

**“Arquitectura, Diseño, Escultura, Naturaleza:
una identidad proyectiva.”**

por

Juan José Pariente Yela

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Departamento de Escultura.

Director: **Dr. D. Antonio Altarriba**

Campus de Leioa

2011

INDICE:

00: INTRODUCCION -p.7-

- 00.1 Sintonías conceptuales, acotaciones, *versus*. -p.8-
- 00.2 Titularidad. -p.9-
- 00.3 Proyecto *versus* obra. -p.13-
- 00.4 Estado de la cuestión. -p.14-
- 00.5 *Instrucciones de uso*. -p.21-

01: SOBRE LA DEFINICION DE PROYECTO -p.69-

01.1 Aspectos cuantitativos y cualitativos. Prospección. -p.79-

- 01.1.01 Detectivesca investigación. -p.79-
- 01.1.02 Doctas indeterminaciones disciplinares. -p.80-
- 01.1.03 Devenir intercultural. -p.82-
- 01.1.04 Polarizaciones. -p.84-
- 01.1.05 Correspondencias. -p.86-
- 01.1.06 No obra. -p.90-

01.2 Lingüística interpretativa. Especulación. -p.96-

- 01.2.01 Errata mutante. -p.97-
- 01.2.02 Derivas lingüísticas proyectivas. -p.102-
- 01.2.03 Círculos viciosos, paradojas, ironías y contradicciones. -p.103-
- 01.2.04 La ciencia del lenguaje. -p.108-
- 01.2.05 Potencial literario ludópata. -p.111-
- 01.2.06 El arte de la palabra. -p.114-

01.3 Prognosis y proyección. -p.118-

- 01.3.01 Lenguaje de futuro. -p.118-
- 01.3.02 Anticipación artística. -p.119-
- 01.3.03 Prognosis inversa. -p.123-
- 01.3.04 Proyecciones, duplicidades, sombras y reflejos,
entre el proyecto y la obra. -p.126-
- 01.3.05 Perspectiva proyectiva. -p.129-
- 01.3.06 Especular. -p.131-
- 01.3.07 Propositiones. -p.133-

01.4 Utopía: entre lo virtual y lo real. -p.138-

- 01.4.01 En la frontera proyectiva. -p.138-
- 01.4.02 Realidad sombra y reflejo. -p.138-
- 01.4.03 Virtualidad. -p.139 -
- 01.4.04 Prospección lingüística de la utopía en diccionarios de filosofía
y arquitectura. -p.141-
- 01.4.05 De lo no construido al no lugar. -p.142-
- 01.4.06 Arquitectura y arte o la utopía entre proyecto y obra:
la no obra de Piranesi. -p.144-
- 01.4.07 Le Corbusier: arquitecto / artista utópico que obra. -p.146-
- 01.4.08 Theo Van Doesburg: artista / arquitecto
y dinamizador fronterizo. -p.147-
- 01.4.09 Textualidad utópica: invisibilidad e inmaterialidad. -p.148-
- 01.4.10 De la utopía al idealismo. -p.149-

- 01.4.11 Frontera natural: Frank Lloyd Wright. -p.150-
- 01.4.12 Toyo Ito, ahora naturalmente fronterizo. -p.151-
- 01.4.13 Triple virtualidad fronteriza: Chillida, Tapiés, Rosello. -p.153-
- 01.4.14 Artistas ‘utópicamente’ proyectados al futuro: Fog, Mori, Wodiczko, Galería Virtual. -p.154-
- 01.4.15 El diseño de la utopía. -p.156-
- 01.4.16 Encanto y desencanto de la utopía. -p.157-

01.5 Metaproyección ensimismada. -p.158-

- 01.5.01 Entre la virtualidad y el ensimismamiento. -p.158-
- 01.5.02 Tautología y arte contemporáneo. -p.160-
- 01.5.03 Arquitectura contemporánea epatada. -p.164-
- 01.5.04 Maquinarias artísticas autocomplacientes. -p.166-
- 01.5.05 Palimpsesto: estratificación ensimismada. -p.168-
- 01.5.06 Autocrítica, humor y ética disciplinar. -p.169-

01.6 Praxis: contaminaciones en la obra. -p.170-

- 01.6.01 Presuntos implicados en arte. -p.171-
- 01.6.02 Imposturas intelectuales. -p.173-
- 01.6.03 Desmitificación fáctica. -p.175-
- 01.6.04 Trastienda contaminada. -p.181-
- 01.6.05 Contaminaciones posmodernas. -p.185-
- 01.6.06 De la exclusión a la inclusión. -p.187-
- 01.6.07 Fracasos proyectivos. -p.190-
- 01.6.08 Construcción, inutilidad y praxis. -p.191-

01.7 Interdisciplinariedad en modo intemporal:

Intuición comparativa. -p.194-

- 01.7.01 Crisis especializada. -p.195-
- 01.7.02 Incluso comparativamente. -p.197-
- 01.7.03 Arquitectura y diseño intemporal y participativo. -p.204-
- 01.7.04 Disciplina mix. -p.214-

02: PRINCIPIOS DE IDENTIDAD -p.231-

02.1 Zeitgeist: El espíritu de los tiempos

y el mapa del ‘genoma creativo’. -p.241-

- 02.1.01 Tiempo paradójico. -p.241-
- 02.1.02 Génesis del zeitgeist. -p.242-
- 02.1.03 Conceptualización temporal en filosofía, arquitectura y diseño. -p.244-
- 02.1.04 Intemporalidad científica. -p.250-
- 02.1.05 Espíritu de los tiempos artísticos. -p.251-
- 02.1.06 Contaminaciones creativas de la filosofía zeitgeist. -p.255-
- 02.1.07 Ética en la filosofía del espíritu de... -p.266-
- 02.1.08 Tiempo ADN, el mapa del genoma. -p.273-
- 02.1.09 Genoma creativo / destructivo. -p.278-
- 02.1.10 Eisenman / mix: ejemplarizante ADN proyectivo. -p.282-

02.2 Tipologías. -p.286-

- 02.3 Tridimensionalidad: entre la volumetría y la espacialidad.** -p.297-
- 02.3.01 Arquitectura: de la masa al espacio. -p.297-
 - 02.3.02 Escultura: del volumen al vacío. -p.301-
 - 02.3.03 Diseño: Gestalt. -p.306-
 - 02.3.04 La frontera natural. -p.310-
- 02.4 La idea: del concepto al boceto.** -p.315-
- 02.4.01 Concepto de idea. -p.315-
 - 02.4.02 El arte de esbozar la idea. -p.317-
 - 02.4.03 El concepto de arquitectura. -p.320-
 - 02.4.04 El diseño del concepto. -p.324-
 - 02.4.05 La naturaleza de la idea. -p.332-
- 02.5 Estética poliédrica: Luz y color ante composición, geometría, dimensión, material, superficie (aproximaciones).** -p.355-
- 02.5.01 Idea y estética. -p.355-
 - 02.5.02 Definiciones de estética. -p.359-
 - 02.5.03 Estética sintetizada en luz y color. -p.370-
 - 02.5.04 Estética versus ética. -p.378-
 - 02.5.05 An-estética. -p.390-
 - 02.5.06 Devenir...: -p.395-
 - (A) de la materia a la inmaterialidad; -p.398-
 - (B) de la luz a la no-luz (la sombra); -p.401-
 - (C) de la cromofobia al color proyectivo. -p.409-
 - 02.5.07 Negación, nihilismo, silencio y sagrado / profano. -p.443-
 - 02.5.08 Identidad estética multicultural. -p.508-
 - 02.5.09 Naturaleza de la luz o luz natural. -p.620-
 - 02.5.10 El arte del diseño de la luz artificial. -p.776-
 - 02.5.11 Geometría. -p.865-
 - 02.5.12 Estética hacia dibujo e infografía. -p.933-
- 02.6 La instrumentación de la representación:**
Un acercamiento al dibujo, la maqueta y la infografía. -p.942-
- 02.6.01 Trasfondo silencioso de la instrumentación. -p.942-
 - 02.6.02 Sobre literatura. -p.970-
 - 02.6.03 Sobre artistas 'históricos'. -p.1037-
 - 02.6.04 Sobre teóricos de la virtualidad. -p.1060-
 - 02.6.05 Sobre artistas virtuales. -p.1105-
 - 02.6.06 Sobre escultores informáticos. -p.1108-
 - 02.6.07 Sobre última arquitectura. -p.1112-
 - 02.6.08 Sobre arte, dibujo y escultura. -p.1123-
 - 02.6.09 Sobre fundamentos de infografía. -p.1125-
 - 02.6.10 Sobre más infofundamentos. -p.1147-
 - 02.6.11 Sobre el diseño entre lo real y lo virtual. -p.1149-
 - 02.6.12 Sobre aplicaciones reales. -p.1158-
 - 02.6.13 Del diseño al arte por la virtualidad. -p.1159-
 - 02.6.14 Sobre realidad virtual. -p.1164-
 - 02.6.15 Sobre realidad virtual y arquitectura. -p.1178-
 - 02.6.16 Sobre futuro diseño. -p.1183-
 - 02.6.17 Sobre arte futuro. -p.1185-
 - 02.6.18 Sobre la construcción del diseño futuro. -p.1207-
 - 02.6.19 Ecos. -p.1266-

- 02.7 Metodología.** -p.1270-
- 02.7.01 Ajedrez metodológico. -p.1274-
 - 02.7.02 Continuidad metodológica. -p.1277-
 - 02.7.03 Autoridades en metodología:
de Munari, hasta Archer, Alexander y Jones. -p.1280-
 - 02.7.04 De la síntesis metodológica a la sin_tesis doctoral. -p.1285-
 - 02.7.05 Verificación metodológica como introducción
al conclusivo 1:1. -p.1287-
 - 02.7.06 Azar como metodología. -p.1289-
 - 02.7.07 Mapas conceptuales para controlar el azar. -p.1291-
 - 02.7.08 Caja de cristal y caja negra, opciones metodológicas. -p.1293-
 - 02.7.09 Comentarios metodológicos. -p.1295-
 - 02.7.10 Metodologías entre el diseño y el arte. -p.1296-
 - 02.7.11 Otras vías metodológicas, espirituales incluso. -p.1303-
 - 02.7.12 Metodología artística y collage. -p.1306-
 - 02.7.13 Naturaleza metodológica, del collage animal a la biónica. -p.1313-
 - 02.7.14 Metodología colectivista. -p.1317-
 - 02.7.15 Metodología colectivista, más allá del estilo personal. -p.1318-
 - 02.7.16 Metodología científica cuestionada. -p.1326-
 - 02.7.17 Metodología apropiacionista, identidad y otredad. -p.1331-
 - 02.7.18 Metodología apropiacionista, Duchamp, Mallarmé y Cía. -p.1332-
 - 02.7.19 Metodología apropiacionista, Duchamp, Kosuth, Stella. -p.1339-
 - 02.7.20 Metodología sin. -p.1343-
 - 02.7.21 Inventario de metodologías. -p.1349-
 - 02.7.22 Metodologías: evolución
desde la caja negra a lo global y holístico. -p.1350-
 - 02.7.23 Metodología caja transparente. -p.1351-
 - 02.7.24 Metodología caja negra. -p.1352-
 - 02.7.25 Metodología sistema autorregulado. -p.1353-
 - 02.7.26 Metodología y evolución personal de los maestros. -p.1359-
 - 02.7.27 De la Caja a Cage, metodología musical,
incluso silenciosa. -p.1360-
 - 02.7.28 Metodología holística y grafos. -p.1363-
 - 02.7.29 Metodología conclusiva. -p.1365-
 - 02.7.30 Metodología lúdica y colectivista, el *brainstorming*. -p.1366-
 - 02.7.31 Metodología científica-espiritual, desde Einstein. -p.1368-
 - 02.7.32 Metodología y narcisismo cuestionado. -p.1370-
 - 02.7.33 Metodologías humanistas, más allá del yo. -p.1374-
 - 02.7.34 Metodología terapéutica y artística. -p.1378-
 - 02.7.35 Metodología interesada por la naturaleza. -p.1382-
 - 02.7.36 Metodología, recapitulación y sincretismo. -p.1385-

TOMO 1º: ‘CAJA NEGRA - (CVR)’ ‘Grabadora de Voz en la Cabina’
(Cabin Voice Recorder).

TOMO 2º: ‘CAJA NEGRA - (FDR)’ ‘Grabadora de Datos de Vuelo’ (Flight Data Recorder).

02.8 Realización: LA OBRA ¿de arte? -p.1425-

- 02.8.01 Entre el proyecto y la obra. -p.1425-
- 02.8.02 Arte y vida sin, con materialidad hipermínima. -p.1431-
- 02.8.03 Espiritualidad y realización. -p.1438-
- 02.8.04 Realización e iluminación. -p.1446-
- 02.8.05 Obra y *Opus* desde el lenguaje. -p.1449-
- 02.8.06 Idea sin, obra. -p.1457-
- 02.8.07 Constructividad y constructivismo. -p.1461-
- 02.8.08 Entre tratadistas y obreros de la construcción. -p.1466-
- 02.8.09 Filosofía no dualidad obra / proyecto. -p.1474-
- 02.8.10 Obra / naturaleza y construcción espiral. -p.1482-
- 02.8.11 Re-construcción de la iluminación. -p.1485-
- 02.8.12 Materia, materialización y materialidad desde el oficio. -p.1487-
- 02.8.13 Obra y salud. -p.1500-
- 02.8.14 Ética y naturaleza de la obra. -p.1537-
- 02.8.15 Obra escultórica ‘cuestionadora’ de la identidad. -p.1554-
- 02.8.16 Entre la obra y el proceso. -p.1563-
- 02.8.17 Lenguaje: de la constructividad al constructivismo
y la de-construcción, con leves implicaciones. -p.1565-
- 02.8.18 Equilibrio como vía a la realización e iluminación . -p.1569-
- 02.8.19 Equipo de obra y naturaleza. -p.1574-
- 02.8.20 Circularidad obrando. -p.1580-

02.9 Fases del proceso proyectual. -p.1645-

- 02.9.01 Construyendo la realización. -p.1646-
- 02.9.02 Tesis filosófica mística. -p.1653-
- 02.9.03 Mandala facilitador de la evolución. -p.1654-
- 02.9.04 Etapas camino espiritual. -p.1658-
- 02.9.05 Naturaleza ascendente. -p.1686-
- 02.9.06 De la naturaleza a la estética. -p.1703-
- 02.9.07 Procesos en artistas y diseñadores. -p.1707-
- 02.9.08 Des.cartes, muerte ego y meditación. -p.1723-
- 02.9.09 Identidad *ERGO*-EGO. -p.1727-
- 02.9.10 Circularidad y filosofía transpersonal:
muerte / vida, evolución / involución. -p.1733-
- 02.9.11 Del ego a la sociedad. -p.1745-

02.10 Proyección integrada. -p.1752-

- 02.10.01 Circularidad intemporal. -p.1752-
- 02.10.02 Circularidad ruinosa integrada en la naturaleza cíclica. -p.1766-
- 02.10.03 Espiral evolutiva a-disciplinar. -p.1784-
- 02.10.04 Identidades y semántica. -p.1794-
- 02.10.05 Creativa conexión Viena – Berkeley. -p.1801-
- 02.10.06 Identidades multiculturales. -p.1816-
- 02.10.07 Negación del sonido
+ afirmación del proyecto integrador de acústica y cuerpo. -p.1819-
- 02.10.08 Cuerpo integral A.D.E.N. -p.1855-
- 02.10.09 Filosofía mística hacia *new age* transpersonal. -p.1879-
- 02.10.10 Filosofía mística artística. -p.1900-
- 02.10.11 Tesis hermeneútica. -p.1929-
- 02.10.12 Tesis filosófica / mística
+ búsqueda del sí mismo, budista incluso. p.1938-
- 02.10.13 Tesis filosófica / mística + postmodernidad y *new age*,
su ocaso y renacimiento como proyecto de futuro. -p.1944-
- 02.10.14 Holografía y holística. -p.1955-
- 02.10.15 Paradigmas proyectivos. -p.1983-
- 02.10.16 Proyecto cuatro y *Atman*. -p.2027-

03: *BIBLIOGRAFIA +Indice.* -p.2111 a p.2170-

00: INTRODUCCION

00.1 Sintonías conceptuales, acotaciones, *versus*

En estos preliminares resulta imprescindible anticipar (proyectivamente) el final, que recíprocamente en su momento nos remitirá de nuevo hasta aquí. Así en caso de tener que asignar un titular para las conclusiones, podría ser este: “Compilación *versus* investigación: sincretismo fronterizo”. Una denominación comprensible cuando se trabaja sobre unas hipótesis integradoras en el límite, que requiere el uso de una abultada bibliografía a contrastar, que inevitablemente incide sobre la extensión final del trabajo. La trabajosa compilación queda indisolublemente asociada a la cita bibliográfica en cuanto “lectura varia, docta y bien aprovechada”¹, también aceptable como definición de erudición, todo un paradigma de la investigación científica, cuando los textos citados son interpretados desde un rigor afín con una concepción hermenéutica.

Este trabajo programáticamente acotado por la arquitectura y la naturaleza, sintoniza con el concepto mismo de ciudad (que necesariamente también contiene escultura y diseño) y que es sujeto de estudio en la tesis denominada *La producción de una ciudad-máquina del capital: Vitoria-Gasteiz*, de Pedro Arriola, profesor de la Facultad de Letras de la UPV. Nos interesa su científica interpretación – hermenéutica – que integra principio y final en una peculiar concepción de “las hipótesis”:

<< 3. Hipótesis: el modelo de Vitoria-Gasteiz: Las hipótesis dentro de un marco conceptual general son susceptibles de ser recogidas antes, y también después de un estudio, toda vez que en realidad pueden tener parte y/o carácter de interpretación. A pesar de ello son unas hipótesis sometidas a contrastación empírica, por lo que no creemos caer en un pseudocientifismo. >>²

Esta tesis dirigida por José Ortega Valcárcel, Catedrático de la Universidad de Cantabria, utiliza ilustraciones (fotos, mapas dibujados, cuadros y gráficas). Sin embargo las ‘ilustraciones’ de nuestro trabajo serán las citas bibliográficas en sí (‘re-presentación’ de las imágenes ausentes), que en su sistematizada ‘presentación’ muestran ya ‘unas’ conclusiones, que solo necesitan ser subrayadas desde una hipótesis integradora.

Con un enfoque equiparable a este nuestro encontramos algunos ilustres precedentes paradigmáticos (que en el trabajo posterior trataremos) destacando ahora uno sobre este concepto de radical no-visualidad (ausencia total de imágenes, entre otras ‘heterodoxias’) y amalgama erudita de citas y texto propio. Así nos interesan las 970 páginas que configuran la ya veterana tesis de Joaquim Dols Rusiñol, leída en 1988 en el contexto del Departamento de Estructura de la Imagen y el Entorno de la Universidad de Barcelona, dirigida por el doctor Antonio Remesar y denominada *La metáfora del espejo: Ensayo histórico acerca de las rupturas espacio-temporales en la imagen de producción tecnológica*.

Si la presentación ya es en sí misma escultura, tal cómo parece sugerir el título de nuestro *Programa de Doctorado: 00159-99-7 Escultura: entre la Representación y la Presentación*; podríamos inferir consecuentemente que la mera presentación sistematizada de las citas ya es ‘un’ trabajo de investigación.

Esta concepción meramente expositiva de presentación – investigación, también sintoniza con el enfoque del artista - investigador David Hockney, cuando presenta unos 22 metros de fotocopias representando aproximadamente 800 cuadros y dibujos seleccionados ‘a priori’, correspondientes a unos 500 años de arte europeo. El método permite “ver con

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición*, Espasa, Madrid, 2001.

² ARRIOLA Pedro M^a, *La producción de una ciudad-máquina del capital: Vitoria-Gasteiz*, Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, p.37

un barrido de la mirada”³, evidenciándose ‘automáticamente’ las afinidades, contradicciones, singularidades..., así la identidad se manifiesta naturalmente ante una mirada perspicaz, que intenta comprender y desvelar cierto “*conocimiento secreto*”. Al efecto nosotros desplegamos una ingente cantidad de textos (nuestras ilustraciones) para extraerles múltiples citas significativas que, al investigar sus conexiones, nos permitan desvelar la secreta identidad proyectiva.

Esta investigación hermenéutica se manifiesta plena de tensión creativa, en el sentido detectivesco planteado por Ricardo Daza en *Buscando a Mies*, cuando desvela el hilo conductor que lleva desde la foto inicial de Mies van der Rohe a multitud de otras fotos que aparecen conectadas en una búsqueda que concluye en pregunta, que abre nuevas perspectivas. Aunque el espíritu investigador sintoniza con Daza, nuestro trabajo es, con respecto al suyo, recíproco puesto que la cantidad de imágenes es máxima y el texto mínimo.

Precisamente la búsqueda de un hilo conductor se erige en paradigmática metodología artística con el surrealista *cadáver exquisito*. Algo que también interesa a las vanguardias arquitectónicas contemporáneas que anónimamente en el *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada* proclaman, elevándolo a la categoría de manifiesto desde las primeras páginas: “En un cadáver exquisito lo importante son las líneas de conexión...”⁴ y precisamente la conexión es el centro de nuestra investigación.

El presente trabajo revisará el concepto de proyecto en cada una de las cuatro categorías enunciadas en el título. Así Arquitectura, Diseño, Escultura y Naturaleza serán estudiadas ‘sesgadamente’ a partir del concepto proyecto, que deriva en identidad proyectiva, al establecerse ciertas afinidades y diferencias, concretadas en clave de término - concepto.

El trabajo consta de dos partes, siendo en la primera cuando se establece la definición del proyecto, donde previamente necesitaremos desglosar lingüísticamente los términos definitorios del proyecto. A continuación, en la segunda parte, estableceremos ciertos principios de identidad arquetípicos que parecen asumir adecuadamente las cuatro categorías estudiadas (A. – D. – E. - N.), comprobando como responde cada una de ellas a cada principio concreto.

00.2 Titularidad

Consideramos que el título de nuestro trabajo requiere algunas matizaciones semánticas previas, que nos obligan a una docta cita.

Para valorar la importancia del título nos remitimos a Josep Quetglas que en su tesis doctoral *La Casa de Don Giovanni*, en las páginas 86 y 87 del capítulo dedicado a Sade, nos previene sobre la atención que debemos dedicar al título. Consecuentemente, y de manera no ortodoxa⁵, nos vemos abocados a ‘re-citar’ excepcionalmente a otra autora:

³ HOCKNEY David, *El conocimiento secreto - El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Destino, Barcelona, 2001, p.51

⁴ A.A. V.V. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.7 de la Introducción (sin autor)

⁵ ECO Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona 1983. p.76 <<(…) dentro de los límites fijados al objeto de mi investigación, las fuentes han de ser siempre de primera mano. (...) De todos modos hay excepciones razonables, especialmente en ciertas tesis particulares. >>

Lucette Finas ha analizado con gran precisión uno de los cuentos de *Les crimes de l'Amour*, el titulado *Florville et Courval ou le Fatalisme*.

Al final de la historia descubrimos a una involuntaria e inconsciente Florville incestuosa de su padre, hermano e hijo, y parricida de su madre e hijo, de manera que sólo el suicidio podrá expiarla.

<< Ese será el desastre presagiado y buscado afanosamente por el lector, desde las primeras páginas: (...), se descubrirá sólo en las últimas páginas, (...), pero entonces la revelación se remontará por el texto, como un castillo de naipes cayendo, hasta sus orígenes: la clave ya estaba ofrecida desde el título del cuento, desde las primeras palabras que el lector ha aprendido y no ha podido comprender. >>

A posteriori podemos observar que los cuatro protagonistas no se llaman como se llaman (Senneval, Saint-Ange, Mme. Desbarres y Florville), sus cuatro nombres son Courval y este apellido tiene mancha, de sangre, indefectiblemente Florville responderá con el suicidio: Ella (Florville) flota en medio de su sangre-linaje (Courval).

Por tanto *Florville et Courval*: EL TITULO mismo, propone un enigma, ¿qué es Florville? ¿no sabe que es Courval? Pero el título también desvela el enigma: la relación de Florville con el nombre, en la línea (linaje) Courval: “La solución del enigma está en la oreja: *l'écho est son mot*. FLORVILLE est COURVAL.”

Una conclusión enigmática se desprende: la comprensión está en clave lingüística, ET = EST (y = es), en la lectura entre líneas, en el eco que resuena por el ‘choque’, en la proyección (conclusiva-retrospectiva).

<< L'écho est son mot, más exactamente: el significado no está en el mot -en el texto- sino en su eco. Del texto no aprenderemos nada, está cerrado a nuestro conocimiento, es un material impenetrable, del que sólo sus choques con otros cuerpos deduciríamos algunas de sus cualidades. >>⁶

Si incluso Hockney en *El conocimiento secreto* descubre también un enigma artístico, ‘chocando’ las re-presentaciones artísticas, nosotros siguiendo las sugerencias de Quetglas, ‘chocamos’ a nuestros cuatro protagonistas: Arquitectura, Diseño, Escultura, Naturaleza, y... descubrimos qué identidad proyectiva se desprende.

La escritura con mayúscula inicial de la denominación de nuestro trabajo: **“Arquitectura, Diseño, Escultura, Naturaleza: una identidad proyectiva.”** parece sugerir una re-lectura en clave enigmática que deriva hacia una re-interpretación esquemática del título: **“(A.)arquitectura, (D.)iseño, (E.)scultura, (N.)aturaleza: una (i)dentidad proyectiva.”**, que entendemos dotada de potencialidades creativas por desarrollar (...) en la obra.

Por su parte el término identidad proyectiva tiene un concepto clave inferido: PROYECTO, que funcionará de forma dual como catalizador y al tiempo acotación de las cuatro ‘inconmensurables’ disciplinas (A.D.E.N.).

Además el proyecto como concepto ‘limitador’ se apoyará en su ‘antónimo’, en otro concepto complementario, el de no-obra, es decir, = no construido.

La creativa confrontación en clave lingüística se inscribe literalmente en el aparentemente enigmático juego de palabras sugerido por el título de nuestro *Programa de Doctorado: 00159-99-7 Escultura: entre la Representación y la Presentación*. Consecuentemente nos adscribimos ‘a la retórica lingüística’ (re + presentación) sugerida por la denominación del citado programa de doctorado ‘fronterizo’ (entre), pero también ‘inclusivista-copulativo-suspensivo’ (y). Nosotros inferimos una correspondencia

⁶ QUETGLAS Josep, *La casa de Don Giovanni*, LMI, Madrid, 1997, p.87

conceptual entre el término presentación y obra, pero también entre representación y proyecto, precisamente aquel que precede a la obra.

Además la “conjunción copulativa (y) usada para unir palabras o cláusulas en sentido afirmativo” según el Diccionario R.A.E., nos induce a la citada lectura copulativa e inclusivista, que prepara una concepción integradora de la heterogeneidad, el aglutinante del *cadáver exquisito*.

También el Diccionario R.A.E., añade un sentido indefinido a la conjunción copulativa (y): “Denota la idea de repetición indefinida, precedida y seguida por una misma palabra. *Días y días.*”, casi como sucede con Re-PRESENTACION (y) PRESENTACION, que nos permite derivar (y) en puntos suspensivos (...), dejando así abierto el proyecto hacia el futuro, más allá de unas conclusiones, doctamente definidas:

<< (...) una sección o capítulo final, de reducidas dimensiones, donde el autor trata de sintetizar todo lo hasta allí expuesto de modo tal que resulten destacados los aspectos más importantes del desarrollo anterior.>>⁷

Dado que planteamos la elección del tema como un primer estudio de “el proyecto” como concepto teórico / práctico capaz de generar una identidad sincrética, contrastando 4 áreas disciplinares ‘autónomas’ con los medios que se emplean para su campo específico, como consecuencia de ello, sería posible la generación de una nueva herramienta proyectual que podría ser aplicada creativamente en un futuro (que evidentemente todavía no existe). No obstante esto no se llevará a cabo en este trabajo, ya de por sí extenso, por lo que se requiere insistir en un discernimiento conceptual entre conclusiones y recomendaciones:

<< Las conclusiones y recomendaciones: Las recomendaciones, en cambio, son de una naturaleza bastante diferente, pues ellas suponen que es posible extraer líneas prácticas de conducta sobre la base del desarrollo analítico que se haya hecho previamente. Para poder establecerlas, es preciso que los conocimientos obtenidos en la investigación sean examinados a la luz de ciertas metas o valores que posee el autor y que son, necesariamente, subjetivos. Son, por lo tanto, siempre relativas al punto de vista adoptado y a los fines que se persiguen en relación con el problema tratado.>>⁸

Las recomendaciones nos llevarían a establecer ciertas normas o dogmas para la acción en la obra, en cierta medida equiparables a los principios cinematográficos de Dogma 95, que con el paso del tiempo se han evidenciado contradictorios, como todo dogmatismo:

<< (...) sus contradicciones: las declaraciones de intenciones que lanza cada cierto tiempo para más tarde contradecirse en el siguiente proyecto que afronta. Es lo ocurrido, por ejemplo, con el manifiesto Dogma, que redactó en 1995 y en el que reivindica un cine sin artificios, sin efectos especiales, filtros ni maquillajes, con iluminación y escenarios naturales (sean interiores o exteriores), el uso de la cámara en mano o la ausencia del nombre del director en los créditos. Pautas según las cuales concibió *Idioterne (Los Idiotas, 1998)* y que olvidó por completo en su siguiente largometraje, *Dancer in the Dark (Bailando en la oscuridad, 2000)*, en el que hizo exactamente lo opuesto.>>⁹

Este referente también nos permite acercarnos al tema del ensimismamiento artístico, que será clave en nuestro trabajo y que en el caso de Lars Von Trier incide sobre la re-creación del sí mismo:

<< (...) su reinención de sí mismo –el “von” se lo añadió a su apellido a raíz de una reprimenda de un profesor mientras cursaba estudios de cine en la Danske Filmskole- (...)>>¹⁰

⁷ SABINO Carlos, *Cómo hacer una tesis y elaborar todo tipo de escritos*, Lumen-Humanitas, Buenos Aires, 1998, p.48

⁸ *Op. cit.* p.49

⁹ TEJEDA Carlos, *El “director” de todo esto*, Lápis 234, p.72

¹⁰ *Op. cit.* p.70

Con este creador en cierto paralelismo con Florville, la trágica protagonista de Sade citada en la tesis de Quetglas, aparecen interrogantes vitales sobre la identidad, concepto clave de nuestro trabajo:

<< Lars Trier, que se añadió a sí mismo el ‘von’ como homenaje a Erich von Stroheim, nació en una familia de comunistas que le crió en el bullicio intelectual. Antes de morir, hace pocos años, su madre le reveló que su verdadero padre era otro, causando una gran crisis de identidad en un autor de por sí proclive a la inestabilidad. >>¹¹

En consecuencia, el inevitable cuestionamiento de la identidad elude cierta crítica culta, al evitar subjetivas recomendaciones finales más allá de las conclusiones, aun a costa de cierto ensimismamiento (una paradoja respecto al ‘tono’ final del trabajo):

<< Las conclusiones y recomendaciones: (...) es del todo injusta la crítica que se hace a veces a muchos trabajos cuando se dice, por ejemplo, que “no proponen nada concreto, se limitan a analizar los hechos sin derivar posibles soluciones”. En general, los críticos que así se expresan pierden por completo de vista que no es la obligación de un científico el cambiar el mundo, ni aun para mejorarlo, y que la tarea de plantear soluciones prácticas a los problemas reales escapa a los límites propios de la indagación científica. Esta se encamina a resolver problemas cognoscitivos, no de acción, aunque de los primeros puedan extraerse lógicamente interesantes corolarios que ayuden a resolver los segundos. >>¹²

Así ‘conclusivamente’ con el presente estudio intentamos realizar una cierta aportación que determine la viabilidad de un proyecto integrador, basado en relacionar intereses y estrategias, así como la valoración del grado de permeabilidad de la ‘zona fronteriza’ que se estudia; y de los resultados obtenidos (fuera de este trabajo) extrapolar conclusiones que permitan intuir afinidades y optimizar así el proceso creativo orientado hacia la obra.

El presente estudio establecerá ciertas comparaciones con otros existentes en Arquitectura, Diseño, Escultura y ‘Ciencias Naturales’ que le aportan enfoques propios de estas ciencias / artes, pero que no entran a determinar potenciales afinidades ni diferencias mutuas que nosotros intentaremos apuntar. Y si dicha hipótesis comparativa es adecuada, consideraremos el posible impacto creativo final en la obra, descubriendo posibilidades inicialmente insospechadas. Al efecto parece interesante la definición de hipótesis en la tesis de Arriola que equilibradamente estudia las fuerzas de actuación en el contexto local desde una concepción más extensa:

<< 3. Hipótesis: el modelo de Vitoria-Gasteiz: Vemos la hipótesis de un modelo de ciudad máquina, modelo de urbanización, modelo de producción de suelo dentro del marco estatal pero considerando sus implicaciones locales. A este respecto se han de seguir no sólo los enunciados de la política local, sino su actuación entre los diversos tipos de agentes, las relaciones de fuerzas entre los diferentes intereses; (...)>>¹³

Por lo tanto, ya desde esta misma presentación, somos conscientes de la relativa dificultad de la ‘hipó-TESIS’ propuesta (‘hiper-tesis’ por su extensión), en cuanto al amplio espectro que abarca. Pero precisamente es esa globalidad interdisciplinar (quizás poco habitual como tesis = hiper-especialización) la que nos parece más sugerente. Esperamos que el proyecto, como concepto ‘limitador’ cumpla este cometido, apoyándose en el otro concepto complementario que reiterativamente hemos ido citando, el de no-obra, es decir = no construido. También de la confrontación disciplinar se irán desprendiendo ciertos conceptos clave, que a modo de sesgaduras restrictivas regularan el extenso trabajo, que como en la tesis de Arriola intentará mantener el sentido de globalidad de las hipótesis parciales aunque racionales en el contexto de la totalidad, “modelo” o paradigma:

¹¹ BELZUNCE Fernando, *El rey del cine danés. Lars Von Trier, director*, El Correo – Territorios, 14 marzo 2007, p.12

¹² SABINO Carlos, *Cómo hacer una tesis y elaborar todo tipo de escritos*, Lumen-Humanitas, Buenos Aires, 1998, p.49

¹³ ARRIOLA Pedro M^a, *La producción de una ciudad-máquina del capital: Vitoria – Gasteiz*, Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, p.40

<< 3. Hipótesis: el modelo de Vitoria-Gasteiz: En consecuencia, se puede afirmar que el modelo puede construirse con unos cánones de racionalidad dentro del sistema y en beneficio del mismo. Por tanto, las hipótesis parciales para el caso de Vitoria se pueden englobar en la de UN MODELO DE CIUDAD-MAQUINA DEL CAPITAL “RACIONALIZADO”, en su contexto estatal. >>¹⁴

00.3 Proyecto *versus* obra

A lo largo de nuestro trabajo el título (de cuya importancia Quetglas ya nos ha prevenido) nos alumbrará a través de un tortuoso recorrido.

Ya desde el comienzo hemos anticipado un final suspensivo (...) A.D.E.N. y... ¡conclusivo!, un vacío conclusivo abierto al futuro, ¡la obra!, programáticamente excluida de nuestro trabajo.

Parece ineludible la cita de un par de vacíos artísticos ejemplarizantes, un par de abandonos (¿sólo aparentes?) que nos pueden iluminar el camino del PROYECTO entendido como NO-OBRA: Duchamp y Oteiza nos orientan. Así Michel Sanouillet en el Prólogo de 1958 a los *Escritos* (aprobado y revisado por Duchamp) nos dice:

<< En 1923, Duchamp daba el último toque a su Gran Vidrio -o mejor dicho el penúltimo, pues jamás lo acabaría- y emprendería el camino del silencio. >>¹⁵

Por su parte Oteiza proclama (de nuevo) con presteza en 1988 su paradigmático abandono de 1958, que el editor sitúa estratégicamente; “Al comienzo de este CATALOGO ANTOLOGICO desea el escultor que figure la aclaración con la que se abre la exposición de su obra”; así *Propósito experimental* es una publicación / catálogo que “resume sus treinta años de escultor, 1928-1958” donde Oteiza manifiesta / aclara:

<< (...) mi conclusión en 1958 fue un espacio vacío puramente receptivo que me dejó sin escultura en las manos unos años después esto sucedía visiblemente a muchos artistas, el Arte contemporáneo experimentalmente concluía. >>¹⁶

El silencio y el vacío son conclusivos en Duchamp y Oteiza, pero también lo es el concepto de inacabado que, paradójicamente, en Duchamp mediando la aceptación del azar (rotura por transporte del Gran Vidrio) concluye ‘en falso’.¹⁷

También ‘falso’ es el vacío final ‘oficialmente conclusivo’ de Oteiza que cuatro años después rompe el silencioso vacío con el lenguaje, con la publicación de *Quousque tandem...!*

Lo que en Duchamp y Oteiza ‘parecería’ (erróneamente) el final de un camino, aquí, en nuestro trabajo, querría ser el comienzo de un futuro esperanzado (el que lleva del proyecto a la obra), un proyecto, -final-comienzo-final-... Por todo ello, ahora, al comienzo, citamos el final. Así los puntos suspensivos en el hipotético título ‘conclusivo-alternativo’ “A.D.E.N.y... PROYECTO (NO-OBRA)” pueden encontrar cierto eco, en una similar precedente puntuación suspensiva plenamente integrada en el paradigmático texto citado, de extensísimo título [el subrayado de los puntos suspensivos es nuestro]:

Quousque tandem...! - Ensayo de interpretación estética del alma vasca, con breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte actual. Jorge de Oteiza

¹⁴ *Op. cit.* p.41

¹⁵ DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. p.15

¹⁶ A.A.V.V. Oteiza, *Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.10

¹⁷ La programática ‘falsedad’ artística de Duchamp también se relaciona con *Etant donnés*, en contradicción con la afirmación “ya no hacía nada” realizada en 1966 a Pierre Cabanne. “No era verdad, pues ese mismo año terminaba una ambiciosísima obra que había venido elaborando en secreto desde 1946.” RAMIREZ Juan Antonio, *Duchamp - El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993. p.199

No obstante a nivel operativo en nuestro trabajo, nos disponemos a llenar inmediatamente con texto el espacio entre dos vacíos: el inicial y el conclusivo. Empecemos pues por hacernos un hueco literario, comenzando en negativo, al igual que planteamos la hipótesis de proyecto como no-obra, vamos a acotar lo que no debe ser, buscando un lugar, un vacío (...), acotando el vacío dejado por trabajos precedentes en el que podamos insertar nuestras 'hipó-tesis', de acuerdo con la siguiente estrategia metodológica:

1º) Estado de 'La Cuestión': Tanteos iniciales que nos permiten...

2º) Acotación del campo de trabajo: Posicionamiento de los paréntesis () que configuran la envolvente del espacio del trabajo y nos orientan...

3º) 'Versus': Hacia adonde vamos...

00.4 Estado de la cuestión

Revisemos pues algunas tesis afines a nuestros intereses para determinar el estado inicial del conocimiento erudito.

Es importante comprender que estas apreciaciones adjuntadas a la recensión de estas tesis no son de ninguna manera una crítica a los trabajos que hemos considerado, bien al contrario, ya que nuestro trabajo podría en parte considerarse como 'homenaje' a los estudios precedentes. Las anotaciones que hacemos se refieren simplemente al interés que descubrimos en función del trabajo que ahora nos ocupa, permitiéndonos acotar el campo de estudio a partir de una tradición investigadora consolidada.

Comenzamos con una tesis de arquitectura que, sin embargo, nos interesa por su sesgo no-arquitectónico, por imaginativa y fronteriza:

* *Cosas vistas a izquierda y derecha (sin gafas)*. MIRALLES Enric. Barcelona 1987. Arquitectura.

En el resumen de la tesis¹⁸ se especifica la importancia del título, manifestando su interés trasgresor de fronteras tópicas, tomando el nombre de una fantasía musical de Satie y desarrollándose en tres partes como ésta (la *Bibliografía* sería nuestra 'tercera' parte).

La segunda parte denominada *Fuga a tientas* :

<< reflexiona sobre el mundo de los viajeros, ingleses y alemanes de la segunda mitad del siglo XVIII por Italia, (...), se trata de ver cómo la anotación va siguiendo caminos paralelos a los de la expresión de un pensamiento personal y se disuelve en las tareas del aprendizaje, el coleccionismo y la publicación, ...>>

El interés por establecer paralelismos resulta evidente, pues vemos que apoyándose en la reflexión Miralles disuelve con la visión (*sin gafas*), en cierto paralelismo con la excepcional visión arquitectónica de Mies van der Rohe (también *sin gafas*) que disuelve la arquitectura, según la peculiar re-visión de Ricardo Daza. Sin gafas las fronteras se disuelven, la materialidad (obra) pierde importancia, la mirada se dinamiza y vaga naturalmente hacia la globalidad.

<< Puede que no fuera sólo coquetería, ni tal vez voluntad de ofrecer el aspecto de sí mismo que él sabía verdadero, lo que impulsaba a Mies a disimular sus lentes.

(...) Quién usa lentes se retrae del mundo. Vive y percibe en el espacio cicatrizado y retenido que va desde el cristal hasta la retina.

Sin lentes, por el contrario, la mirada se derrama. Nada la resguarda ni retiene, mana abierta, continuamente, y se empapa y esparce entre los restos del mundo.

La mirada sin lentes no retiene. De los ojos va manando algo más untoso y volátil que las veladuras, las fuentes, los humos, las vetas. >>¹⁹

¹⁸ *Bases de Datos de Tesis Doctorales (Teseo)* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Paradójicamente la enfermedad visual ofrece algunas ventajas sobre la mirada ‘sana’, al superar el condicionamiento de la mirada especializada, ensimismada. La mirada conclusiva, sin gafas, evoluciona y trasciende la mirada misma.

<< Con la edad y a causa del estrabismo divergente, desapareció para Mies la sensación del relieve de los objetos, sus ojos fueron girando, ocultándose la pupila bajo el párpado; miraba y vivía entre manchas y opacidades difusas y semitransparentes.

Lo que los ojos enfermos de Mies ven coincide exactamente con lo que hay frente a sus ojos, con lo que cualquier muro de Mies tiene, muestra y es.

Y, cuando falta el muro, el humo de su cigarro Montecristo lo construye. Mundo, ojo y arquitectura ya son sólo uno.

Quizás Mies ya no necesita mirar.

¿Qué está mirando Mies van der Rohe? ¿Dónde se encuentra? >>²⁰

Mies se encuentra en el mismo ‘cielo’ que Miralles (recordando que ambos han fallecido) y tal vez por eso podemos encontrar una ‘visión’ relativamente afín a la de Mies / Daza en Miralles, en su manera de entender el proyecto, su heterodoxia ‘evanescente’ por fragmentaria, enfatizando “lo que no hay...”, ilustrándonos al efecto una entrevista realizada en 1999 por Kusnir y Bota (Bios):

<< Bios: Arquitectura es también proyección de una propuesta, (...) y nadie mejor que Miralles para hablarnos de esa carencia de metodologías en el proceso de concepción de un edificio (...).

Miralles: Sobre estas cosas más o menos yo he ido reflexionando a medida que las descubría. Lo que no hay es una especie de metodología. >>²¹

La anti-metodología proyectual de Miralles, ‘orientada’ hacia el presente (también en el sentido ‘oriental’), se centra en una dinámica vitalista y globalizante, donde proyecto (dibujo y explicación) y obra (ladrillo) son igualmente válidos:

<< Yo creo que nuestra profesión la aprendes mientras la vas haciendo... (...) Luego lógicamente se producen conexiones, pero la garantía de algún resultado, tienes que encontrarla al final, al cabo de cinco años, o (...) veinticinco años (...) Yo veía cada paso como independiente, como si tuviera un valor en sí mismo; que el cuidado en el dibujo, en la representación, el cuidado con una explicación precisa tenga el mismo valor que la calidad del ladrillo. Por eso no me gusta pensar en pasos, (...) >>²²

Por otra parte, la continuidad en nuestro discurso parece asegurada al observar que Quetglas forma parte del Tribunal de Tesis de Miralles, evidenciándose en ambos el interés por una heterodoxia disciplinar: imaginativa y fronteriza.

- Tesis afines por el énfasis en el proceso proyectual²³

Génesis, andadura y resultado interesan al concepto de proyecto artístico como ente expresivo en: *Procesos intelectuales y metodológicos de creatividad en el proyecto artístico*, de Lourdes CUESTA. Lejona 1997. Departamento de Pintura.

‘El camino’ desde la intención al resultado, considerando el proceso en negativo, como ‘no’ estético, ni historicista, nos resulta sugerente por nuestro interés por el devenir, y el ‘no’, que resuenan en: *Estudio del trayecto recorrido por el creador plástico desde el proyecto intencional hasta la obra realizada. Condiciones psicológicas y sociales*, de M^a Pilar BURGÉS. Madrid 1995. Departamento de Dibujo Bellas Artes.

¹⁹ DAZA Ricardo, *Buscando a Mies*, Actar, Barcelona, 2000, p.152-175. Publicación con escaso texto intercalado entre gran cantidad de imágenes.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ KUSNIR Marina y BOTA David (Bios) *Entrevista a Enric Miralles*, Arquitectura Digital, n° 9, marzo 2001, Argentina, p.58-59.

²² *Ibidem*.

²³ *Bases de Datos de Tesis Doctorales (Teseo)* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Nuestro interés por lo fragmentario, por la sistematización del ‘cadáver exquisito’ parece resonar en la retórica del residuo de la arquitectura impresa, con el acercamiento al collage en las artes plásticas, en: *La arquitectura como collage*, de Delfino FREITAS. Barcelona 1991. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Nos parece importante destacar que algunos miembros del tribunal que juzga este trabajo, Simón Marchán, Josep Quetglas y Francisco Biurrun, aparecen citados en nuestro trabajo.

También con intención fragmentaria se analizan las relaciones entre los mecanismos proyectuales del autor con otras disciplinas artísticas, discutiendo las condiciones contemporáneas del proyecto arquitectónico en: *Realidad y proyecto: ensayo sobre la situación contemporánea*, de José Luis MATEO. Barcelona 1993. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Además el estudio de la contemporaneidad como concepto, también forma parte de nuestro trabajo.

Los instrumentos epistemológicos en el proyecto arquitectónico como acto hermenéutico entre la teoría de la ciencia y la teoría del arte permiten la sugestiva integración de erudición y creatividad en: *Proyecto: conocimiento e invención* de Francisco MONSO. Barcelona 1993. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Tesis dirigida por Josep Muntañola, cuyas obras citaremos en este trabajo. También destacamos a Jorge Wagensberg como miembro del tribunal, director del Museo de la Ciencia de Barcelona, que nos sugiere una orientación pluridisciplinar de la tesis.

El enfoque filosófico y ontológico nos interesa más como concepto de trabajo que por su aplicación para un estudio histórico del muro en los tratados de arquitectura, o por su aplicación concreta al estudio del muro en algunos edificios ejemplares. También el juego lingüístico del título nos parece sugerente en: *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*, de Jesús APARICIO. Madrid 1994. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Director Alberto Campo Baeza. Tribunal Javier Carvajal.

- Tesis afines por la sugerencia interdisciplinar²⁴

El acercamiento a la escultura ‘fronteriza’, entre la vida y la muerte, valorando actitudes sociales contemporáneas de los monumentos funerarios, en: *La memoria evocada. Vista Alegre un cementerio para Bilbao*, de Ana M^a ARNAIZ, (Leioa 1991. Departamento Escultura), nos ayuda a comprender el ‘espíritu de los tiempos’, incluido en la denominación de *zeitgeist* y la singular frontera entre materialidad e inmaterialidad que sintoniza con el término utopía (entre lo virtual y lo real) que nosotros tratamos.

Además el entendimiento de la ‘negación’, la no-vida implícita en el concepto ‘cementerio’, que Arnáiz trata como hecho cultural, puede relacionarse con la voluntad de un programa constructivo con función higiénica. Visto así tendría cierta afinidad conceptual con varios epígrafes constructivos de nuestro trabajo (praxis y realización), pero también con el sentido ‘salutífero’ del proyecto, e incluso con la temática religiosa contenida en todo cementerio, y, de esta manera, anticipará cierta orientación filosófica / espiritual que progresivamente irá impregnando nuestro trabajo.

²⁴ *Ibidem.*

Importante acercamiento escultura-arquitectura, en un ‘punto de ausencia’ (concepto que utilizaremos) muy peculiar como es el funerario. Sin embargo, el tema de estudio es muy específico y por tanto difícilmente extrapolable a nuestro trabajo.

No obstante, la paradójica conclusión en una imagen vitalista de la memoria, sobre un concepto a priori negativo, corresponde genéricamente con nuestra también paradójica valoración positiva de la no-obra.

El estudio biográfico y crítico de la personalidad y obra de I. Noguchi, mediante el análisis de su obra y su relación con otros artistas y obras, permite un acercamiento interdisciplinar entre escultura, arquitectura y, ocasionalmente, naturaleza, en: *Isamu Noguchi desde la arquitectura: síntesis de las artes*, de Ana M^a TORRES. (Madrid 1990. Departamento de Proyectos Arquitectónicos.)

El enfoque sincrético de la tesis, que también guía nuestro trabajo, no impide que el acercamiento interdisciplinar quede ‘minimizado’ por una visión artística excesivamente ‘partidista’ por arquitectónica e hiper-centrada en un sólo autor.

- Tesis afines por la consideración del dibujo²⁵

Más adelante veremos que la disciplina del dibujo tiene mucha relación con el proyecto, anticipándonos ahora citamos varias tesis que tratan el tema con cierta proyección extrapolable en parte a nuestro trabajo.

La construcción de la tesis sobre axiomas incuestionables, tales como que el proyecto arquitectónico es ya en sí arquitectura y que el dibujo está ineludiblemente presente en todas las fases del proceso proyectual, hace que nos resulte muy cercana la tesis *El dibujo arquitectónico: crisol de intenciones*, de M. Isabel RUIZ CASTRILLO. (Cataluña 1996. Depto. Expresión gráfica arquitectónica.)

La aceptación, por fuerza desde la razón, de que la más genuina actividad del arquitecto se manifiesta siempre en un proyecto (discurso gráfico arquitectónico) a través del dibujo, es capital por la enfática claridad de ideas, aunque en parte ensimismada en el dibujo arquitectónico, aún beneficiando al proyecto.

Varias tesis abordan el dibujo por ordenador. El planteamiento metodológico sobre la relación de las herramientas informáticas de modelado con el proceso del proyecto arquitectónico en siete puntos (geometría, composición, textura, luz, proyección, ilustración y animación) en: *Herramientas de modelado digital en el taller de Proyectos arquitectónicos*, de Pascual SELLES (Valencia 1994. Dep. Expresión Gráfica Arquitectónica) plantea una pluralidad de conceptos en interacción parcialmente equivalente con nuestro trabajo y que relacionaremos con una amplia concepción de la estética.

Contiene una valoración sistematizada de forma y espacio virtual en el proyecto que puede resultar excesivamente ‘académica’ (trabajos de 2º de Elementos de Composición) y que es sólo arquitectónica, lo que diverge de nuestra mirada pluridisciplinar.

La introducción de una realidad en el ordenador y la creación en éste de nuevos elementos de ayuda al diseño en general y al arquitectónico en particular, en *Aplicaciones*

²⁵ *Ibidem.*

del diseño asistido por ordenador a la arquitectura. Herramientas de trabajo para el diseño arquitectónico, de Juan Manuel FRANCO (La Coruña 1993. Dep. Representación y Teoría Arquitectónicas), nos interesa también por el uso sincrético (correspondencias dimensionales armónicas) de las aplicaciones ‘interdisciplinares’ de El Modulor.

La tecnología humanizada con enfoque interdisciplinar que relaciona la creatividad y la alta tecnología, en *Arte y ordenadores: Una investigación exploratoria sobre la transformación digital del arte*, de Fidelis HEYRMAN (La Laguna 1996. Bellas Artes), nos interesa para tratar el concepto de utopía y de instrumentación.

Las reflexiones teóricas sobre la imagen digital, considerando tanto los aspectos filosóficos como los estéticos, en la teoría del arte y en la práctica artística con medios electrónicos no impiden que, para nuestro interés en el trabajo que ahora abordamos, el enfoque sea algo genérico.

Dejando el medio informático y acercando el dibujo a la tercera dimensión, establecemos una tensión disciplinar fronteriza entre lo bi y lo tridimensional.

Nos resulta sugerente en su heterodoxia la teoría del proyecto tridimensional mediante la utilización del dibujo y el estudio experimental de los movimientos artísticos del siglo XX dentro de las instalaciones en: *Una teoría del proyecto referida al arte-ambiente: intervención en el espacio tridimensional desde presupuestos bidimensionales*, de Daniel TAMAYO (Leioa 1989. Dep. Pintura).

Estupendo acercamiento interdisciplinar desde la pintura, enfatizando el concepto de proyecto, que resulta muy personalizado y mediatizado bidimensionalmente por el uso de ejemplos de aplicación en proyectos personales de instalación difícilmente extrapolables.

Inserto entre otros conceptos, el boceto lo trataremos tanto a través del término idea como el de la instrumentación, siendo, por tanto, de interés las tesis de LOPEZ BARRETO y de RAMOS.

El boceto como punto de partida y epicentro de las obras: pintura, grabado, escultura y arquitectura con antología de grandes artistas, sirve en *Importancia del boceto en la obra de arte* de Juan LOPEZ BARRETO (Sevilla 1989. Bellas Artes) para realizar un minucioso análisis comparativo del boceto con la obra terminada, trazando una panorámica desde el siglo XVI hasta mediados del XX.

No obstante, siempre respecto a nuestro trabajo, la encomiable acotación del proceso creativo y concepción panorámica quizás resulta epidérmica por exhaustiva e historicista, al minimizar el proceso proyectual en beneficio ‘hiperbólico’ del boceto.

El concepto que tratamos en nuestra valoración de la tridimensionalidad se corresponde parcialmente con *El boceto en la actual obra de arte tridimensional*, de Enrique RAMOS (Sevilla 1990. Bellas Artes Dep. Dibujo).

La tesis defiende el grafismo como medio y fin del discurso plástico, pero deja de lado el campo de la tercera dimensión (nuestro campo) donde no es más que una aproximación al resultado corpóreo.

También nos interesan las referencias que se hacen de arquitectura, diseño y escultura, atribuyendo una esencial importancia al boceto en arquitectura y diseño, frente a la posibilidad de rectificación material en la escultura.

En la revisión de artistas que ejemplifican en el boceto la potencia creadora, nos interesa el hecho de que en ocasiones quede devaluada en el proceso de elaboración de la obra, lo que implicaría un énfasis de lo proyectivo.

Acercamiento a varias disciplinas que comparten tridimensionalidad, enfatizando la creatividad implícita en el boceto y minimizando el resultado en la obra, aunque el proceso proyectual queda algo desatendido.

La multiplicidad de conceptos asociados al dibujo en *Consideración sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, de M^a Paz DEL VALLE. (Gentz del Valle de Lersundi y Manso de Zúñiga) (Leioa 1994. Bellas Artes Dep. Dibujo) nos interesa por la ubicación actual del dibujo dentro del campo artístico definiendo los nuevos límites, en suma incidiendo en la concepción fronteriza de nuestro trabajo. Por ello se estudian aquellas características presentes en el dibujo que definen sus relaciones y conflictos con los antiguos géneros o con distintas disciplinas.

Importante cuestionamiento y re-contextualización de la disciplina que no incide sobre el posicionamiento interdisciplinar y tampoco prioriza el concepto de proyecto.

En nuestra expandida concepción de la estética, trataremos la geometría entre otros parámetros estéticos que inciden sobre el proyecto. Al efecto estudiamos la comprensión de la geometría como ciencia de la forma y síntesis de los sentimientos que, al ser humano, le han producido el permanente contacto visual y material con la naturaleza, que centra la tesis *Geometría y diseño de la realidad sensible desde las Bellas Artes*, de M^a Luisa HODGSON (La Laguna 1993).

Afirmando que el arte tiene de ciencia lo que tiene de geometría, anticipa también nuestra aproximación científica cuando tratemos los conceptos de *zeitgeist* y de interdisciplinariedad; ampliando esta tesis las referencias a otras disciplinas, con la humanización del arte, mediante el acercamiento heterogéneo a la filosofía, la realidad, la belleza, la percepción, la naturaleza, ... aunque para nuestros intereses nos resulta un tanto dogmática por ensimismamiento geometrizable.

- Tesis afines por sincretismo teórico-práctico y tesis personalizadas²⁶

Este último grupo de tesis censadas nos parece sugerente por la actitud 'a priori' equilibrada e inclusivista, aunque con un cierto ensimismamiento personalista, aspecto que tratamos particularmente en nuestro concepto de metaproyección ensimismada.

Resulta atrayente el concepto de proyecto 'completo' entendido como lugar donde confluyen actitudes y vivencias personales con las arquitectónicas concretas para la formación de un juicio retroactivo del papel de la formación, en *La arquitectura de la experiencia*, de Albert VIAPLANA (Barcelona 1980. Escuela de Arquitectura).

²⁶ *Bases de Datos de Tesis Doctorales (Teseo)* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Interesante humanización vivencial que enfatiza la actitud del proyectista en la génesis proyectual.

Una concepción ‘mutante’ y ‘global’ impregna nuestro trabajo por eso nos atrae el título: *Continuidad indivisible de cambio: Proyecto escultórico teórico-práctico*, de Trinidad GRACIA (Valencia 1995. Departamento escultura) donde nos interesa reseñar a José María Yturralde, como miembro del tribunal.

La consideración de la luz y el movimiento en escultura, mediatizada por la imagen foto-cinematográfica, con proyecto escultórico para aplicación de aquellos principios teóricos, anticipa ciertos conceptos que trataremos en nuestra concepción expandida de la estética.

La visión sintética de las diferentes corrientes escultóricas internacionales que confluyen en el panorama actual español, permite introducir el análisis de posiciones individuales alternativas, organizadas en estructuras bipolares integradoras de antagonismos, en *Alternativa personal para el estudio del proceso escultórico. Precedentes históricos y debate actual*, de Manuel ARAMENDIA (Barcelona 1989. Bellas Artes Dep. Expresión Plástica).

La misma vocación positivista para el cuestionamiento del proceso proyectual, en toda su complejidad y eclecticismo como conclusiva afirmación en el panorama actual, nos interesa concretamente para nuestra concepción del *zeitgeist*, pero también genéricamente por la concepción híbrida ‘difícil’ que también impregna nuestro trabajo. Interesante ensayo de comprensión del complejo presente, con abierta actitud integradora personal / pública.

La visión sincrónica de la historia de la escultura desde la propia práctica del taller y la enseñanza, en *La escultura y su imagen*, de Angel BADOS (Leioa 1992) permite la definición de invariantes de la representación que superan el aparente antagonismo escultura-imagen, algo que nos interesa para la interacción bi-tridimensional que caracteriza al proyecto.

A priori nos interesa el manifiesto ‘continuista’ de *Un proceso de creación o la búsqueda de nuevos planteamientos expresivos para una continuidad de trabajo*, de Francisco LAGARES (Madrid 1988. Departamento Escultura).

El manifiesto a favor de la praxis personal aplicada a un proyecto concreto, analizando el proceso desde el estímulo motor hasta el hecho tangible de la obra concreta muy sugerente en su desarrollo procesual proyectivo.

El concepto de diseño, en cuanto uno de los máximos exponentes de profunda especialización (normal en las tesis), explícito en uno de los titulares de nuestro trabajo, aparece en una tesis dentro del contexto de Diseño y Proyecto, denominada *Diseño de interiores. Procesos para la configuración y expresión de un proyecto. Experiencia pedagógica*, de Javier CORTES (Sevilla 1990. Bellas Artes Dep. Dibujo).

Se trata de una revisión de la asignatura de Proyectos de Interiores dentro del contexto de los Planes de Estudio entonces vigentes, observando la evolución de los conceptos de Decoración y Diseño.

Este listado de tesis afines no pretende ser excluyente, podrían citarse muchas más, pero quizás sean suficientes para evidenciar una actitud investigadora que nos permite justificar el ámbito de trabajo en el que el presente estudio se desarrolla. Las hasta aquí citadas son obras de envergadura que se definen por su ‘supraespecialización’, como corresponde a la ortodoxia de un trabajo de investigación. Nuestro objetivo, como quedará evidenciado en el siguiente apartado, pretende abarcar un amplio espectro, reunir diferentes disciplinas y abordarlas con diferentes miradas, de alguna manera se trata de ‘darle la vuelta al microscopio’ y usarlo también como ‘telescopio’.

Citaremos otras tesis..., nos interesa, sin embargo, subrayar la extrema dificultad que hemos encontrado a la hora de conseguir el acceso a estos trabajos cuando no están publicados por alguna editorial y permanecen sumidos en el olvido de los fondos de bibliotecas universitarias.

Nos hemos apoyado en una sólida tradición investigadora y, cuando necesitemos tratar temas sutiles en la frontera del ‘cientifismo’, buscaremos autoridades que consoliden nuestras observaciones.

00.5 Instrucciones de uso

Con el título de este apartado se homenajea una obra paradigmática de Georges Perec, escritor posmoderno por excelencia con el que creemos compartir algunas argumentaciones conceptuales, con ciertas derivas lingüísticas (especialmente contempladas desde el contexto del *Obrador de literatura potencial*), unas afinidades que se manifestarán más evidentes cuando estudiemos la *definición del proyecto* y que, no obstante, ya adelantamos para una básica asimilación de los términos *potencial* y *proyecto*. Concretamente nos interesamos por una obra que también es manifiestamente (consta en la dedicatoria) un homenaje, además de ser la que se considera su obra más destacada. Perec se la dedica a Raymond Queneau, fallecido antes de la publicación de *La vie, mode d'emploi* (1978), siendo (tanto el homenajeado como el que homenajea) uno de los fundadores de *Ouvroir de Littérature Potentielle / Obrador de Literatura Potencial* (más conocido como *Oulipo*) grupo al que Perec se unió en 1967.

Se trata de una obra significativamente múltiple y distante (como un acta notarial o una tesis doctoral) que explica con gran precisión la vida de los actuales, pero también de los anteriores ocupantes de una *arquitectura* (bloque habitacional) que, aunque específicamente carece de *diseño*, de *escultura* y de *naturaleza*, sin embargo acoge (con cierta circularidad viciosa a nivel literario y plástico) a un pintor que tiene un gran proyecto. Consiste en representar en un lienzo de gran formato (quizás equiparable a un libro de muchísimas páginas) “a todos los inquilinos de la casa, presentes y pasados”, un procedimiento que en cierta manera permitirá una natural integración (precisamente con una “*proyección integrada*” concluiremos nuestro trabajo).

La edición castellana la realiza Anagrama en 1988 (nosotros utilizamos la edición de 2008, de una obra que se manifiesta todavía viva), apareciendo esta obra de Georges Perec (de origen polaco Georges Peretz Szulewicz que fue bautizado con el nombre francés de ‘Perec’ y que vivió entre 1936-1982) con el título de *La vida, instrucciones de uso*. Como hemos dicho, en esta novela experimental se realiza una descripción pormenorizada de un inmueble, con la peculiaridad de que cada capítulo está dedicado a una ‘porción’ inmobiliaria, incluyendo objetos, animales o habitantes “presentes y pasados”. Un inventario de elementos (en cierta sintonía con nuestro procedimiento de infinitas citas de

libros) descritos exhaustivamente en el que Perec, más allá de la mera yuxtaposición de habitaciones, va estableciendo conexiones a modo de una “novela de novelas”. La visión parcial deviene totalizadora, el inventario, que como recurso literario aparece ya desde su primera obra (*Les choses ...* -1965-), aquí ‘nos sobrepasa’ con sus 640 páginas y podría decirse que casi no es posible agotarlo (también en este sentido el concepto mismo de ‘conclusiones’ parecería cuestionado) al sugerir nuevas relecturas cada vez más en profundidad para descifrar su código (‘genético’ incluso, si recordamos que tratamos sobre la vida) oculto.

Aunque el título de nuestro trabajo carece del término *vida*, este concepto forma parte indisoluble (en tanto oculto o al menos enigmático trazado regulador, que da sentido a lo visible) del entramado de nuestro trabajo, en cierto paralelismo con el ADN que conforma científicamente la estructura vital.

Sobre el término *vida* observamos también un trabajo sistemático de acuerdo a un proyecto que veremos deviene vital y una relación entre dos vidas estudiante / ‘tutor’ (no muy distante de la establecida entre doctorando / director) y que desde una perspectiva más espiritual e intemporal podría identificarse con la de maestro y discípulo (que en nuestro trabajo nos llevará a interesarnos por el zen):

<< Casi siempre movía Valène la cabeza y con tres o cuatro frases breves –demasiado cargado el cielo, falta de equilibrio, (...) etc.-, acompañadas de círculos y tachaduras que trazaba distraídamente en la acuarela, destruía sin piedad el trabajo de Bartlebooth, el cual, sin decir palabra, arrancaba la hoja del tablero de fresno, colocaba otra y empezaba de nuevo. >>²⁷

El silencio forma parte integral del aprendizaje, destacando el ‘desapego’ (que en nuestro trabajo tiene resonancias espirituales) con respecto a la obra y en el que la indiferencia forma parte del proyecto (que deviene total y vital):

<< Aparte de esta pedagogía lacónica, Bartlebooth y Valène apenas se hablaban. (...) No obstante, más de una vez, durante el regreso, le preguntó por qué se empeñaba tanto en querer aprender a pintar acuarelas. “¿Por qué no?”, solía responder Bartlebooth. “Porque -replico Valène un día-, en su lugar, la mayor parte de mis alumnos haría ya tiempo que se habrían desengañado.” “Tan malo soy?”, preguntó Bartlebooth. “En diez años puede conseguirse todo, y lo conseguirá usted. Pero, ¿por qué quiere dominar a fondo un arte que, espontáneamente, le es completamente indiferente?” “No me interesan las acuarelas, sino lo que quiero hacer con ellas.” “Puzzles, naturalmente, contestó Bartlebooth sin la menor vacilación. >>²⁸

Recordaremos que Duchamp ejemplifica (tornándolo ejemplarizante) el arte de la indiferencia con los *ready mades* (1913-1921) y parece rendir un lingüístico homenaje a la vida cuando se representa en su *alter ego* (como Ramírez y otros denominan) con la identidad femenina de *Rrose Sélavy* (‘con’ conocida foto de Man Ray de 1920). Juego de palabras característico de Duchamp ya que la traducción francesa de *Sélavy* corresponde a (entre otras múltiples lecturas inducidas) ‘*Así es la vida*’ o simplemente ¡*La vida!*’ (‘necesariamente’ acotada por signos de exclamación):

<< Imaginemos un hombre cuya riqueza sólo se pueda comparar con su indiferencia por todo lo que la riqueza suele permitir de ordinario y cuyo deseo, mucho más orgulloso, estriba en querer abarcar, describir, agotar, no la totalidad del mundo –proyecto que se destruye con solo enunciarse-, sino un fragmento constituido del mismo: frente a la inextricable incoherencia del mundo, se tratará entonces de llevar a cabo un programa en su totalidad, sin duda limitado, pero entero, intacto, irreductible. >>²⁹

El proyecto vital que integra la contradicción y que aparece orientado hacia la “perfección” tiene una génesis. El proyectista se interesa por una “nada” en la que sorprendentemente (‘otro’ enigma previamente asociado al término “puzzle”) aparecen los términos “corbatas” y “caballos”, que a posteriori podríamos asociar, por una parte con la

²⁷ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.146

²⁸ *Op. cit.* p.147

²⁹ *Ibidem.*

estrategia proyectiva del salto de caballo del ajedrez y por otra, con la circularidad viciosa y el complejo anudamiento estructural:

<< (...) Bartlebooth decidió un día que toda su existencia quedará organizada en torno a un proyecto cuya necesidad arbitraria tuviera en sí misma su propia finalidad.

Se le ocurrió esta idea cuando tenía veinte años. Fue primero una idea vaga, una pregunta que se hacía a sí mismo -¿qué hacer?-, una respuesta que se iba esbozando: nada. No le interesaba el dinero, el poder, el arte ni las mujeres. Tampoco la ciencia, ni tan siquiera el juego. A lo sumo las corbatas y los caballos o, si se prefiere imprecisa pero palpitante tras estas fútiles ilustraciones (...), cierta idea de perfección. >>³⁰

Este proyecto vital orientado hacia la “perfección” se articulará sobre “tres principios rectores”. El primero que destaca Perec es de “orden moral”:

<< Idea que se fue desarrollando durante los meses y los años siguientes, articulándose alrededor de tres principios rectores.

El primero fue de orden moral: no se trataría de una proeza o un récord: ni escalar un pico ni alcanzar una fosa marina. Lo que Bartlebooth hiciera no sería espectacular ni heroico; sería simple y discretamente un proyecto, difícil, pero no irrealizable, dominado de cabo a rabo y que dirigiría la vida de quien se dedicara a él en todos sus pormenores. >>³¹

Taylor bajo el enunciado de *Marcos referenciales ineludibles* también propone unos principios rectores que significativamente empiezan por destacar la esencial “recuperación” de la “moral” para *La construcción de la identidad moderna*:

<< (...) lo que me propongo hacer en esta primera parte va dirigido al intento de ampliar el ámbito de las legítimas descripciones morales con que contamos, y en algunos casos recuperar ciertos modos de pensamiento y descripción que, desafortunadamente, se han presentado como problemáticos.

(...) Es aquí donde se introduce un importante elemento de recuperación porque gran parte de la filosofía contemporánea ha omitido esa dimensión de nuestras creencias y conciencia morales, y hasta diríamos que ha desestimado por confusa e irrelevante. Espero demostrar, contra esa actitud, cuán esencial es dicha dimensión. >>³²

Además la moral aparece asociada a la espiritualidad, en tanto cualidades necesarias para dotar de significado y plenitud a la vida y donde el “yo” aparece como término relevante:

<< (...) me he referido a las intenciones “morales y espirituales”. De hecho me propongo considerar toda una gama de puntos de vista más ampliamente que lo que, por regla general, se suele describir como “moral”. Además de nuestras intenciones y reacciones a temas como la justicia y el respeto a la vida ajena, el bienestar y la dignidad, quiero examinar nuestro sentido de lo que subyace en nuestra propia dignidad o las cuestiones que giran en torno a lo que hace que nuestras vidas sean significativas y satisfactorias. En una definición amplia todo ello caería bajo el rótulo de cuestiones morales, pero algunas de ellas conciernen muy estrechamente a lo relativo al yo o están demasiado cerca de la materia con la que se hacen nuestro ideales para poder clasificarlas como temas morales en el léxico de la mayoría de la gente. Más bien atañen a lo que hace que valga la pena vivir. >>³³

Precisamente sobre el término “vida” observamos como una parte significativa de la bibliografía de nuestro trabajo (aquella denominada “*Artículos de prensa y publicaciones no especializadas*”) corresponde a textos generalistas que se interesan por la vida diaria, habitualmente reflejada en la prensa (‘diarios’ y suplementos culturales).

Sobre el segundo de los “principios rectores” que interesan a Perec, destacamos como en la ‘hipernovela’ citada el proyectista subraya la lógica del “proyecto” y las necesarias conexiones (incluso en el sentido de identidades):

<< El segundo fue de orden lógico: al excluir todo recurso al azar, el proyecto haría funcionar el tiempo y el espacio como coordenadas abstractas en las que vendrían a inscribirse, con una recurrencia ineluctable, acontecimientos idénticos que se producirían inexorablemente en su lugar y fecha. >>³⁴

Por el contrario, en la conceptualización del tiempo y el espacio puede devenir la abstracción y también se puede destacar el valor de la dimensión atemporal, que encontramos

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Op. cit.* p.148

³² TAYLOR Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006, p.20

³³ *Ibidem.*

³⁴ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.148

en el contexto museístico contemporáneo, en el que también se plantea la importancia de las conexiones, donde pasado y presente se entrelazan naturalmente (casi como la doble espiral del ADN):

<< En esta selección conjunta de obras actuales con otras clásicas o antiguas, lo contemporáneo no es sólo la obra sino nuestras mentes (...) Cruzamos en un continuo vaivén la historia y el arte como si pudiéramos convertirnos en viajeros atemporales, y todo ello entre la aglomeración de sugerencias latentes (...), para aportar una idea básica que se impone ante las demás y que consiste en la atemporal pulsión creadora, en la única razón que deja fuera de juego el dogma de encadenamiento cronológico, que cuestiona la unívoca idea de que un tiempo se superpone al otro, (...) que reivindica la memoria y su consecuencia lógica, (...) y, desde luego, la conciencia de contemporaneidad en cada acto pasado o vivido cuando fue presente. >>³⁵

Precisamente el “orden estético” (contenido o no en el museo) aparece también en el tercero de los “principios rectores” que interesan a Percec. Aquí indirectamente surgen los conceptos de circularidad viciosa (contradicción incluida), entrelazamiento y devenir que tanto nos interesan para nuestro trabajo. Incluso el término “inútil” asociado al proyecto, nos anticipará una exótica concepción relativamente equiparable al término “*mushotoku*” que desde el contexto del zen valora espiritualmente la ausencia de beneficio para el yo (no-yo):

<< El tercero, por último, fue de orden estético: el proyecto, inútil, por ser la gratuidad la única garantía de su rigor, se destruiría a sí mismo a medida que se fuera realizando; su perfección sería circular; una sucesión de acontecimientos que, al enlazarse unos con otros, se anularían mutuamente: Bartlebooth, partiendo de un cero, llegaría a otro cero a través de las transformaciones precisas de unos objetos acabados. >>³⁶

Casualmente también resultan ser tres los principios propuestos por Taylor para el establecimiento de la “identidad” (moderna) donde la “vida” (incluso tan “corriente” como nuestra bibliografía de prensa) adquiere relevancia:

<< Me concentro en tres importantes facetas de dicha identidad: (...) segundo, en la afirmación de la vida corriente que se desarrolló en el primer período moderno; >>³⁷

Desde el *Prologo* Taylor ya proclama la vital importancia de la comprensión de los fundamentos (“génesis”) de la identidad, que naturalmente conduce a la búsqueda del “yo” (aquí moderno):

<< No obstante, no creo que sea posible abarcar tal riqueza y complejidad si no atendemos la manera en que se ha desarrollado la concepción moderna del yo, partiendo de imágenes precedentes sobre la identidad humana. Este libro trata de definir la identidad moderna describiendo su génesis. >>³⁸

En esta triple búsqueda vital la profundización introspectiva hace derivar el yo hacia la multiplicidad (“yos” que en nuestro trabajo se orientará hacia el nosotros):

<< Me concentro en tres importantes facetas de dicha identidad: primero, en la interioridad humana, en el sentido que de nosotros mismos tenemos como seres con profundidad interior, y en la noción, relacionada con ello, de que somos “yos”; >>³⁹

Valorando artísticamente esta fluctuación entre el yo y el nosotros, observamos como aparece integrada por Cortés dentro de *Una estrategia de la desaparición*:

<< La obra de Félix González-Torres (1957-1996) es emblemática al interesarse de manera sistemática, por la discusión sobre ese espacio situado entre las referencias culturales y las íntimas revelaciones autobiográficas, así como por la consiguiente erosión que ello significa de los límites que se intentan crear para separar estos ámbitos. >>⁴⁰

³⁵ CASTILLEJO Daniel, *Pensar, recordar* en Catálogo *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo*, Artium, Vitoria, 2005, p.49

³⁶ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.148

³⁷ TAYLOR Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006, p.12

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ CORTES José Miguel G., *Paseos entre el amor y la muerte. La ficción del YO o una lectura nómada del cuerpo* en MADERUELO Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p.154

También cuando Maderuelo trata sobre *Lo sublime y lo maravilloso* observamos una apertura desde la interioridad hacia la naturaleza, valorando artísticamente el devenir (aquí cosmo-telúrico):

<< Hacia 1970 James Turrell empieza a perforar sobre las paredes aberturas de formas geométricas simples que le permiten una doble contemplación de fenómenos luminosos, por una parte, seguir la huella que deja la luz solar sobre las paredes y el suelo de una estancia pintada toda ella del mismo color blanco y, por otra, observar desde el interior de esa estancia el cielo, con sus casi imperceptibles cambios de matiz, durante los momentos del amanecer o del ocaso, cuando la bóveda celeste pasa del negro al azul luminoso o viceversa.>>⁴¹

Y precisamente la tercera faceta de la “identidad” que estudia Taylor trata sobre la “naturaleza”, que además deviene circularmente hacia el primer punto citado, la “moral” (naturalmente “interior”):

<< Me concentro en tres importantes facetas de dicha identidad: (...) y tercero, en la noción expresivista de la naturaleza como fuente moral interior. >>⁴²

Estos términos “naturaleza” e “interior” también van a resultar claves en el devenir del concepto de naturaleza en nuestro trabajo. Así desde una ‘tópica’ naturaleza exterior iremos derivando hacia una naturaleza interior, mediando el estudio profundo del yo que como clave de identidad, será cuestionado y (tesis de Ceberio) se nos orientará hacia la muerte del ego, previa deriva transpersonal y espiritual.

Este concepto de la muerte del ego sorprendentemente también puede encontrarse en el arte, que tan habituados nos tiene a ensalzar los egos (del artista y del donante, entre otros participantes de este peculiar ecosistema). Así César Manrique en alguna ejemplarizante (histórica y pionera) intervención en la naturaleza en lugar de “ensalzar su propio ego” permite que la identidad de la naturaleza fluya y se exteriorice, limitándose el artista a subrayarla (diríamos que a modo de ‘natural’ *ready made*):

<< Los Jameos del Agua son un espacio creado por las fuerzas ígneas de la naturaleza y recreado por la voluntad humana de convertir, por medio del arte, un lugar inhóspito en una atractiva estancia destinada al solaz y recreo de los visitantes que recorren la isla de Lanzarote. El trabajo de César en los Jameos del Agua ni se apoya ni ilustra ninguna teoría artística, al contrario de lo que suele suceder con buena parte de la obra de *earthwork* de los norteamericanos, tan preocupados por explicar y argumentar con palabras sus acciones, pero esto no quiere decir que César Manrique no tenga unas pretensiones claras, sino que éstas son tan evidentes que no reclaman de grandes explicaciones literarias. Si los artistas de *earthwork* construyen túmulos y horadan montañas para ensalzar su propio ego, él se agacha y desciende al fondo de las cuevas para sacar de ellas lo que tan insólito paisaje tiene de característico. >>⁴³

No obstante para Perec las “explicaciones literarias” son vitales y así el ego artístico aparece retratado (como es habitual) de manera explícita u oculta:

<< CAPITULO LI. Valène (habitaciones de servicio, 9) También figuraría él en el cuadro, al modo de aquellos pintores del Renacimiento que se reservaban siempre un lugar insignificante entre la multitud de vasallos, (...) sino un lugar aparentemente inofensivo, como si la cosa hubiera ocurrido sin saber por qué, como si no deseara demasiado que se notase, como si aquello no debiera ser más que una firma para iniciados, algo así como una contraseña con la que permitiría firmar al autor el que le había encargado el cuadro, algo que solo debería ser conocido por unos pocos y olvidado inmediatamente después: apenas muerto el artista, aquello pasaría a ser una anécdota que se transmitiría de generación en generación >>⁴⁴

Perec reitera (circulo vicioso) el papel relevante del ego artístico, naturalmente ensimismado (“pintándose a sí mismo”) y proyectado al “infinito”:

<< CAPITULO LI. Figuraría también él en su cuadro, en su habitación, casi arriba del todo a la derecha, como una arañita atenta que tejía su rutilante tela, de pie, junto al cuadro, con la paleta en la mano, su larga blusa gris toda manchada de pintura y su bufanda violeta.

⁴¹ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.269

⁴² TAYLOR Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006, p.12

⁴³ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.253

⁴⁴ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.273

Figuraría de pie junto a su cuadro casi terminado, y estaría precisamente pintándose a sí mismo, esbozando con la punta de su pincel la silueta minúscula de un pintor de larga blusa gris y bufanda violeta, con la paleta en la mano, que pinta la figurilla diminuta de un pintor que está pintando, una más de esas figuras en *abîme* que habría querido prolongar hasta el infinito, como si el poder de sus ojos y su mano careciera de límites.

Se representaría pintándose a sí mismo; y a su alrededor, en el gran lienzo cuadrado, todo estaría ya en su sitio: la caja del ascensor, la escalera, los rellanos, los felpudos, las habitaciones y los salones, las cocinas, los baños, la portería, el portal con su novelista americana que consulta la lista de los inquilinos, (...)

Se representaría pintándose a sí mismo, y se verían ya los cucharones y los cuchillos, (...) >>⁴⁵

Durante páginas y más páginas Perec insiste en el tema:

<< CAPITULO LI. y rodeándolo por todos lados, la larga cohorte de sus personajes, con su historia, su pasado, sus leyendas:

1. Pelayo vencedor de Alkama que se coronó rey en Covadonga. (...) >>⁴⁶

Así del punto 1 al 179 del CAPITULO LI y a lo largo de la historia Perec expande el ego artístico:

<< CAPITULO LI. 179. El viejo pintor que hizo caber toda la casa en su tela. >>⁴⁷

La vida de César Manrique atraviesa varias etapas antes de la artística muerte del ego, con una concepción de identidad que muta del yo al “carácter único” del lugar / naturaleza:

<< Como pintor, César Manrique dominaba la escala monumental y ya había realizado murales de gran tamaño para edificios públicos (...) Cuando se enfrenta a la obra de los Jameos del Agua, sin embargo, no va a ir con la mentalidad del muralista que quiere dejar su huella personal, su gesto expresivo, sino que atiende a las formas y materiales de la cueva, escucha sus ecos, respeta sus agrestes texturas. Se trata de acompañar con mínimas actuaciones la obra de la naturaleza, adaptándose a las condiciones y posibilidades de cada rincón, más que de imponer unas estructuras o una geometría predeterminadas. Así, sin elevar muros de hormigón ni tapias de ladrillo, sin introducir elementos ajenos a la propia naturaleza del lugar, simplemente, haciendo evidentes las cualidades del sitio, tales como el craquelado de las rocas, las diferentes rugosidades de las piedras, los cordones de lava, los reflejos del agua, la ferocidad de la vegetación, César Manrique fue capaz de sacar partido de la ruina de un fenómeno geológico convirtiéndola en un lugar que ahora posee un carácter único e inconfundible. >>⁴⁸

En cierto modo esta actitud en la naturaleza podría equipararse con el “dejarse llevar por las solicitaciones del terreno” de la deriva situacionista en la ciudad, históricamente definida desde una manifiesta concepción internacional:

<< La “deriva”, según aclara en este texto [Guy Debord, *Teoría de la deriva*] consiste en “...durante un tiempo más o menos largo (...) dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden.” “Internationale Situacionista (1958-1969), Madrid, Literatura Gris, 2001, p.54 >>⁴⁹

Una sintonía sobre la que insistimos a pesar de la programática negación de la naturaleza, previa crítica situacionista a otras vanguardias artísticas, que al efecto (temática de nuestro estudio) significativamente carecen de un proyecto:

<< (...) En este texto, hace alusión a la importancia que en la “deriva” tiene el azar, técnica artística desarrollada por dadá y el surrealismo, pero advierte de su naturaleza conservadora y su empleo ideológico reaccionario, criticando el uso que de él hizo André Breton (sin nombrarle) en el fracasado deambular surrealista desde el Blois a Romorantin, ya que “vagar en campo raso es deprimente”. El vagabundo situacionista tendrá como marco la ciudad, cargada de focos de posibilidad y, como sentido, la cultura urbana, repleta de significados. >>⁵⁰

Naturalmente el vacío debe ser comprendido, trascendido y utilizado creativamente. El artista se limita a orientar la mirada hacia la creatividad de la naturaleza, en cierto modo una actitud metodológica tradicionalmente emparentada con la del guía espiritual (de cualquier

⁴⁵ *Op. cit.* p.274

⁴⁶ *Op. cit.* p.275

⁴⁷ *Op. cit.* p.282

⁴⁸ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.254

⁴⁹ *Op. cit.* p.178

⁵⁰ *Ibidem.*

tradición, aunque en nuestro trabajo nos interese particularmente la cultura oriental) que ha alcanzado cierta comprensión (próxima a cierta iluminación):

<< En este sentido, la inteligencia de Manrique consistió en no intentar llenar o decorar ese espacio, sino en dejar hablar a las lavas para que ellas pudieran contar su propia historia, por tanto, lo único necesario y, a la vez, lo realmente difícil, era superar el *horror vacui* y frenar el instinto del pintor para entender los irregulares muros y el lago, la bóveda y el óculo abierto en ella como acontecimientos que, estando ya allí, el artista, con su trabajo creativo, debe hacer visibles. No se trataba de colocar dentro de la cueva unos cuantos reflectores de luz eléctrica que iluminaran las rocas, sino de mostrar al visitante donde mirar, de insinuar qué es lo que hay que ver, de inducir a la comprensión y al disfrute de algo que, en el fondo, es tan prosaico como las negras paredes irregulares de una cueva. >>⁵¹

Esta actitud puede entenderse como de *Rechazo de las reglas*, una categoría en la que el mismo Maderuelo reconsidera el concepto que fundamenta el escultórico “pedestal” y cuya “pérdida” podría minimizar el ego (al contrario divinizado desde el concepto de pedestal – “altar”) y quizás incluso anticipar su muerte:

<< El pedestal tiene como misión no sólo elevar la obra del suelo y subrayar su carácter erecto sino expresar la idea de que la obra es un volumen pesado, sólido y macizo capaz de sobrevivir al paso del tiempo y resistir a los inclementes fenómenos de la naturaleza, como inundaciones o terremotos. Pero el pedestal es también un altar sobre el que se glosan las hazañas de los héroes o se recuerdan los hechos que originaron su elevación, en este ara se ofrendan flores o se venera la memoria colectiva de los ciudadanos.>>⁵²

Así esta “pérdida” parece enfatizar el filosófico principio oriental de impermanencia, que nosotros asociaremos reiteradamente con el devenir:

<< La pérdida del pedestal en la escultura moderna refleja la ausencia de voluntad conmemorativa y, como consecuencia, evidencia el carácter efímero que se opone a la noción de permanencia que caracterizaba a la escultura tradicional. >>⁵³

Indirectamente Maderuelo *Mirando al cielo* también nos orienta hacia la relación naturaleza e interiorización que deviene casi mística (o simplemente de orientación espiritualidad) con el vacío (*Cráter...*) de Turrell, que manifiesta artísticamente (arquitectura, escultura, naturaleza) una ejemplarizante búsqueda de la luz (quizás asimilable a cierta iluminación espiritual) naturalmente siempre en devenir y donde el reflejo forma parte de la entidad originaria (identificación - identidad):

<< Turrell buscó durante mucho tiempo, por los desiertos de todos los estados del oeste, alguna colina o corona volcánica que le proporcionara estas cualidades, hasta que encontró, (...) Para el interior y para los alrededores del cono de ceniza roja y negra, Turrell proyectó siete espacios desde los que poder experimentar las cualidades cambiantes de la luz del sol y del reflejo de la luz de la luna. Cinco de estos espacios estarían situados en el exterior del cono y de allí un largo túnel perforado en la roca conduciría a un recinto, en la base del cráter, y a la cuenca misma del cono de ceniza. Mirando de fuera de estos espacios se podrán observar, a intervalos periódicos, lo que Turrell describe como “acontecimientos simbólico-reflejados”, como la salida de la luna o la puesta del sol, creando ambientes perceptivos siempre cambiantes. >>⁵⁴

La dualidad también aparece reflejada en un artístico contexto que Cortés titula *Una estrategia de la desaparición* y que como el pedestal estudiado por Maderuelo implicaría una “pérdida” de gran trascendencia conceptual para nuestro trabajo, donde los términos “idénticos” e identidad entran en sintonía:

<< Las referencias a la memoria, al olvido o el sentimiento de pérdida están constantemente presentes en su quehacer artístico. Así, en *Untitled (perfect Lovers)* de 1991, dos relojes idénticos bastante vulgares y comunes de cualquier oficina o centro comercial occidental, están colocados pegados uno junto al otro, marcando la misma hora (incluso al segundo), en perfecta armonía. Su posible trastoque horario introducirá

⁵¹ *Op. cit.* p.254

⁵² MADERUELO Javier, *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes – Visor dis., Madrid, 1994, p.19

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.279

un elemento de distorsión, de disfunción (no mecánica precisamente), que alteraría esa profunda relación de a dos que parecen tener establecida ambos relojes. >>⁵⁵

El espejo (que fundamenta la tesis de Dolls) también utilizado por Félix González-Torres (1957-1996) esencialmente ejemplificaría la integración de la dualidad (identidad), pero también se asociaría a otras pérdidas (incluso más relevantes para nuestro trabajo que la del pedestal) que adquieren una dimensión trascendente, cuando se equiparan al principio budista de apego al deseo (incluso ‘recíproco’, en tanto no perder lo poseído):

<< Esta pieza, junto a otras realizadas con dos objetos iguales, sean estos espejos (*Untitled, March 5 th*, 1991), anillos de oro (*Untitled Double Portrait*, 1991) o bombillas (*Untitled Lovers-Paris*, 1993), sugieren el emparejamiento erótico de seres idénticos. (...) estas piezas tan armónicas reflejan al miedo a que dejen de funcionar al unísono, a que uno de los relojes se retrase o una de las bombillas se funda, son escenificaciones de la fragilidad de las relaciones humanas y del amor. >>⁵⁶

El cuerpo también puede ser espejo artístico que incluso podría reflejar el “deseo” que, por muy noble que sea, finalmente resultará problemático, tal como veremos en el conclusivo estudio de las “cuatro nobles verdades” budistas. La comprensión del deseo fundamenta conceptualmente el budismo, que también podría considerarse como una “búsqueda de identidad”, búsqueda que en el arte reflejado por Cortés se desglosa entre “lo personal y lo social” (en cierto modo yo y nosotros), mediando en la comprensión un “código” (tan vital como las claves del genoma humano) que puede estar tan oculto que necesite de toda una vida para descifrarlo:

<< Para entender la obra de determinados artistas de la segunda mitad del siglo XX debemos tener en cuenta que el cuerpo es algo más que aquello que se observa externamente. Más bien, es el espejo y la forma que adquieren muchas de las aspiraciones personales, es la parte visible del deseo de perfección humana. Es el símbolo personal y social de la identidad, un elemento básico mediante el cuál está construida (...)

La representación del cuerpo (una particular y reconocible forma) significa una especie de código que debe ser leído o entendido como un intento de responder a la búsqueda de identidad. >>⁵⁷

Y si bien aparece cierta programática negación de la artística identidad proclamada por Cortés como *Una estrategia de la desaparición*, también establece una dualidad cuando se manifiesta en lo oculto:

<< La identidad no es solamente aquello que se menciona o se evidencia, sino también lo que se oculta en la imagen, detrás de las apariencias. Así, González-Torres consigue que sus piezas sean, al mismo tiempo imágenes expuestas y escondidas (...) >>⁵⁸

Interesándonos especialmente como “lo que se oculta” plásticamente en Cortés podría tener su reflejo literario como “enigma” en Péric, ambos conceptos finalmente abocados a la desaparición, cuando la búsqueda culmina:

<< (...) logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra *puzzle* –enigma– expresa también en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haber tenido nunca, hasta tal punto se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera. >>⁵⁹

Así la dualidad deviene ‘no dualidad’ (término que dotaremos de significación espiritual) cuando la comprensión incluso súbita (como el *satori* en zen) desvela el “enigma” que la Real Academia de la Lengua Española orienta hacia la interpretación, camino que nosotros utilizaremos incluso en el sentido de hermenéutica:

⁵⁵ CORTÉS José Miguel G., *Paseos entre el amor y la muerte. La ficción del YO o una lectura nómada del cuerpo* en MADERUELO Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p.155

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Op. cit.* p.131

⁵⁸ *Op. cit.* p.154

⁵⁹ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.13

<< Enigma: m. Dicho o conjunto de palabras de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil de entenderlo o interpretarlo. // 2. Dicho o cosa que no se alcanza a comprender, o que difícilmente puede entenderse o interpretarse. >>

Pudiéndose observar por reiterada ‘extensión’ semántica en el mismo diccionario que el termino “enigmático” también nos anticipa la dificultad del proyecto:

<< Enigmático, ca: adj. Que en sí encierra o incluye un enigma. // 2. De significación oscura y misteriosa y muy difícil de penetrar. >>

La dualidad se multiplica mediando el “sinónimo” y permite derivas conceptuales que oscilan entre lo lúdico, la investigación y la apertura a otras dimensiones:

<< Enigma: 1 arcano, incógnita, misterio, secreto. 2 acertijo, adivinanza. >>⁶⁰

Y desde otra deriva hacia al término “enigmático”, mediando el antónimo, podemos alcanzar (anticipando en nuestra narrativa la siguiente expresión “subiendo las escaleras” en Perec p.18) cierta comprensión, necesariamente “inteligible”:

<< Enigmático, -a: misterioso, cabalístico, críptico, insondable, intrigante, oculto, sibilino. [antónimo] claro, inteligible, transparente. >>⁶¹

Incluso el enigma puede hacerse “transparente”, y para ello quizás requiera un “plano” (legible) que lo descifre, en cierto modo sinónimo de las vitales “instrucciones de uso” de Perec:

<< PRIMERA PARTE. Una mujer de unos cuarenta años esta subiendo las escaleras; (...)

La mujer mira un plano que lleva en la mano izquierda. Es una simple hoja de papel, cuyos pliegues visibles aún prueban que estuvo doblada y que está sujeta con un clip a un grueso folleto ciclostilado; es el reglamento de copropiedad del piso que va a visitar esta mujer. En realidad en la hoja se han bosquejado no uno sino tres planos; el primero, arriba y a la derecha, permite localizar la casa más o menos hacia la mitad de la calle Simon-Crubellieri, la cual divide oblicuamente el cuadrilátero que forman las calles Médéric, Jadin, De Caselles y León Jost, en el barrio de la Plaine Monceau del distrito diecisiete; el segundo, arriba y a la izquierda, representa la sección del edificio, indicando esquemáticamente la disposición de los pisos y precisando el nombre de algunos vecinos: señora Nochère, portera; señora de Beaumont, segundo derecha; Barthebooth, tercero izquierda; Rémi Rorschach, productor de televisión, cuarto izquierda; doctor Dinteeville, sexto izquierda, así como el piso deshabitado del sexto derecha que ocupó hasta su muerte Gaspard Winckler, artesano; el tercer plano, en la mitad inferior de la hoja, es el del piso de Winckler: tres habitaciones en la parte delantera, que dan a la fachada, una cocina y un lavabo que dan al patio de luces y cuarto trastero sin ventana. >>⁶²

Los “tres planos” de la “hiper-novela” de Pérec (según la expresión de Italo Calvino) podrían asimilarse a otros “planos de planos”, incluso sin dejar el contexto ‘parisino’ pero cambiando de disciplina artística:

<< Con independencia de los valores revolucionarios contenidos en las propuestas de Constant, estos “planos de planos”, constituidos por fragmentos de ciudades, poseen el enorme atractivo visual como obras plásticas y vuelven a llamar la atención sobre el interés de la cartografía. >>⁶³

Otras correspondencias con planos que orientan sobre la obra artística podemos encontrarlas en el proyecto artístico de Christo:

<< “Project art”: Un artista que ha hecho de los proyectos un auténtico arte es Christo. Sus costosísimas “instalaciones”, con presupuestos de varios millones de dólares, son financiadas en una gran parte con la venta de estos proyectos. Lo que empezaron siendo bocetos y notas para explicar en que consistían las instalaciones que, desde principios de los años sesenta, pretendía realizar se han ido depurando hasta conseguir un alto grado de formalización que hace perfectamente reconocibles como suyos este tipo de obras proyectuales. >>⁶⁴

⁶⁰ DACOSTA Joaquín (Jefe de Redacción), *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Gredos, Madrid, 2008.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.18

⁶³ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.298

⁶⁴ MADERUELO Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990, p.206

Maderuelo también nos aporta otros “planos, mapas” de base conceptual en el devenir artístico *Desde el concepto al espacio*:

<< Una vez establecida la “caja minimalista” parece que a los jóvenes artistas que inician su carrera en la segunda mitad de los años sesenta no les queda nada por hacer excepto repetir la caja y multiplicarla hasta la saciedad en diferentes tamaños o materiales, tarea que cumplía tautológicamente Donald Judd. Esta situación, en palabras de Robert Smith, “parecía ofrecer una prueba incontestable de que la pintura y la escultura convencionales no daban ya más de sí”. Surgen, a partir de entonces, una serie de “comportamientos” estéticos que intentan desmaterializar el objeto artístico a través de propuestas por escrito, fotografías, documentos, planos, mapas, paseos, películas que se conocen en general, bajo el título de “arte conceptual”. Una de las modalidades del “conceptual” será el *project art*, que conducirá de la idea de espacio hasta la “instalación” concreta de elementos en él; instalaciones cuya intención es alterar el espacio ontológicamente y transformarlo en su contenido perceptivo, destacando particularidades insospechadas de él. >>⁶⁵

Parece indispensable recordar que esta valoración de los “planos” significativamente procede de un arquitecto que además es una autoridad en temas de arte contemporáneo y que en su interacción (articulada ya desde su tesis doctoral) le va llevando a una deriva vital hacia la naturaleza:

<< Javier Maderuelo es doctor en Arquitectura por la Universidad de Valladolid, doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y catedrático de Arquitectura del Paisaje de la Universidad de Alcalá. (...) Dirige el programa *Arte y Naturaleza*, los cursos y las publicaciones editadas bajo ese título, así como los cursos *Pensar el paisaje* del CDAN de Huesca. >>⁶⁶

Una constatación profesional que da una mayor relevancia a la equiparación entre cierto arte de vanguardia y el trabajo del arquitecto. Así en cierta reciprocidad el artista del “project art” deviene arquitecto o ‘cuasi’:

<< El trabajo del artista que se dedica al “project art” es muy similar al trabajo que realiza el arquitecto. Ambos redactan, desde la distancia del estudio, las condiciones físicas y materiales que debe reunir el espacio que pretenden transformar. El espacio no es manipulado más que desde la convención de los documentos, planos e instrucciones, que se redactan. Se trata, por lo tanto, de un trabajo en tiempo y en espacio diferido, ausente de la realidad hasta el momento de su ocasional construcción. El salto que el artista plástico ha dado en este sentido es inmenso. Las decisiones sobre escalas, tamaños, materiales o texturas le sitúan en un plano nuevo que convierten a la obra en un proyecto de alto riesgo material. >>⁶⁷

No obstante la relación proyecto obra puede ser óptima, como sucede en el caso de César Manrique, integrando con oficio naturaleza, arquitectura, diseño y escultura:

<< César Manrique, trabajando junto con carpinteros y herreros, albañiles y canteros, ha construido en los Jameos del Agua bancos y lámparas, escaleras y barandillas realizando una obra de “arte público” que, además de poseer cualidades estéticas, posee una utilidad. >>⁶⁸

Mientras que en el “project art” (frecuentemente) el proyecto literalmente puede ser no obra (nuestra definición por excelencia):

<< Tanto el arquitecto como el compositor de música se ven en esta situación, pero ambas profesiones tienen una tradición de uso de convenciones entre los distintos profesionales que materializan las obras, de tal manera que el riesgo queda minimizado. Este factor puede ser el motivo de que muchos de estos proyectos, en particular los pertenecientes al arte conceptual se queden en meras proposiciones lingüísticas.>>⁶⁹

“Proposiciones lingüísticas” también podrían considerarse las realizadas por Perec (que por su obra *La vida...* podríamos calificar de arquitecto de las palabras) cuando incluye en el contexto narrativo las expresiones “hacer un plano”, “prever las obras” y preparar un

⁶⁵ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.299

⁶⁶ *Op. cit.* p. solapilla interior

⁶⁷ MADERUELO Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990, p.206

⁶⁸ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.255

⁶⁹ MADERUELO Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990, p.206

“presupuesto”, que parecen unos términos en sintonía con el concepto convencional de proyecto:

<< La señora que sube las escaleras no es la directora de la agencia sino su ayudante, no se encarga de los asuntos comerciales, ni de las relaciones con los clientes, sino únicamente de los problemas técnicos. Desde el punto de vista inmobiliario, el negocio es bueno, el barrio correcto, la fachada de piedra, la escalera se halla en buen estado a pesar de la vejez del ascensor; y la mujer viene ahora a inspeccionar más detenidamente el estado del piso y a hacer un plano más preciso de sus partes, distinguiendo, por ejemplo, con líneas más gruesas las paredes de los tabiques, y con semicírculos y flechas en qué sentido se abren las puertas, prever las obras y preparar un primer presupuesto del acondicionamiento total; será preciso derribar el tabique que separa el retrete del cuarto trastero, lo cual permitirá instalar un aseo con polibán y wáter, habrá que cambiar las baldosas de la cocina, sustituir la vieja caldera de carbón por otra mural de gas ciudad mixta (calefacción central y agua caliente) y quitar el parquet de espinapez de los cuartos, extendiendo en su lugar una capa de cemento, que se cubrirá con un revestimiento de arpillerita y moqueta.>>⁷⁰

El plano (de la ciudad) y la vida también parecen relacionarse en otros “letristas”, dentro del contexto de la “*dérive* situacionista”:

<< La ciudad aparece ante los ojos de los “letristas” como un texto que se puede leer, pero, en vez de proponer una interpretación subjetiva y pasional, azarosa e inconsciente, como las que podría plantear un André Breton, ellos la van definiendo como un instrumento político de intervención sobre la vida cotidiana, alienante y aburrida, intentando transformar la realidad en algo maravilloso. Esto les lleva a la idea de “construir situaciones” en la cotidianidad, para lo cual era necesario abandonar el sueño surrealista y pasar a la acción.>>⁷¹

Quizás en cierta reciprocidad con la narrativa de Perec, años antes las letras ya aparecen valoradas desde el arte contemporáneo, que históricamente puede aparecer dotado de raíz literaria:

<< De entre los muchos movimientos que surgen en los años cuarenta voy a mencionar sólo dos, (...) el *lettrisme* y la poesía concreta o, si se quiere el concretismo. Ambos se van a fijar en el valor plástico de las letras y los signos de puntuación, y van a valorar el espacio del papel buscando componer visualmente la página, como si ésta fuera la superficie rectangular de un cuadro, o bien a anotar las palabras, las sílabas, las letras o los signos (no sólo los de puntuación) como si se tratara de escribir una partitura musical.>>⁷²

Las derivas del arte contemporáneo pueden ir hacia las letras y más allá, llegando incluso hasta la naturaleza (Maderuelo nos propone dos precedentes históricos), interesándonos para nuestro trabajo cuando en este proceso aparece el término “proyectos”:

<< En las propuestas de Herbert Bayer y César Manrique (...) se puede apreciar un cambio sustancial, ya que se pasa de entender la obra de arte como un objeto físico (cuadro o escultura) a extender el concepto de obra de arte a un mundo de ideas, proyectos o actuaciones que, como las que van a realizar estos artistas, comprometen territorios y paisajes.>>⁷³

Así junto al pionero Manrique observamos como Herbert Bayer curiosamente también aparece relacionado con las letras (profesor de “tipografía”) que se evidencian útiles para saltar (incluso literalmente como Bayer de Alemania a Estados Unidos) a la arquitectura y como veremos a la escultura / naturaleza:

<< Uno de los profesores, el austriaco Herbert Bayer, que había destacado en la Bauhaus en la especialidad de tipografía y fotomontaje, ayudando a la revolución de este género gráfico, llegó a Estados Unidos en 1938. Tras una estancia en Nueva York, se le encargó la construcción del campus y los edificios del The Aspen Institute for Humanistic Studies, en el estado de Colorado, en un paisaje situado en las faldas de las Rocky Mountain, lugar de una inusitada belleza, sobre todo para alguien que llega de Centroeuropa. Allí, entre los años 1953 y 1974, diseñó y ordenó en campus y se encargó de construir una serie de edificios (...) en un tópico estilo de la Bauhaus, con pequeños pabellones de una o dos plantas, pero fijándose mucho en la forma de las montañas (...)>>⁷⁴

⁷⁰ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.19

⁷¹ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.176

⁷² *Op. cit.* p.175

⁷³ *Op. cit.* p.255

⁷⁴ *Op. cit.* p.249

Las letras articulan también el trabajo de Maderuelo (*La idea de espacio en ... / El espacio raptado...*) y también el “minimal art” y el “project art” con “proposiciones de carácter verbal” donde literalmente el proyecto es arte:

<< La primitiva reivindicación expresada por Dan Flavin “Resulta para mi fundamental no ensuciarme las manos. Reivindico el Arte como Pensamiento” era una idea que estaba en la mente de todos los artistas a finales de los años sesenta. Esta idea fue inmediatamente compartida no sólo por los artistas del “minimal art” sino por toda la neovanguardia, desde los artistas del “land art”, (...) hasta los artistas conceptuales, quienes desmaterializada la obra de arte, convierten a ésta en proposiciones de carácter verbal. Como consecuencia de este abandono del trabajo directo con la materia surge un nuevo tipo de arte que, de manera un tanto equívoca, se ha dado en denominar “project art” (arte de proyecto). >>⁷⁵

Con anterioridad el tipógrafo Bayer será sensible a la relación constructiva con la potente naturaleza envolvente y la arquitectura dará paso a la escultura / jardín:

<< En ese campus [The Aspen Institute for Humanistic Studies], formado por pequeños pabellones dispersos entre abedules y abetos, y que posee y conserva un fuerte carácter rural al estar situado entre la pétrea ladera de la montaña Castle Creek y el río Roaring Fork, Herbert Bayer va a construir en 1955, sobre una pradera natural junto al edificio de recepción, dos elementos de exterior muy novedosos: el *Marble Garden* y el *Earth Mound*. >>⁷⁶

Concretamente nos sorprende como el visionario Bayer con una obra concreta en el campus (universitario) parece anticipar varias décadas el sublime (en todos los sentidos) trabajo del *Cráter de Turrell* en la naturaleza:

<< El *Earth Mound* es una construcción aún más sorprendente ya que, en el mismo suelo de la pradera, se ha excavado un gran círculo, con un diámetro de doce metros y con una profundidad de unos cincuenta centímetros. La tierra que se ha extraído se ha depositado en el borde de la excavación, de manera que forma un pequeño muro anular que configura un recinto que, dada su escasa altura, queda abierto a la vista por todos los lados. En el interior y colocado excéntricamente al círculo, se han dejado como testigos un pequeño montículo, un hoyo y una piedra desbastada, toda la excavación se ha dejado cubrir por la vegetación de tal manera que la obra tomaría la apariencia de un accidente natural del terreno si no fuera porque el rigor geométrico de la figura que lo forma no puede ser obra de la naturaleza. >>⁷⁷

Finalmente el “monumental” (desde una radical inversión del concepto de monumento) proyecto del *Cráter de Turrell* (*Roden Crater Project*) podría ejemplificar (en nuestras *instrucciones...*) la culminación del devenir de la vida (diríamos erróneamente que ‘ordinaria’) como manual de uso en Pereg a la vida mística (“éxtasis”) mediando el arte de la naturaleza, que Maderuelo descubre “Mirando al cielo”:

<< Este monumental proyecto de James Turrell, que requiere una escala de orden geográfico, pretende conjugar las características físicas del paisaje de los alrededores con sus cualidades simbólicas y emocionales. La gran ambición de Turrell es revelar las extraordinarias propiedades físicas y simbólicas de la luz, uno de los lugares comunes de nuestras vidas, intentando crear un ambiente de éxtasis. (Cfr. John Beardsley, *Earthworks and beyond*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, 1998, p.39) >>⁷⁸

Literalmente (y algo literariamente) la obra del tipógrafo Bayer es un “trabajo de tierra” y en nuestro discurso desde el cielo nos interesa regresar a la tierra (una ‘nueva’ tierra):

<< Esta pieza fue calificada desde el principio de *earthwork* “trabajo de tierra”, palabra del vocabulario jardinero donde se emplea para designar la explanación, la construcción de terrazas o la alteración de laderas. Cuando en 1968 se realizó la exposición titulada el *Earthwork*, en la Dwan Gallery de Nueva York, en la que se presentaron los primeros trabajos de jóvenes artistas que actuaban en el territorio, se exhibieron en ella fotografías del *Earth Mound* de Aspen, lo que permitió a Bayer ser considerado uno de los padres del género (...) >>⁷⁹

Donde aparecen manifestaciones artísticas de una vanguardia que corresponde a un nuevo *zeitgeist* y con significativas “modificaciones identitarias”. Al efecto desde “Una estrategia de la desaparición” Maderuelo parece querer transmitirnos que una época de

⁷⁵ MADERUELO Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990, p.203

⁷⁶ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.250

⁷⁷ *Op. cit.* p. 251

⁷⁸ *Op. cit.* p. 279

⁷⁹ *Op. cit.* p. 251

“visiones inamovibles” ha “caducado” y la “certitud” en tanto conclusión (*Conclusiones de tesis en nuestro caso*) parece fuera de lugar. Conclusivamente parece imponerse un nuevo lenguaje alternativo para el que necesitaremos nuevos diccionarios:

<< Desde las heridas simbólicas de Gina Pane, hasta las constantes modificaciones identitarias de las imágenes de Cindy Sherman, forman parte de una lectura nómada del cuerpo en el que todas estas obras se convierten en preguntas que nos cuestionan sobre nuestras ideas, modifican nuestros puntos de vista y nos emplazan hacia postulados que invalidan concepciones esencialistas o inmovilistas sobre los diferentes géneros y las diversas maneras de vivir y mostrar el cuerpo humano. Todas las obras aquí mostradas son paseos entre el amor y la muerte que consiguen sugerir modelos alternativos a las ideas mayoritarias. Ya ha caducado la época de los héroes y de las visiones inamovibles e inalterables, ahora tan sólo encontramos sujetos, un tanto derrotados y faltos de certitud, en busca de nuevas representaciones. >>⁸⁰

Como título alternativo de este epígrafe literario (que homenajea a Perec) se propondría “Instrucciones: protocolo de uso” tomado del *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada* (donde se constata el sustrato lingüístico de la arquitectura), implicando la reconsideración de algunos términos que aparecen en ciertos diccionarios arquitectónicos progresistas, entre los que también incluimos *Landscape + 100 palabras*.

Así en el *Diccionario Metápolis* se propone una visión “global” (que no totalitaria) que nosotros asumimos, una concepción “avanzada” de la arquitectura (veremos próximamente en diferentes diccionarios como el término proyecto, ya es avanzado por definición) que se relaciona con una “cultura” actual, en coherencia con el espíritu de los tiempos (*zeitgeist*). Programáticamente se comparte esta concepción avanzada con otras disciplinas como el “arte” y el “pensamiento”, con las que necesariamente se relaciona (en nuestro caso la *arquitectura* interaccionaría con el *diseño*, la *escultura* y la *naturaleza*):

<< Instrucciones: protocolo de uso: El diccionario *Metápolis* (...) pretende contribuir a formar parte de una visión global –no necesariamente absoluta– de lo que se manifiesta como una acción arquitectónica relacionada con lo que se ha denominado “cultura avanzada”, presente ya en múltiples disciplinas del arte, el pensamiento y la tecnología contemporáneos. >>⁸¹

En la “Introducción” (en origen todo con mayúsculas) del *Diccionario Metápolis* se cita quizás a modo de manifiesto, un aserto artístico (surrealista por excelencia) que nosotros usamos reiteradamente. Debiendo subrayarse como en la misma línea editorial citada, Manuel Gausa destaca la orientación “holística”:

<< INTRODUCCIÓN “En un cadáver exquisito lo importante son las líneas de conexión...” Esta aproximación global y local a un tiempo remite a esfuerzos –y experiencias– dirigidos a conectar la difusión crítica de los hechos (la creación artística o técnica) con la propia comprensión cultural, holística, de la realidad. >>⁸²

En el mismo contexto Vicente Guallart valora también las conexiones – “red” que relacionan “múltiples disciplinas”, una actitud consecuente con el inicio / “situación iniciática” (observar la posible interpretación ‘mística’ del término) de una “nueva realidad” progresista (asimilable a una *nueva era*):

<< INTRODUCCIÓN “En un cadáver exquisito lo importante son las líneas de conexión...” Reconocemos estar en una situación iniciática de una nueva realidad en la que las tecnologías de la información fomentan una forma de habitar un mundo en red, y en la que la arquitectura y las ciudades deben ser pensadas de una nueva manera. (...)

Este libro surge por lo tanto como una voluntad de relación con múltiples disciplinas que han anticipado esta condición avanzada de la realidad y a los que queremos responder desde la arquitectura. >>⁸³

Este arquitectónico “*cadáver...*” (que en nuestro trabajo progresivamente se identificará con la muerte del yo) aporta “líneas de conexión...” que podrían integrarse con

⁸⁰ CORTES José Miguel G., *Paseos entre el amor y la muerte. La ficción del YO o una lectura nómada del cuerpo* en MADERUELO Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p.156

⁸¹ AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.12

⁸² *Op.cit.* p.9

⁸³ *Op.cit.* p.11

el “hilo conductor” procedente del “proyecto” artístico, que incluso desde el término “instalaciones” (doble sentido arte / ‘saneamiento’) se manifiesta como un juego de palabras (no obstante dotado de un sentido profundo) compartidas (escultura y arquitectura):

<< Instalaciones: En este capítulo vamos a tratar de varias intervenciones sobre el espacio que, aunque puedan parecer desconectadas entre sí, tienen un hilo conductor común. El “project art” nos llevará de la idea y planeamiento del espacio hasta la “instalación” concreta de elementos en él; formarlo en su contenido perceptual, destacando particularidades insospechadas de él. >>⁸⁴

Consecuentemente en nuestras *instrucciones*... observamos como en el nuevo milenio y en el contexto de las obligadas reformas docentes derivadas de la convergencia europea inspirada por Bolonia, nos parece oportuno un cierto cuestionamiento de la estructura tradicional de ‘toda’ tesis doctoral.

A priori se suele partir (compartir) de un acuerdo ‘tácito’ sobre el modelo de Umberto Eco (su ‘mitificado’ texto *Come si fa una tesi de laurea*) que se remonta a 1977 y donde se nos habla de mecanografiar la tesis, de hacer fichas manuscritas de lectura, etc. Constatamos así que nos estamos refiriendo a un período tecnológico (pero también conceptual) anterior a la revolución informática. Al respecto muchos doctores y catedráticos actuales, llevan cierto tiempo cuestionando este modelo de tesis. Por otra parte, debería recordarse que Umberto Eco cuando escribe ese ‘manual’ se encuentra inmerso en una ‘moderna’ concepción genérica (‘estilo internacional’), que no valora demasiado las peculiaridades contextuales, como en nuestro caso la peculiaridad / identidad de Tesis en Bellas Artes (incluso hasta su ubicación en el País Vasco, podría tomarse en consideración) y en este sentido resulta indispensable recordar una obviedad. Las denominadas Bellas Artes no parecen ser una ‘Ciencia Exacta’ que siempre pueda (o incluso deba) cumplir los cánones estructurales ‘establecidos’, es decir *Introducción* con lanzamiento de hipótesis, *Desarrollo* con demostración de aquella hipótesis y *Conclusiones* finales.

Los supuestos (o presupuestos) académicos también podrían ser cuestionados al observar como existen precedentes (ya en el siglo XX) de otras concepciones de tesis ‘artísticas’ aceptadas y elogiadas, en el contexto del arte y la arquitectura. Entre otras que ya hemos tratado destaca *La Casa de Don Giovanni* de Josep Quetglas, ‘ya’ prestigioso arquitecto y catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña. Fue una tesis avanzada y atípica dirigida en 1972 por Rafael Moneo, de ‘confusa’ estructuración interior y que sorprendentemente carece de introducción y conclusiones (según versión posteriormente publicada).

Décadas después Joaquim Dols realiza otra aportación al concepto mismo de tesis con la denominada *La metáfora del espejo (Ensayo histórico acerca de las rupturas espacio-temporales en la imagen de producción tecnológica)* dirigida por Antonio Remesar, leída en 1988 en el Departamento de Estructura de la Imagen y el Entorno de la Universidad de Barcelona. Se trata de un trabajo de 970 páginas, sin introducción, ni índice, ni conclusiones. Aquí una muy extensa bibliografía sirve de apoyo para un texto correlativo sin partición alguna en capítulos, epígrafes ni párrafos, que no sólo fue aceptada sino que recibió todo tipo de parabienes, ya en los años ochenta.

Una directa y atenta observación de la realidad actual nos permite constatar que estamos en una época ‘mix’, donde se disuelven las fronteras disciplinares, una época

⁸⁴ MADERUELO Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990, p.203

compleja, contradictoria y desmesurada (como muestran las potencialidades infinitas de Internet). Necesariamente el concepto mismo de “límite” aparece cuestionado / superado, al menos desde una concepción avanzada de la arquitectura:

<< Trabajamos, hoy, más allá de los límites. Con siluetas –y perfiles- que han perdido su antigua coherencia cerrada, acabada, completa. Hablamos de una arquitectura sin límites fijos, que oscila entre lo estático y lo dinámico, ente lo determinado y lo indeterminado, entre lo tangible y lo intangible. >>⁸⁵

Consecuentemente entre las polaridades conceptuales “global y local” no aparecen límites, sino un nuevo sincretismo (a modo de ‘mix’) que obliga a invenciones lingüísticas como el término “glocal” definido como:

<< Global y local. Simultáneamente. Fenómeno, registro, dispositivo o información o acción capaz de resonar con lo local y transferir a lo global. Capaz, pues, de ser sistema y lugar a un tiempo; (...) >>⁸⁶

Incluso global y local pueden aparecer como conceptos relacionados por la “diversidad”:

<< Es éste un tiempo de diversidades, que proclama la constante superposición de acontecimientos particulares en estructuras globales: esa condición “multi” en la que lo global se enlaza con lo local, lo particular con lo general, lo general con lo individual. >>⁸⁷

Y de la diversidad es sencillo (natural) derivar hacia la “biodiversidad” cuando incorporamos la naturaleza:

<< Biodiversidad: Hoy se trata de proyectar ahorrando energías, al redescubrir en parámetros constantes nuevas capacidades cambiantes. >>⁸⁸

Pero sobre y ‘desde’ la naturaleza misma se propone una re-definición del “paisaje”, de la que se desprende el interesante concepto de “lo inalcanzable”, que en nuestra tesis podría ser equiparado con el horizonte, que se evidencia infinito por definición (Chillida también se expresa de forma parecida en diferentes audiovisuales), así nuestra tesis se propone naturalmente “inalcanzable” en tanto potencialmente ‘ilegible’ (nº ‘imposible’ de páginas):

<< El “paisaje es siempre lo que está más lejos, lo que queda fuera de nuestra exploración, el horizonte siempre relegado, renovado... lo inalcanzable. (...) Así, alejado de la presencia de los objetos que lo hacen posible, no puede verificarse. (...)

Pero si lo “mostrado” es inexpresable, cuando se separa de lo “oculto” se convierte en un conjunto: una “muestra” sin fallos, un cuadro compuesto por los fragmentos visibles de un conjunto de objetos de los que se ha separado, (...) >>⁸⁹

Y donde lo “oculto” (de naturaleza antagónica al urbano “enigma” vital de Perec) asociado a una dimensión más integral, deviene naturalmente:

<< Se presiente entonces la importancia que puede tener el ruido del torrente que no veo, el olor de las flores ocultas por un pliegue del terreno: juegos sutiles entre oculto y evidente, próximo y lejano.

El “paisaje” es el instante frágil donde los fragmentos sonoros, visuales y olfativos se funden con mis referencias y mi estado del momento para constituir una hipótesis de conjunto (...) >>⁹⁰

Así el término “paisaje” se evidencia ‘conclusivamente’ como “imposibilidad”, también asociada al “vacío” (ver nuestro ‘final’ de tesis):

<< La utilización generalizada del término “paisaje” tal vez sea también la evidencia de un vacío que podría interpretarse como una dificultad en el usuario para percibir las articulaciones y las relaciones entre los

⁸⁵ GAUSA Manuel, Límite en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.549

⁸⁶ GAUSA Manuel, Glocal en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.546

⁸⁷ GAUSA Manuel, Diversidad en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.542

⁸⁸ PORRAS Fernando, Biodiversidad en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.537

⁸⁹ LASSUS Bernard, Paisaje en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.144

⁹⁰ *Op.cit.* p.145

objetos, y como una ausencia de formas y de significante en los objetos para facilitar dicha aprehensión; pero quizá también como una imposibilidad. >>⁹¹

En cuanto a la *naturaleza* (término que surge en nuestra tesis ya desde la denominación misma) conviene matizar como aparece valorada a un nivel comparativamente diferente respecto a los otros tres conceptos enumerados en el título. Así entre *arquitectura, diseño y escultura* se establece cierta dinámica comparativa (de orientación combinatoria) regulada por el concepto de proyecto previamente establecido y que aunque también se produce con el término naturaleza, éste trasciende este nivel y progresivamente irá ascendiendo de rango (diríamos que del nivel bidimensional al tridimensional). Por tanto el término *naturaleza* va adquiriendo un papel regulador y, al igual que el término proyecto, va entretejiendo el conjunto ADE (*arquitectura, diseño, escultura*). Consecuentemente practicaremos un salto al vacío (desde el “espacio” reiterado por Maderuelo) partiendo de una convencional concepción ‘exterior’ de la naturaleza como ente en sintonía con la arquitectura, el diseño y la escultura, ejemplarmente plasmada por Maderuelo en su tesis y en su consecuente devenir temporal, materializada como obra en Huesca. En el devenir (largo y tortuoso camino espiral ADN) de la tesis (a partir de un indispensable cuestionamiento del término identidad y su deriva hacia el yo), la naturaleza deviene concepción interior trascendente (asociada a la mística muerte del yo).

Así observamos con interés un paralelo devenir ejemplarizante, (docto) devenir del concepto de *espacio* inicialmente concebido *raptado*, que años después es liberado y renace (circularidad no viciosa) como *idea de...*, progresando hacia la naturaleza (orientación muy valorada por la crítica especializada) desde un “cruce de caminos” entre arquitectura y escultura, donde las fronteras disciplinares se diluyen:

<< En 1990, JAVIER MADERUELO publicó *El espacio raptado* (Mondadori), un ensayo pionero en España sobre las “interferencias” que se producen cuando, (...) la escultura expande su campo hasta adentrarse en los límites tradicionales de la arquitectura. Dieciocho años después, Maderuelo ha refundido y ampliado los materiales de aquel primer libro. ¿Qué ha pasado en este tiempo? Básicamente, que la citada expansión no ha hecho más que crecer: cada vez hay más escultura arquitectónica y más arquitectura escultórica. Para Maderuelo que se centra más en lo primero que en lo segundo, el núcleo duro del cruce de caminos sigue estando en dos corrientes que en los años sesenta llevaron al extremo la propia idea de arte: el minimal y el *land art*. La contribución más valiosa de este nuevo ensayo se encuentra, precisamente, en las páginas dedicadas a la relación entre arte y naturaleza, arquitectura y paisaje. >>⁹²

Por otra parte descubrimos un axioma (más vivenciable que explicable) sobre el espíritu de los tiempos, que trata de un arquitectónico estudio denominado “IN PROGRESS”. Proclamando una actitud muy de esta época sin certezas, de un espíritu de los tiempos que en nuestra tesis conectará con la “deriva situacionista” pero sobre todo con el concepto orientalista del devenir (reiterado en nuestro trabajo). Indirectamente la tesis como obra personal / individual aparece cuestionada, incluso en el concepto mismo de conclusión / conclusiones. Así necesariamente deberá continuar evolucionando en el futuro, en el sentido del *Work in progress* que por ejemplo Montaner (arquitecto, catedrático de composición y subdirector de cultura de la Escuela de Arquitectura de Barcelona) enfatizaba ya entre dos milenios.

<< *Work in progress*: Desde el punto de vista metodológico, se es consciente de que los objetivos que pretende este libro nunca podrán alcanzarse completamente. Se trata de una obra inevitablemente incompleta y continuamente mejorable. Se pueden señalar unos criterios interpretativos y relacionales, pero la materia a tratar es tan inabarcable (...) que el análisis ni puede quedar concluido ni puede ser tarea de una sola persona. >>⁹³

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² ZABALBEASCOA Anatxu, *LIBROS / ENSAYO / ARTE. La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, El País – Babelia, 21 marzo, 2009, p.14

⁹³ MONTANER Josep María, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.16

En este sentido la obra se manifiesta deliberadamente inalcanzable, desde un proyecto que enfatiza las “interpretaciones” (termino afín con el sentido de la hermenéutica) y es voluntariamente “generalista”, consecuente con esta época de globalización (también en sentido positivo).

<< el autor es consciente de que éste es un libro excesivamente generalista, que se refiere a multitud de obras y autores de distintas disciplinas, tratados de manera esquemática. El libro pone énfasis en las interpretaciones y, por ello, está obligado a una visión muy panorámica y poco detallada. Pido disculpas, por lo tanto, a todos los especialistas en temas y autores que en el libro aparecen de manera simplificada.>>⁹⁴

El énfasis en las “interpretaciones” (‘nuestra’ hermenéutica) va necesariamente asociado al sistemático uso de la cita, (también dotada de *vida propia*) entendida incluso como literario concepto de fragmento por excelencia:

<< Por estas razones, el libro intenta configurarse como una especie de hipertexto en el que se sigue un discurso unitario pero que, a la vez, se despliega en docenas de temas monográficos –análisis de obras emblemáticas, interpretaciones tangenciales, monografías sobre actividades artísticas, fragmentos de textos, que en el libro adoptan un formato identificable, complementario al texto general, y que pueden ser leídos de manera autónoma. >>⁹⁵

Precisamente el término “hipertexto” utilizado por Montaner también aparece asociado a Perec, en tanto “hiper-novela”:

<< Pero quizá sea *La vida instrucciones de uso* (*La Vie mode d’emploi*, 1978) –que le valió el Premio Médicis en el 1978 –la novela- o mejor dicho “hiper-novela”, según la expresión de Italo Calvino- más lograda de Perec por lo ambicioso y atractivo de un proyecto que se propone narrar, en combinaciones matemáticas, la encrucijada de vidas de los vecinos que ocupan cada uno de los pisos de un edificio parisino. >>⁹⁶

Incluso literalmente el término “fragmento” aparece en la referida novela, que para Catherine David conecta lo local y lo global mediando una singular arquitectura narrativa construida pieza a pieza, la de un “puzzle”. Termino que la Real Academia de la Lengua despoja de una z (“puzle”) e incorpora como “rompecabezas” y que en nuestro caso derivará hacia una trascendente de / construcción, en el sentido de rompe – egos, que como en la arquitectura literaria de Perec puede producir un “vértigo mayúsculo”:

<< (...) cada capítulo se parece a un fragmento de un gigantesco, fascinante puzzle, cuya “osamenta” la constituye una casa parisina de la calle Simon-Crubillier: cada pieza del puzzle es un capítulo y lleva una indicación sobre sus inquilinos de hoy y de ayer, reconstruyendo los objetos, las acciones, los recuerdos, las sensaciones, la fantasmagoría. Siguiendo el orden sabiamente entretejido por Perec, asistimos a la formación de un microcosmos constituido por una serie de “novelas dentro de la novela”, una prodigiosa concatenación de existencias, de vida vivida o simplemente soñada (...)
“(...) entrad en este inmueble y daréis la vuelta al mundo. Un vértigo mayúsculo” (Catherine David, *Le Nouvel Observateur*) >>⁹⁷

Retomando el proyectivo diccionario arquitectónico valoramos cómo se manifiesta favorable a la “indefinición” que podríamos asimilar al concepto de “no conclusiones”:

<< Indefinición: Indefiniciones, no conclusiones, son las inmediatas presencias de los innumerables balbuceos que se ensayan recientemente en arquitectura. >>⁹⁸

Donde también otro de los autores más relevantes de este diccionario arquitectónico subraya la “ambigüedad”, que podríamos interpretar a modo de sinónimo de aquella “indefinición”:

<< Ambigüedad (y ambivalencia): El espacio unívoco deja paso hoy a un espacio ambivalente. No sólo por no-predeterminado sino por decididamente ambiguo.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ GONZALEZ SALVADOR Ana, *La narración / Siglo XX* en PRADO DEL Javier (Coordinador), *Historia de la Literatura Francesa*, Cátedra, Madrid, 1994, p.1162

⁹⁷ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, contraportada

⁹⁸ MORALES José, *Indefinición* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.547

En una realidad multifacetada y definitivamente no-esencial; la arquitectura puede crear espacios más plurales por, precisamente, indeterminados. >>⁹⁹

Una concepción abierta, en devenir, que Montaner propone programáticamente inconclusa (que nosotros entendemos como sin conclusiones explícitas, en tanto que el lector sacará sus propias conclusiones sin condicionamiento alguno):

<< La intención es abrir discursos más que ofrecer unos resultados cerrados; se trata de incitar a la búsqueda más que a la solución; se trata de una visita al pasado reciente, intentando pensar en el siglo XX como condición imprescindible para poder entenderlo y superarlo. Por lo tanto, este libro constituye un resultado no definitivo que pretende aportar indicaciones y que se ha confeccionado como un *Work in progress* tal como lo definió James Joyce en *Finegans Wake*, una obra abierta que se va haciendo, que cada lector puede continuar a su manera a medida que va leyendo; un libro que en el futuro puede ser ampliado y reinterpretado. En definitiva, el texto no constituye un final, sino un inicio que queda en manos del lector (...) >>¹⁰⁰

Toda una filosofía anti-conclusiva que en un histórico contexto oriental pero con resonancias universales, deviene poética (espiritual incluso):

<< “Carecer de algo tiene también fragancia y energía.” Jacob von Gunten.>>¹⁰¹

Una negación conclusiva que podría entrar en correspondencia con una afirmación de lo “inacabado” del diccionario “avanzado” en el que curiosamente los autores se re-citan:

<< Inacabado (SORIANO Federico): Frente al fragmento surge el concepto avanzado de lo inacabado.>>¹⁰²

Y lo hacen desde una concepción arquitectónica proyectiva (“más allá”), autodefinida como:

<< Arquitectura avanzada (VV.AA.): Más allá de la arquitectura clásica (ritual) y de la arquitectura moderna (productiva) existe una arquitectura avanzada (informacional). Una arquitectura avanzada es una arquitectura decididamente involucrada en la capacidad dinámica de intercambio y modificación de la información. Con el avatar, el acontecimiento y la dimensión temporal de unos procesos definitivamente abiertos. >>¹⁰³

Incluso desde la re-definición misma de “arquitectura” se insiste (entre otros conceptos alternativos) en la importancia fundamental de los “procesos” en curso:

<< Arquitectura (VV.AA.): (GAUSA Manuel) El valor de la arquitectura no resulta ya, tan sólo de crear formas en el espacio sino de propiciar relaciones en él: (...) de proponer (y disponer) reacciones (acciones y relaciones); más cualitativas cuanto más potencialmente interactivas. Ello alude a un cambio latente en la propia figura del arquitecto ya no formulable –sólo- en los términos de un “productor de objetos” sino en los de un “estratega de procesos”. >>¹⁰⁴

Re – definición en la que naturalmente aparece desde una concepción “global” el término “proyectar” (que regula, media, relaciona nuestro trabajo sobre arquitectura, diseño, escultura y naturaleza):

<< Nuestra misión principal como arquitectos (...) articular una mediación propositiva, entre las fuerzas de la producción y las condiciones de aquellos escenarios a los que éstas remiten; de ello deriva la propia capacidad para PROYECTAR, esto es, para CONOCER, IDEAR y EJECUTAR; para RELACIONAR (explorar, asociar, deducir, implicar ...) para PROPONER (imaginar, prever, anticipar, inventar) y para FABRICAR (construir, estructurar, organizar, coordinar...).

Una mediación, pues, destinada a dotar a las estructuras productivas y culturales de cada momento de una organización espacial adecuada capaz de sintonizar con las propias condiciones del entorno global. >>¹⁰⁵

Y donde tiene cabida lo infinito y lo inesperado:

⁹⁹ GAUSA Manuel, *Ambigüedad* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.535

¹⁰⁰ MONTANER Josep María, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.16

¹⁰¹ NAGARJUNA, *Abandono de la discusión*, Siruela, Madrid, 2006, p.26

¹⁰² GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.547

¹⁰³ VV.AA. en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.534

¹⁰⁴ VV.AA. *Arquitectura* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.536

¹⁰⁵ *Ibidem*.

<< (SORIANO Federico) (...) La arquitectura será así creadora de procesos y no de hechos finitos.
(PORRAS Fernando) (...) La verdadera arquitectura está siempre en el lugar más inesperado. Donde nadie piensa en ella ni pronuncia su nombre. >>¹⁰⁶

También en relación con el otro término complementario de la nueva “arquitectura” “avanzada”, necesariamente “proyectiva”:

<< Avanzado (VV.AA): (SORIANO Federico) Avanzar (se), en efecto, anticipar (se); pero también adelantar (se).

Impulsar –o proyectar- hacia delante. Una acción (una arquitectura) avanzada es una acción (una arquitectura) necesariamente proyectiva: por propositiva y por anticipad(or)a. Una acción (una arquitectura) que trabaja con el intercambio, la relación, la información y la evolución. >>¹⁰⁷

Por extensión de esta “arquitectura avanzada” la cultura avanza, incluyendo sin contradicciones las dimensiones temporales y atemporales:

<< Cultura avanzada VV.AA.: (GUALLART Vicente) La cultura avanzada pretende lograr una interacción activa entre un desarrollo sostenible y la integración de las nuevas tecnologías con el fin de lograr una mejor calidad de vida.

(GAUSA Manuel) (GUALLART Vicente): La única manera de ser atemporal es ser absolutamente temporal. Que los edificios reflejen la hora y el minuto en que fueron pensados y construidos. >>¹⁰⁸

Lo que no impide que la paradoja (que se evidencia operativa - proyectiva) forme parte integral de esta nueva concepción:

<< Paradojas: Precisamos hoy de situaciones –enunciadas- capaces de colaborar con el sistema y de trastocarlo a un tiempo. Por esa condición extrañamente dual los llamamos paradojas. Paradojas operativas.>>¹⁰⁹

La “paradoja” también interesa en otro diccionario proyectivo donde aparece naturalmente (*Landscape +...*) relacionada con el “collage”. Metodología afín con nuestro trabajo, constituido por “fragmentos” frecuentemente “disparés”, que programáticamente intentamos integrar / unificar (*A.D.E.N: una identidad proyectiva*) y que en la mayoría de los casos (sin contar con algunas reseñas de publicaciones no especializadas) provienen de citas eruditas:

<< “El collage es la superposición de cosas disparés y la manifestación por excelencia de la paradoja durante el siglo XX” Lebbeus Woods

En arte, el collage es el proceso de pegar fragmentos de papel sobre una superficie, unificándolos generalmente mediante una línea de color. (...) La técnica fue adoptada posteriormente por artistas dadaístas como Kurt Schwitters y Max Ernst. En este último caso, sin embargo, el uso estaba relacionado más bien con las nociones de casualidad y azar. >>¹¹⁰

A otra escala y disciplina (deriva del arte hacia la arquitectura y el urbanismo) el collage podría equipararse al “*patchwork*” (manteniendo el término anglosajón original):

<< Patchwork city: Como un *patchwork* sobre el territorio, la forma cristalina de la ciudad primitiva estalla, así, en un abanico heterogéneo de salpicaduras y huecos: un *patchwork* de realidades enlazadas; de conflictos –tensiones- y bellezas –atracciones- favorecidos precisamente por el potencial de la movilidad, del intercambio y del desplazamiento. >>¹¹¹

El “desplazamiento” por la ciudad y el trabajo con fragmentos nos remite a otra concepción del collage en la deriva situacionista, que no obstante necesita una previa definición casi de diccionario:

<< La dérive situacionista: “*Deriva*: modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Op. cit.* p.537

¹⁰⁸ *Op. cit.* p.540

¹⁰⁹ *Op. cit.* p.552

¹¹⁰ PORTER, Tom, *Collage*, en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 36

¹¹¹ GAUSA Manuel, *Patchwork city* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.552

específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia “ Internationale Situationniste (1958-1969), Madrid, Literatura Gris, 2001, p.15 >>¹¹²

Utilizando literalmente aquel termino en tanto “*collages optophonétiques* de Raoul Hausmann” dentro de un contexto histórico vanguardista especialmente próximo a la literatura:

<< Tras la liberación de los atavismos que supuso la experimentación del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, después de la guerra se formaron en Europa diversos grupos poéticos que intentaron volver a dejar las “palabras en libertad” haciendo con el discurso poético algo parecido a lo que desde la década de los años diez hacían los pintores con las formas y los colores, y los músicos con los sonidos. Estos poetas partían de las experiencias de *Un coup de dés* de Mallarmé, de los *calligrammes* de Apollinaire, de los *collages optophonétiques* de Raoul Hausmann y de las publicaciones de *merz* de Kurt Schwitters. De entre los muchos movimientos que surgen en los años cuarenta voy a mencionar sólo dos, (...) el *lettrisme* y la poesía concreta o, si se quiere, el concretismo. >>¹¹³

París aparece de manera reiterada en la vanguardista confluencia de arquitectura y literatura. Literalmente el collage se visualiza en una “novela-collage” que en cierta medida entendemos en cierta sintonía (precedente) con la vital “hiper-novela” de Perec que venimos reconsiderando:

<< El pintor Asger Jorn y el escritor Christian Dotremont, cuando aún formaban parte del grupo CoBrA, habían realizado experimentos con lo que llamaban *peintures-mots* (pinturas-palabras), cuadros en los que las figuras habían sido sustituidas por palabras. Jorn retomó esa idea en París y, en colaboración con Guy Debord, realizó una “novela-collage”, titulada *Fin de Copenhague* (1957), cuyas páginas son estampas en las que se mezclan chorretones aleatorios de pintura con imágenes extraídas de publicaciones banales y frases recortadas que habían sido tomadas de diferentes impresos tipografiados. Estos elementos aparecen dispersados por el espacio del papel, en lo que será un genuino *détournement* situacionista. >>¹¹⁴

Como en la citada novela de Perec los “mapas”, forman parte de este mundo donde interaccionan términos como “collage”, “arquitectura”, “novela”, “deriva” o “vida”:

<< Con la misma intención y sirviéndose de una técnica similar, Guy Debord confeccionó, ese mismo año de 1957, un par de mapas en los que muestra representaciones “situacionistas” de la ciudad de París, surgen así *The Naked City* y la *Guide Psychogéographique de Paris*, este último no es más que un *dépliant* que contiene un mapa titulado *Discours sur les passions de l’amour*. >>¹¹⁵

Incluso años después y en una nueva era (que incluye una dimensión cósmica), el concepto de “collage” también interesará a la música, con una consecuente deriva hacia un “arte multimediático”:

<< (...) la conjunción de Urano y Neptuno de los años noventa coincidió claramente con desarrollos musicales tan arquetípicamente coherentes como la *world music*, con la interacción creativa de múltiples géneros musicales de diferentes continentes y tradiciones culturales, y el surgimiento del trance por medios electrónicos y la música *New Age*. Especialmente característica del complejo de Urano-Neptuno es la emergencia de una cultura de la mezcla en la que los *disk jockeys* emplean tecnologías de mezcla digital para producir un *collage* improvisado de géneros musicales, tales como *hip-hop*, tecno, música ambiental, minimalismo, salmodias y *world music*, empalmados con muestras de diversos registros y géneros del pasado. Se empieza a desarrollar un arte multimediático que implica la mezcla creativa de cualquier sonido, imagen o texto de toda la memoria colectiva de la humanidad. >>¹¹⁶

No obstante retomando el concepto de collage en la deriva situacionista, París reaparece como experiencia vital, que significativamente integra términos como “fragmentos” y “unidad”:

<< Para realizar *The Naked City*, Guy Debord tomó un mapa comercial de París, de los que se ofrecen a los turistas en los hoteles, y lo troceó en fragmentos que son calificados como *unités d’ambiance*. Operando de la misma manera que Asger Jorn había hecho con las palabras en sus *peintures-mots*, los dispersó sobre una hoja de papel blanco apaisado, como si hubieran surgido de un *coup de dés*, y unió unos fragmentos con

¹¹² MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.178

¹¹³ *Op. cit.* p. 174

¹¹⁴ *Op. cit.* p. 296

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.635

otros por medio de flechas rojas que, con distintas longitudes, grosores y giros, indican la supuesta intensidad y dirección de los deseos que pueden cruzar de una “unidad” a otra. >>¹¹⁷

El concepto de collage en la deriva situacionista, mediando Constant y su “gran obra”, implicará también el devenir de los “mapas” a los “cuadros” (sin olvidar al efecto la parisina gran novela vital de Perec, que pinta un gran cuadro - arquitectura):

<< (...) la voluntad de hacer mapas urbanos, de cartografiar psicológicamente la ciudad, va a ser una de las actividades gráficas más interesantes de la *International Situationiste*, sobre todo en manos de Constant [pseudónimo de Victor E. Nieuwenhuys, citado por Maderuelo], quien desarrollará en forma de maquetas y cuadros sus ideas sobre “urbanismo unitario” y la formalización de su gran obra: *New Babilon*. >>¹¹⁸

Pudiéndose observar desde la perspectiva histórica ofrecida por las vanguardias, como el “cuadro” – “collage” parece interesar tanto en la deriva situacionista como en el posterior proyecto artístico:

<< “*Project art*”: Los proyectos de Christo suelen tener dos partes, una constituida por todos esos documentos, y otra que es la que se exhibe en las galerías y museos como “obra de arte”, como “project art”, formada por “collages”, realizado por el propio Christo en los que intervienen fotografías, dibujos, planos topográficos, palabras escritas y hasta muestras de los materiales que se emplearán en la construcción, formando con todos los elementos una lámina que se plantea son el sentido compositivo de un cuadro y que los propios galeristas enmarcan con cristal para su posterior venta. >>¹¹⁹

El concepto de “collage” en la deriva situacionista, finalmente se evidencia integrador, donde los fragmentos se entrelazan y forman redes (esencia del creativo *cadáver exquisito*):

<< Durante los años sesenta, Constant realizará una buena cantidad de *collages* de gran tamaño, hasta 3 metros de ancho, formados por planos de ciudades, de diferentes escalas, que sitúa encadenados sobre un hipotético territorio. Conectando los fragmentos forma redes de tejido urbano que se extienden sobre el nuevo plano dejando intersticios desocupados entre ellos. Estas redes, de tramos irregulares de apariencia orgánica, carecen de la centralidad y jerarquización que caracterizan las ciudades europeas, simbolizando la libertad de los ciudadanos que podrían recorrer las redes, siendo el paseo exploratorio, la deriva por los diferentes sectores una de las posibles actitudes lúdicas de sus habitantes. >>¹²⁰

El concepto de collage forma parte esencial de nuestra tesis (collage de textos ilustres científicamente interpretados / hermenéutica) y mediando el tema de “los proyectos”, también se pretende actualizar naturalmente (*Landscape + ...*) significados antiguos (ocultos incluso), que así devienen intemporales:

<< (...) la utilización del collage en los proyectos arquitectónicos se halla ampliamente extendida. (...) aprovechando tanto el azar como lo deliberado, se utiliza para acentuar el compromiso visual en la presentación de la idea y, lo que es más importante, para liberar asociaciones ocultas dentro de los temas del proyecto. La manipulación de fragmentos de papel para probar distintas distribuciones y, finalmente pegarlos (tal y como hacía Henry Matisse) también se ha asociado con aquellos arquitectos que realizan un tipo de planificación libre de formalismos. En palabras de Lebbeus Woods la capacidad del collage para transformar significados antiguos en nuevos se ha convertido en una convención “(...) que ha impregnado la cultura de consumo, la publicidad, la moda, las películas y la arquitectura posmoderna”. >>¹²¹

Por otra parte cuando se incorpora el concepto de permeabilidad...

<< Arquitectos permeables que se dejan invadir. Instrumentos permeables rebosantes de interferencias. Arquitectura permeable capaz de absorber pero también de emitir. >>¹²²

¹¹⁷ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.297

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ MADERUELO Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990, p.207

¹²⁰ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.297

¹²¹ PORTER, Tom, *Collage*, en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 37

¹²² PORRAS Fernando, *Permeable* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.552

...incluso el collage puede estratificarse temporalmente en progresiva apertura, también a una participación interpretativa (“pluralidad”), incluso en las “escrituras” del paisaje:

<< Palimpsesto: “Actitud de creación del paisaje en una sociedad abierta y multicultural, que permite una pluralidad de interpretaciones en un mismo lugar”.

La creación de un paisaje palimpsesto se apoya en cinco grandes principios: el principio de habitabilidad; el principio de diversidad cultural, que aspira a que todas las actividades culturales locales ante la naturaleza puedan expresarse de forma creativa; el principio de expresión de los contrarios; el principio de competencia fragmentaria, que tiene como objeto limitar al máximo las intervenciones profesionales a fin de permitir una libertad de interpretación al espectador; y el principio de “malla”. (...)

La invención de relaciones entre escrituras paisajísticas introduce una variedad de juegos posibles entre los distintos espacios imaginarios que abren dichas escrituras. >>¹²³

Otra participación interpretativa próxima al collage puede observarse en una peculiar concepción intemporal del arte de la que “identidad” y “naturaleza” forman parte:

<< El martirio, el dolor del cuerpo, el poder, la identidad, la violencia, la exclusión social, la visión de la naturaleza o el valor simbólico de los objetos, son algunas de las cuestiones que sugieren el resto de las obras expuestas. Desde luego, no son las únicas. Cada cual –desde el presente–, con su bagaje, sus preferencias y sus intereses, se encargará de elaborar su propio mensaje cruzado. >>¹²⁴

Nuestras *Instrucciones de uso* se enriquecen con otras aportaciones lingüístico – actitudinales cuando literalmente el término “IN PROGRESS” aparece como concepto que abandera arquitectónicamente el cambio de milenio. Significativamente ‘entre dos milenios’ la revista el Croquis, propone un grueso volumen de 704 páginas que titula *In progress 1999-2002: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. N° 96-97 + 106-107*

También esta concepción “IN PROGRESS” aparece en el *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada*. Y en *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, de Daniela Colafranceschi.

En este sentido y con una mayor concreción observamos como el *Primer premio concurso Baracaldo*, Vizcaya (1999), trata sobre el “proceso de hibridación” y las “mutaciones” propias de los nuevos tiempos. En los que incluso la naturaleza / paisaje (“liberador”) se integra con el “paisaje interior” (que, reiteramos, en nuestro trabajo derivará hacia la búsqueda de la verdadera naturaleza interior):

<< Un proceso de ocupación del paisaje liberador de cargas compositivas a priori. (...) Tres productos finales: un paisaje hibridado por las funciones del programa propuesto mediante la dispersión de los nuevos usos, un conjunto de cadenas de información edificables que configuran los híbridos urbanos (...) y, finalmente, una hibridación doméstica, último reflejo en la manera de vivir el espacio íntimo de todo el proceso de creación del paisaje en el territorio uniendo directamente el mismo al paisaje interior. (...) Una vez alcanzado el equilibrio en las mutaciones descritas se procede al reconocimiento y agrupamiento de los usos edificatorios y los espacios libres dando lugar a la configuración de los híbridos edificados. >>¹²⁵

Pudiéndose apreciar que el concepto de hibridación también aparece como rasgo de identidad proyectiva (“identidades en convivencia”) de unas concepciones arquitectónicas orientadas hacia un futuro en el que el proyecto deviene cultura:

<< Híbrido: La naturaleza híbrida del proyecto contemporáneo alude a la actual simultaneidad de realidades y categorías referidas, ya no a cuerpos armónicos y coherentes, sino a escenarios ambiguos y mestizos hechos de estructuras e identidades en convivencia comensalista unas con otras. Es desde la aceptación desprejuiciada de esa extraña situación de cohabitación hecha de negociaciones, pactos y mestizajes entre

¹²³ CONAN Michael, *Palimpsesto* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.145

¹²⁴ Catálogo de mano *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo. Colección IV*, Artium, Vitoria, 2005

¹²⁵ ARROYO Eduardo, *European 5 – Proceso de hibridación 001*, en El Croquis., *In progress 1999-2002: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. N° 96-97 + 106-107*, p.148

informaciones solapadas e interconectadas a la vez (capas y estructuras imbricadas y diferenciadas), que puede entenderse, hoy, la cultura del proyecto contemporáneo. >>¹²⁶

Eduardo Arroyo insiste en esa concepción progresiva que deviene vital, explícitamente en tanto “posibilidades vitales” (potencialidades lingüísticamente manifiestas en el *Obrador de literatura potencial*) que creativamente nos podrían aproximar a la arquitectura literaria de la *Vida instrucciones de uso*:

<< La multiplicidad de caracteres y el hedonismo del individuo contemporáneo, sus costumbres y sus cada vez más atípicas características de movilidad y comunicación, hacen de sus viviendas un lugar altamente variable y heterogéneo. (...) se proponen unas unidades que descarguen la arquitectura de su función organizativa regidora para pasar a un plano de soporte para la representación de posibilidades vitales, de maneras de vivir, (...) se pretende la máxima absorción de la mencionada multiplicidad cultural con el máximo número de usos asimilables. >>¹²⁷

La “multiplicidad cultural” en Perec podría asimilarse a los novelescos desplazamientos de oculta matemática (“poligrafía del caballo” a modo de *salto de caballo* en ajedrez) de Perec por el inmueble parisino, que en cierta medida podrían sintonizar con el “nomadismo emocional” en Arroyo, que también explicita de manera pormenoriza en su proyecto habitacional:

<< Un programa de usos flexible y multirepresentable necesitado de un entorno acorde a su complejidad y mixtificación dentro de las estructuras de los híbridos urbanos. Uno de los grados de libertad más interesantes en la actualidad es la posibilidad de desplazamiento de los espacios vitales, y una imagen de esa libertad se reproduce en estas viviendas en su planteamiento de nomadismo emocional. Así se plantea mediante el dimensionamiento igual de todas las piezas el permitir al usuario la libertad de intercambiar zonas de estar y recreo por otras de dormitorio y descanso para aprovechar al máximo las condiciones de iluminación y calor de cada estación anual. Entre estas piezas de igual dimensión aparece un núcleo de servicios que alberga en diferentes configuraciones todos aquellos elementos que no posean carácter nomádico. >>¹²⁸

Desde la revista *El croquis* se lanzan equivalentes principios progresivos, donde la realidad se evidencia “más compleja” y que, unida al natural devenir, dificulta el establecimiento de unas conclusiones (por definición en antagonismo conceptual con los “principios”):

<< En la forma de principios: Frente a los esquemas lineales y a los sistemas de causa-efecto con los que la objetividad científica revolucionó el conocimiento, este final de siglo ha dejado paso a una descripción más compleja de la realidad. Como en aquella imagen de Roma ofrecida por Freud para describir la estructura estratificada del subconsciente, lo moderno se ha visto abocado a las contigüidades, a los solapes con sus transparencias, a los estratos y a las deformaciones. >>¹²⁹

El concepto de “proceso” aparece asociado a progreso y, aun sin alcanzar este nivel de manifiesto, también se evidencia de manera relevante en otros diccionarios contemporáneos (con naturaleza incluida), como el coordinado por Colafranceschi:

<< Proceso: El paisaje está ineludiblemente delimitado por los cambios del proceso y el tiempo. En el paisaje no hay nada fijo, estático e inmutable; se trata de un medio dinámico y cambiante, siempre en marcha, delimitado por el clima, la historia, la ecología y las imprevisibles contingencias del tiempo. (...) El paisaje como conjunto de múltiples procesos, todos ellos propagadores y generadores de organizaciones diversificadoras, requiere una aproximación creativa al proyecto y gestión de esos sistemas. En este sentido, el paisaje sobrepasa las típicas preocupaciones arquitectónicas sobre el aspecto formal y estilístico, y exige una atención más intensa al diseño del método, del proceso y de las configuraciones de emergencia. >>¹³⁰

¹²⁶ GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.546

¹²⁷ ARROYO Eduardo, *Europán 5 – Proceso de hibridación 001*, en *El Croquis*,. *In progress 1999-2002*: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. Nº 96-97 + 106-107, p.152

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ ROJO DE CASTRO Luís, (*El Informe. La isotropía. La entropía. La horizontalidad y el sudor del hipotálamo*), en *El Croquis*, *In progress 1999-2002*: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. Nº 96-97 + 106-107, p.6

¹³⁰ CORNER James, *Proceso* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.157

Que también explicita la necesidad del “proyecto” y naturalmente se orienta hacia la no dualidad, consecuentemente naturaleza y arquitectura pueden integrarse:

<< Podría parecer, pues, que el compromiso con el proyecto de paisajes-en-proceso requeriría que el proyecto del sistema generador (el diseño del proceso) sustituyese a las preocupaciones tradicionales de la arquitectura del paisaje por la forma, la composición estética y el uso innovador de los materiales. (...) Pero, ¿es necesaria esta dicotomía? Y ¿es cierta o útil? Yo creo que no. Se trata de un dualismo falso, ya que la especificidad de la forma, la geometría, el material y la configuración son precisamente los mecanismos que establecen, en primer lugar, los caminos y matrices a través de los cuáles fluyen e interactúan los procesos. >>¹³¹

Esta orientación hacia la disolución de fronteras también se manifiesta en el diccionario de arquitectura avanzada, y precisamente lo hace también desde el término “proceso”:

<< Proceso: Los procesos avanzados están dominando el campo de la creatividad, disolviendo varios conceptos a la vez: el de autor, el de obra, el de disciplina. >>¹³²

Empezando por el “autor” (ego por excelencia, que veremos debería morir) la disolución de la “novedad óptica” parece necesaria para minimizar el formalismo en beneficio del devenir procesual, tal como se concibe desde la naturaleza proyectiva:

<< (...) no hay proceso sin la especificidad de la materia y la configuración formal, que al mismo tiempo permite y restringe actividades concretas, flujos e interrelaciones. De esta forma, lo importante no es separar la preocupación por la forma, dando preeminencia a la primera, sino comprender la interacción inevitable entre forma y proceso, y distinguir aquellas configuraciones que tienden a un proceso entrópico de aquellas que tienden hacia la creatividad y la diversificación. De hecho, si la forma, la geometría y la materia se evaluaran menos desde la perspectiva de la novedad óptica y más de acuerdo a su capacidad de provocar y fomentar múltiples procesos en marcha, estaríamos dando prioridad a una arquitectura del paisaje de acción y efecto. >>¹³³

El concepto de disolución (particularmente del concepto mismo de toda autoría, en nuestro caso) sintonizará con el concepto de la muerte del ego (que aparecerá en los últimos capítulos de nuestra tesis) cuestionándose naturalmente la “identidad” desde el citado diccionario paisajístico que enfatiza su fundamentación mutante:

<< Identidad: Hablar de la identidad del paisaje es tan banal como hablar de todos los rostros humanos que existen en el mundo. Los rasgos fundamentales son comunes, aunque todos sean ligeramente distintos y cambiantes. (...) La identidad del paisaje es, por lo tanto, banal, frágil y temporal. La ortodoxia preferiría que el paisaje permaneciese intacto y tradicional, como si nuestro apego nostálgico a un lugar pudiese de hecho ralentizar el implacable proceso de cambio. Las raíces de la identidad del paisaje se entremezclan con la necesidad de orientación y memoria que tiene el hombre y las fuerzas de la transformación global que han quedado al descubierto. >>¹³⁴

La dualidad (“invariable” / “constante cambio”) también incide sobre la concepción de la “identidad”:

<< La cuestión no es tanto si el paisaje va a cambiar, sino cómo va a adaptarse al paso del tiempo y seguir siendo reconocible. La identidad del paisaje puede entenderse de dos formas extremas: o bien como un lugar de atmósfera exquisita concebido para mantenerse invariable a lo largo del tiempo, o bien como un lugar en constante cambio, expresión de las cualidades del progreso y la evolución. (...) Sería un error oponer ambos fenómenos de identidad del paisaje; es decir, la transformación y la conservación, puesto que están determinadas y alimentadas por opciones económicas fundamentales. >>¹³⁵

Y desde el cuestionamiento de la identidad (por su tradicional ensimismamiento) es posible valorar ‘la otredad’ (oriental incluso). Consecuentemente se contempla el exotismo lingüístico para una concepción evolutiva, IN PROGRESS:

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² MULLER Willy, *Proceso* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.546

¹³³ CORNER James, *Proceso* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.158

¹³⁴ GIROT Christophe, *Identidad* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.95

¹³⁵ *Ibidem.*

<< Avatar: Avatar es, en el espíritu romántico, una aventura azarosa: una experiencia incierta, sujeta a un conjunto fortuito de imprevistos.
También describe cada una de las encarnaciones del dios Visnú.
En el lenguaje contemporáneo, un 'avatar' es una figura virtual, animada y dinámica, capaz de evolucionar y mutar en el tiempo (real y virtual). >>¹³⁶

En otro contexto (pasamos de la arquitectura contenedora al arte contenido en el museo) podemos observar cómo la espiritualidad oriental y la religión en la historia del arte occidental pueden compatibilizarse, ejemplificando cómo puede integrarse la dualidad mediante unas atemporales lecturas cruzadas de obras procedentes de mundos muy distintos (*a priori*):

<< La exposición se compone de veintinueve piezas procedentes del Museo Diocesano de Arte Sacro y los Museos de Bellas Artes de Alava, Bilbao, Sevilla y Zaragoza, que dialogan con otras tantas de los fondos de ARTIUM para demostrar que el arte de todas las épocas está conectado entre sí por aspectos, a veces obvios, otras sutiles, que cualquier mirada aguda y ávida de saber puede desvelar e interpretar libremente. >>¹³⁷

Una de las claves parece ser la búsqueda interior (en un sentido semántico muy amplio) “más allá” de la “apariencia” tópica:

<< Estos emparejamientos artísticos, unidos por similitudes y paralelismos en la forma o el fondo, manifiestan que el arte no es sólo lo que se ve en apariencia, -lo real-, sino que va más allá. Es la puerta de acceso a otro lugar puramente mental y personal. Por eso, las interpretaciones pueden ser múltiples y variadas, tanto como los visitantes que las observen, y son independientes del momento histórico en que fueron creadas. (...) como referencia para el público, se ofrece junto a cada pareja de obras, un comentario de las mismas y algunas supuestas interpretaciones de voces de otras épocas para que la visión final del conjunto sea más ilustrativa y enriquecedora. >>¹³⁸

A modo de ejemplo (necesariamente ejemplarizante) puede apreciarse como la religión en la historia del arte occidental, interesa en la museística contemporánea y consecuentemente es objeto de ciertas lecturas cruzadas, interesándonos particularmente la deriva de Tàpies hacia la espiritualidad oriental (que más adelante trataremos):

<< La pintura religiosa con un fuerte protagonismo en la exposición, cobra una nueva dimensión al mezclarse con obra profana actual. Es el caso de Tàpies y Ribera, unidos por la poderosa simbología de la cruz. O el ensimismamiento de las Santas mártires del taller de Zurbarán y los Santos de Ribera, frente al anonimato de los hombres y mujeres corrientes de las fotografías de Humberto Rivas. O la torsión de la escultura de Chillida, que parece mimetizarse con la convulsión de una Virgen dolorosa barroca envuelta en un retorcido manto. >>¹³⁹

Volviendo al avanzado diccionario arquitectónico, observamos que si el citado término oriental “avatar” (que incluye la espiritualidad oriental) constituye para nosotros un exotismo, el inglés (idioma) también se concibe como un exotismo para la Real Academia de la Lengua Española. Recordando que históricamente los ingleses estuvieron en contacto con la India, (y quizás pudieron comprender algo de su cultura, naturalmente espiritual) proponemos cierta sintonía entre términos de fundamento oriental y anglosajón mediando el concepto de impermanencia (que fundamenta parte de la concepción oriental), como entendemos sucede entre *avatar* y *blur*:

<< El blur es un estado de la mirada, una sensibilidad que otorga lugar a la duda y que convierte la arquitectura visual en impermanente. >>¹⁴⁰

En cierto modo, términos sinónimos de una concepción evolutiva (inscrita en el término “proceso”) que integra (“a un tiempo”) la paradoja temporal ejemplificada por los

¹³⁶ GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.537

¹³⁷ Catálogo de mano *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo. Colección IV*, Artium, Vitoria, 2005

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.537

términos “imprevistas” / “previstas” a propósito de “códigos o reglas básicas”, debiendo subrayarse que el proyecto tradicionalmente suele asociarse con la previsión:

<< Evolutivo: Característica de aquel sistema, acción o proceso capaz de evolucionar, es decir, de crecer y desarrollarse, de mutar y transformarse, de alterarse, de variar, de deformarse y / o contaminarse a partir de códigos o reglas básicas internas genéricas, precisas y flexibles, determinadas e indeterminadas a la vez, y de informaciones externas específicas, fortuitas y contingentes, previstas e imprevistas a un tiempo. >>¹⁴¹

En sintonía con esta concepción integradora de diferentes identidades, desde la arquitectura progresista se proponen nuevos términos lingüísticos como “metápolis”, que manifiestan un notable interés por la combinatoria. Además en nuestro discurso (que naturalmente deviene literario) nos interesa destacar como el lenguaje parece dotado de una cualidad generadora (“...produce una nueva dimensión ...”):

<< La metápolis contemporánea constituye una realidad que traspasa y engloba, desde diversos puntos de vista, las metrópolis que hemos conocido hasta ahora propiciando una nueva especie de aglomeración urbana hecha de espacios multiplicados, heterogéneos y discontinuos, producidos por entidades urbanas cada vez menos relacionadas jerárquicamente y cada vez menos remitibles a circunstancias de proximidad espacial y contextual.

El término ‘Metápolis’ produce una nueva dimensión múltiple y multifacética de la ciudad contemporánea. Una realidad más allá de la metrópolis tradicional que no se traduciría ya sólo en crecimientos sino, sobre todo, en combinaciones. >>¹⁴²

Pudiendo observarse una interesante deriva lingüística del término “metrópolis” hacia el más progresista de “metápolis”, que enfatiza la multiplicidad combinatoria:

<< La ciudad ya no es un solo lugar o una forma determinada, ni tampoco un solo estado evolutivo, sino la combinación de múltiples estadios y experiencias simultáneas: un sistema multicapa progresivamente diversificado, producido por realidades diversas, a-continuas, estratificadas y no-fijas que distorsionan, pervierten y transforman los propios esquemas elementales de desarrollo que las definen. >>¹⁴³

Combinaciones que, como venimos considerando, forman parte de la genética más progresista, también valorada como proceso inacabado (solo la muerte ‘acaba’, con la vida):

<< Genética: (PORRAS Fernando) Tras la revolución del proletariado: la revolución industrial. Tras la revolución industrial: la revolución de la información. Tras la revolución de la información: la revolución genética.

Reivindicamos la posibilidad de proyectar con genes, de ser capaces de dotar a ciertas estructuras, organismos o entornos previos, de la posibilidad de transformarse mediante una acción evolutiva.

(GAUSA Manuel) La condición evolutiva del dispositivo contemporáneo apela a la capacidad de crecimiento, de desarrollo y variación de aquellos procesos abiertos (por inacabados) generados a partir de códigos o patrones básicos de información y combinación: intuimos en todo ello la evidencia de un proceso genético que sugiere, a su vez, relaciones entre información sintética y proceso dinámico. >>¹⁴⁴

Así incluso la “genética” (también “proceso genético” y “códigos”) aparece de forma concreta, cuestionándose desde la vanguardia arquitectónica una concepción tradicional de la escultura, pudiéndonos sugerir la integración de nuestro ADN vital en esta dinámica combinatoria:

<< Genética de la forma: La asunción de una sistematicidad elástica –y topológica- de la forma, permite concebir, en ciertos procesos de generación abierta, una arquitectura que pasa a modelarse, no como una escultura o como un dibujo sino como un flujo móvil, “co-participante”, inserto, a su vez, en un campo de flujos dinámicos. >>¹⁴⁵

Combinaciones creativas que también surgen en el puzle (ya en castellano) vital de Perec, que significativamente ya desde el “PREAMBULO” de la obra citada observa como:

<< Las piezas de los puzzles se dividen en unas cuantas grandes clases, siendo las más conocidas: los muñequitos (...) las cruces de Lorena (...) y las cruces (...) y una vez reconstruidos los bordes, colocados en su sitio los detalles –la mesa con su tapete (...)– y separadas las grandes masas de los fondos en grupos

¹⁴¹ *Op. cit.* p. 543

¹⁴² *Op. cit.* p. 551

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ VV.AA. *Genética* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.545

¹⁴⁵ GAUSA Manuel, *Genética de la forma* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.546

según su tonalidad gris, parda, blanca o azul celeste, la solución del puzzle consistirá simplemente en ir probando una tras otra todas las combinaciones posibles. >>¹⁴⁶

Por otra parte observamos como las combinaciones / “obras emparejadas” (asimilables al creativo emparejamiento del ADN, mediando la conocida combinatoria A-T y C-G) forman parte indisoluble de la identidad de la citada exposición, donde la “vida” se entiende desde el devenir y consecuentemente podría apreciarse cierto artístico ‘elogio de la lentitud’:

<< La asociación de obras ha venido en ocasiones por el tema de las mismas, o por analogías en su apariencia formal, o por la proximidad de las ideas subyacentes. De este modo, el visitante puede contemplar obras emparejadas que ponen de manifiesto como ciertos aspectos universales han preocupado al hombre y se han reflejado en el arte durante siglos. Es el caso del paso del tiempo y la fugacidad de la vida representadas en la naturaleza muerta de Juan de Arellano y los caracoles fotografiados de Hannah Collins (...) >>¹⁴⁷

Y finalmente, como en el surrealista *cadáver exquisito* (que como hemos visto, es asumido a modo de manifiesto como cita inicial en el arquitectónico diccionario *Metápolis...*), las combinaciones generan creativos cruces (lo fundamental) tan fructíferos como los sugeridos por los términos “pasado y presente”:

<< La cuarta presentación de los fondos de ARTIUM, *cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo*, es una muestra muy diferente de las hasta ahora vistas en el Centro-Museo. Si las exposiciones anteriores sobre la colección se articularon en torno al aspecto cronológico y estilístico, abordaron los distintos discursos temáticos del arte o analizaron la evolución de algunos de nuestros artistas, esta nueva muestra supone un giro radical pues entremezcla obras de arte clásico de otros museos con obras de arte contemporáneo de la colección. Pasado y presente –juntos pero no revueltos- se dan la mano en un inusual juego que hace convivir estilos y épocas dispares donde inesperadamente los mensajes de las obras se cruzan. Este interesante diálogo artístico supone una manera metafórica de sumarse a la conmemoración del veinticinco aniversario del Parlamento Vasco, lugar por excelencia de convivencia, consenso e intercambio de ideas. >>¹⁴⁸

Consecuentemente en este nuevo contexto / *zeitgeist* (cambio de milenio) nuestra identidad como tesis escultórica debe ser replanteada y al efecto aportamos algunos puntualizaciones, que enfatizarán la natural deriva lingüística de nuestro trabajo, coherente con un conclusivo cambio de dirección (directora ‘escultórica’ / + director ‘literario’) en la titularidad de la tesis.

Empezaremos por el final de toda tesis (otra vez la circularidad viciosa), por las conclusiones, que venimos cuestionando (y finalmente excluyendo). En este sentido establecemos la afinidad entre los términos conclusión y finito. También observaremos como en nuestro caso lo finito deviene infinito (mediando nuestra interpretación de la doble espiral del ADN). Desde nuestras derivas lingüísticas separamos del termino infinito (y que aportamos al finito) el termino ‘in’. En el diccionario María Moliner “in” también aparece como “Prefijo. Significa falta o negación de la cosa expresada en la palabra primitiva” en nuestro caso (in)(finito). También destacamos cierta sintonía con el sentido progresivo / proyectivo característico del termino proyecto que articula nuestra heterodoxa revisión de los términos *arquitectura, diseño, escultura y naturaleza*. Incidiendo particularmente sobre el sentido (in)(novador) del *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada*.

Al efecto recordemos que precisamente la naturaleza (tal como hemos tratado en estas *Instrucciones...*) también funciona en nuestro trabajo como concepción orientadora del devenir proyectivo de arquitectura, diseño, escultura. Aunque el concepto mismo de naturaleza va evolucionando en nuestro trabajo desde una valoración como entidad externa, hacia una progresiva introspección en tanto naturaleza interior, dotada de connotaciones

¹⁴⁶ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.14

¹⁴⁷ Catálogo de mano *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo. Colección IV*, Artium, Vitoria, 2005

¹⁴⁸ *Ibidem*.

espirituales, pero sin adscripción religiosa alguna. En este sentido nuestra concepción de la naturaleza finalmente no coincidirá exactamente con la establecida por las autoridades en el tema (como Javier Maderuelo).

La programática ausencia de conclusiones parece obligar a una ‘incómoda’ lectura de toda la tesis, pues como todos sabemos una lectura rápida (y cómoda) de toda tesis, suele limitarse a las conclusiones. No obstante en nuestro caso no es necesario leer todo el material presentado, aunque intentarlo ya resulta en sí mismo ‘revelador...’ No tiene conclusiones porque se concibe como un proyecto vital, abierto, inconcluso, aunque con la filosófica ‘muerte del ego’, progresivamente y conclusivamente en el último capítulo (02.10 *Proyección integrada*), inevitablemente ‘acontece’ un final provisional...

Aunque parece una tesis larga (casi infinita) no lo sería realmente si se considerase que las citas ‘no cuentan’ como páginas. Dado que si en una tesis ‘normal’ con ilustraciones o fotos, estas no suelen considerarse como páginas sino como ‘Anexo’. Al aplicar este criterio a la nuestra quedaría reducida a la mitad, ya un número de páginas relativamente habitual (y abarcable).

Nuestro trabajo parece tener cierto aspecto de enciclopedia. Más allá de la afinidad formal podría apreciarse cierta sintonía con la histórica concepción utópica del enciclopedismo ilustrado.

Evidentemente no se trata de una tesis especializada, sino de una ‘anómala’ tesis generalista (concepción ‘ya’ literalmente ‘imposible’ para los genios del Renacimiento) y global (sin el sentido negativo del término globalización) que podría ser ‘demolida’ desde estrictos criterios ‘fundamentalistas’ especializados (‘ensimismados’): ((arquitectura)) ((diseño)) ((escultura)) ((naturaleza)).

La ortodoxia aparece en tanto volumen escultórico, dado que tiene presencia y gravedad (peso y ‘fondo’). Aspecto formalista reforzado por la presentación a modo de una caja negra que ‘todo’ lo contiene. Simbólicamente toda la verdad ‘material’ como la caja negra de los aviones y toda la verdad ‘espiritual’ como la *Kaaba* en la Meca, a la que recordemos se circunvala ‘eternamente’. En este sentido nuestra tesis parece dotada de cierta circularidad viciosa (girando continuamente alrededor de arquitectura, diseño, escultura, naturaleza), que se repite (las ‘constantes’ que definen la identidad) pero en el devenir espacio temporal, el círculo aparente se evidencia espiral tridimensional, comparable a la doble hélice del ADN.

Este referente científico parece apropiado para una tesis de larga duración cuya génesis se articula entre dos milenios, una ‘tesis fronteriza’ donde el *proyecto genoma* forma parte esencial del *zeitgeist*. En nuestra analogía procesual los cuatro componentes A. D. E. N. no están separados por capítulos sino que se re-combinan eternamente ‘como’ los 4 componentes: A (Adenina) - C (Citosina) – G (Guanina) - T (Timina) característicos del ADN. Debiendo recordarse que los cuatro componentes de nuestra tesis no tienen el mismo rango. Pues mientras que Arquitectura, Diseño y Escultura tienen el mismo rango (puesto que comparten el concepto de proyecto), la Naturaleza tiene otro rango. Además es hacia la naturaleza hacia donde se orientan (y ‘orientalizan’) las otras tres (A.D.E.) como referencia indispensable para que el proyecto pueda llegar a materializarse como obra. Por último señalaremos que esta combinatoria también tiene raíz artística como el surrealista *cadáver exquisito*, sin descartar la combinatoria lúdica (pero rigurosa) propia del juego del dominó (animado por los saltos del caballo del ajedrez, que también interesan a Duchamp y Pereg). Y

por supuesto sin dejar de integrar la combinatoria científica, ejemplarizada en la clave oculta del ADN.

Científicamente pero también naturalmente, la tesis en su devenir (página a página) en esa titular búsqueda de *una identidad proyectiva* se va transformando en una tesis impersonal (apreciable incluso en la redacción misma), mediando la programática ‘muerte del ego’ (un exotismo para el habitual narcisismo artístico / A.D.E.). Desde una visión retrospectiva podría observarse como ya desde el comienzo de su redacción, el ego se va asfixiando bajo el peso de las citas, solo queda rematarlo a lo largo de las páginas conclusivas. En este sentido se propone como una tesis regida por la ‘compilación’ de ciertos saberes de la *filosofía perenne* (multidisciplinar y humanista). Así la autoría podría entenderse como el ‘pegamento’ que se limita a aproximar las polaridades afines y complementarias (fuerzas magnéticas que se auto-orientan) para que se unan incluso prescindiendo ‘casi’ del pegamento. No obstante el autor / catalizador ayuda a la comprensión de las conexiones. Paradójicamente una autoría ‘mínima’ resulta académicamente indispensable para ‘aprobar’ la tesis, al efecto podría practicarse un procedimiento inverso, leer ordenadamente las citas ‘sin el pegamento’ del doctorando, para comprobar la existencia de una cierta autoría indispensable (‘mínima’ = doctor).

Desde otra concepción complementaria podríamos comprender que se trata de una tesis hermenéutica, en cuanto ‘interpretación’ de ‘textos sagrados’, esto tanto en un sentido metafórico como literal, evidente cuando valoramos la dimensión espiritual de la identidad. Aspecto corroborado por el sentido de orientación hacia la naturaleza, que como hemos dicho desde la naturaleza exterior, se orienta (incluso orienta-liza) hacia una naturaleza interior, integrándose en ‘una’ Naturaleza con mayúsculas.

Desde la perspectiva de la identidad, podemos observar como en sí el concepto mismo de proyecto forma parte de las estrategias metodológicas y de los procesos utilizados tanto en Arquitectura, como en Diseño y en Escultura.

Otro rasgo identitario del proyecto es que éste nunca puede llegar a ser obra (realización / ‘iluminación’) no obstante necesariamente debe tender hacia ella y tenerla en cuenta, integrándola (ineludiblemente) para proyectar (circularidad viciosa). La paradoja fundamental del proyecto A.D.E. es que su identidad consiste en la negación conceptual (por definición tautológica y lingüística también) de la obra, así proyecto = no obra.

En un sentido más genérico la identidad queda determinada por unas constantes (repetición en circularidad viciosa de ciertos conceptos a lo largo de la tesis) que no obstante progresivamente devienen insustanciales y que niegan toda identidad egótica separada (fundamentación en filosofías transpersonales y espiritualidades orientales) y que hacen derivar el concepto del yo, al nosotros y a la totalidad (proyecto integrado).

Partimos de una hipó-tesis ‘titular’, que como ya sabemos trata de *Arquitectura, Diseño, Escultura, Naturaleza: una identidad proyectiva*. Y progresamos (nuestro propio devenir) hacia una tesis conclusiva también ‘titular’ (ya ofrecida en el mismo título). Así las creativas disciplinas (también como disciplina / método) tridimensionales denominadas como Arquitectura, el Diseño y la Escultura comparten ‘un’ (‘una’ entre las posibles) interés por el proyecto, pero sólo conseguirán (proyección hacia el futuro) UNA (unidad por integración) identidad cuando se orienten hacia la Naturaleza con mayúsculas (integración de la naturaleza exterior y la naturaleza interior) mediando la negación / ‘muerte del ego’ (necesario para la integración). Esta ‘super-simplificada’ lectura ‘hermética’ del título de la tesis NO debiera ofrecerse explícitamente en unas conclusiones pues se estima necesario

recorrer el camino (largo y tortuoso) de la lectura de las miles de páginas para comprender su paradójica vacuidad, en tanto soporte ‘natural’ de toda la potencialidad del Proyecto (en mayúsculas), el Todo.

Otra conclusión (que paradójicamente estamos evitando / ofreciendo ‘mínimamente’) también podría ser la de que el ‘mensaje / conclusión’ es = “el camino” mismo (Camino / Do en el sentido oriental espiritual), no hay conclusiones que ‘alcanzar’ (¿la ‘conclusión’ de la vida es la muerte?) y quizás esta vital al tiempo que ‘sublime’ comprensión de la paradoja (que Osho denominará “chiste cósmico” al final de la tesis) producirá una leve sonrisa (incluso de complicidad).

Otra paradoja conclusiva se articula sobre la dualidad personal / impersonal. Si casi por definición suele considerarse que una tesis debe ser personal, sucede que en nuestro devenir hermenéutico por infinitos textos, apreciaremos como paradójicamente de lo anónimo surge cierta identidad artística y consecuentemente la tesis deviene necesariamente impersonal, aspecto coherente con el cuestionamiento de la identidad y la conclusiva muerte del ego. Entre los múltiples ejemplos que pudieran encontrarse, sintonizamos especialmente con la concepción artística de Daniel Buren, que repite contextualizadamente unas impersonales bandas paralelas de 8,7 cm. de anchura (y de longitud ‘infinita’) o con anterioridad también las estrategias apropiacionistas (o *ready made*) de Duchamp.

Sobre la programática ausencia de conclusiones, además de los modelos de tesis alternativas citadas (Quetglas y Dols), parece oportuno recordar que esta concepción ya fue validada ‘personalmente’ en nuestra Suficiencia Investigadora, que ya aparecía dotada de *anti-conclusiones*.

En cierto modo, las conclusiones son un ‘insulto’ a la inteligencia del lector, al que parece suficiente ofrecerle una yuxtaposición de citas debidamente introducidas, para que él mismo pueda sacar sus propias conclusiones. Consecuentemente no redactar ninguna conclusión, parece una tesis fundamental a proponer, puesto que el trabajo se plantea como una obra personal paradójicamente impersonal, aunque una lectura ‘recíproca’ también es posible (impersonal *versus* personal por ‘original’ planteamiento).

En el sentido citado se propone como tesis programáticamente incompleta y en la que su extensión resulta paradójica, pero también ‘de-mostrativa’ (meta inalcanzable). Así la tesis (formato XL o si se quiere XXL) se manifiesta ostentosamente ilegible, inabarcable, aunque no obstante soporta las catas, es ‘casi’ *fractal* en cuanto a que un fragmento contiene el todo, dado que se practica el constante entrelazamiento A.D.E.N. (arquitectura, diseño, escultura, naturaleza).

Cada lector tomará el trozo de tesis que desee (formato *S, M, L, XL*, en alusión a la terminología del libro de Rem Koolhaas), puesto que no necesita una lectura correlativa, aunque también la soporta (y es preferible). Así valoramos la contundencia metodológica de una continuidad conceptual cuidadosamente trabajada, de unas citas heterogéneas convenientemente ‘homogeneizadas’.

Al efecto, como parte fundamental de este manual de uso, documentamos la concepción (doble) que desde la arquitectura avanzada se tiene del término *fractal* y donde fragmento y totalidad pueden ser integrados

<< Fractal: (GAUSA Manuel) Entre el caos incontrolado –el desorden absoluto- y el orden euclídeo existe una zona de orden fractal.

(GUALLART Vicente) Un objeto fractal tiene dos características básicas: infinito detalle en cada punto y cierta autosimilitud entre las partes del objeto y las características totales del mismo.

Está más cerca, pues, de procesos que de ecuaciones. >>¹⁴⁹

En un sentido equiparable valoramos otra concepción arquitectónica precedente (dotada de otras sugerentes contaminaciones disciplinares) sobre las relaciones de “fragmento” (paradójicamente denominado unidad, de lo que precisamente carece) y conjunto. Se trata de aquella que encontramos en la *deriva situacionista*, donde Debord también propone “infinitud de lecturas”. Al efecto con cierta extensión Maderuelo nos ilustrará, empezando con la guía de...

<< El mapa, que para serlo debe mostrar una cartela, presenta bajo su título una leyenda en la que explica su contenido: “Ilustración de la hipótesis del desplazamiento de placas en psicogeografía”, en una clara alusión a las teorías que sobre el movimiento de los continentes elaboró Alfred Wegener y que los geólogos califican también con el término “deriva”. Este mapa, que es mudo y, por lo tanto, ambiguo, permite en su inconcreción infinitud de lecturas, desde interpretarlo como una mera ilustración de la idea de *dérive*, como una denuncia de la segregación funcional de la ciudad, como la expresión del nomadismo urbano o como una crítica a las diferencias entre las clases sociales que habitan los distintos distritos de una misma urbe. Lo que en esta obra cartografía Debord responde a la práctica del *détournement* situacionista, por eso, aunque cada fragmento conserve la escala y la figura del plano original, está descontextualizado del conjunto de la ciudad, que se omite, y aparece desorientado, ya que los fragmentos han sido girados y desplazados de sus posiciones originales para conformar otra geografía aleatoria que no responde a una realidad generalizable para cualquier ciudadano que recurre a las convenciones del plano con el fin de situarse, sino a una realidad deseada en la que desde un fragmento se puede ir a otro obviando las zonas que carecen de interés o atravesando necesariamente por un nudo o vértice que resulta ineludible. >>¹⁵⁰

Fragmento y totalidad también aparecen bajo un término del citado *Diccionario arquitectónico* que a modo de sinónimo hace derivar naturalmente el yo hacia el nosotros:

<< Uno es muchos: Uno ya no es sólo singular como individualidad autista y esencial sino singular como individualidad interactiva y plural, más compleja. Uno es uno y muchos a la vez. >>¹⁵¹

Por lo que debemos insistir en que desde este fructífero diálogo entre fragmento y totalidad se genera una fundamental deriva de un proyecto personal, hacia otro impersonal (después de la citada muerte del ego) y la consecuente inconsistencia del término identidad como algo separado.

Con esta sintonía o no dualidad también se pretende integrar otros trabajos precedentes (frecuentemente tesis, habitualmente inaccesibles), que quedan olvidados en las estanterías. Así esta tesis formaría parte de un trabajo colectivo precedente (recuperado / actualizado, interpretado e integrado), de un pensamiento y un sentir globalizado (e intemporal), positivando además la connotación negativa de este término tan utilizado actualmente.

Evidentemente se trata de un proyecto enciclopédico, que va más allá del trabajo de un solo individuo y que puede evidenciar ciertas afinidades con el enciclopedismo histórico y la Ilustración, en tanto valores para un nuevo mundo / milenio (“nueva época”) y que en un sentido profundo quizás hoy todavía perduren en el trasfondo conceptual de Internet:

<< En 1751 (...) apareció el primer volumen de la *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, pour une société de gens de lettres*. A este primer volumen seguirían otros 27 – profusamente ilustrados– con un total de 16.500 páginas, 72.000 artículos y 17 millones de palabras. La *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert –que entre 1776 y 1777 sería corregida y aumentada con un *Supplément au Dictionnaire raisonné* en cinco volúmenes que no contó con la colaboración de sus autores iniciales– ocupa, por derecho propio, un lugar de privilegio en la historia de la cultura occidental. Y ello, porque en sus volúmenes –redactados por cientos de colaboradores entre los cuales cabe destacar nombres como Diderot, D’Alembert, Rousseau, Voltaire o De Jaucourt– se percibe el espíritu de una Ilustración que,

¹⁴⁹ VV.AA. *Fractal* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.545

¹⁵⁰ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.297

¹⁵¹ GAUSA Manuel, *Uno es muchos* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.557

para bien y para mal, iba a revolucionar el mundo. La *Encyclopédie* o la antorcha que, con su luz, alumbraba una nueva época de la historia de la humanidad. >>¹⁵²

Siglos después la pluralidad disciplinar evidenciada en el proyecto enciclopédico, tiene otro reflejo bien distinto en las vanguardias artistas donde la pluralidad desborda toda posibilidad de clasificación ortodoxa, reclamando la “necesidad de una nueva crítica”:

<< Si hasta el final de la modernidad se podía hablar aún con sentido de pintura, escultura, fotografía, dibujo o grabado, desde hace unos cincuenta años se habla de otras prácticas, tales como cientismo, *happening*, *performance*, instalaciones, *site specific*, conceptualismo, apropiacionismo, *body art*, *land art*, videoarte, espacio virtual, *mail-art*, arte en la red y un largo etcétera de apelaciones, sin que las obras que se pueden incluir en estas nuevas e improvisadas categorías las podamos adscribir en puridad a ninguno de los grandes géneros con los que se reconocía el arte, tales como pintura o escultura.

Este nuevo y, en casos, desconcertante abanico de apelaciones ha ofrecido como resultado la necesidad de una nueva crítica y de una nueva historiografía del arte, es decir, ha exigido idear una nueva manera de analizar, comprender, narrar y juzgar aquello que se nos ofrece a la contemplación estética. >>¹⁵³

Un nuevo espíritu ilumina el camino y la transmisión de la sabiduría como en nuestro trabajo se evidencia objetivo vital (“se juegan ... la propia vida”) de todo proyecto enciclopédico (el ilustrado y el nuestro sin ilustrar) que incluso puede partir de la simple “traducción”:

<< (...) aventuras y desventuras de unos jóvenes –a veces se juegan la libertad y la propia vida en el empeño- que, tras proponerse la traducción de una enciclopedia británica, deciden escribir y dirigir otra de nuevo cuño que reúna los conocimientos de los tiempos modernos y transmitir su espíritu. El espíritu de las Luces. De la razón. De la democracia. De la ciencia. Del progreso. (...) novedad de una *Encyclopédie* que, a través de sus artículos, (...) cuestionó la superstición, combatió la intolerancia y puso límites a la autoridad del papa y el rey. >>¹⁵⁴

Al efecto recordamos que también el francés Perec trabaja sobre un proyecto “enciclopédico”:

<< Georges Perec (...) se ha consagrado como uno de los grandes escritores franceses de este siglo. (...) esta obra maestra inclasificable –de la que se ha dicho que es un compendio tan enciclopédico como la *Comedia* de Dante (...) y por su ruptura con la tradición, tan estimulante como el *Ulises* de Joyce- fue galardonada como la mejor novela de la década 1975-1985. >>¹⁵⁵

Evidentemente todo proyecto enciclopédico (el nuestro incluido) para “ser resumido” y por implicar muchas páginas, (incluso en la hiper-novela de Perec) encuentra dificultades, al tiempo que reclama nuevas estrategias capaces de integrar la complejidad y la contradicción:

<< Los métodos clásicos basados en el formalismo, la sociología, la iconografía o la semiótica parecen inútiles para desvelar los mecanismos y las complejidades de estas nuevas obras, mientras que la fenomenología y la hermenéutica han sido desbordadas para poder desarrollar nuevas estrategias de análisis con las que poder enfrentarse a obras, propuestas y situaciones que son complejas y que parecen contradictorias, por lo que no siempre pueden ser bien entendidas ni enjuiciadas.

(...) lo sucedido en estos últimos cincuenta años no es fácil de ser comprendido, menos de ser resumido. Madrid, noviembre 2005 >>¹⁵⁶

Resumen y síntesis parecen términos afines y que de manera explícita encontramos en el *Diccionario Metápolis* donde se propone una “voluntad de síntesis”, paradójica cuando tratamos con 624 págs. (688 págs. en la edición internacional de 2003, en inglés) o más de dos mil páginas en nuestro caso. Evidentemente el concepto de síntesis no se refiere a estos aspectos cuantitativos, sino a otros cualitativos que intentan relacionar / contrastar multitud de fuentes documentales. Una síntesis que sin embargo, en su caso y en el nuestro, programáticamente carece de conclusiones finales, puesto que se trata de un proceso vivo, en devenir (ver ampliación del *Diccionario* de 624 a 688 págs. en dos años) en sintonía con el

¹⁵² PORTA PERALES Miquel, *Antorcha de la ilustración*, ABCD 811, 18-24 agosto 2007, p.20

¹⁵³ MADERUELO Javier, *Introducción* en MADERUELO Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p.6

¹⁵⁴ PORTA PERALES Miquel, *Antorcha de la ilustración*, ABCD 811, 18-24 agosto 2007, p.20

¹⁵⁵ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, Contraportada

¹⁵⁶ MADERUELO Javier, *Introducción* en MADERUELO Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p.6

concepto actual de *work in progress*, que resulta esencial para nuestro trabajo. Una concepción reafirmada con unos ‘conclusivos’ puntos suspensivos, tras la valoración del “individuo...” y anteriormente con una importante (para nosotros) referencia al “medio ambiente”, términos que en nuestro caso se denominarán naturaleza e identidad / ego.

<< Instrucciones: protocolo de uso: (...) con voluntad de síntesis, se ha decidido definir aquellos términos capaces de reflejar el ámbito, las características y las repercusiones de una arquitectura decididamente inscrita en la sociedad de la información e influida por las nuevas tecnologías, la nueva economía, la atención al medio ambiente, el interés hacia el individuo...

La pluralidad de los autores y de las aportaciones especiales debe considerarse como una decisión inicial destinada a favorecer el cruce y la complicidad de visiones y apuestas en esta dirección. >>¹⁵⁷

Conclusivamente puede que pasado y presente compartan ciertos “valores” enciclopédicos que necesariamente implican el cuestionamiento del “antiguo régimen” que sorprendentemente queda integrado:

<< (...) mayor influencia que ejerció, al contener en su seno los valores de un nuevo mundo que hoy perdura todavía. ¿Qué valores? La libertad de pensamiento y la economía de mercado. La libertad de pensamiento (...), porque la *Encyclopédie* no sólo concedió la palabra a racionalistas e ilustrados, sino que también la concedió a representantes de lo que en aquel tiempo se consideraba el antiguo régimen intelectual e ideológico. >>¹⁵⁸

Evidentemente un “proyecto” de estas características implica muchos años, que en el caso de Perec son “nueve” (más o menos como nuestra tesis):

<< Entre la primera idea de la novela y su realización transcurrieron nueve años. Perec habla así de su proyecto: “Me imagino un edificio parisino al que se ha quitado la fachada... de modo que, desde la planta baja a la buhardilla, todos los aposentos que se hallan en la parte anterior del edificio sean inmediata y simultáneamente visibles.” En otra ocasión afirmaba que “todo el libro se ha construido como una casa en la que las habitaciones se unen unas a otras siguiendo la técnica del puzzle”. >>¹⁵⁹

Pero desde otra disciplina contemporánea Taylor en cierta medida también trabaja sobre un proyecto enciclopédico (que como el nuestro se interesa por la identidad) que le lleva muchos años, aunque programáticamente (¿ensimismamiento?) excluya a Oriente:

<< Me resultó muy difícil escribir este libro. Tarde muchos años en escribirlo y en varias ocasiones cambié de parecer sobre aquello que debía examinar. Ello se debió en parte a la razón tan común de que por largo tiempo no supe con certeza que era lo que quería decir. En parte fue debido a la muy ambiciosa naturaleza de la empresa que implica articular y escribir una historia de la identidad moderna. Con este término quiero designar el conjunto de comprensiones (casi siempre inarticuladas) de lo que significa ser un agente humano: los sentidos de interioridad, de libertad, de individualidad y de estar encarnado en la naturaleza, que encuentra cabida en el Occidente moderno. >>¹⁶⁰

Nuestro proyecto es “ambicioso” pero tiene paralelismos con cierta naturaleza sublime del arte, implicando otras maneras de mirar y que indirectamente desprenden conceptos como no yo, no conclusión o “infinito”:

<< Mirando al cielo: Pero no queriendo reproducir experiencias individuales, buscó en los desiertos sobre los que volaba alguna elevación en la que situar un observatorio desde el que contemplar tantos fenómenos luminosos como las posiciones de los astros en el firmamento. Surge así *Roden Crater Project*, un ambicioso proyecto que, dada su enorme magnitud, posiblemente no se llegue a concluir jamás en su totalidad, en el que el artista está trabajando desde finales de los años setenta y cuyo objetivo es dirigir la luz natural siguiendo líneas astronómicas. Para desarrollar este proyecto, Turrell necesitaba situar al espectador en el centro de una planicie, elevado entre 120 y 300 metros de altura sobre ella; requería un lugar que se aproximara lo más posible a las cualidades perceptivas de un espacio infinito, para poder experimentar la contemplación de la bóveda celeste sin que la silueta de ningún horizonte interrumpiera esa percepción, tal como sucede desde el avión. >>¹⁶¹

¹⁵⁷ AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.12

¹⁵⁸ PORTA PERALES Miquel, *Antorcha de la ilustración*, ABCD 811, 18-24 agosto 2007, p.20

¹⁵⁹ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, Contraportada

¹⁶⁰ TAYLOR Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Javier, Paidós, Barcelona, 2006, p.11

¹⁶¹ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.270

En el contexto del enciclopedismo, Diderot (con el que compartimos algunas actitudes) esencialmente puede ser entendido solo como un “traductor” de sabios, que obstinadamente intenta abarcar la totalidad (concepción generalista) una concepción apropiada para “los nuevos tiempos”:

<< El proyecto de la *Encyclopédie* había ya comenzado a perfilarse a partir de 1746, y entre 1751 y 1753 aparecerán los tres primeros tomos. La participación fundamental del “traductor” Diderot y del científico D’Alembert harán de esta ocurrencia, en principio prosaica, una aspiración de alto vuelo que tiene una prehistoria imaginaria (la idea se enriquecerá en Diderot desde 1747 y 1751, y será replanteada durante los sucesivos entorpecimientos de la tarea compiladora) al tiempo que un devenir efectivo, impulsado por la acción diderotiana. “La utopía enciclopedista –escribe Venturi– será entonces como un límite final e ideal de todo el complejo movimiento ilustrado, casi como la gran academia de los nuevos tiempos.” En el proceso de redacción, de difusión, defensa a muerte y absorción de esos textos (en 1757 sale el séptimo, en 1765 se dispone ya de los 17 que constituyen el cuerpo teórico del ciclo) se configura una corriente de ideas autónomas y explícitamente opuesta al espíritu del siglo XVII, dominado, en Francia, por el mecenazgo real. F. Venturi, *Los orígenes de la Enciclopedia*, Barcelona, Crítica, 1980, cap. I, esp. p.14. >>¹⁶²

No obstante la “escueta transmisión” aparece desbordada con un ‘plus’ (francés o no, que nosotros también deseáramos para nuestro trabajo):

<< (...) la misma *Enciclopedia* tenía una clara intención educativa –su núcleo es la apertura de los ciudadanos al mundo cultural–, y Diderot, desde los comienzos de su publicación, se preocupará por los desheredados, por la ignorancia colectiva, por la miseria. La cuestión educativa –aunque sólo alcance un poco más allá de la “isla de los filósofos”– cobra unos tintes sociales que desbordan la escueta transmisión de hallazgos, disciplinas o teorías. E. Garin, *L’educazione in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p.278. >>¹⁶³

Pero, entre otras enormes diferencias, la *Enciclopedia* es una obra colectiva y la nuestra necesariamente individual, aunque quizás dotada de una “perspectiva privilegiada”, aquella que intenta cierta visión global (desde el cuestionamiento del concepto de tesis especializada):

<< (...) la *Enciclopedia* fue una obra colectiva. Pero estaba basada en individualidades aisladas, con lo que se consiguió un núcleo intelectual de nuevo cuño: Diderot pudo acrisolar sus ideas en el trato, durante un cuarto de siglo, con unos doscientos personajes. Este pequeño planeta que no era una imagen de la sociedad nacional (los cuerpos sociales, como tales, no estuvieron allí representados), fue habitado por los elementos más activos de la sociedad, y ello dotó a su promotor de una perspectiva privilegiada. J. Proust, *Diderot et l’Encyclopédie*, Ginebra-París, Slatkine, 1982, pp.504-505 >>¹⁶⁴

Insistiendo en el preliminar “protocolo de uso” del progresista diccionario arquitectónico, destacamos su concepción pluralista (que entendemos en cierta sintonía con el enciclopedismo), explicitada desde inicial proposición de varias entradas hasta terminal variedad de interpretaciones, pasando por la aceptación de la contradicción conceptual, o aceptación del círculo ‘no’ vicioso general, hacia la particular y de la particular hacia la general, coherente con la conceptualización programática (idea) y la asunción del cambio (devenir) como ‘norma’ del espíritu de los tiempos:

<< Instrucciones: protocolo de uso: (...) el diccionario propone varias formas de entrada a la hora de ejercer su consulta: Por un lado, un diccionario ideológico interior (...) permite dividir en forma analógica grupos de palabras afines, que guardan relación con una idea determinada, ordenados alfabéticamente (...) (...) muchos de los términos usuales de la arquitectura tradicional han cambiado (o cambian) su valor y su significado en la nueva lógica de la arquitectura avanzada. Está previsto que esta asociación terminológica sea uno de los primeros recorridos en ser consultados al utilizar el diccionario. Se desplaza de lo genérico a lo particular.
- Por otro lado, se desarrolla el diccionario organizado en un orden alfabético (que va de lo particular a lo general), con las consiguientes definiciones presentadas a continuación de los términos de entrada. (...) Cada definición puede presentar, pues, una o varias interpretaciones a modo de diálogo escrito. >>¹⁶⁵

No obstante a las ilustraciones de la Ilustración (con la *Enciclopedia* profusamente ilustrada) contraponemos unas ilustraciones ausentes en nuestra tesis (paradoja en los

¹⁶² JALÓN Mauricio, *Estudio introductorio en DIDEROT Denis, Sobre la interpretación de la naturaleza*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. XI

¹⁶³ *Op. cit.* p. XII

¹⁶⁴ *Op. cit.* p. XIII

¹⁶⁵ AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.12

tiempos actuales y aun más en Bellas Artes), al evidenciarse antagónicas de nuestra concepción en tanto imágenes ‘superficiales’ (visión exterior) que por definición se contraponen a la introspectiva (visión interior) búsqueda de la verdad intemporal en los textos ‘sagrados’. También planteamos la programática negación a utilizar imágenes en la tesis (así literalmente iconoclasta), en tanto precaución ante cierto ensimismamiento, proponiendo alternativamente una lección del pasado para unos “tiempos irregulares” donde la imaginería se evidencia abrumadora:

<< El libro *Casas del Mundo*, con más de dos mil fotografías a todo color, es, de largo, el más vendido en la librería del Colegio de arquitectos de Barcelona en lo que va de año. Triplica en ventas al que le sigue en segunda posición. Las casas están ordenadas por tipos de emplazamiento; en el libro no se muestra ninguna planta o sección de los edificios, sino sólo fotografías del exterior y del interior. El responsable de la librería me justificó el éxito. Al parecer, los arquitectos lo compran como catálogo para enseñar a sus clientes. “¿Cómo quiere la casa? ¿Le gusta el tejado de esta? ¿Y la terraza? ¿Es esta la que le gusta? (...) Hay quien compra el libro por paquetes. “Lléveselo a casa, piénsenlo bien y marque las fotos que le gusten. (...)”. Todo eso por dos mil cuatrocientas pesetas –14,42 euros-. Se los quitan de las manos. >>¹⁶⁶

Quetglás se manifiesta ostentosamente iconoclasta, cuestionando la arquitectura / *zeitgeist*, curiosamente desde una plataforma arquitectónica (revista especializada) de vanguardia donde sorprendentemente se propone una visión hacia “otro tiempo”:

<< Sé que vivimos en una época sin arquitectura. Eso puede sonar a paradójico, pues quizá en ninguna otra época se haya mencionado, mostrado y manifestado tanto la arquitectura. (...) Una arquitectura homologada como producto atractivo, nuevo, diferente, exclusivo, que se consume en tanto que imagen de sí misma, que se va a visitar para comprobar que es igual a las fotografías y que hemos estado allí, y que no deja más gusto que el de volver a por más, cuando se anuncie la llegada de nuevos modelos. (...) Pero sabemos que en otra parte, o en otro tiempo, hubo otra cultura y otra arquitectura. >>¹⁶⁷

Todo un manifiesto contra la ilustración entendida como imaginería espectacular, aquella que conlleva cierto ensimismamiento narcisista:

<< Hay una arquitectura que existe en el fogonazo de la actualidad más instantánea. Aparece y se borra en un destello. Tanto mayor es el impacto visual de su imagen, tanto menos susceptible será de cambios, de transformaciones, de acumulaciones, de usos: no aparece sino como caricatura inmodificable de sí misma, a punto ya de ser sustituida por el nuevo fogonazo que haga flotar por un instante la actualidad de otra nueva imagen. Pero hubo otra arquitectura cuyo tejido guarda todo el espesor de la memoria. Frente al autismo amnésico de la arquitectura disponible, intercambiable, al servicio inmediato del presente, hubo otra arquitectura que contiene una muy dilatada memoria –capaz así de no encajar en este presente, de desencajar este mal presente-. >>¹⁶⁸

De la discusión de las ilustraciones se produce una deriva hacia el cuestionamiento de la identidad, de la autoría (que en nuestro caso implicará la filosófica muerte del ego):

<< Hay una arquitectura en que cada autor aspira frenéticamente a la exclusiva de su sello personal. Cree que no ser confundido con otro es una cualidad de carácter o, simplemente, cree que producirse a sí mismo en exclusiva garantiza su buena venta el mercado. >>¹⁶⁹

Y desde la negación de las ilustraciones se pasa al cuestionamiento de la autoría y a la reconsideración del pasado / futuro:

<< Pero hubo otra arquitectura, que avanza en grupo, en la que los aciertos de uno son patrimonio de todos y en la que la obra personal aproxima, más que separa, la obra de los de antes. La excepcionalidad no es signo de talento individual sino, al contrario, como enseñó Eliot, la individualidad se construye con la máxima atención a la obra de generaciones anteriores, prestando su voz a quienes ya no están vivos. El carácter creador se manifiesta por la delicadeza de la memoria respecto a la obra de nuestros mayores, por comprenderla.

Tanto como se oponen estas dos arquitecturas, se oponen sus autores. Unos están al servicio del presente, es decir forman parte del séquito de los dueños del presente. Otros indican la posibilidad de otro mundo, de otro modo de ser, que no está en ningún otro lugar ni en ningún otro tiempo –“En adelante, la utopía

¹⁶⁶ QUETGLAS Josep, (I) *En tiempos irregulares*, en *El Croquis*, *In progress 1999-2002*: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. Nº 96-97 + 106-107, p.18

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Op. cit.* p. 20

¹⁶⁹ *Op. cit.* p. 22

pertenece íntegramente a la dominación” (Jaime Semprun, *Dialogues sur l'achèvement des temps modernes*, 1993.), sino en todos ellos, juntos a la vez –pasado lleno de futuro y futuro lleno de pasado-. >>¹⁷⁰

Finalmente el *Diccionario Metápolis* en sus “Instrucciones: protocolo de uso” nos aporta una concepción antagónica a la nuestra respecto al término “ilustrado”. Mientras allí alude a unas imágenes de las que huimos en tanto afines con la citada iconicidad (que también justificaremos por su utilización masiva como anestesia estética), en nuestro caso el término ilustrado se orienta hacia la ilustración (enciclopédica incluso) entendida como cita de una cantidad ingente y heterogénea de fuentes documentales, a modo de ‘textos sagrados’ a tratar desde cierta concepción hermenéutica:

<< Instrucciones: protocolo de uso: (...) se trata de un diccionario ilustrado y por tanto, una palabra puede quedar satisfactoriamente definida con la imagen que la acompaña. (...)

Mención especial merecen aquellas ilustraciones que por su extensión (una, dos, cuatro o seis páginas) y su importancia (proyectos representativos de la última arquitectura española) destacan de forma visible entre el conjunto del diccionario. (...) Ello contribuye a insistir en la intención de concebir el diccionario como un libro-tráiler de lectura arrítmica y no necesariamente lineal, además de cómo una herramienta para intentar entender y definir la arquitectura –y, por extensión, la cultura- implicada con el traspaso de la noción de producción a la idea de información y que hemos denominado aquí, frente a la lógica clásica o moderna, avanzada. >>¹⁷¹

No obstante a pesar de la discrepancia icónica compartimos con este diccionario la posibilidad de otras lecturas, no exclusivamente la “lineal” (que también incluye, pero a la vez excluye por su extensión en páginas). Compartiendo también el devenir conceptual de la noción de “producción” que en nuestro caso asimilamos con el término obra, hacia el de “información” (exhaustiva en páginas) que asimilamos con el término “proyecto”, que se evidencia prioritario. Precisamente el término “proyecto” también aparece en otro diccionario que con visión de futuro incluye a la naturaleza:

<< Proyecto: El paisajismo como proceso estético estrechamente vinculado a ideas pictóricas y escultóricas progresistas cayó en descrédito durante los años que siguieron a las convulsiones sociales de finales de la década de 1960. (...) En el ámbito del paisajismo, la amenaza real a todo el planeta y el descubrimiento de la ecología como mecanismo de mediación alejó la profesión de su trayectoria histórica (...) El análisis reemplazó a las consideraciones formales, (...) La visión más extendida del paisaje, sin embargo, iba acompañada de una disminución de la fuerza del proyecto como forma y espacio perceptibles. Después, llegó la reacción. En la década de 1980, una nueva generación de paisajistas vio en la historia distante una dilatada crónica de logros y belleza. Casi de un plumazo se perdieron muchas de las lecciones de la etapa ecológica y, en su lugar, se buscó inspiración en los artistas y en sus trabajos en el paisaje. >>¹⁷²

Pudiéndose encontrar cierta reciprocidad desde otra disciplina utilizando el termino *Project art* tratado por Maderuelo, que desde hace tiempo se concibe en sintonía con la naturaleza:

<< “Project art”: Este arte comenzó siendo una modalidad del “arte conceptual” aunque en un sentido más amplio, puede aplicarse a otras modalidades, como el “land art” o a las obras que pueden transformar el medio ambiente como el “environmental art”. El término “project art” no hace referencia a ningún estilo, ni es ninguna categoría dentro del arte contemporáneo. Este calificativo, que se puede aplicar a obras de carácter muy diferente, lo único que pretende es presentar y legitimar como obra de arte los documentos escritos, bocetos, fotografías y hasta muestras de materiales de las propuestas de obras hechas por los artistas. (...) el reivindicar el trabajo artístico como trabajo intelectual. (...) que el trabajo del artista, sea cual sea éste y se encuentre en el estado en que se encuentre, sea reconocido como obra de arte. >>¹⁷³

Desde el citado diccionario se observa un natural devenir del concepto de “proyecto”, desde la artística y limitada dimensión egótica a la “práctica social”:

<< Proyecto: (...) visión tendenciosa puesto que el arte, a diferencia del proyecto, parte de las limitaciones internas del artista. Por el contrario, el proyecto sigue siendo una práctica social (algunos dirían, arte social) que necesita tener en cuenta parámetros más amplios. Para ser viable, el paisajismo debe tener en cuenta algo más que la forma o tipo de luz, aunque un tratamiento de este tipo, con un registro limitado, sea

¹⁷⁰ *Op. cit.* p. 24

¹⁷¹ AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.13

¹⁷² TREIB Marc, *Proyecto* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.158

¹⁷³ MADERUELO Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990, p.204

bastante aceptable en el caso de las obras de arte. En este sentido los artistas pueden ser útiles para el paisajismo en el campo de la investigación; el proyecto presenta un desarrollo aplicado. Es cierto que una serie de paisajistas han sido premiados como artistas, y es posible elaborar, (...) definiciones de la profesión que traspassen las barreras de lo tradicional. Un paisajista puede actuar como un artista y un artista puede asumir la actitud de un proyectista; las clasificaciones dependen del enfoque y del proyecto. >>¹⁷⁴

En este sentido aludimos a un proyecto vital ejemplarizante, con deriva poética incluida (que indirectamente nos remitiría al citado proyecto vital de Perec) que surge en Chile en un contexto aparentemente poco propicio y que será programáticamente desarrollado al final de la tesis:

<< En el otro extremo del mundo, en Chile, y en un ambiente académico y católico, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, se han generado las condiciones para otro tipo de utopía urbana que puede mostrarse como contrapunto a las teorías y los actos de la Internacional Situacionista. >>¹⁷⁵

Arquitectura y poesía se entremezclan en el vital devenir:

<< Esta idea heideggeriana [Martín Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, 1936] de entender la función de habitar propia de la arquitectura como poesía en acción ha cobrado una posición muy determinada con las propuestas del arquitecto chileno Alberto Cruz, sobre todo en el intento de establecer una ciudad como “acto poético”, como “poesía de acción”, asunto que enuncia a principios de los años cincuenta como una utopía, pero que consigue finalmente llevar a la realidad en 1971 cuando, acompañado del poeta argentino Godofredo Iommi, ambos realizan el acto de ritualizar la fundación de la Ciudad Abierta en las dunas de Ritoque, cerca de Viña del Mar, en Chile. >>¹⁷⁶

Incluso la naturaleza aparece dotada de un “sentido vital” en devenir (“topografía cambiante”):

<< Una ciudad fundada sobre las palabras con las que los poetas expresan los sueños y los filósofos razonan los conceptos no puede adoptar ni la estructura ni las formas ni la imagen que ofrecen las construcciones de las “urbanizaciones” surgidas de la economía del beneficio especulativo. (...) en Ritoque, cada construcción, cada plaza, cada lugar tiene un sentido vital y estético basado en la experimentación artística con estructuras, materiales y formas que se adelantan a lo que, pocos años después, se denominará “deconstrucción”, es decir, las construcciones de la Ciudad Abierta adoptan formas escultóricas, planos inclinados, ángulos agudos, líneas diagonales, superficies escindidas, construido todo ello con materiales efímeros, pobres en su materialidad, pero ricos en su significación y en su formalización, que se adaptan a una topografía cambiante, como es el inmenso campo de dunas de Ritoque, al que responden con unas ingeniosas soluciones estructurales. >>¹⁷⁷

En cierto modo la “deconstrucción” tiene algo de “indisciplina” que para el citado diccionario arquitectónico tiene “todo proyecto”:

<< Indisciplina: (MORALES José) Todo proyecto tiene que ser una crítica de las convenciones y un acto de impostura, también de incomodidad. (GAUSA Manuel) Indisciplinar, hoy, es transdisciplinar. Contaminar los viejos códigos –recodificar– mediante mezclas, cruces y transversalidades. >>¹⁷⁸

En las “mezclas” realizadas en Chile entre arquitectura y poesía, el sentido del devenir se manifiesta en tanto “condición efímera” que incide sobre una peculiar concepción de la “vida”, en una configuración antagónica a la *vida* de Perec (arquitectura urbana convencional, frente a una rural y vanguardista) y que en su manifiesta “austeridad” parecen resonar ecos espirituales:

<< Pero un habitar poético exige no sólo una originalidad constructiva y compositiva, unas formas insólitas y novedosas, sino también propiciar unas condiciones “existenciales” que se pueden resumir en la negación

¹⁷⁴ TREIB Marc, *Proyecto* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.158

¹⁷⁵ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.184

¹⁷⁶ *Op. cit.* p. 185

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ VV.AA. *Indisciplina* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.547

de sus habitantes a asumir la propiedad privada, en la austeridad en la forma de vida y en la asunción de la condición efímera, la fragilidad y la temporalidad. >>¹⁷⁹

A pesar de este rigor programático también alrededor del proyecto, surge el “juego” naturalmente asociado al “proyectar”:

<< Juego: Proyectar, negociar. >>¹⁸⁰

También en la poética arquitectónica de Perec aparecerá el juego, de manera explícita en tanto puzzle (en castellano) y de manera oculta en el juego del ajedrez que luego valoraremos. En un ‘inmenso párrafo’ introductorio Perec desde una concepción proyectiva (“camino que se le han reservado”) articula Klee y el “puzzle” (no ego / “deja de existir como pieza”,..., “una” *identidad proyectiva*):

<< PREÁMBULO. “La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra.” Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*.

Al principio el arte del puzzle parece una arte breve, un arte de poca entidad, contenido todo él en una elemental enseñanza de la Gestalttheorie: el objeto considerado –ya se trate de un acto de percepción, un aprendizaje, un sistema fisiológico o, en el caso que nos ocupa, un puzzle de madera- no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos; el conocimiento del todo y sus leyes, del conjunto y de su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que la componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras y, en este sentido, hay algo común entre el arte del puzzle y el arte del *go*: sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra *puzzle* –enigma- expresa también en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haber tenido nunca, hasta tal punto se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera. >>¹⁸¹

Significativamente Perec empieza por una teorización del puzzle y terminará *la vida...* con el puzzle sin conclusión (“error” que inicialmente ya asoció anticipadamente al puzzle):

<< El papel del creador de puzzles es difícil de definir. En la mayoría de los casos –en el caso de todos los puzzles de cartón en particular- se fabrican los puzzles a máquina y sus perfiles no obedecen a ninguna necesidad: una prensa cortante adaptada a un dibujo inmutable corta las placas de cartón de manera siempre idéntica: el verdadero aficionado rechaza esos puzzles, no sólo porque son de cartón en vez de madera, ni porque la tapa de la caja lleva reproducido un modelo, sino porque ese sistema de cortado suprime la especificidad misma del puzzle; (...) >>¹⁸²

Este arte se manifiesta ilusorio, engañoso:

<< El arte del puzzle comienza con los puzzles de madera cortados a mano, cuando el que los fabrica intenta plantearse todos los interrogantes que habrá de resolver el jugador; cuando en vez de dejar confundir todas las pistas del azar, pretende sustituirlo por la astucia, las trampas, la ilusión: premeditadamente todos los elementos que figuran en la imagen que hay que construir (...) >>¹⁸³

Finalmente Perec desde la teorización del “puzzle” deriva hacia una concepción en sintonía con el término proyecto (“calculados, estudiados por el otro” = el proyectista):

<< De todo ello se deduce lo que, sin duda, constituye la verdad última del puzzle: a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo: cada pieza que coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro. >>¹⁸⁴

¹⁷⁹ MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p.187

¹⁸⁰ SORIANO Federico, *Juego* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.549

¹⁸¹ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.13

¹⁸² *Op. cit.* p. 14

¹⁸³ *Op. cit.* p. 15

¹⁸⁴ *Op. cit.* p. 16

Pero en la hiper-novela de Perec acontece otro juego oculto (otra deriva del “enigma”), el del ajedrez, que ha sido estudiado y contextualizado dentro de las “Estrategias oulipianas”:

<< 1. El recurso a las constricciones: (...) Desde este punto de vista, *La Vie mode d'emploi* es seguramente un modelo de género. (...) Hasta tal punto Georges Perec, consideraba la importancia de estas constricciones que creyó necesario explicarlas al menos en tres ocasiones. (...)
Recordemos las principales de estas constricciones: a) el damero 10 x 10 que materializa el plano –en corte transversal- del inmueble, cada casilla corresponde a una habitación;
b) la poligrafía del caballo que proporciona el itinerario del narrador por el inmueble, el decir el orden de los capítulos de la novela, cada uno de los cuales corresponde a la descripción de una habitación;
c) el bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10, modelo matemático que proporciona el sistema de distribución de los elementos obligatorios de cada capítulo;
d) la pseudo-queenina de orden 10 que permite engendrar varios bi-cuadrados diferentes y modificar así el modelo distribucional según las diversas listas de elementos del reparto. >>¹⁸⁵

El caballo del ajedrez (“poligrafía del caballo” en Perec) procede a saltos y tiene reglas, pero también anomalías. Un aspecto que Perec ya anunció respecto al “puzle –enigma” concebido incluso como fuente de error, que no obstante aparece tipificado como otra de las *Estrategias oulipianas*:

<< *El “clinamen”*. En la escritura perequiana como en la escritura oulipiana, la construcción es tanto más productiva cuanto más se combina con su propia contestación. Toda construcción supone la intervención de una derivación, de una disfunción momentánea: es lo que Perec –junto con los oulipianos- llama el *clinamen*. Este mecanismo está muy presente en *La Vie mode d'emploi* bajo diferentes formas.
Primero en la organización general regulada por la poligrafía del caballo. En efecto, como la base del libro es un damero de 100 casillas cada una de las cuales equivale a una habitación del inmueble y a un capítulo de la novela, debiéramos tener 100 capítulos, y no 99. Esta “pérdida” de un capítulo, que Perec atribuye maliciosamente a “la petite fille qui mord dans le coin son petit beurre Lu”, es debida a una desviación en el recorrido del caballo sobre el damero cuanto éste, tras su 65° desplazamiento, pasa directamente a la casilla correspondiente a su 67° desplazamiento, eliminando así de la sucesión normal de los capítulos aquél donde debiera estar descrita la habitación situada en la casilla del 66° desplazamiento, es decir el rincón inferior izquierdo del damero. >>¹⁸⁶

Curiosamente otra fuente de error (no deliberado) se produce en el mismo libro de Perec cuando se asigna 1938 como fecha de nacimiento, cuando la mayoría de fuentes documentales consideran que la fecha correcta es 1936:

<< Georges Perec (1938-1982) se ha consagrado como uno de los grandes escritores franceses de este siglo.>>¹⁸⁷

Así de manera deliberada se produce un error en el arquitectónico desplazamiento del caballo del ajedrez (‘asimilable’ a la “poligrafía del caballo”):

<< IV DISTANCIAS. 3. La red. *La Vie mode d'emploi* construye una red articulada de constricciones donde los efectos de sentido son producidos por la articulación. En esta novela, las constricciones sobredeterminan el texto pero son a su vez sobredeterminadas por múltiples relaciones. Me limitaré aquí a un ejemplo volviendo brevemente sobre el “clinamen”.
a) La ausencia de un capítulo está localizada: lo que hubiera debido ser el capítulo LXVI, correspondiente al 66° desplazamiento del caballo, implicando la descripción del sótano situado en el *ángulo inferior izquierdo* del plano del inmueble que se presenta, recordémoslo, como un damero *cuadrado* de 10 x 10 casillas. >>¹⁸⁸

Sobre la relación ajedrez / arte subrayamos una curiosa coincidencia, el hecho de que Duchamp juegue al ajedrez y forma parte del Oulipo:

<< 1. COMPOSICIÓN del Oulipo. (...) Noël Arnaud (Presidente), Marcel Bénabou (Secretario provisionalmente definitivo), (...) Italo Calvino, (...) Marcel Duchamp, (...) Paul Fournet (Secretario definitivamente provisional), (...) Georges Perec, Raymond Queneau, (...) >>¹⁸⁹

¹⁸⁵ MAGNE Bernad, *La Vie mode d'emploi, Texto oulipiano?* en ALTARRIBA Antonio, *Sobre literatura potencial*, UPV, Vitoria 1987, p.86

¹⁸⁶ *Op. cit.* p. 87

¹⁸⁷ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, Contraportada

¹⁸⁸ MAGNE Bernad, *La Vie mode d'emploi, Texto oulipiano?* en ALTARRIBA Antonio, *Sobre literatura potencial*, UPV, Vitoria 1987, p.91

¹⁸⁹ AA.VV. *Referencias básicas sobre el Oulipo*, en ALTARRIBA Antonio, *Sobre literatura potencial*, UPV, Vitoria 1987, p.161

El ajedrez y concretamente el “salto del caballo” también aparece asociado a un “método” creativo de diseño que intenta “evitar los procesos de círculo vicioso” (que tanto nos interesan) y que aparecen valorados con sentido conclusivo:

<< CRITERIOS PARA EL CONTROL DEL PROYECTO. Por último, desearía apuntar, a modo de resumen, aquellos aspectos de carácter metodológico, o metódico, que más pueden incidir negativamente en el desarrollo del proyecto.

En primer lugar, es necesario evitar **los bloques** [original en negrita]. (...)

Un segundo aspecto a tener en cuenta es el de evitar los procesos de círculo vicioso.

Otra de las tentaciones más frecuentes en los procesos proyectuales es la de considerarlos como desarrollos lineales, según modelos lógico-deductivos (...) un modo eficaz de evitar esta linealidad es recurriendo continuamente a revisiones críticas de los resultados obtenidos. También aplicando lo que se podría denominar: el método del *salto del caballo*, aunque ello más que un método concreto se debería considerar como un modo de plantear o entender el diseño. >>¹⁹⁰

También desde otra fuente documental (literaria) el ajedrez aparece asociado al trabajo de Perec:

<< Otro tipo de fascinación ejerce sobre el lector la obra de Georges Pérec, lúdico escritor más próximo de Roussel y Queneau (de Kafka, Leiris y Verne, como él mismo declara) que los practicantes del llamado *Nouveau Roman*, aunque algo tenga en común el formalismo de algunos seguidores (...) con el juego de composiciones que propone este autor prematuramente desaparecido en 1982. (...) Testigo atento de su época Pérec observa no sin ironía la realidad circundante, prestándole especial atención a la coordenada espacial no sólo desde el punto de vista referencial –como si de un manual de uso se tratara– como en *Especies de espacios* (*Espèces d’espaces*, 1974), sino sobre todo en un quehacer literario formal que le lleva a construir sus textos a la manera de un juego (ajedrez, crucigramas...), aplicando reglas y constricciones que pasan a ser el marco formal de la composición textual. No en vano pertenece Perec al OULIPO, es decir al Ouvroir de Littérature Potentielle. (...) >>¹⁹¹

Por otra parte, en otro contexto disciplinar Perec aparece citado explícitamente (lo que veremos con mayor extensión en el capítulo dedicado a Metodología). Así Esteve de Quesada se interesa por un artículo de Georges Perec en la *Revista Antrhopos* nº 134/135, julio / agosto 1992, p.87:

<< Una aplicación interesante en literatura de las teorías estocásticas y aleatorias lo constituye el “Taller de literatura potencial”, también llamado *Oulipo*. Un ejemplo de ello lo tenemos en el siguiente comentario de uno de sus miembros, Georges Perec. Este autor dice en la contraportada de su libro *Alphabets*: “Cada uno de los ciento setenta y seis textos de este volumen es un ‘onzain’, un poema de once versos; cada uno de los cuales tiene once letras. Cada verso utiliza una misma serie de letras diferentes, algo así como una gama cuyas permutaciones dan lugar a un poema según un principio análogo al de la música serial; no se puede repetir una letra sin antes haber agotado la serie (...)” >>¹⁹²

También apreciamos como el autor vuelve a interesarse por la estrategia creativa del “salto de caballo”, que aparece con la complicidad de Vanni Pasca:

<< “un nuevo movimiento oblicuo (...) como reapertura de un proceso proyectual que había enmudecido por exceso de palabras”. El mismo enunciado de la exposición lo justifica Pasca indicando que: “*El salto del caballo* es, como se sabe, una definición de Sklovskij. Es una analogía establecida con el juego de ajedrez, en el que mientras todas las piezas se mueven en sentido rectilíneo, el caballo actúa con un salto oblicuo, se desplaza con una huida lateral. Este movimiento de costado es, según Sklovskij, típico del procedimiento artístico.” >>¹⁹³

En el sentido genérico de estos saltos (también disciplinares) que incluso pueden ser entendidos como una variante del concepto de deriva, podría integrarse el término devenir que reiteramos en nuestro trabajo. Así una peculiar deriva alcanza a nuestra tesis que progresivamente se va haciendo más literaria y que significativamente implicará un cambio en la dirección de tesis (directora / director). Un devenir consecuente con la importante

¹⁹⁰ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.127

¹⁹¹ GONZALEZ SALVADOR Ana, *La narración / Siglo XX* en PRADO DEL JAVIER (Coordinador), *Historia de la Literatura Francesa*, Cátedra, Madrid, 1994, p.1162

¹⁹² ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.113

¹⁹³ *Op. cit.* p. 127

influencia (proyectiva) ejercida por la literatura sobre las artes plásticas contemporáneas (que como venimos afirmando) aparece mediando entre otros creadores conocidos como *letristas*, *situacionistas*, *oulipianos*. Consecuentemente (y aunque con otro sentido más natural) el proyecto debe redefinirse:

<< Proyecto: Pese a la gran variedad de lenguajes, algunos más naturales, otros tratados de forma más abierta como patrones o esculturas, a finales del siglo XX el paisajismo parece estar escindiéndose en dos grupos fundamentales. Uno de los grupos rechaza cualquier impresión de forma identificable, sustituyendo esa necesidad por la apariencia de naturaleza, o la adopción o adaptación de alguno de sus procesos. El segundo grupo rechaza las formas de la naturaleza, cuando no su funcionamiento sistemático, a favor de una expresión humana abierta. >>¹⁹⁴

Además este sentido del “proyecto” que valora la naturaleza, integra el “cambio”, la pluralidad (alternativa a la “monoespecie”), el orientalismo (“estilo japonés”), la “mezcla”, la “intersección” y la “dimensión” múltiple:

<< Proyecto: Pero los paisajes crecen y mueren. El cambio es inherente a todo sistema vivo y, a su vez, se convierte en un elemento clave en el paisajismo, de forma opuesta a lo que sucede en la arquitectura. Los proyectos raramente abordan el crecimiento o el cambio; tampoco suele tenerse en cuenta la fuerza del tiempo a la hora de abordar la historia del paisaje. ¿Por qué este afán por evitar el cambio? ¿Debemos elegir siempre entre un paisajismo cuyo concepto está orientado al proceso (que parece no mostrarse nunca como un artefacto pulcro) y el proyecto pulcro (que parece no adecuarse nunca al método)? La confluencia de ambas tendencias sugiere un terreno fértil para la creación de paisajes durante los próximos años. (...) Más que proyectos que dependan de la utilización de vegetación monoespecie expuesta al desastre ecológico o de un diseño que exija el uso continuo de la pala y las tijeras de podar, sugerimos proyectos en los que la vegetación pueda desarrollarse de forma natural. En este caso, de forma similar al estilo japonés y su mezcla de distintos formalismos, la intersección de dos órdenes –el humano y el de la horticultura- puede crear un paisaje con más de una dimensión. >>¹⁹⁵

Esta crítica final desde el “proyecto” a la “vegetación monoespecie” parece sintonizar con algunos principios de la “Permacultura” como el que manifiesta que “cada función debería estar apoyada por muchos elementos” valorando así el concepto de lo “indispensable”:

<< No debería haber nada indispensable, ya que cuando algo lo es, su fallo o pérdida puede causar graves problemas. Si, por otra parte, cada sistema tiene otro sistema de apoyo, podrá seguir funcionando pase lo que pase. >>¹⁹⁶

Y también por otra concepción recíproca, ejemplarizada en el árbol como paradigma de la multiplicidad en la naturaleza:

<< Los árboles con casi omnipresentes en los diseños de permacultura a causa de la cantidad de funciones que realizan: no sólo proporcionan alimentos, combustible y madera para el género humano, sino que además, sus transacciones energéticas producen una miríada de efectos benéficos en los sistemas a escala planetaria. >>¹⁹⁷

Recordemos que esta peculiar concepción contemporánea / histórica no es gratuita o romántica, sino que está soportada por algún doctorado, como mínimo el de David Holgram:

<< La idea principal es la de una agricultura realmente “sostenible”, basada en el diseño de la finca a cultivar, combinando nuevas y antiguas formas de producir alimentos que conserven el suelo, los nutrientes (...), al tiempo que minimicen el uso de combustibles fósiles, abonos y plaguicidas químicos, etc. (...) de forma que la producción de alimentos dentro de una región sea autosuficiente y que en el sistema global se cree más energía de la que se consume.

Según Bill Mollison, la filosofía sería “trabajar con la naturaleza en lugar de ir contra ella; observación reflexiva, en vez de trabajo a ciegas; y mirar las plantas y animales en todas sus funciones de forma global, en lugar de tratar cada zona como un sistema aislado de producción de un solo producto o monocultivo”.

El australiano Bill Mollison es uno de los más conocidos pioneros de la permacultura o “cultura permanente” y ha realizado una gran labor divulgadora en sus libros *Permacultura 1, 2 y 3*. Mollison ha profundizado y desarrollado los conceptos expuestos inicialmente por uno de sus alumnos, David Holgram,

¹⁹⁴ TREIB Marc, *Proyecto* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.159

¹⁹⁵ *Op. cit.* p. 161

¹⁹⁶ BURNETT Graham, *Permacultura. Una guía para principiantes*, (ISBN 84-611-0200-2) Olba - www.ecohabitar.org, 2007, p.20

¹⁹⁷ *Op. cit.* p. 21

quien realizó una tesis de doctorado de estudios ambientales como herramienta ecológica a la que denominó Permacultura. >>¹⁹⁸

Aquí aparecen unos valores éticos que también pueden asociarse a la naturaleza misma del paisaje, con los que naturalmente podemos “identificarnos” / identidad (“común denominador”):

<< Ética: Un día ventoso es ventoso para todos, independientemente de la etnia o el género. Lo que podemos sentir físicamente en nuestros cuerpos es el mínimo común denominador, todos los factores culturales quedan anulados. La moral es uno de esos factores culturales variables. Todos tenemos nuestros propios puntos de vista acerca de cómo actuar. Sin embargo, todos ellos responden a un sistema de creencias aceptadas que dictan nuestro comportamiento. Esto es lo que se denomina ética. Por supuesto, los estándares morales varían según la zona del mundo, pero es posible identificar algunas reglas generales comunes a la mayoría de las culturas: no matarás, sé bueno con tus semejantes, ayuda a los niños; etc. La ética es el denominador común central con el que todos podemos identificarnos. >>¹⁹⁹

Y necesariamente la deontología profesional también se incorpora a la estrategia proyectiva desde otra concepción de la naturaleza / “paisaje” (identidad / “base común”):

<< Del mismo modo, el paisaje es la base común para cualquier otra cosa dentro del entorno construido. Los edificios por sí solos no son capaces de garantizar ámbitos urbanos y suburbanos viables. El paisaje es la única plataforma integradora de un desarrollo urbano y un cambio sostenibles, democráticos, rentables y ecológicos.

Como paisajista, ante el encargo de crear un espacio público me obligo a una gran responsabilidad. (...) Los buenos espacios públicos también funcionan como una base que permite la manifestación de distintas opciones personales. (...) La responsabilidad ética de mi profesión es crear lugares en los que todas las personas puedan encontrar inspiración, relajarse, motivarse, donde puedan encontrarse, desarrollarse. >>²⁰⁰

Progresando en la investigación, vamos buscando en el fondo (incluso en sentido literal) articulado conceptualmente entre lo tangible y lo intangible como el zahorí, que funcionaría a modo de proyectista (‘señalador’) si consideramos que habitualmente él no realiza la obra (excavación material), valorando, no obstante, que él es quien ‘ilumina’ el camino a seguir (“señala el sitio”):

<< El zahorí es capaz de sacar agua debajo de las piedras. Todo el mundo lo contempla con estupor, sin comprender nada y él, armado con un sencillo mecanismo de madera, recorre el territorio hasta apuntar con total seguridad el lugar en el que abrir un pozo. Sus acompañantes intercambian miradas incrédulas, pero después de los trabajos de prospección el líquido brota inagotable. El zahorí no es un mago, ni dispone de dotes sobrenaturales. El zahorí tiene una técnica. Atiende a ciertos indicios y no es quien abre el pozo sino quien señala el sitio. El zahorí responde a llamadas tangibles (pero intangibles para otros). Queremos arquitectos-zahorí. >>²⁰¹

El lugar a “señalar” puede estar oculto bajo tierra o visible como “espacio urbano” y esta concepción dual se magnifica cuando nos planteamos la frontera entre “el bien” y “el mal” (como aquella frontera “tangible” / “intangible”) que desde el punto de vista de la “ética” queda relativizado y expandido conceptualmente hacia una sugerente “heterogeneidad”, tal como se señala en el otro diccionario (natural) que venimos usando alternativamente:

<< Ética: Pero, ¿de qué modo puede servir el espacio urbano como base común para todos los ciudadanos? La respuesta crucial, aunque más sencilla, es: permitiendo que las personas se desarrollen y aportando placer sensorial a la vida cotidiana. El paisajista intenta por todos los medios intensificar las experiencias sensoriales al moverse por la ciudad. (...) En lugar de señalar hacia el bien absoluto (naturaleza) o el mal (ciudad), sería más acertado aceptar que ambas se encuentran entrelazadas y que el impacto cuantitativo real se produce cuando los habitantes de los asentamientos rurales, urbanos o suburbanos pueden beneficiarse de la heterogeneidad tanto de la naturaleza como del paisaje. >>²⁰²

¹⁹⁸ BUENO Mariano, *El huerto familiar ecológico*, Integral – RBA, Barcelona, 2006, p.29

¹⁹⁹ ANDERSON Stig L. *Ética*, en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.73

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ PORRAS Fernando, *Zahorí* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.619

²⁰² ANDERSON Stig L. *Ética*, en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.74

Así desde la “ética” se produce un entrelazamiento entre “el bien” y “el mal” que puede tener su equivalencia en el entretreído entre “la individualidad y la moral” que Taylor estudia dentro de los *Marcos referenciales ineludibles* y que nos interesan por su valoración de la “identidad” (aunque solo sea de la “moderna”):

<< En este trabajo me propongo explorar varias facetas de lo que denominaré la “identidad moderna”. Una primera aproximación a lo que significa sería decir que implica rastrear nuestra noción moderna de lo que es ser un agente humano, una persona o un yo. No obstante, muy pronto en esta investigación se hace evidente que es imposible esclarecerla sin antes ahondar en la comprensión de cómo se han desarrollado nuestras ideas del bien. La identidad personal (*self-hood*) y el bien o, dicho de otra manera, la individualidad y la moral, son temas que van inextricablemente entretreídos. >>²⁰³

Y curiosamente resulta que al final (cuestionamiento del concepto ‘conclusiones’) resulta que tenemos que tratar de los “principios” (sin circularidad viciosa), incluso del “movimiento moderno” que parecería dotado de tintes místicos cuando alude a la “búsqueda de la verdad”:

<< Ética: El movimiento moderno personificó una intensa preocupación por la relación entre la arquitectura y la ética. Para muchos de los portavoces de la nueva objetividad, la ética se convirtió en una cuestión de representación, cuestionando si ésta o aquella forma era la más correcta. La pared blanca es uno de los ejemplos de cómo esta búsqueda de la verdad dio lugar a elementos estilísticos, declaraciones de principios formales acerca de lo correcto e incorrecto. El origen de la pared de color blanco en la cultura occidental debe buscarse en la costumbre medieval de blanquear los establos y las iglesias. >>²⁰⁴

Aunque los “principios” finalmente pueden incluir alguna paradoja (concluyente negación del principio):

<< “Estos son mis principios. Si no le gustan, tengo otros.” >>²⁰⁵

Debiendo recordarse al efecto que incluso los Hermanos Marx tienen cabida (y muy extensa) en el progresista diccionario de arquitectura, que explícitamente se interesa por la “paradoja” como parte de cierto entrelazamiento estructural, en un contexto sujeto a “rutinas e inercias reiteradas” (a modo de circularidad viciosa):

<< Marx. Brox: Interesa el espíritu activo y optimista que se adivina en los filmes de los hermanos Marx. Basado en una voluntad de intrusismo desenfadado, activista, alegre, singular, impredecible, que se desarrolla habitualmente en unos escenarios tópicos, confusos, decadentes, sujetos a rutinas e inercias reiteradas (un barco, un hotel, un circo, un estadio o un estado...). Hay siempre una voluntad de *bouleversement* positivo de la realidad, aceptada pero trastocada desde la manipulación lúdica de los propios mecanismos de partida. Aceptando y reimpulsando el escenario en el que se actúa mediante una difícil combinación entre extrañamiento y complicidad, distanciamiento y proximidad. Pero también desde una aceptación de la impureza, de la heterogeneidad, de la singularidad (la de los propios protagonistas y la de las acciones que provocan) capaz de propiciar universos más complejos y diversos –mestizos- acentuados a partir de la extrapolación positiva de aquellas situaciones o respuestas más inesperadas o insólitas: respuestas imposibles o situaciones de límite en las que el uso estratégico de la paradoja aparecería habitualmente como un mecanismo revulsivo, enmarcado en sistemas organizativos elementales (siempre la misma estructura fílmica básica secuencial) pero por ello mismo –por su propia condición tan sólo pautada- más flexibles: abiertos a la presencia de situaciones inesperadas, aparentemente absurdas o fortuitas, pero secretamente entrelazadas por una infraestructura básica –una lógica- tan implacable como imprevisible. Tan incierta y sorprendente como directa y contundente. >>²⁰⁶

El entrelazamiento también se produce en términos de “impulsos o tensiones entrelazables”, formando parte de la definición del término “sinergia”, que implica un “intercambio plural” que trasciende “categorías estancas y definitivas”:

<< Sinergia: Podemos conectar hoy la voluntad de interacción del proyecto contemporáneo con esa otra hipotética sinérgica –por sinestética- de lo reactivo.

²⁰³ TAYLOR Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Javier, Paidós, Barcelona, 2006, p.19

²⁰⁴ ANDERSON Stig L. *Ética*, en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.74

²⁰⁵ BROWN David, *El mundo según Groucho Marx. De la nada a la más extrema pobreza*, Robinbook, Barcelona, 2004, p. contraportada

²⁰⁶ GAUSA Manuel, *Marx. Brox* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.396

Sinergia con el lugar y con el medio, pero, también, con el tiempo y con el momento (...)

Dicho compromiso con la realidad remite, pues, a una voluntad de intercambio plural entre múltiples y posibles informaciones de ella derivadas y procesadas; es decir, a esa capacidad escrutadora y sintonizadora del dispositivo como máquina procesadora (sistema evolutivo) capaz de combinar registros de la realidad y acciones sobre ella.

Una voluntad reactiva –por sinérgica– aludiría, pues, a un intercambio fructífero –activo– como producto de una interacción entre realidades diversificadas en la que los datos proporcionados por la información intercambiada no deberían ser entendidos como categorías estancas y definitivas (incorporadas unívocamente) sino como impulsos o tensiones entrelazables, interconectables, acoplables y acordables a fin de multiplicar sus potenciales y energías mediante oportunos contratos –y procesos– de agenciamiento y desplazamiento (entendiendo el término ‘desplazamiento’ como “movimiento dinámico” pero también como desnaturalización de los significados iniciales). >>²⁰⁷

Sorprendentemente el término “sinergia” también se desprende de aquella arquitectónica cita a los “Marx. Brox”:

<< Marx. Brox: Una “lógica directa”, pues, más audaz, optimista y desenfadada; más desembarazada y desinhibida; dispuesta a favorecer una acción decidida, pero no impositiva, en la realidad, hecha desde la sinergia y la interacción. Pero también desde la redefinición –informal– de sus movimientos más inerciales.>>²⁰⁸

Y vemos también que el término “sinergia” aparece acotado entre otros conceptos afines citados por el arquitectónico diccionario:

<< Resonancia-sinergia-interacción: Resonancia es la modificación de un sonido causada por la reflexión del mismo o por su repercusión en otro cuerpo en vibración. Interacción es un trueque mutuo de estímulos. Sinergia es el concurso activo de varios esfuerzos. - Resonancia es, pues, sintonización de energías acordadas.

- Interacción es, pues, intercambio de energías asociadas.

- Sinergia es, pues, combinación de energías multiplicadas.

Todo ello referido a la noción de campo y a una ambivalente relación con el entorno. >>²⁰⁹

Manteniendo esta consideración asociativa observamos como en el contexto de la “permacultura” también aparece de manera relevante el término “sinergia”, particularmente relacionado con el concepto de “conexiones” desde la afirmación de que la “suma de las partes” es menos que el “total”. Hay un extra no contemplado en la suma ‘sin más’, como por ejemplo ‘sumando’ gases (hidrógeno + oxígeno) da algo más que otro gas, da un líquido, el agua, eso sí mediando una ‘energía’ especial:

<< El total puede ser más grande que la suma de sus partes...: La sinergia que se produce cuando las PERSONAS nos encontramos, y combinamos y compartimos nuestras habilidades, nuestra energía, nuestros conocimientos y nuestras fuerzas para apoyarnos mutuamente, es probablemente el “borde” más valioso de la permacultura. “Si mejoramos nuestras habilidades para hacer conexiones, encontrar lo que nos une y tenemos en común, y crear redes, podemos cambiar las cosas para beneficio de TODOS...” >>²¹⁰

No obstante, a pesar de todo intento de argumentación (por definición este *manual de uso*), siempre cabe esperar una obstinada actitud:

<< “Sea lo que sea, estoy en contra.” >>²¹¹

Y consecuentemente el largo ‘camino’ recorrido puede llevar a..., ninguna parte:

<< “Partiendo de la nada he alcanzado las más altas cotas de miseria.” >>²¹²

Precisamente a ninguna parte es también adonde conduce toda circularidad viciosa (aunque “su perfección sería circular”), que aparece naturalmente cuando repetimos una cita, aquella referida al tercero de los “principios rectores” que interesan a Pereg:

<< El tercero, por último, fue de orden estético: el proyecto, inútil, por ser la gratuidad la única garantía de su rigor, se destruiría a sí mismo a medida que se fuera realizando; su perfección sería circular; una

²⁰⁷ *Op. cit.* p. 531

²⁰⁸ *Op. cit.* p. 396

²⁰⁹ *Op. cit.* p. 517

²¹⁰ BURNETT Graham, *Permacultura. Una guía para principiantes*, (ISBN 84-611-0200-2) Olba - www.ecohabitar.org, 2007, p.35

²¹¹ BROWN David, *El mundo según Groucho Marx. De la nada a la más extrema pobreza*, Robinbook, Barcelona, 2004, p.153

²¹² *Op. cit.* p. 139

sucesión de acontecimientos que, al enlazarse unos con otros, se anularían mutuamente: Bartlebooth, partiendo de un cero, llegaría a otro cero a través de las transformaciones precisas de unos objetos acabados. >>²¹³

No obstante para ir de cero a cero (otra circularidad) Perec organiza todo un proyecto vital o “programa” del que participa el arte, pero con ‘desapEGO’ / “no quedaría rastro”:

<< De este modo quedó organizado concretamente un programa (PROYECTO VITAL) que se puede enunciar sucintamente del modo siguiente:

Durante diez años, de 1925 a 1935, se iniciaría Bartlebooth en el arte de la acuarela.

Durante veinte años, de 1935 a 1955, recorrería el mundo, pintando, a razón de una acuarela cada quince días, quinientas marinas de igual formato (65 x 50, o 50 x 64 standard), que representarían puertos de mar. Cada vez estuviera acabada una de estas marinas se enviaría a un artista especializado (Gaspar Winckler) que la pegaría a una delgada placa de madera y la recortaría, formando un puzzle de setecientos cincuenta piezas.

Durante veinte años, de 1955 a 1975, Bartlebooth, de regreso en Francia, reconstruiría, siguiendo un orden, los puzzles así preparados, a razón, una vez más, de un puzzle cada quince días. A medida que se reconstruyeran los puzzles, se reestructurarían las marinas, de tal manera que pudieran despegarse de su soporte, trasladarse al lugar mismo en el que –veinte años atrás– habían sido pintadas y sumergirse en una solución detergente, de la que saldría una simple hoja de papel Whatman intacta y virgen.

Así no quedaría rastro de aquella operación que durante cincuenta años habría movilizado por entero a su autor. >>²¹⁴

Cientos de páginas después el proyecto deviene obra a punto de ser concluida:

<< Bartlebooth está sentado frente a su puzzle. Es un anciano flaco, casi descarnado, de cráneo calvo, tez cerosa, mirar apagado; (...) con la cabeza ligeramente echada hacia atrás y la boca entreabierta, agarra con la mano derecha el brazo de la butaca mientras la izquierda, apoyada sobre la mesa en una postura poco natural, casi al límite de la contorsión, mantiene entre el pulgar y el índice la última pieza del puzzle.

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y falta poco para las ocho de la tarde. (...) >>²¹⁵

Perec insiste en la circularidad viciosa antes de concluir sorprendentemente el proyecto vital (mediando el puzzle - enigma) del que se desprende una significativa “ironía”:

<< Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y van a dar las ocho de la tarde. Sentado delante de su puzzle, Bartlebooth acaba de morir. Sobre el paño negro de la mesa, en algún punto del cielo crepuscular del puzzle cuatrocientos treinta y nueve, el hueco negro de la última pieza no colocada aún dibuja la figura casi perfecta de una X. Pero la pieza que tiene el muerto entre los dedos tiene la forma, previsible desde hacía tiempo en su ironía misma, de una W.

FIN DE LA SEXTA Y ULTIMA PARTE >>²¹⁶

No obstante faltan algunas mortales conclusiones:

<< EPILOGO. Serge Valène murió a las pocas semanas, durante la fiesta de la Asunción. Hacía cerca de un mes que no había salido prácticamente ya de su cuarto. La muerte de su antiguo alumno y la desaparición de Smautf, que abandonó la casa al día siguiente, lo habían afectado muchísimo. (...) >>²¹⁷

Finalmente el enigma se desvela y aparece la vacuidad, el proyecto como no obra:

<< EPILOGO. El jueves catorce de agosto por la noche no quedaron en toda la escalera más que la señora Moreau, velada día y noche por su enfermera y por la señora Trévins, la señorita Crespi, la señora Albin y Valène. Y cuando, al día siguiente, al final de la mañana, fue la señorita Crespi a llevarle al viejo pintor dos huevos pasados por agua y una taza de té, se lo encontró muerto.

Yacía vestido encima de la cama, plácido e hinchado, con las manos cruzadas en el pecho. Una gran tela cuadrada de más de dos metros de lado estaba arrimada junto a la ventana, reduciendo a la mitad el escaso espacio de la habitación de servicio en que había pasado la mayor parte de su vida. La tela estaba prácticamente intacta: algunas líneas al carboncillo, cuidadosamente trazadas, la dividían en cuadrados regulares, esbozo de la sección de una casa que ninguna figura vendría ya a ocupar.

FIN. París, 1969-1978 >>²¹⁸

Aunque en nuestro caso y dado que nuestra tesis también concluye sorprendentemente con “la Vacuidad” en la última cita, sería más oportuno darle la vuelta a aquella otra cita de

²¹³ PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.148

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Op. cit.* p. 570

²¹⁶ *Op. cit.* p. 572

²¹⁷ *Op. cit.* p. 573

²¹⁸ *Op. cit.* p. 574

Groucho Marx (para que luego pueda acusarnos de citarle mal) y afirmar (¿?) que ‘partiendo de la miseria hemos alcanzado las más altas cotas de la nada’.

No obstante, antes de abandonar... (¿la tesis inconclusa?, incluso toda tesis o como el sabio Nagarjuna, simplemente el *Abandono de la discusión*)...

<< “Hay una cosa que siempre he querido hacer antes de abandonar... ¡retirarme!” >>²¹⁹

...hacemos un radical “zapping” conclusivo, en tanto sinónimo de mutabilidad extrema:

<< *Zapping*: GAUSA Manuel. Contrato flexible y temporal con un medio, un acontecimiento –o un escenario- mutable y (con)mutado. >>²²⁰

En viciosa circularidad reiteramos (hasta el infinito) la arriesgada ‘hipótesis de la tesis’ propuesta, su carácter anormalmente generalista explicitado en una extensa bibliografía consultada (supuestamente, como es habitual) pero en este caso realmente utilizada mediante citas exhaustivas. La identidad deviene ‘anónima’ al ser ocultada (enigma - puzzle) por un enciclopédico cúmulo de citas de sabiduría intemporal. En una tesis sobre la identidad donde su propia identidad no va por el camino de la reducción sino, al contrario, por el de reafirmar su singular volumen enciclopédico, en cierta sintonía con el mítico texto de arquitectura (muy ilustrado) de Rem Koolhaas / O.M.A. titulado *S, M, L, XL*, publicado en 1997).

Conclusivamente antes de cualquier *abandono de la discusión* (incluido el occidental “no tengo nada que decir y lo estoy diciendo...” de John Cage), intentamos transmitir su peculiar identidad, reiterando como este planteamiento parece absolutamente coherente con el *zeitgeist* del nuevo milenio.

Consecuentemente, y a propósito de la programática carencia de conclusiones, además de lo ya dicho debe recordarse un axioma (“proposición tan clara y evidente que se admite sin necesidad de demostración” R.A.E.) sobre el concepto de todo proyecto: nunca puede concluir, pues dejaría de serlo, perdería su identidad ya que sería obra. De hecho si como estamos proponiendo (en negativo), este proyecto de tesis fracasa como versión ‘XL’ e hipotéticamente hubiera tenido que reducirse a formato ‘S’ (o menos, como durante un tiempo se dudó en aplicar al borrador final de tesis) se hubiera convertido (mutación de negación > afirmación) en paradigma de la tesis misma como proyecto = no obra, ‘no’ pudiéndose visualizar en la defensa de la tesis como ‘doblemente’ pesada caja negra (3 cantos pintados en negro) de 2110 páginas (nº ‘simbólico’ que suma 4, correspondiente a unas páginas terminadas en la frontera entre 2010 y 2011) multicolores, paradójicamente ‘en blanco’, si entendemos al autor como catalizador de *sabidurías perennes*. Al efecto recordamos la definición / deriva del termino en el Diccionario *María Moliner*. << Catalizador: Se aplica a los cuerpos que producen la catálisis. >> << Catálisis: (Gr. “katalyo”, comp. con “lyo”, soltar; v. Análisis. Fem.) Acción activadora (o, más raramente, retardadora) de las reacciones químicas, realizadas por cuerpos que, al terminar la reacción, permanecen inalterados. (T., “acción *de presencia*”). >> Consecuentemente la autoría deviene presencial, neutra e inalterable, pero indispensable para que la reacción se produzca.

Para la adecuada valoración de una programática carencia de conclusiones que se orientaría hacia un *abandono de la discusión* (en directa referencia a las tesis de Nagarjuna),

²¹⁹ BROWN David, *El mundo según Groucho Marx. De la nada a la más extrema pobreza*, Robinbook, Barcelona, 2004, p.95

²²⁰ AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.619

citamos este texto ‘milenario’ recientemente traducido por Juan Arnau, ‘autor’ que nos interesa por su formación plural evidente en su biografía. “Licenciado en astrofísica y doctor en Filosofía de la India, actualmente es profesor e investigador en la Universidad de Michigan y profesor asociado de la de Barcelona.” Al efecto se nos presentaría el contexto oriental de un ancestral ‘tribunal de tesis’ que como Perec (...*instrucciones de uso*) también se interesa por las “condiciones de vida” y por la “identidad”, que naturalmente quedan iluminadas por la filosofía espiritual de la “doctrina del vacío”:

<< Según una antigua costumbre, los príncipes y soberanos de la India congregaban periódicamente a pensadores, ascetas y religiosos de diferentes escuelas para discutir sobre alguna cuestión controvertida. La identidad o diferencia entre el cuerpo y el alma, la vida después de la muerte, el sentido de la existencia, las reglas de comportamiento y ciertas cuestiones morales fueron algunos de los temas de debate. De su resultado dependían las condiciones de vida de las escuelas en litigio, con lo que la habilidad persuasiva o *arte de probar* adquiría una gran importancia social y política. El tratado de Nagarjuna (ac. Siglo II-III) *Abandono de la discusión* (Vigraha-vyavartani) expone la postura de los madhyamika ante la discusión filosófica a la luz de la doctrina del vacío, siendo uno de los mejores ejemplos de la dialéctica de Nagarjuna y de su postura filosófica con relación al papel que el lenguaje y el razonamiento deben jugar en la búsqueda del despartar. >>²²¹

Un vacío (de conclusiones) fue también el ofrecido ejemplarmente por una tesis de hace más de 20 años (a la que nos hemos referido anteriormente en varias ocasiones), la de Joaquim Dols: 970 páginas, sin imágenes, sin introducción, ni índice, ni conclusiones, sin capítulos ni párrafos...

Constatamos la deriva enciclopédica de la tesis / proyecto hacia una tesis / obra de peso escultórico (enfaticado por su aspecto de volumen escultórico como caja negra) y que sin embargo resulta poco legible en este contexto disciplinar y requiere el auxilio multidisciplinar de la filología (cambio de Dirección ‘al final’ de la tesis), cuya naturaleza disciplinar es la lectura (sin olvidar que también los expedientes / sumarios judiciales pueden estar constituidos por miles de páginas).

Paradójicamente (uno de los conceptos rectores de nuestro trabajo) el enorme número de páginas de la versión definitiva de la tesis también podría entenderse como un homenaje (‘inverso’) a la Teoría de la Relatividad de Einstein. Al efecto recordemos, a la “luz” ‘breve’(procedente de un artículo de revista, no libro o tesis) de la doble teoría de la relatividad y la multiplicidad de sus peculiaridades:

<< La irrupción de Albert Einstein en la escena intelectual constituyó todo un acontecimiento. De entre todas las publicaciones periódicas científicas del mundo, el ejemplar más solicitado con diferencia por los coleccionistas en el volumen XVII de *Annalen der Physik*, correspondiente al año 1905, pues fue durante ese año cuando Einstein publicó en dicha revista no uno, sino tres artículos con los que se hizo de él el *annus mirabilis* de la ciencia. Los tres artículos versaban respectivamente sobre la primera verificación experimental de la teoría cuántica de Planck; un análisis del movimiento browniano, que demostraba la existencia de partículas, y la teoría especial de la relatividad, en la que se exponía su famosa fórmula: $E = mc^2$. >>²²²

Esta Teoría de hace poco más de un siglo abre la investigación científica al concepto de la relatividad que atenta contra los convencionalismos e, incluso, contra “el sentido común”:

<< No obstante, fue el tercer artículo de los publicados por Einstein ese año, el que se ocupaba de la teoría especial de la relatividad, publicado en junio, el que lo haría famoso. Fue precisamente ésta la que lo llevaría a concluir que $E = mc^2$. No es fácil explicar esta teoría (que fue anterior a la teoría general de la relatividad) porque trata de circunstancias extremas –si bien fundamentales- del universo, con las que el sentido común se viene abajo. Sin embargo, nos será de gran ayuda un experimento mental. Imagine el lector que nos encontramos en una estación ferroviaria cuando entra a gran velocidad un tren de izquierda a derecha. >>²²³

²²¹ NAGARJUNA, *Abandono de la discusión*, Siruela, Madrid, 2006, p. contraportada

²²² WATSON Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2002, p.108

²²³ *Op. cit.* p. 111

Simbólicamente un proyecto (hipótesis no materializada como obra) ilumina (también en sentido literal) una nueva era, el siglo XX:

<< En el preciso instante en que pasa ante nosotros uno de los pasajeros del tren, se enciende una luz en medio del vagón. Imaginemos que el tren es transparente, de tal manera que podemos ver el interior; desde el andén, podremos observar que cuando el rayo de luz llega al final del vagón, éste ya se ha movido hacia delante. Dicho de otro modo, el rayo ha recorrido una distancia ligeramente inferior a la mitad de la longitud del vagón. Por tanto, el tiempo que tarda el rayo de luz en llegar al final del vagón no es el mismo para nosotros y para el pasajero, aunque en los dos casos se trata del mismo rayo que viaja a igual velocidad. La discrepancia, según Einstein, puede explicarse suponiendo que la percepción del observador es relativa y que, ya que la velocidad de la luz es constante, el tiempo cambia según las circunstancias. >>²²⁴

Excepcionalmente la Teoría de la relatividad, consigue reducir una investigación científica (recordemos, entonces todavía hipótesis indemostrable) a unos pocas páginas de revista, enfrentándose al sentido común (“resulta extraña”) y careciendo de una aplicación directa como obra. Con luces y sombras se “proyecta” una concepción que va más allá de las habituales tres dimensiones (de las que naturalmente participa la escultura):

<< La idea de que el tiempo puede reducir o aumentar de velocidad resulta extraña; sin embargo, era eso precisamente lo que sugería Einstein. Veamos otro experimento mental sugerido por Michael White y John Gribbin, biógrafos de Einstein. Se trata de imaginar un lápiz que tiene una luz arriba y proyecta una sombra sobre la superficie de una mesa: el lápiz existe en tres dimensiones, y la sombra es bidimensional. Si giramos el lápiz bajo la luz o hacemos que ésta se mueva alrededor de él, la sombra se agranda o se encoge. Einstein decía que los objetos tienen cuatro dimensiones, una más de las tres con las que estamos familiarizados; son espacio-temporales, como diríamos ahora, pues el objeto existe también en el tiempo. Por lo tanto si jugamos con un objeto de cuatro dimensiones de igual manera que hemos hecho con el lápiz, podremos encoger o estirar el tiempo, como sucedía con la sombra. >>²²⁵

Inesperadamente incluso las tesis científicas más reputadas devienen lúdicas travesuras y donde la relatividad en si misma (a modo de tesis) adquiere otra dimensión, la del proyecto (“predicción”) que no es obra (“pasar muchos años antes de que pudiera corroborarse”):

<< Cuando hablamos de “jugar” nos referimos a un juego que tiene mucho de travesura: la teoría de Einstein requiere que los objetos se muevan a la velocidad de la luz o a otra semejante para que podamos ver sus efectos. Sin embargo, advertía, cuando esto sucede, el tiempo experimenta un gran cambio. Su predicción más famosa fue la de que los relojes atrasarían en los viajes realizados a altas velocidades. Hubieron de pasar muchos años antes de que pudiera corroborarse mediante la experimentación un aserto tan contrario al sentido común; pero, a pesar de que sus ideas no supusieron ningún beneficio práctico inmediato, transformaron por completo la física. >>²²⁶

Relativizando (incluso literalmente encogiéndolo y estirando las páginas ‘básicas’ de **A.D.E.N. / 1 dni P.** hasta 2110), finalmente (siempre en circularidad, viciosa o no) proponemos una última ‘cita de la cita’ en estas ‘vitales’ *Instrucciones de uso*, para no concluir (en viciosa circularidad) toda cita (que venimos homenajando), para relativizar... en un peculiar (‘identidad’) devenir *De la nada a la más extrema pobreza*:

<< “Cíteme diciendo que estaba mal citado.” >>²²⁷

²²⁴ *Ibidem.*

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ BROWN David, *El mundo según Groucho Marx. De la nada a la más extrema pobreza*, Robinbook, Barcelona, 2004, p.156

01: SOBRE LA DEFINICION DE PROYECTO

Tras presentar en la introducción el tema de estudio y considerar el estado actual de la cuestión, intentaremos acotar una de las ‘voces’ que denominan la tesis, estableciendo los diferentes conceptos que pueden definir ‘*el proyecto*’.

En las citas definitorias subrayaremos sólo aquellos conceptos que nos son útiles para nuestras hipótesis, para construir la identidad proyectiva, un criterio también válido para sucesivas alusiones a lo largo del trabajo.

Ya desde el enunciado mismo la Real Academia Española de la Lengua (R.A.E) nos ofrece alternativas inclusivistas, proyecto (y) proyecta “del latín *proiectus*”. Desde el espíritu del cambio de milenio esta doble lectura tal vez pudiera integrarse (conclusivamente) mediando un nuevo signo (arroba) = proyect@, siempre que las derivas lingüísticas fuesen aceptadas por la ortodoxia.

Como primera acepción, como adjetivo, la R.A.E muestra el predominio del nivel científico, donde la presentación se mediatiza por medio de una representación con referentes tridimensionales: “Representado en perspectiva”, que evidentemente interesan a la arquitectura, al diseño y a la escultura.

<< 2- V. ortografía proyecta. >> ortografía: femenino *Geometría*. Delineación del alzado de un edificio u otro objeto. // *Gramática*. Parte de la gramática, que enseña a escribir correctamente por el acertado empleo de las letras y de los signos auxiliares de la escritura. // Degradada o en perspectiva. *Geometría*. ortografía proyecta. // geométrica. *Geometría*. Proyección ortogonal en un plano vertical. // proyecta. *Geometría*. perspectiva lineal. >>

Con la siguiente redacción esquemática, hermenéutica y de un sentido más conceptual, destacamos algunos matices en esta segunda acepción (2-):

En femenino proyectA = geometría y gramática. Escritura de tesis geométrica. De-línea. Énfasis bidimensional, plano vertical dominante. Sentido pedagógico. Ortodoxia en el uso de componentes, incluyendo los signos auxiliares, como (...). Valoración tridimensional, mediante perspectiva, con insinuación de la perspectiva atmosférica en la degradación. Proyección perpendicular al plano vertical sobre el que se arroja / proyecta. Perspectiva lineal como definición dominante de proyectA. Conclusivamente queremos enfatizar la sorprendente interacción proyectiva de geometría y lenguaje.

Por su parte la tercera acepción R.A.E en masculino, proyect-O, hace unas precisiones exhaustivas previas (fundamentales para nuestro trabajo) a la futura realización (importante), la obra. También se enfatiza la vista en planta, en cierto sentido compensador del citado énfasis de la perspectiva en la acepción en femenino, proyect-A.

<< 4- Diseño o pensamiento de ejecutar algo. >>

Aquí podemos inferir que la ‘quintaesencia’ del proyecto es la idea en sí misma (“pensamiento”), tal y como desglosamos en uno de los capítulos de este trabajo, cuando estudiamos el término idea. Así como desde el término “diseño” puede observarse el énfasis que se practica sobre el intelecto, desde una intencionalidad orientada al futuro que nosotros asociaremos a los términos prognosis y proyección (otro capítulo).

<< 5- Conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y lo que ha de costar una obra de arquitectura o de ingeniería. >>

Culminando las definiciones de la R.A.E. apreciamos la multiplicidad de referentes: filosófico / literario, científico, visual, que nos orienta hacia el enfoque multidisciplinar de nuestro trabajo, evidenciado especialmente en nuestra concepción de la interdisciplinariedad, que será valorada en modo intemporal.

También apreciamos en este diccionario una aproximación anticipatoria, que infiere cierta indeterminación, un devenir que se propone existencial en las entidades casi

filosóficas: “idea” y “ser”. En la inseparable praxis del concepto proyecto en el concepto “obra”, resulta curiosa la ausencia de una cita explícita a obras en áreas menos tecno / constructivas como Música, Literatura, Bellas Artes, que habitualmente utilizan este término.

La definición inicial que el diccionario María Moliner hace de proyecto es casi panorámica, va desde el concepto a la obra, pasando por la formalización. Pero sobre todo nos atrae la yuxtaposición de “Poner en práctica, Realizar, Llevar a término, Fracasas, Frustrarse” que nos permite inferir el concepto de contradicción que nos acompañará a lo largo del trabajo.

La primera acepción de Moliner: “Plan. Idea que se tiene de algo que se piensa hacer y de cómo hacerlo. *Escrito. dibujo, etc.,” se manifiesta esencialmente conceptual, proyectiva y metodológica, pero también plural e integradora de lenguaje, dibujo, y ... sobre todo abierta; como el amplio repertorio de alternativas (inspirador de nuestro amplio índice) que se nos ofrecen para ver:

<< V.: Animo, aspiración, contraproyecto, cuentas, designio, idea, intención, *máquina*, maquinación, minuta, plan, ponencia, programa, propósito, propuesta * castillo de naipes. * orden del día. * anteproyecto, apunte, boceto, borrador, borrón, *borroncillo*, bosquejo, croquis, directrices, diseño, esbozo, esqueleto, esquema, *esquicio*, idea, maqueta, plan, plano, planta, programa, traza, *icnografía*, guía, trazado. * trasnochado. * *asestar*, bosquejar, calcular, *cocer*, hacer su composición de lugar, echar cuentas, *entender*, esbozar, especular, fraguar, hilvanar, hacer (llevar) idea (intención) de, madurar, llevar entre manos, planear, plantear, proponerse, tantear, tramar, trazar, * para mis (tus. etc.) cuentas, para mi (tu, etc.) gobierno. * calculista, delineante, proyectista. * en cartera. * Dios mediante, si Dios quiere, * improvisar. * preparar. >>

La segunda acepción de Moliner “2- Redacción provisional de algo como (...)” incide en la provisionalidad, en el sentido del devenir propuesto por el paradigmático texto *I-Ching*, que luego trataremos. Esta hipótesis queda reforzada por Moliner en la derivación lingüística “EN PROYECTO” que define inmaterialmente como no-obra, como: “Estado de la cosa que se proyecta o se tiene intención de hacer, pero que no se ha empezado.”

La ‘suficiente’ intencionalidad proyectiva y su provisionalidad, también son corroboradas por el Gran Diccionario Enciclopédico Larousse (2000), que además insiste en la heterogeneidad documental del proyecto:

<< 1.- Intención de hacer algo o plan que se idea para poderlo realizar. 2.- Redacción o disposición provisional de un escrito, un tratado, un reglamento, etc. 3.- Conjunto de planos y documentos de una obra o edificio, instalación, máquina, etc., que se han de construir o fabricar. >>

Terminado el ineludible seguimiento de la palabra proyecto en tres fundamentales diccionarios en lengua castellana, R.A.E. (20ª edición), Moliner y Larousse ²²⁸, comenzamos la revisión del termino en varios idiomas.

El origen latino nos remite a dos términos: “1- PROIECTUS -A -UM, * Adjetivo: saliente, prominente, avanzado” y “2- PROIECTUS -US , m.: extensión, acción de extender.” ambos enfatizan el devenir, necesariamente ‘vanguardista’, y que en su máximo exponente se convierte en nuestro trabajo en utopía (con otro capítulo dedicado).

En latín apreciamos tanto un sentido positivo del proyecto: progresista, vanguardista, “lanzado a”; como otro sentido negativo: “abyecto, desbordante, frustración”, que entendemos como contradicción intrínseca, o también como complementariedad evolutiva del tipo *yin-yang*, que sugiere un acercamiento orientalista para nuestro estudio.

²²⁸ Ver bibliografía final, para precisiones editoriales.

El necesario equilibrio parece ya sugerido por “desenfrenado, sin medida, desbordante // abatido”, que está ‘solicitando’ un proyecto con medida.

El dualismo positivo / negativo también puede comprenderse en función del devenir mismo, relacionando causa “desenfreno” con efecto “afligido”, que en su otra acepción, como “humillado” podría entenderse por la no culminación del proyecto en obra.

En francés se da importancia al pensamiento, la planificación y la visión: “pensée, programme, vue”, incluso aflora un eco semántico del supremo demiurgo en “dessein (diseño)”, aspecto trascendente que recogeremos con el progresivo devenir hacia la espiritualidad, proyectivamente integrada.

En italiano la importancia recae en el dibujo, la idea y lo ‘mínimo’ esencial: “disegno; idea; progetto; schema”.

Por último en inglés se enfatizan los términos perspectiva, esquematización, planificación, dibujo y la iniciativa positiva implícita en la propuesta o “proposition”. Pero también curiosamente se señala la “contemplation” que sugiere una literal traducción como contemplación, afín con el concepto de meditación, particularmente asociada con la mística (cristiana, musulmana y budista); dando además por supuesto que la contemplación siempre tiene una esencia filosófica.

Tras la revisión idiomática, pasamos a la filosofía como fuente documental, apoyándonos en el trabajo de síntesis de Russ, que refuerza nuestras propuestas de proyecto entendido como no-obra y con orientación de futuro.

Así en Sartre, entendemos que el término proyecto aparece en el devenir entre la idea y la obra:

<< (...) la existencia no es nunca algo ya dado, sino una realidad a punto de ser: un “proyecto” hacia el futuro. >>²²⁹

Russ en un sentido menos trascendente entiende el proyecto como “producción de un objetivo” como una mera proposición, una intencionalidad de hacer. Mientras que en el existencialismo se considera un rasgo de identidad, una “propiedad de la conciencia humana en tanto que siempre está más allá de sí misma, por delante de sí, ‘pro-yectada’ hacia el futuro” orientándonos hacia nuestra concepción de prognosis.

Russ destaca el interés de Sartre por el proyecto, que al personalizarse se torna liberador, aspecto tratado en *El Ser y la Nada* :

<< (...) mi proyecto, es decir, la libre producción del fin y del acto conocido por realizar. >>

Sartre también trata el proyecto, interrelacionando conductivamente presente y futuro, en *Crítica de la razón dialéctica*:

<< La más rudimentaria de las conductas se tiene que determinar a la vez en relación con los factores reales y presentes que la condicionan y en relación con cierto objeto que tiene que llegar y que trata de hacer que nazca. Es lo que llamamos *el proyecto*. >>²³⁰

Por último Sartre nos sorprende en *El existencialismo es un humanismo*, con un tono casi espiritual para el proyecto como ‘auto-realización’, sugiriendo unos planteamientos de amplio espectro que incorporen el concepto vital de interdisciplinarietà.

<< (...) el hombre no es más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es por lo tanto más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida. >>²³¹

²²⁹ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.318

²³⁰ *Op. cit.* p.319

²³¹ *Op. cit.* p.185

También aquí se evidencia el sentido potencial del proyecto, no exento de contradicciones, que trataremos desde nuestra concepción de la virtualidad.

Avanzando en nuestras disquisiciones nos re-encontramos con ‘personajes’ precedentes, tales como Mies van der Rohe, antes tratado por Daza. Ahora analizado por Quetglás a través del emblemático Pabellón Barcelona de 1929, reconstruido por Solá-Morales, Cirici y Ramos en 1986, de acuerdo (hay polémica al respecto) con el proyecto original.

Apoyándonos en el término en alemán (como Mies) encontramos el estímulo para lanzarnos hacia el futuro, impulsándonos desde el pasado, cuando se nos manifiesta otra ausencia, la imposibilidad del proyecto moderno, que nos aboca al proyecto posmoderno y... ¿tal vez más allá? desde el lanzamiento hacia adelante que el término alemán nos propone.

<< Hay, incluso, una contradicción esencial entre los términos “proyecto” y “moderno”. Pro-yectar: lanzar hacia adelante, proponer. Idéntico sentido se recoge en el término alemán: *Ent-wurf*, *ent-werfen*: sacar, arrojar. Porque, para lanzar algo hacia adelante, lanzador y proyectil deben estar atrás. Todo proyecto viene de atrás, sale del fondo, es un emisario del pasado. No hay -no puede haber- proyecto moderno. >>²³²

Al efecto la “contradicción” del proyecto en el tiempo presente / futuro nos obligará a plantear el espíritu de los tiempos o *zeitgeist*. Quetglás también nos ‘permite’ una primera ‘expansión lingüística’ (en sentido de interpretación hermenéutica) en nuestro análisis, al sugerir una escritura disociada como pro-yecto, e introducir la derivación proyectil que enseguida trataremos.

Una vez que Quetglás nos ha orientado el proyecto hacia la arquitectura, contrastamos criterios con varios autores que enfatizan la práctica profesional, aflorando no obstante aspectos conceptuales y no exclusivamente gráficos. Así Ware-Beatty consideran los aspectos lingüísticos (documentales) como parte inseparable del proyecto:

<< Todo proyecto consta de una parte gráfica (plantas, emplazamientos, alzados, secciones, etc.) y de otra documental (memoria, pliego de condiciones y presupuesto). >>²³³

Bajo una perspectiva pedagógica ejemplarizante donde la enseñanza de proyectos se entiende como “espina dorsal de un *currículum* organizado en torno suyo”, Arnau propone un discurso del proyecto que en cierto punto deriva hacia la retórica lingüística en consonancia con ‘nuestra’ dialéctica presentación y re-presentación (términos de nuestro curso de doctorado), en este caso confrontando ‘La’ Arquitectura y el Proyecto de Arquitectura.

Arnau nos previene contra el ensimismamiento, enraizado en el metalenguaje que confunde fin y medios, estableciendo con ejemplos ciertos paralelismos metafóricos entre arquitectura y música:

<< el proyecto que se sustancia en gráficos, los planos, cálculos y memorias descriptivas, es, en términos semiológicos o de teoría de los signos, un ejercicio de metalenguaje: lengua que remite a otra lengua. La verdadera lengua del arquitecto es la Arquitectura: no el Proyecto de Arquitectura. Como el verdadero lenguaje de los músicos es la Música: no la partitura. >>²³⁴

Así Arnau, en compensación, prioriza el proyecto como construcción, el proyecto / partitura es un instrumento para la ejecución de una obra que, al implicar una amplia y

²³² QUETGLAS José, *Imágenes de Pabellón de Alemania - Der Gläserne Schrecken*, Section B, Montreal, 1991, p.32

²³³ WARE D. - BEATTY B. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.120

²³⁴ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.203

compleja colectividad, va a someter el proyecto a sus necesidades, orquestar esa obra supone ciertas providencias previas: y el proyecto las sirve.

<< Desplazar, sin embargo, el acento de la obra al proyecto equivale a remitir un hecho real, la Arquitectura, a otro irreal: su descripción anticipada, irremediabilmente sesgada, a causa de los mismos metalenguajes. >>²³⁵

La crítica de Arnau al proyecto por irreal, por cierta parcialidad implícita en el metalenguaje, entendemos que también podría aplicarse no obstante a la ‘dictadura’ de la obra ‘real’, precisamente por una parcialidad equivalente.

Sin embargo, parece que Arnau recupera cierta ecuanimidad con la propuesta de una concepción global del proyecto y nos previene sobre las especializaciones, fragmentarias por definición. Así crítica el dibujo (*deformatio* de Vitruvio), puesto que el “lineamiento” deforma la realidad física, reduciéndola a imagen visual. También crítica el cálculo porque opera sobre simulacros de los cuerpos para determinar sus cualidades elásticas o plásticas. Y las letras tampoco escapan a la crítica sobre toda parcialidad, por inhábiles para describir conceptos espaciales con brevedad y eficacia.

Conclusivamente se enfatiza el papel mediador del proyecto:

<< El Proyecto es un medio, por el cual la Arquitectura llega a ser. Y yerra el que lo convierte en fin. >>²³⁶

Arnau también nos apunta, al igual que otros referentes antes citados, hacia un proyecto conceptualmente asociable con el futuro y que nosotros hacemos cómplice del término prognosis. El autor amplía nuestro lenguaje: pro-yecto, proyectil, proyecciones, el proyecto se proyecta, ..., confrontándose con la realidad, la obra.

<< El Proyecto apunta a un futuro más o menos inmediato. Y es el futuro, hecho presente, el que lo autoriza o desautoriza. De ahí su nombre, como decantado de pro-yecciones, que son lanzamientos. Su etimología le hace, en efecto, pariente de proyectiles. Y sus lanzamientos se entienden en dos sentidos: sobre el papel y sobre la realidad. >>²³⁷

Arnau también nos anticipa un próximo capítulo de nuestro trabajo, aquel que aproxima el proyecto y el espejismo de la utopía, cuando observa que “El Proyecto afirma su razón de ser cuando asume el papel de la *utopía*”. Así el proyecto tiene incluso valor de profecía que esencialmente nos orienta hacia la desmaterialización, “es un método: *metáodos* o camino hacia”, a la no-obra, mediando el proyecto entre el pensamiento que concibe y la construcción.

El énfasis de la idea en el proyecto desde el pensamiento y su juego de ideas deriva utópicamente hacia la virtualidad lúdica, mediática (medio e intermedio) entre pensamiento y realidad, entre lo privado (críptico) y lo público (comprensible), paralela a la problemática intrínseca al arte, compartiendo cierto tono críptico (enigmático) dado que “todo proyecto tiene cualidades de criptograma”.

Retomamos el discurso lingüístico con Lapuerta, que citando a Paul Foulquie en su *Dictionnaire de la langue philosophique* nos confirma lo ya tratado por otras fuentes documentales, enfatizando el sentido de proceso del proyecto, el devenir. Así el término procesual se referiría a aquello que está fluyendo hacia alguna parte en un tiempo, con una duración y una continuidad.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Op. cit.* p.204

²³⁷ *Ibidem*.

En las sucesivas especulaciones lingüísticas Lapuerta desde la arquitectura nos abre a la dimensión dinámica y temporal del proyecto, que incluso nos permite disponer de un concepto interdisciplinar, 'lo procesual', que se da en arquitectura y en arte contemporáneo, donde lo esencial es un devenir que llevará implícita la no-obra:

<< Existe una corriente de pensamiento dentro de la práctica artística, forjada a lo largo del siglo XX, que da más importancia a los procesos creativos intermedios que a la construcción física del objeto resultante de éstos, es decir que a la Obra de Arte que ha sido tradicionalmente considerada como el fin primordial de la actividad artística. >>²³⁸

Así, frente a la preponderancia de la obra (Arnau) como fin del proyecto, Lapuerta propone mediante el énfasis procesual, el análisis y la reflexión sobre el método como finalidad del proyecto, abriendo nuestro estudio hacia el concepto de metodología que trataremos en otro capítulo. Incluso la reflexiva observación se acerca a una sugerente introspección meditativa, donde el concepto proceso funciona como un método reflexivo que permite desarrollar ideas, al tiempo que “observarse creativamente”.

En esta interacción conceptual / procesual entre arquitectura y arte, Lapuerta establece una diferenciación, la 'necesidad' (?) de un final / obra en arquitectura (apuntando no obstante que esto no ocurriría con las arquitecturas “dibujadas” o aquellas “de investigación teórica”). Precisamente las que con su peculiaridad / identidad nos inspirarán posteriormente nuevas vías de especulación, interesándonos particularmente por la arquitectura no-construida (uno de los fundamentos de nuestro trabajo).

Zurita con un 'secundario' diccionario de la construcción nos permite desde la obra (esencialmente constructiva), derivar lingüísticamente de “proyecto” a “proyectar”, estableciendo un salto cualitativo hacia el arte.

Así, mientras el término “proyecto” lo entiende más constructivo, en cuanto conjunto de documentos de una obra o edificio, en los que constan todos los datos técnicos y económicos del mismo, “proyectar” se torna más artístico:

<< Arte de disponer los diferentes elementos de una construcción de forma racional y sin prescindir de la estética de la edificación. >>²³⁹

Pero debemos volver a la Academia (R.A.E) para avanzar en nuestras matizaciones lingüístico-semánticas, derivando de “proyecto” a “proyectar”.

En la primera definición del verbo proyectar: “Lanzar, dirigir hacia adelante o a distancia”, encontramos el mismo impulso de futuro que en el proyecto, pero ahora implicando el espacio en el distanciamiento. Podemos incluso 'lanzar' lingüísticamente una conjugación proyectiva: yo proyecto + el / ella proyecta ..., entendiéndose en cuanto actividad avanzada, por definición.

La segunda definición R.A.E de proyectar: “Idear, trazar, disponer o proponer un plan y los medios para la ejecución de una cosa”, parece acercarse a nuestra concepción más global del tema. Mientras que la tercera definición: “Hacer visible sobre un cuerpo o una superficie la figura o la sombra de otro”, nos sugiere el paso de lo invisible (la idea 'inmaterial') a lo visible (la sombra también 'inmaterial'), mediando un receptor bi / tri dimensional; con la aparición de figura o sombra como 'citación’.

Y en la cuarta definición R.A.E: “*Geometría*. Trazar líneas rectas desde todos los puntos de un sólido u otra figura, según determinadas reglas, hasta que encuentren una

²³⁸ LAPUERTA José María de *El croquis, Proyecto y Arquitectura*, Celeste, Madrid, 1997, p.78

²³⁹ ZURITA José, *Diccionario de la construcción*, Ceac, Barcelona, 1959, p.124.

superficie por lo común plana”, aparece así la ‘geometría proyectiva’ que trataremos como principio de identidad en nuestra concepción expandida de la estética.

Cotejando el término “proyectar” en el diccionario de María Moliner, se desprende una ‘tormenta de ideas’ a partir de algunos subrayados ‘tendenciosos’. Inferimos algunos conceptos que desarrollaremos en próximos capítulos:

Separación con fuerza. Asociación con la luz y entes ligeros. Lanzar la sombra, como representación del original (Stoichita). Trasladar una información (foto, dibujo) hasta un soporte (pantalla) mediante la luz, resultando visible (Lacan, Brunelleschi). Procesual: original, transporte, reproducción. Original consistente, vehículo inconsistente, soporte consistente. Imagen original: dibujo, foto, incluso varias secuenciadas ordenadamente en cine. Dibujar sobre un plano. Pensar en futuro ‘ya es’ proyectar: “Pensar hacer una cosa” (Moliner).

Por su parte el diccionario Larousse nos permite dotar el término proyectar de un más amplio espectro disciplinar, incluyendo evidentemente arquitectura e ingeniería: “Hacer un proyecto de arquitectura o de ingeniería”, pero también matemáticas e incluso óptica. Esto nos permite interesarnos en el proyecto por ‘las ciencias’ (también las Ciencias de la Naturaleza), como sucederá cuando desarrollemos la concepción de interdisciplinariedad.

Inflexionando el lenguaje de proyectar a “proyección”, la R.A.E. establece “Acción o efecto de proyectar” destacando el uso polivalente del término proyección como proceso o / y resultado. Además se establece el concepto de imagen originaria a proyectar, fijada temporalmente a un plano, manifestándose su inconsistencia afín con el medio utilizado, la luz. También en geometría se destaca la importancia del uso de la totalidad (concepción global) de los componentes: “resulta de trazar todas las líneas proyectantes perpendiculares a un plano”.

La “proyección” al ser valorada por María Moliner nos sugiere una relación jerárquica y genealógica entre las cosas, centrada en la introspección: “Cosa que sale de otra como proyectada desde su interior”. La condición del devenir dimensional (de tri a bi) parece innata a la proyección, como método para “representar sobre un plano los detalles de una superficie esférica. (V. mapa, planta.)”, un aspecto que conceptualmente nos anticipará el trabajo proyectivo de Lacan sobre ‘la pantalla’.

La distinción que Moliner hace entre proyección ortogonal y cónica, permite unas variaciones de la proyección, que, no obstante, acuerdan valorar el dibujo como fundamento, en el que el punto emisor (esencia / potencial) es la clave del sistema, incluida la ficción perspectiva 3D. Así podríamos proponer el punto como principio proyectivo y acercarnos a él en diferentes contextos artísticos: Brunelleschi (punto de fuga perspectivo), los estudios de Kandinsky, Klee, Arnheim y otros, sobre el punto. Siempre entendido como unidad / globalidad en cuanto convergencia, no exenta de ambivalencia, al considerarlo como punto emisor en la luz o receptor (de la ‘instalación’) en la perspectiva.

En el Larousse el termino “proyección” toma un inesperado sesgo constructivo, al aplicarse a “Técnica de aplicación de materiales de construcción (mortero, hormigón), consistente en proyectarlos a presión”.

Pero nos interesa más el juego lingüístico con proyección, que nos sugiere la relación entre las matemáticas: “Operación que a un punto o un vector de un espacio vectorial hace corresponder un punto o un vector de un subespacio”, y el psicoanálisis: “Mecanismo de

defensa muy general, por el que el sujeto proyecta sobre otro lo que le es propio pero que no acepta como suyo”.

Desde la contemporaneidad y el utilitarismo del Larousse (2000), podemos ampliar las acepciones de proyecto, estimulándonos para incluso enseguida derivar lingüísticamente a proyectante, proyectista, proyector, proyectura, proyocia, a la búsqueda de una identidad proyectiva.

Así el término “proyectante”, en cuanto “participio activo de proyectar” para la R.A.E., permite atribuir a la geometría un valor esencial en el proyecto, de vocación sincrética como la: “recta que sirve para proyectar un punto en una superficie”.

Por su parte Moliner asigna a proyectante un énfasis sobre la autoría del proyecto “aplicable al que proyecta” y que, aplicado “a la recta trazada desde un punto al plano de proyección”, configura la tridimensionalidad, la de una estructuración piramidal: punto único y plano único, unidos por múltiples rectas.

El término “proyectista” sigue insistiendo (como antes “proyectante”) sobre la valoración de la autoría del proyecto: “Persona dada a hacer proyectos” para la R.A.E. e incluso “Dibujante de proyectos” para Moliner. Consecuentemente se da gran importancia al dibujo, pero sobre todo se considera fundamental la ideación para Moliner: “Persona aficionada a idear proyectos para sí mismo o para otros”, con opcional ensimismamiento afín con nuestra concepción de la metaproyección.

Del sujeto que proyecta derivamos al instrumental para proyectar, al que la R.A.E. y Moliner denominan “proyector”. La mediación de la luz parece consecuente con el ‘alumbramiento’ de la idea en el Proyecto, y la transparencia del soporte con la imagen / idea a proyectar. La luz fecunda la capa transparente creando una imagen consecuente con el devenir del proceso de iluminación / comprensión. En el proceso luminoso, fundamental en nuestra concepción de la estética, la tridimensionalidad del proyecto se hace bidimensional sobre la película proyectiva, que la luz transforma en obra tridimensional, re-presentada sobre la pantalla / plano.

El lanzamiento (proyectar) de entes inmateriales (idea, luz, etc.) asociables al proyecto / proyector pueden evolucionar lingüísticamente hacia la materialidad de la obra, relativamente asociable en su dinámica espacio / temporal al arrojadizo “proyectil”, de amplio espectro para la R.A.E.: “Cualquier cuerpo arrojadizo”.

El término “proyectil” conlleva una negatividad conceptual (incluso perjudicial para la salud) que en cierta medida se corresponde con nuestra concepción de proyecto como no-obra. Además la trayectoria lineal del proyectil, no necesariamente recta (sí en proyección y proyectante), como se estudia en balística, nos permite intuir que quizás la trayectoria del proyecto / proyectil no siempre deba ser recta, en cualquier caso el camino o devenir es esencial.

En un acercamiento del proyecto a la obra, a la concreción arquitectónica, encontramos el término “proyectura”, que la R.A.E. entiende como: “*Arquitectura*. Saliente del paramento de una pared, vuelo”, y que en su aligeramiento, espacialidad, proyección de la masa al espacio, retoma la inicial ligereza del proyecto / idea.

Constatamos que esta exótica palabra ‘afín’ a proyecto y asociada a la arquitectura también existe en varios idiomas, siempre en relación con la arquitectura: *projecture* en francés e inglés, y *risega* en italiano.

Agotando las variaciones o derivas lingüísticas encontramos una rareza (de apariencia extranjera), el término “proyocia”, que en un contexto culto o científico (como es nuestro caso) Moliner sorprendentemente entiende como “Precocidad sexual”, y que no obstante en su concepto de anticipación todavía nos sigue resonando a proyecto, aunque en este caso sea sexuado.

La línea de investigación momentáneamente practica unas circunvoluciones (anticipadamente diremos que en doble espiral ADN), para recordar que empezamos este escrito con Quetglás citando a Sade y lo concluiremos con el alumbramiento integral del A.D.E.N. del proyecto (no obra) ‘y’ la obra (proyecto construido), mediando la colaboración de la ‘conjunción copulativa’ (Y)-('y'dentidad) del ‘genoma creativo’ (cromosomas X-Y, proyecto-proyeta / masculino-femenino), y con la inestimable colaboración de Duchamp (entre otros) como comadrona. Al efecto recordaremos la lectura ‘X’ que J.A. Ramírez hace de Duchamp.

Concluyendo este ‘infinito recital’ de citas, volvemos (re-) al título del trabajo: “...UNA IDENTIDAD PROYECTIVA”.

Al efecto tomando el Gran Diccionario Enciclopédico Larousse (2000), aparecen varias definiciones de “proyectivo, a”. En la acepción matemática, afín a la geometría proyectiva, alude a “las propiedades que conservan las figuras cuando se proyectan sobre un plano”, que entendemos metáfora esencial de la búsqueda de identidad, las constantes en el cambio, en la deriva (también lingüística).

En la acepción psicológica del término se desprende una connotación creativa en el sentido de técnica proyectiva o test proyectivo: “método de estudio de la personalidad de un individuo, que le enfrenta a una situación estandarizada lo más ambigua posible y a la cual responde según el sentido que esta situación reviste para él”.

Pero sobre todo es el sentido de creativa mutación en el proyecto (una característica de nuestro trabajo), el que aparece en la transformación proyectiva que Larousse entiende en la “aplicación de un espacio lineal en otro, tal que cuatro puntos en línea recta se transforman en otros cuatro puntos también en línea recta con la misma relación anarmónica que los primeros”. ¿Quizás los cuatro puntos armonizables de la transformación proyectiva puedan ser: A.rquitectura, D.iseño, E.scultura, N.aturalaza?

Conclusivamente subrayamos que desde el lenguaje y con estas definiciones iniciales hemos trazado el código genético de nuestro índice.

01.1 ASPECTOS CUALITATIVOS Y CUANTITATIVOS

Estableceremos una confrontación valorativa que jerarquice críticamente los atributos cuantitativos y cualitativos, asociables al cuestionamiento de ‘la apariencia’, realizando una prospección cada vez más profunda en busca de la auténtica identidad proyectiva.

01.1.01- Detectivesca investigación

La investigación sistemáticamente va descifrando uno a uno los enigmas. La construcción al ser escudriñada minuciosamente, se va deconstruyendo y la auténtica identidad se desvela. El proceso genera una apasionante intriga, detectivesca como la sugerida por Daza, pero aún más creativa por las libertades que el estatus artístico permite.

Así en el contexto artístico en que trabajamos, nos permitimos inicialmente inspirarnos por el ánimo, el rigor y la curiosidad científica de Ricardo Daza, comenzando una investigación detectivesca en el sentido de seguir pistas incluso con ‘fruición’ como en la novela policíaca. Así las pistas puntuales (citas) irán conformando líneas de investigación, para formar todo un complejo entramado (tridimensional por las disciplinas A.D.E. implicadas) que desprenderá algunas conclusiones orientadoras para la realización de la obra (siempre ausente, por definición); todo ello a partir de la palabra proyecto, intentando descubrir la verdad que hay detrás (ocultismo conceptual, enigma).

<< Siguiendo los pasos de Mies (...) Un breve y emocionante texto que busca al hombre detrás de la arquitectura. >>²⁴⁰

Atendemos a la metodología utilizada por Daza, que permite una profundización, ¿dónde está exactamente? Mies, “la fotografía sirve para desencadenar la investigación”, así mediante la observación minuciosa, seguiremos múltiples caminos que conducirán a la definición de una singular (y finalmente plural) identidad proyectiva.

Así como Daza atiende paso a paso a los detalles interpretándolos y analizándolos, nosotros, a partir de las múltiples ‘imágenes-citas’ que iremos proponiendo, vamos a construir sistemáticamente la auténtica ‘imagen’ del proyecto, “con la intriga propia de una historia de detectives”, así examinando las evidencias, se van haciendo “deducciones y gradualmente” se irán sacando “a la luz elementos”. Así plantea Daza un detallado análisis que va progresando a través de la palabra, nosotros incluso ‘jugamos’ con ella (fruición), para recorrer múltiples caminos que llevan a reconstruir el apasionante desafío.

Para el proceso de construcción del proyecto o más bien de re-construcción (integración), puesto que primero procederemos a un sistemático desmontaje, contamos con la ayuda del privilegiado estatus artístico (aunque ilustre) que parece permitir ciertas libertades, según afirma Mike Kelly.

<< Los artistas son gente a la que cierto privilegio social les permite actuar de un modo que no se espera de los adultos. >>²⁴¹

²⁴⁰ DAZA Ricardo, *Buscando a Mies*, Actar, Barcelona, 2000, p.1

²⁴¹ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.270

01.1.02- Doctas indeterminaciones disciplinares

El escenario actual del proyecto es contradictorio y no solo en la disciplina del diseño, como sostienen Manzini y Vugliano. Esta situación de indeterminación resulta ventajosa para la búsqueda de conexiones en el fértil terreno fronterizo. Varias Tesis Doctorales se mueven hábilmente y con imaginación sobre la divisoria disciplinar, así entre los heterodoxos nos inspiran Conde, Quetglas y Miralles. Conceptos como: dinámica, autosuficiencia, superposición, equilibrio, no lugar, paradoja, duda, ambigüedad,... empiezan a desprenderse (guiados incluso por doctores) para impregnar los próximos epígrafes.

Entre los aspectos cuantitativos / cualitativos a considerar se evidencia la indeterminación como un estado esencial del proyecto, un cierto estadio de suspensión de la significación precisa, producto del replanteamiento de los límites en que el proyecto se inscribe.

Nos proponemos investigar aquellos episodios en los que existe este cuestionamiento de los límites disciplinares, Arquitectura, Diseño... En sintonía con la inestable concepción que Manzini y Vugliano sostienen respecto al contradictorio escenario actual del proyecto (desde el Diseño), el estudio no quiere situarse en un terreno absolutamente específico.

<< La globalización es un proceso que se articula en numerosos fenómenos distintos, asincrónicos y contradictorios, que, al combinarse entre ellos generan una infinita variedad de condiciones específicas y de aspectos contradictorios. >>²⁴²

La ausencia de certidumbres no se da exclusivamente en el Diseño, también en cierta Arquitectura, aquella que Yago Conde valora en su tesis doctoral, donde encontramos proposiciones abiertas al intercambio, buscando un terreno fronterizo fértil para el proyecto, lo que implica estar abierto a situaciones inesperadas, a conexiones imprevistas; propias de una arquitectura de la "indeterminación", en tanto arquitectura consciente de que será mirada de manera dispersa, diseminada, pasivamente.

<< Buscamos un estado de incertidumbre e indeterminación, un terreno vago, fronterizo, que devuelva un sentido latente al lugar, el del lugar de intercambio. >>²⁴³

Otra tesis doctoral arquitectónica de referencia (la de Quetglas) nos invita a una prospección imaginativa en correspondencias, cuando sobre el tema París contrapone la visión de Hegel con la de Casanova y sobre la arquitectura contrasta la visión del arquitecto (Piranesi), del músico (Mozart) y de un escritor libertino (Sade). Mucho tiempo después, en 1991, encontramos una tesis (Departamento de Geografía) que estudia la ciudad (Vitoria) con un planteamiento que resulta ortodoxo si la comparamos con la tesis de Quetglas de 1972 (publicada en 1997) en la que aborda el estudio de una ciudad (París y también Londres) con planteamiento absolutamente heterodoxo.

Quetglas se interesa por un Hegel de cincuenta y siete años que visita París y reconoce finalmente su efectiva impotencia para usar esta ciudad, subrayando su renuncia identificadora. La razón queda cuestionada por su estatismo, por su impotencia, frente a lo enigmático e ingobernable. Por contra, Casanova se adapta inmediatamente a París,

²⁴² MANZINI Ezio y VUGLIANO Silvia, *La localización evolutiva como escenario del proyecto*, Revista Experimenta 31, p.91.

²⁴³ CONDE Yago, *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000, p.254

aportando una concepción dinámica, efectuando los movimientos precisos para deambular con soltura entre la masa populosa.

En el caso Londres, también existen planteamientos arquitectónicos antagónicos, el más convencional de Knight y Hooke, frente al más progresista de Wren, a la búsqueda de alternativas ante la indeterminación del nuevo panorama, inestable escenario. “Como todas las propuestas de lectura única”, el proyecto de Knight y Hooke ofrece escasas perspectivas, por ser unidireccional y, en consecuencia, de imposible proyección futura. Mientras que el proyecto de Wren ofrece más posibilidades, por su concepción dinámica y plural que ofrece la interactividad de al menos tres ciudades superpuestas.

Una lectura en clave de enigma es la que propone Quetglas para el radical proyecto representado en la *Pianta di ampio magnifico Collegio* de Piranesi. En ese proyecto (no-obra) contemplamos aspectos relevantes para nuestras hipótesis, como el hermetismo (a desvelar) y un importante nivel de complejidad estructural, que evitan la lectura unidireccional, con la consecuente perplejidad derivada de un laborioso y laberíntico camino de iniciación hacia el Templo.

El *Collegio* se une con el resto del edificio en un punto. Ese centro es el origen de un crecimiento espacial que, al mismo tiempo, lo está negando como lugar donde las corrientes se cruzan en todas direcciones. Desde ahí el espacio queda impelido centrífugamente, paradójicamente expulsado de su meta: el centro, un lugar inexistente, pleno de ambigüedad, arquitectura sin forma (¿no-obra?), punto crucial donde la indeterminación es normativa, punto de conexión no obstante.

Quetglas resuelve el antagonismo (aparente) razón-naturaleza de los no-arquitectos Piranesi-Robinson, mediante una negación compartida (no-forma):

<< La casa de Robinson no tiene forma: y su “naturalidad” será lo que salve a su habitante cuando sea perseguido por los enemigos. >>²⁴⁴

Nuestro heterodoxo proyecto enciclopédico que intenta relacionar 4 disciplinas (Arquitectura, Diseño, Escultura, Naturaleza), se interesa por la tesis de Quetglas que aludiendo a Sade concibe como una estructura dinámica libertaria de atracción-repulsión, que en Sade se ejemplariza con *Les 120 journées de Sodome ou l'Ecole du libertinage*, que insiste sobre una concepción cuaternaria:

<< El relato será tanto un catálogo (...), como un diario de los cuatro meses de excesos de cuatro amigos con sus víctimas y servidores, en el castillo de uno de ellos. >>²⁴⁵

El extenso catálogo enciclopédico resulta complejo por su entretejido superpuesto, “estructura cristalina girada hacia su propio centro, superponiendo a la fila de pasiones una doble malla de relaciones: las que se cruzan los cuatro amigos entre sí”; que oculta-desvela la identidad de sus 4 protagonistas representativos: duque, obispo, juez, financiero, que comparten ciertas características “representando ahí las formas del poder”. ¿Qué sucederá con la identidad estructural de nuestros 4 protagonistas: Arq. / Dis. / Esc. / Nat.? ¿Que representan?

Además como en el devenir de nuestro discurso se desprende cierta ‘metodología orientalista’ puede resultarnos inspiradora la siguiente cita, para desentrañar las interacciones reveladoras de la auténtica identidad, en devenir, en “deslizamiento”:

<< como en los cuentos orientales, un constante deslizamiento hacia historias que van remitiendo unas en otras, que van tomando el relevo de una siempre reiniciada persecución entre los personajes y entre las

²⁴⁴ QUETGLAS Josep, *La casa de Don Giovanni*, LMI, Madrid, 1997, p.30

²⁴⁵ *Op. cit.* p.89

narraciones: intercaladas entre el texto de la novela, desplazando el desenlace hacia un final cada vez alejado, (...) >>²⁴⁶

El posicionamiento en negativo de Sade (en parte coincidente con nuestra no-obra) podría interpretarse como una prematura ‘deconstrucción’ posmoderna, que esta construida con ‘ilustración’ (como una tesis) que nos arrastra hacia la “frontera” para ir más allá, sobre lo imprevisto, para conformar un todo.

<< Las implacables deducciones de los libertinos parten de los sensatos principios de philosophes y legisladores de la igualdad, pero que son desarrollados sin permitirles pausa, sin detenerles en la frontera del territorio que los reconoce como naturales. >>²⁴⁷

Paradójicamente el libertino Sade de Quetglas nos invita a utilizar los mismos procesos criticados, pero llevándolos más allá del límite, generando una revolución desde dentro, con la ortodoxia hacia la heterodoxia, borrando y reescribiendo “entre líneas ajenas”, es decir un palimpsesto.

<< Sade, por el contrario, se situará en cabeza de los procesos que quiere criticar, estirando de ellos, desarrollándolos hasta hacerlos estallar en una atmósfera para ellos rarificada, prolongándolos en el mismo sentido que anuncian.

Es un proceso de cancelación de lo existente (...).

Escribir entre líneas ajenas, tachar su propio texto, borrar todo cuanto caiga al alcance de su escritura constante (...) >>²⁴⁸

Después de la amplia revisión (casi correlativa) de la tesis de Quetglas, re-encontramos otra tesis arquitectónica afín a nuestros planteamientos y que parcialmente ya comentamos, la del influyente Enric Miralles, imaginativamente denominada “Cosas vistas a izquierda y derecha (sin gafas)”; y que, como ya hemos dicho, “toma el nombre de una fantasía musical de Satie”. Título que, como en el citado estudio de Daza sobre la mirada de Mies, valora la negación de la mirada ortodoxa con gafas.

Disciplinas tan distintas como arquitectura y música (Satie en Miralles y Mozart en Quetglas) interaccionan ya desde el mismo título de la tesis de Miralles. Heterodoxia (errores, apócrifos, intuición, imaginación), proyecciones (sombras, repeticiones, paralelismos), ligereza (en el aire, apariciones, leves trazos, impresiones fugitivas, pensamiento, ¿no-obra?), acompañan la búsqueda del origen de la imaginación visual en Miralles, y también la búsqueda de una identidad proyectiva en nuestro trabajo.

No nos sorprende que en la composición del Tribunal de Miralles encontremos a Rafael Moneo (quien ‘además’ fue el director de la tesis de Quetglas), Juan Navarro Baldewg, (...) y ¡Quetglás! (en cierta circularidad viciosa).

01.1.03- Devenir intercultural

La indisciplina doctoral en su indeterminación admite la multiculturalidad, contaminándose de exotismos que dinamizan la heterodoxa musicalidad de Cage. La concepción orientalista de la naturaleza enfatiza conceptos como: devenir, azar, no control, e incluso no-obra. La negación y el devenir impregnan también al cambio como Ley en Oteiza, que sistemáticamente vacía la escultura con pensamiento ético globalizante;

²⁴⁶ *Op. cit.* p.85

²⁴⁷ *Op. cit.* p.118a

²⁴⁸ *Op. cit.* p.119b

enfaticando un estudio comparativo que promueve la mezcla, no sólo de las artes sino también de las ciencias, mediante la “ecuación estética molecular”.

Las ‘indisciplinadas’ tesis de Quetgas y Miralles nos han abierto a otras disciplinas pasando de la arquitectura a la música, permitiéndonos introducir en nuestro discurso músicos como Mozart, Satie y ahora John Cage, que nos aportan un poco de ‘indisciplina’ (disciplina ‘in’ = avanzada, futurible y proyectiva), estimulándonos creativamente con ‘in-determinación’ y con una sugerente concepción multicultural.

Orientalismo (*I Ching* y *Zen*, particularmente), ciencia, naturaleza, arte y vida se amalgaman creativamente, desde la indeterminación, por ello Cage recurrirá a “dibujar *diagramas* y sobre todo, al *I Ching*” (traducido como el Libro de los Cambios) con asiduidad, integrando arte, ciencia y naturaleza:

<< El arte y la vida, o la anarquía práctica. (...) Cage explorando las más diversas maneras de indeterminación (...) acepta con optimismo Zen los nuevos medios que la técnica le ofrece, consecuentemente con un pensamiento para el que “*el arte cambia porque la ciencia cambia; o sea, los cambios científicos dan a los artistas diferentes concepciones de cómo obra la naturaleza*”, y el arte, como aprendió de Coomaraswamy, debe imitar a ésta “*en su forma de operar*”. >>²⁴⁹

Cage realiza una reveladora y conclusiva apología de la no-obra, con estimulante propuesta que podríamos denominar: ‘la búsqueda como camino’.

‘Lógicamente’ la apertura al mundo se ve acrecentada con el recurso al azar, así la indeterminación y el devenir se conjugan en la no-obra.

Nuestra búsqueda de referentes multidisciplinarios pasa de las Tesis Doctorales (necesariamente con mayúsculas) ‘en triada: Conde, Quetglás, Miralles, (destacadas entre la veintena de tesis someramente reseñadas), a otras fuentes bibliográficas de autores que comparten nuestro interés por ciertos enfoques comparativos a nivel de arte, ciencia, técnica, etc. encontrándonos así con otra triada” de eruditos afines: Oteiza, Mumford, Daucher.

Jorge Oteiza constituye un ejemplo ‘paradigmático de búsqueda’ con un ‘*Propósito experimental*’, pero es en la *Ley de los cambios*, un texto asociado a esquemas gráficos, donde se pregunta sobre cómo se clasifican las ciencias. Crítico (‘naturalmente’) con la habitual separación de ciencias en la Universidad, propone como reagruparlas y comunicarlas entre sí.

<< El conocimiento, la Universidad, están aquí interiormente (...), a nuestro alcance. Fuera, el más allá, lo desconocido, ideas que corresponden a nociones como Dios, la Muerte, lo Absoluto, lo Trascendente. La ampliación de nuestro campo del conocimiento es (...) hacia fuera, por agregación de nuevas ciencias particulares. >>²⁵⁰

El lenguaje ‘con’funde ciencia y arte en la *Ecuación estética molecular* que busca la esencia compartida por las peculiaridades artísticas individuales, que imaginativamente nos atreveríamos a asociar (prematuramente) para nuestras hipótesis con nuestro ‘genoma creativo’ A.D.E.N. para en el sentido aportado por Oteiza, superar las “limitaciones que trato por el arte de vencer, de trascender espiritualmente, de curar”.²⁵¹

El Arte (con mayúsculas) puede llegar a sanar las múltiples ‘esquizofrenias’ derivadas de la división categórica de las artes, una “falsa y tradicional división de las artes”; mediante la creación de:

²⁴⁹ BARBER Llorenç, *John Cage*, op.cit. p.56

²⁵⁰ OTEIZA Jorge, *Ley de los cambios*, Ediciones Tristan - Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, p.21

²⁵¹ *Op.cit.* p.24

<< una ecuación molecular con el ser estético (SE), ya que considero que SE tiene que ser lo que tienen en común todas las obras de arte, lo que hace que ellas tengan metafísicamente la misma razón particular, ontológicamente es mismo ser. >>²⁵²

Oteiza descansa cuando consigue situar en su esquema al mismo nivel la Filosofía y la Estética, apuntando una situación preestética ‘idílica’ donde todas las artes están mezcladas permitiendo la liberación espacio-temporal:

<< (gráfico N°6): A = en la Realidad, antes de la experiencia artística, las artes todas están mezcladas. >>²⁵³

Mediante la mutación (*Ley de los cambios*) podemos trabajar con los “procesos artísticos comparados” estableciendo relaciones más allá del tiempo y del espacio que, con criterio heterodoxo (no cronológico al uso), Oteiza comienza a aplicar al arte contemporáneo, el trabajo intenta

<< (...) relacionar comparativamente distintas historias artísticas, distantes en el espacio y en el tiempo, por momentos homólogos, por artistas y por obras, estéticamente semejantes. Sirviéndonos de una escala graduada que representa una lógica de las mutaciones (...) >>²⁵⁴

No obstante Oteiza nos sorprende con la paradójica detención de la mutación (escultórica), con un final (sólo escultórico por ‘comienzo’ multidisciplinar y social), con un vacío = cero, que en parte asumimos en nuestras hipótesis, en cuanto a negativo (no-obra) pero que proponemos abrir, positivar y mantener vivo (‘genoma creativo’).

<< En 1958-59, a los 30 años de entrega total al arte, me encuentro con una escultura espacialmente igual a cero, con un vacío, nada. No sin nada: concretamente con Nada. Intento proseguir y me doy cuenta que la línea experimental en la que trabajaba está cerrada, concluida. >>²⁵⁵

01.1.04- Polarizaciones

Partiendo del programático antagonismo arte-técnica, Mumford concluye con un arriesgado proyecto de renovación, apoyado por las prácticas introspectivas del abate Graty o William James, orientado hacia un futuro más equilibrado.

Daucher también parte de una polarización, en su caso arte-razón, pero el antagonismo se disuelve por la negación de ambas visiones, en cuanto ficticio entretejido de parcialidades que inhibe la visión global.

Si en Oteiza encontrábamos un cierto acomodo entre lo científico y lo artístico mediante la “ecuación estética molecular”, dentro del contexto dinámico de la “ley de los cambios”, ahora con Mumford partimos de un antagonismo, aparentemente radical entre *arte y técnica*. Dentro de una concepción de integración cultural, utiliza ambas polarizaciones como instrumentos prospectivos para esclarecer la problemática contemporánea (enfermiza incluso), criticando la fragmentación, la incomunicación y la ausencia de una visión lúcida.

<< Mi supuesto básico es que nuestra vida se ha escindido cada vez más en compartimentos sin relación alguna entre sí, (...) los remedios que adoptamos para esta situación son sólo otros tantos síntomas de la enfermedad misma. >>²⁵⁶

La vacuidad, evidenciada por el arte, deriva de la citada crisis contemporánea y no aparece tan sugerente como el vacío propuesto por Oteiza, de tal manera que Mumford

²⁵² *Ibidem.*

²⁵³ *Op. cit.* p.33

²⁵⁴ *Op. cit.* p.35

²⁵⁵ *Op. cit.* p.36

²⁵⁶ MUMFORD Lewis, *Arte y técnica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p.136

llega incluso a increpar al “superhombre científico” contemporáneo llamándole “idiota estético” de dudosa moralidad:

<< ¿Por qué nos hemos convertido en dioses tecnológicos y diablos morales, superhombres científicos e idiotas estéticos -es decir, idiotas en el sentido griego del término-, personas totalmente privadas, incapaces de comunicarse entre sí o de comprenderse mutuamente? >>²⁵⁷

Compartimos sólo parcialmente la peculiar concepción de Mumford, interesante en la concepción vital del devenir, pero discutible para nuestras tesis en cuanto ‘representativa’ y ‘realizadora’ (si-obra) percepción del arte (ensimismado):

<< representa para sí mismo sus experiencias, tratando de detener la vida en su perpetuo devenir y movimiento, de modo que la experiencia humana pueda concentrarse en el objeto estético, en su perfección y realización final. >>²⁵⁸

Así la crisis moderna, occidental por excelencia, parece motivada por la escisión, “ejemplificada en el presente abismo entre nuestra súper refinada técnica y nuestros símbolos estéticos”, que reactivamente anticipará nuestras tesis integradoras, abiertas al pluralismo. Especialmente cuando se proponga una alternativa apoyada en el concepto de totalidad soportada en la filosofía de los valores, por tanto irreconciliable con el totalitarismo:

<< (...) la ciencia y la técnica del futuro usarán en escala creciente métodos de pensamiento simultáneo, de integración multidimensional, que volverán a contribuir a la totalidad del hombre. >>²⁵⁹

El proyecto vital en el que el arte se encuentra involucrado, recurre a la prospección interior que ayudada por herramientas sustractivas (‘no’) como el silencio, el retiro y la introspección, pueden resituarnos en un estado mental apropiado, por receptivo, para que nuestro potencial, latente cual proyecto, pueda aflorar:

<< debemos colocarnos en el estado de ánimo y en el estado mental en el cual el arte resulta posible, (...) sobre todo, debemos aprender a reposar, a guardar silencio, a cerrar los ojos y esperar. >>²⁶⁰

Estas salutíferas técnicas prospectivas, radicalmente ‘negativas’ (silencio, incluso sin pensamiento), practicadas por ‘grandes personajes’ (Gratry, Gandhi) muestran su eficiencia ‘minimalista’ (mucho con poco, equivalente al “menos es más” de Mies), parecen útiles para revelar las proyectivas potencialidades ocultas:

<< el abate Gratry, abogaba como acto de higiene mental por dedicar media hora diaria (...) a un completo retiro del mundo, sin siquiera usarlo para pensar en silencio, sino limpiando el espíritu de las cargas y presiones, (...) de suerte que nuestras ocultas potencialidades, nuestros enterrados procesos inconscientes tuvieran una oportunidad de salir a la luz. >>

También Gandhi:

<< solía dedicar un día de cada semana al completo retiro y silencio, y quizá ningún hombre de su tiempo llegó a ejercer tanta influencia sobre sus contemporáneos con el apoyo de un aparato visible tan pequeño.>>²⁶¹

Casi tres cuartos de siglo atrás William James, al que Mumford denomina gran ser humano, pronunció una serie de conferencias (publicadas en el libro titulado *Pragmatismo*), ejemplares para nuestras tesis comparativas y reintegradoras.

<< (...) reunir y reconciliar las escindidas mitades de la personalidad moderna: la empirista y la idealista, el hombre de ciencia y el hombre de religión, el que busca hechos y el que crea formas o, (...) el hombre de mentalidad dura y el hombre de mentalidad tierna. >>²⁶²

Y concluimos las referencias a Lewis Mumford, con su apología del intento (la esencia del proyecto) y la renovación, o el ciclo mismo de la naturaleza:

<< (...) mejor fracasar haciendo el intento, a condición de afrontar honestamente las realidades concretas del arte y la técnica, que tener éxito presentando alguna fórmula más estrecha que, al final, dejaría sin

²⁵⁷ *Op. cit.* p.137

²⁵⁸ *Op. cit.* p.138

²⁵⁹ *Op. cit.* p.152

²⁶⁰ *Op. cit.* p.156

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Op. cit.* p.159

siquiera enunciar el problema principal, y asimismo sin resolverlo. Nuestra última palabra no es sino un comienzo. >>²⁶³

Encontramos una programática polarización preliminar de Hans Daucher en *Visión artística y visión racionalizada*, en cierto modo equiparable a la comentada en Lewis Mumford. De cuya lectura se desprende una cierta parcialidad del autor que parece decantarse hacia lo artístico, apreciación inmediatamente reajustada al afirmar éste (surgiendo así cierta afinidad con Mumford), que en la situación actual el racionalismo está sobrevalorado, y consecuentemente lo artístico realmente necesita cierta defensa, para así alcanzar una situación más equilibrada.

No obstante como nuestro interés no va dirigido a la polarización sino al consenso (integración conclusiva), valoramos también en Daucher un tono más conciliador, aún manteniendo el tono cuestionador que tanto nos atrae:

<< La estrecha relación existente entre la visión y el raciocinio invitaba a seguir el paso de las diversas formas de pensamiento que marcan la diferencia entre el niño y el adulto, entre la época preracional y nuestra propia época.

De esta forma, el tema central llegó a ser la contraposición entre el “raciocinio gráfico” y el “raciocinio conceptual”, entre la “visión artística” y la “visión racionalizada”. >>²⁶⁴

El cuestionamiento lingüístico también nos interesa sobremanera, añadiendo Daucher al efecto una fundamental y sorprendente matización a la cita precedente, al considerar que no existe *la* visión artística ni *la* visión racionalizada. Lo que más bien sucede es que un sinnúmero de impulsos se entretajan para formar un complejo vivencial difícilmente descriptible mediante un lenguaje objetivo. Ello nos invita a una heterodoxa hibridación que nos abre a la visión ‘total’ que hace que las palabras sean insuficientes; puesto que para Daucher la sucesión lineal de la lectura, con una capacidad limitada de la memoria, sólo es capaz de sugerir un mero sendero por entre este paisaje que la visión abarca en su totalidad.

Por último Daucher critica la vía exclusivamente racionalista por su parcialidad, antagónica de la deseable globalidad:

<< los intentos analíticos,(...) únicamente podrán iluminar aspectos parciales que, por lo general, sólo podrán encasillarse con extrema dificultad en el campo global de los acontecimientos visuales. Lo que nosotros designamos como racionalización del proceso visual, no debe contemplarse por tanto como acontecimiento aislado. >>²⁶⁵

01.1.05- Correspondencias

Souriau defiende las correspondencias y su herramienta es la comparación. Procediendo por analogía con la introspectiva práctica científica de los fosfenos estudiados por Helmholtz y Purkinje, Souriau propone una visión panorámica del arte, difusa tras la óptica difracción en múltiples planos artísticos vistos a la luz de un prisma (especialmente útil para la descomposición cromática de la luz). Concluyendo con una concepción demiúrgica; así desde la visión de la totalidad del mundo del arte se insiste en la apertura de las barreras disciplinares.

²⁶³ *Ibidem.*

²⁶⁴ DAUCHER Hans, *Visión artística y visión racionalizada*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.7

²⁶⁵ *Op. cit.* p.8

Tatarkiewicz equilibra las correspondencias de Souriau, desde la heterogeneidad contemporánea, donde incluso el lenguaje definidor de las artes es cambiante.

Progresando en nuestro discurso, de la polarización a las interacciones disciplinares, revisamos una obra de Etienne Souriau en paradigmática sintonía conceptual con nuestro trabajo, ya desde su denominación misma: *La correspondencia de las artes / Elementos de estética comparada*, que matizaremos al contrastarla con el pensamiento de Tatarkiewicz, que nos aportará una visión históricamente más sofisticada e 'ideológica'.

En la obra de arte podemos apreciar la presencia simultánea de cuatro modalidades de existencia: "física, fenomenológica, 'reica' y trascendente" que Souriau utiliza en lenguajes paralelos: coloquial y técnico-filosofico. Así aparece el sentido de la multiplicidad que permite a Souriau concebir simultáneamente la obra de arte como una cosa material, una disposición (concertada y concertante) y un conjunto coherente, cósmico, de seres y de cosas.

Un peculiar enfoque existencial del arte conlleva una concepción más abierta por dinámica, esencialmente integradora y crítica con la parcialidad:

<< la obra es a un tiempo todo esto, (...) se extiende por toda esta profundidad en cuatro planos existenciales, (...); y, además, que todo este conjunto forma realmente un solo ser, un ser único, reconocido, pudiérase decir, en distintos niveles, en distintos planos, que ofrecen, cada uno, tan sólo una imagen parcial e insuficiente. Entre estos cuatro órdenes de realidades, existen mil armonías, mil correspondencias, que hacen vibrar resonancias interiores en las mil correlaciones de un todo orgánico y arquitecturado. >>²⁶⁶

Tanto la categorización como la subdivisión de las artes aparecen fuertemente contestadas por Souriau:

<< ¿Acaso la arquitectura no tiene derecho de trabajar en el relieve? ¿Acaso un obelisco no es una obra arquitectónica? ¿Acaso la escultura debe prohibir la profundidad en hueco? >>²⁶⁷

Inciendo en la concepción dualista citada, Souriau nos propone aproximaciones mediante emparejamientos, técnica dual frecuentemente utilizada a lo largo de nuestro trabajo. Como es habitual en su obra, el autor ejemplifica sus teorizaciones, resultando de especial interés para nosotros el estudio comparativo de una columna y una estatua, especialmente cuando se considera el valor fronterizo de una cariátide:

<< Pueden ser de idéntica materia, del mismo mármol. Por igual atraen la mirada, la mano, para la apreciación de los volúmenes, de la forma en el espacio de tres dimensiones; se prestan de igual modo a las combinaciones de la sombra y de la luz. Su condición es lo bastante análoga como para que sea posible pasar gradualmente de una a otra: a medio camino, será la cariátide, o el telamón. (...) >>²⁶⁸

Progresivamente Souriau pasa de los emparejamientos a una plena sistematización comparativa de las artes, mediante una herramienta privilegiada "el esquema" (gráfico incluso). Para ello inscribe dentro de un círculo todas las artes del primer grado y en un segundo círculo concéntrico, y limitadas por los mismos radios, las artes del segundo grado que les corresponden (la negrita es nuestra y quiere valorar los términos más relevantes para nuestro estudio):

- << 1. Líneas > 1º Arabesco > 2º Dibujo
- 2. Volúmenes > 1º Arquitectura > 2º Escultura
- 3. Colores > 1º Pintura Pura > 2º Pintura Representativa
- 4. Luminosidades > 1º Iluminación, Proyecciones Luminosas > 2º Cine, Aguada, Fotografía
- 5. Movimientos > 1º Danza > 2º Pantomima
- 6. Sonidos articulados > 1º Prosodia Pura > 2º Literatura, Poesía

²⁶⁶ SOURIAU Etienne. *La correspondencia de las artes / Elementos de estética comparada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, (primera edición en francés, 1947) p.89.

²⁶⁷ *Op. cit.* p.108

²⁶⁸ *Op. cit.* p.120

Souriau comenta este esquema que constituye “el centro y el corazón” de su trabajo y además resume y presenta visualmente multitud de relaciones importantes.

Respecto al par arquitectura (1º) – escultura (2º) el autor considera que ya ha sido suficientemente estudiado. El único reparo que podría surgir sería a propósito de la reducción de la “escultura pura” al mismo ‘sentido’ que la arquitectura, evidenciándose el valor de la “tridimensionalidad” (que tanto nos interesa) como concepto clave de correspondencia, junto con la marginación de la “representación” y la “utilidad” (‘no’), que parecen próximas a nuestras tesis que contemplan el proyecto como no-obra. Algo evidente cuando Souriau propone la “escultura pura” entendida como principio verdadero y primario (la estética autónoma de los sólidos, de las formas en el espacio tridimensional) y la “arquitectura libre” (independiente de toda utilidad práctica).

De gran interés para la visión sintética buscada, resulta el concepto “luminosidad” (que también trataremos desde la estética) dotado de innatas cualidades interdisciplinarias:

<< interviene como síntesis, en su cooperación con otras artes, por ejemplo, con la arquitectura, y también en la síntesis teatral. (...) da origen a todas aquellas artes cuyo medio primario es el claroscuro. (...) Sumémosles la fotografía, (...) y en fin, (...) el cinematógrafo, (...), utiliza (...) el claroscuro del luminismo fotográfico como medio primario (...); también utiliza el movimiento, (...) Se trata, pues, realmente, de una síntesis (igual que el teatro ...) >>²⁷⁰

Subiendo el nivel de sutileza, y consiguiente ‘desmaterialización’ asimilable a nuestra tesis (no-obra), Souriau alude a dos tipos de correspondencia que implican el nivel material y el trascendental, que permiten “a todas las artes, comunicarse entre sí en estos planos”.

Souriau culmina su tesis con una sugerente y proyectiva (por futurible) conceptualización “sobrenatural” que también tendrá un eco posterior en nuestro trabajo (valoración de la espiritualidad). Aunque resulta difícil distinguirla “agrupa en una misma trascendencia obras evocadoras de un mismo más allá”. Así estas correspondencias inter-artísticas dan

<< la impresión de rematarse en un esfuerzo por expresar idénticamente la misma sensación inexpressable, por evocar, por medio de fórmulas mágicas distintas, el mismo más allá, a medias sugerido. No sería imposible que, tal vez, todas las obras señeras del arte, en ciertos aspectos, se comunicaran entre sí en este nivel y que el más allá de todas fuera una sola y la misma realidad o supervivencia. >>²⁷¹

Sorprendentemente Souriau nos acerca al arte no representativo procediendo por analogía, proponiéndonos unas científicas y poéticas prácticas introspectivas, que encontramos en cierta correspondencia con las que anteriormente citamos respecto a Mumford.

<< Cerremos los ojos. Bajo los párpados cerrados, algo apretados, pasan desordenadamente fugaces fulgores de los fosfenos. >>

Así Souriau establece correspondencias entre los caleidoscópicos fosfenos y las artes:

<< En el calidoscopio de la retina, vemos como se suceden, se interfieren, se recrean rítmicamente, sobre el mismo tema floral, cálices luminosos formados por mil colores oscuros, o de claridad temblorosa, (...) De esta suerte, la música, el arabesco, la danza, brindan a la contemplación estética millares de formas, equiparables a la de esos fosfenos, (...). Así se nos ofrece el primer grado en el arte. >>²⁷²

La frontera entre arte de primer grado (no representación) y de segundo (representación) se manifiesta tan sutil como la existente entre la ensoñación y la vigilia. El

²⁶⁹ *Op. cit.* p.123. En negrita destacamos los conceptos que a nosotros más nos interesan para el desarrollo futuro del trabajo.

²⁷⁰ *Op. cit.* p.127

²⁷¹ *Op. cit.* p.136

²⁷² *Op. cit.* p.138

umbral en cuanto frontera imprecisa se impregna de enigmáticas cualidades trascendentes que nos reclaman “hacia algo misterioso, desconocido, revelación inminente de un secreto”. No obstante Souriau nos devuelve el cientifismo ‘olvidado’ durante la plenitud de la experiencia contemplativa de los fosfenos, citando al efecto a Helmholtz y Purkinje que explican el fenómeno (fantasmagoría) por la sola acción de la presión de los párpados, transmitida a la retina y las raíces del nervio óptico.

La experiencia viene a ser como un modelo reducido (¿proyecto?), fortuito ‘natural’ pues para Souriau el espíritu artístico ya interviene en él para contemplar, interpretar, incluso explicar. Pero también porque, en cierto modo ha esculpido, modelado, todo el aparato fisiológico y psíquico que aquí actúa. De tal manera el arte queda impregnando de cualidades existenciales, donde no obstante la intencionalidad permitirá diferenciar ‘éxtasis’ y arte, disponiendo expresamente sus materias primas y sus causas físicas, con vistas a una fantasmagoría, ya no fortuita, sino intencionada.

Sea como fuere la práctica de fosfenos suscita / proyecta ‘mundos’ y “cuan un demiurgo, crea una obra cosmogónica”, expandiendo los límites, indicando que el arte

<< es en sí una inmensidad. Se desborda enormemente de las bellas artes. Existe, como potencia cosmogónica u ontológica, mucho más allá. >>²⁷³

El discurso de Souriau alcanza un tono casi ‘mesiánico’ para abrirnos a una concepción total del arte.

<< cual sí un dios, en lugar de querer crear un mundo único entre los mundos posibles, les hubiera dicho: “He aquí, que os abro todas las barreras. (...) Abro en el ser una dimensión lo bastante amplia para conteneros a todos.” Figurémonos esta gran competencia de la existencia, esta superposición de mil mundos distintos, idénticamente dotados de posibilidades, guiados en la vía que conduce al ser por idéntica sabiduría. Tendremos así una imagen de la totalidad del mundo del arte. >>²⁷⁴

El interés de Souriau por los emparejamientos, viene correspondido con la cita que hacemos a Tatarkiewicz, a su vez citando a Souriau, en la emblemática obra *Historia de seis ideas*, que por su pluralidad disciplinar nos resulta imprescindible.

Tatarkiewicz considera que la obra de Souriau tiene aspiraciones maximalistas, más exacerbadas incluso que las de los filósofos idealistas del XIX.

Incluso llega a encontrar ecos medievales, al duplicar los siete campos artísticos, representados en un sistema “con la forma de una rueda” que se proyecta hacia el futuro, el devenir.

<< (...) y pretende ser una clasificación no sólo de las artes que actualmente se practican, sino de todas las artes posibles en general: puede describirse como una clasificación desarrollada, ya que con su significado pretende comprender todo arte posible y, por tanto, todas las artes del futuro: la intención de Souriau fue preverlas y, con razón, tituló uno de sus libros (en 1929) *L’avenir de l’esthétique* (El futuro de la estética).>>²⁷⁵

Parejo, por antagonico, al maximalismo ‘optimista’ que Tatarkiewicz atribuye a Souriau, tenemos al ‘minimalismo’ teñido de pesimismo según la cual se cuestiona el valor científico, la utilidad y la practicabilidad que pueda tener una clasificación de las artes. Se fundamenta en los escasos resultados que se han obtenido de los esfuerzos hechos durante muchos siglos, así como las dificultades con las que se enfrenta todo intento de clasificación, es el razonamiento que hizo D. Huisman recordando que “es difícil evitar la artificialidad” cuando se clasifican las artes.

²⁷³ *Op. cit.* p.139

²⁷⁴ *Op. cit.* p.141

²⁷⁵ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.99

Las principales dificultades que Tatarkiewicz encuentra son dos:

<< 1. Es imposible realizar una clasificación satisfactoria de las artes porque su ámbito no es fijo, y porque no existe acuerdo sobre lo que sea y no sea arte, o sobre que actividades y obras humanas deban o no incluirse entre las artes. Se utilizan diversos criterios, y lo que resulta ser un arte según un criterio, resulta no serlo según otro, esta es la razón de que existan tantas vacilaciones respecto al ámbito de las artes. (...) En general, sólo se consideran artes aquellas que poseen un nombre propio, una técnica propia, sus propios trabajadores, una categoría social; pero procediendo así pueden omitirse algunas artes. >>²⁷⁶

En la segunda crítica de Tatarkiewicz a Soriau, aparece ‘algún’ arte en particular, como sucede con las artes convencionales como la escultura. El autor recuerda que durante el Renacimiento, se pensaba que esculpir era un arte diferente al de cincelar esculturas en piedra, fundirlas en bronce, moldearlas en cera. Al efecto se observa que cada una de estas artes poseía un nombre propio y no compartían ningún nombre en común. ¿Cómo considerarlas un arte único si empleaban técnicas y materiales diferentes? Por ejemplo, Alsted clasificó en un mismo arte el trabajo que se hacía en piedra y en metal, pero opinaba que existían cuatro artes en lo que nosotros consideramos una sola: “esculpir”.

Afortunadamente se nos ofrecen futuras alternativas, fundamentadas en el cuestionamiento de los límites y las convenciones derivadas, incidiendo en la concepción cambiante y expansiva de las artes:

<< ¿Cómo pueden clasificarse las artes, si el ámbito y los límites que existen en ellas son una cuestión de convención, y las convenciones cambian? No sólo cambian de significado los nombres de las artes, sino que las mismas artes cambian y se amplían. >>²⁷⁷

La situación actual parece crítica “catástrofe de clasificaciones”, debido a la heterogeneidad y la mezcla << que se da en una única obra de los diversos elementos que se unen “sin un vínculo aparente (como ocurre en la vida)” >>, que por otra parte tanto nos interesan para nuestro trabajo proyectivo. Tatarkiewicz parece encontrar una salida lingüística (pareada), mediante la clasificación de las artes en reales y verbales, que considera como un resultado modesto pero seguro. No obstante, esto todavía se sitúa en la dicotomía, expresada desde el siglo XVIII “mediante la siguiente oposición: bellas artes y bellas letras”, muy afín a nuestras previas hipótesis polarizadas. Más adelante contribuiremos a la ‘disolución’ de ese antagonismo artes-letras, apoyándonos en el lenguaje mismo:

<< se necesitaron dos mil años para aislar las bellas artes, y la división de las bellas artes comenzó a hacerse realmente sólo en el siglo XVIII. >>²⁷⁸

01.1.06- No obra

Partiendo con una radical apología de la no-obra, la de Herbert Muschamp (autoproclamado ‘si-arquitecto’) Kostof matiza desde la ética el devenir histórico de la génesis arquitectónica, evidenciando la primigenia multidisciplinariedad profesional.

Rosenfeld revisa la odisea procesual de una paradigmática no-obra, el ala oriental del Louvre con Luis XIV, donde múltiples disciplinas y autores se entrecruzan ‘difícilmente’.

Draper observa el devenir de L’Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts de París, paradigma multidisciplinar y modelo universal, también reflejado en Norteamérica,

²⁷⁶ *Op. cit.* p.100

²⁷⁷ *Op. cit.* p.101

²⁷⁸ *Op. cit.* p.102

mediante un ‘reformista’ eclecticismo que aproxima arquitectura, pintura, escultura y diseño.

Del Valle cuestiona el academicismo, pero a través del dibujo atisba un nexo de unión entre las artes.

Del conjunto de las artes estudiado por Souriau y Tatarkiewicz vamos a pasar a una prospección de un arte, la arquitectura, vista históricamente por Spiro Kostof en la obra *El arquitecto: historia de una profesión*, buscando algunos aspectos cuantitativos y cualitativos que nos permitan establecer ciertas correspondencias para alcanzar *una identidad proyectiva*.

Souriau y Tatarkiewicz parecen aún resonar en toda su ‘pureza’ en los planteamientos de Kostof, que anticipa con la cita al arquitecto (con interrogantes) Herbert Muschamp (*File under Architecture*, Cambridge, Mass, 1974, p. 1), nuestra hipótesis de no-obra:

<< “Soy un arquitecto que no ha diseñado ni construido ningún edificio, ni se ha sentido inclinado a hacerlo. Me considero un arquitecto en forma pura, fuera de la cómica arrogancia que es todo lo que queda de nuestra tradición arquitectónica occidental”. >>²⁷⁹

Tan radical planteamiento quizás pueda aclararse con algunas críticas matizaciones de raíz ética, puesto que a lo largo de la historia tradicionalmente los arquitectos se han relacionado con los ricos y los poderosos, como afirma Kostof y por ello su estatus era suficiente (como mínimo) para apartarles de las clases trabajadoras. Conclusivamente su importancia queda relativizada por el hecho de que “sólo un fragmento del entorno construido ha recibido la influencia de la profesión arquitectónica”, algo inaudito bajo la óptica ‘incuestionable’ de la historia del arte.

En nuestro trabajo nos va a interesar la acotación de los límites, para una vez definidos poderlos remover (o de-construirlos). Consecuentemente valoraremos especialmente la contemporaneidad posmoderna (con interrogantes) y los orígenes que documentalmente nos orientan hacia Egipto, donde ‘el arquitecto’ era manifiestamente multidisciplinar (consigo mismo) y potencialmente interdisciplinar (relacionándose con otros). Kostof afirma al efecto que al arquitecto prototípico, Imhotep, se le reverenciaba por su gran sabiduría como escriba, astrónomo, mago y curandero, siendo divinizado no como arquitecto sino como curandero.

Desde la antigüedad aparecen ya correspondencias culturales tanto arquitectónicas como escultóricas, tal como sucede con el primer mítico arquitecto y tal vez escultor griego con formación egipcia.

<< Dédalo, el legendario primer arquitecto del mundo griego, fue un inventor de formas y de artefactos. Es famoso por el laberinto de Creta donde vivía el Minotauro (quizás, el primer palacio de Knossos), cuyo plano extrajo Dédalo, se dice, de la tumba de un rey egipcio. De Egipto aprendió también el arte de la escultura. >>²⁸⁰

Dédalo también aparece como ‘diseñador’ en este caso de artefactos eróticos: “Hizo una máquina para permitir a Pasifae unirse al toro que amaba, extraña unión cuyo fruto fue el Minotauro”; curioso anticipo ‘conceptual’ de las artísticas ‘máquinas eróticas’ de Duchamp o de las literarias ‘máquinas sádicas’ citadas por Quetglas en su tesis.

El primigenio arquitecto multidisciplinar aparece asociado al culto de las artes, legalmente mediatizadas por el texto para la consecución del proyecto. Así Imhotep

²⁷⁹ KOSTOF Spiro *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984, p.10

²⁸⁰ *Op. cit.* p.14

participa en el culto de Ptah, autor (según una leyenda) del “*Libro de los cimientos de los templos*”, que tenía que ser consultado incluso por “el rey y los sacerdotes para cualquier proyecto [el subrayado es nuestro] de construcción importante de la religión oficial”. Kostof obtiene de estas tradiciones algunas sugerentes deducciones que confirman la estrecha relación entre arquitecto y sacerdote, junto a una clara existencia de ‘sagrados’ secretos gremiales transmitidos hereditariamente, incluyendo la “prerrogativa de penetrar en los libros sagrados”, por tanto se trata de algo más que mera erudición.

Entre lo sagrado y la arquitectura, la “pura teoría” y la “construcción”, el proyecto y la obra, media el dibujo. Entre el dibujo de proyecto y el dibujo de obra, media el lenguaje, la etimología. Trasladar el dibujo al solar, en traducción de Badawy, se relaciona con el <<“plano-red” que, en la palabra original, está relacionado etimológicamente con el verbo “planear, proyectar”, [el subrayado es nuestro] y el nombre con “cordel”>>, que se extiende sobre las estacas en el terreno, como afirma Kostof una cuerda para delinear el esbozo general del edificio y el eje generador.

Ya en Egipto encontramos una fase proyectiva previa a la construcción, existe un plan preconcebido. La procesual ceremonia proyectiva quedaba asociada a una constructiva “cuerda” anudada en doce intervalos iguales, eco del “cordel” proyectivo antes citado, y que manifiesta una correspondencia de los arquitectos con los agrimensores. Lo ‘sagrado’ bajo advocación de Seshat, diosa de los constructores y de la escritura, establece una correspondencia entre disciplinas.

En Grecia parece impensable el no-dibujo arquitectónico, cuando recordamos las sofisticaciones visuales de los alzados, muy difíciles de conseguir sin unos dibujos a escala previos, recordándonos también Kostof que los tratados arquitectónicos fueran sólo texto sin ilustraciones (como nuestra tesis).

Cuando Kostof alude a la lista procedente del período helenístico de los siete arquitectos griegos más importantes, parece inferir un cierto carácter multidisciplinar de la profesión pues “cubrían un campo muy amplio y los que la ejercían eran versátiles e ingeniosos”.

Esta lista arquitectónica aparece encabezada por el legendario héroe-arquitecto Dédalo y sorprendentemente sólo dos, Chersifron e Iktinos, fueron ante todo constructores de templos. Pero sobre todo los dos últimos de la lista resultan ser los más interesantes para nuestras tesis, porque según Kostof ambos tenían fama de arquitectos no ortodoxos, son Arquímedes y Dinócrates.

Dinócrates nos sorprende con una polémica propuesta, un ‘puro’ proyecto arquitectónico-escultórico eminentemente utópico pero que ‘funcionó’, puesto que le hicieron urbanista:

<< Dinócrates, arquitecto favorito de Alejandro, captó la atención del rey por un proyecto que debería dar al Monte Athos la figura de un hombre sosteniendo en una mano una ciudad fortificada y en la otra un gran recipiente en el que se recogerían y verterían al mar las corrientes de la montaña. Alejandro admiró el proyecto, según nos dice Vitruvio, pero lo rechazó, basándose en que las tierras alrededor de la ciudad propuesta no la sostendrían. Contrató a Dinócrates, de todos modos, y le mandó construir, en cambio, la ciudad de Alejandría. >>²⁸¹

Si Dinócrates nos interesa por ser arquitecto, escultor y urbanista, Arquímedes nos atrae como arquitecto y ‘científico’ inventor de artefactos; un genio matemático que como

²⁸¹ *Op. cit.* p.28 El subrayado es nuestro.

ingeniero militar, dice Kostof, parece que ganó su sitio en la lista por las máquinas de guerra que inventó para la defensa de Siracusa.

Con el triunfo (desde el final de la lista) de los heterodoxos Arquímedes y Dinócrates se pone en evidencia la ambigüedad fronteriza ciencia-arquitectura, afirmando Kostof que en Grecia no había una distinción clara entre arquitectura, ingeniería y urbanismo. El arquitecto se encargaba de las tres ramas en que se dividía la arquitectura: el diseño de edificios públicos y privados (*aedificatio*), la construcción de relojes de sol y otras máquinas para medir el tiempo (*gnomonice*) y la ingeniería o defensas militares (*machinatio*).

Pero en Grecia la arquitectura no sólo interacciona con la ciencia sino que también está en relación con la escultura.

<< Hay alguna prueba de que existían estrechos lazos profesionales entre la arquitectura y la escultura (...). Escopas, el famoso escultor de finales del siglo IV a.C., diseñó el templo de Atenea en Tegea. (...) Fidias, fue elegido por Pericles para ser el director general de las obras de reconstrucción de la Acrópolis en Atenas. >>²⁸²

Ampliando el espectro histórico de Kostof, incluiremos otro par de autores (Rosenfeld y Draper), revisando unos momentos privilegiados para el acercamiento de las artes y la determinación de la identidad proyectiva consecuente. Myra Nan Rosenfeld nos sitúa en la corte de Luis XIV, en el momento en el que se plantea el diseño del ala oriental del patio cuadrado del Louvre y la sucesión de proyectos que se realizan a lo largo doce años, con la participación de diferentes artes.

<< Le Vau empezó a trabajar en su primer proyecto del ala restante, la oriental, en 1659. Para la época en la que el rey aceptó su proyecto definitivo, en 1667, la Real Administración de Edificios había desarrollado otros ocho proyectos.

Entre 1659 y 1663, Le Vau presentó cuatro proyectos al rey para el ala este del Louvre. Finalmente, en 1663, su cuarto proyecto fue aceptado. >>²⁸³

No obstante, la construcción se interrumpe en 1664 cuando Colbert rechaza el cuarto proyecto de Louis Le Vau al considerar que no es suficientemente grandioso, puesto que “el palacio era importante como un símbolo del poder político del rey en París”, superando el nivel meramente arquitectónico. Por lo que:

<< En 1665, Colbert decidió abrir un concurso para el ala este del Louvre, a fin de obtener un diseño mejor. La Real Administración de Edificios, bajo la dirección de Le Vau, presentó un quinto proyecto. Al mismo tiempo, Colbert envió a Gian Lorenzo Bernini, Candiani, Carlo Rainaldi y Pietro da Cortona, a Roma, un dibujo de Le Vau sobre este quinto proyecto. >>²⁸⁴

Los nuevos proyectos utilizan el dibujo frente a la maqueta ‘escultórica’, aspecto aún más paradójico cuando aparece implicado un notable escultor, Bernini.

<< El 2 de junio de 1665, Bernini hacía una entrada triunfal en París, y presentaba al rey dos proyectos más. El rey eligió uno, definitivamente, y en el otoño de 1665, se ponían los cimientos para el tercer proyecto de Bernini. >>²⁸⁵

Del proyecto individual se pasa al definitivo proyecto a cargo de un heterodoxo equipo ‘interdisciplinar’ formado por un arquitecto, un pintor y un médico.

<< Durante el año 1666, la Real Administración de Edificios nombró un comité que presentó su proyecto final al rey. Este comité estaba formado por Charles Le Brun, pintor del rey, Louis Le Vau, y Claude Perrault. La composición del comité es interesante, ya que Le Vau era el único arquitecto con plena dedicación; Perrault se había formado como médico. El PROYECTO definitivo fue producto de la colaboración eficaz entre estos tres hombres. >>²⁸⁶

²⁸² *Op. cit.* p.29

²⁸³ ROSENFELD Myra Nan, *La Real Administración de Edificios en Francia, de Carlos V a Luís XIV*, en KOSTOF Spiro (coord.) *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984.p.170

²⁸⁴ *Ibidem*

²⁸⁵ *Ibidem*

²⁸⁶ *Op. cit.* p.172

Esta sorprendente incorporación oficial de la salud a la arquitectura, nos interesa como concepto a mantener a lo largo de nuestro trabajo, aunque por ahora nos limitaremos a la ‘erudita’ explicación que Rosenfeld nos da respecto al médico Perrault, en cuanto autoridad en la interpretación del texto latino de Vitruvio y que por ello jugó un papel en la decisión de las proporciones de las columnas en la fachada este.

La incorporación de un pintor al equipo arquitectónico obedece a unas ‘todopoderosas’ razones de semántica visualidad interdisciplinar. Puesto que la regia propaganda política afectaba a la arquitectura, “el simbolismo óptico era un factor importante en el proceso de planeamiento”, se incluyó a Le Brun como encargado de la iconografía real; según Rosenfeld, fue él quien pudo sugerir la idea de la columnata, ya que a Luis XIV se le representaba, muchas veces, como Apolo, el dios Sol, y que Le Brun había pintado el palacio de Apolo como una columnata.

La odisea proyectiva llega a su fin en 1667 culminando con la obra en 1671 con un impresionante balance de ocho años de proyecto y cuatro de obra, proceso que estaríamos tentados de calificar como anticipatoriamente ‘conceptual’.

Para Rosenfeld el resultado más importante del concurso para el ala este del Louvre, fue el establecimiento de la Real Academia de Arquitectura en 1671, que marcará un punto de inflexión en la normativa estética de varias disciplinas, incluso no arquitectónicas (interesantes para este trabajo). Subrayando que “el principal tema de discusión fue la definición de belleza en arquitectura”, toda ‘una’ concepción que ‘casi’ aún permanece vigente:

<< Los métodos de instrucción desarrollados por la Real Academia influyeron en la forma de enseñar arquitectura en toda Europa en los siglos XVIII y XIX. Sólo en el siglo XX, cuando se fundó la Bauhaus en Alemania, se desafió por fin a este sistema. >>²⁸⁷

Varios siglos después de Luis XIV nos trasladamos a Estados Unidos para reencontrarnos con la Academia. Joan Draper nos recuerda que al menos hasta comienzos del siglo XX conservó su reputación como una de las principales academias del mundo.

La Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts de París, según Draper, tenía sus orígenes en las Academias de Pintura, Escultura y Arquitectura que se crearon en tiempos de Luis XIV (1648 y 1671). Estas sirvieron de modelo para los arquitectos americanos, especialmente a finales del XIX, que encontraron en su continuidad estilística a través de los años unas “pautas más elevadas y uniformes”. Al afirmar que un arquitecto de *Beaux-Arts* es alguien que cree firmemente que la arquitectura es un arte, parece indicarse que existe una ‘fusión’, quizás derivada de la centralidad de la escuela.

Paradójicamente (desde nuestra óptica actual) para los arquitectos americanos *Beaux-Arts*, estudiados por Draper, esta concepción era un modelo reformista que, para nuestra sorpresa, fundamentaba sus principios inmutables del diseño (unidad, armonía, equilibrio, reposo) estudiando los grandes monumentos de Grecia, de Roma, de la Italia del Renacimiento y de la Francia del Barroco.

Junto con la discutida mezcla estilística, también encontramos en *Beaux-Arts* un referente para nuestras tesis, al acercar relativamente arquitectura, pintura, escultura y diseño. También aparecen unas relativas afinidades actitudinales (un tanto ‘eclecticas’) en la búsqueda de unas constantes que determinen una identidad proyectiva, más allá del

²⁸⁷ *Op. cit.* p.173

tiempo y las disciplinas. En cierta medida como se ensayó en *Beaux-Arts* nosotros también intentaremos “revivir las ideas sobre diseño (del Renacimiento) para su uso moderno”, pero dentro de nuestro *zeitgeist*:

<< Intelectualmente, los arquitectos de *Beaux-Arts* eran creadores eclécticos que evitaban copiar directamente los edificios antiguos o modernos. Intentaban hacer composiciones nuevas y apropiadas con elementos tradicionales sacados de una amplia variedad de fuentes. >>²⁸⁸

El ‘delicado’ acercamiento de nuestro trabajo al academicismo *Beaux-Arts* requiere matizaciones que nos llevan a citar: *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, de Gentz del Valle. Tesis que, precisamente, cuestiona desde la posmodernidad el modelo *Beaux-Arts* al tiempo que nos permite insistir sobre el dibujo, ahora valorado como “nexo de unión entre las artes”. Y haciéndolo justo ‘en línea’ con nuestra búsqueda multidisciplinar, encontramos un notable referente en el capítulo de “El dibujo como disciplina”.

<< Si para ejecutar obras pictóricas o escultóricas se daba por hecho que el profesional debía dominar el dibujo, éste también era necesario para los estudiosos de las Ciencias Naturales, los orfebres o tapiceros, (...) >>²⁸⁹

Así diferentes artes, oficios, y ciencias comparten ese algo (entrecomillado) que permite aunque sólo sea parcialmente una aproximación (nuestra orientación) hacia una disolución de fronteras, al ser “barridas las fronteras entre las artes y convertida la disciplina “artesana” del dibujo en obsoleta” apuntando la autora, la excepcionalidad del diseño, entendido como “la nueva artesanía industrial que sustituye a la antigua manual”.

La situación de indeterminación en la posmodernidad cuestiona el dibujo como oficio, enfatizando su potencial ‘intelectivo’ (casi diríamos proyectivo). No obstante, al señalar que “la disciplina pensante del dibujo se sitúa en el mismo arenoso lugar en el que se encuentran sus hermanas mayores”, parece con ello situarse en un terreno fronterizo, especialmente privilegiado en nuestro trabajo.

Para Gentz del Valle la ineludible función preliminar, “primer paso insoslayable para el acceso a cualquier arte figurativo” (señalando pintura, escultura o arquitectura), por ende ‘anticipatoria’ “disciplina básica, era la que in-formaba sobre todo el sistema artístico, la que daba acceso a las artes” y para nosotros también función proyectiva del dibujo. Aspecto que se nos evidencia ‘clave’ para la interconexión disciplinar, contribuyendo quizás a ‘la unidad’ y que en el fondo sólo se trataría de una recuperación, puesto que el dibujo “era el medio que manifestaba la unidad interna de todas las artes”, aspecto de gran interés para nuestro trabajo.

Para cerrar esta enumeración de variados aspectos cuantitativos y cualitativos, ineludibles para la determinación de una identidad proyectiva común a la arquitectura, el diseño, la escultura y la naturaleza, revisamos algunos aspectos lingüísticos asociados al arte, precisamente aquellos que nos permiten una cierta disolución fronteriza con el siguiente epígrafe.

La identidad del artista depende de “la costumbre de relacionar la obra de arte con el nombre de su creador” que, Ernst Kris y Otto Kurz nos recuerdan, no es común ni a todos

²⁸⁸ DRAPER Joan, *La Ecole des Beaux-Arts y la profesión de arquitecto en los Estados Unidos: el caso de John Galen Howard*, en KOSTOF Spiro (coord.) *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984, p.205

²⁸⁹ DEL VALLE (de Lersundi y Manso de Zúñiga) Gentz, *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, UPV, Leioa, 1995, p.40

los pueblos ni a todas las épocas. Pero independientemente del nivel artístico, la pervivencia del nombre de un artista depende del significado ligado a la obra de arte.

Kris y Kurz cuestionan el ‘nombramiento’ del artista y por consiguiente el concepto mismo de identidad que tanto nos interesa. Así se efectúa una curiosa valoración en negativo (“no es”) ligada a factores temporales, culturales, geográficos, históricos, etc. “se ha independizado, al menos parcialmente, de tales contextos”. Apareciendo sobre todo en relación con los aspectos semánticos, que como ya hemos visto, también eran esenciales para Luís XIV:

<< la percepción del arte como arte, como campo independiente dentro del logro creativo -concepto descrito en último extremo como “el arte por el arte”-, se hace patente en la expresión del deseo creciente de unir el nombre de un maestro a su obra. >>²⁹⁰

En resumen Kris y Kurz parecen asociar el nombre (identidad del artista) a una cierta desacralización del arte, a un retroceso de la trascendencia, en suma, perdiendo su integrada multiplicidad (innombrable) para especializarse en un solo aspecto, facilitador de la identificación. Así el lenguaje que nombra y altera significados parece necesitar el consiguiente estudio pormenorizado.

01.2 LINGÜÍSTICA INTERPRETATIVA. ESPECULACIÓN

Nuestro trabajo se propone, como radicalmente fronterizo, la búsqueda de una identidad proyectiva implícita en varias disciplinas. Difícil empresa que necesitará incluso de metodologías heterodoxas y especulativas, que no obstante parecen consecuentes con la creatividad artística contextual.

De la definición inicial del trabajo: *Arquitectura, Diseño, Escultura, Naturaleza: una identidad proyectiva*, esperamos derivar creativamente al final del trabajo, en el corolario: (02.10) *Proycción integrada* (A.D.E.N. como no-obra) dotado de inéditos significados.

Recordemos que en el apartado precedente (01.1) citamos la lista de los siete grandes arquitectos griegos que concluía con los heterodoxos Arquímedes y Dinócrates, marginales y fronterizos, ‘los últimos’ y por tanto más próximos a nosotros (desde una deliberada errata histórica).

Ahora en (01.2) vamos a especular con el lenguaje explorando los límites de la ortodoxia, apoyándonos en preclaros heterodoxos.

El presente apartado forma parte del capítulo (01) *Sobre la definición de proyecto*, que necesariamente debe reflexionar sobre la palabra proyecto, pero que frente a la ortodoxia de la palabra ya explicitada al comienzo del citado capítulo, pretende ahora especular con la heterodoxia lingüística, para casi literalmente ‘arrancar’ nuevos e imprevistos significados que nos iluminen el camino.

²⁹⁰ KRIS Ernst y KURZ Otto, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982. p.23

01.2.01- Errata mutante

Comencemos las apoyaturas lingüísticas recurriendo al doctor *honoris causa* Jorge Oteiza, en cuanto heterodoxo especulador fronterizo de la escultura y el lenguaje entre otras disciplinas, que nos inicia en el lenguaje comparado.

<< Aunque parezca paradójico, es Oteiza quien, por primera vez en la historia del pensamiento lingüístico vasco, se propone la tarea de pensar sobre la raíz vasca ARR, que presume preindoeuropea. La denomina sonema, es decir, proto-raíz que participa de la naturaleza fónica de la palabra (sin serlo) y de la imagen visual mítica (siéndolo); la traduce por “hueco”, y la sitúa en el contexto cultural prehistórico del artista-cazador magdalenense y en orígenes estéticos del euskera junto con los demás lenguajes fabricados de expresión artística. >>²⁹¹

Nuestro heterodoxo interés proyectivo hacia la no-obra encuentra eco en la ‘paradoja’ oteiziana que va a establecer (polémicamente) correspondencias en la ausencia (de raíz *no*) entre disciplinas (arte y lenguaje), culturas y épocas (preindoeuropea, magdalenense, vasca).

Jesús Manuel Maroto (en el ensayo OTEIZA y el descubrimiento de la raíz ARR, 31 julio 1986 publicado en *Oteiza, esteta y...*) comenta el Apéndice 4 de *Ejercicios Espirituales...* (421-464) dedicado a la teoría de los *sonemas* y su aplicación, como medio interpretativo, a la prehistoria vasca, seleccionando la raíz ARR junto a otras cinco, como dice Oteiza:

<< que pueden funcionar como testimonio del arte y oficio de nuestro cazador prehistórico y su hábitat, probando visualizar la coherencia existencial de su territorio, el desprendimiento cultural o arranque mágico y original de nuestra mitología. Ensayo un montaje de hipótesis con una filosofía primera de huecos que trascendería de oficio de cazador a toda nuestra conducta consciente” >>²⁹²

El interés lingüístico precede a *Ejercicios Espirituales en un túnel* (de fundamental sub-título para nuestro trabajo: *En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*), entendido éste por Maroto como un “ascenso costoso” hacia la conclusión final del Apéndice 4:

<< ya en *Quousque tandem...*! aparece clara la preocupación del autor por el tema lingüístico (...) Consulta desde la investigación estética a la investigación lingüística >>²⁹³

Maroto ‘continúa’ la especulación lingüística inspirada por Oteiza, al observar que falta por estudiar la relación fonética entre “ARR, arte, tarte y ate” y que, sólo en su planteamiento nos resulta afín con nuestro trabajo, por la ‘deriva’ lingüística especulativa, que nos aproximará a la nuestra sobre el proyecto.

Desde nuestra ‘perversa’ especulación lingüística nos resulta notablemente inspiradora la errata tipográfica oteiziana en la emblemática *Ley de los cambios* dentro del apartado “El arte como escuela política de tomas de conciencia” a propósito de la Ecuación estética molecular.

<< Cada uno de los factores fundamentales de la ecuación estética mocu-lar [¿molecular?, el subrayado es nuestro] los podemos caracterizar en su doble naturaleza espacial y temporal. >>²⁹⁴

²⁹¹ MAROTO Jesús Manuel, *OTEIZA y el descubrimiento de la raíz ARR*, 31 julio 1986, en A.A.V.V. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián, 1986, p.107

²⁹² OTEIZA Jorge, *Ejercicios Espirituales en un túnel- En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, Hordago, Donostia, 1984, p. 442

²⁹³ MAROTO Jesús Manuel, *OTEIZA y el descubrimiento de la raíz ARR*, 31 julio 1986, en A.A.V.V. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián, 1986, p.107

Diríamos que la ERRATA sí que dota de una ‘auténtica’ doble naturaleza... y nos contenemos, para no proceder a un ‘desvarío’ lingüístico, como hubieran hecho Gómez de la Serna o Coll, entre otros especuladores lingüísticos heterodoxos. Otra lúcida errata la aporta Haacke, otro heterodoxo artista, y ya no procede de la imprenta sino de una tecnología más moderna:

<< Haciendo una búsqueda en Google de las palabras “Guggenheim Museum” encontré un artículo en alemán. Sin darme cuenta, hice clic en la solicitud de una traducción al inglés y al empezar a leer, me pregunté si realmente estaba ante un texto sobre el Guggenheim, pues el autor constantemente se refería a un tal “Mr. Measurer” (Literalmente “Señor Medidor”. N. del T.). Entonces me di cuenta de que el programa había traducido el nombre de una persona a la que había tenido la oportunidad de conocer años atrás; me refiero a Thomas Messer, director del Guggenheim entre 1961 y 1988. Los diccionarios de alemán-inglés suelen traducir la palabra Messer como “cuchillo” y a principios de los años sesenta muchos se referían a Mr. Messer como “Mack the Knife” (Literalmente “Mack el Cuchillo”. N. del T.). La aguda traducción del programa había relacionado el apellido con el verbo alemán *messen*, que significa medir. El hombre en cuestión se había transformado, por tanto, en alguien que mide y que, en virtud de su ocupación, toma medidas, en otras palabras, una persona que impone su criterio y se encuentra en la cúspide. ¿Qué mejor forma de caracterizar al predecesor de Thomas Krens, director de la institución desde 1988? En muchos aspectos, Thomas Messer fue para Thomas Krens un precursor, un pionero. >>²⁹⁵

Por otra parte, Oteiza nos inspira una concepción extensiva y evolutiva, quizás equiparable al oriental *I-ching*, de traducción (o *Libro de las mutaciones*) claramente afín con la contextual errata en la *Ley de los cambios*. Acaso motivados por el lenguaje errático trabajaremos sobre ‘los cambios’ lingüísticos, que tal vez nos alumbrén nuevas vías. Al efecto notemos una programática dualidad oteiziana en el texto *Dialéctica ley de cambios: I se divide en 2, 1975* que le permite abocar al “abandono” que sentimos cercano a nuestro buscado ‘no’.

<< Mostré en mi Ley de los cambios, como par dialéctico, que el lenguaje artístico no es uno sino dos, uno de expresión y otro vacío. El lenguaje de expresión correspondía a la 1ª fase convexa, que en 2ª fase la expresión se destruía, se desmontaba lenguaje hasta un cero experimental negativo que correspondía a la destrucción del objeto artístico. Es cuando se producía una transformación revolucionaria del papel social de artista. Así explicaba mi abandono de la escultura. >>²⁹⁶

Encontramos en la dualidad de Oteiza una sugerente deriva, Occidente-Oriente, que nos hace ‘deudores’ del acercamiento orientalista que posteriormente realizaremos. Oteiza preguntándose por una Ley de los Cambios de la expresión artística alude a la “biología” y a las “mutaciones” cuando afirma que “si por una biología interna de la expresión, las comunicaciones del artista se someten a unas mutaciones que le obligan a concluir con un balance de sus resultados”²⁹⁷, que entenderíamos como una premonición de nuestra conclusiva re-creación lingüística A.D.E.N. (del ADN) y que también procede ‘des’ / montando, al “sufrir una desgeometrización, una desformalización, un desordenamiento”, sugiriéndonos un trabajo en negativo, en nuestro caso orientado hacia la no-obra.

Por antagónica ‘no-cita’ cuando afirma que “para el arte occidental no hay más que formas positivas”, Oteiza ‘parecería’ querernos remitir al arte oriental (no ‘barroco’), por lo que procedemos a apropiarnos de una sugerente, por ambigua, figura: el círculo-espiral, que dotaremos de cualidades negativas paradójicamente ‘positivadas’ por vitalistas (como la actividad post-escultórica de Oteiza).

<< (...) la curva vuelve sobre sí misma en una espiral continua en la que podemos representar los procesos en continuidad de la historia en occidente (trazamos esta espiral) o bien consideramos que esta frontera se traspasa, para encontrarnos con una 2ª fase en que la expresión creciente en 1ª fase se desmonta hasta un cero final y negativo, en el que un proceso se completa y concluye, y se interrumpe, se corta, la continuidad

²⁹⁴ OTEIZA Jorge, *Ley de los cambios*, Ediciones Tristan - Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990. p.24. Errata tipográfica ‘perversamente’ subrayada por nosotros.

²⁹⁵ HAACKE Hans, *El Museo Guggenheim: un plan de negocios*, en GUASCH Anna Mª - ZULAIKA Joseba (eds.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Akal, Madrid, 2007, p.117

²⁹⁶ A.A.V.V. *Oteiza, Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.257

²⁹⁷ OTEIZA Jorge, *Ley de los cambios*, Ediciones Tristan - Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, p.30

en la actividad artística. En esta posibilidad, el arte ha elaborado algo que debe pasar fuera del laboratorio del artista a la vida de los demás. Completamos este esquema, anotando esta zona de la vida a continuación del cero negativo. >>²⁹⁸

El interés de Oteiza por retrotraerse en la historia parece conducirnos inexorablemente al libro ‘más’ antiguo (siempre con ciertos interrogantes) “probablemente el texto más antiguo que la humanidad haya conservado”, que curiosamente es oriental: el *I-Ching*, que de manera heterodoxa se nos antoja corolario de su texto, ‘casi homónimo’ que acabamos de citar. Tendríamos así oportunidad de nuevo de especular (especulación / espejo), inspirados por la lingüística interpretativa, con la yuxtaposición *Ley de los cambios / Libro de las Mutaciones*.

En la presentación del trabajo coordinado por Richard Wilhelm, el editor introduce al lector mediante algunos conceptos, que entendemos delatan la intemporalidad de un texto pretérito, naturalmente dotado de una programática proyección al futuro, explícita cuando se alude a su “empleo para una posible previsión del futuro”.

El editor continúa aleccionándonos con algunos datos que nos resultan relevantes, para nuestra intemporal búsqueda multidisciplinar conciliadora, puesto que contiene la sabiduría aforística de los chinos reunida durante alrededor de 3000 años, en materia de ciencias estatales, filosofía de la vida y pensamiento religioso que forma una raíz conjunta y conciliadora de las doctrinas de Confucio y Lao Tse. Además se insiste sobre el hecho de que en el presente sigue influyendo en “las ciencias, la psicología y la literatura de Occidente”, lo que parece convertir el *I-Ching* en un referente intemporal.

D.J. Vogelmann nos sugiere una alternativa interdisciplinar que por definición se encuentra próxima a nuestros intereses. Pero también se indica que este texto milenario ha interesado tanto a los sabios a la antigua usanza (filósofos y sacerdotes) como a sabios en un sentido moderno (científicos y técnicos), evidenciándose un “cruzamiento de ciencia y ética, de ciencia y religión”. Las fronteras ideológicas parecen superadas cuando religiosos cristianos, católicos o protestantes se han interesado por traducirlo a lenguas occidentales.

Vogelman alude a la sabia introducción de Wilhelm para afirmar el manifiesto sincretismo que se da entre los dos aspectos citados, en cuanto libro de sabiduría y herramienta adivinatoria (proyectiva, en nuestro trabajo) ya que “es al mismo tiempo un libro y una herramienta”. Interesándonos porque entre los dos aspectos del libro:

<< no hay escisión alguna: es como si la faz sapiencial del libro correspondiera a su energía *yang*, espiritual, y la oracular a su energía *yin*, terrenal. Ambas se complementan formando una indisoluble unidad. >>²⁹⁹

La polivalencia del libro se apoya en su paradójica cualidad de ‘no-libro’, es decir, originariamente sin texto, una abstracción pura, una ‘no-enciclopedia’ que todo lo contiene.

<< En su origen, el I Ching es un libro sin palabras. Es una sucesión finita de signos no idiomáticos con significados infinitos: un perfecto sistema algebraico. (...) su aplicación e interpretación es igualmente ilimitada y universal. Gracias a su total abstracción, puede verse en él una síntesis enciclopédica de la realidad, desde los más diversos ángulos; puede interpretarse como una cosmogonía, como un sistema de lógica, o de matemática, en última instancia como una representación de la trama *evidente* del mundo, o más allá de ésta, como una representación de su trama *secreta*. >>³⁰⁰

²⁹⁸ *Op. cit.* p.31

²⁹⁹ VOGELMAN D.J. en WILHELM Richard, *I-Ching, El Libro de las Mutaciones*, Edhasa, Barcelona, 1977, p.10

³⁰⁰ *Op. cit.* p.12

Con posterioridad se le añadió texto (exactamente lo contrario que sucedió con los tratados históricos de arquitectura como el de Vitruvio), que para nuestro interés aparece dotado de incalculables cualidades integradoras y éticas, y que Vogelmann entiende como visión metafísica de ese ciclo de cambiantes imágenes gráficas de significación omnivalente, que amalgama la sabiduría taoísta con los principios de la filosofía moral confuciana, cualidad fundamental para nuestro propósito sincrético.

Julián Muñoz Goulin revaloriza ('certifica') el *I-Ching* en tanto antecesor del *Tao Te King* (otro libro emblemático), afirmando que posiblemente el funcionamiento del *Tao* haya que entenderlo a partir de las ideas esenciales del *I-Ching* (existente ya siglos antes del nacimiento de Lao Tse). Incluso insistiendo en la evidencia de que Lao Tse sacó del *I-Ching* el concepto de acción recíproca del *yin* (lo negativo, pasivo y femenino) y del *yang* (lo positivo, activo, masculino).

Ambas sabidurías comparten principios esenciales:

<< Lao Tse defiende, como en el *I-Ching*, la idea de que la multitud de objetos (aparentemente separados) que vemos forman parte de una sola unidad última: el *Tao*. Como cualquier objeto está empapado con la plenitud del Uno, se puede dividir en términos de elementos complementarios *yin* y *yang*. Lao Tse también tomó del *I-Ching* la idea de que todo fluye y cambia. "(...) La mirada de quien ha reconocido la mutación ya no se detiene sobre las cosas singulares que pasan con el fluir de la corriente, sino que se dirige hacia la eterna ley que actúa en cada mutación", dice el *I-Ching*. Esta ley sería lo que Lao Tse define como *Tao*.>>³⁰¹

Vogelmann también propone una visión universalista (por intemporal) equivalente para el *I-Ching*, como vehículo proyectivo del *Tao* (por conexión de lo personal con lo universal), puesto que afirma que los impulsos que dominan el corazón humano son los mismos en Extremo Oriente y Occidente, y no han variado en los últimos cinco mil años.

Retomando la lingüística interpretativa que caracteriza este apartado, vamos a especular con las palabras causal-casual, citando a C.G. Jung quien a propósito del *I-Ching* observa el sorprendente desinterés chino por lo que Occidente denomina ciencia, inexplicable (con entrecomillado) en un pueblo que secularmente ha demostrado su inteligencia.

En Occidente nuestra ciencia se basa en el principio de la causalidad y se considera, según C.G. Jung, que ésta es una verdad axiomática. Pero debe considerarse también que se está procediendo a un cuestionamiento de la ciencia desde sí misma y significativamente se hace desde la ciencia más avanzada. Así, tal cómo observa el autor, lo que no consiguió la *Crítica de la razón pura* de Kant lo está logrando la física moderna que, como veremos posteriormente, propone ciertas mutaciones que implican una sugerente apertura hacia la naturaleza.

<< Los axiomas de la causalidad se están conmoviendo hasta sus cimientos: sabemos ahora que lo que llamamos leyes naturales son verdades meramente estadísticas que deben por lo tanto, necesariamente, dejar al margen las excepciones. Todavía no hemos tomado lo bastante en cuenta el hecho de que necesitamos del laboratorio, con sus incisivas restricciones (...) >>

Por contra, sí, influenciados por la sabiduría oriental:

<< dejamos las cosas a merced de la naturaleza, vemos un cuadro muy diferente: cada proceso se ve interferido en forma parcial o total por el azar, hasta el punto de que, en circunstancias naturales, una secuencia de hechos que se ajuste de manera absoluta a leyes específicas constituye casi una excepción.>>³⁰²

Encontramos aquí a un Lao Tse con todo un mundo de ideas impregnado por las enseñanzas del *I-Ching* que además le inspiran algunos de sus más profundos aforismos.

³⁰¹ MUÑOZ GOULIN Julián, *El Taoísmo*, Acento, Madrid, 2001, p.21

³⁰² JUNG C.G. en WILHELM Richard, *I-Ching, El Libro de las Mutaciones*, Edhasa, Barcelona, 1977, p.22

<< La mirada de quien ha reconocido la mutación, ya no se detiene sobre las cosas singulares que pasan con el fluir de la corriente, sino que se dirige hacia la eterna ley inmutable que actúa en toda mutación. Esta ley en el sentido (Tao) de Lao Tse, el Curso, lo Uno en toda multiplicidad. >>

El devenir, el sentido, el camino, el tao, se manifiestan sinónimos ‘universales’ para:

<< el gran comienzo original de todo lo que es: *Tai Ch’i*, literalmente: la viga principal, la viga maestra. (...). El *Wu Chi*, principio aún anterior al comienzo original, se diseñó en forma de círculo; y *Tai Ch’i* fue luego el círculo subdividido en luz y tiniebla, Yin y Yang, que asimismo desempeñó su papel en la India y en Europa. >>³⁰³

Wilhelm nos advierte de que en la idea original primaria del *I - Ching* no se plantea el dualismo, sino que simplemente se da la viga principal, el trazo, la línea (¿quizá ‘el dibujo’?), que en sí misma es unidad; apareciendo en el mundo la díada, la dualidad, pues simultáneamente con ella se establece arriba y abajo, derecha e izquierda, delante y detrás. Dicho brevemente se trata del mundo de los contrarios, aspecto que con posterioridad se ha difundido bajo la designación *Yin* y *Yang*, cuyo fundamento es la naturaleza:

<< (...) Yin, en su significado primario, es lo nubloso, lo turbio; Yang significa en verdad un estandarte que ondea a pleno sol, de modo que se trata de algo iluminado, algo claro. Los dos conceptos fueron transferidos a las laderas iluminada y oscura (esto es, al Sur y al Norte) de una montaña o un río (siendo el lado Sur, cuando se mira a un río, oscuro, vale decir Yin, y el lado norte, que refleja la luz, claro, vale decir Yang). De aquí las expresiones se trasladaron luego al Libro de las Mutaciones y se aplicaron a los dos cambiantes estados fundamentales del ente. Por otra parte, merece hacerse notar que tales expresiones no aparecen en absoluto, en este sentido, en el texto propiamente dicho del libro, (...) En el Comentario para la Decisión se habla, en lugar de Yang y Yin, de lo Firme y lo Blando. >>³⁰⁴

Por otra parte, la naturaleza (prehistórica) es concluyente para Oteiza y permite articular las polaridades contemporáneo-prehistórico (incluso quizás escultura-arquitectura), en suma toda la historia del arte:

<< El apagamiento progresivo de la expresión, teorizado en su conocida *ley de los cambios*, significaba, a su juicio, la consumación del arte contemporáneo, y ese vacío resultante le permitía enlazar con el crónlech neolítico vasco, punto final y consumación, a su vez, del arte prehistórico. >>³⁰⁵

Aún sabiendo que Oteiza cuando ‘cierra’ la escultura ‘abre’ la vida:

<< renunció a la escultura en 1959, (...) como resultado de un proceso de desocupación del espacio en sus esculturas, de vaciamiento, de creación de huecos, que terminó por dejarle “sin estatua”, pero como decía él, “estrenando vida”. >>³⁰⁶

Finalmente Wilhelm se permite ‘filosofar’ sobre lo que entendemos como orientalista especulación lingüística sobre “*una identidad proyectiva*” en el sentido anticipatorio del proyecto respecto a la obra, mediando el término “reproducción”:

<< todo acontecer terrenal sólo constituye algo así como una reproducción de un acontecer ultrasensorial, ultraterreno, (...). Tales ideas son accesibles, gracias a una inmediata intuición, a los santos y sabios que están en contacto con aquellas esferas supremas. (...) el hombre va formando, junto con el Cielo, el mundo ultraterreno de las ideas, y la Tierra, el mundo corpóreo de la visibilidad, una tríada de potencias originales. (...). El Libro de las Mutaciones revela las imágenes del acontecer y con ellas el devenir de las situaciones en *statu nascendi*. Cuando con su ayuda se reconocen así los gérmenes, se aprende a prever el futuro, al igual que se aprende a comprender el pasado. >>³⁰⁷

³⁰³ WILHELM Richard, *I-Ching, El Libro de las Mutaciones*, Edhasa, Barcelona, 1977, p.67

³⁰⁴ *Op. cit.* p.69

³⁰⁵ URIARTE Jesús, *Una visita a Oteiza*, El País semanal 1.329, 17 marzo 2002, p.74

³⁰⁶ *Ibidem.*

³⁰⁷ *Ibidem.*

01.2.02- Derivas lingüísticas proyectivas

La indeterminación sugerida por Conde, Quetglás y sobre todo por un Cage muy cercano al cambiante *I-Ching* que ya citamos, la reconsideramos ahora de una manera más creativa y lingüística. Utilizaremos una intuitiva ‘tormenta de ideas’ aplicada al lenguaje como metodología proyectiva para ampliar las fronteras del proyecto, en un sentido más imaginativo, experimental e incluso lúdico.

Al efecto citaremos algunos maestros de la ‘deriva’ lingüística, empezando por Gómez de la Serna.

Rodolfo Cardona en la introducción de *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna observa como una de las constantes que se destacan es la gran preponderancia de elementos humorísticos unidos a un creacionismo poético. Ramón mismo ha definido la *greguería* por medio de la siguiente ecuación: Metáfora + Humor = Greguería.

Tangencialmente surgen paralelismos ciencia-arte, así la creatividad literaria de Gómez de la Serna aparece tan paradójicamente asociada a lo científico (ejemplarizada por la citada ecuación $M + H = G$) como sucedía con la también sorprendente “ecuación estética molecular” de Oteiza.

Aunque Cardona nos advierte de que, si bien la ecuación ramoniana no puede aplicarse estrictamente a todas las *greguerías*, de su lectura se desprende que metáfora y humor constituyen los elementos más constantes. También recalca el origen subconsciente del que surgen las asociaciones inesperadas. Y es precisamente en ese elemento sorpresa en el que en la mayoría de los casos se genera un efecto humorístico. Así:

<< Ramón define este “género” -y así lo llama él- como “el atrevimiento de definir lo indefinible, a capturar lo pasajero, a acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos”. (...) aspira a una inteligibilidad superior. Sus *greguerías* no son meros juegos de palabras, o maneras de juntar asociaciones espontáneas e inéditas; son más bien un medio para lograr una intuición sobre el universo y de proclamar esa intuición. Y como al hacerlo intenta captar lo inexpresable, (...), da con lo que nadie ha visto antes, su labor es a la vez intuitiva y poética. >>³⁰⁸

Parecen desprenderse de ciertas *greguerías* algunos conceptos, en relativa sintonía con algunos tipos de *haiku* oriental. Alan W. Watts nos comenta esta paradójica poesía “sin palabras” o poema de diecisiete sílabas que deja el tema casi en el momento de tomarlo, mostrándose extremadamente delicado y fugaz:

<< el *haiku* no parece otra cosa que el comienzo o el título de un poema, y al traducirlos es imposible comunicar el efecto de su sonido e imagen, que es justamente lo importante. (...) un buen *haiku* es un guijarro arrojado al estanque de la mente del oyente, que evoca asociaciones de su memoria. Invita al oyente a participar (...) >>³⁰⁹

Previa definición de *greguería* que Gómez de la Serna hace en forma de *greguería*.

<< Una *greguería* es el buscaplés del pensamiento. >>³¹⁰

Se nos remite para el estudio de este genial descubrimiento de Ramón a dos tesis doctorales que ‘oficialmente’ parecen avalar y alabar este ‘divertimiento’:

<< ... la de Richard Lawson Jackson, *The Greguería of Ramón Gómez de la Serna: A study of the genesis, composition, and significance of new literary genre*, Ann Arbor (University Microfilms, Inc.), 1963, y la de Miguel González-Gerth, *Aphoristic and novelistic structures in the work of Ramón Gómez de la Serna*, unpublished Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1973. >>³¹¹

³⁰⁸ GOMEZ DE LA SERNA Ramón, *Greguerías*, Cátedra, Madrid, 1993, p.22

³⁰⁹ WATTS Alan W. *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1977, p.218

³¹⁰ GOMEZ DE LA SERNA Ramón, *Greguerías*, Cátedra, Madrid, 1993, p.248

³¹¹ *Op. cit.* p.23

Un prestigioso académico de la lengua ‘real’ (R.A.E.), Manuel Seco, nos presenta la “vocación lexicográfica de Coll” entendido como “campo científico” casi tan cíclico como el *I-Ching*, refiriéndose a Coll como lexicógrafo recurrente, que cada veinticinco años publica un diccionario, invitándonos a investigar los secretos del lenguaje:

<< se enfrenta con las células que integran el tejido de éste, las palabras, para extraerles sus jugos secretos, que no son exactamente los que se revelan en los diccionarios normales. >>³¹²

Manuel Seco enraíza ilustremente al lexicógrafo Coll con los doctos etimologistas, investigando la oculta ‘identidad’:

<< descendiente, por línea sinuosa, de los antiguos etimologistas, como San Isidoro de Sevilla o como Sebastián de Covarrubias, que ponían sobre el yunque de su reflexión y bajo el martillazo de su imaginación los vocablos del idioma con el propósito de sacar su olvidado “significado verdadero”. Claro que Coll no anda precisamente detrás del significado verdadero, sino de otros significados que se agazapan detrás de la fachada de la palabra; y lo mismo que sus ilustres ancestros, no vacila, cuando es preciso, en torturar la palabra, incluso en descuartizarla, para descubrir esos significados escondidos que usted y yo ignoramos. >>

La tortura a que somete la palabra, intenta conseguir ‘otra’ verdad.

<< las palabras se resisten a confesar su verdad íntima, y entonces se hace preciso empujarlas con alguna violencia: hay que retorcerlas un poco, hay que estirarlas, hay que someterlas a una operación de cirugía estética. Es como hacerlas pasar ante espejos deformantes. Se iluminan entonces ante nuestros ojos, gracias a la magia del investigador, sentidos y matices desconocidos, pero a lo mejor reales -con una realidad nueva-, de palabras que de siempre han formado parte de nuestra vida cotidiana. En virtud de esta transfiguración, aprenderemos que... >>³¹³

Por su parte Cela enraíza a Coll en ilustre genealogía literaria:

<< Antes que él, se permitieron idéntico lujo desusado -el de acuñar creaciones léxicas como si fueran peluconas- Quevedo y don Leandro Fernández de Moratín, Unamuno, Pérez de Ayala y, ... >>³¹⁴

Después de alabar la vitalidad lingüística de Coll, incluso Cela se permite reinventar el lenguaje = lexicón “(que quiere decir censo de palabras y no marica locuaz)” atribuyendo a la obra (lexicón), *El diccionario de Coll*, cualidades terapéuticas: “su lectura está muy recomendada como antídoto contra las declaraciones oficiales del ...”

El verbo de Coll, con ‘su primera palabra’, la del diccionario de 1975, que bien podría ilustrar específicamente el futuro epígrafe sobre la *Metaproyección ensimismada* y que no obstante ahora puede articular retóricamente (con circularidad viciosa) el cambio de epígrafe:

<< A. f. Primera letra de nuestro alfabeto y última de la palabra últimA. >>³¹⁵

01.2.03- Círculos viciosos, paradojas, ironías y contradicciones

De forma reiterada, cada cuarto de siglo, Coll presenta un diccionario ‘alternativo’ que recurrentemente prologa un ilustre académico de la lengua: Cela, Seco,... Y precisamente de un diccionario de Coll hemos destacado un fundacional (letra A) círculo vicioso, que asociado al paradójico uso del léxico, nos conduciría inevitablemente a la obra de Hughes & Brecht, denominada *Círculos Viciosos y Paradojas*. Donde encontramos a otros ‘ilustres’ como Satie que afirman / niegan que “aunque nuestra información es incorrecta, no lo garantizamos” (autocontradicción). Haciendo un uso ingenioso y paradójico del

³¹² COLL José Luís, *Diccionario de Coll del siglo XXI*, Planeta, Barcelona, 2000, p.5

³¹³ *Op. cit.* p.6

³¹⁴ COLL José Luís, *El diccionario de Coll*, Planeta, Barcelona, 1975, p.13

³¹⁵ *Op. cit.* p.23

lenguaje, caracterizado por el uso de la “autorreferencia, contradicción y círculo vicioso”, en tanto términos que definen algunas de las estrategias más frecuentemente utilizadas en una paradoja lógica.

El rigor científico asociado a la lógica nos lleva a la búsqueda de los fundamentos de la paradoja. En la antigua filosofía ya se manifestaron en la conocida paradoja del mentiroso, que Hughes & Brecht consideran el primer ejemplo de paradoja completa, en muchos aspectos el mejor ejemplo de paradoja y en la que se propone el siguiente razonamiento:

<< Eubúlides, filósofo de Megara del siglo VI a.C. y sucesor de Euclides, inventó la paradoja del mentiroso. En esta paradoja Epiménides el cretense dice: “Todos los cretenses son mentirosos.” Si dice la verdad está mintiendo, y si miente está diciendo la verdad. En su forma más simple, “Estoy mintiendo,” esta paradoja era conocida por los antiguos como el *pseudomenon*. >>³¹⁶

La famosa y primigenia paradoja de Eubúlides será revisada por otros autores e incluso ‘manipulada’ en otras épocas. Hughes & Brecht la citan en la Edad Media, en tanto afirmación asignada a Sócrates manifestando que “Lo que Platón va a decir es falso.” replicada por Platón: “Lo que acaba de decir Sócrates es cierto.”

Pero aún más relevantes para nuestro estudio son por paradójicamente distantes y próximas, las afirmaciones de Karl Marx y Seng-Ts-an que enfatizan el vehículo mismo, cuestionando la lógica discursiva en sí:

<< “La razón ha existido siempre, pero no siempre en una forma razonable.” Karl Marx.>>³¹⁷
<< “Si trabajas en tu mente con tu mente, ¿cómo puedes evitar una confusión inmensa?” Seng-Ts-an.>>³¹⁸

Nos atrae especialmente el perverso ensimismamiento del lenguaje, el uso de la razón para hacerlo saltar. Resulta muy sugerente para Hughes & Brecht que las paradojas lógicas ataquen el racionalismo usando las fuerzas de la razón, así ejemplarmente Escher ataca el realismo usando las fuerzas del realismo.

Equivalente metodología ‘razonable’ aparece conclusivamente utilizada por Sade en la ya citada tesis doctoral de Quetglás:

<< Las implacables deducciones de los libertinos parten de los sensatos principios de philosophes y legisladores de la igualdad, pero que son desarrollados sin permitirles pausa, sin detenerles en la frontera del territorio que los reconoce como naturales; al contrario: son obligados a ir más allá, a circular por un territorio imprevisto, a dar forma a todo un universo moldeado exclusivamente sobre ellos.>>³¹⁹

Sádica por trágicamente ensimismada parece también la imagen del *ouroboros*, la serpiente con la cola en la boca, que Hughes & Brecht encuentran como representativa de la paradoja, en tanto tarea improductiva, dolorosa y, al fin, imposible. Paradoja que han estudiado eruditos iconográficos como Alciato, Ripa y otros, remitiendo a los famosos *Jeroglíficos de Horapollo* (Venecia 1505). Resultando para los autores que la “serpiente sin fin” muestra a un *ouroboros* que se ha convertido en uno consigo mismo, transformándose además en el signo matemático del infinito y que entendemos en correspondencia con la afirmación de Heráclito: “En el círculo, el comienzo y el fin son comunes”.

La ‘indefinición’ de Hughes & Brecht, respecto a las cuasi-paradojas, la contradicción paradójica y la paradoja, nos obliga a una mayor erudición, por lo que recurrimos a Fernando Romo en *Retórica de la paradoja*.

³¹⁶ HUGHES Patrick & BRECHT George, *Círculos Viciosos y Paradojas*, Juegos & CO. / Zugarto ediciones, Madrid, 1994, p.17

³¹⁷ *Op. cit.* p.15

³¹⁸ *Op. cit.* p.23

³¹⁹ QUETGLAS Josep, *La casa de Don Giovanni*, LMI, Madrid, 1997, p.118a

Romo, aludiendo al círculo vicioso, re-toma el concepto de cambio, citado con *El libro de las mutaciones*, re-encontrándonos con la emblemática afirmación sobre la impermanencia. Que resulta ser una interesante paradoja (aludiendo a Norrick) para ejemplificar un último tipo con enunciados del tipo “nada es permanente sino el cambio”, de dudosa (acaso imposible) resolución, afirmando que no son ninguna extravagancia estos problemas de la reflexión teórica.

También parece ‘retórica’ la reaparición de Eubúlides y su paradoja del cretense, ampliamente valorada por Romo.

<< - Epiménides, el cretense, dice que los cretenses mienten siempre; entonces ¿dice la verdad o miente?. Como es cretense y mentiroso, su aserción debe ser falsa, pero entonces, los cretenses no mienten siempre, y él no es cretense; pero, en ese caso, ha dicho la verdad, y entonces...

- o en versión condensada: si yo digo que miento, ¿digo la verdad o miento? Si digo la verdad, es mentira que miento, digo la verdad, pero entonces no miento, y es mentira lo que digo ... >>³²⁰

Los puntos suspensivos finales con que Romo concluye el párrafo resultan reveladores y además representativos de una actitud que incluiremos en nuestras conclusiones lingüísticas (e interpretativas) donde el proyecto se orienta hacia... la obra.

Nuestro interés un tanto nihilista sobre el ‘no’, conclusivamente explicitado en el término NO-OBRA como identidad proyectiva, obtiene un ensimismado apoyo en Romo cuando desde el contexto se pasa al vacío. Es decir, desde que el ‘yo miento’ privado de contexto (en el vacío) no es sino una frase artificial concebida por un lógico y discutida por otros lógicos, al margen de la comunicación ordinaria.

Por lo dicho, también nos resulta muy útil la paradoja “No se nada”, ampliamente estudiada por Romo, en el sentido “De eso que preguntas no sé nada”, o incluso con refuerzo: “no sé nada de nada”, aquí Romo usa la frase como hipérbole de algo como “no sé lo que me preguntas”, y sin conciencia de su carácter paradójico. No obstante se observa que:

<< no operan aquí las presuposiciones, sino la significación de ‘saber’. Quien sabe, necesariamente sabe algo, pues es impensable un saber intransitivo; es posible no saber algo en concreto, pero ‘nada’ es una negación tan absoluta que abarca en su ámbito al propio saber anterior, con lo que origina la contradicción: si no sabe nada, ¿cómo sabe eso, es decir, que no sabe? >>³²¹

Conclusivamente Romo afirma que la implicación de “saber” junto con la ambigüedad de “nada” permiten la doble interpretación. Al efecto Koyré notó que la doctrina del escepticismo o del relativismo tienen exactamente la misma estructura lógica que el mentiroso.

Otro importante concepto para nuestro trabajo, la contradicción, aquí referido al “paradigma de la contradicción”, aparece estudiado por Romo en referencia a un poema de Juan Ramón Jiménez en *Eternidades*: “Yo no soy yo”. Que son de las frases que encantan a los lógicos como prueba de la posibilidad de expresar incongruencias en los lenguajes naturales. El texto va progresando mediante el despliegue de sucesivas antítesis, que entendemos contradictorias, a partir de la paradójica afirmación inicial, dado que para Romo el efecto de la contradicción es siempre poner en tensión el lenguaje.

Evidenciada la vitalista función de la contradicción, como recurso tensionador del lenguaje (algo que ya evidenciamos en Coll), ahora Romo nos aporta una imprescindible diferenciación entre el contrasentido, que concibe como auténtico sentido aquel en el que

³²⁰ ROMO Fernando, *Retórica de la paradoja*, Octaedro Universidad, Barcelona, 1995, p.128

³²¹ *Op. cit* p.131

no es dado encontrar objeto alguno existente, y el sin sentido donde es el sentido mismo lo que echamos de menos. En consecuencia, Romo nos obliga a que aunque la verificación de un contrasentido sea lógicamente imposible, éste debe incluirse en el ámbito del sentido.

Concluimos las referencias a Romo, con la inevitable cita al gran especulador (entrecomillado) sobre la filosofía del lenguaje, a Ludwig Wittgenstein. Se evidencia la importancia de ‘la mostración’ sola, que en cierta medida se aproxima a la inmediatez de la presentación, frente a la discutida representación, en cuanto perverso círculo vicioso (no obstante atractivamente paradójico).

<< En el *Tractatus Logico-philosophicus* (1922) afirma el filósofo vienés: “La proposición *muestra* su sentido. La proposición, si es verdadera, *muestra* cómo están las cosas. Y *dice que* las cosas están así.” (4.022); En explicación de uno de sus más conocidos comentaristas: “La proposición de que el gato está acostado en el felpudo dice que el gato está acostado en el felpudo; pero no puede decir, sino sólo mostrar, *que ella dice que* el gato está acostado en el felpudo.” (Kenny, 1984:68). >>³²²

Pasamos de Wittgenstein a Booth, de la filosofía del lenguaje a los ‘rigurosos’ juegos de palabras próximos a la ironía, de la retórica de la paradoja a la retórica de la ironía.

<< Los juegos de palabras de todas clases están próximos a la ironía en cuanto que buscan una reconstrucción; todos ellos son más o menos encubiertos (...). Pero muchos de ellos se parecen más a la metáfora que a la ironía, careciendo del paso de la negación. >>³²³

Van a desprenderse algunos conceptos que nos interesan tales como vacío, silencio, negación, del nihilismo existencialista y caótico que Booth califica de naturaleza esencialmente irónica de la existencia humana. También del caos completamente ininteligible en que vive el hombre (que Booth suele acompañar a los presupuestos artísticos ‘indeterminados’) y que según él requerirían nuevas formas de anti-afirmación, o el silencio.

Para Booth el nihilismo creativo desprende lógicamente una paradójica ironía radicalmente ‘no’, que deriva de la progresiva deconstrucción (quizás ética) de las capas mentirosas. Se trataría pues, según él, de ir apartando las distintas capas de verdades desprestigiadas en relación con la vida o el universo y descubrir finalmente que no hay ningún núcleo de verdad, que no hay nada más que la propia nada.

Booth nos inspira ‘lógicamente’ la no compartimentación, la disolución de fronteras y la unidad en el silencio, en la no-obra.

<< Si se lleva la lógica a sus extremos, este punto de vista nos conduciría, creo yo, al abandono de todos los libros de interpretación (o quizá de todos los libros), al rechazo de todo intento de clasificación en literatura (o posiblemente en todas las materias), a la interrupción de toda crítica, y finalmente al silencio total -una respuesta totalmente silenciosa que estaría en consonancia con la creciente aproximación de las mismas obras al silencio. >>³²⁴

La contradicción aparece implícita en la ruptura del silencio creativo, con la explicación o la queja, sobre el abandono. Siguiendo a Booth podríamos calificar de ‘irónica’ la actitud postrera de Oteiza, quejosa y ‘constructiva’, después de la sistemática ‘deconstrucción’ y ‘conclusivo’ abandono programático. Quizás asimilable a la que Booth encuentra en aquellos poetas que abandonan inevitablemente el silencio total para escribir de hecho obras que expresan sus intenciones y, por lo tanto, tienen en algún sentido ‘significados’ (obras de resignación, de lamento, de queja, de amarga risa ante el caos, de desafío, de patetismo).

³²² *Op. cit.* p.96

³²³ BOOTH Waine, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1989, p.55

³²⁴ *Op. cit.* p.308

La contradicción artística parece tener que darse necesariamente, resultando ser programática e ‘intencionada’, a tenor de la contestación propuesta por Booth cuando observa como las ‘obras de arte’ producidas enteramente al azar no se prestan a una búsqueda de significado, dejándonos solamente la posibilidad de hablar de su importancia. Aspecto notablemente ejemplificado (para Booth) por John Cage, en sus manifiestos con exhortaciones diciéndonos cómo debemos comportarnos, simplemente abrir los ojos y oídos, prescindiendo de las expectativas racionales.

En la somera cita de un par de artículos periodísticos encontramos nuevas reafirmaciones ironistas. En primer lugar el prestigioso historiador del arte, Calvo Serraller nos apostilla la metodología de Sócrates (ahora sin filtro platónico).

<< Ironía, término de origen griego, etimológicamente significaba una forma de preguntar maliciosa, con doble sentido. Sócrates la convirtió en un método para demostrar la ignorancia de los sofistas, estableciendo de esta manera que no cabe edificar ningún conocimiento verdadero sin la previa destrucción de toda falsedad. >>³²⁵

Es un recurso difícil por el sentido oculto implícito y por la indispensable participación del inteligente lector cómplice. Por lo que Serraller observa el uso de la ironía a lo largo de la historia, preferentemente asociado a momentos críticos indicando como “ha prosperado, sobre todo, en épocas de crisis, de cambios”, como también parece serlo el momento presente. Antigüedad y contemporaneidad, filosofía y arte en interacción, Sócrates y Duchamp unidos por la ironía.

<< Marcel Duchamp, al fin y al cabo un dadaísta, convirtió este procedimiento irónico en un arma letal, (...), las diabluras del ironista Duchamp se aplicaron a deshacer todos los nudos simbólicos atados por el arte, pasado y presente, pero no para socráticamente construir nada alternativo, (...), el ironista apunta a lo que no está visible en ella, pero que tampoco es propiamente su idea o concepto: lo que busca es mostrar cómo una y otra se desmienten, dejando al espectador en un, quizá, regocijado suspenso. >>³²⁶

La lectura que de Duchamp hace Calvo Serraller se evidencia en clave autodestructiva, por ensimismamiento en el propio ingenio metodológico y aboca a un histórico abandono artístico (recordemos también el realizado por Oteiza). No obstante volveremos a retomar al ironista Duchamp para nuevas re-lecturas alternativas que tornen el “regocijado suspenso” de Calvo Serraller en creativos puntos suspensivos ...

Coincidiendo con Calvo Serraller espacio-temporalmente (El País 15 / 09 / 2001), Fietta Jarque también se interesa por Duchamp.

<< En el arte del siglo XX, el dadaísmo y el surrealismo abonaron un terreno que con Marcel Duchamp se convirtió en punto de partida de una tendencia que ha impregnado buena parte del trabajo de muchos artistas. >>³²⁷

La muestra *Ironía* en la Fundación Joan Miró de Barcelona estuvo dividida en cinco secciones temáticas (el sarcasmo, la ironía política, la parodia, el humor negro y la ironía subjetiva). Jarque afirma que Ferran Barenblit, comisario de dicha exposición, considera a Duchamp dotado de crisis proyectiva.

<< “La ironía aparece con la crisis del relato único” afirma Barenblit. “La ironía ha creado espontáneos sistemas de respuesta a la pregunta: ¿adónde nos lleva el arte? Una pregunta que todavía no se ha respondido. Esa incapacidad de respuesta es la que hace a Duchamp ponerse en duda hasta sí mismo”.>>³²⁸

Marcel Broodthaers, Jeff Koons, Joan Brossa, Bruce Nauman, Piero Manzoni (entre otros artistas) son calificados por Barenblit (y Jarque), como celebrados artistas representativos de la irónica contemporaneidad. Algo evidente al observar que la ironía es

³²⁵ CALVO SERRALLER Francisco, *El ironista y su cómplice*, El País 15/09/2001 Babelia, p.26

³²⁶ *Op. cit.* p.26

³²⁷ JARQUE Fietta, *Elogio del cinismo universal*, El País 15/09/2001 Babelia, p.25

³²⁸ *Op. cit.* p.26

uno de los recursos más utilizados en el arte contemporáneo y que se trata de un arma para la crítica social y política, un medio de reflexión para el trabajo del artista.

Además Barenblit observa con cierta perplejidad como han sido muy escasas las exposiciones sobre la ironía, algo sorprendente porque para él todo el arte contemporáneo es irónico.

Jarque nos aporta a través de la ironía ciertos conceptos suspensivos (...) aquellos que tanto nos interesan para nuestras hipótesis. Como sucede con la afirmación de que multiplicidad de lecturas es la base de la ironía, un proceso que necesariamente debe quedar abierto, inacabado.

Distingue Barenblit entre humor e ironía, al considerar que el humor parte normalmente de una verdad con la que se juega, mientras que la ironía se inicia con una duda y se desarrolla en la aceptación de esa duda.

Concluimos las citas de Jarque con una visión más amable de la ironía, que en Brossa se torna atractivamente ambigua y sintética. En muchas ocasiones observa que se utiliza a modo de reflexión sobre la propia historia del arte y como expresión poética (como en el caso del poeta-artista Joan Brossa):

<< Sus referencias y denuncias a la realidad política, al franquismo y después a las irregularidades durante la democracia mantuvieron siempre una dimensión poética, como una forma de decir algo y lo contrario al mismo tiempo en una síntesis de complicidad. >>³²⁹

Con Marius Serra retomamos la lingüística interpretativa, al margen de la ironía y de la paradoja, pero con un sentido lúdico próximo a una terapéutica científica interesada por los casuales deslices lingüísticos. A la pregunta de ¿Qué es un ‘juego de palabras’? Serra cita el profundo estudio sobre el juego del historiador holandés Johan Huizinga: “en cualquier expresión de un hecho abstracto hay una metáfora, y tras ella, un juego de palabras”. Además el lingüista francés Pierre Guiraud admite que la “verdadera función de los juegos de palabras es la de luchar contra los tabúes más profundos, más insidiosos y más obscenos”. Finalmente Serra sugiere que el artista o el escritor:

<< puede emboscarse tras la denostada figura del psicoanalista y dedicarse a llenar de sentido los *lapsus linguae* orales -*lapsus calami* en la escritura- que cometen sus hipotéticos pacientes / personajes. >>³³⁰

01.2.04- La ciencia del lenguaje

Las estrategias creativas de los lingüistas ‘lúdicos’ no parecen encontrarse demasiado lejanas del rigor científico de múltiples pensadores contemporáneos. John Lechte nos acerca a los deslices verbales en un Freud polémicamente heterodoxo, por lo tanto interesante para nuestras tesis.

<< controvertido, en sus afirmaciones sobre sexualidad y psique, y brillante y perturbador en su modo de fundar el psicoanálisis a través del estudio de fenómenos que, hasta entonces, se consideraban no analizables: por ejemplo, sueños y deslices verbales. >>³³¹

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ SERRA Marius, *Verbalia*, Península, Barcelona, 2000, p.19

³³¹ LECHTE John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1997, p.40

El lenguaje catártico demuestra su capacidad terapéutica, según Lechte a través de la catarsis (la liberación de las tensiones) o ‘cura parlante’, apoyada en la consiguiente ‘manipulación’, la tensión se libera (se logra la homeostasis) hablando e interpretando, es decir, manipulando los significados.

El terapéutico deslizamiento verbal de Freud aparece dotado de un significado retrospectivo, que podríamos calificar de retro-proyección introspectiva.

La teoría de Freud sobre la necesidad científica de la interpretación del significado, parece contrastar en el arte contemporáneo con la programática afirmación ‘titular’ de Susan Sontag en el texto *Contra la interpretación* (original de 1964), interesándonos particularmente cuando manifiesta que “nuestra misión consiste en reducir el contenido”, aludiendo a la función crítica.

<< La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte -y, por analogía, nuestra experiencia personal- fueran para nosotros más, y no menos reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso que *es lo que es*, y no mostrar *qué significa*.>>³³²

El autor concluye con un paradójico círculo vicioso (incluyendo una cierta ‘apología’ de la hermenéutica), al proponer la “interpretación” de *La interpretación de los...*

<< Freud dejó una obra amplia y heterogénea: (...) es una *oeuvre* que no oculta el proceso de su propia evolución: los falsos comienzos, los descubrimientos, la continua modificación de conceptos esenciales. (...), su legado más significativo es el hecho de que su texto requiere, más que nunca, una interpretación.>>³³³

También nos acercamos a otros expertos en la imaginativa manipulación del lenguaje, entre los que destacamos Lacan, Deleuze, Derrida, Wittgenstein, Lyotard (entre otros prestigiosos pensadores contemporáneos), someramente revisados mediando la integradora compilación de Lechte.

La identidad (nuestro tema) forma parte esencial del estudio de Lacan. A partir de la observación de Lechte de que el deseo no confirma al sujeto en su identidad, sino que lo pone en tela de juicio, podemos observar como el deseo en realidad (otra realidad distinta del deseo nos la aportará el budismo) destaca una división en el sujeto, dado que se basa en la pérdida del objeto (la madre, en el primer caso).

Lacan nos anima, casi creativamente, a que ‘soltemos’ todos los deslices lingüísticos que se nos ocurran.

<< El lenguaje es también crucial en la sesión psicoanalítica, donde se anima al analizado a decir todo lo que le viene a la mente -sin excepción-, (...) lo que hace que la comunicación sea defectuosa también es importante. Los equívocos, las confusiones, las resonancias poéticas y toda una serie de rasgos (como deslices verbales, distracción, olvido de nombres, malas interpretaciones, etc., características analizadas en *La psicopatología de la vida cotidiana*, de Freud), aparecen también en y a través del lenguaje. Estos son los rasgos mediante los cuales pueden apreciarse los efectos de inconsciente. (...) “El inconsciente se estructura como un lenguaje.” Es el inconsciente, pues, el que perturba, el discurso comunicativo, (...).>>³³⁴

El doctor Gilles Deleuze ya desde su tesis *Différence et répétition* defendida en 1969, se muestra interesado por el ‘no’, en su caso el pensamiento no figurativo “radicalmente horizontal”, relacionado con la representación (su negación), según nos indica Lechte.

³³² SONTAG Susan, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996, p.39

³³³ LECHTE John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1997, p.44

³³⁴ *Op. cit.* p.97

También según Lechte la ‘hibridación’ que Deleuze practica de Spinoza, Proust, Leibniz y Lewis Carroll queda unificada por el gran uso que hace en sus interpretaciones del personal principio de horizontalidad. Observando Lechte que en los textos de Proust interpretar esos signos es atravesar un proceso fundamental de aprendizaje, que en el caso de la obra de arte muestra como están unidos a las esencias y que éstas se constituyen a través de las diferencias.

La interpretación que Lechte hace de la interpretación que Deleuze hace de Leibniz, tiene algo de perverso repliegue paradójicamente diferenciador y ensimismado, casi un círculo vicioso.

<< Deleuze muestra también que, cuando Leibniz inventó el concepto del “pliegue” en la filosofía -un concepto inspirado por el periodo barroco de la historia del arte-, abrió el camino a una nueva forma de ejercerla como construcción de figuras disyuntivas. El pliegue es el modo de unidad de esas figuras (por ejemplo, la mónada). Más exactamente, el pliegue es la relación de diferencia consigo mismo. >>³³⁵

La última cita a John Lechte nos acercará a Jacques Derrida, al que dedicamos un cierto espacio por su trabajo filosófico ‘de-constructivo’ (¿no-obra?), manipulador especulativo del lenguaje y muy próximo a nuestros intereses prospectivos cuestionadores de la identidad. Que se proclaman próximos a la preocupación de Derrida por “socavar la dependencia de dicha tradición [occidental] respecto a la lógica de la identidad” que deriva de Aristóteles:

<< 1. *La ley de la identidad*: “Lo que es, es.” 2. *La ley de la contradicción*: “Nada puede ser y, al mismo tiempo, no ser.” 3. *La ley del medio excluido*: “Todo debe ser o no ser.” >>³³⁶

La investigación de la tradición metafísica occidental evidencia que está “llena de paradojas y aporías lógicas”, permitiendo a Derrida detectar su problemática fundamentación en la citada ley de identidad, que será desmontada con el método llamado “deconstrucción”.

No obstante según Lechte, estas paradojas y contradicciones detectadas resultan atractivas para Derrida, las acepta y pasa a utilizarlas (¿contradicción?) con otra finalidad.

<< El proceso de “deconstrucción” que investiga los fundamentos del pensamiento occidental no lo hace en la esperanza de poder eliminar estas paradojas o contradicciones; tampoco pretende ser capaz de escapar a las exigencias de la tradición y crear un sistema por sí solo. Lo que hace es reconocer que se ve obligado a utilizar los mismos conceptos que considera insostenible en relación con los rasgos que se les atribuyen.>>³³⁷

Por otra parte la ley de identidad de Aristóteles permitiría conectar al irreverente Derrida con el iconoclasta Duchamp, compartiendo el ‘anti-...’, así filosofía y arte contemporáneos aparecerían unidos reactivamente en la ‘de-constructión’ de los fundamentos.

<< ¿Acaso por utilizar al máximo el pobre espacio de su apartamento parisense, se le ocurre utilizar un solo batiente de puerta que oscile alternativamente sobre dos jambas colocadas en ángulo recto? La leyenda dice que su única intención era la de coger el refrán “Una puerta tiene que estar abierta o cerrada” en flagrante delito de inexactitud. >>³³⁸

El comentario de Michel Sanouillet (*Prólogo de 1958 a los Escritos de Duchamp*) sobre la puerta ‘abierta-cerrada’ del apartamento parisino de Duchamp, permite desde el arte de-constructuir con un elemento constructivo (puerta) la ‘indiscutible’ ley aristotélica: “Lo que es, es.”

³³⁵ *Op. cit.* p.139

³³⁶ *Op. cit.* p.141

³³⁷ *Op. cit.* p.143

³³⁸ DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.20

Prosiguiendo con nuestra búsqueda de emparejamientos disciplinares ‘heterodoxos’, mediando pensadores ‘in-disciplinados’, encontramos un ‘lúdico’ acercamiento contemporáneo entre ciencia y filosofía, con la teoría del juego lingüístico aportada por Wittgenstein. Al efecto Lechte encuentra imposible la ‘lectura’ unívoca en el complejo mundo contemporáneo.

<< En la era de los ordenadores, cuando se advierte que la complejidad está en aumento, la posibilidad de que haya una sola justificación, incluso dos, para el conocimiento o la ciencia, se vuelve remota. (...) de modo que la ciencia se entiende mejor, actualmente, con arreglo a la teoría del “juego lingüístico” de Wittgenstein. >>

Lechte aclara que un juego lingüístico significa que:

<< ningún concepto ni teoría podría capturar adecuadamente el lenguaje en su totalidad, aunque sólo sea porque el intentarlo constituye, ya en sí, su propio juego lingüístico concreto. Una vez más, pues, las narrativas grandiosas ya no tienen credibilidad, porque forman parte de un juego lingüístico que, a su vez, es parte de múltiples juegos lingüísticos. >>³³⁹

También la posmodernidad, emblemáticamente representada por Jean-François Lyotard, especula científicamente con los juegos lingüísticos, observando Lechte que para aquél la ciencia es un juego lingüístico con unas reglas (que de momento no necesitamos pormenorizar).

El concepto-título *La diferencia* de Lyotard se evidencia en curiosa ‘coincidencia lingüística’ con el término *différance* en Derrida (Derrida se vale de que el verbo *différer* significa en francés tanto “posponer” como “diferenciar”) que según Lechte permite diferir de las normas y desmontar las reglas de juego del sistema, promoviendo ‘la desobediencia’, con un manifiesto a favor de lo regional con plural proyección universal. Porque al igual que los juegos lingüísticos (observa Lechte) los regímenes de frases de Lyotard poseen sus reglas constituyentes y cada frase presenta un universo. Por tanto concluye afirmando que no hay un universo único, sino universos plurales.

Consecuentemente Lechte señala que, el nuevo paradigma postmoderno ejemplificado por Lyotard:

<< subraya la impredecibilidad, la incertidumbre, la catástrofe (como en la obra de René Thom), el caos y sobre todo la paralogía, o disenso. >>³⁴⁰

Para Lechte, el totalitarismo delirante se torna imposible frente a *La diferencia* de Lyotard, en sintonía con la inclusión sistemática de ‘la paradoja’ (que a nosotros tanto interesa), por parte de filósofos y científicos actuales. Al efecto Lyotard destaca:

<< la imposibilidad de hacer que una idea general sea idéntica a un caso real concreto (es decir, al referente de una frase cognitiva). Filósofos, matemáticos y científicos admiten actualmente las paradojas que surgen cuando una afirmación general sobre el mundo se ve obligada a tener en cuenta su propio lugar de enunciación. Las ideas de Lyotard en *La diferencia* son un antídoto valioso contra el delirio totalitario de reducirlo todo a un solo género y suprimir el diferendo. Suprimir el diferendo es sofocar nuevas formas de pensar y actuar. >>³⁴¹

01.2.05- Potencial literario ludópata

De la contraposición entre diversos filósofos contemporáneos cercanos, de alguna manera, a los juegos lingüísticos se desprende una cierta indefinición del concepto mismo del “juego de palabras” que, citando a Marius Serra, pasamos a definir.

³³⁹ LECHTE John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1997, p.310

³⁴⁰ *Op. cit.* p.312

³⁴¹ *Op. cit.* p.314

<< Un juego de palabras es un choque verbal fortuito con pérdida momentánea de los sentidos. (...) juego de palabras entendido como descubrimiento, producto o no de una búsqueda, de una asociación imprevista entre dos paradigmas distintos (o incluso entre dos sintagmas) que no se basa en ninguna de las leyes 'serias' que rigen las lenguas humanas. >>

La creatividad se desprende del procedimiento:

<< Este choque fortuito está muy cerca del 'extrañamiento' del que habla el pedagogo Gianni Rodari a la hora de definir la génesis creativa. (...), el juego de palabras proviene de lo irracional, provoca cierto placer, genera una realidad al margen y desarrolla sus propias reglas.>>³⁴²

Nos interesa extraer de la palabra aquella información que nos oculta el enigma que es "una composición verbal que oculta una información." Proviene de "la palabra latina *enigma* y ésta del término homónimo griego que significaba 'frase equívoca'."

Existe una asociación inmemorial del enigma y lo sagrado, pudiéndose encontrar, según Serra, ejemplos de enigmas en todos los textos sagrados de la antigüedad, desde la Biblia o el Corán hasta los libros védicos hindúes. No obstante subraya que la tradición ha elevado a la categoría de enigma fundacional el conocido como *Enigma de la Esfinge*.

Precisamente este enigma fundacional nos va a permitir retornar anecdóticamente, (en nuestro inevitable 'circulo vicioso') a ciertos parámetros científicos. Así Freud obsesivamente parece jugar sexualmente y con seriedad con el nombre Yocasta (la 'desviación' Yo-casta, la tornaría más risible). La pregunta perversa (por su fatal no-resolución o incluso resolución) de la esfinge era: "¿Cuál es el animal que por la mañana usa cuatro pies para caminar, al mediodía dos y por la noche tres?"

<< La respuesta que doblegaría a aquella criatura diabólica que aterrorizaba (...) salió de los labios de Edipo, (...): "Es el hombre, que de niño gatea, de adulto camina sobre sus pies, y de anciano se ayuda con un bastón". La resolución de este famoso enigma no sólo salvó la vida de Edipo, sino que le permitió casarse con la reina Yocasta, que en realidad era su madre. >>³⁴³

El sentido lúdico pero semánticamente 'serio' del juego de palabras deviene trascendente y respetable con los enigmas, "juegos verbales complejos" sobre los que Serra apunta que son los significados los que se relacionan, más que los significantes, por lo que a menudo han sido considerados 'juegos de espíritu' (incidiendo en el devenir espiritual de nuestras tesis).

Nos recuerda Serra que algunos lingüistas contemporáneos, como el 'grupo' Oulipo (luego citado) que aparecen dotados de una peculiar artisticidad (entre el rigor y la heterodoxia), también se muestran interesados por ciertos juegos de palabras. Con los que diluyen 'textualmente' ciertas fronteras, ayudando según Serra, a derrumbar el muro que demasiado a menudo separa al binomio paradigma-sintagma del texto, o lo que es lo mismo, los estudios de 'lengua' de los de 'literatura'.

El secular desprestigio de los juegos lingüísticos ("paralelo al descrédito del juego o de la comicidad") a menudo provocado por "la feroz competencia de lo sagrado a la hora de ocupar el territorio de lo irracional", para Serra parece asociable a cierto ensimismamiento que dificulta la disolución disciplinar. Interacción que sin embargo lo sagrado y lo lúdico podrían alcanzar, mediante la irracionalidad potencialmente integradora, trascendiendo "el componente metalingüístico de los juegos de palabras, que los hace herméticos y a menudo intraducibles, transformando las diversas tradiciones en compartimentos estancos."³⁴⁴

³⁴² SERRA Marius, *Verbalia*, Península, Barcelona, 2000, p.20

³⁴³ *Op. cit.* p.35

³⁴⁴ *Op. cit.* p.21

Por lo tanto la disolución de fronteras disciplinares (incluidas las de nuestro A.D.E.N.) parece más viable, mediando los juegos de palabras, insistiendo en el apoyo que propone Serra, de:

<< (...) aplicaciones concretas de algunos mecanismos ludolingüísticos en los estudios humanísticos -la Retórica, la Cábala, el Barroco, el Psicoanálisis, las Vanguardias, la Poesía Concreta o, más recientemente, la Teoría de la Traducción...->>³⁴⁵

El profesor Antonio Altarriba nos guiará en el estudio del creativo grupo ludolingüista O.U.L.I.P.O. (con una gráfica afinidad ‘puntual’ con nuestra tesis A.D.E.N.), que nos aportará algunas rigurosas manipulaciones lingüísticas.

Altarriba nos presenta al reflexivo grupo, que aquí nos interesa especialmente por su énfasis sobre las fases previas a la obra, por tanto en sintonía con el concepto de ‘el proyecto’ (como nuestra tesis / no-obra, programáticamente ‘no creativa’ por hermenéutica) que venimos desarrollando:

<< El Obrador de Literatura Potencial (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) (...) no aspiraba al protagonismo de la ‘creación’ sino que se quedaba en la reflexión y en la elaboración de fórmulas previas al acto de la escritura. >>³⁴⁶

Marcel Benabou enfatiza en su valoración del Oulipo el experimental carácter procesual y manipulador aplicado al lenguaje, facilitando la creatividad, expandiendo los límites. Subraya que se esfuerza en explorar, en inventariar, en analizar los íntimos procesos y los recursos del lenguaje, del habla, de las letras. Se contenta con plantear problemas y, eventualmente, ofrecer soluciones que permitan construir, letra tras letra, palabra tras palabra, un texto (en nuestro caso una tesis con citas a modo de objetos lingüísticos). Así:

<< crear una estructura (acto oulipiano por excelencia) es, pues, proponer un modo todavía inédito de organización de los objetos lingüísticos. >>³⁴⁷

Según Benabou la principal herramienta del Oulipo es el cuadro *Tollé*, que viene a completar el elaborado por R. Queneau en 1974, tratando de

<< asignar un lugar, en el interior de un mismo conjunto, a un número lo mayor posible de manipulaciones lingüísticas, sin distinción de géneros y sin jerarquía. En él pueden encontrarse muchas constricciones oulipianas y pre-oulipianas así como juegos verbales bien conocidos o figuras de la retórica clásica. >>

Este cuadro oulipiano aparece con cierta identidad artística (plástica), cuando Benabou lo contrapone a la ‘surrelista mesa ‘literaria’ de Lautréamont. Los juegos verbales del Oulipo (rigurosos no obstante) evidencian un carácter aperturista dirigido a la disolución de fronteras.

<< Pero, ojalá *Tollé* no sea como la famosa mesa de Lautréamont (donde se encuentran fortuitamente objetos que no responden en absoluto al mismo uso); ojalá no dé, con el aparente rigor de sus divisiones, la idea de fronteras infranqueables. Debemos tomarla simplemente como un punto de partida, como una cómoda herramienta. Más que pretender abarcar el conjunto de los posibles, se presenta al contrario como abierta. >>³⁴⁸

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ ALTARRIBA Antonio, *Sobre literatura potencial*, UPV, Vitoria 1987.p.5

³⁴⁷ BENABOU Marcel, *De la regla a la Constricción: el Oulipo*, en ALTARRIBA Antonio, *Sobre literatura potencial*, UPV, Vitoria 1987. p.10

³⁴⁸ *Ibidem*.

01.2.06- El arte de la palabra

Del profesor ‘del lenguaje’ Antonio Altarriba pasamos al profesor ‘del arte’ J. Antonio Ramírez, observando como parecen compartir además de nombre y ‘categoría’ (ambos catedráticos) un cierto interés por los juegos con el lenguaje.

Usando el lenguaje con notable nivel estilístico, Ramírez en *Ecosistema y explosión de las artes* mezcla ejemplarmente el rigor del análisis con la exposición divertida, jugando irónicamente. Al efecto el editor nos lo presenta como un libro riguroso, aunque muy divertido, cuya claridad y concisión tienen un tinte polémico, y alude, por otra parte, a los ‘poemillas’ con dibujos esquemáticos que acompañan muchos epígrafes y constituyen, (así lo entiende el editor) como un intento consciente de resucitar (jugando irónicamente con ello) los viejos *emblemas* del Renacimiento y del Barroco.

Ramírez asocia sorprendentemente la problemática expositiva a la rima consonante en el satírico Quevedo.

<< Los problemas de la exposición temporal, y sus resultados (no siempre encomiables), nos hacen pensar en las exigencias de la rima consonante de la que ya hablara Quevedo (*Sueños y discursos*, 1627, p.50)>>³⁴⁹

Pero no sólo los eruditos se aproximan al arte con especulaciones lingüísticas, también los artistas mismos lo hacen. Procederemos a un sutil pero riguroso acercamiento a concepciones lúdicas e iconoclastas, con referentes varios: Dada, Duchamp, arte conceptual, ...

Stangos nos proporciona una inédita lectura del arte conceptual en clave ‘graciosa’, calificándolo de indulgente, polémico, gracioso, narcisista, brillante, pero sólo ocasionalmente conmovedor o sabio. Entendiendo esta tendencia como deudora de lo que Duchamp había puesto en marcha, que culminó en un movimiento “abierto a todo el mundo”, un tiempo de tremenda liberación, experimentación e incluso licencia para ...

No parece que ironía y reflexión sean incompatibles en el arte conceptual, según Stangos ya marcado por el humorismo del Pop. Colabora así el arte conceptual en la revitalización en el arte de una normal utilización del humor y la ironía, sin perder el hilo de la reflexión.

Al Pop algunos autores también lo denominan Neo-dada, lo que nos invita a retrotraernos citando a Stangos hasta el Dadaísmo original, fundado entre otros por el ‘lingüista’ y filósofo Ball en un polémico Cabaret:

<< A primeros de febrero de 1916 Hugo Ball, un poeta y filósofo alemán, refugiado de guerra en Suiza, fundó el Cabaret Voltaire en un bar llamado la Meirei, situado en un “barrio con un poco de mala reputación en la excelentemente reputada ciudad de Zurich”. >>

Pero el Cabaret Voltaire también era lúdico y artísticamente multidisciplinar, “sincrético” incluso:

<< un cruce entre night-club y círculo artístico, planeado como “centro de diversión artística” donde se invitaba a los artistas y poetas jóvenes a que aportaran sus ideas y colaboraciones, recitaran sus poemas, colgaran sus cuadros, cantaran y bailaran, tocaran música...>>³⁵⁰

Hans Richter nos ofrece una visión de primera mano del Dadaísmo, destacando algunas palabras que nos interesan en tanto conceptos de identidad. Destacamos términos

³⁴⁹ RAMIREZ Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes- Condiciones de la Historia, segundo Milenio*, Anagrama, Barcelona, 1994, p.138

³⁵⁰ STANGOS Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986, p.95

como anti(...), ecléctico, *zeitgeist*, ambiguo (positivo-negativo, moral-inmoral), internacional-local:

<< interpretaba un sentir común de los tiempos, que en Nueva York y Berlín, Barcelona y Hannover, París y Roma, Colonia, Budapest y Tokio estaba destinado a remover la conciencia de una generación. >>

Dadá se muestra programáticamente contradictorio y abierto a la multiplicidad, aspectos que, sin embargo, también dotan de identidad a este movimiento:

<< no tuvo una caracterización formal unívoca, pero desarrolló una inédita conciencia artística, de la cual después, la verdad inesperadamente, nacieron nuevas formas expresivas. Este sentir encontró un efecto, en los diversos países y en los diversos individuos, una forma distinta de expresarse. Ora se presentaba como fenómeno positivo, ora negativo, tal vez como arte y aún después como negación total del arte, quizás profundamente moral, quizás del todo inmoral. >>³⁵¹

Richter en otro texto distinto (*Historia del dadaísmo*) nos recuerda el carácter literario del polémico movimiento, destructor de lo establecido, incluyendo arte y literatura y que él califica de revolución total en las artes plásticas, mucho más radical que la llevada a cabo en literatura (aunque en estrecha relación con ella). Por su parte Tristan Tzara le recuerda a Richter: <<“¡No olvides que el elemento polémico siempre desempeñó en Dadá un papel fundamental!”>>³⁵²

Las tesis (‘anti-tesis’ y ‘a-tesis’) Dadá carecen de limitaciones tradicionales, están más allá de todo programa, permitiendo una expansión ilimitada, lingüísticamente visualizable como puntos suspensivos... ¿quizás?

<< Dadá no sólo no tenía ningún programa, sino que era totalmente anti-programa. El programa de Dadá consistía precisamente en no tener ninguno ... y eso es lo que confirió al movimiento en esa época y en esa constelación histórica la fuerza explosiva que le permitiría expandirse en todas direcciones, libre de presiones estéticas o sociales. (...) Pero, por un breve espacio de tiempo, una libertad absoluta habría de afirmarse... Esto podía desembocar, en última instancia, en una nueva forma de arte, tal como ocurrió, o en nada.

Sin las trabas de la tradición, y libres del tributo de reconocimiento que una generación raramente paga a las generaciones que la precedieron, se establecieron las tesis, las anti-tesis y las a-tesis de Dadá. >>³⁵³

Retomando plenamente nuestro interés lingüístico especulativo, veamos la heterodoxia que manifiesta el ‘lingüista’ Tristan Tzara.

<< “Yo destruyo las gavetas del cerebro y las de la organización social: desmoralizar por todas partes y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, y restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y la fantasía de cada individuo.” >>

Del ‘vicioso círculo’ (con ecos del *samsara* hindú, que más tarde trataremos) al caos sistematizado:

<< Orden = desorden; yo = no yo; afirmación = negación: destellos supremos de un orden absoluto. Absoluto y pureza del caos cósmico y ordenado, eterno en el glóbulo segundo sin término, sin respiración, sin luz, sin control.” >>³⁵⁴

Especialmente interesante, por paradójica, resulta la ‘insignificante’ frase del Manifiesto Dadá de 1918, “Dadá no significa nada.” “El pensamiento se inventa en la boca”, que en su doble negatividad, podría retrotraernos a la retórica clásica ya citada.

También resulta paradójica la afirmación de Tzara valorando la antigüedad: “Me gusta una obra antigua por su novedad. Sólo el contraste nos une al pasado”. Aspecto que nos permite aproximarnos conceptualmente al comentario de Richter, sobre la sorprendente fusión de las artes en Dadá, dentro de una concepción ‘total’ del arte (que no totalitaria):

<< El sentido que nosotros desencadenábamos introducía en el ámbito de lo absurdo, aunque jamás abandonó el dominio de los sentidos. La idea de Ball de una obra de arte total (*Gesamtkunstwerke*)

³⁵¹ Catálogo *DADA 1916-1966 - Documentos del movimiento internacional DADA*, Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona, 1973, p.1

³⁵² RICHTER Hans, *Historia del dadaísmo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p.7

³⁵³ *Op. cit.* p.36. El subrayado de los puntos suspensivos es nuestro.

³⁵⁴ *Ibidem.*

desempeñó un papel de cierta importancia, porque esa “fusión de las artes” fue respetada en todas nuestras manifestaciones. >>³⁵⁵

Pero quizás sea el inclasificable ‘dadaísta’ Duchamp (cuyo ardor subversivo apuntó desde 1913 contra el lenguaje, como señala Sanouillet) el artista que más nos inspire para nuestras tesis lingüísticas (desde el concepto mismo de cita). Los comentarios de Michel Sanouillet distancian el enfoque de Duchamp del de Tzara (y otros), cuando observa que más bien se dedica (siguiendo una línea muy “rimbaudiana”) a dar a cada palabra, a cada letra, un valor semántico arbitrario. Se trata pues de:

<< agotar el sentido de las palabras, de jugar con ellas hasta violarlas en sus más secretos atributos, dictando al fin el divorcio total entre el término y el contenido expresivo que habitualmente le reconocemos. Los vocablos, una vez vacíos y disponibles, ofrecerán por sí solos, bien sea mediante la extrañeza súbitamente visible de su estructura interna o bien mediante su barroca asociación con otras palabras, insospechados tesoros de imágenes e ideas. >>³⁵⁶

Terminamos las citas de Sanouillet observando en acción la ejemplarizante especulación lingüística de Duchamp:

<< “Si queréis una regla gramatical: el verbo concuerda con el sujeto consonantemente: Por ejemplo: le nègre aigrít, les nègresses s’aigrissent ou maigrissent (el negro se agría, las negras se agrían o adelgazan). (Una equivalencia de esta frase figura en la introducción con el ejemplo: El chino china, las chinas chinan y rechinan)]. mâcheur Fran[çfort sau]cisse Pisu[e quand elles] habilla [mascador Frankfurt salchicha peor que cuando ellas vistió. (Suprimiendo los corchetes queda, fonéticamente, Francis Picabia.)]. Marcel Duchamp (ROSE SELAVY). >>³⁵⁷

Los juegos lingüísticos de Duchamp alcanzan a una obra significativamente integradora, *Boîte en valise* (de ambivalente título) que ‘articula’ Marcel-Rose, como la ya citada puerta de su estudio parisino que nos permitió desmontar (ahora de nuevo con “indiferencia”), el aristotélico principio de identidad. Para Juan Antonio Ramírez *Boîte en valise* es una obra en sí misma con significado propio:

<< “De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy” es la firma-título que el manipulador eventual encuentra, nada más abrir la maleta, en el triángulo central de una gran “M” de madera (inicial de “Marcel”, pero también de “Mariée”) >>

Así la doble firma cuestiona la identidad (como nuestro A.D.E.N.):

<< separada por la disyuntiva “o” es otra manera de jugar con la “libertad de indiferencia”, como en la puerta de 11 Rue Larrey: el autor (o la autora) es uno o la otra, es decir los dos. La presencia explícita aquí de ambos nombres parece obligarnos a colocarlos también en *Etant donnés*. >>³⁵⁸

Ramírez nos explicará pormenorizadamente las especulaciones lingüísticas (riguroso juego de palabras o broma argumentada) entre Rose Sélavy y Marcel Duchamp dirigida hacia una ‘mutación’, un cambio de identidad programático, una nueva proyección vitalista.

<< Rose Sélavy, un alter ego que Marcel Duchamp empezó a usar en 1920. Según sus propias declaraciones, lo que quería en realidad, era cambiar de identidad, y después de pensar en la adopción de un nombre judío se decidió por un cambio de sexo. >>

Asegura Ramírez que se trata de una broma, pero como casi todo lo que hizo Duchamp:

<< el juego de palabras no es neutral y está claramente argumentado: la doble erre inicial nos obliga a leer el nombre como “rose” (rosa), “eros” (amor) y “arrose” (riega, moja). En cualquier caso, las implicaciones sexuales son bastante evidentes. Junto al apellido (c’est la vie) se forma una frase con sentido completo, como si fuera una solemne declaración de principios por parte de Duchamp: *el amor* (el rosa, el riego) *es la vida*. >>³⁵⁹

³⁵⁵ *Op. cit.* p.37

³⁵⁶ DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.16

³⁵⁷ *Op. cit.* p.142

³⁵⁸ RAMIREZ Juan Antonio, *Duchamp - El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.188

³⁵⁹ *Op. cit.* p.191

Nuestra especulación lingüística conclusiva A.D.E.N. (integrando los 4), a la búsqueda de una identidad proyectiva, podría sintonizar con el inconcluso proyecto M.E.T.R.O. de Duchamp.

<< M.E.T.R.O. AIMER TES HEROS [AMA A TUS HEROES]

Deletreando la primera palabra se obtiene fonéticamente la segunda expresión. Maqueta de la portada del nº 9 (abril de 1965) de la revista milanese *Metro* que debía dedicarse a M.D. Dicho proyecto acabó abandonado. >>³⁶⁰

No obstante el más conocido ‘título’ especulativo del sarcástico Duchamp es L.H.O.O.Q., tan enigmático y creativamente ambiguo como la Gioconda representada. Este título es notoriamente proyectivo (como nuestro trabajo, también desmitificador), al proyectar en “geometría n-dimensional” (lingüísticamente también) la feminidad, así va de ‘lo’ observado (con bigote y perilla) a la observadora, del cuadro al mundo, cuestionando necesariamente la identidad.

<< L.H.O.O.Q. Esta obra fue concebida “en plena efervescencia dadaísta”, (...). Es probable, pues, que sí existiera aquí una intención desmitificadora respecto al arte sublime de la pintura, representado por un cuadro tan emblemático como *La Gioconda*. Innumerables libros y opúsculos habían hablado de su famosa sonrisa y enigmática feminidad, lo cual hace más notorio el sarcasmo al dibujar bigotes y perilla en una pequeña reproducción barata de la obra de Leonardo. Las cinco letras mayúsculas del título, leídas rápidamente en francés, constituyen una frase cuya traducción sería algo así como “ella tiene el culo caliente”. >>³⁶¹

Siguiendo la estela de tan ilustres referentes procedemos a nuestras propias ‘especulaciones lingüísticas’, sobre el termino PROYECTO, que intentamos re-definir, consultando un par de ‘ortodoxos’ diccionarios de sinónimos y antónimos (la **negrita** es nuestra), empezando con el de PEY Santiago - RUIZ CALONJA Juan, *Diccionario de sinónimos, ideas afines y contrarios*, Teide, Barcelona, 1978.

<< **proyecto**: Propósito, designio, mira, plan, idea, intención, intento, finalidad, **maquinación**, proposición. <-> *Realización*. // Esbozo, bosquejo, esquema, apunte, borrador, diseño, croquis, concepción, esqueleto. <-> *Producto*.

proyectar: Lanzar, despedir, arrojar. <-> *Retener, frenar*. // **Urdir**, fraguar, forjar, tramar, concebir, imaginar, maquinar, preparar, premeditar, complotar, concertar, planear, planificar. <-> *Realizar*.

proyectura: **Vuelo**. >>

De forma sincrética ‘interpretamos’ que ya hay licencia para: urdir una maquinación que nos permita ‘volar’... hacia nuevos significados hermenéuticos.

Por otra parte desde el *Diccionario Espasa de Sinónimos y Antónimos* procedemos a la MANIPULACION LINGUISTICA SOBRE ‘parte’ del -PROYECTO- (la **negrita** es nuestra):

<< - PRO /1 (R.A.E.) = (Del lat. *prode*, provecho) amb. (**ambiguo**) **Provecho, ventaja**. // “el pro y el contra”. fr. con que se denota la confrontación de lo favorable y lo adverso en una cosa. // “en pro”. m. adv. **En favor**.

- PRO /2 (R.A.E.) = (Del lat. *pro*.) prep. insep. que tiene su recta **significación de “por” o “en vez de”**, como en PRONombre, o la de “**delante**”, en sentido figurado, como en PROponer; o denota más ordinariamente publicación, como en PROclamar; **continuidad de acción, impulso o movimiento hacia adelante**, como en PROcrear, PROMover, PROpasar; **negación o contradicción**, como en PROscribir; **substitución**, como en PROcónsul.

- PROA (R.A.E.) = f. **Parte delantera** de la nave, con la cual corta las aguas, y por ext., parte delantera de otros vehículos. >>

³⁶⁰ DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.146

³⁶¹ *Op. cit.* p.46-47

Valorando sincréticamente estos referentes tomamos impulso para seguir hacia delante (también en la progresión del índice) incorporando la ambigüedad, la negación o la contradicción... hacia nuevos significados substitutivos, no obstante integradores al corresponder a una misma identidad (en lo más profundo).

Queda así disponible, para ulteriores usos, un amplio repertorio heterodoxo de palabras-concepto para expandir el proyecto A.D.E.N. hacia ‘y...’, donde el PROYECTO (NO-OBRA) hace devenir la ‘*I-identidad*’ hacia una inclusivista y renovada ‘y...-*dentidad*’, a la búsqueda de una programática identidad proyectiva.

01.3 PROGNOSIS Y PROYECCIÓN

Como contribución a una definición del proyecto, y después de haber considerado tanto los aspectos cuantitativos como los cualitativos organizados en seis categorías que culminan en la proposición del concepto de no obra, nuestro trabajo progresa hacia una tercera etapa. Tras buscar en el segundo epígrafe una complicidad lingüística derivando desde una concepción interpretativa en sintonía con la disciplina hermenéutica y partiendo desde un nivel especulativo con la valoración del azar (concretándose como errata dotada de sugerencia creativa), culminamos en la equiparación del lenguaje con el arte, como sexta categoría resolutive.

Nuestro trabajo se propone ahora definir el término proyecto con un tratamiento de proyección hacia el futuro, sintonizando conceptualmente con el término prognosis, manteniendo siempre nuestro interés por la re-definición lingüística.

01.3.01- Lenguaje de futuro

La introspección etimológica cuestiona el nivel procesual de la proyectación, orientándonos hacia el devenir (el futuro) proponiéndose un estudio del término proyecto, cotejándolo con palabras afines.

El término proyecto según el Diccionario R.A.E. “Designio o pensamiento de ejecutar algo”, pone énfasis en el intelecto y en la intencionalidad orientada al futuro, en correspondencia con la raíz latina *proiectus* “extensión, acción de extender”.

El Diccionario María Moliner aporta una variante (“estado” o “intención”) en proyecto, en tanto “estado de la cosa que se proyecta o se tiene intención de hacer, pero que no se ha empezado”. Que se corresponde en parte con la simple denominación que el Larousse hace de proyecto: “Intención de hacer algo o plan que se idea para poderlo realizar” que aporta el concepto, la ideación.

Proyectil, según R.A.E. “Cualquier cuerpo arrojado” se puede tomar como derivación afín, como la extensión de proyecto. Algo que se evidencia si tomamos el término proyectar, que el Larousse define como “Lanzar, dirigir hacia adelante o arrojar a distancia: proyectar piedras”.

Por su parte el singular término arquitectónico proyectura que la R.A.E. define como “saliente del paramento de una pared, vuelo”, también parece proyectarse hacia... Proyectar según el Larousse implica “Lanzar, dirigir hacia adelante o arrojar a distancia: proyectar piedras”.

Evidentemente proyectar está implícito en proyección tal cómo se define este término desde la R.A.E., en tanto “Acción o efecto de proyectar”

Por último proponemos el término prognosis también según la R.A.E. en tanto “conocimiento anticipado de algún suceso”, que acota la anticipación proyectiva y en cierta medida sintetiza conceptos precedentes.

Por tanto el proyecto puede articularse entre la prognosis y la proyección, y se evidencia como anticipación ‘futurista’, no exenta de utopismo (como luego veremos).

01.3.02- Anticipación artística

Dado que el carácter proyectivo, para encontrar su identidad debe ‘proyectarse’ hacia el futuro, pasamos a identificar algunos parámetros anticipatorios en diversas artes.

Imprecisa y ética es la multivisión que se nos ofrece desde el programa *La mandrágora* en TV2, cuando significativamente en la frontera del milenio hace prognosis del futuro en el arte, exponiendo actitudes artísticas personales y disciplinares diversas. Se evidencia una pluralidad conclusiva ya desde el comienzo cuando se afirma:

<< Obra de arte total, implica contaminación de todos los géneros. >>³⁶²

La representación (tema de nuestros cursos de doctorado) deviene virtualidad, hecho corroborado desde el mismo editorial del programa (video) donde se afirma que el arte es la representación que de la realidad se hace el artista y ésta es cada vez más virtual, añadiendo que probablemente el arte de este siglo nos llegará a través de una pantalla. Incluso M^a Rosa Cervera, desde la arquitectura, también se manifiesta virtualmente interesada, cuando propone un arte de la experiencia virtual, similar al cine, que se esfuma como lugar de la realidad al apagar la luz, generando emociones.

No obstante parece que la virtualidad puede implicar un cierto aislamiento, así según Ivo Mesquita (en el mismo programa) las nuevas tecnologías llevan al aislamiento del individuo (aunque ‘la red’ comunique a la gente), consecuentemente se debería ser más consciente. El ensimismamiento también preocupa a Miguel Angel Martín afirmando que la masa tiene miedo del cambio y que en el mismo sentido el artista en lugar de verse confrontado se orienta hacia el ensimismamiento, autocomplaciéndose en lamentaciones del tipo ‘patito feo’.

³⁶² CASTILLA Antonio H. y JIMENEZ Enrique + (BAIGORRI Deffina, documentación), *El futuro ya está aquí - La mandrágora* nº 250 ROMERO Félix (director), TVE2- 20-3-2001 (mandragora.tve@rtv.es)

El auge de la hibridación conceptual y disciplinar parece inminente:

<< El fin de siglo se despidió con la contaminación de géneros que se corresponde con la hibridación de culturas. Interrogante sobre la mezcla de géneros y estilos, hasta donde pueden contaminarse sin perder identidad. >>³⁶³

Victoria Combalia (en el mismo programa) lo reafirma y contradice al insistir en que en la práctica se están fundiendo los géneros, pero los museos e instituciones artísticas por contra se están haciendo muy tradicionales, clasificando todo de manera ortodoxa, evidenciándose un notable retroceso. Aunque cierta arquitectura, como la de M^a Rosa Cervera promueve la hibridación:

<< la arquitectura colabora con otras disciplinas, tal como siempre lo había hecho. La arquitectura biónica es el crisol donde se funden arquitectura, ingeniería, biología y las artes de la naturaleza, como compromiso con el planeta. >>³⁶⁴

Orientación que Marina Núñez (en el mismo programa) recuerda veterana, en cuanto consolidación de la tendencia iniciada en los 70, orientada hacia la disolución de los géneros, la hibridación, la contaminación, la impureza, la pérdida de cánones y jerarquías.

Castilla y Jiménez enfatizan el sincretismo participativo, hibridación futura en la que el espectador quiere participar, y dejan abierto el futuro, con programáticos puntos suspensivos como prognosis donde la certeza es la mutación misma:

<< El arte anuncia una radical transformación de la civilización, pero no anuncia en qué sentido. >>³⁶⁵

Miguel Angel Martín en el programa La Mandrágora de TVE-2 nos previene sobre la importancia de la prensa a la hora de establecer el concepto de arte actual. Es precisamente en la prensa donde los científicos divulgan como hacen que a una mosca le salgan ojos en las patas, o como trasplantan la cabeza a un mono que vive unas horas. Ello permite que Miguel Angel Martín afirme rotundamente que el artista del siglo XXI será un Frankenstein. Esta idea de carácter visionario anticipa ‘monstruosidades artísticas’ en correspondencia con las ‘proyecciones’ científicas que, por ejemplo, encontramos en la prensa y que reclaman nuestra urgente atención.

Kevin Kelly, director honorario de la revista *Wired*, valora algunas investigaciones de vanguardia como la biotecnología o la inteligencia artificial, mostrándose favorable a que siga avanzando “pero con muchas más precauciones” para que “no se escapen a nuestro control”.

Kelly propone, incluso, la normalidad de la negación, convencido de que en el futuro estaremos más preparados para decir no a las tecnologías cuando sea necesario, ¿una clara afirmación de la no-obra?

<< Kelly dibujó el futuro hacia el que nos encaminamos. “Más deprisa, más especializados, más globales, más conectados, más socializados, más humanos y más ecológicos. No creo que pensar eso sea una ilusión”. >>³⁶⁶

Parece inevitable la influencia proyectiva de la ciencia en el arte, pero quizá también sea deseable / inevitable una interacción disciplinar: arquitectura, interiorismo, diseño, ecología, ¿arte?, como la que algunos ‘dinámicos’ creadores empiezan a tomar.

³⁶³ *Op. cit.* (video), en editorial 16'

³⁶⁴ CERVERA M^a Rosa en CASTILLA Antonio H. y JIMENEZ Enrique *El futuro ya...* op.cit. (video), 18'

³⁶⁵ *Ibidem.* en editorial 44'

³⁶⁶ C.R. *Prensa digital - El editor de 'Wired' pide precaución con la biotecnología*, El País 12/4/2001 - Ciberp@ís p.7

Desde la crítica a la ‘artisticidad’ singular sin proyección futura (aquí aludiremos al concepto del mantenimiento), propone Zazurca nuevos parámetros proyectivos:

<< La ecología, la sostenibilidad, el ahorro energético y el respeto al medio ambiente. La arquitectura cambiará cuando tratemos de optimizar las posibilidades de reducir costos energéticos. Esa necesidad, social más que formal o cultural, va a decidir cómo será la arquitectura del siglo que viene. El edificio de Gehry (...) en unos años será un anatema, será lo que no hay que hacer. >>³⁶⁷

El arquitecto sintoniza con planteamientos ‘no’ (y ‘anti’ como proyección lingüística), de carácter lúdico, virtual, diversificado y participativo, que explicita respondiendo a la pregunta: ¿En el siglo XXI no existirá diseño?

<< Perderá importancia en favor del uso. (...) Nuestras viviendas son cajas óseas en las que se puede jugar. Creemos que en el futuro la casa será un soporte virtual. (...) Las casas no tienen que ser iguales, cada usuario debe ser capaz de hacerla suya, decidir dónde van sus ventanas, qué vista quiere desde su cama...>>³⁶⁸

Esta negación del concepto de igualdad aparece en la definición misma de la moderna reconstrucción arquitectónica, interesándonos un par de paradigmáticos proyectos en Barcelona:

<< España acoge en la actualidad dos de los ejemplos más singulares de clones arquitectónicos contemporáneos. Se trata del Pabellón de la Exposición Universal de 1929, obra del famoso arquitecto Mies van der Rohe, reconstruido bajo la dirección de Cristian Cirici, Fernando Romas e Ignasi de Solà-Morales entre 1983 y 1986, y el Pabellón de la Exposición de París de 1937, obra de Joseph Lluís Sert y Luis Lacasa, reconstruido en 1992 por iniciativa del Instituto Municipal de promoción urbanística de Barcelona, bajo la dirección de los arquitectos Miguel Espinet y Antoni Ubach, con Juan Miguel Hernández León.>>³⁶⁹

Uno de los arquitectos tiene precedentes artísticos, así el “*ready-made*” aparece desde la negación de la originalidad fetichista, afirmando la identidad original / réplica:

<< La oportunidad de diseñar el montaje de la exposición sobre Marcel Duchamp organizada en 1982 [Fundación Joan Miró, Barcelona], permitió a Solà-Morales experimentar directamente la lógica del *ready-made* y su reproductibilidad abierta, infinita. En la medida en que el *ready-made* anula la distinción entre obra original y réplica, se aparta de la fetichización y sacralización de la originalidad de la obra de arte (...) El episodio de producir una cuidadosa, compleja réplica de *Le grand verre* (...) de Duchamp, (...) constituyó un ejercicio de repetición que anticipaba algunos aspectos de la posterior reconstrucción del Pabellón de Alemania.

(...) el proyecto para el Pabellón de Mies van der Rohe aparece como un gran *ready-made*, una repetición en disonancia con los idearios de la permanencia (...) >>³⁷⁰

La reconstrucción del Pabellón Barcelona implica cuestionamientos conceptuales proyecto / obra evidenciando sorprendentes contradicciones:

<< (...) necesidad de escoger entre la reconstrucción fidedigna del proyecto según los planos o la fidelidad al edificio realizado.

Al respecto resulta especialmente ilustrativo el caso del Pabellón de Mies en Barcelona, puesto que del mismo no queda excesiva documentación, (...) unos sencillos diseños (nunca unos diseños ejecutivos) del arquitecto alemán realizados años después de la construcción. Como revela el arquitecto Giovanni Klaus König, este material no era suficiente y para la reconstrucción se hubo de consultar al arquitecto director de las obras, S. Ruegenberg, quien puso de manifiesto las diferencias entre el proyecto original y la obra finalmente realizada. (...) todo aquello por lo que el Pabellón de Mies había sido exaltado en la crítica posterior como el conjunto de rasgos que caracterizaba a la arquitectura del Movimiento Moderno era, en realidad, un falso, una apariencia. >>³⁷¹

Casualmente desde aquel mismo soporte disciplinar arquitectónico (mismas fuentes documentales, en el mismo nº 90 de revista *Diseño Interior*) José María Faerna nos va a permitir considerar una peculiar proyección presente-pasado, un concepto que parcialmente ha tratado Zazurca.

³⁶⁷ ZABALBEASCOA Anaxu Pep Zazurca, *Diseño Interior* 90 p.88

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ HERNANDEZ MARTINEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007, p.97

³⁷⁰ COSTA Xavier, Prólogo, SOLA-MORALES Ignasi de, *Intervenciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.9

³⁷¹ HERNÁNDEZ MARTINEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007, p.115

Faerna denomina su ‘literario’ escrito con el nombre de un héroe borgiano, *Pierre Menard*, para una erudita alusión a dos singulares ‘proyecciones’ del arquitecto Solá-Morales, exaltando “la sutil vibración de su otredad idéntica”, como la del esforzado Menard.

<< escritor simbolista francés, de nombre Pierre Menard, que decidió consagrar su vida a escribir el Quijote. No a re-escribirlo haciendo su propia versión y menos aún copiarlo, sino a volverlo a escribir tal como Cervantes lo concibió, palabra por palabra, rehaciendo minuciosamente sus procesos sin por eso dejar de ser Pierre Menard para convertirse en Cervantes. >>³⁷²

El proyecto de Menard interesa a otros autores (y por extensión a la cultura occidental), que como Deleuze, filosofan sobre la identidad a propósito de la repetición y la diferencia:

<< Desde la cultura occidental se asigna un significado a los objetos en clave de su identidad singular –su originalidad irrepetible-, o bien en clave de representar otras realidades. El juego profundo de la repetición y la diferencia, en cambio, cuestiona los cimientos de esta significación –como en el caso del Pierre Menard de Jorge Luis Borges, que reescribe *El Quijote* como una repetición literal que se resiste a ser considerada como una representación de la obra de Cervantes-; en palabras de Deleuze: “la repetición más exacta, la más estricta, presenta como correlato la máxima diferencia”. *Différence et répétition*, PUF, París, 1968.>>³⁷³

Oriente y Occidente se contraponen conceptualmente respecto a este tema, interesándonos el proyecto de Ise (sobre el que más adelante insistiremos) en el que la sagrada obra es menos importante que el concepto (proyecto) de mantener la tradición literalmente viva (constructores):

<< La negación de los valores absolutos que se reclama en las últimas décadas, puesto que ya no hay historia sino interpretaciones de la historia [influencia del pensamiento posmoderno], evidencia que tampoco puede existir una autenticidad absoluta, sino diferentes versiones de la misma. A esta situación se añadió un nuevo elemento: la percepción de las diferentes maneras de concebir la restauración entre Oriente y Occidente. Si en Occidente el respeto a la materialidad del monumento ha sido clave, en Japón por ejemplo, la destrucción y reconstrucción ritual de los templos sintoístas (quizá el más conocido es el caso del conjunto de Ise) nos recuerda que en Oriente el mantenimiento de las tradiciones artesanales y de sus artífices responsables forma parte del patrimonio a conservar. >>³⁷⁴

Añadiendo nueva problemática con espíritu nuevo / antiguo (*L’Esprit Nouveau*) surgen contradicciones sobre la identidad auténtica, en la dualidad obra efímera y proyecto original:

<< Por tanto ¿a qué criterios debía atenerse la reconstrucción en 1986?, ¿se debía reconstruir el Pabellón como había sido realmente? La decisión de los arquitectos responsables del proyecto fue, sin embargo, reconstruirlo de acuerdo con los diseños posteriores de Mies, dando lugar a un edificio que materialmente no había existido. La reconstrucción de *L’Esprit Nouveau* [Le Corbusier, París 1925, Bolonia 1977] plantea similares discrepancias entre la obra original efímera y la copia actual permanente. >>³⁷⁵

El caso del Liceo nos resulta aún más paradójico y perverso (y por tanto sugerente), al ‘reconstruir una reconstrucción’ (desaparición por incendio, en 1861 y en el 1994). También nos atrae la sorprendente afirmación cuasi ‘filosófica’ de Faerna “es el mismo, pero es distinto”, pues Faerna observa que su actual superficie casi triplica la del teatro que se quemó:

<< Mientras el nuevo pabellón de Mies es la imagen que refleja el espejo del minucioso trabajo historiográfico, el nuevo Liceo es el propio espejo del complejo dispositivo arquitectónico ingeniado por Solá-Morales para reflejar la imagen del Liceo, como oportunamente indican los *tondi* realizados por Perejaume en torno a la nueva lámpara del salón. >>³⁷⁶

El reflejo artístico / arquitectónico, forma parte del proyecto de clonación (con evidentes afinidades genéticas ADN) y dispone de abundantes sinónimos:

³⁷² FAERNA José María *Post scriptum: Pierre Menard, autor del Liceo*, *Diseño Interior* 90, p.194

³⁷³ COSTA Xavier, Prólogo, SOLA-MORALES Ignasi de, *Intervenciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.11

³⁷⁴ HERNÁNDEZ MARTINEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007, p.59

³⁷⁵ *Op. cit.* p.116

³⁷⁶ FAERNA José María *Post scriptum: Pierre Menard, autor del Liceo*, *Diseño Interior* 90 p.194

<< Réplicas, copias, clones, simulaciones, facsímiles, versiones, son diferentes sinónimos de un acto, el de reproducir una obra, un objeto, frecuente en el mundo contemporáneo. Según Hillel Schwartz, copiar sería un gesto natural que nos convierte en lo que somos: “Nuestros cuerpos adquieren forma a través de la transcripción de secuencias de proteínas; (...) nuestras marcas, a través de la repetición de prototipos. (...) Copiar, célula a célula, palabra a palabra, imagen a imagen, es hacer nuestro el mundo conocido.” *La cultura de la copia: parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, Frónesis, Cátedra Universitat de Valencia, Valencia 2003, p.211. >>³⁷⁷

Han aparecido así en el discurso notables ‘especulaciones’ que, como en Solá-Morales / Perejaume, reflejan la interacción disciplinar, arquitectura / ‘escultura’. Un proyecto espejo, que ‘refleja’ no sólo el patio de butacas en el techo, al afirmar Faerna que como Menard, Solá-Morales no ha proyectado otro Liceo, sino ‘el’ Liceo y así (un poco como nuestra ‘cita’ sin identidad propia) se plantea:

<< cómo un recurso (la réplica) proscrito por la ortodoxia puede ser un ejercicio versátil (y ahí están los dos casos mencionados, tan distintos) y pleno de dignidad intelectual, y (...), la humilde generosidad de un arquitecto que empeña su oficio en proyectos donde la autoría queda agazapada tras la asunción de lenguajes que no son el propio. >>³⁷⁸

En la dialéctica proyecto / obra el autor puede sorprendentemente priorizar la virtualidad (la fotografía como impermanencia), dado que el futuro paradigma fue proyectado para desaparecer como obra (aunque ya el 30 de enero de 1957 el autor desde Chicago respondiese afirmativamente / incluso sin cobrar honorarios, a la propuesta de Oriol Bohigas de reconstrucción del Pabellón Barcelona):

<< Según el mismo Köning, Mies van der Rohe se habría despreocupado de la construcción, al fin y al cabo de efímera vida y destinada a desaparecer, dirigiendo su atención a controlar las fotografías que de él se iban a tomar, puesto que serían éstas el único documento que quedaría de la misma. (...) extraordinaria fortuna crítica posterior de esta obra, probablemente insospechada para su autor, basada más en las imágenes que circularon de la misma que en el conocimiento directo de ella (...) >>³⁷⁹

01.3.03- Prognosis inversa

La ‘retro-proyección’ de raíz literaria (*Pierre Menard* de Borges) nos introduce en otra etapa del trabajo, la que nos lleva a una prognosis inversa. Se trataría de una proyección hacia el pasado, a fin de extraer algunas constantes proyectivas que nos permitan establecer “una identidad...” Retrocedemos para tomar ‘firme’ impulso hacia el futuro.

De nuevo nos re-encontramos con la prestigiosa periodista e historiadora (también contemporánea) Anatxu Zabalbeascoa para considerar algunas históricas relaciones entre las artes, mediando ‘el multidisciplinar’ Brunelleschi interesado por la proyección perspectiva.

<< Cuando la distancia entre la pintura y su reflejo esté en proporción a la de su propio ojo con el baptisterio, el que mire la tabla tendrá la impresión de ver la realidad misma, con las nubes cruzando el cielo.

³⁷⁷ HERNÁNDEZ MARTINEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007, p.13

³⁷⁸ FAERNA José María *Post scriptum: Pierre Menard, autor del Liceo*, Diseño Interior 90 p.194

³⁷⁹ HERNÁNDEZ MARTINEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007, p.115

(...) un hombre ha inventado en Florencia la perspectiva. La realidad nunca será la misma. Ese hombre es arquitecto de oficio, se llama Filippo Brunelleschi. >>³⁸⁰

De la cita ‘fundacional’ de Zabalbeascoa / Rodríguez destacamos el ‘origen’ arquitectónico de la perspectiva utilizada por ‘todas’ las artes. El distanciamiento entre pintura y reflejo (que podríamos calificar de proyectivo) resultaría asimilable al distanciamiento entre proyecto y obra, que incluye también la naturaleza cambiante, la nube (en el espejo).

Los orígenes de la ‘moderna’ perspectiva se fundamentan en dos ‘arte-factos’ de Brunelleschi, que incluyen la naturaleza, en el primer caso citado, mediante reflejo (representación) y, en el segundo, mediante presentación directa, por recorte ‘escultórico’ de la pintura de una arquitectura ‘vieja’. Como nos recuerdan los autores se trata de la tabla con el Palazzo Vecchio de la Signoria, recortando esta vez los perfiles para que el cielo completase directamente la obra.

Intemporal por eterno, parecía el paso de proyecto a obra del Duomo: “culminar, más de cien años después, el eterno proyecto de Arnolfo di Cambio”³⁸¹, que, citando a Zabalbeascoa / Rodríguez, utilizaremos para explicitar importantes conceptos para nuestras hipótesis.

Brunelleschi retoma el proyecto centenario e imposible, porque el proyecto se había adelantado demasiado en el tiempo a la obra. Nos comentan que de hecho Filippo llevaba varios años empeñado en dibujos y pruebas para llenar aquel inmenso hueco, imposible, ¡aparentemente! El problema según Zabalbeascoa / Rodríguez no es que Arnolfo di Cambio hubiese proyectado una obra sin solución, sino que lo había hecho en un momento en el que las cofradías de carpinteros de Florencia todavía no estaban preparadas para acometer la construcción.

En 1418 la maqueta (de concurso) media entre la teoría y la práctica. Arquitecto (Brunelleschi) y escultor (Donatello) colaboran en el paso del proyecto a la obra ‘mediando’ la maqueta. Una ingeniosa idea (doble cúpula), la duplicación del problema, lo resuelve, mediante el ‘ensimismamiento’ quizás una metáfora técnica del reflejo narcisista.

Con la división del trabajo (ejemplarmente en el centenario proyecto del *Duomo*) surge la moderna ‘hiper-especialización’ y ‘el nombre’ (de nuevo la lingüística), el del único, el todopoderoso y ensimismado ‘demiurgo’ del proyecto. Al efecto los estudiosos nos cuentan que incluso tiene la intención de supervisar personalmente hasta la cocción de cada ladrillo. Con la ‘caída del andamio’ del artesano, después del escultor y el viejo arquitecto ‘coordinador’, ha nacido la trascendental escisión ‘conceptual’ (y también ‘práctica’) entre proyecto y obra, para Zabalbeascoa y Rodríguez acaba de aparecer la distinción humanística entre la invención, como actividad liberal, y la ejecución, como actividad mecánica.

Excepcionalmente Brunelleschi hace ‘obra’ con la capilla Pazzi en el claustro de la Santa Croce, según Zabalbeascoa / Rodríguez uno de los pocos trabajos culminados durante su vida y el único de sus edificios que Brunelleschi llegaría a ver con fachada.

³⁸⁰ ZABALBEASCOA Anatxu y RODRIGUEZ Javier, *Vidas construidas - Biografías de arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p.17.

³⁸¹ *Op. cit.* p.21.

Con el extenso comentario de Zabalbeascoa / Rodríguez sobre Brunelleschi, hemos intentado mostrar un paradigmático y fundacional ejemplo vital de ‘no-obra’, un ilustre cúmulo de ‘sólo’ proyectos de un ‘consagrado’ e indiscutible genial arquitecto, en cierta sintonía con la escultura y otras disciplinas.

<< una vida consagrada a una obra. Algunas quedan interrumpidas bruscamente, como la mayoría de sus proyectos, otras al menos alcanzan a terminar con la muerte del arquitecto (...) tendría tiempo aún de ver terminada la obra de su vida, la cúpula de la catedral, para la que había proyectado una linterna (...), un verdadero edificio a escala reducida. No obstante, cuando comienzan a colocarse las primeras piedras, le sobreviene la muerte. >>³⁸²

Continuamos interesándonos por Brunelleschi, pero cambiando de autor y enfatizando los comienzos de ‘la proyección’, de la perspectiva. Martín Kemp presenta como prueba la carta de 1413 y el relato de su primer biógrafo y testigo ocular, Antonio Manetti, que según el autor coinciden en datar el descubrimiento de la perspectiva en una fase temprana de la carrera de Brunelleschi, antes de que el trabajo en arquitectura y tecnología hubiera asumido un papel importante. Se describen:

<< dos cuadros de demostración, ambos perdidos, (...) representan dos edificios muy célebres de Florencia, el Baptisterio de San Juan y el Palacio de gobierno (conocido Palazzo de Signori). >>

Respecto al primero, el cuadro del Baptisterio:

<< estaba pintado en una tabla de madera, probablemente cuadrada, con lados de poco menos de 30 cm. o un pie de largo. El rasgo principal era una vista del Baptisterio octogonal, según lo veía Brunelleschi, de pie, a “unos tres *braccia*” (un *braccia* mide 58 cm.) desde dentro de la puerta principal de la catedral.>>³⁸³

Para nuestro trabajo es importante observar qué aquí la perspectiva es anterior a la arquitectura (que va a ‘renacer’), al igual que el proyecto precede a la obra. Vemos también que por un agujero ‘vacío’ se abre la puerta ‘del sistema’ de representación occidental. Kemp nos describe un arte-facto ‘escultórico’ para una ‘instalación’ que incluye la ‘especulación’, la proyección sobre un espejo.

<< construyó una especie de *peepshow* (caja cerrada, mirando por un orificio, se contempla una escena ilusionista) para acrecentar la ilusión. Hizo un pequeño agujero en la tabla en un punto equivalente a aquel en que su línea de visión había topado con el Baptisterio a lo largo de un eje perpendicular. Ahora era preciso que el espectador mirara a través de este agujero, desde detrás de la tabla, hacia un espejo colocado de tal forma que reflejara la superficie pintada. Para aumentar el efecto de vislumbre mágico de la realidad “puso plata bruñida donde debería verse el cielo”, de modo que el cielo y las nubes reales habrían potenciado la ilusión óptica. >>³⁸⁴

Para la segunda ‘instalación’ usa la proyección del recorte ‘escultórico’ de origen pictórico, sobre la arquitectura real, en paradójica y perversa trasgresión del orden natural: proyecto / obra. Para su demostración del Palazzo de Signori:

<< no uso el recurso de *peepshow*, -Manetti dice razonablemente que la tabla era demasiado grande e incómoda-, recortando la zona de cielo por encima de los edificios. Para intensificar aún más la ilusión, esta técnica de recorte habría permitido verificar el perfil resultante de los edificios con el de los edificios reales.>>³⁸⁵

Podríamos interpretar el doble método Brunelleschi, como una dinámica proyectiva cíclica (casi taoísta): obra ‘vieja => proyecto => obra ‘nueva’ (futura arquitectura renacentista). El dispositivo “llegó a funcionar como una especie de ventana”, una ventana abierta al futuro desde el pasado, explicando Kemp que tomando como punto de partida algunos edificios reales trabajó *desde* éstos hacia una proyección de perspectiva.

Para Kemp la contextual crisis perspectiva radica en no ser entendida como herramienta proyectiva, como anticipación de futuro, como PROYECTO (con mayúsculas) en suma. Lo que obligará durante un tiempo a que la perspectiva en sí sea una ‘no-obra’,

³⁸² *Op. cit.* p.26.

³⁸³ KEMP Martin, *La ciencia del arte*, Akal, Madrid, 2000, p.20

³⁸⁴ *Op. cit.* p.21

³⁸⁵ *Ibidem.*

una utopía, es decir un proyecto, que paradójicamente llegará a ser durante siglos LA GRAN 'OBRA' (preferentemente con mayúsculas y entrecomillada).

<< no se empleaba por los pintores para pintar paisajes urbanos (...) El puro esfuerzo que suponía realizar la proyección de un edificio dado hubo de parecer que prometía poco o nada que los métodos existentes no pudieran ofrecer de modo más efectivo, económico y adaptable. >>

Por contra:

<< Lo que necesitaba era el medio de adaptar el procedimiento de Brunelleschi a la creación de espacios imaginarios, pudiéndose utilizar como auxiliar de las necesidades de los artistas. Sin tal medio, el potencial de su invención quedaría latente. >>³⁸⁶

01.3.04- Proyecciones, duplicidades, sombras y reflejos, entre el proyecto y la obra

Podemos llevar la retro-PROYECCION aún más allá del Re-nacimiento de Brunelleschi, al 'nacimiento' mismo, a los clásicos.

<< Se sabe muy poco acerca de los orígenes de la pintura, decía Plinio el Viejo en su *Historia Natural*. Pero una cosa es cierta: nació cuando, por primera vez, se cercó con líneas la sombra de un hombre. Este nacimiento "en negativo" de la representación artística occidental es significativo. La pintura nace bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección). La dialéctica de esta relación dicta la cadencia de la historia del arte. >>³⁸⁷

Stoichita nos sitúa en el mítico 'no' nacimiento (por negativo) de la representación, que entendemos conceptualmente cercano a la ausencia de materialidad de obra, y presencia de proyección, de proyecto, que se entenderá como 'no-obra'. En la ecuación propuesta: presencia / proyecto y ausencia / obra, resulta inquietante y paradójico que la obra 'pictórica' sea inmaterial, próxima por tanto al proyecto no-obra. Por otra parte la "dialéctica cadenciosa" sombra-luz, podría evocarnos las cíclicas mutaciones polarizadas *yin-yang*.

Stoichita también opera dualmente y nos ofrece otro mito fundacional, el muy conocido de la caverna de Platón "que inaugura la teoría occidental del conocimiento". Recordemos que el filósofo en *La República* (517-519) imagina al hombre primitivo prisionero en una gruta, tal como el autor apunta, sin poder mirar otra cosa que la pared del fondo de su prisión, pared en la que se proyectan las sombras de una realidad exterior de cuya existencia ni siquiera sospecha. La fuente de luz es la respuesta, tal cómo Stoichita indica, únicamente al volverse hacia el mundo iluminado por el sol, conseguirá el hombre alcanzar el verdadero conocimiento.

En el ensayo comparativo se nos aparecen también connotaciones culturales exóticas (por orientales), la mirada cara a la pared puede quedar emparentada con una vía de conocimiento, denominada Zen. Interesándonos particularmente la practica realizada por la escuela Soto, sentándose contemplativamente en postura *za-zen*, cara a la pared pero en actitud, justamente 'no-proyectiva' y que paradójicamente puede producir 'la iluminación' de espaldas a la luz.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.9

Los citados mitos paralelos y además ‘chinescos’ (“sombras chinescas”) podrían entenderse como ‘instalaciones’ (¿artísticas?) dotadas de arte-factos o, como dice Stoichita, ilusión primitiva de orden visual, ya que el propósito de toda instalación era hacerles creer por un momento que las sombras (*skias*) eran las “cosas mismas”, pero estas “cosas” son a su vez artefactos, “figuras de hombres y animales, de ahí el múltiple engaño representado por el juego de sombras.

La mítica instalación parece sintonizar con alguno de nuestros objetivos, el orientado a la disolución de fronteras (disciplinares, cuando menos) “escenario destinado a borrar los límites”. El concepto aparece en negativo (‘no’) asimilable a un engaño, disponiendo de diferentes instrumentos: sombra, eco, espejo, todos ellos proyectivos (en tanto duplicadores).

De nuevo en nuestro trabajo aparece la especulación lingüística ahora relacionada con la ambigüedad “terminológica”, pues según Stoichita, para Platón sombras y reflejos especulares son apariencias estrechamente emparentadas que se diferencian sólo por su grado de claridad o de oscuridad. Este planteamiento diluye fronteras, de modo que sombras y reflejos, semi-oscuridad y semi-claridad se aproximan en “la ciudad ideal”, en el lugar del arte que aparece en el libro X del mismo diálogo de *La República*:

<< “(...) si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivos y muebles y plantas y todo lo demás de que hablamos. (...)” >>³⁸⁸

Curiosamente también en el primer experimento de Brunelleschi debe tomarse el espejo en la mano y, además del cielo reflejado, en el espejo se refleja el espejo que además refleja el cielo. Esto sucede desde el primer espejo, cual puerta girada, abierta al infinito, a la nada, a los puntos suspensivos, después del sol, la tierra, ti mismo y todo lo demás... Nada, ausencia, ‘no’-obra, pura representación, proyecto. A este respecto recordemos que el pasaje de Platón sobre la *mimesis* (con espejo), para Stoichita tiene como tema la nada de la evanescencia mimética. Así la imagen pintada es igual que el reflejo especular, pura apariencia (*phainomenon*), desprovista de realidad (*aletheia*). Así que sombra y espejo (y por extensión la obra de arte ‘cómplice’) son realidades engañosas.

El engaño ‘fundacional’ del arte parece equiparable a la ya citada paradoja filosófica ‘fundacional’, la del mentiroso, para Hughes & Brecht, el primer ejemplo de paradoja completa y en muchos aspectos el mejor, dice así (como recordamos):

<< Eubúlides, filósofo de Megara del siglo VI a.C. y sucesor de Euclides, inventó la paradoja del mentiroso. En esta paradoja Epiménides el cretense dice: “Todos los cretenses son mentirosos.” Si dice la verdad está mintiendo, y si miente está diciendo la verdad. >>³⁸⁹

Ahora ‘el cretense’, será sustituido por ‘el ateniense’, pero la situación paradójica y ‘especular’ resultante puede tener cierta similitud, especialmente cuando Stoichita indica que el ateniense explica al no ateniense, en términos de ser y de apariencia, de alteridad y de identidad, la esencia del *eidolon* arcaico y de las limitaciones en la fabricación de las imágenes (*eidolopoikê*). Stoichita re-afirma que este pasaje crucial (*El Sofista*, 240 a-b) puede únicamente justificarse en el contexto específico del diálogo, donde el que habla es un ateniense y el que escucha es un extranjero.

³⁸⁸ *Op. cit.* p.28

³⁸⁹ HUGHES Patrick & BRECHT George, *Círculos Viciosos y Paradojas*, Juegos & CO. / Zugarto ediciones, Madrid, 1994, p.17

De trascendental interés para nuestro planteamiento proyectivo es el concepto que Stoichita nos ofrece, el del ojo ‘fetichizado y creador’ de proyecciones sobre una hoja, situación ‘asimilable’ quizás a la del ‘velado’ PROYECTO (¿en perspectiva?) previo a la OBRA.

<< Durero, como en toda la teoría clásica de la representación, el ojo era un órgano fetichizado por sus cualidades de creador de proyecciones. El ojo transmite sus órdenes directamente a la mano, sin pasar por el resto del cuerpo. (...) la concepción clásica permite, en primer lugar, la proyección del objeto observado sobre una superficie de representación. >>

Consecuentemente en ‘la instalación’ de Durero:

<< es la mujer semidesnuda y dormida (pasiva) la que “saldrá”, en escorzo y en perspectiva, de su espacio y atravesará -en tanto que imagen- el *velum* que la separa del artista para proyectarse sobre una hoja extendida frente al pintor. >>³⁹⁰

De la historia de la mimesis, asociada a la sombra y al reflejo, emana el concepto de duplicidad que programáticamente parece asumir también el arquitecto Oscar Tusquets, ya ‘reflejado’ desde el título mismo de la obra: *Todo es comparable*.

La obra no sólo es un ‘duplicado’ (sombra o reflejo) del proyecto, también la obra misma es ‘replicada’ por Tusquets. Recordándonos que de Mirón no se conserva ningún original garantizado, quedando así cuestionada también la réplica escultórica:

<< La escultura ha sido desde el inicio de la historia un arte fácil de replicar; hoy tendríamos una percepción muy incompleta de la escultura griega si no contásemos con las numerosísimas copias que hicieron los romanos. (...) A diferencia de un original labrado en piedra o tallado en madera, una obra fundida es siempre una reproducción de un original modelado en otro material. >>³⁹¹

Tusquets propone de manera heterodoxa la sistemática ‘falsificación’ proyectiva, utilizando la obra (se supone ‘maestra’) como proyecto para hacer la obra. También elogia la re-edificación (mejorando el ‘original’) en Barcelona del Pabellón alemán, proyectado por Mies para la Exposición Universal de 1929, caso en el que entiende la reproducción porque la desaparición del original la justificaba.

Incluso la reproducción parece aconsejable cuando, como observa Tusquets, la contemplación de ese original se ha convertido en tan delicada, conflictiva, restrictiva o masiva. Las cuevas de Altamira es un ejemplo de lugar ‘artístico’ problemático que Baldeweg ha ‘proyectado’ arquitectónicamente en un lugar cercano, en consonancia con los planteamientos mucho antes defendidos por Tusquets, que teoriza sobre la beneficiosa duplicación de una arquitectura, como la Alhambra con sobreexplotación turística.

Resulta curioso (sino paradójico) que en la era industrial, mediando la ‘clonación’, la clave de la tridimensionalidad resida en la bidimensionalidad de ‘el plano’ (proyecto). ¿Qué sucederá en la era post-industrial e incluso después? ... Indispensables puntos suspensivos y preguntas, como las que Tusquets (arquitecto, diseñador y pintor) se hace a propósito de la situación conceptualmente paradójica y contradictoria del diseño por la ‘contaminación artística’.

<< Entonces, ¿qué significado tiene hablar de un original de Corbu o de Mies?, (...) ¿qué gracia tiene contemplar en el Museo de Arte Moderno de New York la misma silla Corbu que podemos encontrar en cualquier tienda, pero oxidada, con su piel de vaca despeluchada y sus muelles flácidos. >>³⁹²

³⁹⁰ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.124

³⁹¹ TUSQUETS Oscar, *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 1998, p.21

³⁹² *Op. cit.* p.34

01.3.05- Perspectiva proyectiva

Tras comprobar la importancia de ‘la planitud’ del proyecto para las obras ‘proyectadas’ en artes tridimensionales: *Arquitectura, Diseño, Escultura...*; re-tomamos la (paradójica) planitud tridimensional de la perspectiva, que Alison Cole nos re-descubre comparativamente en el ‘teórico’ Alberti (1435) y en el ‘práctico’ Brunelleschi (1413).

<< Brunelleschi (...) fue el primero en demostrar los principios de la perspectiva lineal en sus famosos experimentos con “cosmoramas” (a partir de 1413). Pero su base geométrica fue descubierta por Alberti. Su sencillo método (1435) permitió a los artistas crear espacios geométricos con profundidad en superficies de dos dimensiones, y con ello logró transformar el arte occidental. >>³⁹³

La transformación tiene soporte perspectivo, materializado por Brunelleschi en lo que Cole denomina cosmorama. Según María Moliner cosmorama es un dispositivo consistente en una cámara oscura con la que como diversión se mostraban vistas a la gente. (V. <ciclorama, diorama, georama, mundinovi, el mundo entero por un agujero, mundonuevo.>) Por su parte el diccionario R.A.E también insiste en el sentido lúdico del artefacto cuando lo define como sitio donde por recreo se ven representados de este modo pueblos, edificios, etc. La otra definición de la R.A.E. introduce la variante ‘amplificadora’ que inicialmente no parece corresponder a la intencionalidad de Cole, citando la etimología del griego ‘mundo’ y ‘vista’. Añadiendo incluso la acepción del término como artificio óptico que sirve para ver aumentados los objetos mediante una cámara oscura. Recordemos el artificio ‘lúdico’ de Brunelleschi, aunque Cole alude exclusivamente al primero (nosotros ya citamos los dos), aquel que denomina cosmorama, por cierto desaparecido como ‘obra’ pero presente como ‘proyecto’, orientado hacia un lúdico mundo nuevo (el cosmorama según los diccionarios).

Con el primer panel de perspectiva real que, como Cole nos recuerda, se trata de una imagen del baptisterio de Florencia (la iglesia de San Juan) visto desde el portal de la catedral, tenemos que Brunelleschi:

<< demostró la milagrosa ilusión de profundidad de la pintura abriendo un orificio en ella (en el punto que más tarde se llamó punto de fuga). El espectador debía sostener el panel y mirar a través del orificio (por el lado no pintado), mientras que con la otra mano ponía un espejo ante el cuadro para poderlo ver reflejado. Un espectador situado en la puerta de la catedral (en el punto de vista del pintor) podía comparar la pintura con la imagen real. >>³⁹⁴

El arte-facto (también artístico) ‘perverso’ de Brunelleschi guarda cierta duplicidad con el arte-facto ‘pervertido’ del *voyeur* Duchamp denominado *Etant donnés*. No obstante las miradas están contrapuestas, quizás sean complementarias, a modo de paréntesis /puertas que abren y cierran la historia de la perspectiva. Así el *voyeur* que mira por el agujero (dos en realidad) de la puerta de Duchamp lo hace hacia dentro, mientras que el *voyeur* en la cámara oscura de Brunelleschi, lo hace hacia afuera.

Si hipotéticamente el cristal de Durero se empuñara hasta hacerse agujero, como en el experimento de Brunelleschi, y la zona de Durero se encerrase surgiría la cámara oscura. La palabra ciclorama utilizada por Cole en cuanto “artificio óptico que sirve para ver aumentados los objetos” (R.A.E.) no se corresponde con la primera parte del primer experimento de Brunelleschi. Aquel lugar oscuro (por comparación con el exterior) con agujero en la puerta en realidad no permite la entrada de luz exterior (como en la cámara oscura) puesto que el agujero queda tapado por el ojo. Además la cámara oscura ‘convencional’ no implica ‘necesariamente’ un aumento de tamaño, puesto que dependerá del posicionamiento de la superficie receptora de la proyección, algo que no existe en el experimento de Brunelleschi.

³⁹³ COLE Alison, *Perspectiva*, Blume, Barcelona, 1993, p.12

³⁹⁴ *Ibidem*.

Veamos las observaciones de Cole respecto a esta nueva versión de la mítica caverna de Platón, denominada cámara oscura y que tiene algo de ojo mágico. Cole afirma que una cámara oscura es:

<< un artilugio empleado para crear imágenes en un realismo “mágico”. Originalmente se trataba de una salita o un cubículo oscuro, con un orificio lateral que permitía el paso de los rayos de luz de una imagen iluminada por el sol. Los rayos se cruzaban al pasar por el orificio y formaban una imagen invertida reducida, en una pantalla o una pared blancas. Posteriormente la imagen se corregía mediante un espejo y, de esta forma, se podía dibujar. Muy pronto aparecieron adelantos y mejoras del sistema: espejos, prismas y lentes incorporadas (...) >>³⁹⁵

Según Cole en el siglo XVII se redujo a una caja portátil, muy popular entre los artistas aficionados. Entre los profesionales destacan Vermeer (1632-1675) y Canaletto (1697-1768) que están muy ligados a su magia y, aunque menos divulgado, Velázquez también aparece como usuario de la magia de la cámara oscura que bien podría simbolizarse en la ‘caja’ de *Las Meninas* perforada con la puerta abierta y con el espectador incluido. Así no es de extrañar que Cole señale que en el inventario de las pertenencias de Velázquez figuren diez espejos, probablemente usados como instrumentos para la composición, dos compases, un instrumento para “trazar líneas” y un “cristal circular grueso” en una caja, probablemente una forma primitiva de cámara oscura.

Insistiremos en el paradigma perspectivo, porque su ambivalencia bi-tridimensional nos permite relacionar diversas disciplinas proyectivas mediando especialmente la ambigüedad paradigmática de *Las Meninas* entendible como ‘instalación’ pictórica, que nos resulta particularmente atractiva para la ‘disolución’ disciplinar en el proyecto.

Hubert Damisch observa que la perspectiva es un asunto de geometría, pero expande su campo, alcanzando a la obra más conseguida en este sentido, la más espectacular, la más sistemática, pero también la más enigmática, se está refiriendo a las ‘indispensables’ *Meninas*. Obra considerada muy interesante al potenciar una pluralidad antidogmática que para Leo Steinberg es comparable a una obra musical susceptible de interpretaciones múltiples y de las que (por consiguiente) ninguna podría considerarse definitiva.

Lecturas que además son perversamente paradójicas y enigmáticamente proyectivas, en tanto delante-detrás, con eco / espejo como en la caverna de Platón. Se trata de una representación pero *suspendida*, en este sentido equiparable al pincel del pintor (tal y como está representado en la tela), sin que sea posible decidir si va a añadir a su cuadro un último toque, o si no ha puesto todavía el primero, tal como Damisch apunta. Mientras que la escena que describe no se sostiene en su misma existencia como “escena”, sino que entendemos que se evidencia ensimismada:

<< por la remisión que impone a otra escena, situada frente a ella e invisible, pero cuya huella o cuyo eco se descubre en el centro del cuadro, bajo la forma de un espejo y de las dos figuras en él reflejadas. >>³⁹⁶

La pintura que está realizando Velázquez puede interpretarse como el devenir de proyecto a obra (en suma ‘la representación’), donde como señala Damisch se nos ocultan los cuadros (vista posterior) en el cuadro y cuya función está a su vez oculta, tal como vimos que sucedía con la visión posterior de la pintura del primer experimento de Brunelleschi, también enfrentado a un espejo. Además la situación se hace aún más tensa por la presencia frontal de un personaje con ‘la puerta abierta’ al conocimiento de lo representado, o incluso a lo ‘no-representado’ (¿el pincel inicia o concluye la obra?). Estamos atrapados en los sucesivos re-botes de la re-presentación, como en los espejos y agujeros de Brunelleschi. O, incluso, como en las infinitas especulaciones de las instalaciones de Dan Graham, tales como *The Adjacent Pavillions, 1978-1982*, con dos

³⁹⁵ *Op. cit.* p.42

³⁹⁶ DAMISCH Hubert, *El origen de la perspectiva*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p.354

cajas reflectantes en paralelo, o *Two Viewing Rooms, 1975*, con espejos paralelos, perforados por el agujero de la cámara de TV y la ventana del monitor de TV.

<< el espectador está a la vez implicado en el cuadro y excluido del circuito de la representación, o mejor, llevado a su reverso: un reverso cuya metáfora literal es la tela vuelta hacia él, en la que el pintor trabaja.>>

La tensión es intermitente:

<< solicitado simultáneamente por la mirada que le dirige el pintor, por el espejo que tiene enfrente, y por la puerta abierta al fondo del cuadro, como una “luz” (pero que sólo se ilumina a sí misma), y en cuyo umbral se mantiene, un poco retirado, otro espectador, también medio vuelto, y que no ve más que el reverso de la escena que la pintura nos descubre: pero la abarca en su conjunto, incluido el *otro* cuadro, el que no podemos ver y al cual nadie en esta escena presta atención, ni siquiera el pintor en este instante en suspenso. >>³⁹⁷

De nuevo en nuestro trabajo interaccionan arte y lenguaje. Como afirma Damisch, el paradigma perspectivo es el equivalente al de la enunciación y recíprocamente, como escribe Wittgenstein, la palabra no es más que un punto, la proposición es un vector dotado de sentido, es decir, de dirección.

El sistema perspectivo funciona a modo de lenguaje proyectivo, desde detrás de *Las Meninas*, desde el plano del proyecto, por un agujero atisbamos un futuro reflejado, una proyección de una obra.

<< Porque cuando hay que poner en perspectiva las figuras de la geometría plana permanecemos en el registro de la escritura, del *redigere*, lo que impone distinguir entre dos modalidades, o dos momentos, de la operación denominada *proyección*, una que participa del trazado, y otra que prescinde de él. >>³⁹⁸

01.3.06- Especular

El omnipresente espejo en las instalaciones perspectivas citadas también ha sido objeto de atención para algunos pensadores contemporáneos. Lacan desde 1936 desarrolla la teoría denominada “fase del espejo”. A este respecto John Lechte apunta que:

<< se refiere a la aparición, entre los seis y los dieciocho meses de edad, de la capacidad del niño (*enfans* = sin habla), antes de poder hablar, antes de controlar sus habilidades motoras, para reconocer su propia imagen en el espejo. >>³⁹⁹

Además de las implicaciones lingüísticas, el proceso evidencia una notable dificultad ‘reflexiva’ por especulativa, sobre la que Lechte apunta que este acto de reconocimiento no es evidente, puesto que el niño tiene que ver que la imagen es al mismo tiempo él mismo (su reflejo) y no él (*sólo* una imagen reflejada).

De nuevo la paradójica ambigüedad, afirmación y negación, presencia y ausencia. El espejo incide en el yo y en su proyección social, como dice Lechte convertirse en un sujeto humano (es decir, un ser social) significa aprender este hecho, incidiendo también lingüísticamente como insiste el autor. Dado que la iniciación del niño al lenguaje depende por completo de dicho reconocimiento, también depende ello la formación del yo (el centro de la conciencia).

El lenguaje interpretativo nos sugiere derivar la función especular del espejo en especulación filosófica, expandiendo las fronteras conceptuales. Como definición general de especulación Russ apunta el termino “contemplación”, que en sentido peyorativo

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Op. cit.* p.371

³⁹⁹ LECHTE John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1997, p.97

implica cierta connotación irreal, quizá utópica, en cuanto “pensamiento abstracto y alejado de la realidad”. No obstante, desde la filosofía se entiende más positivamente como pensamiento o actividad intelectual cuyo objetivo es el conocimiento desinteresado sin ninguna finalidad práctica. Mientras que la derivación “Especulativo” Kant en *Crítica de la razón pura* parece entenderlo casi como paradigma de la no-obra (que a nosotros tanto nos interesa):

<< “Un conocimiento teórico es *especulativo* cuando se refiere a un objeto o a conceptos de un objeto que no pueden ser alcanzados en ninguna experiencia.” >>⁴⁰⁰

Por tanto el léxico nos aporta significados alejados de la materialidad (realidad) de la obra y por contra próximos al proyecto, esencialmente pensativo (contemplación) y no exento de cierto sentido lúdico (para algunos con sentido peyorativo). Podríamos incluso afirmar que ‘muy pensativo’ y por tanto más cercano a la especulación filosófica abstracta, que permite el acceso a la inaccesible experiencia de la obra, potencialmente observable por un ‘artístico agujero’.

En el juego de reflejos, proyecciones y retro-proyecciones el volumen queda atrapado en la pantalla, depende del plano sobre el que se proyecta, como ‘un proyecto’.

<< Pero si de un volumen no se sabe ni se puede saber más que lo de que él dicen los planos en los que de algún modo se proyecta, y si el plano es aquí sinónimo de *proyección*, la demostración de Brunelleschi adquiere en este contexto un *relieve* singular: la primera cosa en la que éste mostró la “prospettiva” fue un cuadrado pintado a semejanza de un objeto que obedecía a su vez a una razón (...), al ponerlo a la luz de una proyección plana. >>⁴⁰¹

Asistimos a un proceso reduccionista, esencialmente proyectivo, desde el volumen al plano y de esta superficie a la línea de contorno, que se fuga por el punto conseguido reduciendo los cuerpos visibles a una agrupación de superficies.

Un espejo sostenido con el brazo extendido confiere un significado preciso a la distinción entre *mostrare* y *dimostrare*, tal como sostiene Damisch. Así retomamos el experimento de Brunelleschi (arquitecto, escultor, pintor, pero sobre todo proyectista) para que el juego lingüístico permita demostrar con el espejo lo que la pintura muestra, así la palabra *di-mostratio* implica un proceso de duplicación, de repetición, de redoblamiento, cuyo agente es el espejo. La ausencia de pintura, sustituida por espejo, demuestra la realidad cambiante, o como afirma Damisch, el cielo que Brunelleschi no pintó, dejando al espejo la misión de reflejarlo, de demostrarlo. En la pintura se muestra, en el espejo se demuestra. No obstante con la ‘fase del espejo’ surgen problemas de identidad:

<< la perspectiva precipitó por primera vez en la matriz simbólica dispuesta por Brunelleschi. (...) ese “drama” (como sigue diciendo Lacan) “cuyo impulso interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación” es ciertamente el de una *identificación*: (...) >>⁴⁰²

La ‘especulación’ y la proyección parecen inseparables de la geometría perspectiva, “una geometría ante todo proyectiva”, dinamizada por el antagonismo del “punto de fuga” y el “punto de vista”:

<< el soporte de dos ejes de direcciones inversas: uno que va desde el punto de vista al punto de fuga, y otro que va desde el punto de fuga al punto de vista. >>⁴⁰³

La perspectiva en su idealidad necesariamente nos proyecta más allá, en alusión al cuadro “Ciudad ideal” (*La Città ideale*) en la Galería Nacional de la Marcas, de Urbino, y que para Damisch representa un paraje urbano inmutable en una perspectiva que despliega ante la vista el abanico simétrico de sus líneas de fuga. Sin embargo, observa cierta

⁴⁰⁰ RUSS Jacqueline, *Léxico de Filosofía - Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999. p.130

⁴⁰¹ DAMISCH Hubert, *El origen de la perspectiva*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p.91

⁴⁰² *Op. cit.* p.106

⁴⁰³ *Op. cit.* p.274

paradoja en la mirada, puesto que a pesar de la simplicidad aparente de esta construcción, donde la mirada se dirige (concentra) hacia un punto de fuga único, es precisamente por allí por donde finalmente el ojo se escapa (dispersa) al más allá:

<< no consigue realmente hallar su anclaje y debe proceder, sin que se comprenda en seguida la razón, por deslizamientos alternos (...), ya que es remitido constantemente desde el centro a la periferia, (...) >>⁴⁰⁴

01.3.07- Propositiones

El título *Prognosis y proyección* de este apartado al llegar a su conclusión y tras la prospección de los orígenes de la proyección, se proyecta prospectivamente hacia el futuro, un futuro quizás tan idealizado como la perspectiva y al que accedemos guiados por las *Seis propuestas para el próximo milenio* del visionario Italo Calvino.

Las *Seis propuestas...* son un proyecto, puesto que son unas conferencias que Italo nunca dio (murió mientras estaba trabajando en ellas) y que han pasado ‘irregularmente’ a ser obra como libro.

Aunque Calvino nos previene sobre la especificidad literaria de sus propuestas, por tanto carentes de “futurología”, entendemos que pueden sugerirnos una estimulante vía prospectiva, teniendo en cuenta que nuestro trabajo también busca cierta proposición conclusiva. Concretamente el autor nos aporta cierta búsqueda de especificidades dotadas de valores (éticos), también una definición de una identidad (artística, aunque literaria), adecuadamente orientadas con ‘perspectiva’ (proyección) de futuro:

<< (...) no estoy aquí para hablar de futurología, sino de literatura. (...) en la era tecnológica llamada postindustrial. No voy a aventurarme en previsiones de este tipo. (...) Quisiera, pues, dedicar estas conferencias a algunos valores o cualidades o especificidades de la literatura que me son particularmente caros, tratando de situarlos en la perspectiva del nuevo milenio. >>⁴⁰⁵

La primera propuesta se refiere a la “levedad”, concepto muy apropiado para el proyecto, en contraposición a la supuesta pesadez de la obra, mostrando el autor una ‘ligera’ preferencia. De entre las obras del pasado Calvino reconoce su ideal de levedad y así sitúa ese valor en el presente y explica “cómo lo proyecto en el futuro”.

Calvino nos previene contra las fugas: al sueño a lo irracional, etc., la justa actitud es ‘óptica’ (pero no como la perspectiva), implica otra manera de mirar, aquella que las ciencias ‘sutiles’ atisban en el ADN, la informática, etc. Se impone la transformación y el autor se plantea unos objetivos dinámicos, cuando afirma que ha de cambiar su enfoque, ha de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento.

La nueva actitud parece atractiva porque le permite “retomar un hilo muy antiguo de la historia” extrapolando el discurso de las ciencias a una imagen deseable del mundo, futuro, al que sólo podemos acercarnos levemente.

<< nos asomaremos al próximo milenio, sin esperar encontrarnos nada más que aquello que seamos capaces de llevar. La levedad, por ejemplo, (...) >>⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ *Op. cit.* p.143

⁴⁰⁵ CALVINO Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989-98, p.17

⁴⁰⁶ *Op. cit.* p.43

La segunda propuesta se refiere a la “rapidez” que para Calvino no parece asociarse con la velocidad como en aquella tópica asociación del Futurismo italiano, sino a la relación entre velocidad física y velocidad mental.

Calvino también se muestra aficionado a los ágiles juegos lingüísticos (algo previsible, si recordamos lo dicho en *Instrucciones de uso*, formó parte del O.U.L.I.P.O.), cuando analiza la terminología ‘discurrir’, ‘discurso’ y manifiesta que (según él) quiere decir para Galileo razonamiento, incluso a menudo razonamiento deductivo. Por tanto “Discurrir es como correr”⁴⁰⁷. Así se nos propone la agilidad intelectual como metodología futurible, de probada eficacia desde ‘la antigüedad’.

Reflexionando sobre lo que lleva escrito y hablado (proyecto verbal nunca realizado) que proclama fundamentado en las “conexiones invisibles”, Calvino observa como ha ramificado su discurso en “diversas direcciones con peligro de dispersión”, por lo que propone compensarlo. Así observa que los temas tratados pueden “unificarse” bajo la advocación de “Toht”. Curiosamente la deidad (aquí como “Thot”) que Spiro Kostof asocia en el antiguo Egipto con la diosa Seshat, permite establecer ciertas conexiones entre literatura y arquitectura, arte y ciencia.

<< La deidad principal de la arquitectura y el cálculo era la diosa Seshat, conocida como “Señora de los constructores, de la escritura, y de la Casa de los Libros. (...). A veces se la sustituía por Thot, el dios de la ciencia, o Ptah, el dios de las artes: una constelación que registra claramente todo el ámbito de la arquitectura, desde la pura teoría, por un lado, hasta las mañas prácticas de la construcción, por otro. >>⁴⁰⁸

Calvino también integra ‘divinamente’ todos estos ámbitos cuando afirma que todos los temas pueden unificarse porque sobre ellos reina un dios del Olimpo al que tributa un culto especial: Hermes-Mercurio, dios de la comunicación y de las mediaciones; bajo el nombre de “Toth, inventor de la escritura”⁴⁰⁹.

Italo encuentra en la antigüedad fundamentales correspondencias, ocasionalmente sometidas a indefiniciones y ‘mutaciones’.

<< En la sabiduría antigua, en la que el microcosmos y el macrocosmos se reflejan en las correspondencias entre psicología y astrología, entre humores, temperamentos, planetas, constelaciones, el estatuto de Mercurio es el más indefinido y oscilante. >>⁴¹⁰

Pudiera parecer que Calvino sintonizase conceptualmente con el dualismo presente en el *I-Ching*, cuando contrapone temperamentalmente Mercurio, inclinado a los intercambios y un Saturno que concibe melancólico, contemplativo, solitario, justamente el de los artistas, los poetas, los pensadores.

La tercera propuesta se refiere a la “exactitud” que paradójicamente Calvino asocia con una evidente in-exactitud (otra sugerente errata como aquella cita en Oteiza).

<< Desde que estoy aquí pienso a menudo en Santillana, porque me sirvió de guía en mi primera visita a Massachusetts en 1960. >>⁴¹¹

Con aquí (el subrayado es nuestro) Calvino alude a Harvard, adonde en realidad no llegó, pues como ya citamos, murió mientras estaba trabajando en la *Seis propuestas ...*. Esther Calvino observa:

<< el manuscrito estaba en su escritorio, en perfecto orden, cada conferencia dentro de un sobre transparente y todas en una carpeta rígida, lista para el viaje. Calvino murió una semana antes de emprenderlo, el 19 de septiembre de 1985. >>⁴¹²

⁴⁰⁷ *Op. cit.* p.53

⁴⁰⁸ KOSTOF Spiro (coord.) *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984, p.15

⁴⁰⁹ CALVINO Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989-98, p.63

⁴¹⁰ *Ibidem.*

⁴¹¹ *Op. cit.* p.67. El subrayado es nuestro.

⁴¹² *Op. cit.* p.10

Pasamos rápidamente a la cuarta propuesta que se refiere a la “visibilidad” que Calvino relaciona con la prioridad de la imagen visual “o de la expresión verbal, que es un poco como el problema del huevo y la gallina” para la formalización de lo imaginario, en una época dominada por la novedad, la originalidad, la invención.

Calvino se pregunta cuál será el futuro de la imaginación individual en lo que suele llamarse la ‘civilización de la imagen’, rebosante de imágenes prefabricadas. En el fondo se está preguntando por “el poder de evocar imágenes *en ausencia*,” si acaso proseguirá desarrollándose; lo que en realidad nos lleva a sobre-entender que cuando Italo dice “visibilidad”, se está refiriendo más bien a la capacidad de visualización.

Calvino preparando el equipaje para el próximo milenio, decide incorporar un valor actual, una ‘facultad en peligro de extinción’, la visibilidad => visualización.

<< (...) peligro que nos afecta de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de *pensar* con imágenes. >>

Incluso piensa en una posible pedagogía de la imaginación que nos habitúe a:

<< controlar la visión interior sin sofocarla y sin dejarla caer, por otra parte, en un confuso, lábil fantaseo, sino permitiendo que las imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, ‘icástica’. >>⁴¹³

Podríamos encontrar una relativa afinidad entre la ‘visibilidad’ de Calvino y los ‘fosfenos’ de Souriau en *La correspondencia de las artes / Elementos de estética comparada*, que ya citamos con anterioridad.

<< Cerremos los ojos. Bajo los párpados cerrados, algo apretados, pasan desordenadamente fugaces fulgores de los fosfenos. (...) En el calidoscopio de la retina, vemos como se suceden, se interfieren, se recrean rítmicamente, sobre el mismo tema floral, cálices luminosos formados por mil colores oscuros, o de claridad temblorosa, (...) De esta suerte, la música, el arabesco, la danza, brindan a la contemplación estética millares de formas, equiparables a la de esos fosfenos, (...) >>⁴¹⁴

Exterior e interior, visiones del ojo y del alma, fantasía y realidad, ¿quizás también proyecto y obra?, comparten (para Calvino) la misma ‘poética’ naturaleza constitutiva. A modo de ADN de los signos de la escritura, se trataría “de puntos, de comas, de paréntesis”, incluidos los (...) puntos suspensivos del *Libro de las Mutaciones*, en palabras de Calvino, siempre igual y siempre diferente, como las dunas que empuja el viento del desierto.

La visibilidad, o como nosotros preferimos, la visualización, permite proyectar desde la introspección hacia lo exterior incluso futuro. Así este cuarto valor propuesto por Calvino nos resulta de gran eficacia para la estrategia proyectiva.

La quinta propuesta se refiere a la “multiplicidad” cuya mera presentación nos sirve para revalorizar el enunciado polifacético de nuestro trabajo: *Arquitectura, Diseño, Escultura, Naturaleza...*

Esencialmente continuidad crítica, curiosa, lúdica, interactiva, son los valores atribuidos a la multiplicidad propuesta por Calvino. Consecuentemente desde la experiencia del pasado la continuidad ‘múltiple’ se proyectará al futuro.

<< El escepticismo de Flaubert, junto con la curiosidad infinita por el saber humano acumulado a lo largo de los siglos, son las cualidades que harán suyas los más grandes escritores del siglo XX; pero en el caso de

⁴¹³ *Op. cit.* p.98

⁴¹⁴ SOURIAU Etienne. *La correspondencia de las artes / Elementos de estética comparada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, (primera edición en francés, 1947) p.138

ellos yo hablaría de escepticismo activo, de sentido del juego y de un obstinarse, como apuesta, en establecer relaciones entre los discursos, los métodos, los niveles. >>

Esencialmente lo fundamental es la conexión:

<< El conocimiento como multiplicidad es el hilo que une las obras mayores, tanto de lo que se ha llamado modernismo como del llamado *postmodern*, un hilo que -más allá de todas las etiquetas- quisiera que continuase desenvolviéndose en el próximo milenio. >>⁴¹⁵

Las grandes novelas las entiende Calvino como enciclopedias abiertas (que nosotros traduciríamos como ‘contra-enciclopedia’, quizás para adecuar más el concepto a nuestro trabajo ‘enciclopédico’, potencial por proyectivo, especulativo y plural), observando que hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple.

Una estructura portante concentrada y combinatoriamente interactiva puede generar la “hipernovela” de Italo. En *Si una noche de invierno un viajero* existen diez comienzos de novelas, que se desarrollan de las maneras más diferentes con un núcleo común y que actúan en un marco que los determina y está a su vez determinado por ellos. Concepción con la que en cierta medida sintonizamos nuestro ‘hiper-proyecto’.

Calvino también aplica el mismo “principio de muestrario de la multiplicidad potencial” en *El castillo de los destinos cruzados* que quiere ser

<< una especie de máquina de multiplicar las narraciones partiendo de elementos icónicos de muchos significados posibles, como una baraja de tarot. >>

Estas estructuras permiten

<< unir la concentración de la invención y de la expresión con el sentido de las potencialidades infinitas.>>⁴¹⁶

Italo Calvino homenajea la paradigmática novela de ‘cien’ capítulos, *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec (antes citada), construida con muchas historias que se entrecruzan, aparecida en París en 1978, cuatro años antes de que el autor muriera. ‘Enciclopedismo’, entrecruzamiento, pasado / presente, vacío, simultaneidad, continuidad, unificación, etc., con valores de la “hipernovela” de Perec, que bien podrían (más bien querrían) ser asumidos en parte por nuestro ‘hiper-proyecto’ estructural.

La “hipernovela” de Perec es un:

<< plan inmenso y al mismo tiempo terminado, (...) y la suma enciclopédica de saberes que dan forma a una imagen del mundo, el sentido del hoy que está también hecho de acumulación del pasado y de vértigo del vacío, la presencia simultánea y continua de ironía y angustia, en una palabra, la forma en que la prosecución de un proyecto estructural y lo imponderable de la poesía se convierten en una sola cosa. >>⁴¹⁷

Al término de esta larga apología de “la novela como gran red”, Calvino defiende su propuesta milenarista, la multiplicidad, contra posibles objeciones del tipo “cuanto más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del *unicum*, de la ‘auto-sinceridad interior’, del descubrimiento de la propia verdad”. Respondiendo:

<< ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles. >>⁴¹⁸

Pero Calvino desea una proyección superior, más allá del ensimismamiento “una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual”, ejerciendo de amplificador ‘natural’, una aspiración ‘clásica-intemporal’, aliada con la ‘auténtica’ naturaleza, preguntándose el autor sí ¿no sería ésta la meta a la que aspiraba Ovidio al

⁴¹⁵ CALVINO Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989-98, p.117

⁴¹⁶ *Op. cit.* p.121

⁴¹⁷ *Ibidem.*

⁴¹⁸ *Op. cit.* p.123

narrar la continuidad de las formas y a la que aspiraba Lucrecio al identificarse con la común naturaleza de todas las cosas?

La sexta y última propuesta de Calvino para el milenio, “el arte de empezar y el arte de acabar”, resulta muy apropiada para terminar este apartado dedicado a las *Proposiciones* y que es el último de la *Prognosis* y ... Pero sobre todo nos resulta ‘inspiradora’ respecto al motor ‘dialéctico’ de nuestro trabajo: el proyecto (empezar) y la obra (acabar), pero siempre con arte, lo que Calvino concibe como dar con algo que todavía no existe y que podría existir sólo por medio de la aceptación de los límites y las reglas.

Antes de empezar todo es unidad, no existen límites, sólo la posibilidad es posible. La reflexión sobre las fronteras permite ir más allá, permite empezar. La “multiplicidad” de la quinta propuesta es superada por la sexta. Calvino define el principio como ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de los posibles. Recordemos que el proyecto es, por definición, potencialidad.

<< El principio es el lugar literario por excelencia porque el mundo de fuera es continuo por definición, no tiene límites visibles. Estudiar las zonas fronterizas de la obra literaria es observar los modos en que la labor literaria comporta reflexiones que van más allá de la literatura pero que sólo la literatura puede “expresar”. >>⁴¹⁹

Calvino nos propone buscar un “final” consecuente con el principio, que para nosotros sería una obra coherente con el proyecto. Para divertirnos (no olvidar la importancia creativa de divertirse) Calvino pone ejemplos de finales diversos: metalingüísticos, cósmicos, reflexivos, proféticos, sin ... Recuerda como final indeterminado el de *La montaña mágica*, donde Hans Castorp está en el fango, los proyectiles silban sobre su cabeza, subrayando que Thomas Mann se niega a decirnos si muere o si se salva.

Los suspensivos puntos finales dejan la obra abierta y obligan a mirar hacia otro lugar ‘más importante’. No obstante un final ortodoxo es aquel que redondea el discurso, que no puede ir más allá sin repetirse, en suma que ha alcanzado la consumación.

Alejados de los finales tradicionales, cerrados y tranquilizadores, podemos también proponer un final heterodoxo, que cuestiona, rompedor, como el de *La educación sentimental* de Flaubert, donde, según Calvino, se pone en entredicho toda la narración y la jerarquía de valores que conforma la novela. Insiste en que es un final que se proyecta retrospectivamente sobre toda la novela y todo se desmorona como una montaña de cenizas. Añadiríamos que se trataría de una concepción del final en cierta correspondencia con el utilizado por Sade en *Florville et Courval*, que tanto interesa a Quetglás⁴²⁰ (como ya vimos al comienzo de nuestro trabajo).

También al comienzo de nuestro trabajo vimos en el apartado (00.5) *Instrucciones de uso* que Perec en la “hipernovela” *La vida instrucciones de uso* valora el concepto sutil de un final (aunque sería más apropiado decir, finales) “inconcluso”:

<< El plano del edificio se presenta como un “bicuadrado” de diez cuadrados por diez: un tablero de ajedrez en el que Perec pasa de una casilla (o sea habitación, o sea capítulo) a otra con el salto del caballo, según cierto orden que permite recorrer sucesivamente todas las casillas, (¿Son cien los capítulos? No, son noventa y nueve; este libro ultraterminado deja intencionalmente una pequeña fisura a lo inconcluso. >>⁴²¹

⁴¹⁹ *Op. cit.* 126

⁴²⁰ QUETGLAS Josep, *La casa de Don Giovanni*, LMI, Madrid, 1997, p.87

⁴²¹ CALVINO Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989-98, p.122

Italo Calvino al final muestra el camino recorrido, la acotación de la obra, para prometernos (sin poder cumplirlo ?) “la nada” como identidad, dentro del contexto de la representación “perfecta”.

<< he “abordado” la multiplicidad de lo posible como exterior a la obra literaria, lo que viene antes y después de la obra, la próxima vez trataré de cómo esa multiplicidad se recrea en el seno de la obra. Y dado que esta imagen del universo se puede identificar con la nada, hablaré del caso especial del libro que tiende a la perfecta representación de la nada. >>⁴²²

A todos los efectos el visionario Calvino nos deja en las puertas de la utopía.

01.4 UTOPIA: ENTRE LO VIRTUAL Y LO REAL

El sentido proyectivo del término proyecto sugiere una orientación de las proposiciones hacia el término utopía, de imprecisa situación entre lo virtual y lo real, en cierta correspondencia con la dualidad proyecto-obra.

01.4.01- En la frontera proyectiva

El sentido anticipatorio, y por ende ‘vanguardista’, es necesariamente afín al concepto de proyecto, ahora revisado, y permite establecer una fluctuación confrontando el valor de la materialización, que asentada en la realidad entrará en tensión creativa con la virtualidad.

Calvino desde la frontera, separa / une prognosis y utopía, desde *Las ciudades invisibles* (edic. orig.1972) se hace ‘eco’ (proyectivo por paradójica inversión cronológica) de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, (edic. orig.1988) que ya citamos. Desde la óptica distante de un lector más, enlaza con la primera propuesta, la levedad, avanzando en la desmaterialización pasa a la invisibilidad que paradójicamente se asocia a la ciudad, habitualmente matérica.

En la autocrítica del autor queda evidenciada la asociación de los conceptos: mejor, visionario, sutilidad y luminosidad. Y precisamente la luz, herramienta proyectiva por excelencia, arroja algunas sombras que reflejan e ‘iluminan’ nuestro trabajo proyectivo.

01.4.02- Realidad, sombra y reflejo

Hemos visto que la proyección luminosa implicó un ‘re-nacimiento’ icónico con la perspectiva. En un sentido similar ahora ‘especulamos’ con la fotografía, dentro del contexto del capítulo que Stoichita dedica a *La sombra y su reproducción en la época de la fotografía*.

⁴²² *Op. cit.* p.141

Una sorprendente inversión del platonismo se desprende del estudio de la fotografía que Brancusi hizo hacia 1920 de su escultura titulada *El comienzo del mundo*, donde intervienen la escultura, su reflejo y su sombra.

La concepción que de la fotografía tiene el escultor / fotógrafo, que Stoichita define como ‘doble’ transportable de sus esculturas, es consecuente con la levedad sugerida por el inestable / indiferente apoyo puntual único de la obra ovoide, ‘partida’ por la luz y proyectada en el reflejo.

Platón aparece inevitablemente citado, según Stoichita, en la ambigüedad platónica sobre los grados de realidad propia de los reflejos, entendemos que derivada de la confrontación del reflejo oscuro de / con la zona oscura de la escultura.

Culminando en la paradójica inversión del platonismo al ser la etérea sombra quien engendra la escultura / fotografía.

Sucesivas proyecciones ‘inversas’ nos llevan de Stoichita a Brancusi y de este a Man Ray, culminando en el ‘original’ Duchamp, una amigable trilogía artística.

La virtualidad implícita en lo que Stoichita denomina procedimiento de desdoblamiento por proyección de la sombra, ya estaba presente en Man Ray desde 1917-18 como lo evidencia *Man* (batidora de huevos y su sombra proyectada) subrayando el artista que “la sombra tiene la misma importancia que el objeto real.”

La denominada por Stoichita “retórica del desdoblamiento”, parece que ya la había planteado Duchamp desde sus primeros *ready-mades* y Man Ray recoge sus reflexiones fotográficas.

Resulta de trascendental importancia para nuestro estudio fronterizo el último cuadro de Duchamp, *Tu m'*, de 1918, donde reflexiona sobre los límites de la pintura mediante la recapitulación ‘proyectiva’ de toda su obra anterior. En la sombra de tres *ready-mades* (la rueda de bicicleta, el perchero y, entre ambas, un sacacorchos) culmina la evanescencia proyectiva, al descubrir la concepción del sacacorchos que:

<< representado como proyección anamórfica de su sombra, no se realizó jamás, y Duchamp propuso su sombra como “verdadero *ready-made*”. >>⁴²³

El proyecto en estado puro, la sombra del sacacorchos como obra inmaterial, correspondiente a un proyecto no realizado con programática intención de virtualidad permanente, una radical in-materialización del proyecto como no-obra.

01.4.03- Virtualidad

El proyecto en su inmaterialidad necesita auxiliarse, según Tomás Maldonado, del modelo plástico o maqueta fluctuando entre *Lo real y lo virtual*, para:

<< visualizar sus hipótesis formales, estructurales o funcionales. >>⁴²⁴

⁴²³ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.205.

⁴²⁴ MALDONADO Tomás, *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p.143.

Estableciendo una adecuada comunicación con los estamentos implicados: clientes, constructores, ‘usuarios’.

Los proyectistas, que para Maldonado abarcan, arquitecto, ingeniero, diseñador de productos, entienden dinámicamente la virtualidad de la maqueta, plena de ‘plasticidad’, que, tal como subraya Maldonado, se concibe en tanto proceso abierto que se modifica a causa de las sucesivas intervenciones, retoques y reconsideraciones.

Por su parte, al proceso que guía el desarrollo de una semilla de acuerdo con el proyecto de árbol que lleva implícito, Philippe Queau lo denomina “epigénesis”. Cuando se da una predisposición en la materia para recibir una forma, podemos hablar de virtualidad.

<< La encina está virtualmente presente en la bellota. La estatua está virtualmente presente en el esbozo e incluso en el bloque de mármol bruto, y es esta presencia virtual la que guía el cincel del escultor. >>⁴²⁵

La causa que genera la obra / efecto está realmente presente en lo virtual / proyecto

<< A diferencia de lo potencial, que tal vez será en el futuro, lo *virtual* ya está presente, de una forma real, aunque escondida. >>⁴²⁶

Si cierto es que la encina está virtualmente en la bellota, no lo es menos que la bellota lo está en la encina, quedando establecida una dinámica plástica en la naturaleza, afirmando Queau que así como la causa está virtualmente presente en el efecto, el efecto también está virtualmente presente en la causa.

Mientras que en escultura la materia / bloque parece contener virtualmente el proyecto / forma, recíprocamente en arquitectura y diseño, el proyecto virtualmente contiene (idealmente) la obra; tal como sucede también en la escultura aditiva.

Proyecto, obra, causa, efecto, conforman un creativo círculo vicioso en continua mutación, que se auto-regenera bajo ciertas constantes (estilo personal), en un estimulante proceso proyecto-obra-proyecto...

Queau nos permite progresar en los principios de identidad cuando propone la superación del dualismo, del ser de la obra independiente de mi ser (y de todos los demás seres), mediante el concepto de coexistencia aplicada a la obra virtual. Proponiendo Queau al efecto, que el “ser” de la obra participa de mi ser y con mi ser. Puesto que:

<< Cuando contemplo la obra participo de su alteridad tanto como de mi identidad. >>⁴²⁷

El lenguaje nos permite trascender la virtualidad, según Queau, ligada no obstante a lo real, mediante el lanzamiento / proyección al vacío, con el consiguiente vértigo del abismo, aquel que parece separar / unir ‘razonablemente’ el proyecto y la obra. Heidegger nos recuerda que en alemán el abismo es *Abgrund*, que se opone al *Grund*, la *base*, pero también la *razón*.

Además el termino *virtus* nos permite tomar impulso para el salto, retrotrayéndonos a este origen latino de la palabra virtual, que así aparece dotada de una interesantes connotaciones de “fuerza, energía, impulso inicial”. Para Queau fundamentalmente, la *virtus* actúa.

<< Es a la vez la causa inicial en virtud de la cual el efecto existe y, por ello mismo, aquello por lo cual la causa sigue estando presente virtualmente en el efecto. >>⁴²⁸

⁴²⁵ QUEAU Philippe, *Lo virtual - Virtudes y vértigos*, Paidós, Barcelona, 1995, p.27

⁴²⁶ *Op. cit.* p.28

⁴²⁷ *Op. cit.* p.139

⁴²⁸ *Op. cit.* p.27

01.4.04- Prospección lingüística de la utopía en diccionarios de filosofía y arquitectura

Si el latín nos impulsa virtualmente al vacío, el griego nos sitúa “en ningún lugar”, es decir en la “utopía” que Jacqueline Russ nos contextualiza con su léxico filosófico. El término lo crea Tomás Moro (1478-1535):

<< a partir del griego *ou*, no, y *tópos*, lugar: que no está en ningún lugar. >>⁴²⁹

Enfatizándose aún más la singularidad del término no-lugar, cuando Moro afirma que designaba a una ciudad imaginaria donde se despreciaba el oro.

Russ también asocia utopía a una concepción filosófica generalizable y proyectiva “proyecto de una sociedad ideal” que ejemplifica mediante el falansterio de Fourier.

La autora observa también un sentido peyorativo del término proyecto donde se estima quimérico e irrealizable, que así quedará programáticamente equiparado a la no-obra.

Conclusivamente Russ en *Le Socialisme utopique français*, ed. Bordas (p.189) afirma que la utopía (es decir, lo que no pertenece a ningún sitio) representa esa parte de sueño indispensable para quien quiere auténticamente construir la realidad.

Por tanto el proyecto / utopía se positiva, haciéndose mediador ineludible para alcanzar lo real / obra.

El léxico arquitectónico ‘naturalmente’ también recoge la palabra utopía que en el estudio realizado por Joaquín Arnau en su *Diccionario de Arquitectura Teórica*, comienza con el juego lingüístico entre tópico y utópico, reafirmando por contraposición el no-lugar de la utopía.

<< La arquitectura es, por naturaleza, tópica. Porque hace suyo el lugar donde se asienta. No en vano la topografía se cuenta entre sus supuestos. El lugar es su hipótesis. >>⁴³⁰

El arquitecto plantea su tesis utópica sobre la naturaleza tópica, levemente asentada y cuyo paradigma ancestral para Arnau es la tienda “a modo de tesis sobre el lugar dado, se desprende en parte de él y aspira al estatuto de un concepto de validez más o menos universal y utópica”.

Del asentamiento tópico de la utopía se desprende una amplia variedad tipológica, desde la pirámide a la torre de comunicaciones, pasando por el templo griego, que según el autor son ajenos a su entorno, jalonan indistintamente los más diversos lugares, son ubicuos.

El futurismo como concepto genérico nos permite referenciar nuestra definición de proyecto, incidiendo en el sentido anticipatorio ya comentado. Así pues el futuro, necesariamente en proyecto, puede visualizarse en las construcciones perspectivistas de Sant’Elia para la Ciudad Futurista, que va ‘mucho más allá’, “más que un ámbito humano o un modelo de convivencia social”.

⁴²⁹ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.407.

⁴³⁰ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.261.

Anatxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez en *Vidas construidas* revisan biográficamente el proyecto mortal / vital de Sant' Elia, necesariamente abocado a la no-obra:

<< El mayor proyecto fue un cementerio en el que el primero en ser enterrado sería él. >>⁴³¹

Sant'Elia murió a los 28 años dejando como 'obra' una vivienda de rápida obsolescencia y dos sobrias tumbas, pero sobre todo un 'manifiesto' para la arquitectura futurista, escrito e 'imaginado'.

La Primera Guerra Mundial pospondrá eternamente los proyectos, al recibir el encargo de construir rápidamente su última obra, un cementerio para la ingente cantidad de compañeros caídos en el frente. El arquitecto-teniente muere de un tiro en la cabeza, que finalmente "consagra el mito", abriendo múltiples interpretaciones:

<< arquitecto de proyectos inconstruibles, socialista incomprendido, oportunista chaquetero o joven irreflexivo. >>⁴³²

Arnau también utiliza como referente la Guerra del 14 entendida como agente neutralizador de "los primeros furiosos utópicos del siglo". Entre las dos guerras mundiales, se desata el esplendor utópico, del futurismo visionario a la revolución social, de la industrial Italia a la Rusia campesina. Subrayando Arnau que el Constructivismo Ruso toma la vez e, inspirado en la poética suprematista, idea una propuesta de alcance espacial. El sueño utópico se materializa durante un tiempo, la fe en el progreso tecnológico sigue vigente desde el futurismo italiano, pero Stalin en los años 30 impone el realismo:

<< El renacer utópico habrá de esperar 30 años. >>⁴³³

En los años 60 renace la utopía urbana en multitud de contextos geográficos y con infinidad de creadores, que no obstante comparten una concepción tecnológica de la utopía, vigente desde la revolución industrial. Arnau nos orienta en esta efervescencia de utopías arquitectónicas, la mayoría de ellas obedeciendo a sistemas inéditos de organización de las relaciones sociales.

Arnau en *La teoría de la arquitectura en los tratados* (incluyendo en sus reflexiones a épocas pretéritas) entiende la arquitectura como una necesidad cultural, de conocimiento. Aunque señala que más allá de la necesidad imperiosa "se sobrevive sin arquitectura". De tal modo que la utopía 'es' inseparable del proyecto arquitectónico que articula naturaleza y artificio:

<< La arquitectura realiza un cierto mundo artificial en el mundo natural: realiza un cierto mundo conocido en el mundo desconocido. Superpone al mundo un cierto modelo de conocimiento del mundo. En la medida en que es conocimiento, la arquitectura (toda arquitectura) es en parte utopía. >>⁴³⁴

01.4.05- DE LO NO CONSTRUIDO AL NO LUGAR

La no-obra o no construcción, en la que desemboca la mayor parte de las utopías futuribles, también forma parte integrante del presente 'imperfecto' construido, por ejemplo: Madrid. A este respecto González-Cobelo, en una afinada crítica del texto *Madrid no construido* de Alberto Humanes, nos habla de una

⁴³¹ ZABALBEASCOA Anatxu y RODRIGUEZ Javier, *Vidas construidas - Biografías de arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p.210.

⁴³² *Op. cit.* p.216.

⁴³³ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.262.

⁴³⁴ ARNAU Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados: Vitruvio*, Tebas Flores, Madrid, 1987, p.9.

<< Tesis nada alentadora sobre la triste condición de la Arquitectura y del arquitecto en nuestro país a lo largo de sus dos últimos siglos, y, por extensión, sobre la suerte que depara esta tierra vuestra a las teorías y a los sueños. >>⁴³⁵

“El ideal iluminista” tiene ventajas frente a la obra construida, pues para el autor esta galería fantasmal supone un conjunto de indagaciones no contaminadas por el compromiso frente a la fragmentaria e inconexa ejecución posterior. Así González-Cobelo nos recuerda que desde siempre la realidad construida de la ciudad se ha sentido por debajo de lo que debía ser. La utopía inevitablemente asociada a ilusiones y desengaños, permanece como “marco abierto para una creación continua”.

Observamos un notable antagonismo entre lugar y materialidad. No construido y no lugar son términos que llevan implícitos la no-obra: el proyecto. Apareciendo como unos sinónimos de utopía que anteriormente Russ ya definió etimológicamente a partir del griego *ou*, no y *tópos*, lugar: que no está en ningún lugar. La imposibilidad es programática, desde el momento en que Tomás Moro la utiliza para designar una ciudad imaginaria donde se despreciaba el oro. La materialidad áurea deviene necesaria inmaterialidad, imposibilidad existencial programática que Russ reitera: utopía significa lo que no pertenece a ningún sitio.

El siglo XVI de Tomas Moro no es el único referente ‘negativo’ del lugar, puesto que Augé también se remonta a otros autores y otros tiempos, para comprender el devenir “de los lugares a los no lugares”. Augé en *Los no lugares* plantea la presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica, que en tono conciliador Jean Starobinsky ve como esencia de la modernidad:

<< la posibilidad de una polifonía en la que el entrecruzamiento virtualmente infinito de los destinos, de los actos, de los pensamientos, de las reminiscencias (...) y que marque el lugar que en ella ocupaba (que podría aún ocupar) el antiguo ritual >>⁴³⁶

Un sofisticado juego de citas permite que Augé pueda afirmar, mediando Starobinsky quien a su vez cita a Claude Simon (especulaciones múltiples), que el lugar se cumple por la palabra porque detrás de la ronda de las horas y los puntos salientes del paisaje se encuentran, en efecto, palabras y lenguajes: palabras especializadas de la liturgia, del ‘antiguo ritual’.

El salto a la “sobremodernidad” en la hipótesis de Augé viene dada por la capacidad de producir no lugares, generándose una crisis de identidad, afirmando que si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico; un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. Ejemplarmente recordamos que la vida ‘inhumana’ y sin identidad, comienza en la clínica y termina en el hospital.

En los no lugares además del espacio se encuentra también implicado el tiempo. Afirmando Augé que los no lugares se recorren, se miden en unidades de tiempo y se viven en el presente. Incluso la temporalidad deviene plena presencia y auto-identificación. Así para el autor el pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí mismo. Por tanto aparecen términos como encuentro, identificación, imagen.

⁴³⁵ GONZALEZ-COBELO José Luís, *Crítica de libros: <Madrid no construido> Alberto Humanes, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1986. El croquis 26, p.149*

⁴³⁶ AUGÉ Marc, *Los no lugares - Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2000, p.81

Pero la identificación temporal deviene negativa multiplicidad representacional: “todos los consumidores de espacio se encuentran así atrapados en los ecos y las imágenes”. Augé sagazmente observa que, por una parte, esas imágenes tienden a hacer sistema. El individuo puede hacer suyo el sistema de consumo, “aquí la tentación del narcisismo”, ecos e imágenes, la representación en suma, la paradoja de “hacer como los demás para ser uno mismo”, con la sorprendente contradicción de que “la nueva cosmología produce efectos de reconocimiento”, de tal manera que las ‘marcas’ multinacionales en las estanterías funcionan como compensadores del anonimato del viajero.

El terreno fronterizo en el que se establece la identidad de nuestro trabajo, se reafirma con la ambigüedad manifiesta de Augé sobre el mundo de la “sobremodernidad”, afirmando que se está siempre y no se está nunca “en casa”. Reforzando con ello nuestra dinámica visión sincrética, al referirse a la realidad concreta del mundo de hoy, donde “los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran.” Pero la hibridación no está exenta de dificultades, implicando a otras disciplinas, señalando el autor que en la coexistencia de lugares y de no lugares, el mayor obstáculo será siempre político, aclarando (efecto espejo) que la extensión de los no lugares (no lugares empíricamente reconocibles y analizables cuya definición es ante todo económica) ha contagiado ya de velocidad la reflexión de los políticos.

Los políticos, según Augé, cada vez tienen más interrogantes, se preguntan adónde van porque “no saben dónde están”. Surge en nosotros cierta desorientación e inquietud, cuando sorprendentemente el autor se refiere a la utopía, nuestro actual objetivo. Manifestando que “el no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica.” Frente a la no existencia de la utopía tenemos la existencia inorgánica del no lugar, evidenciándose complejidad y contradicción, que recordemos también son unas constantes de nuestro trabajo. Así Augé deja abierto el tema y nos obliga a proseguir con otros autores que aluden más orgánicamente a la utopía.

01.4.06- Arquitectura y arte o la utopía entre proyecto y obra: la no obra de Piranesi

Arte, arquitectura y utopía se articulan orgánicamente en creadores fronterizos de diferentes lugares y épocas. Revisaremos tres paradigmáticos exponentes: Piranesi, Le Corbusier y Theo Van Doesburg, como arquitectos / artistas, que se mueven con mejor o peor fortuna, dentro de la utopía, entre el proyecto y la obra.

Piranesi ya nos interesó al comienzo del trabajo; cuando Quetglás le dedica gran parte de su tesis *La Casa de Don Giovanni*. Ahora Zabalbeascoa y Rodríguez en *Vidas construidas - Biografías de arquitectos*, nos permiten atisbar un nuevo sesgo.

Los autores en la viciosa circularidad del escrito de Piranesi que titulan *El mundo en la mirada del mundo*, consideran al arquitecto un ‘no-zeigeist’, es decir fuera de su tiempo, un adelantado, un utopista por definición. En este sentido observan que nació el cuatro de octubre de 1720, es decir, un siglo antes de lo que le hubiese correspondido. Este desfase se evidencia en un doble sentido, espacio / temporal, afirmando que si aquel tiempo no era

el suyo, tampoco el lugar lo era, no había nacido en Roma, sino en Venecia, podríamos inferir por tanto que Piranesi es un ‘error’ y, por lo tanto, nos interesa.

Su mirada se evidencia proyectiva cuando afirma que “Si alguien me pidiera que proyectara un nuevo universo, estaría lo suficientemente loco como para ponerme a la tarea” (citando los autores un escrito de Piranesi). Además adquiere una dimensión inconmensurable, pues tal como señalan los autores nadie habría influido tanto como él en una ciudad y en la forma de mirar una ciudad. Aspecto sorprendente frente a una casi inexistente obra:

<< sólo llegó a construir una iglesia y una plaza a unos pasos de esa misma iglesia. >>⁴³⁷

Como otros vanguardistas (a priori, utopistas) de siglos precedentes (como los ya citados arquitectos / escultores Brunelleschi y Donatello), Piranesi se obsesionó con Roma. Día y noche, sin pausa, mide, copia una y otra vez edificios o ruinas. De este modo, paradójicamente ‘retrocede’ para proyectar hacia el futuro.

‘La obra’ de Piranesi llega en 1746 cuando recibe de un cardenal sobrino del Papa el encargo de rediseñar el interior y la fachada de la iglesia de Santa María del Priorato, en el Aventino, así como la plaza cercana. La ‘instalación’ propuesta por Piranesi precisa que la puerta del jardín, que da a la plaza, debía ser colocada para que por el ojo de la cerradura pudiese contemplarse la cúpula de San Pedro. Un aspecto que nos recuerda ‘casualmente’ al primer experimento de Brunelleschi (‘casualmente’, también encantado por Roma), que ya hemos citado. Comprensible atención perspectivista, viniendo de un proyectista nato que ‘obra’ con el dibujo / grabado, que a pesar de la satisfacción papal, algunos menospreciaron: “se trataba más de la obra de un escenógrafo que de la de un arquitecto”. Incluso otros como Stendhal, muchos años después despreciaron ‘la obra’: “aquel proyecto les parecía sencillamente ridículo.”

Zabalbeascoa y Rodríguez observan ‘poéticamente’ el proyecto de Piranesi, que cíclicamente concluye en deseo (utópico por insatisfecho), señalando que después de un sueño fugaz el arquitecto, que viaja por los caminos de un tiempo que no le corresponde, regresa al lugar en el que levantó sus mejores proyectos, el deseo. Cuando el nuevo Papa, Clemente XIV encarga a Michelangelo Simonetti el Museo Vaticano de antigüedades clásicas, se esfuma la opción constructiva de Piranesi, la razón, a juicio de los autores, es que en el fondo le consideran un excéntrico. Que por la interacción causa / efecto, efectivamente pasará a comportarse como tal, según indican los autores, diseñará chimeneas con ecos egipcios, carrozas, relojes u candelabros para nobles extranjeros que conocían su fama.

Piranesi escribe << “Necesito producir ideas a gran escala (...)” >> Pero tan magno proyecto queda frustrado por la muerte, que no obstante permite integrar ‘circular y perversamente’, el proyecto con la obra:

<< Tras su muerte el 9 de noviembre de 1778 fue enterrado en la iglesia de Sant’Andrea delle Fratte, aunque sus restos fueron trasladados dos años más tarde a su iglesia del Aventino, la única arquitectura que pudo levantar con algo más que con la mirada. >>⁴³⁸

⁴³⁷ ZABALBEASCOA Anaxu y RODRIGUEZ Javier, *Vidas construidas - Biografías de arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p.86

⁴³⁸ *Op. cit.* p.95

01.4.07- Le Corbusier: arquitecto / artista utópico que obra

Con Le Corbusier la utopía pasa de la virtualidad a la realidad y posiblemente sea uno de los utopistas que más construyó. En su éxito tuvo mucho que ver la identidad que proyectó y construyó para sí mismo:

<< Llevaba una pajarita y las gafas de concha más famosas de la historia de la arquitectura, “esas tristes gafas que le dan a uno un aire doctoral, o un aire de clérigo”. Desde entonces ambos elementos serían una marca de identidad tan inseparable de su figura como su genio o la progresiva ceguera de su ojo izquierdo.>>⁴³⁹

No obstante la visión ‘sesgada’ (natural alteración) parece apropiada para el utopista. Otro famoso utopista contemporáneo, Mies van der Rohe, también (ya hemos citado el estudio de Daza) tenía defectos / peculiaridades en la visión, un estrabismo divergente. Hay concomitancias de diferente rango conceptual con otro maestro de la utopía, Joseph Beuys, a quien también importa la “marca de identidad” que en él se materializa en ‘sombrero y chaleco’, es decir les importa el proyecto de imagen pública, necesariamente acorde con el proyecto mesiánico que ambos se proponen. A este respecto Zabalbeascoa y Rodríguez afirman que Le Corbusier fue siempre una mezcla de profeta y propagandista, de monje y soldado del arte, de poeta y agente publicitario.

El creador se refugia en la naturaleza para alumbrar nuevas utopías y, como señalan Zabalbeascoa y Rodríguez, en 1940 cierra las puertas de su estudio parisino y poco después se traslada a Ozon, un pueblo de los Pirineos. Allí retomará con fuerza dos ocupaciones que, pese a todo, nunca había abandonado: la escritura y la pintura. Notamos que la geometría ‘sagrada’, la naturaleza (geometrizada y dinámica), el arquetipo humano y la industrialización interactúan, fructificando sincréticamente durante la segunda guerra mundial. Señalan Zabalbeascoa y Rodríguez, que en el terreno de la teoría Le Corbusier estaba perfeccionando un aporte a la estandarización, el *Modulor*.

La utopía deviene universalista y lingüística, evidenciada por su interés porque la prefabricación pudiera aplicarse de un modo universal. Un planteamiento que a partir de una deriva lingüística, de una suma de palabras (*module* y *section d'or*) le permitió crear el concepto de *Modulor*. Zabalbeascoa y Rodríguez nos aclaran que Le Corbusier busca una respuesta entre la inspiración y las matemáticas. Desechado el sistema métrico decimal por arbitrario, propone un denominador común de las dimensiones del hombre y de la geometría tradicional: la triple medida de un hombre de pie, con el brazo levantado y la altura del ombligo, combinada con las leyes de la sección áurea darían como resultado la dimensión ideal para una habitación. A partir de ese esquema se iba a establecer una progresión de medidas que conduciría a las grandes dimensiones de la arquitectura.

La naturaleza de Marsella envuelve la utopía universalista cuando en 1945 Le Corbusier recibe el encargo gubernamental de construir más de 300 viviendas, que modula en relación áurea en un solo bloque. Era la oportunidad de aplicar su *Modulor* y de levantar, con la ayuda de los avances técnicos, una ciudad / jardín en vertical. Iba a nacer la primera de las “unidades de vivienda de proporciones humanas”.

Zabalbeascoa y Rodríguez observan ‘azarosamente’ que con el poeta había vuelto también el agente de publicidad y los proyectos se multiplicaron como en la mejor época. El azar y la historia, además, le regalarían el mayor encargo de sus últimos años. En un entorno natural de Punjab, en 1947, fruto de la separación de la India y Pakistán, se crea una nueva capital, *Chandigarh*.

⁴³⁹ *Op. cit.* p.197.

El azar, en forma de accidente aéreo, retira a Albert Mayer, a quien sustituye Le Corbusier, que en la cumbre de su fama, monumentaliza arquitectura y urbanismo, la utopía deviene antinatural des / medida y des / contextualización:

<< pecó de occidentalismo: el centro administrativo era demasiado grande para la escasa actividad comercial y la densidad de las autopistas, un lujo para una población cuyo principal medio de transporte seguía siendo la bicicleta. >>⁴⁴⁰

La pérdida de la globalidad deviene crisis de la utopía arquitectónica, paradójica en ‘el último’ Le Corbusier, él que siempre demostró un gran interés por la interdisciplinariedad. Se trata de una arquitectura que será en muchas ocasiones la de un poeta metido a ingeniero. Incluso apuntamos como llegaría a contradecir el proyecto vital con la obra que realizaría:

<< Lo que al principio no le gustaba nada era la arquitectura. La música algo más. En el fondo lo suyo era pintar. Y escribir un poco. >>⁴⁴¹

Su pintura tiene ‘el purismo’ de la utopía. Le Corbusier no había olvidado su antigua vocación y precisamente en la pintura se basará su amistad con Amedeé Ozenfant, pintor purista, compartiendo el interés porque esa pintura sea ordenada y geométrica, es decir, efectivamente pura.

El proyecto de futuro de Le Corbusier, acorde con los tiempos (*zeitgeist*) se hizo interdisciplinar, concretándolo y difundiendo en texto e imagen. Recordando los autores que con Ozenfant y el poeta Paul Dermée puso en marcha en 1920 una revista que se convertirá en el órgano de expresión de la vanguardia poscubista, *L’Esprit Nouveau*. Siguiendo el aire de los tiempos, o marcándolo con manifiestos.

Concluimos con una visión interdisciplinar de Le Corbusier para los nuevos tiempos, quizás incluso más allá del *L’Esprit Nouveau*:

<< (...) en aquellas páginas las artes son todas ramas del gran tronco del arte: “Nadie es sólo escultor, sólo pintor o sólo arquitecto (dirá Le Corbusier, que era él mismo el mejor ejemplo en ser un poco de todo). Toda creación artística está encaminada a la poesía” >>⁴⁴²

01.4.08- Theo Van Doesburg: artista / arquitecto y dinamizador fronterizo

Theo Van Doesburg también ‘manifiesta’ su interés por la interdisciplinariedad y, cómo más tarde haría Le Corbusier, utiliza el lenguaje en una revista como proyección hacia el mundo. En 1917 Theo se salió con la suya. En el mes de octubre aparecía el primer número de la revista que llevaba tanto tiempo persiguiendo, se denominó *De Stijl*, el estilo:

<< Aquel primer número se abría con una introducción de Van Doesburg y continuaba con un ensayo de Piet Mondrian de título sintomático, “El neoplasticismo en pintura”. El número recogía además una importante selección de artículos sobre arquitectura, con lo que se hacía realidad otro de los viejos sueños del director: integrar todas las artes. >>

Manifiesta:

<<“El desarrollo de las artes plásticas está determinado por la voluntad de ver, de hacer visible, de visualizar. (...) El neoplasticismo supone una visión subjetiva de *relaciones plásticas*. El pintor visualiza colores, el escultor, formas, y el arquitecto, relaciones espaciales.” >>⁴⁴³

⁴⁴⁰ *Op. cit.* p.206.

⁴⁴¹ *Op. cit.* p.197.

⁴⁴² *Op. cit.* p.199.

⁴⁴³ *Op. cit.* p.174.

A partir de “su vieja idea sobre lo internacional” teoriza sobre la “transición de la individualidad a la colectividad” y aboca a un proyecto vital integrador. “Naturalmente” (según Zabalbeascoa y Rodríguez) aquellas ideas sobre un estilo internacional y sobre la necesidad de colaboración entre todas las artes y de éstas con la vida misma, no tardarían en desembocar en la arquitectura.

Al igual que Le Corbusier y otros utopistas anteriormente comentados, Theo Van Doesburg necesita auto / proyectarse una identidad, aunque en su caso más que construir, de / construye su identidad. Curiosamente surge un desdoblamiento (a modo del concepto *alter ego*, citado respecto a Duchamp) algo equivalente a la ‘esquizofrenia’ proyectiva ya vista en Sant’Elia y Piranesi:

<< lo primero que hizo en cuanto tuvo uso de razón fue elegir su propio nombre y multiplicarse en personajes y pseudónimos. >>⁴⁴⁴

En 1927 se celebra el aniversario de la fundación de la revista *De Stijl* evidenciándose la consolidación de su lenguaje utópico. En el mismo año Van Doesburg también puede celebrar ‘la obra’ (azarosamente irónica):

<< comenzó a proyectar la única casa que construiría íntegramente: su *propia vivienda y estudio en Meudon*, en la que la última ironía del destino y el terreno le obligarían a utilizar un solo rectángulo como base. Fiel a sí mismo, Theo utilizó además paneles móviles para ampliar o reducir el espacio interior y diseñó buena parte del mobiliario. >>⁴⁴⁵

En sintonía con esta sensibilidad siempre estuvo cerca de gran cantidad de arquitectos y artistas. Así en 1926 “trabajó dos años en colaboración con el escultor Hans Arp, que había conseguido el proyecto” de rediseñar en Estrasburgo el *interior del restaurante Aubette*. No obstante, como Piranesi, sólo construyó una vez, ‘manifestando’ toda una vida artística interdisciplinar como proyecto no-obra.

Theo Van Doesburg renace (“volver a empezar”) y muere en los años 30:

<< (...) con la nueva década todo parecía volver a empezar: Theo seguía escribiendo mientras viajaba, se reconciliaba con Mondrian, proyectaba una casa para un pintor húngaro y se aproximaba por vez primera al urbanismo *proyectando una ciudad sin calles* que reconocía su deuda con Le Corbusier, un funcionalista, Sant’Elia, un futurista o Leonardo da Vinci, un antiguo. >>⁴⁴⁶

Theo muere el 7 de marzo de 1931 y el proyecto de ciudad ‘interdisciplinar e intemporal’ manifestado en sus citas, se queda en el aire, se torna invisible, utopía.

<< La fatalidad había tocado a Theo con la pasión por los colores en un mundo en blanco y negro, como las fotos de la época. Lo que estaba claro es que no iba a ser él quien cediese, fuese el tiempo del color que fuese y aunque las fotos salieran movidas. Su reino no era de este mundo. >>⁴⁴⁷

01.4.09- Textualidad utópica: invisibilidad e inmaterialidad

Calvino como escritor de *Las ciudades invisibles* también manifiesta una visión utópica de la ciudad:

<< el final del último capítulo tiene una conclusión doble, cuyos elementos son necesarios: sobre la ciudad utópica (que aunque no la descubramos no podemos dejar de buscarla) y sobre la ciudad infernal. >>⁴⁴⁸

En la circularidad viciosa de los comentarios del autor, escritos en el mismo libro que comenta, se explicita la interacción dialéctica en mutación cíclica de las ciudades:

⁴⁴⁴ *Op. cit.* p.172.

⁴⁴⁵ *Op. cit.* p.180.

⁴⁴⁶ *Op. cit.* p.181.

⁴⁴⁷ *Op. cit.* p.178.

⁴⁴⁸ CALVINO Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1998, p.15

<< Mi libro se abre y se cierra con las imágenes de ciudades felices que cobran forma y se desvanecen continuamente, escondidas en las ciudades infelices. >>

Ciudad y naturaleza, comparten crisis, de la que utópicamente surge la esperanza, lógicamente invisible:

<< Tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y *Las ciudades invisibles* son un sueño que nace del corazón de las ciudades invivibles. Se habla hoy con la misma insistencia tanto de la destrucción del entorno natural como de la fragilidad de los grandes sistemas tecnológicos que pueden producir perjuicios en cadena, paralizando metrópolis enteras. La crisis de la ciudad demasiado grande es la otra cara de la crisis de la naturaleza. >>⁴⁴⁹

‘El imaginario’ propone imposibles, a ‘la consciencia’ humana, afirmando Calvino que ha comprendido que su ilimitado poder poco cuenta en un mundo que marcha hacia la ruina. Un viajero imaginario le habla de ciudades imposibles.

La invención, que siempre tiene algo de utópica, se propone desde la reflexión, como principio universal:

<< En *Las ciudades invisibles* no se encuentran ciudades reconocibles. Son todas inventadas, (...) deberían servir de punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general. >>⁴⁵⁰

Italo, el escritor, se lee (objetivamente / distanciamiento) y parece observar que la utopía arquitectónica, desde una paradójica “levedad”, se torna invisible, se ilumina y deviene visionaria, ideal:

<< Como un lector más, puedo decir que en el capítulo V, que desarrolla en el corazón del libro un tema de levedad extrañamente asociado al tema de la ciudad, hay algunos de los textos que considero mejores por su evidencia visionaria, y tal vez esas figuras más filiformes (“ciudades sutiles” u otras) son la zona más luminosa del libro. >>⁴⁵¹

01.4.10- De la utopía al idealismo

Los visionarios arquitectónicos son más ‘visibles’ que los de Calvino. Así Arnau, mediando los iluministas franceses, nos permite pasar de lo invisible a lo visible, de la ciudad ‘textual’ a la dibujada, de la utopía al idealismo, a través del texto. Proponiendo en *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica* una definición del ideal arquitectónico.

Boullée afirma que *La concepción de la obra precede a la ejecución* y precisamente el concepto, la idea, el ideal, puede ser el común denominador de diferentes disciplinas, por ejemplo en la escritura de Calvino y en la arquitectura visionaria. Como dice Arnau:

<< Para Boullée, en efecto, la arquitectura no es el arte de la construcción, sino el de la concepción de aquello que luego se pone en obra. La edificación es el efecto cuya causa es la idea. Y el arte radica en esa ideación. >>⁴⁵²

Si *Las ciudades invisibles* se escriben, para Arnau las ideales se dibujan: “El dibujo idealiza, desde luego, la obra de Arquitectura. Las Ciudades Ideales del Renacimiento son ciudades dibujadas.” Y como en otro capítulo desarrollaremos la relación del dibujo con el

⁴⁴⁹ *Ibidem.*

⁴⁵⁰ *Op. cit.* p.11

⁴⁵¹ *Op. cit.* p.16

⁴⁵² ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.113.

proyecto, ahora nos limitamos a citar el ‘origen ilustrado’ que Arnau nos propone. Observando como la idea de una arquitectura dibujada autónoma, que halla su valor en sí misma y al margen de un propósito concreto de construcción, no llega a decantarse antes de la época de la Ilustración.

Tanto Boullée como Ledoux plantean un proyecto autónomo al “dibujar modelos o prototipos de edificios que no responden a encargo alguno y no aspiran, al menos en un plazo previsible, a ser construidos.” Para Arnau se torna visible la utopía, son visiones de Arquitectura y, porque lo son, a sus autores la Historia los conoce como visionarios. Curiosamente se conocen sus estampas, publicadas en innumerables libros, a la vez que se desconoce la mayoría de sus obras.

Idealismo y utopía interaccionan a lo largo de la historia. Tal como Arnau afirma, se trata de paradigmas o modelos que se manifiestan como arquitecturas dibujadas, ideales, y que serán inseparables de sucesivas y distintas utopías, ora sociales, como las de Owen y Fourier en el XIX, ora tecnológicas, como las de Garnier y Sant’Elia a comienzos del XX, ora ambas cosas, como en el caso de los Constructivistas rusos, hechas en parte realidad.

Desde los años 60 la utopía se reactiva, incluso más allá del dibujo, retomando lo esencial. Se trata de arquitecturas ideales, dibujadas o informatizadas, hasta con la categorización de realidades virtuales. Como conclusión Arnau indica que el dibujo ha podido decaer, pero el ideal sigue adelante.

Volviendo al período ‘glorioso’ de la Ilustración, “lo sublime” literalmente ‘ilumina’ la arquitectura visionaria

<< (...) y porque apelan a este sentimiento, los dibujos de estos visionarios, aparecen sombreados. En ellos, la luz, símbolo de la Razón y principal agente de lo sublime, desempeña un papel de primer orden.>>⁴⁵³

Incluso la naturaleza se hace razonable en la utopía. Buen ejemplo de ello (como cita Arnau) el dibujo del *Albergue para guardas rurales* de Ledoux, una esfera perfecta que es un homenaje al señorío del hombre sobre la naturaleza, un modelo que el hombre debe a su uso de razón.

En la frontera entre la naturaleza y la ciudad se encuentran las *barrières* o ‘ilustradas’ concepciones utópicas que ‘iluminan’ el proyecto de futuro y que paradójicamente a veces pasan a ser obra:

<< en algún caso, esas arquitecturas prototípicas son realmente erigidas: de las *barrières* dibujadas por Ledoux, varias decenas amojonaron en su día puntos estratégicos de la trama de París. Cuatro de ellas aún perduran. Las *barrières* o fielatos eran suertes de aduanas urbanas: puestos de control para el tránsito de mercancías y el cobro de impuestos. Constituían así las nuevas puertas de la Ciudad y, al mismo tiempo, sus hitos más representativos. >>⁴⁵⁴

01.4.11- Frontera natural: Frank Lloyd Wright

En la frontera entre la naturaleza y la arquitectura, entre el sueño del proyecto y la pesadilla de la obra, Muñoz Molina en *El sueño del arquitecto*, nos aporta una peculiar visión de la casa de la Cascada, que diseñó Frank Lloyd Wright en 1936 para el millonario Edgar Kaufman, subrayando el escritor que desde hace muchos años la casa Fallingwater no es una vivienda, sino un lugar de culto para los turistas fervorosos de la arquitectura.

⁴⁵³ *Op. cit.* p.115

⁴⁵⁴ *Op. cit.* p.114

Sin embargo el sueño del turista se torna pesadilla para el usuario:

<< Kaufman quería ver el agua del torrente desde su casa, pero como ha recordado con cierto sarcasmo Robert Hugues, el agua es lo único que no se ve desde los ventanales y las audaces terrazas. El agua se escucha, retumba bajo el suelo, con un fragor que no cesa nunca, y estando tan presente no se puede ver, de modo, dice Hugues, que puede acabar siendo una tortura y haciendo que la vida en el interior de la casa se vuelva imposible. >>⁴⁵⁵

Muñoz Molina contrapone a la impresión de firmeza y durabilidad la cruda realidad, que amenaza con devolver la utopía a su estado original, la no existencia, subrayando al efecto que Lloyd Wright tenía una vanidad tan prodigiosa como su talento, y discutió ferozmente con el ingeniero encargado de la fundamentación de la obra, que se empeñaba en poner más vigas. Así vemos que genialidad utópica y pragmatismo entran en conflicto, si se hubiera obedecido a su autor ahora probablemente la casa no existiría. En cualquier caso, según cuenta *The New York Times*, la casa de la Cascada se encuentra en un estado tan precario que hacen falta urgentemente obras por valor de más de mil millones de dólares para restaurarla. Frank Lloyd Wright es discutido por su visionario ensimismamiento. Muñoz Molina señala que se preocupó más por cumplir su proyecto visionario que por los mezquinos detalles técnicos que lo harían viable en la realidad. Así por escrito se levanta una polémica sobre el valor de una arquitectura visualmente admirable que, sin embargo, resulta ser muy frágil y que además nunca fue muy práctica para la vida de quienes debían habitarla.

Por otra parte el arquitecto Antonio Fernández Alba también crítica la ‘visualidad’ exacerbada, cuestionando el hecho de que en las revistas especializadas los edificios reales no importan tanto como las fotografías espectaculares que se publican en ellos.

En la conclusión del artículo de Muñoz Molina, se propone una redefinición funcional de la utopía interdisciplinar:

<< El arquitecto reclama la libertad del pintor o del escultor, y es cierto que hay espacios que nos conmueven por la pureza de sus formas y por sus cualidades visuales, y que la forma y el color son una parte de la arquitectura: pero las casas se hacen para ser habitadas, a ser posible confortablemente y durante muchos años, igual que los aviones se construyen para volar en ellos sin sobresalto ni peligro, y precisamente la grandeza particular del diseño es esa significación doble que en los mejores casos se convierte en propósito único. >>⁴⁵⁶

La utopía se presta fácilmente a perder el rumbo, incluso ‘naturalmente’. Concluyendo Muñoz Molina que quizá lo que Lloyd Wright diseñó no fue una casa para ser vivida, sino para soñar que se ha perdido uno en un bosque.

01.4.12- Toyo Ito, ahora naturalmente fronterizo

Si en 1936 la arquitectura se instala en la naturaleza con Frank Lloyd Wright, en 1986 la naturaleza se instala en la ciudad con Toyo Ito y su *Torre de los Vientos*. En Yokohama, cubriendo una torre de ventilación de unos almacenes junto a la terminal de autobuses

<< diseñó un cilindro de aluminio perforado y espejos acrílicos y la hizo desaparecer. Durante el día, los paneles reflejaban la luz; por la noche, un efecto caleidoscópico hacía que el edificio se difuminara, con juegos de luces provocados por la dirección y la intensidad del viento. >>⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ MUÑOZ MOLINA Antonio, *El sueño del arquitecto*, El País semanal 1305, 30 sep. 2001, p.114

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ ZABALBEASCOA Anatxu, *Toyo Ito*, El País / Babelia 3 marzo 2001, p.21.

La propuesta de levedad de Calvino, parece haber dejado de ser utópica, ya tiene un lugar, tal como señala Zabalbeascoa, la *Mediateca de Sandai* que parece flotar ingrávida, a pesar de su potente estructura. En la entrevista realizada por Zabalbeascoa, Ito ha señalado que sus últimos proyectos pretenden recuperar el contacto con la naturaleza, desaparecer en ella. Además la escritora insiste en que el *centro cultural de Taisha*, en Shimane, se convierte, intencionalmente, en un espacio abierto con las fronteras difuminadas entre servicios. No se trata de forzar las formas, sino de hacerlas desaparecer y el resultado, no hay duda, es formalmente nuevo. Así la disolución de fronteras que tanto nos interesa, deviene 'obra' arquitectónica.

A la pregunta de ¿cómo afronta en sus proyectos la conservación del medio ambiente? Ito responde en la entrevista con 'natural ligereza' que "tal vez una manera de cuidar el medio ambiente sea redefiniendo las relaciones entre el interior y el exterior de los edificios. Como hacía la arquitectura primitiva, debemos intentar que los edificios respiren gracias a la naturaleza."

Zabalbeascoa insiste en los límites, afirmando que el arquitecto japonés defiende una evolución de la arquitectura encaminada a rozar la inmaterialidad. Sin forma ni peso (visual).

Desde la sabia utilización de los nuevos materiales y tecnologías, Ito deviene nihilista dinámico por la "búsqueda obsesiva de la ligereza", concluyendo inversamente en el proyecto, al efecto manifiesta que "suelo terminar mis proyectos pensando en su evolución. La arquitectura debe fundirse con su tiempo y eso intento. En lugar de tener ideas o formas fijas tengo un lema: *Nada en absoluto.*" Así encontramos magistralmente integrados (para nuestros intereses) el 'no' con el *zeitgeist* y la disolución fronteriza.

En la entrevista que Zabalbeascoa realiza a Toyo Ito, entendemos que la utopía deviene ecosistema 'natural' que se retroalimenta. Desde el principio de su carrera, en que "era casi un teórico", cuando empieza a construir surge la idea, paradójicamente la obra genera el 'proyecto': "Lo que más pasa a interesarte es el proceso de construcción. Muchas de las ideas aparecen entonces."

Con el acercamiento a la realidad, a la obra, el proyecto se hace vitalista y 'consecuentemente' el azar interviene, señalando Ito que "cuando el proyecto toma contacto con la realidad, la obra cambia y se independiza. Muchas de las soluciones aparecen de forma azarosa. En ese sentido, la arquitectura se parece a la vida."

El juego forma parte del proceso proyectivo, el azar conlleva no-elección, propiciando el sincretismo, el proyecto / obra deviene dinámico fluido y alcanzará el silencio, ¿utópico?.

Zabalbeascoa pregunta: ¿La buena arquitectura surge entonces por casualidad? Ito responde, "es un juego, y en los juegos el azar es fundamental. Mientras construyes dar con una buena idea es cuestión de suerte; sabiendo lo mismo y disponiendo de recursos parecidos, uno no haría entonces proyectos ni mejores ni peores."

Entendemos pues que en su esencia el proyecto / obra del japonés Toyo Ito, 'se orientaliza', parece re-descubrir el taoísmo 'milenarista', especialmente cuando afirma que, "no siempre hay que elegir. Se pueden combinar opciones. En el proyecto de la *Mediateca*, por ejemplo, he tratado de construir una arquitectura fluida que fuera lo más silenciosa posible."

01.4.13- Triple virtualidad fronteriza: Chillida, Tàpies, Roselló

Desde el silencio parece posible la reflexión serena y crítica. La disciplina (arquitectónica, pero no necesariamente) en ocasiones de puro utópica pierde el rumbo, como ya vimos en la cita de Muñoz Molina a Frank Lloyd Wright. Así el ensimismamiento deviene problemático como veremos en el próximo capítulo; ahora ‘¿VARIOS AUTORES?’ nos proponen una salida interdisciplinar ‘virtual’ para el “excesivo centripetismo” disciplinar.

A.A.V.V. con el artículo *Arquitecturas virtuales*, publicado en la Revista On 180 pgs.81-107, plantean una trilogía ejemplarizante:

<< Proponer la publicación de tres aproximaciones al mundo de la arquitectura desde la dimensión de la creación artística, supone proponer otros tantos aspectos de reflexión sobre la condición misma de la arquitectura. >>

Enfatizando

<< su carácter de investigación experimental sobre una disciplina, que en demasiadas ocasiones acusa excesivo centripetismo. >>⁴⁵⁸

Se destaca la heterogeneidad de las propuestas, que no obstante comparten algunos aspectos proyectivos, subrayados por los autores del escrito, que como únicos datos comunes encuentran la condición de artista de sus proyectistas y un cierto carácter arquitectónico del resultado final.

El proyecto de vaciado interior de la montaña de *Tindaya* propuesto por Eduardo Chillida resulta para los autores (A.A.V.V.)⁴⁵⁹ un tanto paradójico puesto que parece la menos ‘artística’ y, a la vez, la más arquitectónica de las tres concepciones (Chillida, Tàpies, Roselló) y que sin embargo consideran un espléndido ejercicio de creación de un espacio arquitectónico puro, a partir de unos recursos sustancialmente inversos a los habituales en la práctica convencional. De tal manera que así nos aparece la pureza del vacío arquitectónico / escultórico, radicalmente próximo a los principios ‘teóricos’ de la utopía.

El vacío silencioso ‘orientalizante’ se torna funcionalmente meditativo en el proyecto de *La Sala de la Reflexión* en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, de Antoni Tàpies, que al devenir obra, se muestra, como la menos arquitectónica de las tres por su carácter ‘epidérmico’, ya que gran parte de los contenidos significativos de la propuesta radican en los objetos, señales y signos sobrepuestos a la piel interior de la arquitectura, suelo y paramentos verticales.

El tercer acercamiento analizado por los autores (A.A.V.V.) en la revista, considera la virtualidad como aproximación a la arquitectura desde el mundo del modelo, aspecto proyectivo fundamental que en otro capítulo dedicado a la instrumentación trataremos. En la propuesta del escultor Antoni Roselló entienden que no se trata de crear o modificar artísticamente el espacio arquitectónico, sino de proponer una nueva lectura del mismo desde la réplica a escala reducida.

Juan Daniel Fullaondo comenta los pequeños bronce ‘lingüísticos’: *AQ(M)-III*, *AQ(P)-I*, *M-II*, *T-I* etc. de Roselló en el libro *Arte, arquitectura y todo lo demás*:

⁴⁵⁸ A.A.V.V. *Arquitecturas virtuales*, On 180. pgs. 81-107

⁴⁵⁹ A.A.V.V., Inexplicablemente el editor ha olvidado incluir el nombre de los autores del escrito.

<< La maqueta, el modelo, tiene algo de quintaesencia formal, de intermediación entre el mundo de las ideas y el mundo de la realidad. La maqueta es un juguete y es una pieza a través de la cual las ideas toman forma. (...) El modelo revela un documento y da fe de lo que antes había sido un sueño o fantasía puede ser una presencia que haga visible una idea, anticipando una realidad. >>

... de donde inferimos 'lúdicamente' la categoría proyectiva por anticipatoria y mediadora, que en cuanto quintaesencia ideal, se aproxima a la utopía.

La intemporalidad del 'proyecto' maqueta comentado por Fullaondo paradójicamente torna 'supra-real' la utopía:

<< (...) El modelo, la maqueta, al estar fuera del tiempo, no sufre la destrucción (la arquitectura se destruye: guerras, terremotos, el tiempo, etc.); la maqueta garantiza la existencia de la arquitectura. >>⁴⁶⁰

'Concluyendo' el artículo de los A.A.V.V. con la utilidad reflexiva del hecho proyectivo, frecuentemente 'tocado' por la utopía:

<< Tres propuestas, en suma, que constituyen otros tantos motivos de reflexión sobre los contenidos propios de la arquitectura. >>⁴⁶¹

01.4.14- Artistas utópicamente proyectados al futuro: Fog, Mori, Wodiczko, Galería Virtual

Otros A.A.V.V. tratan sobre otros artistas con proyección de futuro (en *Arte para el siglo XXI*) sin limitarse necesariamente a la disciplina arquitectónica, pero compartiendo una concepción utópica.

En el caso de Gunter Fog desde el medio fotográfico se interesa por la 'utopía histórica' introduciendo críticamente el azar y la indiferencia 'contemporánea' por el fracaso de la arquitectura revolucionaria:

<< (...) pasando de largo, como si le fuera indiferente. Dejó el enfoque casi al azar; en ocasiones, los contornos eran poco nítidos: de ese modo, esas treinta fotos narran el fracaso de una utopía. >>⁴⁶²

... plasmada en su serie *Arquitectura de Moscú 1923-1941*, de 1995, donde aparece la arquitectura vanguardista rusa.

Frente al descrédito de Fog en la utopía, 'la necesidad de creer' evidenciada en la obra también fotográfica de Mariko Mori, que se auto-representa a sí misma (¿ensimismamiento y fetichismo?)

<< vestida como una figura futurista de cómic, siempre en un entorno apropiado. Después de sus performances, los trajes que ha empleado se guardan en cápsulas selladas de plexiglás que se abrirán, como muy pronto dentro de 25 años. Su mensaje es la necesidad de la fe en utopías. >>

Su concepción se propone proyectivamente placentera:

<< "Mi trabajo es una revelación del pensamiento. Para mí es un verdadero placer proyectar la postura esotérica por el mundo interior". >>⁴⁶³

Wodiczko, en cuanto artista de futuro que utiliza el pasado, al ser entrevistado por Candela y responder sobre las vanguardias históricas "uno de tus referentes" que "perseguían la utopía de una transformación social global", se muestra inicialmente escéptico, afirmando: "pensar que es posible transformar la sociedad de una forma directa es un pensamiento ingenuo."

⁴⁶⁰ A.A.V.V. *Arquitecturas virtuales*, On 180 p.97

⁴⁶¹ *Op. cit.* p.81

⁴⁶² A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.158

⁴⁶³ *Op. cit.* p.350

No obstante se manifiesta luego más optimista respecto al cambio utópico, a partir de la creativa conciencia crítica y activista, “sí se pueden, en cambio, incentivar la imaginación y la percepción de cara a promover una experiencia nueva; sí se pueden interrumpir y revelar las formas de alienación y de incomunicación existentes.”

Pero Wodiczko no cree y manifiesta que “el arte puede contribuir... pero no creo que ésa sea sólo la tarea del arte ni su única tarea.” No obstante se nos antoja que la mirada atrás permite vislumbrar un proyecto futuro de utopía, más globalizadora:

<< El promover cambios debe surgir de un ámbito cultural más amplio. Si miramos atrás en la historia, vemos que la cultura intelectual y artística tuvo un poder de influencia en el panorama cultural general y en los cambios sociales. >>⁴⁶⁴

Retomando la virtualidad como concepción artística próxima a la utopía proyectiva, recordamos la programación televisiva *El futuro ya está aquí* de Castilla y Jiménez, donde se afirma en (5’):

<< Arte es la representación que de la realidad se hace el artista y ésta es cada vez más virtual, el arte de este siglo nos llegará a través de una pantalla. >>

M^a Rosa Cervera, co-autora de la utopía arquitectónica futurista *Torre Biónica* arroja luz sobre la virtualidad artística, así en (8’) afirma que el:

<< arte de la experiencia virtual, similar al cine, que se esfuma como lugar de la realidad al apagar la luz, generando emociones, no obstante. >>⁴⁶⁵

Luís Francisco Pérez desde el texto *Galería virtual* correspondiente a la *Mostra D’arts Electròniques 2000*, Centre d’Art Santa Mònica (Barcelona), también arroja luz sobre las instalaciones virtuales *Desplacaments* y *Lightpools* de los Hermanos Roc que:

<< prosiguen la investigación de la realidad virtual como plataforma desde la cual crear y reinventar un encadenamiento de acciones y propósitos diversos, y con ello manteniendo una estimulación de la ciencia (procesos audiovisuales, digitales e interactivos) como ilusión estética por sí misma, como *locus* de sueño y ficción. >>⁴⁶⁶

Galería virtual está formada por los artistas visuales, Hermanos Roc y por el ingeniero informático Narcís Parés, que desde la interdisciplinariedad conforman, según Francisco Pérez, un laboratorio donde la realidad virtual estalla y se transforma en un discurso interrelacionado de investigación científica e ilusión representacional.

Las instalaciones devienen un tanto utópicas en su virtualidad: “los dos *sites* (...) crean a través de un territorio de ficción.”

En *Desplacaments* cuando el visitante se desplaza por la estructura de madera, un sensor provoca “un cambiante universo de imágenes, reflejadas en un falso techo / pantalla”, que denota la dinámica de Galería Virtual interesada por

<< *eleva* la energía física de todo movimiento (podríamos decir: su voluptuosidad científica) a un estadio donde ser y tiempo confluyan en un territorio de razón humanista (ciencia natural, ciencia sin logística tecnológica) y razón científica (ciencia ampliada, *perversa*, ciencia especulativa). >>⁴⁶⁷

Realizada en colaboración con Perry Hoberman, *Lightpools* o *el ball del fanalet* “supone otra concreción de un *site*” que se nos antoja utópico y dinámico. Francisco Pérez señala que es necesaria la participación de un espectador / usuario para conquistar el concreto territorio poético, entendemos que es donde se plantea la utopía inalcanzable y la realidad virtual se despliega ante nosotros como la concreción de un deseo imposible (¡Coged la luz y hacedla bailar!)

⁴⁶⁴ CANDELA Iria, *Krystof Wodiczko: el eco de los supervivientes*, Lápiz 171, p.18

⁴⁶⁵ CASTILLA Antonio H. y JIMENEZ Enrique + (BAIGORRI Deffina, documentación), *El futuro ya está aquí - La mandrágora* n° 250 ROMERO Félix (director), TVE2- 20-3-2001 (mandragora.tve@rtv.es)

⁴⁶⁶ FRANCISCO PEREZ Luís, *Galería virtual*, Lápiz 168, p.88.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

El sincretismo entre ciencia y humanismo permite ‘obrar’ la utopía, tal como lo entiende Francisco Pérez. Se persigue que la tecnología ayude al viejo sueño humanista de una hegeliana “conciencia colectiva”, o de una nueva activación del deseo compartido de la Utopía como *site* realizable.

01.4.15- El diseño de la utopía

Jones en *Diseñar el diseño* ensaya otro acercamiento tecnológico, utópicamente alternativo, en un territorio fronterizo entre la arquitectura y el diseño, desde el texto *Utopía y Numeroso*. Así empezando con las tecnologías más avanzadas Jones propone un nuevo factor que modifica totalmente el cuadro: desarrollo negativo, mejor dicho declinación económica planificada.

Se trata de superar de arriba abajo la escisión económica planetaria, que en términos de Jones significa aproximar gradualmente los niveles de ingresos que son comunes en la mayor parte del mundo, ahora una fracción de los ingresos occidentales, ese es el propósito de la “economía imaginaria” y Jones se pregunta positivamente ¿Por qué no?

<< Es la idea que más nos gustaría ver puesta a prueba. (...) no es más sorprendente de lo que fue la industrialización. En muchos casos la tecnología alternativa ha mostrado el camino. >>⁴⁶⁸

La propuesta es textual puesto que Jones dice que se trata de un ensayo de 3000 palabras acerca de la idea de “ciudad experimental” titulado: *Utopía y Numeroso*, (1981) donde *Utopía* es la voz de la perfección y *Numeroso* la de todos nosotros. Pero mientras *Utopía* propone mejorar la vida con las ideas, *Numeroso* sospecha de todo intento por fijar el futuro en un molde, por bueno que parezca. Un nuevo personaje ‘real’ con talante proyectivo aparece, *Unesco*, que Jones explica que invitó a ambos a planificar una ciudad experimental en la que puedan explorarse más plenamente que en el mundo real nuevas tecnologías y nuevos estilos de vida.

El diseño de *Utopía* insiste en la ideación, con proyección de futuro, en continuo ‘devenir’ vitalista:

<< Esa no es una teoría, Unesco. En una moral, una ética. Una teoría está destinada a predecir. A controlar. A crear certeza. Pero lo que tu dices es que las ideas, cuando se actúa sobre ellas, hacen todo lo contrario. Tu creencia, tal como yo lo entiendo, es que deberíamos aceptar no saber cómo será el futuro y que deberíamos confiar en nuestra capacidad, y en la de todos los demás, de ser sorprendidos por lo que ocurre, de ser cambiados por ello, y de ser capaces de reaccionar de nuevas formas que en el presente ignoramos. Intentar fijar el futuro en una forma prevista es, según tu ética, un error. Es negarnos nuestra humanidad, nuestra capacidad de ser. La vida cambiará más allá de nuestras expectativas. >>⁴⁶⁹

La visión del diseño que Selle presenta en *Ideología y utopía del diseño*, fluctúa entre desesperanza y esperanza al acercarse a la utopía social.

<< (...) de aquella utopía otrora llena de esperanzas ya no queda nada a lo sumo muy poco. >>⁴⁷⁰

Pero un comienzo de desesperanza surge al indicar el autor que bajo las actuales relaciones de producción, la realización de la utopía social en el marco del diseño carece de perspectivas. Puesto que la irracionalidad dominante minimiza la esperanza de una transformación o influencia sobre las relaciones sociales o el diseño del medio ambiente. Continúa señalando Selle que por la ‘práctica’ que domina la situación, se plantea una

⁴⁶⁸ JONES John Christopher *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.334

⁴⁶⁹ *Op. cit.* p.333

⁴⁷⁰ SELLE G. *Ideología y utopía del diseño - Contribución a la teoría del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p.201

nueva utopía ‘personalizada’, centrada en la creación de una nueva conciencia crítica en los usuarios y moradores de medios ambientes.

El camino evolutivo, que pasa por el ámbito pedagógico social, se prevé limitado, lento y difícil; no obstante progresivamente imparabile, buscando según Selle, formas particulares de solidaridad estratégica. Donde precisamente las estrategias individuales se revisan integrando ‘proyecto y obra’ (como señala el autor), en objetivos de corto alcance y “utopicorreales” que permitirían una teoría y una praxis críticas del diseño en tanto que fuerza social de producción.

Evidentemente surgen obstáculos para la realización de la utopía social del diseño, que Selle lúcidamente diagnostica:

<< la falsificación de los significados (...) regida por los intereses económicos privados, la corrupción del valor de uso, la constante creación de necesidades ficticias(...), acompañada de la represión de las necesidades auténticas, las normas cementadas, el poder de los factores económicos y tecnocráticos, la comunicación de un solo canal, la limitación de los procesos de interacción, el encubrimiento ideológico y la legitimación de las relaciones existentes hasta el límite de la absoluta inconsciencia respecto de la acción y el pensamiento de manipuladores y manipulados. >>⁴⁷¹

El proyecto tiene un importante papel, según Selle, para librar la utopía concreta de su carácter de mera promesa, dentro de la nueva teoría crítica del diseño que más allá de fórmulas vacías, aspira a la “aplicación” de la utopía concreta en el sentido de una transformación práctica, para la cual resulta imprescindible, la dialéctica de concepción y realización, de proyecto creador-innovador.

Concluye Selle con encendida defensa del sincretismo, proyecto / obra o teoría / praxis, para que ‘el diseño de la utopía’ no quede en pura representación:

<< Si se omitiera esta interdependencia o reflexión de la teoría y la praxis, que no hace más que poner al descubierto las dificultades inherentes a este proceso, la utopía de una transformación social a través del diseño no sería más que una pura representación y, por consiguiente, irrealizada e irrealizable. Más aún, esta omisión pondría de relieve su pura yuxtaposición a la realidad, su utilización en tanto que ideología.>>⁴⁷²

01.4.16- Encanto y desencanto de la utopía

La utopía adquiere un tono vitalista con Magris, cuando en *Utopía y desencanto - Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, se separa del ensimismamiento que enajenado por los sueños, deviene utopía totalitarista, cuando el proyecto prematuramente quiere erigirse en ‘obra alucinada’:

<< la utopía da sentido a la vida, porque exige contra toda verosimilitud, que la vida tenga sentido. (...) por sí solo sería penoso y peligroso, como es la utopía cuando violenta a la realidad, creyendo que la meta lejana ha sido ya alcanzada, confundiendo el sueño con la realidad e imponiéndolo con brutalidad a los otros, como las utopías políticas totalitarias. >>⁴⁷³

El fracaso histórico de la categoría totalitaria de utopía, motivada por irreal presunción y ceguera, genera radicalismo reaccionario, en vez de serena madurez y conciencia crítica. La desilusión no debe anular la utopía, simplemente, como dice Magris, tiene que buscarse con mayor paciencia y modestia, sabiendo que no poseemos ninguna receta definitiva.

⁴⁷¹ *Op. cit.* p.215

⁴⁷² *Op. cit.* p.225

⁴⁷³ MAGRIS Claudio, *Utopía y desencanto - Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Anagrama, Barcelona, 2001, p.12

Proyecto y obra, como utopía y desencanto deberían con-formar ‘naturalmente’ un ecosistema, por definición equilibrado, ya que, como indica Magris, utopía y desencanto, antes que contraponerse, tienen que sostenerse y corregirse recíprocamente.

La negación deviene afirmación correctiva, cual ave Fénix que renace continuamente de las cenizas:

<< El desencanto, que corrige a la utopía, refuerza su elemento fundamental, la esperanza. >>⁴⁷⁴

01.5 METAPROYECTACION ENSIMISMADA

Anticipada por la autoafirmación de algunos históricos proyectistas utópicos, la prospectiva del próximo futuro detecta el auge de algunas tecnologías que parecen inducir inconscientemente al aislamiento del individuo, que poco a poco deviene ente ‘virtual’. Alertados ante los riesgos potenciales de ofuscación, implicando el falseamiento de la identidad, varios autores sugieren una reorientación más pluralista.

Rubert de Ventós valora el ensimismamiento de diferentes disciplinas artísticas contemporáneas que lleva a paradójicas situaciones. La tautología es un aspecto recurrente en artistas con proyección de futuro como Pippin, Levine o Hill. Diet analiza la raíz psicológica de la búsqueda de identidad entre el narcisismo especular y la tecnología mediática. Marchan toma en consideración la tautología en el arte conceptual.

También puede observarse que el ensimismamiento incide sobre la arquitectura, mediando la espectacularidad visual de la tecnología informática y Fernández Galiano describe en tono irónico la globalidad del fenómeno epatante, mientras que Jenks considera el perverso efecto edípico implícito en la tecnológica virtualidad anticipadora. Por su parte Quaroni ya cuestionó desde el concepto de metaproyección arquitectónica la viciosa circularidad del artificio proyectivo.

Sin olvidar que en el artificio artístico también aparece reflejado el narcisista concepto de metaproyección que interesa a múltiples artistas, como Duchamp, Tinguely, Román o Fischli-Weiss.

Ya con anterioridad la virtualidad apareció también en la superficie híbrida del palimpsesto en programático continuo devenir. Reconsideramos así una peculiar epidermis que resulta conceptualmente endogámica en su proceso creativo / destructivo.

El ensimismamiento proyectivo podría encontrar una salida disciplinada de ‘el’ círculo vicioso, potenciando la conciencia y mediante una autocrítica no exenta de humor, introducir una ética intemporal e interdisciplinaria, cercana a un profesional código deontológico.

01.5.01- Entre la virtualidad y el ensimismamiento

La autoafirmación de ciertos proyectistas ‘utópicos’, como la que Zabalbeascoa y Rodríguez atribuyen a Le Corbusier, manifiesta que la confianza en sí mismo debía tener tan pocas grietas (como las propias obras), alertando sobre una inminente deriva de la utopía hacia el ensimismamiento.

⁴⁷⁴ *Op. cit.* p.14

También en el video *El futuro ya está aquí*, Castilla y Jiménez detectan similares actitudes ensimismadas para un inmediato futuro. Si, como ya hemos citado, el futuro artístico incorpora la virtualidad, tal como se afirma en (5') y considerando que arte es la representación que de la realidad se hace el artista y ésta es cada vez más virtual, es evidente que el arte de este siglo nos llegará a través de una pantalla. También la arquitecto M^a Rosa Cervera comenta en el (8') que el arte de la experiencia virtual es similar al cine, allí donde se esfuma como lugar / realidad al apagar la luz, generando, no obstante, emociones.

Por consiguiente parecen relacionarse virtualidad y tecnología, como propone Ivo Mesquita (Comisario independiente), afirmando que las nuevas tecnologías llevan al aislamiento del individuo y aunque la red comunique a la gente, se debería ser más consciente.

Así el autismo se hace realidad 'naturalmente' frente al cambio asociado a todo proyecto de futuro y la artística autocomplacencia, de diferentes sesgos, se detecta en él. En (15') Miguel Angel Martín:

<< la masa tiene miedo al cambio, que en lugar de ser enfrentado lleva al artista al ensimismamiento, auto complaciéndose en lamentaciones del tipo 'patito feo'. >>⁴⁷⁵

Una excesiva autocomplacencia proyectiva (frecuentemente de referentes narcisistas), nos alertará sobre los riesgos potenciales de la ofuscación, lo que nos sugerirá un nuevo rumbo más objetivo y pluralista.

El concepto de virtualidad se confunde con el ensimismamiento. La conversación con el músico Suso Saiz, cuestiona algún punto en concreto ("miran su ombligo"):

<< El dance es la música más seria que ahora se está haciendo. Es la que tiene mayor cantidad de contenido social, político, e incluso creativo. Precisamente por esto. Los músicos de dance no sólo se miran su ombligo. Nunca. El dance tiene como fundamento el compartirlo. Tú no puedes hacer dance solo en casa.>>⁴⁷⁶

Tecnología, lucubración, ensimismamiento, se tornan falsa identidad y yo patológico:

<< Los valores tecnológicos multiplicaron por cien, (...) después de estos trastornos, nadie puede saber qué es ahora lo real (...) Los valores traducen un índice que ya no se refiere a lo más real, sino a lucubraciones ensimismadas y autónomas dentro de las especulaciones financieras. >>

En consecuencia esto va a incidir en el falseamiento de la identidad:

<< En la economía, en el arte, en la identidad, lo virtual va ganando a lo real. Dentro de la red, en el ciberespacio, millones de personas generan a diario, en contacto con otras, una vida simulada con falsas identidades y multiplicaciones del yo. >>⁴⁷⁷

Del psicoanálisis freudiano se desprende naturalmente el concepto de narcisismo:

<< Un aspecto del pensamiento freudiano que ha causado grandes debates es el concepto del yo. Freud lo definió en relación con otros dos términos: el id -o depósito, o energía afectiva- y el superyó, el yo ideal, representante de la realidad externa.

Otro factor de complicación en relación con el yo es el narcisismo. >>⁴⁷⁸

De la definición de narcisismo también se desprenden nuevos conceptos como imagen, especulación, tabú y riesgos. Todo esto cuando desde la filosofía nos interesamos por el término "narcisismo" (de Narciso, 'necesariamente' con mayúsculas):

<< Etim.: derivado de Narciso; según la mitología griega, este adolescente, enamorado de sí mismo, se contempló en el agua de una fuente y se ahogó en ella. >>

Y reaparece necesariamente Freud, en referencia a *Tótem y tabú*:

⁴⁷⁵ CASTILLA Antonio H. y JIMENEZ Enrique + (BAIGORRI Deffina, documentación), *El futuro ya está aquí - La mandrágora* n° 250 ROMERO Félix (director), TVE2- 20-3-2001 (mandragora.tve@rtv.es) (video)

⁴⁷⁶ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.113

⁴⁷⁷ VERDU Vicente *La simulación*, El país, 8 abril 2000, p.80

⁴⁷⁸ LECHTE John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1997, p.44

<< “[...] Llamamos *narcisismo* a esta nueva etapa [del desarrollo de las tendencias sexuales]. La persona se comporta como si estuviera enamorada de sí misma.” >>⁴⁷⁹

Pero el narcisismo también se manifiesta como concepto artístico en cuanto esteticismo seductor, enclaustramiento, aburrida vacuidad y asfixia por ciertas faltas:

<< Seducidas, como Narciso, por su propia imagen, las artes han pretendido enclaustrarse en ella. La atmósfera, en el interior de cada una, se ha ido enrareciendo. Asfixiadas de puro “mensaje” estético, las hemos visto perder su propio cuerpo, cuya alienación creían superar. Y en esta atmósfera de vacuidad, de asfixia y de aburrimiento (...), la moderna arquitectura adquiere una particular significación. >>⁴⁸⁰

No obstante la tecnología de vanguardia nos sorprende con la mutación del tecnonarcisismo hacia una abierta conectividad. Mediante el metalenguaje tecnológico de un proyecto futurista (XML) se propone una positiva virtualidad compatibilizadora, dotada de interesante circularidad ‘viciosa’ (lenguaje que puede definir otro lenguaje) no narcisista:

<< Adobe Systems afronta ahora el proyecto Network Publishing (publicación en red), con el cual transformará todas sus aplicaciones informáticas al nuevo paradigma: crear un único original para su publicación automática en cualquier aparato, desde una rotativa para impresión en papel hasta un teléfono móvil.

El formato XML es un metalenguaje (lenguaje que puede definir otro lenguaje) con el cual se crean documentos que incluyen marcas que informan sobre la estructura de sus contenidos. >>⁴⁸¹

01.5.02- Tautología y arte contemporáneo

El arte ensimismado es una monografía sobre el ambivalente ensimismamiento artístico contemporáneo. Es la primera obra de Ventós y trata sobre pintura, arquitectura y música, pero ‘curiosamente’ no sobre escultura. El arte moderno se propone autoafirmativo y se caracteriza por su designio de ser puramente él mismo, desnudo objeto, estableciendo una comparación con la independiente ‘naturaleza’ (que Ventós identificará con una piedra), rechazando toda “alienación” de querer decir o significar o evocar nada. Notamos que por instinto de supervivencia se ‘presenta’ depurado, pero esta actitud no está exenta de riesgo (comunicativo):

<< La introversión y enclaustramiento del nuevo arte “depurado” y “esencial” era un reflejo del instinto de supervivencia. El arte abandonaba el mundo de la representación en el que veía amenazada su primacía y se encastillaba en el reducto de la pura esencia (...) >>⁴⁸²

Pero este concepto de ensimismamiento de Ventós conlleva situaciones paradójicas en diferentes disciplinas. Así observa que en el nuevo jazz aparecen todas las paradojas que han encontrado las artes en su ensimismamiento.

Ventós a propósito de los *ready-mades* de Duchamp manifiesta la asunción de un nuevo concepto artístico ‘sustractivo’ cuando se saca el objeto de su contexto habitual. Puede entonces desprenderse de su finalidad práctica adquiriendo un carácter “artístico”, de “objeto sin finalidad” que diría Kant. Este desprendimiento implica cierta aproximación conceptual Occidente / Oriente, mediante lo que Ventós indica como un humilde quietismo, de respeto por los fenómenos y de la pasividad, típicamente “orientales”.

De la aproximación se puede pasar a los paralelismos conceptuales que pueden encontrarse en diferentes ámbitos y culturas, apareciendo, como señala Ventós, incluso una relación entre las constantes formales de la pintura abstracta (o entre las series

⁴⁷⁹ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.265

⁴⁸⁰ RUBERT DE VENTOS Xavier, *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1963, p.117

⁴⁸¹ COMIN Alfred *Adobe unificará la creación de contenidos para su edición en distintas plataformas*, El País 12/4/2001 - Ciberp@ís, p.6

⁴⁸² RUBERT DE VENTOS Xavier, *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1963, p.20

dodecafónicas) y la preocupación por los módulos en la arquitectura actual, es decir el *Modulor* de Le Corbusier, el menos “naturalista” de Wachsmann y el empleo del módulo japonés *Ken*.

Pero la arquitectura, además de ‘proyectarse’ repitiéndose a sí misma (modularmente) hacia el exterior, también se interioriza. Por ejemplo, tal cómo Valverde entiende el edificio moderno, que “no tiene propiamente fachada porque se construye desde dentro”.

Así la arquitectura se abstrae, liberándose de las alienaciones decorativas, naturalistas o simbólicas, se hace real y concreta. En consecuencia el interés por el naturalismo se transforma, siendo representativas al efecto las palabras pronunciadas por Wright, aquellas en las que precisa su actitud ante el naturalismo:

<< “De la naturaleza puede aprender el arquitecto aquel sentido de la realidad que, traducido a su campo y a los términos de su trabajo, le llevará bastante más allá de un mero realismo en el arte”. >>⁴⁸³

No obstante, como ya hemos recordado, Robert Hugues (Molina se hace eco de su opinión) critica cierto ensimismamiento proyectivo asociado al Autor (con mayúsculas), a propósito de la casa de la Cascada que diseñó Frank Lloyd Wright en 1936 para el millonario Edgar Kaufman. Allí el agua ‘natural’ retumba bajo el suelo (con un fragor que no cesa nunca) puede acabar siendo una tortura, haciendo que la vida en el interior de la casa se vuelva imposible. Así parece que el arquitecto no siempre ‘está al servicio de...’, puesto que incluso en aquella obra maestra en la naturaleza, Wright:

<< se preocupó más por cumplir su proyecto visionario que por las mezquinos detalles técnicos que lo harían viable en la realidad, y en el periódico se levanta una polémica sobre el valor de una arquitectura visualmente admirable que, sin embargo, resulta ser muy frágil y que además nunca fue muy práctica para la vida de quienes debían habitarla. >>⁴⁸⁴

De modo que la naturaleza cuando implica cierta parcialidad (opuesto al concepto de proyecto integral) puede llegar a ser también problemática para el arte, indicando Ventós que la arquitectura o la pintura no deben perderse en la naturaleza o en la necesidad, sino que deben configurarlas. Matizando luego el autor que tan inhumanas son la utilidad desencarnada (sin humanismo) o la copia literal, como la idea general o abstracta que, precisamente por su incapacidad de acoger lo particular en su seno, nunca llegará a ser realmente universal.

En las conclusiones de Ventós aparece la negación:

<< El nuevo sentido que parece adquirir la negación de toda referencia o alienación en un arte íntimamente ligado a las necesidades primarias -la apertura automática que supone en arquitectura el ensimismamiento- parece apuntar al hecho de que *la alienación no puede dejar de ser un elemento constitutivo en toda obra de arte.* >>

Pero la naturaleza también encuentra su equilibrio:

<< Una obra de arte es una resolución genial de realidad y ficción, de naturaleza y artificio, de en-sí y para-sí. Lo artístico es el “cómo”, un modo peculiar “artístico” de sintetizar estos dos mundos; un modo de asumir las polaridades y no de rechazarlas. >>⁴⁸⁵

Pasando de la teoría a la praxis del arte, encontramos algunos artistas con proyección de futuro que denotan cierto ensimismamiento, en algunos casos ‘técnicamente’ tautológico, como Steven Pippin, que:

<< transformó en cámaras fotográficas lavadoras, toillettes e incluso una casa entera. El resultado es una tautología perfecta, la cámara fotográfica que no reproduce más que el proceso de fotografiar. >>⁴⁸⁶

⁴⁸³ *Op. cit.* p.132

⁴⁸⁴ MUÑOZ MOLINA Antonio, *El sueño del arquitecto*, El País semanal 1305, 30 sep. 2001, p.114

⁴⁸⁵ RUBERT DE VENTOS Xavier, *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1963, p.138

⁴⁸⁶ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.402

En otros artistas el ensimismamiento se manifiesta como provocativa copia, por ejemplo ‘re-citando’ obras maestras contemporáneas, como hace Sherrie Levine:

<< la representante más destacada del “Appropriation Art”, una re-apropiación crítica. (...) pone en escena la copia, en condición de objeto de una nueva contemplación. (...) juega a comienzos de los años noventa, con la historia y con intenciones, aúna Brancusi y Duchamp, dos antípodas de la historia del arte, en un sensual urinario de bronce: *Fountain (After Duchamp)*, 1991. >>⁴⁸⁷

Incluso llegando a traumatizar ‘artísticamente’ con su erudita y programática ‘incomprensión’, como cuando Gary Hill:

<< hizo que una niña leyera un pasaje de *Observaciones sobre el color* de Wittgenstein (1994) los espectadores reaccionaron identificándose con la acción: sufrían con la niña, que leía las frases pero no las entendía. >>⁴⁸⁸

El ensimismamiento traumatizante se convierte en psicoanalítico reflectante y paradójico, cuando Emmanuel Diet lo analiza en *Du miroir à la glace sans tain: de Narcisse à Big Brother* (Del espejo al vidrio sin azogue: de Narciso a Gran Hermano.)

<< Sí el psicoanalista es en primer lugar hombre de escucha investido en lo que le da a escuchar la palabra de sus pacientes, (...) y si el dispositivo de la cura se construye de la exclusión de la seducción de la mirada, (...) Todo lo que se representa sobre y en la otra escena, empezando por la pantalla del sueño se deja paradójicamente ver e interpretar, se traduce y se traiciona en la palabra que circula en el lazo transferencia. >>⁴⁸⁹

Un narcisismo asociable al espejo que proyecta la propia imagen es el ‘inter-faz’ del ensimismamiento, el rostro sustraído que interesa a Diet. Para el que Narciso en busca de identidad se ahoga en su imagen por no poder encontrar en la repetición de las llamadas de Eco la palabra que le permita escapar del abismo de fascinación, en el que el yo se pierde por querer ser él mismo y sin otro. Así pues el espejo aspira al sujeto que en él se sumerge.

Del espejo narcisista derivamos al ensimismamiento, que deviene tecnológico mediante el “Gran Hermano”:

<< Ya no se trata de poderse mirar en el espejo, sino de ofrecer a la mirada del otro y de los otros una imagen políticamente correcta. (...) El ojo del maestro ha reemplazado a la voz de la conciencia. El espejo se ha convertido en cabeza de Medusa, mientras que Gran Hermano vuelve a amotinar ante sus pantallas a los sujetos que él controla por medio de sus cámaras. >>⁴⁹⁰

Espejo y tecnología son objeto de tesis, la de Joaquim Dols que necesariamente se interesa por Narciso, reflejando a otros autores:

<< Cita de Jean Paris, El espacio y la mirada p.292-293 *Del espejo es de donde ha nacido el conocimiento. Inclinado sobre el agua dormida como sobre su propia profundidad en el bellissimo cuadro de Caravaggio (Roma), Narciso no tiene otra Esfinge que vencer más que a sí mismo. En este agua queremos que se admire, que se ame, que se consuma deseando lo inaprehensible. >>*

En lenguaje poético las artes interaccionan ensimismadas en el espejo:

<< Imagen, el arte de pintar y esculpir y dibujar y construir es la vía profana de la visión, (...) el modo social de producir, ¡reproducir! la auténtica imagen, Imagen, que es una imagen tecnológica, el espejo, una imagen tecnográfica, el espejo, una imagen telemática, (...) espejo de imagen que también lo es de voz de la revelación, la voz del más allá, la voz de la sabiduría, (...) >>⁴⁹¹

En sintonía lingüística con el término ensimismamiento presentamos el ‘sinónimo’ tautología, además del ya citado narcisismo. Volviendo a la historia artística reciente Marchan incide sobre el arte conceptual, bajo consideraciones lingüísticas y tautológicas. Refiriéndose críticamente al grupo inglés Art-Langage:

⁴⁸⁷ *Op. cit.* p.312

⁴⁸⁸ *Op. cit.* p.223.

⁴⁸⁹ DIET Emmanuel, *Du miroir à la glace sans tain: de Narcisse à Big Brother*. (Del espejo al vidrio sin azogue: de Narciso a Gran Hermano.) en -A.A.V.V. *A travers le miroir, de Bonnard á Buren*, Musee des Beaux Arts Rouen, París, 2000, p.102

⁴⁹⁰ *Op. cit.* p.104

⁴⁹¹ DOLS Joaquim, *La metáfora del espejo - Ensayo histórico acerca de las rupturas espacio-temporales en la imagen de producción tecnológica (Tesis doctoral)*, Departamento de Estructura de la Imagen y el Entorno de la Universidad de Barcelona, 1988, p.31

<< El rechazo de la proposición sintética y de las metáforas, de la ambigüedad, reduce este uso analítico a pruebas tautológicas (...). Esto confiere a sus proposiciones y escritos una nota oscurantista, en muchos casos de lamentable verborrea casi ininteligible, donde se cuestiona muy unilateralmente la naturaleza del arte. >>⁴⁹²

Se establecen inesperados reflejos entre disciplinas intelectuales, como cuando Kosuth “se opone al carácter ambiguo, metafórico, connotativo del arte”, que para Marchan:

<< En realidad parece evocar casi al pie de la letra las notas atribuidas por Wittgenstein a la tautología. Wittgenstein en *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.461 y 4.462 “La tautología no posee condiciones de verdad, pues es incondicionalmente verdadera”; “la tautología y la contradicción no son imágenes de la realidad. >>⁴⁹³

Podríamos referenciar la traumática experiencia artística de la niña leyendo a Wittgenstein de Gary Hill (antes citada) o el ensimismamiento perverso de Duchamp en la máquina solipsista del Gran Vidrio. Se produce una situación paradójica cuando, como señala Marchan, estas obras pretenden y exigen una participación activa del espectador. Pero con frecuencia el despertar esta actividad es tan doloroso e insoportable que provoca el aburrimiento y agotamiento.

Inesperadamente los términos ensimismamiento e interdisciplinariedad se emparentan desde el concepto:

<< El abuso lingüístico precisa de amplios conocimientos interdisciplinarios, pero su oscurantismo y hermetismo llega a ser irritante. Desemboca con frecuencia en un solipsismo lingüístico epistemológico, cuya premisa es el solipsismo lingüístico, expresado ya en la famosa frase de Wittgenstein: “Los límites del lenguaje (del lenguaje que entiendo yo solo) son los límites de *mi mundo*”. >>⁴⁹⁴

Ramírez nos clarifica el ‘sin sentido’ del ensimismamiento, paradójicamente oculto en la transparencia del vidrio:

<< (...) el panel inferior del *Gran Vidrio* no contiene una máquina soltera sino dos mecanismos de funcionamiento independiente que comparten un único espacio visual. (...) Los movimientos que produce este organismo no se proyectan hacia la esfera de la novia y por eso lo denominaremos *máquina solipsista*. >>⁴⁹⁵

Marchan también va más allá de las tautologías indicando que se trata de superar las prácticas tautológicas e inmanentistas, desarrollando sus virtualidades, sus potencialidades implícitas (proyecto) en la autorreflexión, asumiendo según el autor, las propias premisas, virtualmente pluridimensionales. Consecuentemente se tiene que aprovechar ante todo el *potencial* (en nuestro trabajo siempre en sentido proyectivo) inexplorado en estas prácticas auto-reflexivas.

El proyecto de futuro propone la extrapolación como sistema. Se trataría de buscar (tal como propone Marchan) nuevos modos de activar la conciencia, nuestros comportamientos y esquemas perceptivos, creativos, etc., para estar en condiciones de hacer extrapolaciones a cualquier clase de relaciones y situaciones. La heterodoxia se impone cuando, como indica el autor, se trataría de transgredir la estructura pasiva, conformista de nuestro comportamiento frente a la realidad, tan marcada por los reflejos condicionados de la actual “comunicación” alienante, de los nuevos medios y las pautas sociales.

Finalmente Marchan se manifiesta doblemente alternativo, respecto al ensimismamiento tautológico:

⁴⁹² MARCHAN Simón, *Del arte objetual al arte del concepto - Epílogo sobre la sensibilidad ‘postmoderna’*, Akal, Madrid, 1990, p.254

⁴⁹³ *Op. cit.* p.256

⁴⁹⁴ *Op. cit.* p.260

⁴⁹⁵ RAMIREZ Juan Antonio, *Duchamp - El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.79

<< Como *propuesta* sugiero que la superación de la tautología podría orientarse en esta doble dirección. (...) prestando atención y profundizando en el *comportamiento objetivo* de los órganos perceptivos y cognoscitivos humanos y, (...), centrándose en el *comportamiento por relación al objeto de apropiación*.>>⁴⁹⁶

01.5.03- Arquitectura contemporánea epatada

En cierta arquitectura también se detecta otra categoría de ensimismamiento, en este caso procedimental, mediático y según Fernández Galiano, en gran parte originario de Holanda, como sugiere el crítico título *Bulbos de Tulipanes*. En cierto paralelismo con el fenómeno mediático de origen holandés (*Gran Hermano*) el autor nos previene sobre esta arquitectura virtual de imágenes incandescentes, que se extiende como un virus por el planeta. Una manifestación cada vez más evidente de:

<< su condición autista y ensimismada, característica quizá de una cultura crecientemente desestructurada que asiste impasible al deterioro de su capital social, pero síntoma también de un malestar colectivo que utiliza el exotismo domesticado como un narcótico analgésico. >>⁴⁹⁷

En sintonía con el escrito ya comentado, *Du miroir à la glace sans tain: de Narcisse à Big Brother* (de Emmanuel Diet) observamos que televisión, espejo y narcisismo también interesan a Fernández Galiano. Manifestando que el comercio electrónico de experiencias, que coloniza las pantallas de televisión y los monitores de la red, suministra la versión más narcisista y triste del *homo ludens*. Lo hace en la forma de un *gran hermano* arquitectónico que procura o finge modelar los espacios y las vidas ajenas cuando, en realidad, se limita a contemplar su rostro en un espejo. Diríamos que ‘naturalmente’ los bulbos de tulipanes se evidencian hoy bulbos de narcisos.

El autor señala que se trata de una especulación visual generada por “arrogantes y mesiánicos” ‘ordenadores’ confrontada con la ‘desnuda’ realidad. Es decir, “ante esta pirámide especulativa, pocos se atreven a denunciar que el rey está desnudo” y temen ser criticados, precisamente por mostrarse críticos con “la locura mundana del consumo, del lujo y de la moda.”

Pero observa Fernández Galiano que no es la sátira el género favorito de los practicantes de la “nueva arquitectura”, por lo común tan arrogantes y mesiánicos como los protagonistas de la “nueva economía”, y frecuentemente tan volátiles como ella. Así se genera una situación paradójica entre virtualidad y realidad, en suma entre proyecto y obra:

<< En contraste con la popularidad del alabeo inducido por los programas de dibujo informático, la realidad física es más testaruda, y los materiales se dejan distorsionar con menor facilidad que las representaciones virtuales de las pantallas, ...>>⁴⁹⁸

Anticipando un estudio más amplio del tema (que desarrollaremos en el capítulo relacionado con la instrumentación) pasamos a valorar los ensimismamientos infográficos, que Fernández Galiano cuestiona y además propone alternativas éticas y a-estéticas. El debate arquitectónico se centra en esta “intumescencia informática”, “saludable o enferma” que prolifera en esta “acumulación de formas fervorosas y febriles”. No obstante, como contrapunto “la última Bienal de Arquitectura de Venecia propuso un lema ... *Menos estética y más ética*” (edición ‘más / menos’ entre dos milenios).

⁴⁹⁶ MARCHAN Simón, *Del arte objetual al arte del concepto - Epílogo sobre la sensibilidad ‘postmoderna’*, Akal, Madrid, 1990, p.269

⁴⁹⁷ FERNANDEZ GALIANO Luís, *Bulbos de Tulipanes*, El País - Babelia, 2 diciembre 2000, p.21

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

Paradójicamente Fernández Galiano, el crítico autor del escrito *Bulbos de Tulipanes*, también flota en la virtualidad del ‘estrellato arquitectónico’, tal como parece reflejar otro de sus escritos, *Hojas de marzo*:

<< Jueves 8. En Nantes con el jurado del Premio Mies, (...) Viernes 9, (...) gira de finalistas del Mies, (...) visitar el museo en Altamira (...) y el Kursaal (...) Domingo 11. Reunión final en Copenhague (...) regreso a Madrid (...). Lunes 12. Sesión del tribunal fin de carrera (...) llamada de Barcelona: Ignasi de Solà-Morales ha muerto de un infarto en un hotel de Amsterdam. Tenía 58 años, y ese mismo día iba a reunirse con (...) en Rotterdam para participar en la comunicación pública del premio Mies, (...) y que tiene como sede el Pabellón de Barcelona reconstruido por él a partir de 1982. (...) Jueves 15. (...) jurado del Premio Prizker, (...) entrega del galardón en Monticello [USA]. A última hora llama Jacques Herzog (...) quiere que nos veamos en Basilea (...). En este calendario de vísperas, el dolor arroja su sombra delgada sobre el ajetreo de los premios para componer una *vanitas* liviana, y los idus de marzo se despiden con sabor a ceniza. >>⁴⁹⁹

Posibles indicios de ‘vanidad y ensimismamiento virtual’ de una arquitectónica estrella ‘errante’ y mediática, una profesión ‘mortal’ de necesidad (recordemos el fallecimiento por esas fechas de Solà-Morales, que ‘revivió’ / reflejó a Mies en Barcelona).

Algunos arquitectos parecen compartir la virtualidad de los sistemas informáticos (incluso de los *mass media* triunfantes), estableciendo una peculiar relación proyectiva con la realidad. Haciéndolo en un sentido anticipatorio y prospectivo, que tal vez conlleve un perverso sesgo edípico como el propiciado por Karl Popper, citado por Jenks: << propongo el nombre de “efecto de Edipo” para la influencia de la predicción sobre el hecho predicho... si esta influencia tiende a que se produzca lo que se predice o si, por el contrario, tiende a evitarlo.>> Karl Popper: *The Poverty of Historicism*, Routledge y Kegan Paul, Londres, 1957, p. 13

Para Jenks el efecto Edipo explica dos aspectos fundamentales de la predicción, centradas en la interacción:

<< 1) Hay un elemento irreductible de incertidumbre en todas las predicciones sociales, a causa de una inevitable acción recíproca entre el observador y lo observado, y 2) el efecto de ideas y predicciones sobre el curso real de los acontecimientos es la clase esencial, en tanto en cuanto tengamos libertad para disponer de nuestro destino. >>⁵⁰⁰

Esto nos permite incluso pervertir la relación causa-efecto, debiendo tomarse en consideración conceptos como circularidad y autoperpetuación. A este respecto Jenks nos previene sobre ideas erróneas que actúan como un poderoso desastre social. Particularmente, cualquier idea psicológica creída con energía suficiente tenderá a aportar una autoconfirmación del estado de cosas. Así pues, afirma el autor, que todas las ideas (incluso las que no tienen valor científico) son radicalmente circulares y se perpetúan a sí mismas.

La dinámica de las ideas se muestra consecuente con la maleabilidad natural, “dado este estado de cosas tan plástico”, por lo que es esencial para Jenks que el pronosticador ponga en claro sus propias hipótesis inmediatamente y critique las de sus adversarios. Esta es su posición concreta:

<< basada en la teoría de los sistemas abiertos, teoría que ha sido desarrollada por los biólogos a fin de explicar la tendencia de los seres vivos a ser negentrópicos (o sea, a aumentar su orden). Esto no quiere decir, sin embargo, que acepte la idea de que toda evolución es *ipso facto* un hecho positivo y necesariamente beneficioso. >>⁵⁰¹

La naturaleza en su evolución vital “negentrópica” puede devenir circularidad viciosa en el artificio proyectivo cuando se mueve sobre sí mismo en lo que Quaroni denomina “metaprojectación” es decir:

⁴⁹⁹ FERNANDEZ GALIANO Luís, *Hojas de marzo*, El País - Babelia, 31 marzo 2001, p.21

⁵⁰⁰ JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975, p.13

⁵⁰¹ *Ibidem*.

<< proyectación del proyecto (entendido este último como el conjunto de las operaciones desde la decisión inicial hasta el disfrute final), a la programación de las varias operaciones -entre ellas, la central del *design* - necesarias para obtener un equilibrado proceso para un determinado proyecto, que primeramente deberá ser calibrado en relación a las exigencias, de un lado, y a las posibilidades, de otro, y regulado posteriormente en los tiempos para evitar los perjuicios económicos o de otro tipo provocados por previsiones erróneas o por cualquier otra causa. >>⁵⁰²

Quaroni propone el uso de algunos instrumentos modernos de control para mantener un equilibrio proyectivo, remitiéndonos incluso a la ayuda del cálculo electrónico. No obstante, por ahora tendremos que mantenernos en el interior del *design*, obviamente siguiendo las recomendaciones que acabamos de hacer.

Sin autocontrol el proyecto puede llegar a ser narcisista, reflejándose ‘perversamente’ o / y creativamente, en sintonía con un ‘interiorismo especulativo’ que, por ejemplo, Damisch estudia en *Las Meninas*, (como ya hemos tratado).

01.5.04- Maquinarias artísticas autocomplacientes

La metaproyectación ‘originaria’ del proyecto arquitectónico y del diseño también tiene cierto eco en la creación artística, especialmente en aquella dotada de cierto ‘artificio’. Podemos citar algunas circularidades ‘maquinistas perversas’ en artistas tan heterogéneos como: Duchamp, Takis, Fischli / Weiss, Tinguely, Moholy Nagy, entre otros.

Ya vimos como Ramírez nos presentó la máquina solipsista de Duchamp, desvelándonos ahora la ‘naturaleza artificial’ del panel inferior del *Gran Vidrio*, señalando que la *máquina solipsista* produce una serie de movimientos y procesos físico-químicos que no se relacionan con la esfera de la novia.

No obstante se trata de:

<< una máquina plausible, una estupenda parodia de la eterna circularidad y del sin sentido de esa energía “en circuito cerrado”, masturbatoria, que se despilfarra y se reinicia eternamente. >>⁵⁰³

La reiteración de Duchamp, incluso sus juegos lingüísticos (ya citados), reaparecen en Juan Carlos Román que frecuentemente ‘refleja’ la historia artística contemporánea, en el “espacio de reconocimiento genético” que José Luís Clemente presenta:

<< Las obras *Entre Piero Manzoni II* (1995) y *Entre Piero Manzoni* (1995) ponen en entredicho la firma del artista, nombrada en boca de Juan Carlos Román, quien para procurarse un espacio de reconocimiento genético, sin tapujos, echa mano aquí de los rompecabezas silábicos tan del gusto de Duchamp. >>⁵⁰⁴

A Picazo también le interesan los trabajos que sobre Manzoni proyecta Juan Carlos Román, donde metaproyectación y metalenguaje se aproximan, señalando la autora que al estar tú mismo presente (pienso en el juego de palabras que haces con PIE ROMAN ZONI) entablas un diálogo con ellos.

En la entrevista el mismo artista se refiere al metalenguaje en relación con el juego de azar, el humor y la ‘maquinación-cosificación’ del arte.

⁵⁰² QUARONI Ludovico. *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.17

⁵⁰³ RAMIREZ Juan Antonio, *Duchamp - El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.82

⁵⁰⁴ CLEMENTE José Luís, “Román R que R” en *Catálogo Juan Carlos Román 1990-1999*, Gobierno Vasco, Vitoria, 1999, p.36

Juan Carlos Román establece paralelismos con otras disciplinas, como la música ‘maquinista’, interesada en las mezclas ‘contaminantes’ y donde el DJ combinando crea, unificando:

<< “La música techno es un territorio donde coexisten diferentes ramificaciones o tendencias, y el DJ es su compositor; (...) El DJ no es un creador en el sentido y en las acepciones religiosas y culturales del término; (...) >>

La maquinaria tecnológica musical construye de-construyendo:

<< Desmonta los principios de innovación, originalidad, unicidad y autoría, ya que sus temas no le pertenecen, él construye, combina, compone y ambienta hasta formar una comunión armónica con su público. (...) >>⁵⁰⁵

Y aparece el reflejo interdisciplinar, cuando según Román “el artista debería mirar más al DJ, con suerte sería posible que se viera reflejado.”

Pero Juan Carlos Román amplía las creativas contaminaciones a muchas más disciplinas fronterizas, como una de las salidas al ensimismamiento. Cita “la publicidad, la moda, el diseño, el cine, la música... que son territorios fronterizos y a la vez más inquietos, están vivos, y es así porque tienen una incidencia real en la sociedad”. Una visión más amplia desvela según Picazo que nosotros, que nos creemos el centro, no somos más que un apéndice de la industria del entretenimiento y esa falta de perspectiva puede tener graves consecuencias, anticipándonos que el arte tal y como lo entendemos, tiende a desaparecer.

Picazo propone una reacción frente al ensimismamiento esteticista, usando como referente ‘ético’ la Bienal de Venecia, con la encomiable propuesta de Harald Szeeman, que según Picazo obliga a reflexionar sobre el ensimismamiento que parece sufrir el arte contemporáneo, sobre las fuertes dosis de formalismo y esteticismo imperante.

Las máquinas musicales que inspiran a Juan Carlos Román parecen relativamente asimilables a las muy anteriores ruidosas máquinas ‘estéticas’ de Jean Tinguely, que en su “sentido de burla” nos devolverían a las hilarantes máquinas humanizadas de Duchamp, que mezclan naturaleza y artificio. Hacia 1951-52 Durazoi nos propone ecos dadaístas al referirse a las primeras esculturas de Jean Tinguely accionadas por un motor eléctrico:

<< Sus esculturas se inscriben en la continuidad del espíritu Dadá, por la utilización de materiales de recuperación y su aspecto abigarrado, así como también por su sentido de burla. >>⁵⁰⁶

Otras máquinas posteriores como la de “dibujar” hacen cómplice al ‘espectador’ artístico invitándole, según Durazoi, a fabricar “parodias de pintura abstracta”. Incluso Tinguely manifiesta que el ensimismamiento se vuelve autodestructivo. Por ejemplo, el *Homenaje a Nueva York*, presentado en el Moma, fue literalmente “programado para explotar.”

Sus obras, después de 1970, incluyen construcciones sobre plataformas que se desplazan sobre rieles, con automoción ensimismada y sin sentido, aunque espectaculares:

<< el gasto de energía se duplica, al tiempo que la parodia del funcionamiento industrial, engranajes, pistones, cadenas y motores, no producen sino movimientos sin función y ruidos.>>⁵⁰⁷

Y para concluir este pasaje maquinista, podríamos proponer proyectivamente para el futuro los vitalmente risibles encadenamientos de Fischli-Weiss, de ‘alto riesgo’ proyectivo por las ‘mutaciones’ artísticas implícitas, incorporando fuerzas naturales. Así lo indican los autores (A.A.V.V. sin especificar por el editor) cuando afirman que el mundo

⁵⁰⁵ PICAZO Gloria, “Entrevista con Juan Carlos Román” en Catálogo Juan Carlos Román 1990-1999. Gobierno Vasco, Vitoria, 1999, p.40

⁵⁰⁶ DUROZOI Gerard, *Diccionario de Arte del Siglo XX*, Akal, Madrid, 1997, p.636

⁵⁰⁷ *Op. cit.* p.637

de Peter Fischli y David Weiss es el mundo de la vida ordinaria. Pero se la toman muy en serio, la analizan, la reproducen, la modifican un poco y, después de haberla elaborado así, la devuelven al contexto artístico.

En su famoso vídeo *El transcurso de las cosas (Der Lauf der Dinge, 1985-1987)*, el ensimismamiento implica un riesgo, quizás ‘el encadenamiento’ mismo:

<< se presenta con una taimada sonrisa. Al igual que la película trata de reacciones en cadena, que siguen una determinada disposición experimental, pero que aún guardan dentro de sí un cierto riesgo (...) >>⁵⁰⁸

01.5.05- Palimpsesto: estratificación ensimismada

Llegado a este punto el proyecto fluctúa entre la mezcla correlativa ejemplarizada por Fischli-Weiss, o la compleja estratificación del palimpsesto que podría convertirse en endogámica. Conde establece un nexo conceptual entre lenguaje y proyecto arquitectónico. Así refiriéndose a la planificación del espacio público de una ciudad americana, esencialmente dimensional como una plaza manifiesta que:

<< Esta situación facilitaba una analogía del trabajo proyectual de arquitectura con la del trabajo de manipulación de textos, mapas, palimpsestos, en superficie, también horizontal (se ha hablado de la horizontalidad de los textos) y con su dimensión relativizada. >>⁵⁰⁹

En la horizontalidad de la pintura también surgen ocasionalmente palimpsestos, como sucede cuando una conservadora del Museo de Bellas Artes de Boston descubre debajo del lienzo *Barranco* de 1989 otra obra de Van Gogh, explicando los responsables del museo de Amsterdam después de un análisis con rayos X :

<< “Sabíamos que Van Gogh había tenido problemas para recibir los óleos y las telas que le mandaba su hermano Theo de forma regular. En 1889 estaba en Saint-Rémy, En Francia. Debió de cansarse de esperar y pintó encima de una obra ya acabada” >>

Con la peculiaridad de que el museo de Amsterdam:

<< conserva un dibujo del cuadro tapado en su archivo y ya puede citar el original al óleo, aunque sólo pueda contemplarse en el blanco y negro de los rayos X. >>

Por su parte desde Boston se congratulan de haber “podido recuperar una pintura que los historiadores creían perdida”, conceptualmente interpretable como palimpsesto:

<< pintada sobre otra anterior, titulada *Vegetación salvaje*, (...) El cuadro hallado ahora pertenece a la última época francesa, dominada por las flores, los paseos de parques en flor y la naturaleza más tupida de su obra. >>

No obstante:

<< No es la primera vez que un pintor depara, incluso después de su muerte, una sorpresa a sus seguidores. En junio de 2005, por ejemplo, el Museo Kunsthalle de Bremen descubrió una obra de Edvard Munch, titulada *Joven y tres cabezas de hombres*, durante la restauración de otra tela del mismo autor, *La madre muerta*, bajo la que se hallaba escondida. >>⁵¹⁰

Finalmente, la tensión proyectiva se concentra en la compleja superficie híbrida del palimpsesto, escrito / borrado. Una concepción que en cierta medida también será soporte de nuestras futuras conclusiones en tanto *proyección integrada*:

<< Con estos componentes el proyecto podía discurrir entre un intento de distanciamiento de las decisiones intuitivas y una situación de manipulación de un palimpsesto, generado con unos datos iniciales, y reservar hasta casi el final la atención de las nociones de “programa” en sus aspectos más ligados al uso y experiencia física del objeto. >>⁵¹¹

⁵⁰⁸ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.151

⁵⁰⁹ CONDE Yago, *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000, p.200

⁵¹⁰ FERRER Isabel, *Van Gogh ocultó otro Van Gogh*, El País - Revista de verano, 4 agosto 2007, p.36

⁵¹¹ CONDE Yago, *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000, p.201

01.5.06- Autocrítica, humor y ética disciplinar

Desde la compleja y contradictoria superficie proyectiva del palimpsesto, también se puede concluir reactivamente con cierta apertura del ensimismamiento metaproyectivo. Es decir, derivando desde la conciencia autocrítica y sin dramatismo, con un toque humorístico que algunos artistas (como los últimamente citados) aportan y por lo que consecuentemente se proyectan hacia una ética intemporal e interdisciplinaria.

Cuando el proyecto se contamina de obra, la praxis puede aportar un código deontológico profesional que aparecerá contaminado por otras disciplinas.

Arnau, al interesarse por la teoría y la práctica arquitectónica, se retrotrae al paradigmático Vitruvio, arquitecto y tratadista romano, que desde la sabiduría de la edad, se atreve a ‘moralizar’ filosóficamente. Señala Arnau que, sí la Historia es la primera pieza de la erudición del arquitecto, la Filosofía es la segunda y en este lugar Vitruvio, como anciano, cede a la inevitable tentación del sermón moral. Así surge lo que de manera heterodoxa podríamos denominar ‘el archi-tipo’:

<< “Pero la filosofía hace al arquitecto magnánimo: que no sea arrogante, sino equitativo y fiel sin avaricia, lo cual es lo principal, porque no puede llevarse a cabo verdaderamente obra alguna sin fidelidad y honestidad; que no sea ambicioso y no ponga su interés en recibir regalos, sino mire seriamente a su dignidad, celoso de su buena fama: en efecto, esto estatuye la filosofía.” (V. I/I 20 a 24. I. p.9) >>⁵¹²

La socialización vitruviana diluye el ensimismamiento engréido, señalando Arnau que el arquitecto no puede encerrarse en la torre de marfil de los arrogantes porque su oferta atañe a la comunidad entera. La equidad resulta difícil aunque deseable, insistiendo el autor en que el arquitecto, consejero habitual del poder, contribuye a su abuso o a su moderación. Aunque Vitruvio no especifica “a qué o a quién se debe la fidelidad del arquitecto: a su obra, al cliente, a sí mismo”. No obstante para Arnau ya se sobreentiende, (al hilo del discurso) que el arquitecto debe fidelidad a su pueblo.

Se produce una valoración de la praxis (tal y como Vitruvio había definido a su arquitecto) realizada sobre el fondo de un conocimiento real de los colegas de su tiempo y de otros famosos de la antigüedad. Una vez detectadas las contaminaciones, el ejemplar arquitecto romano incide en la teorización (vicios y virtudes), fundamento del proyecto, a lo largo de sus *Diez Libros*:

<< Un cuadro somero de esas virtudes y de esos vicios puede ser, más o menos, éste: magnanimidad, sencillez, equidad, fidelidad, honestidad, seriedad, dignidad, buena fama, arrogancia, avaricia, ambición, sobornabilidad.

Es curioso que la lista de vicios se reduce a dos únicas perversidades: engreimiento y dinero. >>

Arnau extiende la aportación de Vitruvio a la positiva contaminación con otras disciplinas no artísticas:

<< Pero la filosofía vitruviana no se agota en la ética: a ella pertenece asimismo lo que nosotros llamamos física y los griegos fisiología: la filosofía de este tiempo comprende, pues, todas las ciencias morales y físicas. >>⁵¹³

Finalmente en Esteban Lorente también encontramos un sesgo historicista, con fuerte presencia ética, aportando desde la Iconografía una tradicional y ‘sagrada’ asociación artístico / ética, que de antiguo se interesa por lo multidisciplinar:

<< Por influjo de Marciano Capella frecuentemente se hizo acompañar a cada una de las Artes Liberales de uno o dos sabios de la Antigüedad que eran considerados paradigma en su materia: (...) Geometría de

⁵¹² ARNAU Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados: Vitruvio*, Tebas Flores, Madrid, 1987, p.153

⁵¹³ *Op. cit.* p.154

Euclides; Música de Pitágoras (...). Andrea de Firenze las pintó en los frescos de la Capilla de los Españoles de Florencia, afrontadas a otras siete ciencias: (...) Etica - Juan Crisóstomo; Inspiración Mística - S. Agustín (R. van Marle). >>⁵¹⁴

01.6 PRAXIS: CONTAMINACIONES EN LA OBRA

Para definir adecuadamente el proyecto, resulta imprescindible una somera revisión de la obra (que nos hubiera gustado entrecomillar para reconsiderar sus múltiples significados), de tal manera que la confrontación con lo que genéricamente suele conocerse como la práctica, delatará la existencia de sugerentes contaminaciones.

Ramírez introduce el concepto de ecosistema, originario de 'la naturaleza', en el artificial entorno del arte, analizando el amplio espectro de agentes que condicionan el presente y el desarrollo futuro de la obra artística.

La práctica intelectual sufre contaminaciones poco éticas, que Sokal y Bricmont 'deconstruyen' mediante riguroso humorismo científico.

Para Wolf la creatividad y la praxis artística manifiestan su interdependencia con las fuerzas sociales, detectando la paradójica situación del artista. Los poderes fácticos cuentan con una larga tradición histórica en la contaminación expresiva de la arquitectura. Leach evidencia el desplazamiento social y político que sufre la arquitectura, donde la estética sustituye a la ética. Arizmendi estudia el histórico devenir del proyecto arquitectónico nazi, en el que también colabora la disciplina escultórica. El totalitarismo proyectivo, contaminado de praxis, se aproxima a la contemporánea práctica arquitectónica profesional, estudiada por Muñoz. Mientras que Fernández Alba se muestra combativo desde la no-obra, mediante la aplicación de un filtro ético.

Haacke desde la práctica artística anti-institucional, desvela el modelo social conspirativo teóricamente definido por Ramírez, que en el conflictivo y ejemplarizante caso artístico-político de Sanleón toma tintes autodestructivos. La resistencia frente a la contaminación de la praxis artística, queda evidenciada por Zaya. Mientras que en similar contexto local / global Zulaika desvela los entresijos del seductor fenómeno Guggenheim, publicitando sus contaminaciones interdisciplinares.

Venturi eleva a la categoría de arquetipo Las Vegas, que considerada como una arquitectura de pasarela es contestada por Leach por su ensimismamiento esteticista y acrítico. Verdú analiza la efectista identidad posmoderna bajo parámetros narcisistas, que históricamente ya fueron contestados por Loos.

Desde la disciplina del diseño el esteticismo conceptualmente exclusivista se torna radicalmente inclusivista, ético y participativo. La crítica de Bürdek hacia la estetización comercial del diseño conlleva una visión globalizante del proyecto industrial, que incide incluso en su teorización. Bonsiepe y Erlhoff cuestionan la praxis del diseño posmoderno, comercialmente contaminado y alternativamente contestado por tesis más éticas de arquitectos como Erskine o Habraken, que proponen un equilibrio entre lo individual y lo colectivo. Papanek radicaliza la crítica al diseño criminalizando las prácticas socialmente irresponsables, que culminan con la contaminación de la naturaleza, incluida la humana.

⁵¹⁴ ESTEBAN LORENTE Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 1990, p.392

En el momento crítico en que el proyecto intenta devenir obra, se producen ciertas ‘contaminaciones’, implicando algunas nefastas consecuencias, que el multidisciplinar Tusquets relata en primera persona.

Desde la concienciación de la inutilidad del proyecto ensimismado Carvajal, como experimentado profesional de la arquitectura, precisa la ubicación conceptual de la obra ‘construida’ en el devenir proyectivo. Frampton estudia críticamente el acercamiento al proyecto desde la construcción de la arquitectura. Fernández Alba potencia la dinámica interacción teoría-praxis en la arquitectura. Lucan desde el análisis de la praxis arquitectónica de Souto de Moura explica la transmutación de la materia, artísticamente interesada.

01.6.01- Presuntos implicados en el arte

Ramírez desvela los agentes sociales que condicionan el arte del presente y puede que también el futuro, comenzando por introducir diferentes agentes en la ingenua unicidad artística. Empieza por desmontar lo que el autor denomina ‘la creencia ingenua de que la creación verdadera pasa directamente del taller del artista al espectador’.

La introducción de ‘la naturaleza’ en el arte permite a Ramírez una clarificadora conceptualización ecológica, bajo la proclama: utilicemos la metáfora ecológica y digamos que la jungla del arte está constituida por muchas especies de plantas y animales viviendo en estrecha interrelación.

Para comprender este raro ecosistema se propone examinar por separado a los principales agentes que lo constituyen, empezando por el artista, personaje clave, frecuentemente ensimismado:

<< Suele ser un individuo bastante enajenado del medio sociocultural en el que vive. (...) Ve el camino de la gloria como algo lleno de dificultades y peligros: envidia, crisis económica, estupidez e insensibilidad del mundo filisteo, etc. >>⁵¹⁵

Otro agente del ecosistema es el crítico, que profesionalmente habla y escribe, que según el autor, se ve a sí mismo como árbitro y juez, además debe simular, en cualquier caso, una sinceridad inapelable para sus opiniones contingentes. Ramírez encuentra dotado al crítico con abundantes dosis de cinismo, subrayando que asume un papel que es tan trascendental que sería imposible imaginar todo el tinglado artístico sin él.

Los medios de comunicación según Ramírez tienen poder como sancionadores de valores, crean en gran medida la etiqueta, la valoración que se otorga a lo que se incluya en ellos.

El galerista en gran medida es responsable de la ‘popular’ con-fusión entre valor artístico y comercial:

<< La galería es una empresa comercial (...) Sus estrategias se parecen a las de otras compañías de fabricación y distribución de productos superfluos. (...) otorga guarismos precisos (un precio) a los valores intangibles del arte. La calidad aparece, pues, como algo “negociable”. >>⁵¹⁶

Uno de los agentes contaminantes del arte es la mediación económica que Ramírez entiende distorsionante, al considerar que la sustitución del escenario cultural de las

⁵¹⁵ RAMIREZ Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes- Condiciones de la Historia, segundo Milenio*, Anagrama, Barcelona, 1994, p.33

⁵¹⁶ *Op. cit.* p.42

vanguardias por las simples leyes de mercado implica que se acepta tácitamente la preeminencia de los agentes económicos sobre los tradicionales argumentos críticos o políticos. De tal manera que se evidencia una deliberada ignorancia, lo que lleva al autor a sospechar que hay estrechas relaciones entre el arte y la “economía sumergida”, incluso se cuestiona el sublime ideal del arte cuando el dinero teñido de sangre podría estar implicado.

Consecuentemente, especulación y ocultismo son sinónimos de la interacción dinero / arte, afirmando Ramírez que vivimos en un mundo iceberg, plagado de oscuras tramas desconocidas que provocan colisiones inesperadas. Nadie sabe cómo ni por dónde debemos navegar.

La puesta en escena (en “el escenario del arte”) también aparece contaminada de ocultismo, virtualidad, visiones fragmentarias y ‘sobre-exposiciones’, constatando Ramírez la imposibilidad de saber todo lo que pasa y, consecuentemente, aceptamos con naturalidad la metáfora de la escena.

La ética deontológica que proponía Vitruvio, respecto a la presunción moralizadora de origen ilustrado ‘el arte es educativo’, ahora, al tratar la relación arte / público, mejora la condición humana y se convierte en ‘duda’ moral. Lo que lleva a Ramírez a proclamar la tensión entre esta concepción educativa y esa otra que considera al público como un simple montón de votantes-compradores. No sabemos si algún día se llegará a resolver esta rara duda hamletiana.

Ramírez sugiere la imagen de una tarta con multitud de agentes artísticos en precario equilibrio por la inconsciencia, la ignorancia y el ensimismamiento prepotente de sus integrantes. Manifiesta que la tarta del arte es sencilla y compleja al mismo tiempo: basta para entenderla con que tengamos presente la relativa inconsciencia de sus componentes. Además el autor subraya que cada uno de ellos se cree fundamental, al mismo tiempo que se representa imaginariamente y de un modo erróneo el papel de los demás.

El ensimismamiento y la inconsciencia impiden comprender el precario equilibrio del conjunto:

<< En realidad todos viven en un ecosistema extremadamente frágil,(...) Unas especies se apoyan (viven de) en otras: vampirizándose recíprocamente se mantienen en su raro equilibrio inestable. (...) es el medio el que determina las posibilidades de supervivencia de cada innovación. >>⁵¹⁷

La clave ecológica del arte es el continuo devenir, algo evidente en la observación de Ramírez de que, toda la evolución artística contemporánea se caracteriza por la preeminencia ocasional de alguna de las “especies” de este ecosistema.

El conjunto artístico se presenta necesariamente en constante mutación autorregulada, para mantener el equilibrio entre los agentes:

<< el sistema tiene unos mecanismos internos de regulación y las alternancias de corrientes y actitudes, los cambios de las modas, podrían verse también como una necesidad ineludible de recuperar el equilibrio después de alguna fuerte inclinación sectorial. A nadie le conviene que la primacía megalománica de un sector provoque la destrucción del conjunto. >>⁵¹⁸

A un nivel mediador entre la teoría y la praxis artística, próxima a la dialéctica proyecto / obra, tenemos al intelectual, al erudito que bien genera ‘asentamientos’ o ‘renovaciones’.

⁵¹⁷ *Op. cit.* p.66

⁵¹⁸ *Op. cit.* p.67

Para Ramírez estos intelectuales (historiadores) también adolecen de ensimismamiento y observan el mundo desde el fortín abrigado de sus departamentos universitarios, a una distancia prudencial de las batallas tumultuosas del mercado y de la crítica militante. Esto les hace creerse realmente independientes, pero nos parece que su objetividad es cuestionable precisamente por su relatividad. Ramírez también subraya que el historiador escribe para alguien, en un lugar y en un momento determinados. También vive de ilusiones, ha de elaborar relatos convencionalmente coherentes y eso le obliga a adoptar una óptica argumental: Es decir, cambiamos las gafas en función de lo que deseamos ver.

Ramírez cuestiona la intelectualidad contaminada de partidismo ‘óptico’:

<< En el arte y en la vida las verdades son prolijas, dependiendo en gran medida de las gafas (...) hasta que punto uno toma partido moralmente reprobable (errónea) contamina a cualquier construcción intelectual que se haga a partir de tales premisas. >>⁵¹⁹

01.6.02- Imposturas intelectuales

La praxis intelectual, cualquiera que sea su disciplina, también puede contaminarse de ‘seria superficialidad’, como la poco ética ‘pose’ que Sokal detecta y parodia ‘científicamente’. Cayetano López comenta con humor en *Usar la Jerga Científica en Vano*, un par de hechos intelectuales correlativos: la acción intelectual y su reacción, siendo a su vez aquella acción fruto de una reacción.

La ‘carambola’ intelectual se desencadena a partir de la ‘performance científica’ de Alan Sokal:

<< autor de la famosa parodia aparecida en 1996 en *Social Text*, (...) La parodia, con el formidable título de *Transgrediendo los límites: hacia una hermenéutica transformativa de la gravitación cuántica*, no era, en palabras de su autor, más que una amalgama de “verdades, medias verdades, cuartos de verdades, falsedades, saltos ilógicos y frases sintácticamente correctas que carecen por completo de sentido” >>⁵²⁰

Los editores de una prestigiosa revista posmoderna se entusiasmaron con el ‘científico posmoderno’ y publicaron en su ignorancia, la escandalosa parodia ‘científicamente’ intelectual, que fue auto-descubierta y desarrollada en el posterior libro *Imposturas intelectuales*, en el que critican el uso incoherente de la terminología científica por parte de influyentes autores adscritos al postmodernismo: Lacan, Kristeva, Baudrillard, Irigaray, Deleuze, Guattari o Latour.

Sokal y Bricmont desenmascaran la inmoral superchería intelectual de cierta ‘posmodernidad’, su vacuidad camuflada de plenitud. Subrayando los autores que la utilización intensiva de términos científicos por parte de estos autores es arbitraria y normalmente no significa nada, aunque cuando puede discernirse alguna afirmación, ésta suele ser errónea. Su finalidad parece perversa, pues Sokal y Bricmont entienden que es la de amedrentar al lector inexperto con una escritura impenetrable y oscurecer, con apariencia de rigor, textos que envuelven con una impresionante parafernalia de nociones desprovistas de sentido en el contexto en el que se usan. Abundan así Sokal y Bricmont en las antiguas suspicacias de Bertrand Russell que sospechaba siempre “un elemento de frívola insinceridad” en este tipo de postulados.

La científica broma de Sokal se relativiza según la óptica receptora (algo que Ramírez ya nos ha anticipado) así:

⁵¹⁹ *Op. cit.* p.58

⁵²⁰ LOPEZ Cayetano *Usar la Jerga Científica en Vano*, El País - Babelia, 15 mayo 1999, p.5

<< Según John Henley en *The Guardian*, demostramos que “la filosofía francesa actual es una sarta de bobadas” (1997). Según Robert Maggiori en *Liberación*, somos unos científicos pedantes y sin sentido del humor que se dedican a corregir errores gramaticales en cartas de amor” (1997) . >>⁵²¹

Sokal y Bricmont en *Imposturas intelectuales* polemizan sobre el contexto cultural actual, que permite el triunfo de la obra (texto), henchida pero vacía, por carecer de un riguroso proyecto. Señalan los autores que el libro surgió de la ya famosa broma en la revista *Social Text*, un artículo paradójico plagado de citas absurdas, pero desgraciadamente auténticas, sobre física y matemáticas, tomadas de célebres intelectuales franceses y estadounidenses.

Pretendían ‘explicar’, en términos no técnicos, por qué las citas son absurdas o, en muchos casos, carentes de sentido sin más. Además Sokal y Bricmont querían examinar las circunstancias culturales que hicieron posible que estos discursos alcanzaran tanta fama sin que nadie, hasta la fecha, hubiera puesto en evidencia su vaciedad.

Los autores aluden a afamados intelectuales ‘para-científicos’ como “Lacan, Kristeva, Irigaray, Baudrillard y Deleuze”, destacando el uso reiterado y abusivo de lo que denominan ‘diversos conceptos y términos científicos’, utilizando ideas científicas sacadas por completo de contexto, sin que este procedimiento se justifique de ninguna manera.

Sokal y Bricmont respetan no obstante el resto de la obra de los citados intelectuales, incluso validan la extrapolación interdisciplinar, pero no la gratuidad / banalidad fatua:

<< no estamos en contra de extrapolar conceptos de un campo del saber a otro, sino sólo contra las extrapolaciones no basadas en argumento alguno), bien lanzando al rostro de sus lectores no científicos montones de términos propios de la jerga científica, sin preocuparse para nada de si resultan pertinentes, ni siquiera de si tienen sentido. No pretendemos con ello invalidar el resto de su obra, (...) >>⁵²²

En el fondo la broma científica cuestiona la tendencia intelectual dominante, de manifiesto narcisismo que reflejado en el espejo científico devuelve relativismo endogámico metaproyectivo. Así el ‘espejismo’ científico virtualiza profundidad donde hay superficialidad y el humor desmonta el mecanismo proyectivo viciado:

<< amplios sectores pertenecientes al ámbito de las humanidades y de las ciencias sociales han adoptado una filosofía que llamaremos (a falta de un término mejor) “posmodernismo”, una corriente intelectual caracterizada por el rechazo más o menos explícito de la tradición racionalista de la Ilustración, por elaboraciones teóricas desconectadas de cualquier prueba empírica, (...) >>⁵²³

El científico bromista Sokal parecería practicar un provocador accionismo artístico, en cierta sintonía con irónicas actitudes lingüísticas de Duchamp, tan ‘serias’ como escandalosamente ‘dadaístas y deconstructivas’. Sokal se denuncia como autor, que mediante el uso de saltos lógicos desconcertantes, llegaba a la conclusión de que “la ‘pi’ de Euclides y la G de Newton, que antiguamente se creían constantes y universales, son ahora percibidas en su ineludible historicidad”. Sokal perplejo, insiste en que el resto del texto era del mismo tono.

Sorprende a Sokal que el artículo fuera aceptado y publicado. Incluso subraya que se insertó con entusiasmo en un número especial de *Social Text* dedicado a rebatir las críticas vertidas por distinguidos científicos contra el posmodernismo. Retrospectivamente Sokal afirma que se trata de la forma más radical de tirar piedras sobre su propio tejado, por parte de los editores de *Social Text*.

⁵²¹ SOKAL Alan y BRICMONT Jean, *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999, p.13

⁵²² *Op. cit.* p.14

⁵²³ *Op. cit.* p.19

Posteriormente (recordamos), el autor mismo se encargó de desvelar la broma, suscitando un escándalo tanto en la prensa popular como en las publicaciones académicas, incluso en círculos estudiantiles se generó escepticismo hacia ‘el sistema’, pues se tenía, según Sokal, la impresión de haber gastado el dinero en la compra de los hábitos de un emperador que, tal y como sucedía en la fábula, estaba desnudo.

En el apéndice B, Sokal y Bricmont escriben unos *Comentarios sobre la parodia*:

<< La finalidad de estos párrafos (...) verificar si la afirmación brutal de esta tesis, que no va respaldada por ninguna prueba ni argumento, era capaz de hacer fruncir el entrecejo a los editores. Si fue así, lo cierto es que no se molestaron en transmitir sus objeciones a Sokal, pese a las reiteradas demandas de comentarios, críticas y sugerencias por parte de este. >>⁵²⁴

El libro citado concluye con el apéndice C de sugerente título para nuestro trabajo: *Transgredir las fronteras: un epílogo*, que para mayor provocación se envió a *Social Text* después de la publicación de la parodia, pero fue rechazado alegando que no se atenía a sus pautas de calidad intelectual. Se publicó finalmente en *Dissent* 43 (4) pgs. 93-99 (otoño de 1996).

01.6.03-Desmitificación fáctica

La desmitificación de cierta intelectualidad contemporánea ensimismada podría tener su contrapunto en el descubrimiento de fuerzas sociales que en su ‘autenticidad’ inciden en la obra. Tal cómo Wolf plantea en *La producción social del arte* afirmando que todo lo que hacemos forma parte de estructuras sociales y está afectado por ellas.

Sin embargo, esta toma inicial de conciencia para la autora no implica automarginación, al contrario, la existencia de estas estructuras e instituciones nos posibilita la actividad. Es más, Wolf afirma que la actividad práctica y la creatividad se encuentran en relación de interdependencia con las estructuras sociales.

El ‘trágico’ dualismo proyecto-obra parece reflejarse en el dilema arte-vida al que para Wolf se enfrenta el artista o el escritor, cuando pretende situarse al margen de la vida para representarla de forma imaginaria. Además la autora subraya que, mientras para Thomas Mann el conflicto entre “arte y vida” se describe como una tragedia, para Terry Eagleton los escritores que, por una u otra razón, *se encuentran* marginados en una sociedad determinada, pueden estar en ventajosa posición para describir dicha sociedad.

Detectando Wolf la paradoja del artista y:

<< cómo éste logrará evadirse de su entorno social y temporal para crear. A menudo nos topamos con esta paradoja planteada como uno de los eternos problemas del artista, a quien se ve como un personaje al margen de la sociedad, excéntrico y aparte de las condiciones generales de la gente corriente en virtud del don de su genio artístico. >>⁵²⁵

Wolf también se interesa por la posmodernidad como Sokal y Bricmont, aunque bajo un enfoque de política cultural que, no obstante, se vuelve crítico como ellos, para con el relativismo radicalmente vacío y ensimismado. La autora indica que la teoría posmoderna (de la que depende a menudo la práctica artística) en su proyecto de socavar las grandes teorías puede caer con facilidad en un tipo de relativismo en el que resultará imposible adoptar o defender cualquier postura teórica (y por tanto política). Respecto a la práctica artística posmoderna, indica que el riesgo consiste en vaciar de contenido los intereses de

⁵²⁴ *Op. cit.* p.276

⁵²⁵ WOLFF Janet, *La producción social del arte*, Istmo, Madrid, 1997, p.24

una práctica deconstructiva determinadamente inmotivada y propone proyectos alternativos afirmando que podemos resistir al relativismo de los intereses de la adecuación sociológicas y de las prioridades políticas (deben defenderse algunos proyectos transformadores).

Crítica con la superficialidad posmoderna meramente ‘destructiva *per se*’, Wolf propone en la culminación ideológica del libro, una praxis artística ‘jubilosa’:

<< (...) creo que se ha abandonado con demasiada ligereza eso que se ha dado en llamar prácticas artísticas “de celebración”, (...) hay sitio para diferentes prácticas artísticas, incluyendo las que no se implican en la tarea deconstructiva de la posmodernidad. >>⁵²⁶

Los poderes fácticos siempre han contaminado ‘expresivamente’ la gran obra arquitectónica, como señala Xabier Sust (entre otros A.A.V.V.). La Arquitectura, con mayúscula, la única que arranca palabras de admiración y deja al que la contempla embozado y anonadado, suele ser siempre expresión del esplendor de un Imperio, un Reino, una Dictadura: es en todo caso, símbolo de poder.

La cualidad intemporal parece asociada al poder de la arquitectura puesto que en tiempos recientes Speer colabora con Hitler, Terragni con Mussolini, arquitectos zaristas con Stalin, o Le Corbusier con Nehru:

<< ¿Se habrá superado hoy la época en que la arquitectura era la expresión de una política? Es evidente que, en la actualidad, el Poder presta menos atención a esta cuestión por razones obviamente prácticas. Sin embargo, los arquitectos no desperdician jamás la oportunidad de colaborar en este tipo de empresas si, por casualidad, ésta se presenta. Por este motivo, el tema sigue vigente. >>⁵²⁷

Leach es contundente al designar la contaminación estética implícita en la relación política-arquitectura, al denominar uno de sus capítulos *El arquitecto como fascista*, al tiempo que plantea en boca de Benjamin (según el autor uno de los primeros en teorizar la estetización de la política). Se trata de una excepcional influencia recíproca del arte en la política, “una transposición descarada de la tesis de l’art pour l’art à la guerre”, que emerge en Alemania después de la primera Guerra Mundial.

Benjamin es ampliamente citado por Leach:

<< existe una corrupción en potencia en el proceso de estetización. (...) con la estetización se produce un desplazamiento social y político en el que las preocupaciones éticas son reemplazadas por preocupaciones estéticas. >>⁵²⁸

Como arquitecto y Ministro de Defensa, Speer realizó una simbiosis perfecta de estética y política, no tuvo problema en integrar teoría y praxis, obra y proyecto, subrayando Leach, que convirtió un mitin político en una obra de arte. Aquí notamos que lo sublime y lo fatuo coexisten, y con el desarrollo de lo sublime, el arte escenifica el decorado para la celebración estética de la violencia. Incluso el fascismo en la apoteosis de su ensimismamiento puede ir más allá de la estetización, invirtiendo las contaminaciones, como ya antes dijimos. Leach observa que el fascismo explotó la estetización de la política en su auto-representación y por lo tanto en su auto-justificación y métodos de propaganda.

Existen precedentes contemporáneos de la interacción estética-política. Concretamente Benjamin utiliza el ejemplo de los futuristas italianos (tal como señala Leach), del mismo modo que Speer explotará la estetización de la política en un foro específicamente político, como también los futuristas la explotaron en el ámbito de la estética. Marinetti manifiesta los efectos de la estetización de la política, haciendo apología de la guerra, incluso

⁵²⁶ *Op. cit.* p.177

⁵²⁷ AA.VV. *La arquitectura como símbolo de poder*, Tusquets, Barcelona, 1975, p.178

⁵²⁸ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001 p.41

higiénica en su horror ‘estético’, Leach señala que la propia putrefacción y destrucción de la guerra fue celebrada por Marinetti como una experiencia estética.

Speer es objeto de un estudio exhaustivo por parte de Luís Arizmendi en *Albert Speer, arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*, sobre cuya profundidad Fco. Javier Seguí nos previene en el prólogo, al indicar que el libro es el desarrollo de una tesis doctoral leída el año 1975.

Speer, como otros arquitectos citados con anterioridad (Piranesi, Sant’Elia, etc.), tiene dificultades iniciales para el devenir del proyecto en obra “falta absoluta de encargos”, trabajando mientras en la Escuela de Arquitectura de Berlín, observando Arizmendi que el arquitecto arrastra una profunda ansiedad social y económica, algo que ya plantea Seguí desde el prólogo:

<< En la Alemania de este período, se vive, se produce, se imagina y se siente al límite y, en el límite se significa el límite. En estas ocasiones, independientemente de su moralidad, el significado que hay que traducir, que hacer obra, es el arquetipo que se maneja y aparece una situación semiológica en que el signo se conforma uniendo indisolublemente significante con arquetipo. >>⁵²⁹

El gran proyecto de Hitler (síntesis de arquitectura, escultura y naturaleza), el *Marzfeld* o *Campo de Marzo* se queda en proyecto (hubiera sido ‘la culminación’, ‘la obra’) y precisamente por esto nos interesa más para nuestro trabajo. Planteado según Arizmendi como una especie de campo de maniobras donde se debía celebrar el día de las fuerzas armadas, era un gran campo rectangular de tribunas que se llegaron a edificar en obra bruta de mil cincuenta metros de anchura por setecientos de largo y llevaba intercaladas grandes torres prismáticas en número de veintiséis.

Arquitectura y escultura interaccionan en su ‘colosalismo’. Las tribunas hubieran podido acoger a ciento sesenta mil espectadores, las torres de cerca de cuarenta y cinco metros de altura, de las que se construyeron once antes de la interrupción provocada por la guerra, tenían algo de escultóricas por sus grandes pedestales. La tribuna presidencial iba a llevar un gran grupo de siete figuras, de las cuales la central era una gigantesca escultura que destacaría poderosamente no sólo en el *Campo de Marzo*, sino en toda la planificación del conjunto. Era una figura femenina con una corona de laurel en las manos. Esta figura de sesenta metros sobrepasaría en catorce a la *Estatua de la Libertad* de Nueva York. Superando incluso alguna de las siete maravillas de la antigüedad y de las cuales dos son esculturas (la de *Júpiter Olímpico* de Fidias medía dieciocho metros con pedestal y el conocido *Coloso de Rodas*, totalmente de bronce, parece que medía, según Arizmendi, cuarenta y seis metros de altura). La figura pétreo de Nuremberg las hubiera sobrepasado ampliamente en dimensiones, sin contar con que más tarde incluso se pensó en hacerla mayor.

El colosal escultor del proyecto fue Josef Thorak al que, (como señala el autor) por su afición a reproducir hombres musculosos, se le conocía irónicamente como “profesor tórax”. Además, a derecha e izquierda de la tribuna principal Thorak habían previsto figuras de guerreros con gigantesca espadas y jóvenes sujetando por las bridas briosos caballos. El aire marcial de todos estos grupos escultóricos era su común denominador.

Marzfeld se proyectó como un universo ensimismado, completo en el ciclo vida-muerte, articulado por la escultura de Thorak:

⁵²⁹ ARIZMENDI Luís, *Albert Speer, arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*, Eunsa, Pamplona, 1978, p.13

<< Isis era la diosa egipcia de la fecundidad, y por ende se encontraba ubicada en el extremo opuesto al “Luitpoldhain”, campo dedicado al culto funerario. Principio y fin del universo nazi. Pero con un elemento común: pues la figura del *Marzfeld* tenía entre sus manos una corona de laurel expresivo de la inmortalidad que debía llevar aneja la muerte guerrera con el nacimiento dedicado a la causa del Partido. Morir por la Patria es vivir eternamente. >>

De haber pasado de proyecto a obra el enorme monumento hubiera:

<< servido de orientación, como lo fue el *Coloso de Rodas* para muchos marinos, sobre la situación del *Campo de Congresos*, del que hubiera servido como anticipación de su fuerza y poderío. >>⁵³⁰

En conclusión apuntamos que la ‘beligerante naturaleza’ (potente primavera) implícita en este título de *Campo de Marzo* nunca vio culminar el paso de proyecto a obra, pues su construcción nunca se terminó ya que las obras se paralizaron al comenzar la guerra”, por lo que puede constituir un ‘colosal y perverso’ ejemplo de ‘totalitario’ proyecto = no obra.

Moreno en *La vida cotidiana en el infierno* presenta a un Speer ‘ensimismado proyectista’, subrayando que prefirió evadirse de la realidad cotidiana de muerte y terror en aras de la satisfacción de sus ambiciones personales, centradas principalmente en su trabajo “creador”.

Pero la realidad se le impuso. “No quería saber de política”, hasta que, en 1942, asumió tareas de enorme responsabilidad pues fue nombrado por Hitler ministro de Armamento. El autor insiste en que Speer aprovechó la debilidad que Hitler sentía por la arquitectura, en tanto “artista que no había llegado a serlo”. Speer se entendió de maravilla con el dictador y entre ambos proyectaron obras mastodónticas. Con sólo 30 años, a costa de otro ensimismamiento, consiguió contaminarse con ‘la obra’, en cuanto

<< único responsable de los proyectos arquitectónicos de Hitler:(...) que sabía entusiasmar a Hitler con aquel tipo de construcción mastodóntica, plúmbea, elaborada con materiales pesados y bastos, como la piedra y el granito, destinados a perdurar por los siglos de los siglos. (...) prefirió ignorar siempre al dictador histórico >>⁵³¹

Ni Stalin ni Hitler-Speer consiguieron pasar los proyectos a obra (descomunal), pues, como enfatiza Argullol, nunca se construiría el *Palacio de los Foros Populares de Berlín*, en cuanto “edificio más grande del mundo” que debía cubrirse con una cúpula tan gigantesca que multiplicaría por 17 el tamaño de la de San Pedro del Vaticano.

Solo la ‘gran’ ruina consigue construirse. La naturaleza al final invade con su vegetación el proyecto-obra contaminado de megalomanía ensimismada. Aunque ni siquiera la naturaleza parece escapar al totalitarismo proyectivo, dado que Speer había definido multitud de detalles, hasta el extremo de:

<< dibujar las hipotéticas ruinas que quedarían de ellos tras el paso de los años y las invasiones de la vegetación. (...) concibe y proyecta tanto los potenciales edificios cuanto sus imaginarias ruinas sin que finalmente las ideas jamás se materializaran en la realidad. >>⁵³²

El precedente totalitarismo proyectivo contaminado de praxis se aproxima a la realidad profesional arquitectónica en el texto *Iniciación a la arquitectura - La carrera y el ejercicio de la profesión*. Alfonso Muñoz se acerca, desde la realidad contemporánea, a una disciplina arquitectónica de concepción totalizadora.

Para Muñoz los caminos profesionales están en función del mundo, que no es único, sino plural y heterogéneo. En este momento (*zeitgeist*) el autor entiende que existe tal

⁵³⁰ *Op. cit.* pp.118-121

⁵³¹ MORENO Luís F. *La vida cotidiana en el infierno*, El País - Babelia 1-12-2001, p.4

⁵³² ARGULLOL Rafael, *Los cielos inhabitables*, El País - Babelia 1-12-2001, p.24

diversidad de enfoques sobre la profesión, que difícilmente se puede hablar ya del arquitecto como un profesional único, lo que tiene una irónica contrapartida:

<< Esta gran pluralidad de enfoques hace que la arquitectura sea hoy [en el 2000] una profesión muy versátil, donde fácilmente se puede evitar lo que no se desea hacer, pero en la que difícilmente se puede llegar a tener la actividad profesional con la que se soñó. >>⁵³³

Para ganarse la vida con la arquitectura Muñoz remite al último Gropius, que defiende la interdependencia, cuando afirma que “la esfera de acción del arquitecto debe ser amplia, porque el diseño y el planeamiento son de gran complejidad. Ya en 1966 Walter Gropius – The Architects Collaborative se interesa por múltiples disciplinas que, como Muñoz indica, abarcan la vida civilizada en todos sus aspectos esenciales, el destino de la tierra, las ciudades y el campo, el conocimiento del hombre mediante la biología, la sociología y la psicología, el derecho, el gobierno y la economía, el arte, la arquitectura y la ingeniería.” Consecuentemente Gropius subraya que “todos son interdependientes; no podemos considerarlos en compartimentos separados”.

Pero la amplitud, como prevención del ensimismamiento, tiene inconvenientes que Muñoz comenta con humor:

<< Una broma corriente en nuestra profesión es decir que el arquitecto es como el pato: anda, nada y vuela, pero todo lo hace con torpeza. En realidad, el arquitecto tiene un campo de actuación tan extraordinariamente extenso que en la práctica difícilmente puede dominar todos los conocimientos y aptitudes precisos. Por eso trabaja en equipo, coordina el trabajo de otros profesionales o recurre a asesoramiento cuando lo necesita. >>⁵³⁴

La pluralidad que Muñoz ha entendido interdisciplinar (lo que anticipa nuestro próximo epígrafe) con Watkin deviene histórica multi-interpretación arquitectónica, introduciendo el parámetro moral en el discurso, quizás compensación inevitable a las citas que hemos dedicado a la ‘inmoral’ arquitectura totalitaria:

<< Entre las interpretaciones generales de la arquitectura, las tres más importantes, la basada en la religión, la sociología o la política, la que se apoya en el espíritu de la época y la que se vale de argumentos racionales o tecnológicos, pueden considerarse respectivamente inglesa, alemana y francesa, por su origen.>>

Aunque la identificación resulte problemática:

<< no es siempre fácil o posible distinguirlos. >>⁵³⁵

Si David Watkin afirmó que las interpretaciones religiosas están obsoletas, Tom Wolfe en su irreverente crítica a las vanguardias arquitectónicas (Hitler ya las denominó *arte degenerado*) utiliza ciertas concepciones religiosas para ‘deconstruir’ la modernidad, escandalizado por la preeminencia casi religiosa del proyecto frente a la obra ‘real’:

<< Puesto que la divinidad del arte residía ahora en el seno de las camarillas y en ninguna otra parte, nada impedía que un hombre de inspiración y genio, un sacerdote, un hierofante, un Duns Escoto, se forjara un prestigio sin salir siquiera de su recinto conventual. Así se desembocó en otro fenómeno sin precedentes: el arquitecto célebre que construía poco, o nada. >>⁵³⁶

Wolfe cita como primer no constructor al futurista Sant’Elia, también a Le Corbusier, pero quienes más le ‘escandalizan’ son los emigrantes de la Bauhaus. ‘Una mezcla de religión y naturaleza’ utiliza Wolfe para describir el ‘inmoral’ aterrizaje cultural alemán en Norteamérica, comparativamente similar a ciertas escenas típicas de las películas de la selva, donde hacían un aterrizaje forzoso en la jungla y salían a gatas entre la chatarra con camisa blanca. Entonces se ven rodeados de salvajes, que inmediatamente se inclinan. *¡Los Dioses Blancos! ¡Por fin han bajado de los cielos!* .

⁵³³ MUÑOZ Alfonso, *Iniciación a la arquitectura - La carrera y el ejercicio de la profesión*, Mairia / Celeste, Madrid, 2000, p.83.

⁵³⁴ *Op. cit.* p.84

⁵³⁵ WATKIN David, *Moral y arquitectura*, Tusquets, Barcelona, 1981, p.14

⁵³⁶ WOLFE Tom, *¿Quién teme al Bauhaus Feroz?* - *El arquitecto como mandarín*, Anagrama, Barcelona, 1982, p.30

Los importantes puestos culturales asignados a los emigrantes escandalizan a Wolfe, y sobremanera la ‘no-obra’ de Mies, nombrado jefe del departamento de arquitectura en el Armour Institute de Chicago:

<< Y no sólo jefe de departamento, sino también constructor en activo. Se le dio a construir un campus, (...) el Instituto Tecnológico de Illinois. Veintiún edificios grandes, en plena Depresión, en un momento en que el sector de la construcción estaba casi paralizado en los Estados Unidos... para un arquitecto que sólo había terminado diecisiete edificios a lo largo de su profesión... Oh, dioses blancos: ¡Cuántas genuflexiones! (...) >>⁵³⁷

Si aquella inmoralidad nazi deviene pecado americano con los alemanes vanguardistas exiliados, en un nuevo giro de “la ley de los cambios o mutaciones” encontramos una histórica paradoja: la moralidad se torna inmoralidad cuando las antagónicas Alemania y Estados Unidos comparten obra y proyecto. González nos anticipa que cada persona internada en los campos de exterminio nazi tenía una ficha informática. Esas tarjetas, que permitieron identificar, localizar y clasificar a millones de víctimas, las fabricaba IBM en Estados Unidos, y los directivos de la compañía sabían perfectamente cuál era su uso en Alemania. Esta es una de las afirmaciones contenidas en un libro publicado en Nueva York bajo un título inequívoco... *IBM y el Holocausto: la alianza estratégica entre la Alemania nazi y la corporación más poderosa de América*.

Enric González presenta la exhaustiva investigación que es revolucionaria:

<< al historiador Edwin Black se le ocurrió en 1993 investigar las relaciones entre *Big Blue* y el régimen de Hitler. Casi ocho años después, y tras haber contado con la colaboración de casi un centenar de ayudantes, el resultado del trabajo de Black contiene graves acusaciones contra IBM. “El fundador y presidente de IBM, Thomas J. Watson, visitó Alemania regularmente entre 1933 y 1939, (...)” >>⁵³⁸

Contrastando la información, observamos como José Manuel Sánchez Ron trata el mismo tema ‘tecnológico’ en otro artículo donde puntualiza las tesis del citado libro, que merece una ‘muy’ amplia cita contaminante:

<< Black construye una trama para defender básicamente las siguientes tesis: 1. La tecnología desarrollada por IBM fue esencial para que la maquinaria de guerra alemana, al igual que de exterminio de judíos, pudiera funcionar. 2. La Alemania nazi fue el segundo cliente en importancia de IBM después de Estados Unidos. 3. Es cierto que el papel principal en el suministro de esa tecnología fue Dehomag, pero ésta dependía casi totalmente de la casa matriz, en Nueva York, sin olvidar que la mayoría de los componentes de la tecnología se producían en Estados Unidos. 4. IBM-Nueva York siempre supo, implícita o explícitamente, lo que sus máquinas hacían posible. 5. Incluso cuando Estados Unidos declaró la guerra a Alemania se mantuvieron relaciones, indirectas, a través de, por ejemplo, IBM en Ginebra, con la Alemania nazi, continuando las ganancias. 6. La tecnología y servicios de IBM continuaron extendiéndose, o acomodándose, por Europa al hilo de las conquistas germanas. 7. Tras la guerra IBM recuperó, sin ser grabada por ningún tipo de compensaciones, las subsidiarias de las que aparentemente se desmarcó mientras duró el conflicto. 8. Thomas Watson se mostró a lo largo de todo el período como un director sagaz y cínico, nunca iluso, y extremadamente rentable para su compañía. >>⁵³⁹

La contaminación de la praxis no conoce fronteras según la “reflexión final” de Sánchez Ron, valorando como se extiende:

<< (...) la tarea de Black (...) mostrar la duplicidad, la doblez, el egoísmo de uno de los brazos armados, paradigmáticos, del capitalismo moderno. Y, en general, ha cumplido con su propósito. Pero, desgraciadamente, el caso de IBM con relación a la Alemania nazi es uno entre otros muchos: compañías farmacéuticas que utilizan sus patentes para expoliar, o, simplemente, no socorrer a aquellos con menor (o ningún) poder adquisitivo; naciones o regímenes democráticos que apoyan, cuando no ayudan a alcanzar el poder, a líderes que oprimen pueblos, o las que, mediante oscuros compromisos, ceden tecnologías (por ejemplo, para fabricar armamento atómico) a otras de dudosas credenciales. >>⁵⁴⁰

Frente a desmanes de otro tipo, la solución que plantea ‘la resistencia’ arquitectónica, es no obrar, así lo expresa críticamente Fernández Alba, en la entrevista de Ruiz Mantilla:

⁵³⁷ *Op. cit.* p.48.

⁵³⁸ GONZALEZ Enric, *IBM, al servicio del holocausto*, El País, 13-2-2001, p.64

⁵³⁹ SANCHEZ RON José Manuel, *IBM en la Alemania Nazi*, El País - Babelia 21-3-2001, p.15

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

<< “las tinieblas no han desaparecido en un país estrangulado por la especulación. (...) también los arquitectos con ínfulas, los políticos, (...); la crítica apologética, defensora constante de cualquier cosa, (...)”>>.

Señalando que incluso ahora mismo:

<< “el capitalismo salvaje está resolviendo anárquicamente los espacios, donde el ciudadano no cuenta más que como un número”. >>

Y contra esto Alba propone:

<< luchar no construyendo más, (...) una postura mínimamente crítica, (...), en la que no se salvan ni las vanguardias. “La vanguardias (...) han dado cobertura formal al capitalismo”, (...) >>⁵⁴¹

La postura de Fernández Alba es intelectualmente meritoria, es fundador del movimiento el Paso y según dice “pertenece a una generación de arquitectos ligada al arte, que incorporó un poco la modernidad a esa época oscura de los cincuenta y los sesenta en España”. Por ello tiene respaldo moral para opinar que “no existe una crítica que formule nuevos valores. Una ética frente a una estética, que es lo que buscan las grandes estrellas. La estética es el fin buscado por la modernidad y los arquitectos famosos se preocupan sobre todo de eso y de salir en el papel couché”. Precisamente en ese punto coincidirá con Leach, autor de *La an-estética de la arquitectura*, que luego trataremos.

Fernández Alba se muestra combativo desde la no-obra, aplicando un filtro ético a su trabajo, señalando Ruiz Mantilla, que Alba se dedica exclusivamente a construir espacios públicos, como el anfiteatro del *Parque Juan Carlos I de Madrid*, el *centro Reina Sofía*, la remodelación de la *plaza de Atocha*, o a la escritura de títulos críticos. En ellos descalifica a los que han abandonado la moral por un trozo de gloria.

Incluso se anticipan algunas contaminaciones muy precisas, dado que los arquitectos:

<< “Todavía se creen herederos de los maestros renacentistas. Formalizan el estatuto del poder. Hoy, sin duda, el poder es el mercado y ellos saben simbolizarlo. Con la arquitectura, con algunos edificios, se generan plusvalías, como el Museo Guggenheim, de Bilbao, por ejemplo (...) >>⁵⁴²

01.6.04-Trastienda contaminada

Antes de estudiar el caso *Guggenheim*, citado por el arquitecto Fernández Alba, (relevante en nuestro trabajo, por la paradigmática articulación arquitectura-arte) Hans Haacke, otro combatiente intelectual (éste artista) nos desvela los entresijos culturales contaminados. En similar línea crítica encontramos a los artistas que en la muestra *Resistencias* en Koldo Mitxelena abordan las relaciones entre el poder y la resistencia en el arte. Además Virilio, arquitecto y filósofo, incide sobre la desilusión del cuerpo social en relación con el accidente genético.

Previamente Juan Antonio Ramírez nos de-construye las *Condiciones de la Historia, segundo Milenio*, ‘explosionando’ el *ecosistema de las artes*, proponiendo con cierta ironía “el modelo conspirativo” emparentado con la filosofía de la sospecha. En él, el autor afirma que todo lo evidente es el resultado de oscuras tramas subterráneas, toda una sórdida batalla de unos intereses contra otros, con la imposición arbitraria de los criterios y valores de unos pocos sobre los de todos los demás.

El modelo conspirativo (conceptualmente ‘antagónico’ del que Marilyn Ferguson en *La conspiración de Acuario* nos propondrá al final de nuestro trabajo) es a priori desconfiado y no cree en la bondad de las instituciones: todo lo que se nos ofrece ha sido

⁵⁴¹ RUIZ MANTILLA Jesús, *Antonio Fernández Alba Arquitecto*, El País, 5-8-2001, Revista p.5

⁵⁴² *Ibidem*.

maquinado para que el ser humano pierda un poco más su inocencia original. Ramírez afirma que este modelo ('supuesto') está muy extendido y heterogéneamente distribuido:

<< ha sido compartido por antagonistas ideológicos (...) Unos ponen el énfasis en los factores personales (...) En el otro extremo se sitúan quienes ponen el acento en las fuerzas económicas, ideológicas o políticas (...) Y tampoco es imposible encontrar historiadores conspirativos que combinen ambas actitudes: "a tal artista le apoyaba el partido comunista, pero además como era amante del poderoso galerista ...", etc. >>⁵⁴³

La desconfianza hacia las instituciones, propia del modelo conspirativo, en cierta medida parodiado por Ramírez, parecería justificarse al estudiar el crítico trabajo de Hans Haacke que en *Obra Social* investiga 'artísticamente' a La Caixa, que no figura entre los "Amics Pratocinadors" (sin embargo aparecen grandes empresas como Telefónica) de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, donde en 1995 se organizó la exposición. Conviene saber que legalmente "la Caixa" (afirma Haacke) es una "institución financiera de naturaleza no lucrativa, benéfica y social, de patronato privado independiente de cualquier empresa o entidad" (Informe Anual). Legalmente, las Cajas de Ahorros españolas deberían reinvertir un mínimo del 50% de sus ingresos netos en reservas. El resto debe dedicarse a su Obra Social (fondo para proyectos de interés social).

La no lucrativa institución financiera aparece ligada a un conocido parque temático ya que, como descubre Haacke, la Caixa es el principal accionista (33%) de Port Aventura

<< fue concebido como proyecto conjunto con Disneylandia por Javier de la Rosa, financiero catalán que actualmente está sometido a un proceso judicial por apropiación ilegítima de fondos. (...) Port Aventura cuenta con 170 empleados fijos, mientras que casi 2.000 puestos de trabajo son cubiertos por trabajadores temporales. (...) Carecen de protección de un convenio colectivo. La mayoría cobran por horas, con un sueldo bruto de 560 pts. por hora, del que se descuentan los impuestos correspondientes. >>⁵⁴⁴

Como anecdótico pero 'representativo' ejemplo de la relación de esta entidad con los artistas, Haacke recuerda que "La Caixa" adquirió un tapiz de Miró por 15 millones de pesetas. Miró no recibió compensación alguna por el logotipo extraído de dicho tapiz, que sirvió de base a la imagen corporativa de la entidad.

Evidentemente las relaciones entre artistas e instituciones pueden ser problemáticas, excepcionalmente radicalizadas en 'la obra' de José Sanleón; conflicto expuesto por Ferran Bono en un artículo de clarificador título: *Sanleón destruye para "evitar conflictos" su escultura impuesta al IVAM*.

<< El artista valenciano José Sanleón decidió ayer, "a título personal", destruir su escultura pública *El esclavo* "para evitar conflictos de tipo político y cultural". La pieza ha sido objeto de una airada polémica en los últimos días, debido a que las consejerías de Obras Públicas y Cultura de la Generalitat valenciana la instalaron a las puertas del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), obviando la opinión contraria de la dirección del museo. >>⁵⁴⁵

Otro autor, Adolf Beltrán, insiste sobre la problemática obra de José Sanleón y lo hace desde el clarificador título de *Política tras un museo*, desentrañando los 'fatales' agentes contaminantes de la praxis artística:

<< (...) ha sido necesaria la conjunción de una serie de condiciones que van más allá del oportunismo, la falta de sentido común o el orgullo del artista, y también mucho más allá de la defensa de su autonomía por parte del IVAM. Que un artista quiera ver su obra convertida en el emblema del IVAM y que el museo se resista a que ese emblema le sea impuesto son posiciones comprensibles. ¿Qué ha hecho posible que chocasen esas posturas con tanto estrépito? La respuesta está en la política valenciana. >>⁵⁴⁶

Visto el panorama político parece necesaria cierta 'resistencia' frente a la contaminación de la praxis artística. En tal sentido se manifiesta Antonio Zaya comisario

⁵⁴³ RAMIREZ Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes- Condiciones de la Historia, segundo Milenio*, Anagrama, Barcelona, 1994, p.112

⁵⁴⁴ Catálogo "*Obra Social*" - Hans Haacke, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995, p.264

⁵⁴⁵ BONO Ferrán, *Sanleón destruye para "evitar conflictos" su escultura impuesta al IVAM*, El País, 24-3-2000, p.44

⁵⁴⁶ BELTRAN Adolf, *Política tras un museo*, El País, 24-3-2000, p.44

de la exposición *Erresistentziak - Resistencias* con el propósito de abordar las relaciones entre el poder de dominio de unas personas sobre otras y su resistencia en el seno del arte de nuestros días. Según el comisario, no ha intentado forzar que arte y resistencia se dieran la mano, como ya lo hacen estética y ética (según nos recordará etimológicamente Virilio).

Zaya destaca la radical resistencia artística de Alma Suljevic que vive y trabaja en Sarajevo, evidenciando su acción en *Electra*, 1999, video de 6'06''.

<< La actividad artística se constituye como un elemento más de resistencia general a la violencia permanente. La artista atraviesa literalmente un campo minado aventurándose en un espacio tan suyo como del vecino y guardián que le advierte y protesta por su incursión temeraria, si no suicida. >>⁵⁴⁷

Hemos apreciado como Zaya daba por 'consolidada' la relación "estética y ética", un aspecto sobre el que insistimos, al observar como también interesa sobremanera a Leach. Tanto como para incluirlo explícitamente 'tergiversado' como título de su trabajo, *La anestética de la arquitectura*, para alertarnos desde la primera letra sobre la seducción que opera superficialmente y sirve para contrarrestar cualquier crítica política y cualquier búsqueda de significado. Así entiende que la seducción juega un papel clave en el proceso de solicitud política. Para Leach la seducción política funciona como una trampa engañosa, para atraer y distraer al votante. Su método, convencer con:

<< engaños a su víctima absorbiendo y reprimiendo cualquier sentido de indagación. La fuerza de la seducción corre en sentido contrario a la de la indagación crítica. Aunque la crítica pueda ser seductora, la seducción nunca puede ser crítica. >>⁵⁴⁸

Leach atribuye un papel embriagador a la estética, una seductora contaminación que radicalmente señala equivalente al alcohol, en cuanto que éste puede jugar un papel importante a la hora de seducir a un posible cliente para comprar una obra de arte. Llegando incluso a comparar esta estrategia con la seducción amoroso-ética y en este sentido el autor afirma que la embriaguez de la estética facilita la posibilidad de la seducción. La imagen contiene en sí misma la semilla de su propio potencial seductor.

Antes de acercarnos a muy localizadas seducciones contaminantes interdisciplinares, en particular arte-arquitectura-política, retomemos la conciencia crítica de Haacke, profundizando en la epidermis estética, para desvelar los entresijos político-económicos institucionales que contaminan el arte. El autor afirma que si queremos conocer mejor las fuerzas que logran elevar ciertos productos a la categoría de "obras de arte" es conveniente, aparte de otras averiguaciones, conocer los apoyos políticos y económicos de las instituciones, así como de los particulares y de los grupos que participan en el control del poder cultural. Así Haacke proclama el arte del conocimiento, de la resistencia ante los poderes fácticos:

<< los hallazgos son, por derecho propio, "obras de arte". No es sorprendente que algunos museos sepan que carecen de la independencia necesaria para mostrar su estructura interna, e intentan evitar, o censurar, estas averiguaciones, como se ha podido comprobar. >>

No obstante existen posibilidades dado que todavía:

<< las instituciones artísticas y demás entes con poder cultural no constituyen un bloque monolítico, por lo cual se puede dificultar al público estas averiguaciones, pero no impedir las por completo. >>⁵⁴⁹

El profesor Zulaika, en cierto paralelismo actitudinal con el artista Haacke, desentraña en *Crónica de una seducción - Guggenheim Bilbao*, una espectacular trama seductiva con implicación artística, a la que incluso pone nombres propios, cuando afirma que Gehry sí es copartícipe con Krens de la "compleja seducción" impuesta a los vascos con la colaboración deliberada de sus políticos. La arquitectura seductora queda cuestionada, al preguntarse:

⁵⁴⁷ Catálogo *Erresistentziak - Resistencias*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2000, p.66

⁵⁴⁸ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.132

⁵⁴⁹ Catálogo "*Obra Social*" - *Hans Haacke*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995, p.92

<< si corresponde al arquitecto proporcionar la coartada estética y democrática para que el político y el director del museo manipulen la política cultural de una sociedad a espaldas del público que sí tiene que pagar los gastos, pero nada que aportar al proceso de decisión >>⁵⁵⁰

A partir del trabajo de John Davis, *The Guggenheims: An American Epic*, William Morrow and Company, New York, 1978, Zulaika infiere unas sugerentes y ‘contaminantes’ conclusiones ‘paralelas’. A este respecto surgirá una pregunta comparativa tomando la referencia histórica del dictador Porfirio Díaz, que entendió que su país sólo se podía industrializar con capital extranjero, y, por consiguiente, concedió permiso a los Guggenheim para explotar libre de impuestos cualquier mina mexicana:

<< ¿Podrían los vascos llegar a ser los nuevos mexicanos en la nueva era de la imagen y los museos transnacionales? (...) las dos aventuras estaban unidas por el mismo nombre Guggenheim, y la misma asimetría de poder entre quien puede dictar para su beneficio el futuro económico y la región periférica a la que conviene aceptar lo decidido por el capital internacional. La distancia entre México 1890 y Euskadi 1991 es la distancia entre la primera ola del capitalismo industrial y la última del capitalismo tardío posmoderno. >>⁵⁵¹

Si Euskadi se interesa por América, recíprocamente allí se estudia ‘el caso’ de Bilbao, concretamente en el simposio *Aprendiendo del Guggenheim* organizado en el Nevada Museum of Art de Reno entre el 22 y 24 de abril del 2004 y que Zulaika pasa a considerar. En este contexto mantenemos el concepto de dualismo, no obstante antagónico del que aparentemente se produce entre la concepción del museo moderno y el postmoderno, que, sin embargo, confluyen cuando paradójicamente el museo que se propone conceptualmente invisible acaba transformándose en objeto estético:

<< La adopción del modelo de “cubo blanco” por parte de buen número de los museos de la modernidad, entre los que figura de un modo prominente el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York, tendría además su correlato en una buscada tendencia hacia la abstracción. El museo moderno, el arte abstracto y el cubo blanco entrarían en una relación simbiótica que excluye todo lo referente al complejo mundo más allá de la forma pura. Y en esta operación no sólo se refuerza la descontextualización que el museo tradicional comporta, sino que el propio museo acaba transformándose en objeto de pura apreciación estética. De ahí que el éxito del “cubo blanco” se deba en parte a esta estrategia de “desaparición” o invisibilidad y, simultáneamente, de auto-negación. >>⁵⁵²

Entre la paradoja y la ironía, el fenómeno Guggenheim hace que el mismo Zulaika ahora se convierta en objeto de estudio. En la ponencia denominada *La ironía del Guggenheim*, presentada en el citado encuentro de expertos sobre el efecto que ha generado el museo en las políticas culturales, Camacho se hace eco del posterior funcionamiento del Guggenheim,:

<< La ironía sirvió (...) para conciliar desde la diferencia tres pensamientos tan dispares(...) “El Guggenheim nos está enseñando la necesidad de la ironía como algo fundamental para entender el mundo en que vivimos”, aseveró Joseba Zulaika (...) >>⁵⁵³

Las contaminaciones para-artísticas se tornan risibles cuando con la ironía de dejar el arte fuera se construye una no-obra políticamente correcta. Zulaika despertó la risa de los asistentes cuando concluyó que “la ironía del Guggenheim es que deja el arte fuera”, evidentemente se refería a “ese perro asexual (...) que representa el gran arte de Bilbao”. Desde la retórica lingüística plantea que “lo decisivo” es quién toma las decisiones: Bilbao o Nueva York.” Concluye Zulaika la intervención afirmando irónicamente que “gran parte del éxito del Guggenheim es que el arte está de sobra”.

⁵⁵⁰ ZULAIKA Joseba, *Crónica de una seducción - Guggenheim Bilbao*, Nerea, Madrid, 1997, p.239

⁵⁵¹ *Op. cit.* p.180.

⁵⁵² GUASCH Anna Mª - ZULAIKA Joseba, *Prefacio - Introducción*, en GUASCH Anna Mª - ZULAIKA Joseba (eds.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Akal, Madrid, 2007, p.14

⁵⁵³ CAMACHO I. *La ironía del Guggenheim*, El País, 14 diciembre 2000, País Vasco, p.8.

01.6.05-Contaminaciones posmodernas

Pero la contaminación de la praxis arquitectónica-artística se retrotrae de la deconstrucción a la posmodernidad 'histórica' y de la praxis a la teoría. Así la referencia a Robert Venturi y a su entorno se hace inevitable por la notable influencia ejercida en la cultura arquitectónica contemporánea. En *Aprendiendo de Las Vegas* el arte-arquitectura se retro-alimenta del arte-cultura pop (popular) y se contamina. Aprender del paisaje existente es, según el autor, la manera de ser un arquitecto revolucionario. Y no de un modo obvio, como ese arrasarse París para empezar de nuevo que proponía Le Corbusier, sino de un modo distinto, más tolerante, poniendo en cuestión nuestra manera de mirar las cosas. Entendemos que la mirada se propone positivista, quizás a-crítica:

<< La vía comercial, y en particular el Strip de las Vegas (que es su ejemplo por excelencia) desafía al arquitecto a asumir un punto de vista positivo, no a mirarlo por encima del hombro. Los arquitectos han perdido el hábito de mirar su entorno imparcialmente, sin pretender juicios de valor, (...) y se sienten insatisfechos con las condiciones *existentes*. >>⁵⁵⁴

Venturi toma referentes artísticos, especialmente 'pop', señalando no obstante que saber ver lo común no es nada nuevo, pues las Bellas Artes suelen seguir el camino abierto por el arte popular. Observamos que se muestra paradójico, 'histórico', procesualmente contradictorio, incluso 'nihilista' en la suspensión del juicio, pero sobremanera receptivo para "aprender de todo". Nos interesa especialmente la afirmación de Venturi sobre el proceso de aprendizaje que, según él, es algo paradójico, es decir, miramos atrás, a la historia y la tradición, para avanzar. Además la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato, lo que supone un modo de aprender de todas las cosas.

La suspensión del juicio en favor de la estética (pop) que Venturi plantea es contestada por Leach, por anestésica insensibilización socio-política, definiéndola como *La arquitectura de pasarela*, afirmando que la estetización induce a una forma de anestesia. El autor manifiesta que una sociedad inundada de imágenes experimentará una consiguiente reducción en la sensibilidad social y política, ya que la embriaguez de la imagen conduce a un descenso de la conciencia crítica.

Para Leach el ensimismamiento acrítico, estéticamente autocomplaciente, caracteriza la anestésica situación posmoderna, ya que la saturación de la imagen promueve como consecuencia una aceptación acrítica de la misma y saturación, embriaguez, complacencia como resultantes. Además el proceso se volverá sobre sí mismo según permita la complacencia una mayor saturación. No obstante, apreciamos que el ensimismamiento lleva a algo:

<< La estetización conduce al estado anestesiado y a una mayor estetización que cae en una espiral vertiginosa cuyo único respiro aparente radica en el colapso total del sistema bajo su propia embriaguez. Esta adición a la imagen es lo que marca la sociedad del capitalismo tardío. >>⁵⁵⁵

En equivalente crítica a la contaminación esteticista posmoderna encontramos el elocuente título *Adornos del cuerpo* de Vicente Verdú, que centrado en la articulación estética plantea un radical antagonismo entre cuerpo y mente, afirmando que mientras crece la decoración del cuerpo, decrece el amueblamiento de la mente. Alude con ello a una desafortunada coincidencia de dos noticias que han dibujado un nuevo entendimiento de la ilustración. La primera incide sobre la moda extendida entre los jóvenes discotequeros de bailar con una cápsula fluorescente entre los dientes con el ánimo de

⁵⁵⁴ VENTURI Robert (et alt.) *Aprendiendo de Las Vegas - El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.22.

⁵⁵⁵ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.93

realzar los efectos especiales de la noche. Verdú subraya la toxicidad ‘fluorescente’ por accidental ingesta.

La otra noticia, en principio sin relación con la anterior, se refiere a la educación de la juventud española, “por debajo de la media europea” según los últimos sondeos. Verdú establece un paradójico nexo ‘ilustrado’ entre ambas noticias que inciden sobre la juventud posmoderna:

<< mientras hay un declive del equipamiento intelectual que se asume, ha proliferado el mundo del adorno, (...) el tatuaje, *el piercing*, el maquillaje, (...) y el tinte para ilustrar el cuerpo. A la distinción mediante la enseñanza ha sustituido la distinción por la enseña. La primera se corrobora y aprecia en un período más largo y requiere conversación, la segunda es instantánea y basta la contemplación. >>⁵⁵⁶

La identidad posmoderna reclama inmediatez, efectismo, aceptación acrítica, por lo que deviene estetización epidérmica, ‘look-fashion’. El aspecto del cuerpo nunca había importado tanto. El cuerpo es nuestra apariencia, la señal de máxima identidad en un mundo de apariencias, busca un grado de aceptación en el mundo del *look*. Entendemos que las relaciones se deshumanizan cuando el look sustituye a la interacción personal, afirmando Verdú que nos enfatizamos mediante un estilo, porque lo importante en la vida es, ante todo, poseer un estilo. El estilo se ha convertido en el compendio de la identidad (nuestro ‘tema’).

Continuando la IN-volución apuntada por Verdú vamos a retro-traernos históricamente desde la pos-modernidad a la PRE-modernidad con el paradigmático y estéticamente combativo escrito de 1908 *Ornamento y delito* del ideológicamente beligerante arquitecto vienés Adolf Loos, en el que ética y estética son interdependientes:

<< El niño es amoral. El papúa lo es para nosotros. El papúa despedaza a sus enemigos y los devora. No es un delincuente, pero cuando el hombre moderno despedaza y devora a alguien entonces es un delincuente o un degenerado. >>

Anticipándose un siglo se interesa por la moda ‘actual’ del tatuaje:

<< El papúa se hace tatuajes en la piel, (...) en todo lo que tiene a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa en un delincuente o un degenerado. Hay cárceles donde un 80% de los detenidos presentan tatuajes. Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. >>⁵⁵⁷

La ironía reaparece en nuestro discurso, cuando Leach plantea el antagonismo Venturi-Debord, comparando la fuerza y la naturaleza polémica del trabajo de los situacionistas, frente a ‘otros’ atrapados dentro del ambiente acrítico de los valores capitalistas, que entendemos implícitos en planteamientos artísticos coetáneos. Sorprende una coincidencia conceptualmente antagónica, que se desprende de la observación de Leach, sobre lo irónico de que Debord publicara su libro *La sociedad del espectáculo* al año siguiente de la aparición de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi. Observando el autor que mientras que Debord despotrica contra un mundo superficial de imágenes mercantilizadas, Venturi las acoge y fetichiza. Además cuando Debord ve el mundo de la imagen mercantilizada como la fuente de la alienación contemporánea de la sociedad, Venturi lo ve cómo una fuente de inspiración para la arquitectura.

La feroz crítica de Leach se centra en el nihilismo acrítico, en la “*an-estética*” vacuidad cegadora. ‘El no’ es problemático en Venturi, que “elude el asunto fundamental”, inconsciente además del hecho de que está promoviendo una celebración de la sociedad de consumo. Insistiendo Leach, que las vallas publicitarias que tanto admira fueron dictadas por objetivos esencialmente comerciales y, por lo tanto, inductores al consumo.

⁵⁵⁶ VERDU Vicente, *Adornos del cuerpo*, El País 7 diciembre de 2001, p.26

⁵⁵⁷ LOOS Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pp.43-44

La supuesta in-consciencia de Venturi y su equipo es tramposa, para Leach en realidad enmascara una complicidad reaccionaria con el sistema 'estético', subrayando que en sentido estricto los arquitectos son cómplices del funcionamiento del *status quo* económico y político. El peligro es inminente, alertándonos Leach sobre el error concreto de confundir la estética radical con la política radical y de combinar lo estético con lo político, una trampa en la que frecuentemente cae la arquitectura. También entiende Leach que una estética radical suele de hecho enmascarar e incluso promover una política reaccionaria.

La ironía de Venturi oculta la falsedad, la vacuidad plena de seducción de las Vegas, por ejemplo, lugar que precisamente califica de 'el' dominio de la falsedad por excelencia:

<< falsos centuriones hacen guardia frente a las puertas de un Palacio del César igualmente falso. Es un mundo plano y sin profundidad en el que la ironía domina sobre el contenido, el pastiche sobre la sensibilidad histórica. (...) Su tratamiento acríptico de Las Vegas reproduce exactamente la eliminación de significado en la propia publicidad. Las Vegas, ciudad del desierto, cuyos propios valores de desertización cultural refleja el grado cero cultural del propio desierto que la rodea. >>⁵⁵⁸

Aunque podríamos contradecir a Leach, cuando pasamos a valorar el 'grado cero' del desierto (naturaleza extrema), precisamente aquel que inspirase en parte a ciertos autores del casi coetáneo arte ambiental californiano, entre los que destacan Robert Irwin, James Turrell, Eric Orr, Doug Wheeler, entre otros. No obstante, Leach insiste en la lectura 'negativa' del vacío, seductoramente triunfador, luminoso pero plano, tal y como 'el posmoderno' Baudrillard apostilla (referenciado por Leach): "Las Vegas, la última ciudad, no de la arquitectura, sino del signo mercantilizado, el triunfo vacío y seductor de lo superficial." Precisamente "esta conmemoración de la superficie" (como apunta Baudrillard), el resplandor de su publicidad sin profundidad es lo que borra la arquitectura de Las Vegas y constituye tal forma embriagadora de seducción.

La luminosa estética conlleva la exclusión del muro y por extensión de la arquitectura misma, incluso recordando la arquitectura nazi de Speer, diríamos que expulsa al individuo. Así la tipología arquitectónica 'reflejada' por las Vegas se vuelve plana, virtual, definitivamente borrada y, para Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro*, es ineludiblemente seductora en su vacuidad:

<< "(...) los anuncios no son lo que da el brillo o decora los muros; es lo que borra los muros, las calles, las fachadas y toda la arquitectura, borra todo soporte y toda profundidad; y que esta eliminación, esta reabsorción de todo en la superficie ... es lo que nos sume en la euforia estupefaciente e hiperreal que no cambiaríamos por nada del mundo, y que es una forma de seducción vacía e ineludible". >>⁵⁵⁹

01.6.06- De la exclusión a la inclusión

Desde una estética concepción exclusivista ('o') aunque comercialmente seductora, mediando la disciplina del diseño, ahora presentamos otra concepción, la inclusivista ('y') más ética y participativa, que no obstante desarrollaremos en el capítulo dedicado a la interdisciplinariedad.

Bernhard Bürdek nos presenta una panorámica de las contaminaciones frecuentes en la 'praxis' del diseño, que no obstante arrancan ya de su concepción misma con una omnipresente seducción mediática, y se percibe por parte de los medios informativos un interés creciente por el tema del diseño. Así proliferan las exposiciones como *Design heute* (por ejemplo) que recibió 60.000 visitantes en el plazo de dos meses y medio. Bürdek,

⁵⁵⁸ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.116.

⁵⁵⁹ *Op. cit.* pp.116-118.

inquieto, se pregunta sobre estas exposiciones ¿No se diseñan y se fabrican los productos para el usuario? ¿Por qué entonces se los ve ahora tan a menudo en vitrinas, sobre pedestales o casi como obras de arte, colgados de la pared?

Bürdek sospecha y se pregunta sobre si tratarán estas exposiciones sólo de recomendar al usuario la adopción de éste u otro estilo. La respuesta nos hace observar que en diseño, y tal como vimos en arquitectura, la contaminación estilística está presente en la posmodernidad, alertándonos Bürdek al ver que el diseño ha degenerado en las grandes ciudades de Occidente en un interiorismo de gusto refinado. Así Michael Erlhoff, en 1988, ya nos prevenía contra la contaminación disciplinar arte-diseño: “Si los objetos no encuentran uso se convierten en piezas de museo y, en cierto sentido, los museos no son otra cosa que vertederos de basura ennoblecidos.”

Consecuentemente una higiénica visión globalizante urge en el diseño, frente al:

<< peligro de una desconexión de la realidad social y tecnológica (...) si uno se dedica principalmente, a los aspectos semánticos, puede verse abocado a un resultado fatal: la tendencia a una artesanía del arte con aspectos pseudoartísticos, desvinculándose del proyecto industrial al que el diseño ha estado, y está por naturaleza, siempre vinculado. >>⁵⁶⁰

Bürdek comenta ampliamente la problemática cuestión del cierre de la HFG (la Hochschule für Gestaltung, de Ulm), donde política, obsolescencia conceptual, ausencia crítica, inmovilismo, falta de perspectiva futurible (prognosis), pero especialmente la contaminación comercial que desde la praxis incide en el proyecto (docente) pasan de contaminación a colapso final:

<< Al margen de todos los motivos políticos (...), este centro fracasó también al no haber sido capaz desde mediados de los años sesenta, de producir proyectos de contenido actual. La Escuela Superior no se mostró receptiva frente a la entonces incipiente crítica al funcionalismo y al debate iniciado poco más tarde en torno a las cuestiones ecológicas. >>

De la naturaleza a la mercantilización, avanza la contaminación:

<< Sobre todo en sus institutos reinó una comercialización tal, a través de proyectos industriales, que en el caso de algunos profesores ya no era posible hablar de independencia y distancia crítica. Una vez creado el estilo de la Escuela de Ulm, la tentación era demasiado grande como para no aprovecharse de los mecanismos de explotación. >>

La búsqueda de una identidad ‘escolar’ mediante un salvador ensimismamiento (autonomía) no llega oportunamente:

<< A causa de estas implicaciones era imposible encontrar solución alguna que se correspondiera con las reivindicaciones masivas de los entonces estudiantes, en lo referente a la relevancia social que debía caracterizar el diseño y a la autonomía adecuada para la Escuela Superior. >>⁵⁶¹

Parece evidenciarse que la ‘posmoderna’ contaminación comercial de la praxis del diseño, procede ya (cuando menos) de la modernidad histórica.

Los cuestionamientos citados en autores del diseño como Gui Bonsiepe o Michael Erlhoff (entre otros muchos), los comparten éticamente algunos arquitectos, como Erskine o Habraken (por citar sólo dos), programáticamente alejados de la espectacularidad posmoderna.

Collmore nos muestra cómo se incorpora el cuestionamiento ético habitualmente en cuanto premisa ‘contaminante’ de la metodología de trabajo en el estudio sueco de arquitectura de Ralph Erskine. Así, por ejemplo, señala que en 1969 les invitaron a participar en un concurso peruano para levantar viviendas de bajo coste en Lima, subrayando el autor que los miembros del estudio de Suecia siempre han discutido entre sí sobre los nuevos clientes y proyectos antes de aceptar un encargo y no todos se aceptan. El

⁵⁶⁰ BÜRDEK Bernhard, *Diseño - Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.12

⁵⁶¹ *Op. cit.* p.42

filtro ético puede ser político, como por ejemplo señala Collymore que cuando no estaban satisfechos con el régimen que ocupaba el poder en Perú en ese momento y consideraban que no podía hacerse adecuadamente el trabajo en semejante clima político rechazaban la invitación. Incluso más allá de las contaminaciones mercantiles de la arquitectura:

<< no es fácil tomar una decisión de este tipo (...) opinaban que la dictadura militar no era el tipo de organización política que deseaban apoyar a cualquier precio. (...) Debatieron si no sería posible ayudar (...), si un arquitecto podría influir en el proceso, si la única forma de trabajo viable consistía en hacerlo independientemente del sistema o si debían rechazarlo. >>⁵⁶²

En Holanda un grupo de arquitectos coordinados por J. Habraken hace años que vienen desarrollando un singular planteamiento arquitectónico inclusivista, colectivamente participativo. Formado en 1964 por nueve arquitectos holandeses y un representante de la Asociación de Arquitectos Holandeses, constituyen “una fundación para la investigación”, su propósito según Habraken es buscar los mejores caminos o estrategias para resolver el problema del diseño y de la construcción de viviendas a gran escala. De esta manera nació el SAR (Stichting Architecten Research), que ha tenido éxito provocando la integración en el mundo real de la investigación teórica y de la práctica. Así entiende Habraken que se ofrece una herramienta eficaz que es generalmente aplicable en otras partes del mundo donde grandes masas de población tengan que encontrar una morada decente.

El SAR entiende el concepto de “soporte” como:

<< una hipótesis de trabajo alternativa (...). La idea de soportes y unidades separables estaba basada en el principio de participación o control por parte del usuario. (...) el elemento que faltaba en el proceso de construcción masiva de viviendas era precisamente el habitante individual que había dejado de ser un participante activo en dicho proceso. >>⁵⁶³

La contaminación burocrática y profesional (también arquitectónica) es contestada ‘históricamente’ por el SAR, y Habraken ‘contamina’ filosóficamente el sistema.

La tecnología en cuanto contaminación comercial de la praxis constructiva se vuelve amigable y participativa con SAR, subrayando el autor que, tan sólo cuando la producción esté organizada para incluir la participación del residente, se podrá obtener la mayor ventaja de las tecnologías existentes. Y Habraken ‘contamina’ la praxis constructiva (arquitectura-ingeniería-diseño) de participación popular (individual y colectiva):

<< Mediante la construcción de soportes una comunidad será capaz de darse casa a sí misma. (...) La vivienda es el resultado de ambos, la comunidad y el individuo jugando cada uno su parte. >>⁵⁶⁴

La contaminación de la praxis del diseño en la modernidad hace años que ya viene siendo ‘popularmente’ contestada por Papanek incidiendo sobre (...) *-Las responsabilidades sociales y morales del diseñador*. Clarificador título de un escrito que empieza por una crítica recapitulación personal. Alude a uno de sus primeros trabajos profesionales, el diseño de una radio de mesa:

<< Se trataba de un diseño “superficial”: la envoltura externa de las entrañas mecánicas y eléctricas. Era mi primer encuentro, y espero que el último, con el diseño de aspecto, estilización, o “diseño cosmético”. >>⁵⁶⁵

Para Papanek, máquina, mercantilismo, muerte son contaminaciones ‘diseñadas’ correlativamente. Para ello cita la veterana obra (1968) de K.G. Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (La máquina, tal como la vemos en las postrimerías de la era mecánica). Curiosamente de forma tangencial Hultén, implica al arte maquinista, comentando críticamente *Rotozza N°1* de Jean Tinguely. Papanek continúa citando a Hultén para asociar mecanicismo y colonialismo:

⁵⁶² COLLYMORE Peter, *Ralph Erskine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.17

⁵⁶³ HABRAKEN N.J. et al. *El diseño de soportes*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.7

⁵⁶⁴ *Op. cit.* p.18.

⁵⁶⁵ PAPANEK Victor, *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1973, p.56

<< “La edad mecánica parece estar, hasta cierto punto, ligada a la edad del colonialismo. Ambas alcanzaron su apogeo en el siglo XIX; ambas se basaban en el instinto de explotación. Se exploró el mundo con el fin de descubrir y cultivar las materias primas que permitirían alimentar las máquinas. Sólo en raras ocasiones se les ocurrió pensar a las potencias gobernantes que los pueblos cuyo suelo producía las materias primas, que ellos mismos sacaban con su sudor, deberían obtener de otros productos algún uso y beneficio apreciables. Siempre que los indígenas creaban problemas serios, la respuesta habitual consistía en enviar una cañonera. “ >>⁵⁶⁶

Quizás el final de este escrito se refiera también al habitual sistema ‘comercial’ de la familia Guggenheim ya citado por Zulaika.

La naturaleza también es objeto de contaminación (tema hiper-conocido, pero sin solucionar-diseñar) y por tanto interesante para el concepto de diseño global de Papanek:

<< (...) hemos dado por sentada la existencia del aire limpio y el agua limpia, pero hoy día el cuadro ha cambiado drásticamente. Aunque son muy complejas las razones que han dado lugar al aire envenenado que respiramos y los ríos y lagos contaminados, es preciso admitir que el diseñador industrial, y la industria en general, son co-responsables sin lugar a dudas de esta detestable situación. >>⁵⁶⁷

01.6.07- Fracasos proyectivos

Las contaminaciones no sólo inciden en la obra, también pueden retrotraerse hacia la fase de proyecto, incidiendo en el crítico momento en que el proyecto quiere llegar a ser obra. A este respecto Tusquets, en tanto arquitecto, diseñador y artista (algo especialmente interesante para nuestro planteamiento disciplinar), relata algunas anécdotas profesionales ejemplarizantes, que denotan una problemática heterogénea: ideas mal realizadas, incomunicaciones, poderes fácticos, ‘pop-ularidad’.

Dentro del contexto ‘negativo’ enunciado en el heterogéneo título *Animales, vegetales y cosas*. Oscar Tusquets Blanca, *no arquitecto*, Tusquets alude al fracaso artístico de la invitación oficial a diseñar un monumento efímero en la plaza frente al Teatro Municipal de Kassel:

<< Propusimos un imaginario toro enterrado en el parking subterráneo del que emergían dos astas humeando como chimeneas. (...) No aprobaron el proyecto por considerarlo poco de diseñador y capaz de provocar protestas entre los escultores, artistas puros. Aún presentamos una inmensa aguja de brújula que marcara el norte y se utilizase como mesa para picnics en el centro del césped adyacente. La propuesta llegaba tarde. Al final, algunos de mis diseños recientes se agruparon en un modesto montaje...>>

Por lo que Tusquets concluye:

<< Sólo se puede trabajar para los amigos. >>⁵⁶⁸

Se camina desde el ‘invisible’ fracaso artístico al fracaso ‘personal’ también ‘invisible’, sobre el que Tusquets ironiza en tanto obra ‘deconstruida y palimpsesto’, polemizando sobre la imperfección del devenir proyectivo de la pintura. Coteja la impecabilidad procesual de los pintores representados en las películas, con los avances, dudas y retrocesos como pintor sin ficción: “casi todas las pinturas que no me salen acabo rompiéndolas o cubriéndolas”.

Otra categoría de fracaso tiene relación con la fase productiva, y que Tusquets denomina categoría de “ideas no realizadas”, que suele ser dominante en el proceso proyecto-obra. Por ejemplo, su diseño para una mesita sobre la cama que propuso a Zanotta “que quizá con un buen criterio, lo rechazó”.

⁵⁶⁶ *Op. cit.* p.76

⁵⁶⁷ *Op. cit.* p.57

⁵⁶⁸ TUSQUETS Oscar, *Fracasos*, Revista Ardi 4, Monografía “Animales, vegetales y cosas” Oscar Tusquets Blanca, *no arquitecto*, julio-agosto 1988, p.190

Y la última categoría contaminante que Tusquets cita es la de “ideas mal realizadas”, exponiendo un par de ejemplos. El primero procede del diseño industrial, con ‘multinacional’ contaminación: el proyecto de uso de la piel en mesas se diluyó por una incomunicación con la empresa agravada por la distancia. De la fracasada experiencia deduce lo ventajoso de la entusiasta cercanía, subrayando Tusquets que es mejor la colaboración con una pequeña y entusiasta industria local que con una poco colaboradora multinacional. El segundo se refiere al contexto de la arquitectura efímera en el que la contaminación nace de la popularidad y de las prisas: en el primer Festival de Cine de Barcelona recrea en la Rambla de Cataluña el laberinto de *Shine* en homenaje a Kubrick y relata que los entusiastas organizadores le animaron y se ofrecieron a suplir su inevitable falta de dedicación. El resultado construido fue nefasto. El fracaso proyecto-obra enseña a Tusquets para futuros proyectos:

<< Ante el resultado final (...) concluí: a) En mi obra no basta con una idea feliz. b) Necesito una elaboración paciente que es difícil pueda delegar en otras personas. c) Perder oportunidades atractivas es doloroso pero mejor que implicarse a medias. >>⁵⁶⁹

01.6.08- Construcción, inutilidad y praxis

Tusquets ha incidido sobre la importancia del control constructivo del proyecto, para que ‘naturalmente’ pueda llegar a ser obra. Algo en lo que esencialmente coincide Carvajal, desde su amplia experiencia profesional y docente en la arquitectura, divulgada en el texto *Curso abierto - Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos* (con fundamental ‘negación’ disciplinar), en el que anecdóticamente hemos enfatizado la correspondencia ‘negativa’ con el citado título de Tusquets (*Animales, vegetales y cosas. Oscar Tusquets Blanca, no arquitecto*, cuando él ‘sí’ es arquitecto):

<< los arquitectos no tienen muy claro la idea de cuál sea el fin que su trabajo persigue. Parece como si creyeran que los proyectos que toman forma sobre las mesas de sus estudios fueran realmente el objetivo final de su esfuerzo. (...) no podemos ignorar que no es así y que el fin último no es el proyecto, sino la obra construida. >>⁵⁷⁰

Carvajal parece aludir al concepto de ensimismamiento, ampliamente comentado en este trabajo, sobre todo en el apartado dedicado a la Metaproyección. Lo cual no debería hacer olvidar la validez del proyecto ‘al margen del azar’ constructivo ejemplarizado por Tusquets.

Carvajal se muestra crítico incluso con el proyecto docente, al que solicita una concepción integral (con la que sintonizaremos al final de nuestro trabajo).

Las contaminaciones también aparecen como conceptualmente ‘interdisciplinarias’:

<< (...) confusión de creer que es el arquitecto quien organiza los espacios y los volúmenes arquitectónicos y fija las imágenes; en tanto los ingenieros aportan los datos técnicos que cada proyecto necesita; y los constructores quienes convierten en realidad construida concreta, la realidad virtual que establece en los planos de arquitectura. >>⁵⁷¹

Podríamos concluir con Carvajal en la fragilidad del equilibrio entre teoría, proyecto, construcción, obra, vida... que conforma todo un ecosistema. Éste tiende naturalmente a ‘errar’, en cierta correspondencia con el ecosistema que ‘construye’ Ramírez para el arte, en el ya citado texto *Ecosistema y explosión de las artes- Condiciones de la Historia*,

⁵⁶⁹ *Op. cit.* p.193

⁵⁷⁰ CARVAJAL Javier, *Curso abierto - Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1997, p.139

⁵⁷¹ *Op. cit.* p.140

segundo Milenio. Carvajal detecta una ruptura entre la arquitectura “teórica” y la arquitectura “práctica” que masivamente se construye. La problemática se origina en el ensimismamiento proyectivo:

<< muchos arquitectos creen que la arquitectura termina en los dibujos de sus proyectos básicos; (...) Como creen también que sus errores terminan en las estanterías de los archivos, cuando en verdad continúan, con su presencia, más o menos anodina, en la calle, actuando de forma condicionante en la vida de quienes los ven o los ocupan. >>⁵⁷²

En cierta reciprocidad con el acercamiento de Carvajal a la construcción de la obra, desde el proyecto, proponemos el acercamiento al proyecto desde la construcción, no exenta de “poéticas”, que propone Frampton en *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*.

Frampton se muestra tan crítico como Leach (ya citado) respecto a la creciente tendencia ‘cultural’, interesada en la suspensión del juicio y más precisamente de todo juicio ‘crítico’. Retrotrayendo el concepto constructivo hasta el nivel docente, que tanto interesa a Carvajal, la crítica de Frampton arremete contra el reciente intento de la *Comunidad Europea* de reestructurar y acortar la duración de la enseñanza de la arquitectura en Europa, recordando que existe cierta tendencia a primar la tecnología como si fuera un discurso esencial, aunque totalmente acultural. Frampton alude a las afines sugerencias que hace De la Hoz, que atribuye una gran parte de esta reestructuración a:

<< una política global que favorece la economía monetarista y la privatización creciente del ámbito público, (...) el interés obvio en maximizar a los constructores limitando la autoridad del arquitecto. Al mismo tiempo, la consolidación de la industria de la construcción favorece unidades mayores de producción, y la fluidez cada vez mayor del capital internacional crea un ambiente que, en general, es opuesto a la creación crítica de la forma arquitectónica. >>⁵⁷³

La crítica de Frampton es implacable con el paradójico ensimismamiento metaprojectivo, alejado de toda praxis comprometida, propio de las actuales vanguardias intelectuales. Frampton concluye con un cierto pesimismo ante la praxis ‘descontrolada’, pesimismo derivado de la conciencia de los hechos: el hiper-desarrollo progresivo de la complejidad tecnológica:

<< salvo encargos relativamente pequeños o de prestigio, el arquitecto tendrá muy pocas ocasiones para mantener el control sobre cada uno de los aspectos de la realización. Esto se debe en parte, (...) al carácter cada vez más tecnológico del edificio, que hoy en día ha alcanzado tal complejidad que ningún arquitecto individual puede dirigir todo el proceso que supone. >>⁵⁷⁴

El pesimismo de Frampton se acrecienta ante las palabras de Vittorio Gregotti (en *Cultural Theatrics*, Casabella nº 606, noviembre 1993, pp. 2, 3 y 71) que inciden sobre la ‘dudosa interacción disciplinar’, pero, sobre todo, ante la hipocresía intelectual y la dramática escisión teoría / praxis:

<< “La consecuencia más desastrosa de estas actitudes es la distancia, el enorme salto que se ha creado entre decir y hacer. Dejando a un lado los esfuerzos válidos de estos teóricos [deconstructivistas], es cierto que la traducción de lenguajes de una disciplina a otra presenta obstáculos significativos (...) >>⁵⁷⁵

Unos veinte años antes del revelador escrito *Cultural Theatrics* de Vittorio Gregotti, la interacción teoría-praxis ya interesaba a Fernández Alba, tal como evidencia el título *El diseño entre la teoría y la praxis*. Señala el autor que ya a comienzo de los setenta asistimos a un cambio de cultura. El diseño del “nuevo entorno” se abre paso como un proceso interdisciplinar, por ahora complejo y difícil de precisar. Pensamiento y acción,

⁵⁷² *Op. cit.* p.143

⁵⁷³ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.357

⁵⁷⁴ *Op. cit.* p.364

⁵⁷⁵ *Op. cit.* p.361

teoría y praxis, aprendizaje y transformación de la realidad son gestiones dialécticas a realizar en la unidad.

Fernández Alba se interesa por la interdisciplinariedad que arranca desde la dinámica interacción teoría-praxis, próxima al proyecto-obra. Propone frente al ensimismamiento ‘manipulador’, ideológicamente corruptor, la negación, la abstención comprometida que sintetiza “pensamiento y acción”:

<< Las decisiones políticas o las presiones económicas mantienen la contradicción como principio ecológico entre el hombre y su medio, estableciendo una dualidad inexistente que facilita la estrategia desde las minorías. (...) pensamiento y acción siguen disociados y la abstención surge, como compromiso, entre una teoría y una praxis (...) >>

Teoría y praxis en unidad evolutiva, mutación desde la heterodoxia:

<< teoría y práctica son una entidad dialéctica, cuya productividad y eficacia sólo puede estar sustentada en la unidad. (...) lucha por integrar pensamiento y acción, teoría y práctica, en una unidad dialécticamente transformadora. (...) gran parte del pensamiento de nuestra generación ha tenido que (...) abandonar la ortodoxia y comprometerse con la legitimidad cultural de nuestros días. >>⁵⁷⁶

Quizás la dinámica interacción teoría-praxis propuesta por Fernández Alba permita *La transmutación de la materia* que Lucan anuncia en su artículo en el que analiza la reciente obra del arquitecto portugués *Souto de Moura*, donde manifiesta la obsesiva incidencia de lo tectónico en el proyecto. Souto de Moura puntualiza: “como suele suceder en mis proyectos, la cuestión del sistema constructivo se hizo obsesiva”.

Lucan destaca el apilamiento de materiales realizado por Souto de Moura que, a su entender, ilustra el proyecto con imágenes de materiales apilados, amontonados en vertical al pie de una grúa para dar estabilidad a su base. Sean cuales sean los materiales, la estructura de apilamiento es idéntica. Lucan encuentra dos constantes materiales que incidirán en el proyecto, señalando que resultan de un proceso de desarrollo en serie, en el que, por otra parte, los elementos conservan su diversidad y no se funden.

La ordenación formal de los materiales constructivos se hace proyecto ‘minimalista’ en Souto de Moura generando un valor interdisciplinar y llevándole hasta las posiciones defendidas por determinados artistas minimalistas, especialmente por Donald Judd:

<< quien insiste en el concepto de *totalidad*, totalidad cerrada en sí misma, compuesta por fragmentos que, unos respecto a otros, no guardan relación jerárquica de dependencia. “Lo interesante es el objeto como un todo, su cualidad como un todo”. >>

Además Souto de Moura se interesa por Sol LeWitt:

<< quien contrapone lógica y racionalidad: “En un objeto lógico cada parte depende de la precedente. Se mantiene una cierta secuencia en cuanto parte de la lógica. Sin embargo, un objeto racional es algo donde en cada momento hay que tomar una decisión lógica... es algo acerca de lo que reflexionar. En una secuencia lógica no existe reflexión. Es un modo de no pensar. Es irracional.” >>⁵⁷⁷

Xabier Guell en una *Entrevista a Souto de Moura* descubre una sorprendente interacción ‘negativa’ escultura-arquitectura, Judd-Moura:

<< ...descubrí el libro *Architektur* de Donald Judd. Hay algo importante en el hecho de que Judd no sea arquitecto y que hable de arquitectura con un discurso tan transparente. Los arquitectos no hablan de las cosas simples de la arquitectura. Judd, en cambio, habla más como un hombre culto de la calle. Este hubiera podido ser el discurso de los arquitectos, pero estaban más entretenidos en discursos epistemológicos y semiológicos, mucho más abstractos. >>⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ FERNANDEZ ALBA A. *El diseño entre la teoría y la praxis*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1971, pp.7-8

⁵⁷⁷ LUCAN Jacques “*La transmutación de la materia*” Revista 2G nº5 *Eduardo Souto de Moura - Obra reciente*. p.7

⁵⁷⁸ GUELL Xabier “*Entrevista a Souto de Moura*” Revista 2G nº5 *Eduardo Souto de Moura - Obra reciente*. p.131

Paradójicamente hay que salir de la disciplina (ensimismada) para, sencillamente: ¡súbitamente ‘comprender’! (¿*satori* en zen ?), desde la autodisciplina, desde el grado cero, “gracias a una ignorancia casi sabia”, la afirmación desde la negación (¡proyecto no-obra!) y proceder a una concluyente apertura interdisciplinar:

<< Judd era como alguien llegado de fuera; no había pasado por las cuestiones o los problemas y presentó casi una especie de *huevo de Colón*. Me interesó bastante porque durante los años setenta y ochenta había mucha gente que abandonaba la arquitectura por desencanto con la disciplina. De repente aparece una persona con autodisciplina que se desencanta, y va y dice: “yo quiero ser arquitecto”. Me gustaría mucho saber qué es lo que este señor descubre cuando todo el mundo se está lamentando y está desistiendo. Y es realmente ese descubrimiento casi desde cero lo que me interesa, esa frescura que él encuentra gracias a una ignorancia casi sabia. >>⁵⁷⁹

01.7 INTERDISCIPLINARIDAD EN MODO INTEMPORAL, INTUICIÓN COMPARATIVA

Para concluir el capítulo (01) SOBRE LA DEFINICION DEL PROYECTO, se ensayará por primera vez en este trabajo, el establecimiento de ciertos fundamentos para la interacción. Se propondrá una creativa trasgresión de las limitaciones temporales que nos permitirían, ya desde una dimensión atemporal, otro acercamiento a una definición del proyecto más auténtica.

Mientras Quetglás desde la lingüística pone en crisis el proyecto de futuro, Calvino evoluciona desde un pretérito escepticismo hacia un futuro multidisciplinar, mediando la proposición. Muñoz también se manifiesta propositivo y lo hace desde la arquitectura, valorando el trabajo en equipo interdisciplinar, trascendiendo el ensimismamiento proyectivo, en cierta medida obligado por la operatividad de la praxis contemporánea y, consecuentemente, integrando especialización y globalización.

La multiplicidad forma parte de la posmodernidad y Venturi aporta a la arquitectura una concepción inclusivista mediando la complejidad y la contradicción.

Williams se inspira en la naturaleza para proponer la difícil búsqueda unitaria en la diversidad, una alternativa a la fragmentaria especialización. Hockney aplica al arte una visión global comparativa, que revela súbitamente antiguas claves ocultas. Stangos desde la teoría del arte apoya la procedimental heterogeneidad inclusivista del ‘cadáver exquisito’ de vocación multidisciplinar, refrendada desde la arquitectura avanzada por Gausa, que enfatiza las líneas de conexión en toda investigación.

Desde el ‘último’ arte, aquel que parece dotado de cierta proyección de futuro, Höller o Kabakov defienden la inclusión dialogante de diversas disciplinas como arquitectura y escultura, pero también ciencia y filosofía. Deleuze incluye ejemplarmente en la filosofía a otros pensadores precedentes como Leibniz, interesándose por el planteamiento interdisciplinar del barroco. La filosofía subyacente en la influyente arquitectura de Koolhaas se manifiesta heterogénea e interdisciplinar.

El proyecto metodológico de Alexander implica necesariamente al usuario, incorporando constantes intemporales a la arquitectura y armonizándose con la naturaleza. Muntañola enfatiza la paradójica filosofía humanista oculta bajo el rigor procesual del

⁵⁷⁹ *Op. cit.* p.132

matemático y arquitecto Alexander, del que Montaner también destaca su sincretismo alternativo.

Argan proyecta artísticamente el pasado en el presente, discutiendo no obstante, el concepto de 'revival' historicista.

Elliot y Cross cuestionan que las decisiones políticas y tecnológicas se dejen exclusivamente en manos de expertos. Jones prioriza como objetivo del diseño cierto des / aprendizaje potenciador de la participación. Papanek potencia la interdisciplinariedad científica en una concepción del diseño que defiende al humano generalista y participativo. Taylor propone una amplia visión del diseño-arquitectura coherente con la naturaleza, ofreciendo una visión intercultural y anónima.

Turner-Fichter desde un trabajo colectivo proponen una re / educación del profesional orientándole hacia la conciencia global de la problemática constructiva. Los arquitectos y diseñadores Larrea y Capella desde un acercamiento erudito al diseño proponen alternativamente y con ironía un imaginativo panorama interdisciplinar.

La crítica interactividad disciplinar lleva a Escotado a contestar la dictadura científica ortodoxa. El atípico científico Capra desde la ciencia 'misma' genera cierta auto-crítica, que reorienta hacia el inspirador aprendizaje a-disciplinar implícito en una mística intemporal. Wilber acompañado por cierta vanguardia científica propone la liberadora trascendencia de la ensimismada racionalidad. Picazo analiza las intemporales claves artísticas del orientalismo. Panniker desde la introspección potencia una nueva interculturalidad. Koren evidencia la sabiduría de lo imperfecto y mudable que Kamakura matiza desde la oriental cultura del vacío. Thomas evidencia cómo desde la naturaleza se genera un sincretismo disciplinar de las artes centradas en el aquí y ahora. Finalmente Wilber insiste científicamente en la necesidad de ir más allá.

01.7.01- Crisis especializada

Quetglás pone en crisis la concepción lingüística del proyecto, al negarnos la posibilidad de un proyecto futuro ('moderno') si éste no se asienta firmemente en el pasado experimentado.

<< Pro-yectar: lanzar hacia adelante, proponer. Idéntico sentido se recoge en el término alemán: *Ent-wurf*, *ent-werfen*: sacar, arrojar. Porque, para lanzar algo hacia adelante, lanzador y proyectil deben estar atrás. Todo proyecto viene de atrás, sale del fondo, es un emisario del pasado. No hay -no puede haber- proyecto moderno. >>⁵⁸⁰

Mientras Quetglás lingüísticamente se retrotrae, Calvino textualmente se proyecta al futuro, con algunas proposiciones, entre las cuales destacamos la quinta, la que incide sobre el concepto de multiplicidad. Así el escepticismo expresado por Quetglas parece equivalente al del histórico literato narrado por Calvino, al afirmar que el escepticismo de Flaubert, junto con la curiosidad infinita por el saber humano acumulado a lo largo de los siglos son las cualidades que harán suyas los más grandes escritores del siglo XX. No obstante, en su caso quizás habría que hablar más bien de un escepticismo activo, de un sentido del juego y de un obstinarse, como una apuesta por establecer relaciones entre los discursos, los métodos, los niveles. Positivando la negación crítica propia del escepticismo ensimismado, al incorporarle cierta dosis de curiosidad, quedaría activado lúdicamente y

⁵⁸⁰ QUETGLAS José, *Imágenes de Pabellón de Alemania - Der Gläserne Schrecken*, Section B, Montreal, 1991, p.32

desde el pasado, la modernidad y la posmodernidad parecen proyectarse hacia un futuro multi-disciplinar.

<< El conocimiento como multiplicidad es el hilo que une las obras mayores, tanto de lo que se ha llamado modernismo como del llamado *postmodern*, un hilo que -más allá de todas las etiquetas- quisiera que continuase desenvolviéndose en el próximo milenio. >>⁵⁸¹

La multiplicidad propuesta por Calvino parece emparentada con la pluralidad implícita en el trabajo en equipo, aquella que Muñoz considera imprescindible para un inmediato presente-futuro. Recordemos que ya en 1966 Gropius propone:

<< “La esfera de acción del arquitecto debe ser amplia, porque el diseño y el planeamiento son de gran complejidad. Abarcan la vida civilizada en todos sus aspectos esenciales, el destino de la tierra, las ciudades y el campo, (...) la biología, la sociología y la psicología, el derecho, el gobierno y la economía, el arte, la arquitectura y la ingeniería. Todos son interdependientes; no podemos considerarlos en compartimentos separados.” >>⁵⁸²

Muñoz citando a Bernard Michael Boyle en *El ejercicio de la arquitectura en América, 1865-1965: ideal y realidad*, (1984), considera ineludible la especialización y el trabajo en equipo:

<< “No sólo no hay ningún arquitecto que tenga el conocimiento y la experiencia de las diversas disciplinas necesarias para el diseño y la construcción de los grandes proyectos, sino que ningún individuo tiene tiempo para hacer todas las tareas físicas que hay que realizar antes de comenzar un proyecto de edificación.” >>⁵⁸³

El ensimismamiento proyectivo parece naturalmente trascendido por la praxis, cuando Muñoz afirma que no desaparecerá el arquitecto generalista pero que quedará reducido a un determinado número de profesionales. La mayoría requerirá una marcada especialización, lo que llevará cada vez más a un trabajo profesional realizado como creación colectiva. Muñoz reafirma su hipótesis con la publicación ya en 1974 del *Libro blanco* del Colegio de Arquitectos de Madrid, que señala (y nosotros enfatizamos con negrita):

<<“la **imposibilidad de que el arquitecto pueda dominar, especializadamente, la totalidad** del dilatado aspecto edificatorio y urbanístico, dentro del cual podemos señalar:

- (a) Fundamentación **teórica y cultural** de propuestas y proyectos.
- (b) Análisis cuantitativo y cualitativo de los **condicionantes** (topográficos, climatológicos, funcionales, sociológicos, económicos, históricos, tecnológicos, culturales, etc.)
- (c) Proyección **espacial y volumétrica**.
- (d) **Coordinación funcional** y circulatoria.
- (e) Resolución de **problemas estructurales** (...).
- (f) Resolución de **problemas de instalaciones** de amplísima gama (...).
- (g) Elección y coordinación de los diferentes **elementos constructivos** (...).
- (h) **Coordinación armónica de los diferentes elementos** arquitectónicos (...).
- (i) Atención a las realidades **económicas** inherentes al hecho **constructivo, proyectual y de realización**.
- (j) Supervisión y comprobación de la **calidad de los materiales** y de la **ejecución** de las obras.
- (k) **Coordinación de la puesta en obra** de los distintos elementos integrantes.
- (l) **Ordenación del proceso constructivo** (...).
- (m) **Gestión empresarial y administrativa** de los procesos de proyecto, tramitación, construcción y supervisión técnica y económica de las obras” >>⁵⁸⁴

Para Muñoz es evidente la imposibilidad del proyecto individual:

<< El ideal del humanista del Renacimiento, la persona que conocía y cultivaba todas las ciencias y las artes, fue haciéndose más inalcanzable en los siglos posteriores debido a una creciente especialización que impedía a cada persona acceder a todo el saber. El arquitecto del siglo XIX llegaba aún a dominar todo el ámbito de la construcción, pero a comienzos del XXI, la realidad de la especialización se impone. >>⁵⁸⁵

Pero desde la globalidad del equipo ¡sorprendentemente! (de nuevo la paradoja) integrado incluso por “visiones especializadas”, Muñoz entiende que el ideal humanista

⁵⁸¹ CALVINO Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989-98, p.117

⁵⁸² MUÑOZ Alfonso, *Iniciación a la arquitectura - La carrera y el ejercicio de la profesión*, Mairera / Celeste, Madrid, 2000, p.84

⁵⁸³ *Op. cit.* p.114

⁵⁸⁴ *Op. cit.* p.115

⁵⁸⁵ *Op. cit.* p.116

(ahora ya sin ensimismamiento) surge del proyecto colectivo interdisciplinar, que materializa la utopía desde la praxis:

<< permitiendo que desde la conjunción de visiones especializadas se pueda recomponer una mirada global sobre la realidad.

Esta nueva mirada de lo universal desde la coordinación de lo particular es una aventura intelectual apasionante en la que están trabajando equipos de muchas disciplinas >>⁵⁸⁶

01.7.02- Incluso comparativamente

La multiplicidad aparece naturalmente asociada a la posmodernidad, cuando menos desde que Robert Venturi con una inicial “complejidad y contradicción” propone una concepción inclusivista para la arquitectura, que evidentemente deviene posmoderna. Así la pluralidad inclusiva aparece desde la introducción que Vincent Scully hace al texto, cuando manifiesta que muchas especies de gran calidad pueden convivir en un mismo mundo. Tal diversidad es, en verdad, lo mejor que la época moderna puede ofrecer a la humanidad. Scully continúa con la presentación de un Venturi que se nos antoja ‘proyectivo’ por su sentido anticipatorio, además de arquitecto interesado en otras disciplinas:

<< (...) es uno de los pocos arquitectos cuyo pensamiento es paralelo al de los pintores Pop (...) aunque la tesis principal de este libro se trazó al final de los años 50 y antecede a su conocimiento de los pintores Pop.>>⁵⁸⁷

Robert Venturi paradójicamente revoluciona la modernidad desde el pasado, manifestando: “como arquitecto trato de guiarme no por la costumbre sino por una toma de conciencia del pasado racionalmente considerado como precedente”. Apreciamos que la *tabula rasa* de las vanguardias obliga a una tensión inclusivista, subrayando Venturi al efecto que la tradición no puede heredarse, sólo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo. Añadiendo que el sentido histórico implica percepción, no solamente del pasado, sino del pasado como presente.

Se lanza un manifiesto (textual) contra la artificialidad de la simplificación del arte, de la vida. El autor señala que el libro trata del presente y del pasado en relación con el presente, debiendo señalarse que Venturi no trata de ser un visionario, “excepto en la medida de que el futuro está implícito en la realidad del presente”. Crítico con “la arquitectura común” porque “los popularizadores” ‘pintan’ “con cuentos de hadas nuestra caótica realidad” y suprimen las complejidades y contradicciones que son inherentes en el arte y en la experiencia.

La complejidad se convierte en creativo equívoco, explícito en el encabezamiento de un representativo capítulo de Robert Venturi, *Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equívoca*, donde citando a autores de diversas disciplinas proclama: “me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura”. No obstante, matizará al decir que le desagradan las complicaciones rebuscadas. Frente a esto propone lo que denomina una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte. Venturi invita a la arquitectura a seguir la tendencia inclusivista de otras disciplinas, al observar que en todas partes, excepto en la arquitectura, la complejidad y la contradicción se han reconocido. Recordando para ello desde la demostración de Godel de la incompatibilidad final de las

⁵⁸⁶ *Op. cit.* p.117.

⁵⁸⁷ VENTURI Robert, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.15

matemáticas al análisis de la poesía “difícil” de T.S. Eliot y a la definición de las características paradójicas de la pintura de Joseph Albers.

Venturi se manifiesta heterodoxamente impuro, abierto lúdicamente a un futuro vitalista naturalmente incierto:

<< Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiende tanto la vitalidad como la validez. >>

La creativa contaminación de Venturi defiende la polivalencia y el sentido de conjunto:

<< Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos. >>⁵⁸⁸

Con la cita de August Heckser en *The Public Happiness* (Atheneum Publisher, Nueva York, 1962, p. 102) se critica a los arquitectos modernos que evitan la ambigüedad, defendida por Venturi junto a la ironía y la paradoja que, intuitivamente resuelven ‘en verdad’ la creativa tensión en conclusiva pero dinámica “paz interior”:

<< “El paso de una visión de la vida esencialmente simple y ordenada a una visión de la vida compleja e irónica es lo que cada individuo experimenta al llegar a la madurez. Pero ciertas épocas animan este desarrollo; en ellas la perspectiva paradójica o teatral, colorea el escenario intelectual...” >>

El devenir natural lleva a la complementariedad:

<< “El racionalismo resulta inadecuado en cualquier período de agitación. Entonces el equilibrio debe crearse en lo opuesto. La paz interior que los hombres ganan debe suponer una tensión entre las contradicciones e incertidumbres... Una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad.” >>⁵⁸⁹

La “sensibilidad paradójica” de Heckser no parece muy distante de la “teleología” que interesa a Williams, que también busca la ‘oculta’ verdad, “cuya existencia se siente”:

<< La palabra *teleología* procede del griego *teleos*: la causa final. La Teleología es la filosofía y creencia en que todo en el mundo, y más allá, está vinculado entre sí, y que existe una causa superior, que está por encima y lejos de la causa inmediata. >>

Frente a la ‘antigua’ visión global, la modernidad ha potenciado la fragmentaria visión especializada, y frente al ensimismamiento Williams propone la difícil búsqueda unitaria en la diversidad:

<< La causa final de los griegos es el panorama global para la visión. Pero la visión interna moderna, la de que el conocimiento se acumula pieza a pieza, es la causa inmediata. Las piezas no pueden ser entendidas separadamente, sino que deben ser combinadas para dar un cuadro de todo lo que ha sido hecho y de todo lo que es posible en la forma y estructura de cosas orgánicas e inorgánicas, animadas e inanimadas. La visión interna ha sido intentada sin descanso por la ciencia moderna, pero pocos han tomado la senda más sutil y más precaria de encontrar las correlaciones entre las diversidades. >>⁵⁹⁰

Williams nos propone retrotraernos al pasado ‘griego’, en cierta ‘tangencial coincidencia estilística’ con Venturi, pero la filosofía ‘inclusivista’ es de otra naturaleza:

<< La “búsqueda de relaciones entre cosas aparentemente desvinculadas” es conocida como búsqueda aristotélica. >>⁵⁹¹

Volviendo a la posmodernidad arquitectónica, Tusquets muestra una sensibilidad afín con la de Venturi y bastante cercana a la “teleología” ‘griega’ (Williams):

<< asegurar que dos cosas, hechos o circunstancias no tienen nada que ver: es falso que la obra de un artista no tenga nada que ver con su calidad humana, (...) lo que sucede es que las relaciones que se establecen

⁵⁸⁸ *Op. cit.* p.26

⁵⁸⁹ *Op. cit.* p.27

⁵⁹⁰ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.120

⁵⁹¹ *Op. cit.* p.121

(...), son múltiples, extremadamente complejas, ambiguas y muy difíciles de desentrañar. Por eso existe la tendencia natural a considerar... que no tienen nada que ver. >>⁵⁹²

Tusquets se interesa por la ciencia que establece relaciones insospechables:

<< Newton (...) A partir de su genial hipótesis, nacida al relacionar dos fenómenos aparentemente del todo independientes, no le fue difícil elaborar y comprobar la teoría de la gravitación universal, que revolucionaría la historia de la ciencia. Ciencia que hoy ya no duda de que todo tiene que ver con todo, que el más mínimo fenómeno actúa y puede alterar el equilibrio del conjunto. Lo del efecto mariposa, vamos.>>⁵⁹³

Ciencia y arte comparten en su creatividad ocultos mecanismos conectivos. A este respecto Tusquets manifiesta que el misterioso mecanismo de creación que se aplica tanto a la ciencia como al arte nace de relacionar dos fenómenos aparentemente inconexos. Señala que cuanto más inconexos aparecen, más imaginación hace falta para descubrir una afinidad oculta y más original resulta la creación. Los descubridores de sofisticadas relaciones van más allá de la racionalidad, incluyendo algunos cómicos heterodoxos admirados por Tusquets:

<< Siempre me han deslumbrado los personajes capaces de establecer conexiones insólitas, en su obra o en su conversación. Desde las obras de los grandes genios del arte clásico hasta los surrealistas, desde Jardiel Poncela a Groucho Marx, desde Dalí hasta Josep Pla, Foix o Monzó. Desde talentos universales hasta algunos cómicos populares de nuestros días, por los que siento debilidad: los Monty Python, Gila, Tip y Coll o Groucho.>>⁵⁹⁴

Al igual que el arquitecto (también diseñador y artista) Tusquets, otro prestigioso personaje artístico también se interesa especialmente por “establecer conexiones insólitas”. Hockney en *El conocimiento secreto - El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros* aplica una visión global que revela ‘súbitamente’ las ‘antiguas’ claves ocultas. Sistema en cierto modo equiparable a nuestra metodología, aquella que expone conjuntamente innumerables citas heterogéneas para que el hecho expositivo ‘en sí mismo’ vaya revelando sus secretas conexiones.

<< Se necesitaba nueva tecnología, sobre todo el ordenador, para verlo. (...) Y ahora con las fotocopadoras en color y las impresoras de mesa cualquiera puede realizar reproducciones baratas pero buenas en casa, y de esta manera se colocan uno al lado del otro trabajos que antes estaban a cientos o miles de kilómetros. Esto es lo que hice en mi estudio, lo que me permitió ver el alcance total del conjunto.>>

La ‘simple’ yuxtaposición puede convertirse en comprensión, o cuando menos parece facilitarla:

<< Sólo por medio de juntar cuadros de esta manera comencé a darme cuenta de las cosas; y estoy seguro de que estas cosas sólo podría verlas un artista, alguien que hace marcas, que no está tan lejos de la práctica o de la ciencia como un historiador del arte.>>⁵⁹⁵

Paradójicamente la moderna tecnología permite descubrir mediante la visión global, la vieja tecnología ‘oculta’ en la pintura, pero siempre que medie la ‘visión lúcida del artista’:

<< No habría sido posible construir mi *Gran Pared* sin tener una fotocopadora en color (de otra manera habría tenido que arrancar hojas de todos mis libros). Necesitaba la pared para que me diera una visión general. En un libro se van pasando las páginas, de manera que los efectos visuales son acumulativos (...): no se puede ver todo a la vez. (...)>>

La contemplación lúcida de la panorámica revela la identidad oculta:

<< Al sentarme y contemplar la pared, escudriñándola, fui capaz de unir los contrastes y las similitudes que aparecían. (...) La alta tecnología necesita baja tecnología [tijeras y chinchetas]; están siempre unidas, aunque yo señalaría que la mano, el corazón y el ojo son mucho más complejos que lo que puede serlo cualquier ordenador.>>⁵⁹⁶

Hockney construye una ‘visión global’ (de 22 metros) para facilitar la conexión ‘instantánea’ de la heterogeneidad:

⁵⁹² TUSQUETS Oscar, *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 1998, p.8

⁵⁹³ *Op. cit.* p.9

⁵⁹⁴ *Op. cit.* p.10

⁵⁹⁵ HOCKNEY David, *El conocimiento secreto - El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Destino, Barcelona, 2001, p.13

⁵⁹⁶ *Op. cit.* p.197

<< comencé a sujetar con chinchetas fotocopias en color en la pared (...) la pared tenía 21,33 metros de longitud y cubría quinientos años más o menos cronológicamente, con el arte de Europa del norte en la parte superior y el de Europa del sur en la inferior. >>⁵⁹⁷

La comprensión de Hockney fue súbita. Lo comprendido fue el ‘instantáneo’ salto tecnológico en el arte de la representación:

<< Mi *Gran pared* me permitía ver, con un barrido de la mirada, lo que los historiadores del arte durante tanto tiempo habían identificado como una habilidad hacia el naturalismo cada vez mayor desde el siglo XV hasta el siglo XIX. Pero lo que se hizo de inmediato evidente, rodeado de tantas imágenes, fue que no era un proceso gradual: la mirada óptica llegó de repente y en ese mismo momento fue coherente y completa. >>⁵⁹⁸

En cierta medida nuestro trabajo se identifica tanto con la ‘fragmentaria-unitaria’ *Gran Pared* de Hockney, como con la ‘metodología integradora’ del “cadáver exquisito”, popularizado por los ‘juguetones’ surrealistas, comentado por Stangos:

<< Se entregaban a juegos de niños, como el “*cadavre exquis*”, en el que cada uno de los jugadores dibuja una cabeza, un tronco o unos miembros, doblando el papel después de que haya sido su turno, de forma que no pueda verse cuál ha sido su contribución. Las extrañas criaturas resultantes sirvieron a Miró de inspiración para sus cuadros. >>⁵⁹⁹

En nuestro trabajo la visual inspiración ‘mironiana’ se torna textual y en el fondo de voluntad contrapuesta, en cuanto que intentamos re-construir un hilo conductor (proyecto = no-obra) en la heterogeneidad de autores, disciplinas, tendencias, épocas...

Por su parte la heterogeneidad programática del *cadavre exquis* parece coherente (algo paradójico en el surrealismo) con la voluntad multidisciplinar señalada por Stangos, cuando subraya que en cierto sentido las artes plásticas eran de segunda importancia para el surrealismo, cuyos principales intereses eran la poesía, la filosofía y la política. La multiplicidad de disciplinas ‘afectadas’ es paralela a la diversidad de influencias que integra:

<< Dentro de las artes plásticas el surrealismo fue uno de los más voraces de todos los movimientos modernos, atrayendo a su ámbito el arte de los mediums, los niños, los lunáticos, los pintores *naïfs*, además del arte primitivo, que era un reflejo del convencimiento que tenían de su propio “primitivismo integral”. >>⁶⁰⁰

Recordamos que el *cadáver exquisito* no sólo interesó ‘históricamente’, sino que en el 2001 algunas vanguardias arquitectónicas lo proponen como encabezamiento de sus ‘multi-proclamas’: “En un cadáver exquisito lo importante son las líneas de conexión...” con esta programática cita-manifiesto Manuel Gausa arranca la Introducción (sin autor firmante) del *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, que seguidamente manifiesta:

<< (...) un diccionario selectivo de términos (y voces) cruzados, queremos identificar una nueva voluntad arquitectónica. Una voluntad basada en un cambio profundo de miradas (...) que une hoy, entre sí, inquietudes compartidas (...) en diversos espacios culturales. Es éste un marco de red que se define (...) por complicidad de líneas de acción e investigación (...). Un marco que quiere favorecer otros abordajes para nuevos (y viejos) problemas. >>⁶⁰¹

La complejidad posmoderna proclamada por Venturi parece seguir vigente, pero ahora la respuesta arquitectónica se plantea dinámica proyectiva por anticipadora, pero también crítica y revitalizadora:

<< Propiciando, frente a una progresiva complejidad de los nuevos escenarios, (...) Nuevas lógicas más abiertas para nuevos escenarios menos estables. Es ésta una voluntad revitalizadora que hemos calificado aquí de avanzada por su vocación innovadora y anticipadora.

Una voluntad reactivadora que reclama una mirada (y una acción) crítica >>⁶⁰²

⁵⁹⁷ *Op. cit.* p.16

⁵⁹⁸ *Op. cit.* p.51

⁵⁹⁹ STANGOS Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986, p.109

⁶⁰⁰ *Ibidem.*

⁶⁰¹ A.A. V.V. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.7

⁶⁰² *Ibidem.*

Frente a la mera clasificación erudita se plantea (siempre desde la curiosidad) descifrar los parámetros de la heterogeneidad y con respecto a los autores se trata de entender sus procesos y descifrar sus parámetros desde la asunción de las acciones dinámicas que los determinan y de las lógicas heterogéneas que en ellos subyacen. Entendemos que no se trata de ‘matar’ el conocimiento como “entomólogos” de naturalezas muertas, puesto que los autores tampoco se proponen clasificar especies o tipos en categorías cerradas. Por el contrario según ellos se trataría (como exploradores) de recorrer territorios, a veces desde la curiosidad intuitiva, otras desde la posición intelectual o desde la estrategia programática. ‘Casi’ como nosotros, el objetivo de los autores del *Diccionario Metápolis* es proponer una identidad ‘poliédrica’ del proyecto (arquitectura, diseño, escultura,... ‘naturalmente’):

<< La ambición del trabajo que aquí se presenta es la de establecer un posible marco de referencia para la interpretación del actual escenario proyectual cruzando voces y energías en especial sinergia.

Su objetivo: proponer una posible definición poliédrica del proyecto arquitectónico “en sintonía” con las propias lógicas de los fenómenos (y sistemas) que hoy definen y articulan la comprensión actual y abordaje de nuestro entorno, del espacio y el tiempo a él asociados. >>⁶⁰³

Cierto arte actual aparentemente dotado de alguna proyección de futuro también parece interesado por la inclusión dialogante de disciplinas diferentes. En el caso de Carsten Höller se produce una interacción entre escultura y arquitectura pero también ampliada a la ciencia y la filosofía, observando la artista que “lo que siempre me gustó, es la teoría de los conjuntos”. En la “documenta X” de Kassel presentó en 1997 con Rosemarie Trockel la *Haus für Schweine und Menschen* (Casa para cerdos y seres humanos), sobre la que el autor observa que presentaba no sólo la vida de una raza especial de cerdos, sino también el comportamiento de los humanos. Entendemos no obstante que el planteamiento no está ensimismado, pues esos mundos no existen por sí mismos, sino que se amplían con ponencias, simposios y textos teóricos, donde científicos y filósofos hablan de los procesos producidos por las obras, para provocar enfrentamientos que superan el ámbito artístico. Y como Höller no es sólo artista, la interdisciplinariedad está ‘auto-asegurada’:

<< se doctoró en Agronomía y se especializó en el comportamiento de los insectos. Esa interacción entre el arte y la ciencia caracteriza especialmente sus obras; frecuentemente recuerdan por su forma la disposición de un laboratorio científico, en el que el observador es el objeto de la experimentación. >>⁶⁰⁴

Ilya Kabakov también tiene una voluntad inclusivista en sus instalaciones, que en cierta medida devienen intemporales:

<< modelo para un mundo mejor, utópico. (...) penetra en las tres dimensiones del espacio, para integrar a continuación la cuarta dimensión: el tiempo. (...) despiertan reflexiones casi metafísicas sobre el mundo. (...) Así lo individual adquiere un carácter general; lo pasado se convierte en intemporal; lo cotidiano y existencial se mezclan entre sí. >>⁶⁰⁵

La concepción inclusivista no se limita al arte y la ciencia, también desde la filosofía se producen acercamientos a la ciencia y al arte. Así Deleuze ya desde el título de su obra, *El pliegue: Leibniz y el barroco*, ofrece un manifiesto interés inclusivista. Aún más contundente en el capítulo denominado *La inclusión: -Razón suficiente-*, donde afirma que ¡Todo lo que sucede tiene una razón! Se comprende que una causa no es la razón reclamada.

En la búsqueda de la razón, casi ‘teleológica’ (aquella que citamos con Williams), aparece la inclusión que interesa a Leibniz, manifestando Deleuze que la razón suficiente

⁶⁰³ *Ibidem.*

⁶⁰⁴ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.234

⁶⁰⁵ *Op. cit.* p.266

es lo que “incluye” el acontecimiento como uno de sus predicados: el concepto de la cosa o la noción, “los predicados acontecimientos”, dice Leibniz. De ahí el camino recorrido precedentemente, de la inflexión a la inclusión. La inclusión es la predicación que pone la inflexión en el concepto de la línea o del punto, es decir, en ese *otro punto* que llamaremos metafísico. Deleuze relaciona razón, inclusión e identidad:

<< Se va de la inflexión a la inclusión como del acontecimiento de la cosa al predicado de la noción, como del “ver” al “leer”: lo que se ve en la cosa, se lee en su concepto o su noción. El concepto es como una firma, una clausura. La razón suficiente es la inclusión, es decir, la identidad del acontecimiento y del predicado. >>⁶⁰⁶

La versatilidad inclusivista que Deleuze encuentra en “el mundo de Leibniz”, (“filósofo y matemático”), parece consecuente con la personalidad globalmente conciliadora que Aubral nos descubre cuando subraya que trató de reunificar el protestantismo y el catolicismo y realizó múltiples gestiones ante los príncipes de este mundo en favor de una confederación de Estados Europeos. Entendemos que es una actitud comprensible dado que, como señala Aubral, su espíritu fue enciclopédico y de una curiosidad infinita, al tiempo que ocupó “funciones diplomáticas” incluyendo las relaciones ‘exotéricas’ como “secretario de los Rosacruces”. Todo lo cual lleva a Leibniz a la búsqueda de la ‘unicidad’, su pretensión, según Aubral, de buscar una ciencia más perfecta basada en la “combinatoria universal” y soñó incluso con una lengua universal, capaz de liberar al hombre de las trampas que le presenta el lenguaje. La física le debe la teoría de las “fuerzas vivas” y también inventó, con Newton, el cálculo infinitesimal.

La filosofía de Leibniz se muestra ‘híbrida’ y evolutiva:

<< Su pensamiento se inspira tanto en Descartes como en Aristóteles. (...) Juzga el método de Descartes atractivo pero estéril y valora la eficacia del “principio de identidad” (a es a), aunque lo completa con el de “razón suficiente”: si una cosa es, hay una razón para que sea y no de otra manera. A estos dos principios, Leibniz añadirá el “principio de continuidad” que enuncia que “la naturaleza no avanza a saltos”, y por ello todo está conectado. >>⁶⁰⁷

La matemática de Leibniz (como su filosofía) en su dinámica conectiva se hace proyectiva, adelantándose e interconectando disciplinas y culturas, tal como Vogelmann nos recuerda:

<< en 1703 Leibniz declara su sorpresa frente a la total coincidencia matemática de la estructura y ordenamiento de los hexagramas del I Ching con el sistema numérico binario ideado por él (para fines diferentes), coincidencia descubierta gracias a su relación epistolar con el Padre Bouvet, misionero en Pekin. >>

El “principio de continuidad” de Leibniz y las mutaciones del *I Ching*, casual / lógicamente ‘coinciden’, pero también lo hacen viejos y nuevos logros científicos:

<< Es sin duda curiosa la coincidencia, tanto ideológica como formal, entre este arcaico sistema de predicción y los métodos modernos de prospectiva o “informática” con aplicación de la cibernética. >>

El azar se muestra dual e interactivo como la dinámica polaridad del *yin-yang* unificada en el *tao*:

<< Ambos sistemas obedecen si se quiere a una “programación” para obtener respuestas a preguntas concretas y, en el “procesamiento” destinado a la elaboración tanto del *dictum* oracular como de la decisión del computador, se sirven de un mismo orden aritmético: el sistema binario. >>⁶⁰⁸

Deleuze también se interesa por la “mónada” en relación con la escultura contemporánea, cuando señala que la ‘situación’ de Leibniz, es evocada por Tony Smith como un coche cerrado que recorre una autopista tan sólo iluminada por sus faros. *Es una mónada*, con su razón privilegiada. Tomando también en consideración “las esculturas planas” de Carl Andre y la concepción de sus “habitaciones”, que:

⁶⁰⁶ DELEUZE Gilles, *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 59

⁶⁰⁷ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.57

⁶⁰⁸ VOGELMAN D.J., en - WILHELM Richard, *I-Ching, El Libro de las Mutaciones*, Edhasa, Barcelona, 1977, p.13

<< no sólo ilustrarían las transiciones pintura-escultura, escultura-arquitectura, sino la unidad extensiva del arte llamado *minimal*, en el que la forma ya no limita un volumen, sino que abarca un espacio ilimitado en todas sus direcciones. >>⁶⁰⁹

Los paralelismos también interesan a Fritjof Capra en su ‘exótico’ caso entre la vanguardia científica contemporánea y la filosofía-”*misticismo oriental*”. Curiosamente Leibniz mantiene el interés, al considerar:

<< el mundo hecho de substancias fundamentales llamadas “mónadas”, cada una de las cuales reflejaba todo el Universo. Esto le condujo a una visión de la materia que muestra similitudes con la del budismo Mahayana y con el “bootstrap” de hadrón. >>⁶¹⁰

La naturaleza permite explicitar paralelismos como los descritos por Leibniz en su *Monadology* interesándole a Capra aquella afirmación de que “cada porción de materia puede concebirse como un jardín lleno de plantas y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores, es también ese jardín o ese estanque.” Capra subraya que la similitud de estas líneas con los pasajes del *Sutra Avatamsaka* pueda provenir de una influencia real budista en Leibniz. Incluso cita a Joseph Needham en la sorprendente afirmación de que:

<< Leibniz conocía bien el pensamiento y la cultura China a través de las traducciones que recibía de los monjes jesuitas y que su filosofía podría muy bien haber sido inspirada por la escuela neoconfuciana de Chu Hsi, con la que estaba familiarizado. >>

A su vez esta escuela de pensamiento:

<< tiene una de sus raíces en el budismo Mahayana, y en particular en la escuela *Avatamsaka* (chino: Hua-yen) de la rama Mahayana. Needham, de hecho, menciona la parábola de la red de perlas de Indra explícitamente en relación con las mónadas de Leibniz. >>⁶¹¹

La universalidad del “sistema binario” en cierta medida ‘compartido’ por Leibniz / *I-Ching* / Capra / informática, proyecta la evolución hacia la ‘unidad’, hacia la total compatibilidad informática mediante el *metalenguaje XML*, “el nuevo paradigma”, sorprendiendo el paralelismo que Alfred Comín apunta respecto al proyecto Network Publising (publicación en red) de Adobe Systems. Según el autor, el nuevo paradigma pretende crear un único original para su publicación automática en cualquier aparato, desde una rotativa para impresión en papel hasta un teléfono móvil.

Nueva paradoja, el ensimismamiento *XML* del “lenguaje que puede definir otro lenguaje” se convierte en universalidad ‘interdisciplinar’ o cuando menos el proyecto lo pretende:

<< El formato XML es un metalenguaje (lenguaje que puede definir otro lenguaje) con el cual se crean documentos que incluyen marcas que informan sobre la estructura de sus contenidos. >>⁶¹²

Curiosamente las codificaciones, inicialmente matemáticas (código binario) o gráficas (*I-Ching*) se hacen ahora textuales, del citado *XML* informático al arquitectónico *S, M, L, XL*, el paradigmático e influyente libro de Rem Koolhaas / O.M.A., publicado ‘universalmente’ en inglés y exóticamente paginado / índice en ‘código romano’:

<< Foreplay: 2-**Exodus**, or the Voluntary Prisoners of Architecture. 22-**Delirius** New York. >> p.xxi

<< Small: 46-**Less is More**. 130-Obstacles. >> p.xxi

<< Medium: 234-Revision. 304-**Cadavre Exquis**. 334-Typical Plan. 362-**Globalization**. 374-**Islam After Einstein**. 430-Life in the Box?>> p>> p.xxiii

<< Large: 544-**Indeterminate** Specificity. 762-Passion Play. 822-Palace of the **Soviets**.>> p.xxv

<< Extra Large: 860-**Las Vegas** of the Welfare State. 1090-**Tabula Rasa Revisited**. >>⁶¹³

⁶⁰⁹ DELEUZE Gilles. *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p.159.

⁶¹⁰ CAPRA Fritjof, *El tao de la física - Una exploración de los paralelos entre la física moderna y el misticismo oriental*, Luís Cárcamo, Madrid, 1984, p.339.

⁶¹¹ *Op. cit.* p.340.

⁶¹² COMIN Alfred *Adobe unificará la creación de contenidos para su edición en distintas plataformas*, El País 12/4/2001 - Ciberp@ís p.6

⁶¹³ O.M.A - KOOLHAAS Rem - MAU Bruce, *S,M,L,XL*, Taschen, Colonia, 1997. p.xxvii

El subrayado (nuestro y en negrita) ‘casi aleatorio’ de fragmentos ‘titulares’ del índice evoca la heterogeneidad de su contenido, de vocación interdisciplinar y ‘multi-escalar’ de *S,M,L,XL*, que Montaner en *Arquitectura y crítica*, evidentemente crítica con la ‘escala formal’:

<< Rem Koolhaas (...), defiende el método híbrido (...), posmoderno por la multiplicidad de referencias utilizadas (...) Koolhaas demuestra cómo la arquitectura es una cuestión formal (...) y es un problema exclusivamente de escala: proyectos pequeños (...), proyectos medianos (...), proyectos grandes (...) y proyectos extra grandes a escala urbana y metropolitana que siempre se resuelven con los mismos mecanismos de la polifuncionalidad, la dinamicidad y la abstracción formal. >>⁶¹⁴

Koolhaas y su equipo O.M.A. parecen interesados sobremanera por el devenir, por los tecno-flujos ‘azarosos’, que casi podríamos interpretar en clave de ‘*I-Ching* futurista’ (admisible la connotación italiana ‘beligerante’). Al efecto indica Montaner que el lugar es interpretado siempre como encuentro de flujos y acontecimientos, como espacio de transformaciones y metamorfosis generadas por todo tipo de energías, como electricidad, información, tráfico. El caos tal como lo proponía Nietzsche, se convierte en fuente de creación y belleza. Algo ‘coherente’ dado que Montaner entiende que O.M.A. basa sus proyectos en la aceptación de las condiciones dadas y está contra toda concepción estática y sagrada del lugar.

La ya citada a-crítica “an-estética” que Leach le hacía al Venturi de las Vegas, parece ‘repetirse’ años después por parte de Montaner a Koolhaas, dado que parece derivar de la inclusión al eclecticismo ‘anestésico’:

<< La teorización en Koolhaas (...), que siempre es un collage de fragmentos, sirve para legitimar la propia obra. La opción pasiva de Rem Koolhaas, su fascinación morbosa e indiscriminada por todas las ventajas e inconvenientes de las megalópolis, por las potencias más especulativas de las grandes ciudades, marca la condición de la crítica neoliberal. En el fondo, la defensa del caos de las periferias oculta una actitud cínica, reaccionaria y elitista. >>⁶¹⁵

Como conclusión a este apartado inclusivista nos apoyamos en las letras, concretamente en el *Léxico de filosofía* de Russ, para descifrar el concepto filosófico de la palabra eclecticismo (que Koolhaas nos inspiró). La autora alude a la etimología griega *eklektikós*, apto para ser escogido, que selecciona o escoge, añadiendo Russ la referencia al Método filosófico que consiste en reunir tesis o elementos tomados de diferentes sistemas para yuxtaponerlos en un nuevo conjunto.

Russ parece remitirnos a Koolhaas en *S,M,L,XL*: “ Medium: 304-Cadavre Exquis”, a la sugerente, y ya citada, técnica proyectiva de raíz surrealista-lúdica afín a nuestro trabajo.

Pero Russ también nos remite al eclecticismo de Cousin, a ‘una’ verdad intemporal y sincrética:

<< (B) Escuela de Victor Cousin (1792-1867). Autor de los *Fragmentos de filosofía* (1826) y de un *Curso de historia de la filosofía* (1828), Cousin reunió en una nueva doctrina lo que cada uno de los diferentes sistemas filosóficos tenía, según él, de verdadero. >>⁶¹⁶

01.7.03- Arquitectura y diseño intemporal y participativo

Del eclecticismo formalista y a-crítico a la concepción intemporal, más allá de disciplinas específicas, estilos, ... hay una pequeña ‘mutación’.

⁶¹⁴ MONTANER Josep María. *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.94

⁶¹⁵ *Ibidem*.

⁶¹⁶ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.113

Así encontramos un progresivo acercamiento contemporáneo en arquitectura y diseño, a diferentes culturas y situaciones históricas, compartiendo el énfasis en lo eco-popular y el sentido participativo del proyecto.

Desde esa hipótesis comencemos con la proposición de un arquitecto, matemático y quizás ‘filósofo humanista’, Christopher Alexander, en un ‘relativo paralelismo’ contemporáneo con los aspectos que antes destacamos del matemático y filósofo Leibniz. Al respecto José A. Dols nos aporta algunos datos biográficos (destacando su diversidad / pluralidad), interesándonos su origen austriaco, formación inglesa en la Universidad de Cambridge, donde el autor señala que obtuvo los títulos de master en matemáticas (1956) y licenciado en arquitectura (1958); trasladándose a Estados Unidos donde:

<< se doctoró en arquitectura (1963) en la Universidad de Harvard. (...) De 1965 a 1966 ocupó el cargo de profesor de investigación en Humanidades en la Universidad de Berkeley (California); fundador y director del Center for Environmental Structure de Berkeley desde 1967 y profesor de arquitectura de la misma Universidad a partir de 1970. >>

Alexander se muestra tan crítico con la arquitectura moderna como el posmoderno Venturi o como más recientemente Leach (a su vez crítico con Venturi, completando un perverso círculo vicioso). Pero la diferencia es notable, pues la ‘posmodernidad’ de Alexander está ‘contaminada de naturalidad’, como se deduce de la entrevista con Dols:

<< “Estoy casi en total desacuerdo con la actitud favorable hacia nuestra llamada “arquitectura moderna” que se manifiesta en este libro. No creo que la clase de arquitectura (...) sea buena, ni tan sólo “moderna”, sino únicamente estrecha e inhumana, una psicosis pasajera en la historia de la creación del hombre.” >>

La ‘beligerancia’ de Christopher Alexander (nacido en 1936) se muestra por demás, paradójicamente ‘práctica’:

<< Sin embargo, he aceptado que mi entrevista se publique aquí con la esperanza de que el contraste pueda animar a aquellos lectores que ya sospechan, en su corazón, que esta clase de arquitectura sencillamente no debería construirse. >>⁶¹⁷

En la crítica ‘naturalista-humanista’ de la arquitectura y el diseño moderno, Alexander no es la única voz. Encontramos una paradigmática, por representativa e influyente, publicación, *Cobijo*, que significativamente es obra de varios autores (AA.VV.), aspecto que nos anuncia un sistema de trabajo consecuente con el contenido y que en cierta medida previene el ensimismamiento, ampliamente citado en nuestro trabajo:

<< Antiguamente la gente construía su propio alojamiento, cultivaba su alimento y confeccionaba su vestido. Todos los conocimientos necesarios para ello se transmitían generalmente, de generación en generación, del maestro al aprendiz. Después, con la industrialización y la emigración a las ciudades, esa sabiduría se marginó y, ahora, gran parte de ella se ha perdido. >>

El editor después de concienciar el hecho histórico, ‘diagnostica’ la situación actual (años 70 ‘del siglo anterior’):

<< En los últimos años nos hemos dado cuenta de que los recursos están agotándose. (...) Sólo van a poder sobrevivir los muy ricos o quienes dispongan del recurso del ingenio o capacidad inventiva. O los más dependientes de la producción y control centralizados, o los más liberados de ellos. >>

La confusión de los tiempos (que nosotros consideramos en el capítulo sobre el *Zeitgeist*) afecta a las alternativas que en cualquier caso pasan por la autoafirmación liberadora, que (en este contexto alternativo) pre-suponemos compartida, abierta al proyecto colectivo y ajena al ensimismamiento narcisista:

<< La alternativa no está clara, pues estos son tiempos de confusión. Resulta evidente, sin embargo, que cuanto mayor sea nuestra capacidad de hacer por nosotros mismos, mayores serán también nuestra libertad e independencia individuales. >>⁶¹⁸

Como conclusión, se impone una crítica sabiduría intemporal:

<< En los tiempos que se avecinan habremos de lograr el equilibrio entre los conocimientos del pasado aún aprovechables y los productos e invenciones del siglo XX susceptibles de mantenerse. >>⁶¹⁹

⁶¹⁷ DOLS José A. *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.8

⁶¹⁸ AA.VV. *Cobijo*, H. Blume, Madrid, 1979, p.3

⁶¹⁹ *Ibidem*.

El humanismo de la tecno-artesanal utopía que desprende la editorial de *Cobijo* tiene cierto paralelismo con la realidad de los ‘clientes’ (un termino que resultará inapropiado) de Alexander y equipo. A propósito de ello tenemos el relato emocionado de la ‘naturaleza’ (literalmente lluvia y barro) del devenir de proyecto a obra, que manifiesta John MacManus, Profesor de Música de la Universidad de Oregon, hablando a los arquitectos de la AIA, Convention Workshop, en San Francisco, mayo de 1973:

<< Esperábamos encontrarnos (...) con la relación corriente entre el usuario y el arquitecto (...) que hubiese desestimado nuestros problemas (...) esperábamos ver a los urbanistas con sus dibujos. Pero siguieron insistiendo en extraer el dibujo de nosotros. >>

Manifestando la ruptura con los tópicos arquitectónico y la consecuente deriva hacia una *praxis* vivencial:

<< Salimos con lluvia y con barro a imaginar sobre el mismo terreno los lugares (...) qué entrada y dónde (...) y cómo se nos aparecería una vez construida (...) ¿Qué conseguimos imaginarnos (...)? Paulatinamente logramos ir viendo algo (...) Los pequeños trozos empezaron a ajustarse uno con otro. Parecía como si los planificadores esperasen ya este momento, cuando realmente nos planteábamos los problemas. Fue una experiencia extraordinaria. >>

Necesariamente la participación deviene a todos los niveles, hasta el ‘fin’:

<< Más tarde, diferentes grupos colaboraron. Las secretarías dibujaron las oficinas (...) Cada una hizo su dibujo (...) y luego eligieron el mejor (...) La secretaria de la tesorería consiguió el mejor (...) Dijo: “Esto es lo que queremos”. Y así se hizo (...) >>⁶²⁰

Alexander teoriza proyectivamente hacía un futuro que se ha demostrado un poco menos utópico, mediante la definición ‘matemática’ del ‘humanismo’ y desde un presente naturalmente conectado al pasado.

El proyecto de Alexander no parece ensimismado, puesto que se trata de un trabajo de muchos años en el que participa mucha ‘gente’, para intentar convertir un metaproyecto universitario de arquitectura-diseño (Berkeley) en una obra colectiva ‘vital’.

La interconectividad proyecto-obra es programática, evolutiva y proviene de una filosofía empírica contrastada. La obra editorial forma un todo, donde *El modo intemporal de construir*, y *Un lenguaje de “patrones”* (según señalan los autores) son dos mitades de una misma obra. De hecho el segundo es el texto de consulta de *El modo intemporal*, el otro, es su práctica y su origen, subrayando además que ambos han evolucionado mucho y en paralelo, han ido creciendo durante los últimos ocho años. Resulta por tanto esencial comprender la naturaleza vital del proceso:

<< ciudades y edificios no podrán llenarse de vida a menos que sean el producto de todos los individuos que componen la sociedad, a menos que esos individuos compartan un lenguaje común de patrones con el cual hacer esos edificios y a menos que ese lenguaje común de patrones sea vivo en sí mismo. >>⁶²¹

El proyecto metodológico tiene vocación de devenir obra, de ‘servir’. Pero sobre todo, la opcionalidad es su esencia, es “uno” (el subrayado es nuestro) entre muchos, evidente alternativa al ensimismamiento proyectivo:

<< presentamos uno de los posibles lenguajes de patrones, (...) Se trata de un lenguaje extremadamente práctico, que hemos venido destilando a partir de nuestros propios esfuerzos constructivos (...) puede usarlo para trabajar con sus vecinos, (...). Y puede usarlo para guiarse en el proceso real de construcción.>>

Alexander et alt. proponen un sistema ‘patrón’ que como la naturaleza siempre se repite pero de manera diferente en cada ocasión, una paradoja natural perfectamente comprensible para la filosofía oriental:

<< Cada patrón describe un problema que se plantea una y otra vez en nuestro entorno, y luego explica el núcleo de la solución a ese problema de tal manera que usted pueda utilizar esa solución más de un millón de veces sin necesidad de repetirla nunca exactamente. >>⁶²²

⁶²⁰ ALEXANDER Christopher, *Urbanismo y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p.7

⁶²¹ ALEXANDER Cristopher. - ISHIKAWA S. - SILVERSTEIN M. ET ALT. *A pattern language / Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.11

⁶²² *Op. cit.* p.9 El subrayado es nuestro.

Veamos como consideran otros autores el intemporal proyecto interdisciplinar de sesgo vital-humanista de Alexander (et alt.) Desde la perspectiva del diseño, Bürdek observa que el arquitecto hizo una nueva aportación a la metodología con un verdadero y decisivo cambio paradigmático. Pero observamos que desde la cima del éxito da un giro a sus planeamientos proyectuales ‘matemáticos’, tras un silencio de más de diez años diríamos que ‘meditativo’, Alexander publica (1977) en colaboración con sus colegas del Center for Environmental Structure de Berkeley en California, *A Pattern Language*, que como observa Bürdek se trata de una obra altamente significativa.

Parece que los silencios creativos son fructíferos, recordando al efecto Duchamp, después del *Gran Vidrio* u Oteiza después de 1959. Bürdek valora la interconectividad metodológica de Alexander, orientada a la autogestión:

<< El esfuerzo de echar una mano a los habitantes (...) para que creen su propio entorno, es para él prioritario. (...) Cada uno de los “pattern” individuales tiene conexiones con otros, y ninguno existe como unidad aislada. Todos ellos son hipótesis, son por lo tanto provisionales y pueden representarse de forma distinta bajo el efecto de nuevas observaciones o experiencias. >>⁶²³

Si Bürdek se interesa por los patrones de Alexander, bajo una óptica de diseño, Montaner lo hace desde una perspectiva arquitectónica histórica, al recordarnos que participó en algunos congresos del Team 10. Añadiendo que en este contexto (según Alexander) la idoneidad de ciertas relaciones espaciales es común a diversas culturas y a distintas épocas.

A Montaner le interesa la interdisciplinariedad de Alexander, señalando que para llegar a esta concepción de una filosofía y lenguaje del diseño, Alexander había hecho incursiones en los campos de la sociología, la psicología, la ecología y la antropología. Todas estas referencias surgen para justificar teórica y empíricamente cada *pattern*.

Destacando también Montaner el sincretismo alternativo del matemático-arquitecto Alexander; partidario de la ‘baja’ tecnología, incorporando también un referente fundamental, la naturaleza, que permite cierto enraizamiento conceptual con la cultura popular ‘universal’ y con ciertos ‘orientalismos’, (de fuerte influencia en California y de los que luego nos ocuparemos):

<< También la influencia del pensamiento Zen, de la idea-sensación y de la importancia de la percepción, aflora en muchos de los “patterns”. Su voluntad de recuperar los valores de las arquitecturas populares y de utilizar exclusivamente tecnologías intermedias y alternativas, le lleva a configurar lo que se podría calificar como una especie de “Neufert ecologista”. >>⁶²⁴

Para concluir la extensa (pero creemos que indispensable) cita a Christopher Alexander (et alt.), se hace necesaria la referencia directa al texto ‘fundacional’ del nuevo paradigma proyectivo. *El modo intemporal de construir* es el primero libro de la trilogía, pero fue el último en publicarse (paradoja editorial española) y constituye el ideológico germen proyectivo, la filosofía, ‘poética’ por empíricamente vital y manifiestamente integral:

<< El contenido de este libro probablemente es más importante como globalidad que en sus detalles. >>⁶²⁵

La intemporal clave vital está en uno mismo y se evidencia azarosa, con vida propia, ‘sucede’ con el ‘no-hacer’:

<< Un edificio o una ciudad sólo estarán vivos en la medida en que sean gobernados por el modo intemporal.

⁶²³ BÜRDEK Bernhard, *Diseño - Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.163

⁶²⁴ MONTANER Josep María, *Después del movimiento moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p.132

⁶²⁵ ALEXANDER Christopher, *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.9

1. Se trata de un proceso que extrae el orden sólo de nosotros mismos; no puede alcanzarse: ocurrirá espontáneamente, si se lo permitimos. >>⁶²⁶

La naturaleza, humana, como siempre lo ha hecho (hasta la modernidad) florece constructivamente:

<< Existe un modo intemporal de construir. Tiene miles de años de antigüedad y es hoy el mismo de siempre. (...) Se trata de un proceso a través del cual el orden de un edificio o de una ciudad surgen directamente de la naturaleza interna de la gente, los animales, las plantas y la materia que los componen.>>

El orden natural, un amplio concepto, forma parte del proceso que:

<< permite que la vida interior de una persona (o de una familia, o de una ciudad) florezca abiertamente, en libertad, con tanta pujanza que da nacimiento, espontáneamente, al orden natural necesario para sustentar dicha vida. >>⁶²⁷

Surgen creativos interrogantes comparativos (esenciales para nuestra búsqueda de 'una' identidad proyectiva):

<< ¿Qué tienen en común la Alhambra, alguna diminuta iglesia gótica, una vieja casa de Nueva Inglaterra, una aldea alpina, un antiguo templo zen, una casa junto a un riachuelo de montaña, un patio lleno de baldosas azules y amarillas? Son hermosos, ordenados, armoniosos... sí, son todas esas cosas, pero lo que llega al corazón es, sobre todo, que tienen vida. (...) Tienen una gracia soñolienta y desgarbada que proviene de la perfecta naturalidad. >>⁶²⁸

Re-aprendiendo a mirar se alcanza la comprensión de la constante intemporal, imprecisa y exacta a la vez. Señalando Alexander (et alt.) el hecho de que una vez que comprendemos los edificios en términos de sus patrones, disponemos un modo de mirarlos que vuelve similares todos los edificios. Pero aunque este método es preciso, no se puede utilizar mecánicamente. Alexander 'no hace' más que consolidar 'intelectualmente' el conocimiento intuitivo personal / universal, subrayando que este conocimiento sólo nos retrotrae a aquella parte de nosotros mismos que estaba olvidada. De este modo el énfasis en lo intuitivo surge naturalmente después de lo científico:

<< Aunque el proceso es preciso y puede definirse en términos científicos exactos, finalmente se vuelve valioso no tanto porque nos enseñe cosas que ignoramos, como por mostrarnos lo que ya sabemos y no nos atrevemos a reconocer, pues parece demasiado pueril, demasiado primitivo. >>⁶²⁹

Paradoja disciplinar la de Alexander, al re-descubrir mediante la introspección lo ya sabido, no obstante olvidado. La aparente contradicción de la apertura al interior (no confundir con el ensimismamiento) se evidencia utilizando otra paradójica metodología, la de aquella peculiar disciplina que deviene liberación, señalando los autores que en última instancia este método nos libera, sencillamente de todo método. Con el reiterado uso del método no hacemos sino abrir en nuestro interior un proceso que ya formaba parte de nosotros.

La disciplina 'patronal' da auto-confianza para proyectarse íntimamente al 'exterior' (construible) que tanto nos atemoriza, que es inaccesible directamente y que así deviene intemporal. Observa Alexander (et alt.) cómo descubrimos que ya sabemos hacer edificios vivos, pero que esa capacidad se había congelado en nuestro interior, que la poseemos pero tenemos miedo de emplearla y que estamos mutilados por nuestros temores. Finalmente sucede que:

<< aprendemos a superar nuestros temores y alcanzamos esa porción de nosotros mismos que sabe exacta e instintivamente cómo dar vida a un edificio. Pero también aprendemos que esta capacidad nuestra es inaccesible si no alcanzamos la disciplina que nos enseña a librarnos de nuestros temores. >>

Obviamente:

⁶²⁶ *Op. cit.* p.11

⁶²⁷ *Op. cit.* p.21

⁶²⁸ *Op. cit.* p.22

⁶²⁹ *Op. cit.* p.24

<< Y por tal razón el modo intemporal es, finalmente, intemporal. No se trata de un método externo que pueda imponerse a las cosas. Es un proceso que reside en lo profundo de nuestro interior y sólo necesita ser liberado. >>⁶³⁰

Quizás la afirmación más sorprendente y atractiva de Alexander sea la paradoja / enigma (recordar el de la Esfinge y otros citados) sólo aparentemente nihilista, la ‘negación afirmativa’ de inspiración natural, enormemente sugestiva para nuestro proyecto no-obra, que se desprende de la afirmación de los autores. Se trata de aquella capacidad (a semejanza de todos los procesos vivos) que extrae el orden de la nada.

Como acontece en nuestro trabajo, Alexander no parece interesado por las imágenes ‘ilustrativas’ e ilusorias, prefiriendo el ‘vacío germinal’, consecuencia de la naturaleza disciplinar que “pincha las burbujas”, fantasmas-flotadores sin contenido (estética-espectáculo), ignorante ‘*horror vacui*’, sombríos ecos de la caverna platónica:

<< Quizá tememos que sin imágenes y métodos se desate el caos; peor aún; que si no utilizamos imágenes de algún tipo, nosotros mismos y nuestra propia creación seremos el caos. (...) ¿O tal vez nuestro mayor temor reside en que, si producimos el caos cuando abrigamos la esperanza de crear arte, nosotros mismos seremos el caos, el vacío, la nada? (...) Los pensamientos y temores que alimentan estos métodos son ilusiones. >>

La liberación se vuelve necesariamente iconoclasta (como nuestro trabajo sin imágenes):

<< para liberarnos de todas las imágenes artificiales de orden que distorsionan nuestra naturaleza interior, debemos primero aprender una disciplina que nos enseñe la auténtica relación entre nosotros y nuestro entorno.

Luego, una vez que esta disciplina haya cumplido su tarea y pinchado las burbujas de aire a las que ahora nos aferramos, estaremos listos para abandonar la disciplina y actuar como lo hace la naturaleza. >>

Alexander resume disciplinadamente concluyendo con un nuevo enigma:

<< Este es el método intemporal de construir: aprender la disciplina (...) y deshacerse de ella. >> Y << Para acceder al modo intemporal debemos conocer primero la cualidad sin nombre. >>⁶³¹

El interés ‘actual’ por el pasado no es patrimonio exclusivo de Alexander (et alt.) puesto que la autoridad intelectual de Giulio Carlo Argam (et alt. también) lo hace explícito en un contundente título *El pasado en el presente*, que cuestiona el concepto de *revival*, frente al pensamiento histórico que aportando un juicio crítico nos permite un distanciamiento racionalmente objetivo:

<< En tanto que actitud hacia el pasado, el revival se relaciona con el pensamiento histórico. El tema es el mismo, evidentemente: la memoria del pasado y su relación con los problemas actuales de la existencia; sin embargo las formas de proceder son distintas. >>

Mientras que el pensamiento histórico:

<< nos lleva a emitir juicios que nos permiten enfrentarnos al tumultuoso presente con la fuerza que nos dan las experiencias racionalizadas; (...) liberándonos de la complejidad del pasado, confirma la plenitud de nuestra responsabilidad para con el presente. El revival, por el contrario, rehuye todo juicio, (...) >>⁶³²

El *revival* historicista citado por Argam en el presente arquitectónico podría relacionarse con lo que Jan Cejka denomina Romanticismo social y que enraíza con la utopía, ya comentada:

<< El Romanticismo social también se remonta a siglos pasados. Mientras que los viejos socialistas utópicos organizaban sus colonias ejemplares como cuarteles, los románticos sociales del presente desean una arquitectura como imagen de una sociedad abierta y democrática con derecho a una participación. >>⁶³³

El pintoresquismo artístico-artesanal ‘reciclado’ y el romanticismo participativo, son señas de identidad que Cejka atribuye a uno de los constructores sociales más radicales, señalando que el representante quizás más conocido de estos modelos es el belga Lucien Kroll. El hace participar a los vecinos futuros en el proyecto, lo combina constantemente,

⁶³⁰ *Op. cit.* p.25.

⁶³¹ *Op. cit.* pp.26-27

⁶³² ARGAN Giulio Carlo et alt. *El pasado en el presente*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.7

⁶³³ CEJKA Jan, *Tendencias de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p.19

hasta que se convierte cada vez en más “democrático”, implicando muchas veces un caos organizativo. Como ejemplo típico propone *casas para estudiantes Wolluvé St. Lambert* cerca de Bruselas, 1974-76. La inclusión de los deseos de los futuros usuarios implica según Cejka la ordenación pintoresca de las ventanas de diferentes formatos y colores. También emplea Kroll material de derribos, insertándolos en lugares inesperados.

Frente a la vistosidad de la arquitectura de Lucien Kroll, Cejka presenta someramente otro arquitecto representativo de una tendencia contemporánea enraizada con el pasado, que en el caso de Erskyne adquiere un valor ético (como ya citamos anteriormente) y participativo.

El sentido participativo del usuario como premisa proyectiva, vamos viendo que no es un interés limitado a Ch. Alexander, tal como Collymore apunta en el capítulo *Filosofía de la arquitectura*. Así la participación y la naturaleza son programáticas en el caso de Ralph Erskine al considerar que:

<< la participación de los usuarios últimos de los edificios es una parte vital del servicio que el arquitecto puede prestar a la comunidad. Su arquitectura se basa en dos preceptos fundamentales: los edificios deben estar íntimamente relacionados con el clima y con la gente que los habitará y utilizará. >>⁶³⁴

La cuestión central para Elliot y Cross es que las decisiones respecto a la política y a las opciones tecnológicas no deberían dejarse en manos de los expertos, pues tienen ramificaciones que van más allá de los tecnicismos, subrayando los autores que puesto que son decisiones esencialmente políticas y en cuanto tales, es deseable que siempre estén sometidas a un control democrático.

Incluso la tecnología debe ser participativa, para re-situar su objetivo, pues la tecnología:

<< sólo es un medio para llegar a un fin, y la elección de los fines y de los medios para alcanzarlo debe estar abierta a una amplia influencia de aquellos a quienes probablemente afecten, si se pretende que la tecnología no sea usada para servir sólo a los intereses y fines de grupos particulares. >>⁶³⁵

No se trata de una “seudo participación” sino de una “participación total”, subrayando los autores que los experimentos de “participación” son comunes en la industria, en la planificación municipal, etc. Pero Elliot y Cross critican estas formas por no ser más que mecanismos de manipulación para inducir a la aceptación de fines ya elegidos por quienes realmente efectúan el control. Critican también que el objetivo de quienes las controlan parece ser proporcionar a la gente una “sensación” de participación sin permitirles efectivamente ninguna influencia real, tales enfoques se han denominado “seudo participación”. Así Elliot y Cross van más allá de las consultas a los medios y a los fines:

<< la participación total o directa normalmente implica un cambio básico en el equilibrio de poder entre directivos y subordinados. >>⁶³⁶

Integrando las fórmulas precedentes Elliot y Cross incluyen probablemente la mejor definición de participación, aquella de French, Israel y Aas:

<< “La participación es un proceso en que dos o más partes se influyen mutuamente en la realización de planes, políticas o decisiones. Se limita a decisiones que tienen efectos futuros sobre todos los que las llevan a cabo y quienes los representan.” Esta fórmula indica que ambas partes tienen algún poder. >>⁶³⁷

John Ch. Jones propone una actitud equivalente explícita ya desde el elocuente título *Participación de clientes y usuarios en el diseño*, elegido para encabezar un capítulo del

⁶³⁴ COLLYMORE Peter, *Ralph Erskine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.20.

⁶³⁵ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación - Textos de la Open University*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.9

⁶³⁶ *Op. cit.* p.20

⁶³⁷ *Op. cit.* p.21

libro *Diseñar el diseño*. Un contradictorio título que induce a una interpretación ensimismada del diseño, que se evidenciará absolutamente errónea. Ch. Jones cita al arquitecto John Suter y su idea de dejar una parte del diseño de casas en manos de los constructores y de la gente que las habitaría, destacando la necesidad urgente de la arquitectura de “ir más allá del funcionalismo” tal como John Suter intenta:

<< después de mucho estímulo por su parte, la familia y las amistades de su cliente habían empezado gradualmente a aprovecharse de la libertad que él les había dado para que hicieran por sí mismos las cosas que, según todos creen, “sólo puede hacer un profesional”. Su papel se convirtió, una vez que hubo cedido parte de la función de diseño a sus clientes, en el de un estimulador profesional, como el mismo dijo. Tú puedes hacerlo. Inténtalo. >>⁶³⁸

En nuestro trabajo proponemos ahora desde el diseño, el progreso desde el ‘vaciado’ previo propuesto por Ch. Jones hacia el trabajo sobre el fértil territorio fronterizo, potenciando la interdisciplinariedad ‘científica’. Evidente con Papanek, cuando afirma que en la frontera que separa distintas técnicas y disciplinas es donde tienen lugar la mayoría de los descubrimientos. Y cuando de manera enérgica se ponen en contacto mutuo dos campos distintos del conocimiento es precisamente cuando puede nacer una ciencia nueva.

Papanek cita al historiador Frederick J. Teggart buscando complicidad para el encuentro ‘al borde’:

<< “los progresos más notables de la humanidad no se han debido a la simple reunión, acoplamiento o adquisición de ideas dispares, sino a la aparición de cierto tipo de actividad mental que hace surgir la oposición de sistemas ideológicos diferentes”. La aceleración, el cambio, y la aceleración del cambio en sí, surgen del encuentro de estructuras o sistemas según sus bordes. >>

Como es natural de la ‘confrontación’ surge el equipo interdisciplinar, con nuevas proposiciones:

<< El equipo de diseño, por propia naturaleza, nacido de los planos de separación, prospera en tales confrontaciones. El equipo de diseño está estructurado para aplicar muchas disciplinas distintas a los problemas que esperan solución, así como para localizar los problemas que han de pensarse de nuevo. Su tarea consiste en realizar investigaciones que conduzcan a descubrir nuestras verdaderas necesidades, en revisar nuestro medio ambiente, herramientas, y nuestras maneras de planteárnoslos. >>⁶³⁹

Papanek nos ofrece una concepción ‘abierto del diseño, encabezado con un elocuente título, *Todo esto es diseño*:

<< Investigación. Planificación social. Creatividad. Educación (películas, carteles, exhibiciones, universidades libres, seminarios, comunidades alternas, discusiones, talleres, ‘artefactos’, muchas más cosas). >>⁶⁴⁰

No exento de ironía Papanek propone unos ‘mínimos’ en *El equipo de diseño más reducido*:

<< **Diseñador.** Psicólogo. Arquitecto. Ingeniero. Ecología. Ciencias Sociales y del Comportamiento. Antropología. Biología y Matemáticas Estructurales. Medios de Comunicación. **Un representante del grupo “cliente” AUTENTICO** (Las personas para quienes trabaja el equipo de diseño deben formar parte del mismo: “Si no eres parte de la solución, eres parte del problema” -Eldridge Cleaver-. **Más tal vez:** Teoría del juego. Demografía. Estadística. Cinematografía. Etología. Economía. Derecho. Ciencias de la Tierra. Informática. Ergonomía. Climatología. Medicina. Y muchas cosas más ...) >>⁶⁴¹

Podemos apreciar que Papanek tampoco olvida la imprescindible participación del usuario (cuestionado en tanto “cliente”) en el equipo de diseño.

La contundente afirmación de Papanek, “el hombre es un generalizador”, nos anticipa una amplia visión del diseño-arquitectura, la que anuncia John Taylor en *Arquitectura anónima - Una visión cultural de los principios prácticos del diseño*, ofreciendo una visión

⁶³⁸ JONES John Christopher, *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.205

⁶³⁹ PAPANEK Victor, *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1973, p.288

⁶⁴⁰ *Op. cit.* p.336

⁶⁴¹ *Op. cit.* p.337. Las negritas son nuestras.

global, intemporal, intercultural, ‘natural’, con “sentido común” y generosamente anónima. Taylor nos previene sobre el libro, para que no se considere un alegato antitecnológico, sino más bien un vademécum de los principios de sentido común que pueden servirnos para aplicar la tecnología en tanto que herramienta útil y no como alternativa a la torpeza del diseño.

La naturaleza obliga, pues (según el autor) los arquitectos anónimos de la Historia, ante la escasez de recursos, tuvieron que desarrollar por necesidad formas arquitectónicas naturales muy prácticas y económicas que se enraizaban más en principios lógicos que en modas o caprichos pasajeros. Por contra la artificialidad es ‘discutida’ por Taylor:

<< Hemos heredado del progreso tecnológico, además de sus múltiples ventajas, un sentido antitético de lo práctico, sabedores de que disponemos de medios artificiales para suplir la ineficiencia. La reciente crisis del capital y de los recursos energéticos nos obliga a reconocer que lo práctico debe primar como factor fundamental en la arquitectura contemporánea. En este sentido podemos aprender mucho de la arquitectura vernácula popular. >>⁶⁴²

La multitud de ejemplos ‘auténticamente mundiales’ que Taylor ofrece, permiten entender el sentido práctico (sin ‘metaproyección’) y dialogante con la naturaleza, algo ‘normal’ (entrecomillado por su contemporánea anormalidad) en todas las culturas populares enraizadas:

<< el criterio lógico aplicado por el hombre en respuesta a los factores atmosféricos y a las necesidades humanas, criterio inspirador del enfoque racional en una arquitectura consciente del entorno en que se asienta. (...) incontables lecciones que nos ofrece la arquitectura vernácula, con construcciones prácticas y creativas realizadas con eficacia y economía de materiales, capital y recursos humanos, aprovechando más las fuerzas de la naturaleza que intentando dominarlas. >>⁶⁴³

Para concluir este apartado conceptualmente participativo de nuestro discurso, citemos un trabajo colectivo coordinado por Turner J.F.C. - Fichter R. que propone la re-educación del profesional creativo, cuando éste previamente toma conciencia ‘global’ de la situación:

<< Aproximadamente un tercio de la población mundial se da alojamiento con sus propias manos, a veces sin intervención oficial y profesional alguna, y otras a pesar de ella. >>⁶⁴⁴

Consecuentemente la respuesta debe ser ‘totalmente vital’:

<< Ninguno de los autores concibe la construcción de la vivienda aislada de las demás actividades básicas de la vida. >>⁶⁴⁵

Conscientes del fracaso de la ortodoxia, los autores afirman que concretamente ha resultado un fracaso la dotación de vivienda para personas de bajos ingresos mediante la acción oficial directa. Turner J.F.C. - Fichter R. buscan alternativas en la auto-construcción, detectando que:

<< hay un gran recurso no utilizado en la decisión, la energía y la iniciativa que pueden tener las familias que carecen de vivienda para construirse ellas mismas. >>

Paradójicamente los programas federales de construcción de viviendas, funcionan contra natura, pues tienden a:

<< desarticular tendencias naturales en materia habitacional que evidentemente pueden, con la ayuda debida, producir viviendas más baratas y más satisfactorias que ningún programa oficial actual. >>⁶⁴⁶

De la alternativa auto-construcción del usuario pasamos a revisar *La reeducación de un profesional* de Turner, que en tono auto-biográfico relata lo que en tono casi místico podríamos denominar el camino de la comprensión:

⁶⁴² TAYLOR John, *Arquitectura anónima - Una visión cultural de los principios prácticos del diseño*, Stylos, Barcelona, 1984, p.9

⁶⁴³ *Op. cit.* p.1.

⁶⁴⁴ TURNER J.F.C. - FICHTER R. (coord.) *Libertad para construir - El proceso habitacional controlado por el usuario*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1976, p.11

⁶⁴⁵ *Op. cit.* p.12

⁶⁴⁶ *Op. cit.* p.14

<< la obra de Patrick Geddes me hizo dudar del valor de mi instrucción profesional, y cuando por fin pasé al mundo de la realidad, esa misma obra guió mi desescolarización y reeducación. Con sus escritos y notas, Geddes me enseñó a pensar en términos de las relaciones entre el hombre y su medio ambiente, costumbre mental esencialmente incompatible con la compartimentación profesional. >>

Y Turner descubre la interdisciplinariedad, articulada por la naturaleza:

<< Gueddes había estudiado con sir Thomas Huxley y aunque continuó sus estudios de botánica después de una enfermedad que afectó a su vista y puso fin a su labor con el microscopio, Geddes se fue dedicando más y más al estudio de las ciudades. Los estudios y preparación de Geddes en las ciencias naturales lo condujeron a una interpretación sistemática del hombre en su medio, (...) >>⁶⁴⁷

La interdisciplinariedad necesita un previo vaciado, un no programático, señalando los autores que la arquitectura no puede practicarse como si fuera una variable independiente, como si el arquitecto no tuviera responsabilidades sociales ni políticas. En el propio camino de la comprensión, según experiencia personal de Turner, recuerda la intuición que tuvo de que, sí podía zafarse de la maraña de innovaciones tecnológicas y formulaciones intelectuales y entrar en la situación mucho más simple, lograría ver el camino. Turner afirma:

<< es más fácil vernos y entendernos a nosotros mismos cuando no estamos rodeados y abrumados por tantas cosas.

Aunque las casas y las tecnologías de la construcción son inmensamente diferentes según los lugares y los tiempos, la actividad fundamental de la edificación de una vivienda es siempre la misma. >>⁶⁴⁸

El ‘vaciado’ actitudinal torna el ensimismamiento metaproyectivo en participación colectiva, así de la experiencia personal en Perú de Turner surge el cambio de actitud:

<< respecto a las personas para quienes me disponía a trabajar: dejé de tratar de trabajar *para* la gente y empecé a tratar de trabajar *con* ella. Comprendí que sabía mucho menos de lo que al principio creyera y que las personas a quienes me creía autorizado a mandar sabían mucho más. >>⁶⁴⁹

El proyectista finalmente ha alcanzado ‘la comprensión’ (con un entrecomillado tal vez próximo al *satori zen*):

<< Los arquitectos éramos sordos y aun ciegos a las diferencias hoy patentes entre nuestro lenguaje y el de nuestros clientes. >>

La profesionalidad embrutece:

<< El profesional con certificados se hace tonto a sí mismo y con frecuencia causa un gran daño a los demás por creer que en virtud de sus estudios sabe más que los “no instruidos”. Pero todo cuanto hace esta información de segunda o tercera mano y ese ejercicio intelectual es reducir su capacidad de atender y aprender en situaciones muy diferentes de su propia experiencia social y económica (...) con consecuencias que pueden ser trágicas cuando tiene el poder de imponer sus soluciones a quienes no tienen la fuerza suficiente para oponérseles. >>⁶⁵⁰

El trascendental posicionamiento alternativo de Turner ante el diseño se opone en cierta medida a la más irónica editorial de la desaparecida revista multidisciplinar ARDI (Arquitectura, Interiorismo, Mobiliario, Diseño Industrial, Grafismo, Moda, Arte), que empieza citando un histórico ‘manifiesto’ del prestigioso diseñador Raymond Loewy:

<< “Si alguno de mis jóvenes lectores tuviera la pretensión de llegar a ser también diseñador industrial y le gustara saber cuáles fueron mis calificaciones, ahí las tiene en su bella sencillez: Matemáticas superiores - Muy bien. Trigonometría- Muy bien. Geometría del espacio - Muy bien. Dibujo técnico - Muy bien. Física y Química - Cero. **Filosofía - Cero.** Idiomas - Cero. Literatura - Cero. “ >>⁶⁵¹

La editorial (a cargo de los directores: Quim Larrea & Juli Capella, arquitectos y diseñadores) señala la abismal distancia de un siglo respecto a la situación actual:

<< Así de orgulloso se mostraba Raymond Loewy, al referirse, en sus memorias, a su etapa escolar adolescente. Con un tono pedante (y suponemos que “épatéur”, *el papa del styling* intentaba demostrar la

⁶⁴⁷ *Op. cit.* p.131

⁶⁴⁸ *Op. cit.* p.133

⁶⁴⁹ *Op. cit.* p.140

⁶⁵⁰ *Op. cit.* p.153

⁶⁵¹ LARREA Quim & CAPELLA Juli, *Editorial: Dibujo, 10. Filosofía, 0.* - Revista ARDI n°24 (Arquitectura, Interiorismo, Mobiliario, Diseño Industrial, Grafismo, Moda, Arte). p.1. La negrita es nuestra.

inutilidad de ciertos saberes a la hora de coger el lápiz; pretendía de forma didáctica (y suponemos que irónica) destacar las materias que debía dominar el diseñador a principios de siglo. >>⁶⁵²

Larrea & Capella proponen alternativamente un amplio e ‘imaginativo’ panorama interdisciplinar:

<< Cuando ya casi lo estamos agotando, el perfil del diseñador debe ser otro, en el que sin duda es fundamental:

- Conocer la historia de las religiones para entender el sentido de los hombres, y la función del resto de enseres.
- Interesarse por las fuentes energéticas, por el ecosistema, por el reciclaje y también por el racismo, el hambre y la paz.
- Leer abundantes diarios, revistas y libros. Hacer una previa selección, recortar artículos, tomar notas, subrayar y releer. Imaginar comportamientos, ambientes, vivencias.
- Ver mucha televisión, hacer “zapping”, visionar vídeos, ir al cine; fijarse en los paisajes, los decorados, el “atrezzo”.... y de vez en cuando obligarse a ir al teatro.
- Viajar con cualquier excusa a otras culturas; aprender y practicar idiomas, intercambiar opiniones y habitaciones.
- Tomarse muy en serio la ciencia, intentar comprender los grandes enigmas de nuestra existencia.
- No perder la oportunidad para escuchar, dialogar y discutir (por este orden) con gente sabia, pensadores, filósofos o profesionales de otras disciplinas. No agobiarlos con el diseño. >>

Podríamos resumir las propuestas ‘irónicas’, pero auténticas de Larrea & Capella, con ‘el hacer’ infinito...:

<< Apuntarse a clases de algo, visitar todos los museos, ejercitar sin descanso el olfato y el tacto, intentar pintar un óleo, coser un botón, freír bien un huevo, practicar el “bricolage” para ejercitar los dedos y el ingenio práctico, oír música con atención, cultivar géneros desconocidos, intentar tocar el piano, asistir a conferencias, (...) >>

...Pero nos interesa especialmente para nuestro trabajo ‘no-obra y no-proyecto’ la recomendación de Larrea & Capella. Soltar en vez de agarrar, interiorizados (tal vez meditativos), receptivos ante la enseñanza potencial de “la nada”:

<< (...) y de vez en cuando **no hacer absolutamente nada**: dejar la mente abierta y los ojos cerrados y, simplemente, con bella sencillez, aprender de la nada... >>⁶⁵³

01.7.04- Disciplina mix

En este último apartado (en 01.7 *Interdisciplinariedad en ...*) trataremos cierta interdisciplinariedad de amplio espectro mediante un acercamiento comparado y aperturista a heterogéneos campos del saber, como filosofía, arte, ciencia, política, religión, economía, ‘exotismos’, vida cotidiana.

Con el sugerente título *Caos y orden* Escohotado parece anticiparnos la problemática que nos espera. En el prólogo ya se nos presenta la visión aperturista, y consecuentemente polémica del autor, que analíticamente rompe con el aislamiento de ciencias y humanidades describiendo la gran transformación de las últimas décadas frente al orden tradicional, sostenido por supuestas leyes eternas. Subraya el autor que los progresos ‘civilizadores’ (señalando su extrañamiento) y el extraordinario desarrollo técnico han inaugurado otras maneras de ver y entender el funcionamiento del mundo, incluyendo necesariamente la espontaneidad (proceso caótico por definición) que por tanto resulta tan inevitable como económica.

Escohotado se muestra partidario de la crítica interactividad disciplinar que se manifiesta en continua expansión:

<< se impone una reflexividad continua, donde ciencia y cultura se interpenetren, siendo cada uno el sentido crítico de la otra. Los paradigmas científicos expresan un cambio en el mundo y en la concepción del mundo, y por eso mismo están sujetos a una constante extensión analógica. (...) el modelo newtoniano

⁶⁵² *Ibidem*

⁶⁵³ *Ibidem*. La negrita es nuestra.

reenvía tanto o más a principios religiosos y de organización política que a una observación imparcial de la naturaleza, (...)
Las ramas no anquilosadas del saber parten de lo que algunos llaman “segunda alianza”, cuyos aliados son precisamente las ciencias “duras” y las otras, ciencia en cuanto tal y humanidades, esquema abstracto e intuición concreta. >>⁶⁵⁴

La científica ‘dictadura’ de la mecánica newtoniana es contestada por Escohotado por su matérica cerrazón ante lo sutil:

<< el constructo newtoniano hace abstracción de la cualidad para atenerse sólo a la cantidad, porque su incumbencia no es el cuerpo como fuente de sentido, sino como masa inercial, sometida desde siempre y para siempre a alguna potencia incorpórea. (...) esa mecánica empieza y termina en un mundo formado por autómatas ajenos a la innovación. >>⁶⁵⁵

Pero la contestación científica también viene desde dentro, cuando el científico (que algunos calificarían de posmoderno) Fritjof Capra se atreve a proponer en una obra pionera *El tao de la física* (de clarificador ‘sub-título: *Una exploración de los paralelos entre la física moderna y el misticismo oriental*) insospechadas afinidades disciplinares e incluso atisbos de la muerte del ego, aspecto que trataremos al final de nuestro trabajo:

<< Cuando descubrí los paralelismos entre las visiones del mundo de los físicos y de los místicos, (...) tuve la fuerte sensación de estar meramente poniendo al descubierto algo que era bastante obvio y que sería de conocimiento común en el futuro; y a veces, mientras escribía el Tao de la Física, tuve incluso la sensación de que estaba siendo escrito a través de mí más que por mí. >>⁶⁵⁶

El ensimismamiento cultural conlleva la parcialidad ‘excluyente’ derivada de la especialización, que desemboca en crisis generalizada. Mientras que un posicionamiento inclusivista va derivando del uno excluyente al dualismo dinámico, pasando por el pluralismo, hasta el sincretismo unitario compartido, en un ‘círculo no-vicioso’ de lo único a la unidad:

<< los dos fundamentos de la Física del siglo XX (la teoría cuántica y la teoría de la relatividad) ambas nos obligan a ver el mundo mucho más a la manera en que un hindú, budista o taoísta lo ven, (...) la Física moderna nos lleva a una visión del mundo que es muy similar a las visiones mantenidas por los místicos de todas las edades y tradiciones. >>

Los indicios de correspondencias superan los condicionamientos espacio-temporales:

<< Las analogías con la Física moderna aparecen no sólo en los Vedas del hinduismo, en el I Ching, o en los sutras budistas, sino también en los fragmentos de Heráclito, en el sufismo de Ibn Arabi, o en las enseñanzas del hechicero don Juan. >>⁶⁵⁷

El devenir se evidencia como concepto empírico multicultural:

<< La visión monista y orgánica de los milesianos estaba muy cerca de la Filosofía antigua de China e India (...). Heráclito creía en un mundo de perpetuo cambio, de eterna “conversión”. Para él, todo Ser estático estaba basado en un engaño y su principio universal era el fuego, un símbolo para el flujo continuo, y cambio de todas las cosas. Heráclito enseñó que todos los cambios del mundo se producen por la interacción dinámica y cíclica de antagonismos y veía cualquier par de antagonismos como una unidad. A esta unidad, que contiene y trasciende todas las fuerzas opuestas, él la llamaba Logos. >>⁶⁵⁸

De especial interés para nuestro trabajo es el concepto de engaño que, hemos visto, aparece tanto en Heráclito como en la Filosofía oriental donde es uno de los fundamentos. Capra subraya que los místicos orientales afirman que todas las cosas y sucesos que percibimos son creaciones de la mente, surgiendo de un estado particular de conciencia y volviéndose a disolver si se trasciende ese estado. Incluso el hinduismo ha creado un término lingüístico preciso, ‘*Maya*’, cuyo hechizo hace que nuestra mente cree todas las formas y estructuras que nos rodean y considera nuestra tendencia a concederles un

⁶⁵⁴ ESCOHOTADO Antonio, *Caos y orden*, Espasa, Madrid, 1999, p.22

⁶⁵⁵ *Op. cit.* p.117

⁶⁵⁶ CAPRA Fritjof, *El tao de la física - Una exploración de los paralelos entre la física moderna y el misticismo oriental*, Luís Cárcamo, Madrid, 1984, p.15

⁶⁵⁷ *Op. cit.* p.25

⁶⁵⁸ *Op. cit.* p.27

significado profundo como la básica ilusión humana. Lo más importante es que Capra se hace eco de estas históricas afirmaciones y las comparte.

Así el engaño de Heráclito se va a equiparar en Oriente a ilusión e ignorancia por la interferencia de la mente. Los budistas llaman a esta ilusión *avidya* o ignorancia y la ven como el estado de una mente “polucionada”. En las palabras de Ashvaghosa:

<< “Cuando la unidad de la totalidad de las cosas no se reconoce, entonces surge la ignorancia así como la particularización, y de este modo se desenvuelven todas las fases de la mente polucionada (...) Todos los fenómenos del mundo no son nada más que la manifestación ilusoria de la mente y no tienen realidad propia”. >>

Pero es con la escuela budista, donde encontramos el concepto de proyección y sombra, que tratamos desde el comienzo de nuestro trabajo, en relación con la Caverna de Platón, en concreto la escuela budista Yogacara que sostiene que:

<< todas las formas que percibimos son “sólo mentales”; proyecciones o “sombras” de la mente: “De la mente brotan cosas, condicionadas por la discriminación (...) La gente acepta estas cosas como un mundo exterior (...) Lo que parece ser externo no existe en realidad; en verdad, es la mente la que se ve como multiplicidad (el cuerpo, la propiedad y todo los demás) todas estas cosas digo yo que no son sino mente.”>>

La proyección mental (la sombra como metáfora), ilusoria por fragmentaría y estática, además coincide sorprendentemente con la vanguardia científica contemporánea:

<< Cualquier cambio fundamental en nuestros métodos de observación implicaría una modificación de los principios generales que conducen a una estructura diferente de la matriz-S y, por lo tanto, implicarían una estructura diferente de los hadrones.

Tal teoría de las partículas subatómicas refleja la imposibilidad de separar al observador científico de los fenómenos observados, lo que ya se ha discutido con referencia a la teoría cuántica en su forma más extrema. Implica, en definitiva, que las estructuras y los fenómenos que nosotros observamos en la naturaleza no son, sino creaciones de nuestra mente mesurante y categorizante. >>⁶⁵⁹

Las explicaciones teóricas no interesan a los sabios orientales que, por contra, se manifiestan totalmente (incluso en sentido literal) empíricos, para obtener (según Capra) una experiencia directa no intelectual de la unidad de las cosas. Esta era la actitud del Buda que respondió a todas las preguntas sobre el significado de la vida, el origen del mundo o la naturaleza de *nirvana* con un “noble silencio”. La praxis de la sabiduría va del silencio al sin sentido y, como indica Capra, las respuestas sin sentido de los maestros Zen, cuando se les pide que expliquen algo, parecen tener el mismo propósito: hacer que el discípulo se dé cuenta de que todo es consecuencia de algo, que “explicar” la naturaleza tan sólo significa demostrar su unidad, que, en definitiva, no hay nada que explicar. Las paradójicas enseñanzas del ‘sin sentido’ Zen (cuyas influencias luego veremos) son coherentes con la no-explicación, sustituida por la vital enseñanza de la praxis del vacío-silencio, que deviene liberación trascendente, paradójica plenitud más allá de la *kármica* circularidad viciosa.

Capra insiste en la concepción sincrética todo-uno-todo, esta idea de “todo en cada uno y de cada uno en todo” ha hallado su elaboración más extensa en la escuela Avatamsaka del budismo Mahayana, que se suele considerar como la culminación final del pensamiento budista. Se fundamenta en el *Sutra Avatamsaka* con la tradicional creencia de:

<< haber sido entregado por el Buda mientras se encontraba en profunda meditación después de su Iluminación. (...) describe con gran detalle cómo se percibe el mundo en el estado iluminado de consciencia, cuando los “perfiles sólidos de la individualidad se esfuman y el sentimiento de lo finito ya no nos oprime más”. >>⁶⁶⁰

La luz (tema tratado en un próximo capítulo dedicado a la estética) es símbolo clarificador de una experiencia sincrética:

⁶⁵⁹ *Op. cit.* pp.312-313

⁶⁶⁰ *Op. cit.* p.332

<< La experiencia de la interpenetración en el estado de iluminación (ilustración) puede considerarse como una visión mística de la situación de “bootstrap” completa, en la que todos los fenómenos del Universo se relacionan mutuamente de una manera armoniosa. >>

La luminosa experiencia implica que:

<< en tal estado de consciencia, el mundo del intelecto se trasciende y las explicaciones causales se hacen innecesarias, siendo reemplazadas por la experiencia directa de la interdependencia mutua de todas las cosas y sucesos. >>

En correspondencia, a nivel científico Capra entiende que:

<< existen modelos de partículas subatómicas en la Física moderna, basados en la hipótesis de “bootstrap”, que demuestran el paralelismo más sorprendente con las visiones del budismo Mahayana. >>⁶⁶¹

No obstante el paralelismo místico-científico no es absoluto, puesto que el científico Fritjof Capra modestamente nos recuerda que el concepto budista de interpenetración va más allá de cualquier teoría de “bootstrap” científica. Así, científicamente se anticipa un proyecto de futuro, silencioso como el célebre aforismo paradójico de Lao Tzu. Se anticipa proyectivamente una nueva naturaleza:

<< la teoría ya no será capaz de expresar sus resultados con palabras o con conceptos racionales, y de este modo irá más allá de la ciencia. En lugar de una *teoría* “bootstrap” de la naturaleza, se convertirá en una *visión* “bootstrap” de la naturaleza, trascendiendo los mundos del pensamiento y del lenguaje; sacándonos de la ciencia y adentrándonos en el mundo de *acintya*, lo impensable. >>

Incluso la materia lingüística deberá trascenderse por insuficiente:

<< El conocimiento contenido en tal visión será completo, pero no podrá ser comunicado con palabras. Será el conocimiento que Lao Tzu tenía en su mente, hace más de dos mil años, cuando dijo: “El que sabe no habla, El que habla no sabe”. >>⁶⁶²

Las relaciones entre misticismo y ciencia también implican a los grandes nombres de la ciencia (según Wilber). Entre ellos sobresale Albert Einstein (1879-1955) generalmente considerado como el físico más importante que haya existido jamás y que recibió el premio Nobel de Física en 1921. Su trasfondo místico se evidencia en *Ideas and Opinions* (Nueva York, Crown Publishers, 1954) y Ken Wilber comenta:

<< Se ha descrito el misticismo de Einstein como una mezcla de Spinoza y Pitágoras; el cosmos está presidido por un orden central, que puede ser captado por el alma a través de la unión mística. Siempre estubo profunda y devotamente convencido de que, aunque la ciencia, la religión, el arte y la ética constituyen empeños necesariamente distintos, la motivación que realmente subyace en todos ellos es el asombro ante la faz del “Misterio de lo Sublime”. >>⁶⁶³

Pero el misticismo habitualmente ha contaminado especialmente a los heterodoxos, ateos o / y santos:

<< (...) es precisamente entre los herejes de todos los tiempos entre quienes encontramos a esos hombres impregnados de esta forma suprema de sentimiento religioso, y que en muchos casos fueron considerados por sus contemporáneos como ateos, y también en otros como santos. Mirados a esta luz, hombres como Demócrito, Francisco de Asís y Spinoza son íntimamente afines entre sí. >>⁶⁶⁴

Wilber propone que esencialmente (en la fundamentación) la trascendencia de la racionalidad permite considerar igualmente a Buda y a Spinoza como personalidades religiosas. En consecuencia una persona religiosa se define (según el autor) por la ausencia de duda sobre la significación y carácter elevadísimo de esos contenidos y metas suprapersonales, que no pueden ni necesitan ser fundamentados de modo racional.

En lo fundamental no hay conflicto entre ciencia y religión, si previamente las redefinimos:

<< la religión es el intento centenario de la humanidad por alcanzar una conciencia clara y total (...). >>

Con una amplia concepción de:

⁶⁶¹ *Op. cit.* p.333

⁶⁶² *Op. cit.* p.343. El subrayado es nuestro.

⁶⁶³ A.A.V.V. (WILBER Ken, ed.) *Cuestiones cuánticas - Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Kairós, Barcelona, 1988, p.155

⁶⁶⁴ *Op. cit.* p.158

<< la ciencia y la religión, no cabe conflicto alguno entre ellas. Porque la ciencia se limita a hacer afirmaciones sobre lo que *es*, pero no sobre lo que *debería ser*, (...) >>⁶⁶⁵

No obstante Wilber constata que nuestra época es predominantemente materialista y consecuentemente poco proclive a hacer depender a la ciencia de actitudes religiosas en el sentido antes citado. Además subraya que es verdad que los resultados científicos son enteramente independientes de cualquier tipo de consideración moral o religiosa, pero notamos que ‘casualmente’ (necesariamente entrecomillado):

<< aquellos hombres a quienes la ciencia debe sus logros más significativamente creativos fueron individuos impregnados de la convicción auténticamente religiosa de que este universo es algo perfecto y susceptible de ser conocido por medio del esfuerzo humano de comprensión racional. >>⁶⁶⁶

Otras voces también constatan una desestabilización en el antiguo orden científico. Escotado expone el nuevo paradigma científico, impregnado de azar, caos y dinamismo:

<< Donde el antiguo paradigma postulaba un mecanismo de relojería, el nuevo postula fertilidad del azar; donde aquél suponía el imperio de fuerzas, éste exhibe una dinámica de formas, y donde alardeaba de rigurosa exactitud, maneja ahora constantes de escala, como corresponde a objetos que despliegan distancias infinitas dentro de áreas infinitas. La tríada clásica (necesidad, fuerza, exactitud) ha pasado a ser caos, forma y dimensión. >>⁶⁶⁷

La circularidad viciosa también afecta a la ciencia frecuentemente ensimismada, contestada (en este contexto diríamos que ‘caóticamente’) desde múltiples disciplinas planteando un nuevo paradigma en el que ‘casualmente’ (con necesario entrecomillado) por separado van coincidiendo, (según Escotado) por el esfuerzo de ciertos investigadores en trascender los círculos viciosos del mundo reducido a leyes y masas inertes. Recordemos que, como señala el autor, físicos y matemáticos ya eran los principales filósofos de la humanidad a mediados del siglo XIX. Consecuentemente la denominada:

<< ciencia del caos nace en disciplinas donde avanzar demandaba un renacimiento conceptual que persiguen matemáticos como Smale, Thom o Mandelbrot; meteorólogos como Lorenz; físicos como Haken, Feigenbaum, Ford o Libchaber; biólogos como Eigen y May; demógrafos como Brian Arthur; economistas como Sargent, Wilson o Kirman; químicos como Prigogine. >>

Pero la ciencia ortodoxa reacciona frente a la conspiración del nuevo paradigma:

<< Aislados unos de otros al comienzo, cuando el gremio percibe su orientación recela a tal punto que dos genios ya a primera vista (Mandelbrot y Prigogine) hallan dificultades para doctorarse, no llegan a numerarios de Universidad y sobreviven investigando para IBM y Solvay. >>⁶⁶⁸

A Escotado le parece especialmente significativo el caso de Prigogine (recordemos, con el doctorado oficialmente boicoteado):

<< Hasta Prigogine ningún científico “duro” pone en duda la *pasividad* de la materia, y mucho menos con el propósito explícito de “insertar en ella la vida, y al ser humano en la vida”. >>

No obstante sus investigaciones muestran que:

<< lo llamado hasta entonces *equilibrio* es sencillamente hetero-organización, una característica de sistemas cerrados donde no hay flujos de materia / energía entre ellos y un medio. >>

Y surge un “proyecto” científico comprometido con la naturaleza:

<< Su proyecto de una “segunda alianza” (la de las humanidades y el saber físico-matemático), presupone “un nuevo diálogo del hombre con la naturaleza”, y parte de que: (a) lo legal y reversible es una extrema rareza en el mundo físico; (b) el caos como muerte térmica es propio del equilibrio (lo legal reversible), mientras el desequilibrio funda básicamente coherencia; (c) transiciones de caos a orden son regla universal, siendo su resultado una auto-organización de materia; (d) la irreversibilidad convierte el azar molecular en información (complejidad), fundando objetos que tienen a su alcance muchos (en vez de un solo) estado estable. >>⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ *Op. cit.* p.165

⁶⁶⁶ *Op. cit.* p.170

⁶⁶⁷ ESCOTADO Antonio, *Caos y orden*, Espasa, Madrid, 1999, p.92

⁶⁶⁸ *Op. cit.* p.80

⁶⁶⁹ *Op. cit.* p.93. El subrayado es nuestro.

El azar asociado al caos interesa sobremanera a los científicos paradigmáticos. En tanto que amalgama de necesidad y azar, todo cuerpo real es caos determinante a la vez que cosa determinada, irreversible.

El azar forma parte de la naturaleza y la nueva ciencia ya no lo considera una frontera, surge la apertura pues, según el autor, no basta tomar en cuenta el azar como límite (provisional o no) de nuestro conocimiento. Así podría considerarse un “derecho intrínseco de la naturaleza”. Ahora al estudiar el azar se evidencia que el científico clásico veía mero azar, mientras hoy se nos sugiere como un orden más profundo o menos aparente, que brota de una apertura consustancial al reino físico.

Incluso la frontera temporal también se abre y algunos científicos finalmente son conscientes de la ilusión (proyección mental), aquella que la mística oriental (antes citada) hace tiempo ya experimentó:

<< “Para nosotros, físicos convencidos (escribía Einstein muy poco antes de morir), la diferencia entre pasado, presente y futuro es sólo una ilusión”. >>⁶⁷⁰

El proyecto interdisciplinar tiene una inflexión trascendental (en un sentido amplio del término) cuando se produce una popular apertura a otras perspectivas culturales y cuya génesis Manrique se atreve a concretar en tono un tanto bíblico, no exento de ironía:

<< En el principio fueron los Beatles. Más exactamente, George Harrison. Si en 1965 utilizó un sitar hindú adquirido en una tienda londinense de objetos de segunda mano para ambientar *Norwegian wood*, (...) al año siguiente, en *Love you to*, Harrison asimila los principios de las *ragas* en los confines de una canción pop. >>⁶⁷¹

Un precedente esencial a nivel musical de la conjunción Oriente y Occidente y en concreto *zen* y *jazz*, se produce en 1965 con Tony Scott:

<< Excepto que no, que antes de los Beatles se pueden localizar muchos acoplamientos musicales entre Oriente y Occidente. Limitándose a la música con vocación popular, están curiosidades como *Music for meditation*, del clarinetista de jazz Tony Scott. John Coltrane ya jugueteaba con las escalas asiáticas pero, (...) es Scott quien tiene la perspicacia de juntarse en un estudio de grabación con los instrumentistas nipones, Shinichi Yuice y Hozan Yamamoto.>>⁶⁷²

Esta grabación histórica de Tony Scott tiene un preciso y clarificador título, *Music for zen meditation (and other joys)* (editado por Verve, V6-8634, grabado en febrero de 1964 en Tokio). Sentido reforzado por algunos temas concretos que explicitan la práctica (silenciosa y sedente) por excelencia del zen, en el Tema 6, *Za-zen (Meditation)* de Scott-Yamamoto; o en el Tema 9 (y último), *Satori (Enlightenment)* de Scott-Yuize, que alude a lo que en algunas escuelas se considera la última etapa evolutiva de la práctica de meditación, la iluminación.

La realidad se impone frente a los pesimistas vaticinios de conocidos orientalistas, haciendo referencia Manrique a la conocida frase de Kipling sobre la imposibilidad del encuentro entre Oriente y Occidente. No obstante el intercambio cultural se produce espontáneamente (como señala Manrique), catalizados por movimientos espirituales como el *hippismo* o la Nueva Era. Así los músicos del Oeste miran hacia el Este de forma insistente y, a su vez, los orientales buscan equilibrar el balance.

Gloria Picazo, más allá de la popularidad musical, revisa históricamente en *Orientalismos* ciertos hitos referenciales en el acercamiento intercultural y se interesa por la aproximación entre importantes religiones:

⁶⁷⁰ *Op. cit.* p.98

⁶⁷¹ MANRIQUE Diego, *Palacio de las paredes porosas: en - A.A.V.V. Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998, p.108

⁶⁷² *Ibidem.*

<< el acercamiento a religiones como el hinduismo o el budismo, ha permitido a pensadores de raíces profundamente cristianas establecer relaciones de proximidad sobre cuestiones de comunión religiosa entre el ser y el universo o bien coincidir en aproximaciones a la verdad o la belleza. >>⁶⁷³

Desde fecha muy temprana, 1954, se produce un relevante acercamiento “no dualista” desde el ámbito intelectual universitario. Ramón Panikkar, con una amplia formación (doctor en Filosofía, Ciencias y Teología), se incorpora a las universidades de Mysore y Varanasi en la India para poder desarrollar una amplia perspectiva que le permitiera reflexionar sobre las similitudes y divergencias que pueden marcar el término filosofía. Superando la tópica perspectiva occidental, la coteja con una reflexión universal sobre la naturaleza de las cosas impulsada por la cultura sánscrita clásica. La intención de Panikkar es “potenciar el encuentro entre culturas”, advirtiendo del peligro de que “una de ellas se considera superior a la otra”. Según Picazo, Panikkar pretende cultivar una interculturalidad que esclarezca nuestra percepción del mundo.

Pero posiblemente uno de los comienzos más relevantes de la reciente orientalización occidental podamos encontrarlo en 1962, fecha de la muerte de Herman Hesse. En ese momento sus obras recibieron el reconocimiento en las universidades norteamericanas, especialmente *Viaje a Oriente* de 1932 (aunque el ‘auténtico’ viaje a la India se remonta a 1911) y sobre todo a *Siddharta* de 1922 que:

<< se convirtió en el símbolo del retorno a la espiritualidad oriental acontecido en la “prodigiosa década” de los sesenta. (...) estos años se verían marcados por la búsqueda de la autenticidad, por los ideales pacifistas y por un nuevo descubrimiento de Oriente impulsado por el movimiento *hippy* todo ello encontraría en la música su mejor medio expresivo y la posibilidad de obtener una gran acogida popular.>>⁶⁷⁴

La contracultura se hace presente en este sentido desde la presencia no-proyectiva del zen, en el sentido citado por Watts (“abrirse completamente al presente”) y algunas vanguardias artísticas se tornan ‘alternativas’ dentro de un amplio e influyente movimiento cultural de raíz universitaria, del que ya hemos destacado (por el azar) desde el comienzo de nuestro trabajo a John Cage:

<< con el movimiento *beat* se manifiesta el deseo de profundizar en las religiones orientales, y en especial en el budismo Zen. El Black Mountain College se convertirá en uno de los núcleos más importantes, en el cual se desarrollará una cultura alternativa, y personalidades como John Cage se interesarán por estos principios, para desarrollar unas propuestas artísticas acordes con estas enseñanzas. >>

Desde el apogeo a mediados de los años cincuenta del Black Mountain College:

<< sus efectos se prolongaron en las dos décadas siguientes y el interés por lo oriental se acompañará de una actitud anticolonizadora, (...). Las diversas ramas del budismo y la meditación, la forma de vestir marcada por el movimiento *hippy*, las medicinas alternativas, etc. van siendo adoptadas por la cultura occidental, en el marco de lo que vendrá en llamarse “contracultura”: una etapa de euforia, vitalidad y cambio (...)>>

Vanguardia universitaria, espiritualidad, política, naturaleza, etc., se aglutinan en torno a la ‘guía’ oriental, se trata de:

<< un nuevo impulso que no podría desligarse de la experiencia del viaje, del deseo de descubrir nuevas culturas y geografías, de la voluntad de refugiarse en la espiritualidad y en aquellas formas de vida que conllevan una estrecha comunión con la naturaleza, y del rechazo de la política mundial (...). >>⁶⁷⁵

El exotismo deviene modismo y es poliédrico en sus influencias: chinas durante el XVIII (construcciones de jardín en Francia e Inglaterra), egipcio (pintores tras la incursión de Napoleón), norteafricano (Marruecos y Argel con Delacroix). Este exotismo, según Picazo, acabaría en un *orientalismo de bazar* muy aceptado entre la burguesía de París, Londres e incluso de los Estados Unidos. No obstante, muy cuestionable debido a la mirada superficial, tan sólo brillante y colorista, con la que se observaba Oriente. Re / orientando nuestro trabajo hacia Japón (más afín con nuestro interés por la no-obra)

⁶⁷³ PICAZO Gloria, *Orientalismos*, en - A.A.V.V. *Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998, p.15

⁶⁷⁴ *Op. cit.* p.17

⁶⁷⁵ *Ibidem.*

encontramos múltiples escritores y artistas a los que les sirve de estímulo. Picazo alude textualmente a Roland Barthes que en *L'Empire des signes* señalaba: “Japón me ha puesto en situación de escritura”. Debiendo recordar que este fenómeno no es nuevo:

<< el interés por lo japonés vendría impulsado por la presencia de Japón en la Exposición Universal de París en 1867 y por la divulgación de las estampas japonesas >>⁶⁷⁶

Pero Yves Klein nos interesa aún más por su práctica zen, la valoración del azar y su concluyente vacío artístico ‘espiritual’:

<< fue un gran conocedor de Japón, su estancia en ese país (1952), la práctica del judo como disciplina del cuerpo y ejercicio para el espíritu y su acercamiento al budismo Zen hicieron posible que su obra se interesara por conceptos como el vacío, tan propio de la estética Zen. >>⁶⁷⁷

Picazo encuentra referentes espirituales también en otros prestigiosos artistas contemporáneos:

<< Yves Klein demostró un gran interés por el monocromo y la caligrafía, que compartía con otros artistas como Jackson Pollock, quien estuvo profundamente interesado por las enseñanzas de Krishnamurti y su Sociedad Teosófica (al igual que más tarde lo estará Francesco Clemente) y en especial por la noción de sublime y por la soledad como camino que conduce a la iluminación. >>

El viaje a las fuentes, a Japón, también lo realiza Joan Miró en 1966:

<< en busca del mensaje de Oriente que André Breton había sentido como un visionario y cuya importancia le había sugerido y para conocer de cerca aquellos aspectos que tanto habían influido su pintura: la caligrafía y el *haiku* japonés. >>⁶⁷⁸

Diferentes disciplinas artísticas contemporáneas se interesan por Extremo Oriente, y concretamente por el Zen como el video-artista Bill Viola que (según Picazo) insiste en el hecho de que uno de los grandes acontecimientos culturales de nuestro siglo ha sido la divulgación de la doctrina Zen impulsada por D.T. Suzuki.

Parece que el viaje a Oriente continua ‘funcionando’ incluso en la actualidad:

<< En 1980 Viola llegó a Japón, en donde residió durante un año y medio; esta estancia le sirvió para adquirir un gran conocimiento de la cultura japonesa y de la filosofía Zen y para completar una formación que le permitirá realizar videos de una mayor complejidad técnica. >>⁶⁷⁹

El silencio meditativo de raíz oriental se hace especialmente productivo en no-obras como las de Marina Abramovic y Ulay, experiencias vitales influenciadas por largos viajes atravesando el vacío del desierto (Central en Australia, del Sahara, del Thar o de Gobi):

<< Su decisión de adentrarse en el desierto vino tomada por el deseo de reflexionar sobre la experiencia del silencio y así tras nueve meses de estancia en el desierto australiano, a su llegada a Sydney, realizaron la primera de las 22 performances reunidas bajo el título *Nightsea crossing* (1981-1987). En total fueron 90 días no consecutivos de permanecer sentados uno frente al otro, totalmente inmóviles, en silencio y ayunando. >>⁶⁸⁰

Muchos años después el interés por el silencio creativo no decae, pues si tornamos el ayuno en desnudez y la inmovilidad en danza, manteniendo la ‘indefinición’ disciplinar, encontramos en La Ribot un cierto trasfondo filosófico afín con la citada *performance* de Marina Abramovic y Ulay, a juzgar por la entrevista de Jarque

<< “ (...) toda esta idea de las *Piezas distinguidas*, que no son tangibles, está muy basada en el Piero Manzoni que firmaba parte del cuerpo de Klein. Debo tener muchísimas influencias pero no soy consciente de ellas.” “Yo parto del desnudo y del silencio. A partir de eso se me pega una canción, un objeto o un texto. Pero al principio, en mi estudio, está el silencio. Sólo el silencio.” >>

Para Fietta Jarque las *Piezas distinguidas* presentadas en 2001 en la galería Soledad Lorenzo:

<< son como poemas corporales, a veces desgarrados, siempre subversivos. Entre la danza y el *performance*. >>

⁶⁷⁶ *Op. cit.* p.132

⁶⁷⁷ *Op. cit.* p.133

⁶⁷⁸ *Ibidem.*

⁶⁷⁹ *Op. cit.* p.137

⁶⁸⁰ *Op. cit.* p.138

...nuestro interés sincrético (necesariamente interdisciplinar), ahora relacionando Oriente-Occidente, coincide con el actual interés artístico por la “hibridación” y la “indeterminación”, porque:

<< Estamos en un momento en que muchos de los artistas buscan nuevos territorios expresivos, sin el corsé de las etiquetas o los límites del lenguaje. (...) La Ribot (Madrid, 1962) se ha mantenido en un lugar indeterminado entre la danza contemporánea, el teatro y el *performance*. Bailarina y coreógrafa, premio Nacional de Danza en 2000, es una de las artistas que ha cultivado con mayor libertad la hibridación de las artes. >>⁶⁸¹

Del silencio ‘individual’ pasamos al ‘colectivo y al encuentro de culturas. Dentro de la serie *Nightsea crossing* (1981-1987) de Marina Abramovic y Ulay:

<< la performance realizada en el Museo Fodor de Amsterdam en abril de 1983, contó con la participación de un monje tibetano y de un aborigen australiano, que les habían acompañado en sus viajes por Australia. Durante cuatro días, cuatro horas al día, los cuatro participantes compartieron un tiempo de silencio y meditación. >>

Picazo amplía el número de confluencias que incluyen a la naturaleza:

<< El puente trazado por los artistas con motivo de esta performance entre culturas diferentes, pero también entre geografías y tiempos distintos, suscita una imagen próxima a la que sería su última experiencia compartida, *The Great Wall Walk*. Ulay partió desde el extremo del desierto de Gobi y ella lo hizo desde el mar Amarillo, para encontrarse en un punto intermedio tras una marcha de 90 días, que tuvo lugar entre el 30 de marzo y el 27 de junio de 1988. >>

Tomaron en consideración incluso la cultura china, para la cual:

<< su muralla simboliza un dragón, cuya cabeza está situada en el mar, el cuerpo en la montaña y la cola enterrada en el desierto, así Abramovic partió del lado femenino, que representa el agua y Ulay lo hizo del lado masculino, que simboliza el fuego y ambos se encontraron en la montaña. >>

La experiencia en cierta medida se realiza en equipo intercultural, puesto que en *The Great Wall Walk* :

<< Marcharon uno hacia el otro acompañados de un guía y de un intérprete, con el deseo de poder establecer una estrecha comunión con la naturaleza a través de ese espacio y ese tiempo recorridos con su diario caminar. >>⁶⁸²

El silencio meditativo, afín a varias culturas entre ellas sufismo y budismo, se relaciona con la naturaleza y con el arte de la sencillez y precisamente interrelaciona ‘lo insignificante’ con ‘la totalidad’, tal como Picazo entiende el trabajo de Wolfgang Laib que ha manifestado su interés por el sufismo y el budismo, cuyos textos empezó a leer cuando todavía era estudiante de medicina. Según la autora su trabajo aparece impregnado de la simplicidad de las acciones, de los deseos y de las expectativas de los habitantes, en concreto de la India y se manifiesta ‘cálidamente minimalista’, con una simplicidad y una justeza de medios extremados. Laib presentó su tesis doctoral en 1974, en ella reflexionaba sobre la pureza del gesto de beber agua en las poblaciones del sur de la India.

Picazo aporta el testimonio de Harald Szeemann que describió con gran precisión el sistema de referencias que ha configurado el trabajo ‘ético y espiritual’ de Laib:

<< “El ex-doctor ha encontrado en el vegetarianismo, la reencarnación, el mundo y el pensamiento de Oriente, una consciencia ética y moral a menudo olvidada, pero omnipresente en la dimensión estética por la cual lucha en sus obras silenciosas. Se trata de un encuentro espiritual entre Oriente y Occidente”. >>

Wolfgang Laib no sólo trabaja con ‘productos’ naturales, va más allá trabajando meditativamente con la naturaleza, podríamos decir que ‘se hace uno’ desde la soledad (‘en plenitud’):

<< Su actitud muestra un profundo y estrecho acercamiento a la naturaleza, desde el simple gesto de verter leche sobre el mármol, a la lenta recolección del polen y su posterior dispersión en el suelo para conseguir sus impolutas superficies amarillas, a la utilización de la cera de abeja para construir muros y celdas, y todo ello desde la soledad y la meditación (...) >>⁶⁸³

⁶⁸¹ JARQUE Fietta, *La Ribot. “Mi obra parte del desnudo y el silencio”*. El País - Babelia, 29-12-2001, p.16

⁶⁸² PICAZO Gloria, *Orientalismos*, en - A.A.V.V. *Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998, p.137-138

⁶⁸³ *Ibidem*.

La comprensión artística de la naturaleza como vivencia también se evidencia en Richard Long y Hamish Fulton que, como señala la autora, han recorrido numerosos paisajes diseminados por todo el mundo con el fin de conocerlos y vivirlos, y prefieren extraer sus obras de la vida real y de las experiencias que la naturaleza pueda proporcionarles.

El lenguaje puede aportar la ‘Y’ copulativa, fronteriza, interdisciplinar, precisamente aquella que Eugenio Trías intentó situar en ese punto de encuentro y dislocación entre Oriente y Occidente, en esa -y- que une y distancia ambos mundos, tal como Trías explica en *Exilio occidental y viaje a Oriente*:

<< “Cabe la posibilidad de situarse en el intersticio, en el *limes*, en esa zona fronteriza propiciadora de viajes y de retornos. Sólo alzándose el pensamiento en dirección a esa y del título, la y que une el exilio occidental y el viaje a oriente, sólo situado el pensamiento en esa cópula que unifica y distingue puede ser posible abrir un horizonte ecuménico, mundial, un pensamiento que sea a la vez pensamiento oriental-occidental, un poco al modo de la intención poética del viejo Goethe (en su *Divan*), en su construcción de un diálogo poético y religioso, filosófico y artístico,(...)” >>

Y a la conclusión del escrito de Gloria Picazo parecería que el proyecto de futuro pasa necesariamente por la articulación, siempre desde la auténtica comprensión:

<< En el acierto en donde se situó ese punto de encuentro, esa connivencia entre culturas, está el futuro de un arte susceptible de poder ahondar con más tesón, perspicacia y sensibilidad, tanto en los problemas de la sociedad actual, como en el propio debate artístico. >>⁶⁸⁴

Sobre la auténtica comprensión intercultural tiene mucho que aportar Raimon Panikker, quien en *La experiencia filosófica de la India*, publicado en 1997 y cuyo prefacio denominado “*Karma-Gnôsis*” ha sido reproducido íntegramente en el catálogo *Orientalismos* propone una revisión de la experiencia humana a partir de una nueva interculturalidad. No obstante Raimon Panikker advierte:

<< La interculturalidad no es ni folklore para descansar ni turismo para entretener. >>⁶⁸⁵

La sombra de nuestra propia cultura es inseparable de nosotros y además es imprescindible, es “naturaleza humana”. Por tanto Panikker propone la búsqueda de “invariantes humanos” por donde pueda fluir la interculturalidad. Planteamiento en cierta medida afín con los “patrones” de “el modo intemporal” de Alexander (ya comentados). Dado que:

<< cada cultura no posee otro instrumento que el propio para acercarse a las demás. Sería ingenuo pensar que la *transculturalidad* pueda existir. No podemos saltar por encima de nuestra sombra. >>

Incluso la razón, soporte de la cultura occidental, no es compartida por la naturaleza humana universal:

<< Ni siquiera la razón es transcultural. De no llevar la escafandra de la propia cultura nos ahogaríamos cuando buceamos en otras aguas. Nuestra cultura es una tercera piel (la segunda es el entorno ecológico). La naturaleza humana es cultural. >>

Tampoco es fácil encontrar invariantes universales:

<< El hombre es un animal cultural, la cultura es natural y las culturas son distintas, aunque no comunicables. Hay *invariantes humanos*, (...) pero no hay *universales culturales* de vigencia absoluta. En cambio, lo que podemos y debemos afanosamente cultivar es la *interculturalidad*. Es ésta la que ampliará, reformará y profundizará y aún hará explotar nuestra percepción del mundo y de las cosas estableciendo una simbiosis positiva que nos permitirá crecer y no asfixiarnos. >>⁶⁸⁶

Panikker en el ‘exótico’ título *Karma-Gnôsis* sintetiza en esta lingüística ‘hibridación paradójica’ el encuentro Occidente-Oriente, teoría-praxis y puede que incluso proyecto-obra, intentando superar la fragmentaria especialización, mediante una intemporal sabiduría sacro-profana, enigmática en la afirmación “ni monismo ni dualismo”. Señalando Panikker al efecto que es este imperativo intercultural de nuestro tiempo el que me anima a

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ PANIKKER, Raimon, *La experiencia filosófica de la India*, en A.A.V.V. *Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998, pp.19-32

⁶⁸⁶ *Op. cit.* p.32

dotar este texto con un título aparentemente híbrido y queridamente paradójico, puesto que Occidente está representado por la teoría o *gnôsis* y Oriente por la praxis o *karma*. Las dos palabras quieren simbolizar la simbiosis entre acción y contemplación.

Este título atrapa en la paradoja filosófica “sabe que no sabe” (ya citada en el capítulo dedicado a la Lingüística interpretativa) inquietante dualidad de viciosa circularidad, que deviene vital:

<< *Karma-gnosis* quisiera expresar esta relación no-dualista que acaso un tiempo vislumbró la palabra filosofía. (...)

Saber es mucho más que conocer, como conocer es más que calcular y poder predecir. Saber es saborear y, (...) también amar.

El filósofo sabe que no sabe, que no acaba de saber porque el auténtico conocimiento no tiene término, pues es un constante nacimiento.

El filósofo, entonces, no es tanto el aprendiz a saberlo todo, como es aspirante a un ideal que aún no se ha alcanzado. >>

Y el devenir aparece:

<< Por eso la filosofía no termina nunca, ni el filósofo acaba nunca de filosofar. Por eso la filosofía no es algo estático que, una vez encontrada la verdad, permanece inmutable por los siglos de los siglos. Hay algo muy profundo en el hecho de que cada filósofo deba empezar de nuevo. Podrá y deberá haber aprendido de sus mayores, pero su punto de partida no puede ser el que sus antepasados le brindan sino que debe enamorarse personalmente de la realidad que se le ofrece delante, aunque sea y deba ser consciente de que la tradición le ha preparado el encuentro (...)>>⁶⁸⁷

Para nuestro trabajo (proyecto-obra) tiene especial relevancia la afirmación de Panikker que re / sitúa teoría y praxis, integrándolas:

<< Ni la praxis es el fruto de un silogismo, ni la teoría es una conclusión de la praxis. Incluso se separa la filosofía de la teología en virtud de un criterio extra-filosófico o de un *a priori* teológico. >>⁶⁸⁸

Frente a la moderna filosofía científica ensimismada que nos cita Panikker, la modernidad del *wabi-sabi*, en su intemporal praxis filosófica interdisciplinar, manifiesta en el título *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos* (de Leonard Koren) abre interesantes perspectivas orientalizantes a nuestro trabajo fronterizo, acorde con la enigmática in / definición:

<< Wabi-sabi es la belleza de las cosas imperfectas, mudables e incompletas. >>⁶⁸⁹

Koren defiende la naturaleza cultural, esencial aportación de Japón a la imprescindible diversidad y al patrimonio cultural de la humanidad, e insiste en que es de máximo interés para todos proteger el *wabi-sabi* para que no desaparezca completamente. La diversidad de la ecología cultural es algo deseable, especialmente como contrapartida a la acelerada tendencia hacia la digitalización uniforme de todas las experiencias sensoriales.

Afortunadamente está naturalmente protegido frente a la homogeneización, en su conceptual / radical indefinición programática:

<< el wabi-sabi no se reduce fácilmente a fórmulas o frases hechas sin destruir su esencia, conservarlo se convierte realmente en una tarea intimidante. >>⁶⁹⁰

La experiencia personal de Koren con el *wabi-sabi* es generacional en la búsqueda (estética, espiritual, vital, ...), pero se hace intemporal. Dice el autor: “como muchos de mis contemporáneos, supe del *wabi-sabi* por primera vez a finales de los 60, durante mi juvenil búsqueda espiritual”. Por aquel entonces, la cultura tradicional japonesa proporcionaba “respuestas” profundas a las preguntas más difíciles de la vida, integrando la naturaleza y el arte de vivir:

⁶⁸⁷ *Op. cit.* pp.33-34

⁶⁸⁸ *Op. cit.* p.36

⁶⁸⁹ KOREN Leonard. *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipotesi Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.7

⁶⁹⁰ *Op. cit.* p.8

<< Me pareció que el wabi-sabi era un paradigma estético basado en la naturaleza que devolvía, en cierto modo, la sensatez y la proporción al arte de vivir. El wabi-sabi solucionaba mi dilema artístico acerca de cómo crear cosas bellas sin quedar atrapado en el materialismo desalentador que generalmente envuelve este tipo de actos creativos. >>⁶⁹¹

La naturaleza es consustancial con el *wabi-sabi*, indefinible por definición, el vocablo más próximo podría ser (según el autor) el de “rústico” en el sentido de “simple”, sin artificio, o no sofisticado... (con) superficies rugosas o irregulares, pero aunque esto podría asimilarse con el arte primitivo, el *wabi-sabi* se diferencia por su abstracción pues casi nunca se utiliza figurativa o simbólicamente. Pero sobre todo:

<< En su expresión más completa el wabi-sabi puede llegar a ser un modo de vida. >>⁶⁹²

Como si se tratase de un *koan* o ‘enigma zen’, en un instante hemos pasado de nuestra hipótesis proyecto, no-obra, al no-proyecto. Aunque un *koan* no tiene una solución intelectual sino vitalmente integral, en nuestro contexto intelectual explicaremos (aproximadamente) que la yuxtaposición de infinitos presentes, deviene dinamismo (que no progreso), circularidad cíclica que casi nos devuelve al mismo presente, ya dotado de unas constantes intemporales que la sabiduría (incluida la proyectiva) ha experimentado. Las constantes proyectivas (vitales) son relativamente previsibles experimentalmente, pero siempre abiertas (puntos suspensivos) a la variable del presente.

Pero aún no es momento de conclusiones, así que prosigamos con las características del universo *wabi-sabi* que propone Koren desde la interdisciplinariedad. Entre las bases metafísicas el autor destaca como evolucionan las cosas hacia o desde la nada. Entre las bases espirituales se subraya que la verdad proviene de la observación de la naturaleza, valorando lo insignificante, puesto que luego añade que, la “grandeza” existe en los detalles desconocidos y desapercibidos. Como estado mental, plantea “aceptar lo inevitable” que implica “percibir el orden cósmico”. Apareciendo dotado el *wabi-sabi* incluso de preceptos morales, entre los que Koren destaca el desprenderse de todo lo innecesario. Consecuentemente centrarse en lo intrínseco e ignorar la jerarquía material parece lo apropiado para estimular nuestro planteamiento ético del proyecto, naturalmente orientado hacia la no-obra y que, cuando el proyecto deba materializarse, no será relevante por sintonía conceptual con las cualidades materiales *wabi-sabi*:

<< sugieren el proceso natural. Irregulares. Intimas. Sin pretensiones. Toscas. Turbias. Simples. >>⁶⁹³

Koren insiste en la globalidad que tanto nos interesa, incluyendo estética, ética, naturaleza, vida, entre otros conceptos significativos, y que se puede considerar el *wabi-sabi* un sistema estético “global”. Su visión del mundo, o del universo, es referencial en sí misma, pero no ha de confundirse con ensimismamiento, dado que:

<< Proporciona una aproximación integrada a la naturaleza esencial de la existencia (metafísica), el conocimiento sagrado (espiritualidad), el bienestar emocional (estado de ánimo), el comportamiento (moralidad) y la visión o percepción de las cosas (materialidad). Cuanto más sistemática y claramente definidos están los componentes de un sistema estético (cuantos más apoyos conceptuales, cuantas más maneras haya de remitirse a sus fundamentos), más útil resulta. >>⁶⁹⁴

Retomando el concepto proyectivo de no-obra, encontramos cierta afinidad con el puro concepto que del *wabi-sabi* da Koren “en las fronteras de la nada”. Previamente la narrativa oriental nos propone la metáfora del viajero (presente efímero y constante) dotado de esa sensibilidad que por la noche ata unos juncos por lo alto para construir una efímera choza de hierba viva:

<< (...) A la mañana siguiente, (...), desata los juncos y presto, la choza se deconstruye, desaparece y vuelve a convertirse en una parte prácticamente indiferenciable del amplio campo de juncos. El paisaje

⁶⁹¹ *Op. cit.* p.9

⁶⁹² *Op. cit.* p.21

⁶⁹³ *Op. cit.* p.40

⁶⁹⁴ *Op. cit.* p.41

original parece restaurarse de nuevo, pero quedan trazas minúsculas del refugio. (...) Queda también la memoria de la choza en la mente del viajero, (...) El wabi-sabi, en su forma más pura e idealizada, se refiere precisamente a estas delicadas trazas, a esta evidencia evanescente, en las fronteras de la nada. >>⁶⁹⁵

La dinámica proyectiva *wabi-sabi* es ambigua y fronteriza (desde-hacia), pero pletórica de posibilidades en su vacuidad ('no'), señalando Koren que el universo mientras destruye, también construye. Nuevas cosas emergen de la nada. Pero no podemos determinar realmente mediante una observación superficial, si algo está evolucionando hacia o desde. De tal manera observamos que naturalmente surge la ambigüedad, así en las producciones *wabi-sabi*:

<< la dinámica de la evolución "hacia" tiende generalmente a manifestarse en cosas un poco apagadas, más oscuras y poco llamativas. Las cosas en evolución "desde" tiende a ser un poco más luminosas y brillantes, un poco más claras y ligeramente más llamativas. Y la nada en sí misma (en vez de ser un espacio vacío, como en occidente) vibra de posibilidades. En términos metafísicos, el wabi-sabi sugiere que el universo está en movimiento constante hacia o desde lo potencial. >>⁶⁹⁶

La cultura del vacío articula múltiples disciplinas que Isao Kamakura en *Historia de la ceremonia del té y su cultura* comenta, destacando el curioso encadenamiento disciplinar japonés:

<< El hábito de tomar té se introdujo primero entre los monjes budistas, pero rápidamente se expandió entre la sociedad de los Samurai, (...). Se creó un juego nuevo que se llamaba *tocha* (o batalla del té), consistente en adivinar las diferentes variedades de tes. >>

Del hábito al juego y de este a la ceremonia, que genera una singular identidad:

<< Con la costumbre del *tocha*, el té se estableció como núcleo de relación social y se crearon encuentros para tomar el té, llamados *Chakai* (Ceremonia del té). >>

El devenir de un insignificante fragmento de naturaleza (té) genera una identidad cultural, necesariamente artística:

<< Esta forma de cuidar o diseñar el entorno, dio lugar a una nueva cultura. (...) Se insistió en la belleza simple, es decir, en cómo encontrar encanto sin ningún tipo de excesos vanos o superfluos. >>⁶⁹⁷

En el siglo XVI la negación, de raíz espiritual se activa con:

<< Senno Rikyu (1522-1591), el genio que hizo madurar la ceremonia del té, (...) quien perseguía construir un mundo espiritual basado en la ética de la negación o *mu* (N.T. / Akane Asaoka: concepto que significa nada, vacío y vacuidad). La cultura de la ceremonia del té que creó Rikyu, incluye diversos elementos, como por ejemplo, la habitación para celebrar la ceremonia del té (*chashitsu*), los utensilios, las reglas de comportamiento y la cocina. >>⁶⁹⁸

Pero el contenedor del vacío, de una escala fronteriza entre la escultura y la arquitectura, condensa el espacio, tensionando el vacío performante y ceremonial:

<< (...) *chashitsu*, la habitación donde se celebra la ceremonia del té. Rikyu construyó una de dimensiones muy pequeñas: solamente dos *tatami* (N.T.: un *tatami* mide normalmente 95 x 191 ó 91 x 182 cm.), uno para que el anfitrión pudiera preparar el té y el otro para los invitados. Así se provocaba una situación completamente limitada en cuanto a espacio, que implicaba una fuerte tensión y donde se requerían conductas fuera de lo cotidiano. >>

Kamakura precisa la evolución cultural del vacío ceremonial, hasta definir una identidad plena, debiendo tomar en consideración que "la ceremonia del té en su época de madurez tuvo una gran influencia del Budismo Zen". La cultura del té fue evolucionando e "influyendo en las otras formas culturales japonesas" por ejemplo:

<< la arquitectura en madera se desarrolló desde el *chashitsu*. Así, el tipo de vivienda de estilo japonés llamado *sukiya-zukuri*, ya contiene en su nombre la palabra *sukiya* que significa "la sala de la ceremonia del té". Otro ejemplo se observa en el mundo de la artesanía japonesa, y especialmente de la cerámica, en el cual se desarrollaron mayoritariamente utensilios para la ceremonia del té; así como en el *Ikebana* (arreglo floral tradicional japonés). (...) En definitiva, para entender la cultura japonesa no hay duda de que la ceremonia del té es fundamental. >>⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ *Op. cit.* p.42

⁶⁹⁶ *Ibidem.*

⁶⁹⁷ KUMAKURA Isao, *Historia de la ceremonia del té y su cultura*. - Catálogo *Itadakimasu - Cultura í alimentació al Japó*, Institut de Cultura - Museu Etnològic, Barcelona, 2000, p.175

⁶⁹⁸ *Op. cit.* pp.175-176

⁶⁹⁹ *Op. cit.* p.176

Raymond Thomas en *Sabi - Wabi - Zen / El zen y las artes japonesas*, amplía el área disciplinar influenciada por la ‘humilde brizna de naturaleza’, conocida como “la Vía del Té” que en Japón:

<< ha desempeñado siempre un papel muy importante en las relaciones sociales y ha sido una buena oportunidad para propagar el pensamiento Zen fuera de los monasterios, siendo un fermento importantísimo para muchas artes y artesanías, la mayoría de las cuales han sido tocadas de una manera directa o indirecta por el desarrollo del Cha no Yu [Ceremonia del Té]: la arquitectura, la jardinería, el Ikebana, la pintura, la caligrafía, la alfarería, la cerámica, la decoración, el trabajo de los metales... >>⁷⁰⁰

Thomas como nosotros, busca las constantes disciplinares, que en este caso se articulan sobre el Zen. Al efecto el autor proclama que nos proponemos examinar aquello que tienen en común las diferentes disciplinas consideradas como “Do” y cuales son sus relaciones con el Zen. Recordándonos al efecto la inmaterialidad conceptual, siempre presente en la praxis:

<< El espíritu del Zen no tiene nada que ver con las técnicas que constituyen la práctica de las artes consideradas, [teatro *Nô*, *Kyudo* o tiro con arco, *Cha no Yu* o Ceremonia del Té] pero se expresa a través de la práctica del arte. >>⁷⁰¹

Y la esencia de la no-práctica (no-obra) es el zen sedente, impregnado de paradójica dinamicidad, indicando Thomas que al asistir a la práctica Zen por excelencia, el *zazen*, nos hace ver lo que nos había llamado la atención en los artistas Zen. La formalización es notoriamente:

<< lenta, hierática, calma y solemne de efectuar todos los movimientos, por insignificantes que éstos sean, mover el té en la taza, abrir y cerrar un abanico [teatro *Nô*], colocar la flecha en su cuerda, la reencontramos aquí en forma de sentarse, levantarse, saludar, andar; mismos gestos, mismo tiempo de actuación, lenta, concentrada, la mirada dirigida hacia adentro. Claro es que los monjes Zen están concentrados en meditación Dhayana o Zen, pero ahora uno advierte que, de hecho, los artistas Zen estaban en un mismo estado mental de concentración cuando efectuaban su arte. >>

La práctica es el “Espíritu del Zen” y desde nuestra perspectiva podría ser ‘otro’ (entrecomillado en el sentido de alternativa) *zeitgeist* o espíritu de los tiempos, quizás diríamos que más allá del tiempo.

<< Aquí tenemos una demostración de lo que es el “Espíritu del Zen”. >>⁷⁰²

La in / definición lingüística de arte en Japón, corre paralela a lo sucedido en la cultura griega. Nos interesa para nuestro trabajo su in / definición fronteriza, con técnica, religión, naturaleza... Sorprendentemente (por no decir paradójicamente) el arte zen es un juego, pero trascendente, va más allá, por la vía (*do*), es una “disciplina espiritual”. Hasta hace solamente unos pocos años no existía en japonés una palabra para traducir “arte”, pues para los artistas el “arte” se confunde con la “técnica”, pero también con la “religión” o con la misma naturaleza.

Y aparece el juego en el contexto lingüístico-artístico, apuntando Thomas que aún cuando los maestros Zen utilizan la palabra *asobi*, literalmente “juego”, también se utiliza el termino para designar su arte. Por consiguiente *asobi* puede querer decir teatro *Nô*, danza, canto, pintura, arreglo floral, jardinería, caligrafía, poesía o cualquier otro arte, incluyendo actividades que nosotros llamaríamos artesanía. Pero más allá del juego, de la técnica, el artista considera su *asobi* como un *Do*, un camino, una disciplina espiritual.

Con una palabra (*asobi*) para ‘toda y cada uno’ (concepción heterogénea a entrecomillar) de las mismas / distintas artes zen, se consigue una programática y conceptual unidad de las artes (tema también recurrente en nuestro trabajo).

La clave integradora para Thomas está “aquí”:

⁷⁰⁰ THOMAS Raymond, *Sabi - Wabi - Zen / El zen y las artes japonesas*, Visión, Barcelona, 1986, p.120

⁷⁰¹ *Op. cit.* p.9

⁷⁰² *Op. cit.* p.16

<< En el Zen sólo se considera el Aquí y Ahora, (...). Sí sólo tiene existencia real el aquí y el ahora, y si sólo importa lo real, sólo nos debe preocupar lo que estamos haciendo en el momento mismo en que lo hacemos, y visto bajo este ángulo, lo único real y por consiguiente “importante” cuando preparamos la taza de té, es la preparación de esa taza de té. Para todas las artes Zen y para la vida en general, la realidad está donde estamos, de instante en instante. Esta forma de vivir en el presente coincide con *mushotoku* (...). >>

La plenitud de la obra sin proyecto de futuro, en el sentido *mushotoku*, sin beneficio, sin espíritu de provecho, dotando de sentido a la gratuidad, necesariamente forma parte de toda una actitud zen que nos abre nuevas vías conceptuales (ahora sólo sugeridas) para nuestro trabajo. Y lo hace desde la ‘negación’ de la obra por el proyecto, hasta la ‘negación’ misma del proyecto. Así el proyecto se interioriza y concentra en el hacedor, en la des-ocupación última, en el vacío de ego (ensimismamiento) que obstaculiza ‘la unidad’. Al respecto Thomas especifica:

<< Pero, si no se hace una diferenciación importante entre las diferentes actividades, si sólo se concentra uno en lo que está haciendo para hacerlo lo mejor posible, si la técnica, es decir los conocimientos del oficio, son tan valorados y si, por fin, uno se despreocupa de la meta final, podemos llegar a comprender el éxito que puede tener la obra acabada. >>

La no-obra está conceptualmente implícita en la obra, especialmente cuando ‘no’ hay artista:

<< Y si, además, el artista, como lo hemos visto, no se vanagloria del éxito, considerándose ajeno al resultado, en ese caso, ¿qué diferencia hay entre arte y artesanía? (...) ninguna. Los artesanos son considerados en el Zen como artistas y ellos mismos lo demuestran en su trabajo, relacionando *asobi*, el juego, o *jutsu*, la técnica, con el Do, la religión. >>⁷⁰³

La naturaleza queda implicada a varios niveles, incluyendo la imperfección y la unidad:

<< *Lo Natural*: que sale de esta simplicidad y es su complemento; ejecución espontánea, sin artificio, normal, nada del “otro mundo”, las cosas tal como son, ni más ni menos. Nada “artificial” todo debe ser natural. En el Zen se preconiza: sin pensamiento, “sin conciencia”. Es decir, haciéndose “UNO” con el tema, suprimiendo la distinción entre objeto y observador. >>

La naturaleza se comprende bajo otra visión:

<< *Asimetría*: la regularidad no existe en la naturaleza, sólo existe en la industria, por lo tanto no encontramos la belleza en la perfección, en la exactitud (el círculo perfecto del compás). De allí el uso de la línea quebrada, de la deformación, de la irregularidad. El monje Zen, como maestro, no pretende ser “perfecto”, sino se un “ser humano” consciente. >>⁷⁰⁴

Naturalmente surgen valores integradores como la “austeridad” y la “sutileza”. Finalmente, Thomas observa que ‘el camino’ lleva serenamente a la liberación:

<< *La serenidad*: la calma en medio del ruido. La tranquilidad en medio del mundo agitado. El “quietismo” del Zen; SHIKANTAZA, sencillamente estar sentado.

La libertad absoluta: el principio es el desapego budista para toda cosa, desapego a lo “real” (¿qué es lo real?), pero también desapego a lo “sagrado” (qué es el Buda?). El satori es eso, la Liberación absoluta. No hay nada para atarnos o impedir que hagamos lo que queremos. >>

Esta comprensión se denomina en lenguaje zen, *Satori*, pero de momento nos sirve con la evidencia interdisciplinar convertida en “camino”:

<< Todas estas características se encuentran, conjuntamente, en todas las artes de expresión Zen, en todo lo que llamamos un Do, un camino hacia el Satori. Naturalmente según el género de arte escogido o según la personalidad del artista, una sola de estas características será puesta en evidencia, pero al examinarla bien, rápidamente uno advierte que las otras también participan de la obra. >>⁷⁰⁵

Las cualidades de intemporalidad, indefinición, multiplicidad, espontaneidad, parecen ser compartidas por *zen* y *jazz*, vocablos contundentes, términos universales procedentes de diferentes culturas ‘exóticas’ (entrecomillado cuestionador del punto de vista). Por lo menos en la interpretación de Rubert de Ventós aparece desde sus orígenes una pluralidad de características para una sola denominación de una ‘práctica’, como el zen, sin teorizaciones a priori, una vía que incluso también connota espiritualidad:

<< El jazz clásico, el *Dixie* y el *New Orleans*, era una música sincopada, reiterativa, espontánea y emocional. Era un “folklore” que hablaba de *tú* a su pueblo. Más que una música para escuchar era una

⁷⁰³ *Op. cit.* p.105

⁷⁰⁴ *Op. cit.* pp. 147-148

⁷⁰⁵ *Op. cit.* p.148

música para ser *practicada*. El jazz es la sexualidad (...), el resentimiento (...), la melancolía (...), el fácil sentimentalismo (...), el duelo (...), o la religiosidad de un pueblo. >>

Rubert de Ventós explica el salto a la intemporalidad cultural del *jazz* en el que las fronteras se diluyen:

<< El jazz era todo esto para un pueblo pero ha ocurrido el extraño fenómeno de que ha pasado a representarlo para muchos de nosotros. No hemos podido casi “apreciar” el jazz porque nos hemos encontrado dentro de él; los cantos religiosos y nostálgicos de un pueblo despreciado han rebasado sus fronteras y han pasado a ser un canto universal. >>

La situación del *jazz* se vuelve paradójica y vitalista en su devenir:

<< Presenciamos la paradoja de un folklore sin fronteras geográficas o temporales; un folklore que, desde que lo hemos sentido, hemos empezado también a recrearlo todos. Insistiremos en que el jazz ha evolucionado y en que lo ha hecho en la misma dirección que el resto de las artes. Este hecho nos muestra, por lo demás, que el jazz no fue ni es una moda. >>⁷⁰⁶

El trasvase no se produce sólo entre culturas, también se da entre disciplinas. Como el que Escohotado explica entre la vanguardia matemática y la naturaleza, señalando que tras milenios de ser usadas para descubrir leyes que gobiernan sobre una naturaleza fundamentalmente pasiva, las matemáticas descubren los *atractores* o focos activos internos de cada sistema físico. Así percibimos que la naturaleza ‘re-vive’ y la ciencia se hace inclusivista, amplía las fronteras para incluir situaciones caóticas:

<< En vez de limitarse a despejar incógnitas en sistemas lineales idealizados, emplean una técnica iterativa donde las funciones se realimentan por el procedimiento de volver sobre ellas mismas. A fin de cuentas, la iteración es una variante del campo que Haken llama “sinérgica”, un procedimiento auto-organizativo. >>

Paradójicamente la ampliación se obtiene mediante un peculiar ensimismamiento científico, auto-organizativo y circular, de lo particular a lo universal por interiorización y el perpetuo devenir cíclico, de ecos orientalistas, tal vez recuerdo de sombras chinescas:

<< La iteración (del latín *iterare*: “repetir”) es un proceso para obtener soluciones por realimentación.>>⁷⁰⁷

Ken Wilber nos permite concluir este apartado, también circularmente, volviendo a las proyecciones, a las sombras de la caverna platónica, trascendiéndolas en el clarificador título *Sombras y símbolos. Más allá de la caverna*:

<< Según Platón, usando sus propias palabras, toda la física no era más que una “descripción conveniente”, ya que el último término no descansaba en otra cosa que en la evidencia huidiza y tenebrosa de los sentidos, mientras que la verdad residía en las formas trascendentales más allá de la física (de aquí el nombre de “metafísica”). >>

Demócrito contradice a Platón y éste propone quemar sus textos (no sabemos si para generar sombras):

<< Demócrito, por lo contrario, ponía toda su fe en los “átomos” y en el “vacío”, puesto que para él no existía otra cosa (...). >>⁷⁰⁸

Wilber progresa en la historia y pasa de la filosofía a la ciencia (vanguardista), para consensuar físicamente el aspecto ilusorio de la sombra. Señala que una vez más nos encontramos ante una conclusión común y general entre la mayoría de los físicos teóricos, expuesta con la máxima claridad por Shrödinger y Eddington. Este último parte del hecho reconocido de que:

<< la física se ocupa de las sombras, no de la realidad. (...) La gran diferencia entre la antigua y la nueva física es a la vez más simple y mucho más profunda: tanto una como otra sólo se ocupan de sombras y símbolos, *pero la nueva física se vio obligada a hacerse consciente de este hecho*, se vio forzada a darse cuenta de estaba ocupándose de sombras e ilusiones, no de la realidad. >>⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ RUBERT DE VENTOS Xavier, *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1963, p.63.

⁷⁰⁷ ESCOHOTADO Antonio, *Caos y orden*, Espasa, Madrid, 1999, p.85

⁷⁰⁸ WILBER Ken, *Sombras y símbolos. Más allá de la caverna*, en A.A.V.V. (WILBER Ken, ed.) *Cuestiones cuánticas - Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Kairós, Barcelona, 1988, p.16

⁷⁰⁹ *Op. cit.* p.24

El lenguaje clarifica la situación. Sir James Jeans lo resume perfectamente en forma de metáfora:

<< “ El hecho esencial es sencillamente que todas las imágenes que la ciencia nos ofrece actualmente de la naturaleza, y las únicas que parecen poder resultar adecuadas a los hechos observados, son las imágenes matemáticas... No son otra cosa que imágenes, ficciones si se prefiere, si por ficción se entiende el hecho de que la ciencia siga sin estar en contacto con la última realidad. (...) Seguimos estando prisioneros en la caverna, de espaldas a la luz, y sólo podemos contemplar las sombras contra el muro.” >>⁷¹⁰

Las sombras devienen ilusoriamente reales y consecuentemente la vanguardia científica se proyecta más allá:

<< Las sombras se toman por la única realidad, y no se reconoce ni se sospecha la existencia de otra realidad. Ese era el efecto filosófico que producía la antigua física. Pero la nueva física vino a poner de manifiesto que ninguno de sus empeños puede superar el nivel de las sombras, y con ello todos los físicos sensibles comenzaron en tropel a mirar a un tiempo más allá de la caverna (y de la física). >>⁷¹¹

Pero la nada fronteriza se interpone en el conocimiento, la ciencia en sí es el problema, es la frontera. Se impone un paso a la interdisciplinariedad, incluso aparentemente paradójica en sus polaridades. Wilber utiliza una antigua cita (A. Eddington, *Science and the Unseen World*, Nueva York, Macmillan, 1929) para una explicación cuidadosa del paso de la exteriorización a la interiorización, del retorno (circularidad) a la “conciencia humana” para superar fronteras:

<< “hemos tenido ocasión de aprender que la exploración del mundo exterior con los métodos de la ciencia física no nos lleva a encontrarnos con la realidad concreta, sino con un mundo de sombras y símbolos, por debajo de los cuales aquellos métodos no resultan ya adecuados para seguir penetrando. Con la sensación de que debe haber algo más detrás, volvemos a la *conciencia humana* como punto de partida, al único centro donde podríamos encontrar algo más y llegarlo a conocer. >>

La ciencia se interioriza, se proyecta hacia dentro:

<< Ahí (en el inmediato interior de la conciencia), nos encontramos con otros movimientos y otras revelaciones distintas de las que nos llegan condicionadas a través del mundo de los símbolos (...) La física subraya con la máxima energía que sus métodos no pueden ir más allá de lo simbólico. Seguramente entonces esa naturaleza nuestra, mental y espiritual, de la que tenemos conciencia a través de un íntimo contacto que trasciende los métodos de la física, nos proporciona justamente aquello que (...) reconocidamente la ciencia no nos puede dar.” >>⁷¹²

Concluimos con Wilber, en la necesidad de ir más allá, concepción que constituye la esencia del proyecto:

<< En síntesis, según esta concepción, la física trata de un mundo de sombras; ir más allá de las sombras es ir más allá de la física; ir más allá de la física es apuntar a la meta-física o a la mística. Y *ésta* es la razón por la cual tantos físicos pioneros han sido también místicos. La nueva física no ha aportado nada positivo a esta aventura mística, salvo un monumental fracaso, de cuyas ruinas humeantes ha surgido sutilmente el espíritu místico. >>⁷¹³

⁷¹⁰ *Op. cit.* p.25

⁷¹¹ *Op. cit.* p.26

⁷¹² *Ibidem.*

⁷¹³ *Op. cit.* p.27

02: PRINCIPIOS DE IDENTIDAD

Tras haber establecido la definición de proyecto en el primer capítulo, es el momento de que en este segundo afrontaremos el estudio de la otra voz que denomina nuestro trabajo y que se refiere a *la identidad*.

Debemos advertir que para evitar dispersiones ilustrativas, en la medida de lo posible, se evitará la referencia (antes sí) a los diversos autores de las disciplinas: arquitectura, diseño, y escultura, orientándonos por el contrario hacia una progresiva minimización del ego del creador, enfatizando por el contrario otros aspectos más genéricos y conceptuales.

Tomadas del Diccionario Real Academia Española (edición del 2001), procedemos a destacar algunas palabras (la negrita es nuestra):

<< Identidad. f. cualidad de idéntico. // 2. **Conjunto de rasgos propios** de un individuo o de una colectividad **que los caracterizan frente a los demás.** // 3. **Conciencia** que una persona tiene **de ser ella misma y distinta de los demás.** // 4. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca. // 5. **Mat. Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables.** * **carné de -**, cédula de -, tarjeta de -. >>

Con esta diferenciación gráfica varios conceptos se nos muestran útiles para nuestro trabajo. De la ciencia matemática se desprende la constante (o invariable) que va desde lo individual a lo colectivo, pero siempre distanciadora de la otredad. Curiosamente el enfrentamiento se vuelve reflejo y consiguiente re-conocimiento (conocimiento perdido). Sin el choque / enfrentamiento con lo reflectante no se produce el desdoblamiento identificatorio, el yo virtual, la re-presentación. Así, el ensimismamiento dificulta (incluso imposibilita) la identificación, por lo que se muestra recomendable la confrontación múltiple, para establecer las constantes diferenciadoras.

El diccionario R.A.E termina sus proposiciones oficiales con el “carné de...” y por qué no, de identidad.

El D.N.I queda definido conceptualmente en Internet en la dirección “www.mir.es/dni”, desvelando en negrita (nuestra) algunas claves ocultas:

<< Ministerio del Interior. **Documento Nacional de Identidad.** Secretaría General Técnica. Subdirección General de atención al ciudadano y de asistencia a las víctimas del terrorismo.

Concepto.

*Es el documento público que **acredita la auténtica personalidad** de su titular, constituyendo el justificante completo de la identidad de la persona. Será **imprescindible** para justificar por sí mismo y oficialmente la personalidad de su titular, **y servirá para acreditar**, salvo prueba en contrario, la nacionalidad española de su titular y los datos personales que en él se consignan.

* El DNI es **obligatorio** desde los 14 años. No obstante puede obtenerse antes, desde la inscripción del menor en el Registro Civil.

* La **fotocopia** del DNI no tiene valor si no va acompañada del **original.** >>

La identidad oficial del individuo, implica alguna paradoja, como la ineludible presentación del “original”, con la obligación del ‘reflejo’ de la re-presentación imperfecta (“foto-copia”) y la penalización de la re-presentación perfecta (falsificación).

Por el contrario la identidad colectiva (corporativa) enfatiza la re-presentación. Son precisamente las constantes a través de las múltiples categorías de representación, las que paradójicamente dotan de la diferencia a la corporación. Así recurriendo otra vez a Internet, aparece el concepto de “identidad de marca” y a modo de ejemplo paradigmático en la dirección “www.telefónica.es/logo”, destacando de nuevo en negrita (nuestra) algunos términos relevantes:

<< Identidad de marca. -imagen.corporativa@telefonica.es-

“La firma del compromiso” Con nuestra nueva **imagen, reflejo de** la integración interna y del entendimiento, Telefónica asume el reto de tomar posición entre las grandes compañías de telecomunicaciones a nivel mundial. Como **símbolo de cambio**, la nueva imagen visual comunica los **atributos que nos diferencian** mediante el **diseño** armónico y equilibrado de **sus elementos**:

El nombre Telefónica describe implícitamente nuestra razón de ser y (...)

La logomarca representa, mediante el **trazo fluido y seguro de la caligrafía**, nuestra (...). **La línea** láser que la subraya recalca la (...) **Los colores** de la identidad de marca establecen (...) >>

Vemos que el lenguaje es esencial para definir la identidad (como en nuestro trabajo) y que en el caso de *Telefónica* es casi una definición tautológica (de teléfono). También aparece el concepto de “logomarca” como creación, dotada de valor semántico y atributos o principios de identidad como, “línea”, “color”, etc. en cierta correspondencia con algunos contenidos de nuestro próximo capítulo sobre estética.

La creación de la “identidad de marca” es una especialidad del diseño y, aunque el diseño gráfico (en su bidimensionalidad) queda fuera de nuestro trabajo, vamos a citar tangencialmente el trabajo de Joan Costa en el sugerente título (por la amplitud conceptual ‘totalitaria’) *Imagen Global*. Nuestro trabajo sobre los principios de identidad compartidos por diferentes disciplinas (arquitectura, diseño, escultura) podría aproximarse al concepto utilizado por Costa para diseñar un programa de identidad corporativa que es:

<< un sistema de signos que conlleva un código combinatorio y un conjunto de criterios que son estructurantes de la propia identidad. Ello implica la formalización de una normativa precisa para la aplicación del programa en los muy diferentes soportes de comunicación. >>⁷¹⁴

En esta noción de identidad se valoran los conceptos presentación y representación que tanto nos interesan para el discernimiento de la verdad, esencialmente una diferencia entre “esencia y apariencia”:

<< Las cosas reales en sí mismas y estas mismas cosas representadas en imagen conservan la presencia de la propia forma, por medio de la cual éstas son reconocibles y memorizables. La identidad es, pues, esencia y apariencia. >>⁷¹⁵

Y desde una amplia perspectiva la identidad aparece dotada de intereses multidisciplinares, aunque independientes:

<< la cuestión de la identidad ha sido tratada ampliamente desde las ciencias humanas por filósofos, antropólogos, biólogos, psicoanalistas y, más recientemente, por matemáticos, semiólogos y lingüistas.>>⁷¹⁶

Siendo precisamente el lenguaje el que nos remite al ya citado principio aristotélico de identidad. Señalando el autor que etimológicamente, identidad viene del latín *identitas*, *identitatis*, de *idem*, lo mismo. Decir que “cada cosa es lo que es”, que “un árbol es un árbol”, o que “yo soy yo”, no son sino tautologías. En su misma redundancia se evidencia esta condición intrínseca de la identidad. Como dice Costa, lo *único* e *idéntico*, la *unicidad* y la *mismidad* de cada cosa, como círculo cerrado. Así volvemos a encontrarnos en nuestro trabajo con la tautología y el concepto de círculo vicioso.

Aparece una categoría de ensimismamiento dotado de valores morales, cuestionadores de la verdad (que debería escribirse con entrecomillado y minúsculas):

<< Por consiguiente, identidad equivale a *autenticidad* y *verdad*. Idéntico significa *idéntico a sí mismo*. Es pues la cosa y su forma. La cosa misma presentándose a sí misma en ella misma y por sí misma. He aquí la idea de identidad expresada por una ecuación semántica: identidad: ente + entidad = sí mismo (idéntico)>>⁷¹⁷

Este “sí mismo”, que dota de identidad, implica cierto narcisismo, precisamente el mismo que Diet entiende excluyente de lo otro:

⁷¹⁴ COSTA Joan, *Imagen Global*, Ceac, Barcelona, 1989, p.80

⁷¹⁵ *Op. cit.* p.84

⁷¹⁶ *Op. cit.* p.88

⁷¹⁷ *Op. cit.* p.85

<< Narciso en busca de identidad se ahoga en su imagen por no poder encontrar en la repetición de las llamadas de Eco la palabra que le permita escapar del abismo de fascinación en el que el yo se pierde por querer ser mismo y sin otro. >>⁷¹⁸

Así la exclusión de la otredad queda cuestionada, aunque paradójicamente en la actualidad la situación se invierte pues la identidad existencial depende del otro, por ignorancia ‘misma’ y quizás por inconsistencia interna:

<< Hoy es la cuestión de la identidad, del derecho a la existencia y al deseo en una problemática de la vergüenza lo que está en juego en la relación con el espejo. Es la apariencia como tal, bajo la forma de *look* o de saber estar, lo que viene en lugar del anclaje de identidad, y por no saber quienes son, lo que son, y que sentido podrían dar a su vida, los sujetos (o lo que queda de ellos) intentan darse a conocer por medio de la mirada de los demás, en función de lo que tienen o de lo que muestran. >>⁷¹⁹

Por su parte, el devenir filosófico de Costa sobre la identidad finalmente implica el enfrentamiento con “lo otro”, que margina la heterogeneidad, lo indiferenciado, funcionando como fondo para que la figura de la identidad se precise:

<< La *identidad* de las cosas y los seres se hace evidente a los sentidos por la *diferencia*, puesto que la Identidad comporta en sí misma una *dialéctica de la diferencia*. Supone, por lo tanto, la idea intrínseca de *unicidad*: la oposición de “lo único, lo mismo, original e idéntico a sí”, frente a “lo otro” en sentido general y secundario. “Lo otro” considerado en principio como el conjunto heterogéneo e indiferenciado de los demás entes (entre los cuales, la percepción y las motivaciones establecen un orden jerárquico para los individuos receptores). >>⁷²⁰

Russ también define a nivel general la identidad y lo hace filosóficamente desde la etimología, manifestando una perversa redundancia, excluyente de la otredad:

<< Etim.: lat. *identitas*, identidad, de *idem*, lo mismo.
A. Carácter de lo que permanece tal como es (aunque pueda ser percibido de diferentes maneras).
B. Psicología: designa la unidad de la persona, que permanece igual a sí misma en el tiempo. >>⁷²¹

Diversas definiciones particulares de filósofos (que Russ recopila) coinciden en la redundancia excluyente. Para Aristóteles en *Metafísica* “la identidad es cierta unidad, o bien del ser de varios o bien cuando se toman como varios, por ejemplo cuando se dice que una cosa es idéntica a sí misma, pues entonces se toma una cosa como dos.” Suárez no se distancia demasiado de aquella concepción en *Disputaciones Metafísicas* cuando dice que “la identidad por la que se dice que alguno es idéntico a sí mismo.” Mientras que Russ señala que para Voltaire “este término científico no significa sino misma cosa [même chose]; podría ser vertido al francés como mismidad [mêmeté].” En *Propedéutica filosófica*, “Lógica”, 35, Hegel entiende que:

<< “La primera determinación [de la esencia] es la unidad esencial consigo mismo, la *identidad*. Expresado como principio que afirma ciertamente que ésta es una determinación universal, el principio es: $A = A$, esto es, todo es igual a sí mismo; expresado negativamente, como el sitio de la contradicción: A no puede ser a la vez A y no A .” >>⁷²²

Russ amplía el concepto de identidad a otras expresiones y términos relacionados o derivados, que desde el ensimismado “Principio de identidad”, se expande a la dimensión temporal con Leibniz funcionando como nexo. Así entiende por “Principio de identidad”:

<< *Lógica formal*: este principio se enuncia así: lo que es, es; lo que no es, no es; lo que es verdadero es verdadero; A es A , etc. >>

Mientras que para “Identidad del individuo” Leibniz entiende que:

<< “En cada sustancia, el futuro tiene una ligazón perfecta con el pasado, y en esto consiste la identidad del individuo.” >>⁷²³

⁷¹⁸ DIET Emmanuel, *Du miroir à la glace sans tain: de Narcisse à Big Brother*. (Del espejo al vidrio sin azogue: de Narciso a Gran Hermano.) en -A.A.V.V. *A travers le miroir, de Bonnard á Buren*, Musee des Beaux Arts Rouen, París, 2000, p.102

⁷¹⁹ *Op. cit.* p.103

⁷²⁰ COSTA Joan, *Imagen Global*, Ceac, Barcelona, 1989, p.85

⁷²¹ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.192

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ *Ibidem*.

En afinidad con el sentido investigador del lenguaje que venimos tratando, Russ propone “Términos y expresiones afines” que nos abren a conceptos como proximidad, dependencia y oposición, que nos llevan muy lejos. Así “Relación de proximidad”. *inmutabilidad *permanencia *unidad. “Relación de dependencia”. *esencia *Idea *individuo *persona *yo. “Relación de oposición”. *alteridad *contradicción *diferencia; puesto que ineludiblemente la esencia conceptual es para Russ la “Proposición idéntica”. Proposición en la que sujeto y atributo representan un mismo concepto. Así nos vemos conceptualmente reconducidos a la literalidad de la tautología, que Russ en una definición general etimológica explica como:

<< gr. *tautología*, repetición inútil, tautología. Compuesto de *tautó*, lo mismo, y *lógos*, discurso.>>⁷²⁴

El sentido negativo del “discurso inútil por repetitivo” también lo aprecia Russ en el *Sentido corriente* como vicio lógico por el que se presenta como prueba una proposición que no hace sino repetir, en diferentes términos, lo que se acaba de decir. Lo que nos lleva ‘lógicamente’ a lo que la autora cita como *Lógica*: proposición cuyo predicado repite el sujeto, siendo ambos un único concepto (A = A). Actitud que entendemos como radical anti-representación, muy en sintonía con las vanguardias artísticas. La compacta estructuración de la identidad se enciende ligeramente en Kant, con la aportación tautológica:

<< “La identidad de los conceptos en los juicios analíticos puede ser *explícita* o *implícita*. En el primer caso, las proposiciones analíticas son *tautológicas*. ” >>⁷²⁵

Por su parte Costa también incide en la multiplicidad, precisando que la noción de identidad comporta una dependencia intrínseca de los tres elementos que encierra: la *sustancia*, la *función* y la *forma*. Estos elementos son aplicables tanto a los individuos, cosas y seres “naturales”, lo que el autor denomina organismos biológicos como un árbol, un delfín o un individuo, como a entidades colectivas. La identidad es también la de las *organizaciones sociales*: un grupo étnico, nacional, ideológico, cultural, o mercantil. Podemos hablar de la identidad de un individuo, de un grupo, de un país, de una civilización y de una empresa, cada uno de ellos será reconocible por un *conjunto de signos perceptibles* que le son propios y característicos: sus signos de identidad.

Por tanto, la identidad es para Costa unidad integrada (sustancia, función y forma), no obstante (paradójicamente) debemos desmontar sus componentes para controlar la identificación, tal cómo haremos en todo este capítulo que ahora comenzamos y, con más afinidad con la *Imagen Global*, en el próximo capítulo que dedicaremos a la estética en cuanto aproximación a la composición, la geometría, la dimensión, el material, la superficie, el color y la luz:

<< Es por el hecho de constituir una *unidad integrada* entre sustancia, función y forma, que las cosas y los seres de la naturaleza *se presentan a sí mismos*, en su propia materialidad, total y directamente con su sola presencia. Identificamos así visualmente, cada elemento del entorno a partir de su forma, tamaño, color, posición, movimiento, brillantez, textura, etc. >>⁷²⁶

En este contexto se plantea el principio de universalidad que Costa asocia a la identidad y que naturalmente también nos interesa en nuestro trabajo, programáticamente sincrético. Aquí el principio de universalidad implica (según el autor) *diseñar la identidad bajo una concepción universalista*. Un concepto proyectivo que obra como programa de identidad corporativa, que generalmente:

<< se diseña para durar, para expandirse, para la ubicuidad, y tiene que ser universal y versátil. >>⁷²⁷

⁷²⁴ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, pp.192-193

⁷²⁵ *Op. cit.* p.384

⁷²⁶ COSTA Joan, *Imagen Global*, Ceac, Barcelona, 1989, p.85

⁷²⁷ *Op. cit.* p.102

En el campo más específico del arte, Wolf en el capítulo *Autores, artistas e identidades* (muy relevante por tratarse del último) la identidad implica cuestiones políticas, alternativas y feministas, señalando que las cuestiones de sujeto e identidad se han demostrado centrales en las discusiones sobre políticas de oposición. Incluso algunos teóricos feministas han pretendido, según Wolf, asumir las ideas y validez analítica de la teoría postestructuralista, sin renunciar a la necesidad política y experiencial de las mujeres de conservar la identidad de “mujer”. No obstante, insiste la autora en que la autoidentificación y la identificación política colectiva de la “mujer” siguen siendo fundamentales.

La identidad étnica también resulta implicada, pero sobre todo nos interesa el sentido fundamental y dinámico que Wolf concibe para la identidad. Especialmente el significativo párrafo final del libro (en el *Epílogo a la segunda edición*) cuando afirma que siguen también existiendo debates semejantes sobre identidad étnica a la luz de las teorías de representación y antiesencialismo. Pero la cuestión es que:

<< ahora podemos entender que las identidades son fundamentales sin tomarlas como algo esencial o fijo. En el caso del productor cultural (o, en este caso, el consumidor), aunque no se trata aquí de identidad colectiva, el sujeto está en juego de un modo similar. >>⁷²⁸

El interés social de Wolf por la identidad tiene otro reflejo en la disciplina arquitectónica tal cómo la entiende Habraken, donde lo social se manifiesta inseparable de la necesidad de identificación, implicando elecciones de ropa, vehículo, mobiliario y vivienda. Además tiene algo del reflejo narcisista anteriormente comentado, pero también en el reflejo del otro se conforma el estatus social, pues la gente quiere reconocerse a sí misma y ser reconocida. Para Habraken en el ámbito doméstico las “mejoras” que el usuario hace en la casa casi siempre pueden ser explicadas por su necesidad de identificación. De hecho:

<< La necesidad de identificación determina el lugar de uno mismo en la sociedad y el tiempo propio, es una necesidad básica que se tiende a descuidar en nuestra “funcional” era. Los edificios, y en particular las viviendas, siempre han sido usados como medios de auto expresión, y los propietarios de una morada han sentido la necesidad de personalizar su ambiente. >>⁷²⁹

Picazo plantea una visión poliédrica de la identidad, también centrada en la personalización, pero en este caso de la ‘personalista’ óptica distorsionante, puesta en evidencia por Edward W. Said profesor palestino de la Universidad de Columbia. Muy crítico con la identidad que Occidente construye para Oriente. Como ‘oriental’ (palestino) ha analizado el orientalismo desde una óptica cultural en la que el término “identidad” adquiere una dimensión antropológica, social y política, que cuestiona el lugar que ocupa Oriente en la experiencia occidental.

Picazo recuerda que Oriente estuvo sometido al imperialismo británico y francés hasta la Primera Guerra Mundial pasando la hegemonía a Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra Mundial. Este cuadro general nos permite comprender que, a pesar del análisis lúcido y riguroso de Said, su identidad sea objeto de polémica en el mundo occidental, evidenciando que en realidad Oriente no existe, sino que el término orientalismo viene en realidad definido por una mirada occidental a través de la cual se ve y analiza el “otro” diferente. Picazo explica la estrategia retroactiva de Said para entender la situación actual, evidenciando la identidad colonialista, que depende del otro, paradójicamente dominado. Así:

⁷²⁸ WOLFF Janet, *La producción social del arte*, Istmo, Madrid, 1997, p.178

⁷²⁹ HABRAKEN N.J. et alt. *El diseño de sportes*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.35

<< se remonta a la enorme producción artística “orientalista” que la cultura europea de finales del siglo pasado impulsó y que a su vez le permitió afianzar su identidad en colonias como Argelia para Francia y la India para Gran Bretaña. >>⁷³⁰

También paradójica resulta la fabulación artística del Oriente, que según Said citado en “Cultura, identidad e historia” (*Letra Internacional*, nº48, 1997, p.4-13) se muestra necesaria para la construcción de una discutible identidad europea:

<< “Ya fuera que el escritor o el músico se inspirasen en Egipto (*Aida* de Verdi) o en la India (*Lakmé* de Delibes), en Japón (*Madame Butterfly*) o en el Norte de Africa (*Salambó* de Flaubert), siempre estaba pensando en ese Oriente fabuloso que cumplía la función de salvaguardar la identidad de Europa en tanto que observadora, evaluadora, gobernadora y juez de Oriente”. >>⁷³¹

Rink Pinxten en *Identidad y conflicto: personalidad, socialidad y culturalidad*, también se muestra interesado por la crítica de Said, del que dice que ha descrito la manera en que la literatura europea ha definido la “esencia oriental” de los demás. Así, el prejuicio orientalista atribuye características de primitivismo a los pueblos no europeos meridionales y orientales. Por cierto, estas críticas no hacen más que demostrar que

<< un enfoque esencialista ofrece una imagen parcial y falseada del fenómeno de la identidad. La vivencia de la propia identidad (estática) debe ser comprendida en el complejo de dinámicas que forma un todo frente a esta parte. >>⁷³²

Así con Pinxten llegamos a una concepción dinámica y global de la identidad, coherente con las conocidas hipótesis de nuestro trabajo.

No obstante convendría matizar el concepto de esencialismo, próximo al tema genético (código esencial de la vida) que abordaremos en relación con el *zeitgeist*. A este respecto Pinxten dice que las identidades nacionales, religiosas, étnicas y otras suelen definirse a menudo de forma esencialista. Insistiendo que estas categorías suponen la existencia de una identidad esencial, un núcleo inasible e inalienable como el código genético de una persona o una especie animal. El discurso dominante (según el autor) recuerda mucho al discurso racial: la raza X sería distinta de la raza Y debido a códigos genéticos diferentes.

No obstante Pinxten se muestra rotundo ante semejante errónea parcialidad por estática y a-científica (esencialista, incluso ‘fundamentalista’ diríamos nosotros), proponiendo por contra una concepción de identidad, global y evolutiva. En este sentido sostiene el autor que ahora ya es de sobra conocido que un enfoque de raza es científicamente insostenible, falso incluso, como lo han probado los biólogos y genetistas (Cavali-Sforza, 1996). Realmente lo que sucede (según Pinxten) es que las identidades cambian siempre, se ensanchan y se adaptan según los diferentes contextos. La realidad de la identidad es también, e incluso manifiestamente, este proceso continuo. Así en lugar de irrealidad de la identidad temporal y cotidiana, se constata el hecho de que no se trata más que de un fragmento temporal de un proceso continuo, de identidad. Pero sobre todo será lamentable, aquella concepción debido a:

<< la enorme importancia política de un tema como el de la identidad, limitarse a un razonamiento parcial que haga perder de vista la globalidad. >>⁷³³

Rink Pinxten en tanto Profesor de Filosofía y Antropología, (Universit  de Gand, Bélgica) hace un estudio de los enfrentamientos humanos relacionándolos con la definición de identidad, sealando que actualmente el concepto de identidad se utiliza como un

⁷³⁰ PICAZO Gloria, *Orientalismos*, en - A.A.V.V. *Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998, p.16

⁷³¹ *Ibidem*.

⁷³² PINXTEN Rink, *Identidad y conflicto: personalidad, socialidad y culturalidad*. Fundació Cidob. www.cidob.es/Castellano/Publicaciones, p.6

⁷³³ *Ibidem*.

concepto genérico que atañe a acontecimientos sociales harto diversos. La identidad es considerada, por lo tanto, como la faceta más importante de ciertas luchas tanto pacíficas como violentas. Pero desconfía de esta lectura simplista, afirmando Pinxten que un grupo se manifiesta por el simple hecho de que sus miembros poseen en común unos símbolos, un territorio, una historia, etc. Por tanto, esta noción de identidad connotaría una esencia, lo cual implica invariabilidad, homogeneidad, permanencia.

Por contra la noción de identidad se evidencia más sofisticada, apuntando el autor que las identidades cambian, nacen y desaparecen y las élites (políticas) pueden influir en este proceso de forma crucial.

Pinxten plantea dos posturas, en la primera de una manera simplista y excluyente se espera que el conflicto desaparezca con el concepto mismo de identidad, que es “descalificado y apartado”. La inclusivista segunda opción, que él defiende, acepta la complejidad y pretende problematizar la noción de identidad para tratar de clarificar su estructura y sus muchas implicaciones. Propone:

<< un estudio comparativo que conceptualice la identidad como un fenómeno dinámico (...) >>

Y como nosotros hicimos al comienzo de este apartado, parece ineludible en la contemporánea cotidianidad, la asociación de la identidad individual con el D.N.I., señalando Pinxten que los servicios aduaneros y los agentes de policía poseen el derecho de pedirnos cualquier documento que pruebe nuestra identidad y nos identifica como persona única e insustituible, pero también como miembro de tal o cual grupo. Este ejemplo induce algunas conclusiones:

- <<- la identidad indica la manera por la cual uno difiere de los demás, pero también aquello que nos une al resto; la identidad es comparativa;
- ciertos rasgos de identidad nos son atribuidos desde el nacimiento y no pueden ser modificados (lugar y fecha de nacimiento, por ejemplo); (...)
- ciertos aspectos pueden ser cambiados deliberadamente (lugar de residencia, estado civil); (...) >>⁷³⁴

La polarización fluctuante “difiere”-“une”, pero también oscila entre inmodificable / cambiante, marcando según Pinxten la identidad individual. Pero otros ejemplos amplían el espectro individual hasta momentos críticos (no necesariamente negativos) y también expanden la natural e ineludible transición que contradice al programático estatismo utópico oficialista del D.N.I. Recordándonos que es normal que a lo largo de la vida ocasionalmente se produzcan “crisis de identidad”.

Por otra parte, entre los tres niveles de identidad considerados por Pinxten (el individuo, el grupo y la comunidad) se establecen sencillas interacciones. Un grupo es un conjunto de individuos y por tanto es un conjunto de relaciones interpersonales, donde también se manifiestan los mecanismos de identidad, curiosamente dotados de un dinamismo paradójico, pues las dinámicas están a menudo influidas, incluso guiadas, por paradojas. Un grupo de paradojas se sitúa en el ámbito de la adhesión.

Así se generan contradicciones entre la identidad individual y grupal, donde la conflictividad dependerá del grado de compromiso pasivo / activo. Señalando Pinxten que el individuo codetermina el grupo, lo refuerza y sostiene activamente la solidaridad interna gracias a su adhesión. Al mismo tiempo, el individuo se ve limitado en cuanto a la expresión de su identidad individual por el hecho de pertenecer al grupo.

Finalmente también se manifiestan tensiones fronterizas:

⁷³⁴ PINXTEN Rink, *Identidad y conflicto: personalidad, socialidad y culturalidad*. Fundació Cidob. www.cidob.es/Castellano/Publicaciones, p.1

<< cada grupo define las fronteras: tal individuo, tal compromiso, tal objetivo es prioritario / permitido / prohibido. >>⁷³⁵

Afortunadamente un enigma lingüístico dotado de cierta viciosa circularidad (*Teoría de las dinámicas y dinámicas de identidad*) aparece propuesto por Pinxten como denominación para un modelo resolutivo de conflictos de identidad.

Una concepción dinámica permite incluir sugerentes conceptos como pluralidad y sobre todo el desinterés por el resultado, concepción afín con el termino zen *mushotoku* (presente sin meta futura), citado en el apartado que dedicamos a la interdisciplinariedad en modo intemporal. Pinxten señala que la identidad muestra que es un fenómeno dinámico y jerarquizado. Por ello nosotros hablamos de preferencia de dinámicas de identidad, en plural y poniendo el acento en los procesos y no en los resultados de estos procesos.

Una concepción dinámica afín con las vanguardias científicas permite a Pinxten superar la excluyente y conflictiva visión única, proponiendo una visión comparada (como la que fundamenta nuestro trabajo) necesariamente compleja (incluso contradictoria), porque los problemas son “universales, de todos y de todos los tiempos”, buscando un modelo (con visión global) para:

<< captar dicha complejidad dinámica, incluso desde una perspectiva comparativa (con varios individuos, grupos y comunidades). Este modelo proviene de la teoría de los sistemas dinámicos (como el caos en los casos límites). (...) Pensar en la solución de conflictos entre diversas partes exclusivamente a partir de una perspectiva única (de una sola manera de solventar el problema), es arriesgarse a trabajar de forma errónea y al tiempo ineficaz, puesto que ya no se ve el problema en sí sino sólo esa única vía de solución. >>⁷³⁶

Manteniendo aquel interés por la ciencia y sólo a modo de ejemplo, Pinxten propone el caótico efecto mariposa de Lorenz, modelo de tolerancia inclusivista que nos atrae por la transitoriedad de las particularidades, y que lo entiende como un proceso equilibrado (que podemos reconocer como tolerante). Puede ser descrito mediante el modelo del caos conocido bajo el nombre del *attractor* de Lorenz, a menudo apodado “mariposa” (Stewart, 1989:138).

La historicidad, al dinamizarse, se integra y no es problemática, consecuentemente la identidad se orienta hacia una sugerente intemporalidad:

<< El “*attractor*” es la forma temporal de un sistema dinámico sometido a condiciones particulares. Bajo otras condiciones (fuerzas políticas, contextos diferentes, etc.), la forma puede transformarse de nuevo. Así lo histórico del sistema puede ser aprehendido. Es en ese punto precisamente donde la teoría de los sistemas dinámicos se acerca a nuestro objetivo: nos permite describir la identidad como proceso de dinámicas en su aspecto histórico o como tal. Más concretamente, la identidad en este modelo está comprendida como una configuración de identidad (por ejemplo, la configuración árabe o la europeidad en el año 2000). >>⁷³⁷

Si Pinxten se interesa por la difícil ciencia del caos para tratar la identidad, Escotado (también –atraído / por *attractor* de Lorenz-, por la re-interpretación de la vanguardia científica) en reciprocidad discute la identidad que cual espejo reclama subjetivo reconocimiento:

<< La fragua del azar presenta una objetividad que se organiza operando una y otra vez sobre sí misma, sin la rémora de un esquema IDENTITARIO. A diferencia de los *objetos*, que son sin necesidad de ser reconocidos, los *sujetos* están volcados sobre alguna IDENTIDAD (real o ilusoria) que pide reconocimiento. >>

En la más pura tradición hermética Escotado afirma que:

<< De ahí que éstos presenten la acción como efecto de un sí mismo, y aquellos el sí mismo como acción. Volver a decir, con Hesiodo, que en el principio fue el caos equivale a pensar que en el principio fue la vida: una vida de libertad, donde la inteligencia es immanente. >>⁷³⁸

⁷³⁵ *Op. cit.* p.4.

⁷³⁶ *Op. cit.* p.6.

⁷³⁷ *Op. cit.* p.8.

⁷³⁸ ESCOTADO Antonio, *Caos y orden*, Espasa, Madrid, 1999, p.100

El vitalista caos primigenio nos libera de intelectuales y enigmáticas circularidades viciosas (“si mismo-acción” de Escohotado). Puesto que si inmanente es “inherente a un ser” y este adjetivo se entiende como “unido inseparablemente y por naturaleza a una cosa” podríamos derivar lingüísticamente de la identidad hacia la inmanencia, como una alternativa más natural y menos conflictiva. Concepción quizás no muy distante de la azarosa y vitalista comprensión súbita del zen (también naturalmente liberadora), con la que concluimos la sección dedicada a la interdisciplinariedad en modo intemporal.

Después de revisar el concepto ‘identidad’, podemos pasar a estudiar cada uno de los principios de identidad, valorando las concepciones compartidas y las matizaciones diferenciadoras, cotejadas en la triple disciplinariedad: arquitectura, diseño y escultura, interactuando ocasionalmente con la naturaleza.

02.1 ZEITGEIST:

- El espíritu de los tiempos y el mapa del genoma creativo

02.1.01- Tiempo paradójico

Retomando las especulaciones lingüísticas con raíz filosófica tratadas en el capítulo dedicado a la lingüística interpretativa, al ser contaminadas por el inspirador orientalismo citado en el capítulo que versa sobre la interdisciplinariedad en modo intemporal, acontece una inquietante paradoja intelectual, inherente al decurso temporal.

Thomas presenta los siguientes hechos que el Zen hace constar:

<< El pasado no existe, salvo en nuestra memoria y según las consecuencias de nuestros actos pasados, que podemos haber tenido y seguir teniendo todavía en el presente. Esto es lo que se llama *karma*. Pero lo que ha sido, no es más y no puede cambiar, por lo tanto “dejemos que los muertos entierren a los muertos” y no pensemos más en el pasado, sino para aprovechar la experiencia. >>

Si el pasado no existe más que en la memoria, obviamente parece olvidable, especialmente al ser confrontado con una más perdurable experiencia vital / actual. No obstante siempre nos queda la posibilidad de tratar el futuro con el proyecto, objeto de este trabajo, pero...:

<< El futuro no existe, salvo en nuestra imaginación y nuestros proyectos, pero no existe todavía, por lo tanto a pesar de nuestras suposiciones no sabemos realmente lo que será. Por cierto, podemos actuar en vista de los resultados que descontamos en un futuro, pero no podemos “vivir” en el futuro. >>⁷³⁹

Consecuentemente el presente se vuelve ‘omnipresente’:

<< No hay duda de que vivimos siempre en el presente, siempre estamos en el presente; por no poder vivir otro tiempo que el que vivimos. Por tanto, si no podemos hacer nada por el pasado que ya no existe, ni tampoco por el futuro que aún no ha venido, sólo nos tiene que importar el presente, es decir el “Ahora”. Y este *Ahora* tiene gran importancia, porque “Ahora” es nuestra vida verdadera, la que vivimos instante tras instante. >>⁷⁴⁰

Así el Zen cuestiona la preeminencia del intelecto, para proponer la experiencia vital del devenir, donde sólo el ahora es real, transmitiéndonos una sabiduría empírica a través de este concepto / praxis del “ahora”. Pero también con el concepto del “aquí”, dotado de connotaciones espaciales de lugar, pero sobre todo a-espaciales, por estar centrado en el ‘sí’ personal:

<< Pero no basta actuar “ahora”, sino también “aquí”.

¿Qué es el aquí. Bueno, todo el mundo sabe que a lo que se denomina “aquí” está en cualquier sitio en el que uno se encuentra: es decir, cuando uno se desplaza, el “aquí” se desplaza con uno, y estará siempre “aquí”.>>

Surgiendo además otro hecho espacial fundamental:

<< que el “Aquí”, siendo un lugar, es decir un volumen en el espacio, se confunde con el propio cuerpo de uno y por consiguiente con uno mismo. Como lo hicimos para el Presente, al cual dimos una cierta duración, el Aquí también tiene una cierta extensión: la parte del espacio que ocupamos más allá sobre la cual podemos actuar directamente. Podríamos denominarlo nuestro campo de acción. >>⁷⁴¹

La consciencia ‘ensimismada’ (sin relación con el narcisismo) en el instante, es la clave vital del Zen. Lo mismo que

<< no podemos vivir fuera del “ahora”, tampoco podemos estar fuera del “aquí”, por lo tanto como el ahora, el aquí tiene que atraer toda nuestra atención, tenemos que estar perfectamente conscientes de lo que ocurre “aquí” y concentrar toda nuestra atención en el “aquí”, lo que, de otra forma, equivale a estar atentos a nosotros mismos, pues el aquí es uno mismo. >>

El Zen nos dice (mediando Thomas) que lo importante en la acción (no necesariamente relacionada con el movimiento) no es el qué, sino el cómo, de esta “manera” la jerarquía fronteriza se disuelve y deviene arquetipo sincrético para nuestro

⁷³⁹ THOMAS Raymond, *Sabi - Wabi - Zen / El zen y las artes japonesas*, Visión, Barcelona, 1986, p.17. El subrayado es nuestro.

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

⁷⁴¹ THOMAS Raymond, *Sabi - Wabi - Zen / El zen y las artes japonesas*, Visión, Barcelona, 1986, p.18.

trabajo. Esta actitud zen tiene su manera de actuar, tratando de concentrar aún más sus gestos, desplazamientos, acciones, palabras... Por contra, no-es:

<< Actuar rápidamente, con prisa, sin cuidado, a lo loco, es diametralmente opuesto al espíritu del Zen. Cuando se ha captado esta forma de pensar “Zen”, desaparecen las diferencias entre cosas “importantes” y cosas “insignificantes”: todas tienen el mismo valor. >>⁷⁴²

Este exotismo paradójicamente cuestionador del tiempo expuesto por Thomas, tiene su paralelismo no-exótico en la filosofía occidental, que se ocupa del concepto tiempo y que Russ entiende ‘análogo’, es decir, el tiempo es análogo al espacio. Y que en Hegel se hace conceptualmente existencial, con un presente sincrético en su dinámica, que paradójicamente logra existir entre dos inexistencias:

<< “Las dimensiones del tiempo son: 1) el pasado, la existencia determinada como superada, como no siendo; 2) el futuro, el no ser allí, pero determinado a ser allí; 3) el presente, como devenir inmediato y unificación de ambos”. El tiempo (...) no es otra cosa que el concepto mismo de su existencia. >>⁷⁴³

Por su parte Sartre en *El ser y la nada*, alude en tono enigmático al tiempo futuro (proyectivo), mediante el ‘no’ que tanto nos interesa (en tanto no obra):

<< “El futuro es el-estado-que-no-es-aún de aquello que es.” >>⁷⁴⁴

02.1.02- Génesis del zeitgeist

El presente se evidencia conceptualmente relacionado con el espíritu de la época, que se ha mostrado fundamental para el devenir arquitectónico, pues según Watkin:

<< Entre las interpretaciones generales de la arquitectura, las tres más importantes, la basada en la religión, la sociología o la política, la que se apoya en el espíritu de la época y la que se vale de argumentos racionales o tecnológicos, pueden considerarse respectivamente inglesa, alemana y francesa, por su origen.>>⁷⁴⁵

La segunda interpretación de Watkin sostiene que la arquitectura expresa el espíritu de una época, entendido este principio integrador como:

<<cierta habilidad para percibir propósitos visuales o espirituales comunes en objetos o realizaciones aparentemente diferentes. Por momentos, estos propósitos y temas comunes parecerán hasta tal punto dominantes en una amplia gama de medios y campos de actividad intelectual y social que, con razón, podrá hablarse de espíritu de la época, juicio que, de todas maneras, no querrá decir más que los hombres, en esta etapa, están más sujetos a las modas que en otras épocas.>>⁷⁴⁶

La integradora consciencia Zen (según Thomas) presente en el aquí y ahora puede resonar en lejana sintonía con la concepción que Watkin encuentra en Read sobre el espíritu de la época. No obstante, aunque unitaria y dinámica, se proyecta idealmente al futuro, aunque aportando una concepción artística salutífera que utilizaremos posteriormente en nuestro trabajo. Así Read sostiene que:

<< el *Zeitgeist*, la “conciencia orgánica única”, que es inherente a una sociedad colectivista cohesiva, se expresará inevitablemente en un arte “sano”, y el todo formará una unidad indisoluble a medida que avanza sostenidamente hacia la completa realización del ideal revolucionario. >>⁷⁴⁷

Watkin también atribuye una capacidad dinamizadora al *Zeitgeist*, cuando historia, política y economía, interaccionan con la naturaleza humana. Constatando que existe una:

<< creencia historicista e inspirada en el *Zeitgeist* de que la naturaleza humana ha cambiado radicalmente, que ha nacido un nuevo hombre que debe aprender a expresarse de una manera totalmente diferente, dictada

⁷⁴² THOMAS Raymond, *Sabi - Wabi - Zen / El zen y las artes japonesas*, Visión, Barcelona, 1986, p.20.

⁷⁴³ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.393

⁷⁴⁴ *Op. cit.* p.169

⁷⁴⁵ WATKIN David, *Moral y arquitectura*, Tusquets, Barcelona, 1981, p.14

⁷⁴⁶ *Op. cit.* p.16

⁷⁴⁷ *Op. cit.* p.18

por las condiciones políticas y económicas, o bien debe cambiar en profundidad para ponerse a tono con las nuevas condiciones. >>⁷⁴⁸

No sólo el devenir arquitectónico se interesa por el *Zeitgeist*, pues el diseño también tiene una amplia trayectoria. De hecho Bürdek pone como título a un erudito estudio textual abierto a otras disciplinas, *El concepto de la investigación del Zeitgeist*, y en el citado artículo además dice:

<< la aplicación de la hermenéutica [arte de la interpretación, la lectura y la traducción de textos] en el proceso del diseño puede demostrarse también en el ejemplo de la investigación del espíritu de la época. >>

Necesariamente Bürdek se remonta hasta los fundamentos filosóficos:

<< El concepto de *Zeitgeist* (espíritu de la época) ya fue usado por Hegel, que lo entendía como el espíritu objetivo que se desarrollaba en las fases individuales de la historia. >>⁷⁴⁹

Hegel también interesa a Russ, que lo relaciona con la identidad, “consigo mismo”, relativamente equiparable a diferente escala, con la citada “histórica individualidad”:

<< Etim.: lat. *identitas*, identidad, de *idem*, lo mismo. “La primera determinación [de la esencia] es la unidad esencial consigo mismo, la *identidad*. Expresado como principio que afirma ciertamente que ésta es una determinación universal, el principio es: A = A, esto es, todo es igual a sí mismo; expresado negativamente, como el sitio de la contradicción: A no puede ser a la vez A y no A.” >>⁷⁵⁰

Por su parte Bürdek insiste en la fundamental influencia de la filosofía de Hegel sobre el historiador del arte Wöllflin. Después su discípulo Sigfried Giedion toma “prestado este concepto de Hegel”, manteniendo la influencia hasta para dotarlo de una cualidad integradora que nos interesa para el trabajo. Incluso Giedion lo utilizó naturalmente para:

<< idear una utopía de la reconciliación del hombre, la naturaleza, la industria y la sociedad (Moos, 1987). Precisamente el “predominio de la mecanización” (*Mechanization Takes Command*, 1948) es uno de los ejemplos más impresionantes de cómo se manifiesta el espíritu de la época en el desarrollo de la cultura y la civilización. >>⁷⁵¹

Al efecto es necesario reconocer que la génesis del concepto *Zeitgeist*, tiene un hito fundamental con Wilhelm Dilthey [1833-1911], que según Bürdek:

<< está considerado como el auténtico fundador de la investigación del espíritu de la época. Opinaba que cada época se caracterizaba por grandes tendencias trascendentes que se reflejan en los sistemas de valores, la definición de objetivos, y las reglas de vida del hombre. >>⁷⁵²

Bürdek considera que el proyecto de diseño deviene metafísico con el *Zeitgeist*, dado que la investigación del espíritu de la época representa prácticamente un nivel metafísico para la actividad proyectual. Concepción trascendente (siempre según Bürdek) en la línea de la tradición de Dilthey, Hans-Joachim Schoeps (1959) calificó de tema de la historia de “el espíritu de la época y sus metamorfosis”. Concluye Bürdek que las concepciones del mundo, formas de vida, creaciones de estilo, etc., son manifestaciones del espíritu de las épocas respectivas.

Y finalmente la interacción del *Zeitgeist* deviene evidente y proyectiva:

<< Todos los sectores de la vida (estado, derecho, economía, arte, filosofía, religión) están influidos por este espíritu del tiempo y son a su vez representantes del mismo, así como los objetos cotidianos y su diseño. La investigación del espíritu de la época según Schoeps no se orienta únicamente hacia atrás o al acontecimiento del día sino que se encamina hacia el futuro y proyecta utopías. >>⁷⁵³

⁷⁴⁸ *Op. cit.* p.19.

⁷⁴⁹ BÜRDEK Bernhard, *Diseño - Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.150

⁷⁵⁰ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.192.

⁷⁵¹ BÜRDEK Bernhard, *Diseño - Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.150

⁷⁵² *Op. cit.* p.151

⁷⁵³ *Ibidem.*

02.1.03- Conceptualización temporal en filosofía, arquitectura y diseño

Si dijimos que desde la filosofía Russ afirmaba que el tiempo es análogo al espacio, encontramos en Arnau una afirmación en cierto modo recíproca desde la concepción del espacio arquitectónico:

<< en principio, la Arquitectura se nos revela como desafío al tiempo. >>⁷⁵⁴

Por otra parte acabamos de comprender mediando Schoeps que el espíritu del tiempo

<< se encamina hacia el futuro y proyecta utopías. >>⁷⁵⁵

Observación que parece encontrar eco en la no menos utópica afirmación filosófica citada por Arnau, referida a la observación de Hegel sobre cómo la arquitectura de los muertos ha prevalecido en la Antigüedad (por su grandeza y perennidad) sobre la de los vivos, sin embargo no nos revela la verdadera razón de esa aparente paradoja. Arnau se interesa por la muerte como proyecto de futuro, afirmando que:

<< El hombre que edifica para su habitación más allá de la muerte lo hace en virtud de su creencia en la otra vida y en el firme supuesto consecuente de su propio ser inmortal. >>⁷⁵⁶

No menos paradójica que otra afirmación de Hegel (que citamos con Russ) a propósito del tiempo:

<< “Las dimensiones del tiempo son: 1) el pasado, la existencia determinada como superada, como no siendo; 2) el futuro, el no ser allí, pero determinado a ser allí; 3) el presente, como devenir inmediato y unificación de ambos”. >>⁷⁵⁷

Que nos permiten establecer cierta relación con un Arnau que filosofa proyectivamente sobre el tiempo arquitectónico:

<< Memorias privadas y memorias públicas son el sustento de arquitecturas que duran y perduran, hilvanando de ese modo el pasado con el presente para proyectarlo en el futuro o, mejor dicho, haciendo presente el pasado con su presencia. >>⁷⁵⁸

Mostrándose así tan enigmático con el lenguaje como Sartre (otra vez) filosofando sobre el tiempo futuro:

<< “El futuro es el-estado-que-no-es-aún de aquello que es.”>>⁷⁵⁹

Por otra parte retomamos la afirmación temporalizadora de Arnau respecto a la presencia mediadora de la arquitectura, señalando que puesto que en ella funda la arquitectura su cierta cualidad de presente eterno, crea la ilusión (la realidad sería en su caso desmesurada) de un tiempo que no pasa.

En realidad esta afirmación sabemos que es imposible, pero nos negamos, jugamos con el tiempo, pues la arquitectura no es tan sólo un contratiempo que no pasa. Ella juega, a su vez, el juego del tiempo en la misma medida en que lo hace a propósito del espacio y en paralelo con él. Así, una primaria intuición del tiempo en la arquitectura se despierta, de la mano del espacio, en el barroco occidental. Esto nos permite volver a la afirmación de Russ sobre la analogía tiempo y espacio, e incluso podríamos filosofar sobre ‘el pliegue barroco’ con Deleuze. Aunque ahora nos limitamos a la observación de Arnau sobre el sincretismo espacio-temporal de la escalera barroca, en cuanto:

⁷⁵⁴ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.252

⁷⁵⁵ BÜRDEK Bernhard, *Diseño - Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.151.

⁷⁵⁶ ARNAU Joaquín, *72 Voces ...* op.cit. p.252

⁷⁵⁷ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.169.

⁷⁵⁸ ARNAU Joaquín, *72 Voces ...* op.cit. p.252

⁷⁵⁹ RUSS J. *Léxico...* op.cit. p.169

<< episodios dinámicos de una arquitectura, donde el movimiento mide el espacio desde el tiempo. >>⁷⁶⁰

Algún tiempo después, Piñón en el capítulo *La forma de la forma* (título de viciosa circularidad) cuestionará el *Zeitgeist* arquitectónico a finales de los años cuarenta. Cuando según el autor estaba generalizada la convicción de que tras la supuesta objetividad histórica del *zeitgeist* se ocultaban criterios estéticos coyunturales, cuya evidencia no conseguía desvanecer el mito de la transparencia tecnológica de la forma. Piñón cita a Colin Rowe para valorar la trascendente concepción espacio-temporal del *Zeitgeist* en Mies van der Rohe, subrayando la utilización en sus proyectos de:

<< la composición concéntrica y la búsqueda de un principio universal, que trascienda el tiempo y el espacio, son las vías por las que se trata de legitimar una estética. De ese modo, se asume cierto neoplatonismo en la forma, controlada, a partir de ahora, por criterios -independientes de la función y de la técnica- que, si bien reconocen las condiciones de la época, tratan de trascenderlas. >>⁷⁶¹

El proyecto de trascender el tiempo y el espacio tiene cualidades casi espirituales (como el Zen) propias de un *Zeitgeist* moderno, al que Otxotorena contrapone el título *Lo posmoderno*, que define como:

<< supuesto común de que representa un generalizado y novedoso sentir típico de la llamada sociedad postindustrial: sociedad de la información, sociedad de los servicios, sociedad tecnológica (...) Se trataría de un sentir refractario a los discursos globalistas en torno a los cuales se desenvolvía la “modernidad histórica”. >>

Así el nuevo *Zeitgeist* cuenta con numerosas disciplinas e intelectuales paradigmáticos que desde mediados de los setenta, lo comentan como:

<< el signo de traspaso del umbral de una nueva época: y tanto por parte de historiadores, epistemólogos y sociólogos, por filósofos y teóricos del saber y la legitimación social. >>

Aportando un listado de autores y obras significativas:

<< (Alain Touraine: *La société postindustrielle*, 1969; Alvin Toffler: *The Third Wave*, 1980; Daniel Bell: *The Coming of Post-Industrial Society*, 1973 y *Las contradicciones culturales del capitalismo*, 1977; Jean François Lyotard: *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, 1979; Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, 1987, etc.), cuanto por entre modernos desencantados y advenedizos a una intelectualidad de masas que se aproxima tan brillante como *sintomáticamente* al periodismo (...). >>⁷⁶²

No obstante surge una orientación filosófica con *Zeitgeist* en clave negativa, apreciando Otxotorena la indicación de un cambio. Sus interpretaciones y diagnósticos parecen acercarse a la recurrente temática filosófica de la crisis del sujeto y de la modernidad, suscitada en buena parte bajo la sombra de la Escuela de Frankfurt y del “pensamiento negativo”, que Th.W. Adorno, presenta en *Negative Dialektik*, Frankfurt, 1966.

Desde la constatación de la ambigüedad postmoderna (que ya tratamos en relación con Venturi), Otxotorena desentraña la paradoja implícita en la circularidad viciosa comienzo-final, con el proyecto de “autocomprensión” del espíritu de los tiempos, el aquí y ahora (que ya tratamos en relación con el Zen):

<< el concepto de ‘postmoderno’ advierte desde el primer momento sobre su propia ambivalencia o ambigüedad radical. Pero esto no cierra el discurso abierto con la pregunta por su significado; por el contrario, paradójicamente, lo abre en propiedad, auténticamente: o sea, es precisamente aquello que lo abre. >>

De hecho la mera formulación ‘casi’ es la solución (sentido programático de nuestra tesis), o cuando menos la vía:

<< sólo el planteamiento del problema: como tal, en cuanto problema, su formulación más rigurosa, proporciona en un sentido estricto el comienzo de su propia solución. Esto es lo que importa aquí y ahora hacer notar: la perplejidad ante la idea de postmodernidad constituye no el final decepcionante sino, justo,

⁷⁶⁰ ARNAU Joaquín, *72 Voces ...* op.cit. p.253.

⁷⁶¹ PIÑÓN Helio, *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.117

⁷⁶² OTXOTORENA Juan, *La lógica del ‘post’ - Arquitectura y cultura de crisis*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992. p.21

la puerta del camino que conduce a su sentido; (...), también la puerta del camino hacia lo que sería nuestra propia autocomprensión histórica. >>⁷⁶³

La ambigua postmodernidad, junto con la sugerente inclusividad, implica también cierta des / orientación, por lo que desde la interdisciplinariedad del postmoderno arquitecto (también diseñador y artista) Tusquets, se propone una orientación (no oriental). Y lo hace curiosamente dentro del contexto del “curso *Diseño y Moda*, dirigido por Adolfo Domínguez, en la UIMP de Santander en 1985”, en el que Tusquets repartió a los asistentes de su ponencia una hoja fotocopiada que reproducimos parcialmente.

Creemos sobre-entender que “el estar al día” de Tusquets, tiene algo de irónico modismo del *Zeitgeist*, con la calificación del autor de *Lista apresurada e incompleta para orientación de los que desean estar al día en lo que atañe al diseño de casas, muebles y objetos. Oscar Tusquets Blanca, Julio 1985.*

En cierto tono irónico Tusquets propone multitud de cuestiones, por ejemplo “Actitud”, opinando lo que ya ‘NO’ se lleva, así la moral paternalista; lo que ‘SI’ se lleva, así “pasotista”; y añadiendo lo que ‘ME’ gusta, así la “ironía y el humor”. Por tanto deducimos que si la moral moderna ya no se lleva, el pasotismo postmoderno dominante es ‘in-moral’ y que dentro de este *Zeitgeist*, Tusquets se declara ‘irónico humorista’, actitud también recogida en el capítulo dedicado a la especulación en la lingüística interpretativa.

Del amplio listado recogemos algunos términos, de los que extraemos algunas conclusiones, a partir de ‘nuestra’ negrita. Así el *Zeitgeist* postmoderno se manifiesta inclusivista y heterogéneo, valora el pasado, es cambiante y se contamina del arte:

<<- **Estilo** >> NO> románico. SI> **Neoclásico**. ME> **Pastiche** Neogriego.
- **Disciplina afín** >> NO> Sociología. SI> **Moda**. ME> **Pintura**.>>

La representación se torna ‘intemporal’ con el retorno al ‘academicismo’ sensorial, que parece consecuente con una estética que se hace más ‘juguetona’:

<<- **Línea** >> NO> **Recta**. SI> **Zig Zag**. ME> **Sinusoides**.
- **Representación** >> NO> Sección fugada. SI> Axonométrico. ME> Perspectiva **cónica**.
- **Técnica repr.** >> NO> Ceras. SI> Rotring 0,1. ME> Lápiz blanco, **carboncillo**, lavado y **acuarela**.>>

Por su parte la arquitectura, pierde interés por la participación autogestionaria, en favor de la vacuidad arquitectónica, asociable al esteticismo espectacular (Jenks) y con atisbos de enmismamiento:

<<- **Desideratum** >> NO> Arquitectura sin arquitectos. SI> **Arquitectos sin arquitectura**. ME> **Arquitectura de arquitecto**.
- **Profeta** >> NO> Christopher **Alexander**. SI> Charles **Jenks**. ME> Frank Lloyd Wright.>>

Respecto al diseño, la vacuidad también predomina, enfatizándose la gratuidad a-funcional y esteticista, incluso reforzando la concepción cultural del usar y tirar:

<<- **Mueble** >> NO> Multiuso. SI> **Sin uso**. ME> **De 1 uso**.
- **Mesa** >> NO> Patas iguales. SI> **Patas diferentes**. ME> Pata central.
- **Tela** >> NO> Lisa. SI> **Con espermatozoides dispersos**. ME> Grandes flores colores suaves.>>⁷⁶⁴

El interés por los listados comparativos, que miran hacia atrás, también la encontramos en Cejka (la negrita sigue siendo nuestra):

<< Tabla comparada conceptos arquitect. moderna y post.:
Venturi: **simbolismo** descriptivo, **denotativo**
Modernidad: simbolismo insinuado, connotativo.
Venturi: ornamento aplicado (decoración en la superficie, principalmente configuración de fachadas)
Modernidad: ornamento integrado (no buscado, sino resultado de la formación con elementos integrados)
etc.>>⁷⁶⁵

⁷⁶³ OTXOTORENA Juan, *La lógica...* op.cit. p.22

⁷⁶⁴ TUSQUETS Oscar, ARDI- 4 “*Animales, vegetales y cosas*” Oscar Tusquets Blanca - no arquitecto, p.209. La negrita es nuestra.

⁷⁶⁵ CEJKA Jan, *Tendencias de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, México, 1995, p.29.

Aunque posiblemente el origen de los listados arquitectónicos postmodernos lo tengamos en Venturi, apareciendo las fuentes documentales de Cejka:

<< Comparación de la *Guild House [Paul Rudolph, 1962-66] y +Crawford Manor [Venturi, 1960-63].
G **Simbolismo** explícito “denotativo” +Cr+ Simbolismo implícito “connotativo”>>⁷⁶⁶

El paralelismo entre modernidad y posmodernidad, nos obliga a revisar los conceptos arquitectónicos modernos, tal como Montaner plantea desde el pasado. Y lo hace desde los precedentes románticos de la vanguardia a finales del XVIII “con el culto a la novedad y a la originalidad”, que respecto a los comienzos del XX permite afirmar al autor que la idea de modernidad significa expresión del “espíritu de los tiempos”. Lo que implica la confianza en:

<< un progreso inmediato y rápido, promoviendo la ruptura de las convenciones en aras de la originalidad. Este culto a la novedad y a la originalidad comportaba una revuelta contra la tradición y una defensa de la *tabula rasa* y el grado cero.>>⁷⁶⁷

Así *Zeitgeist* y modernidad se nos muestran como conceptos indisolubles, donde la negación moderna parece derivar de la prisa y el ‘esnobismo’ a priori. La ruptura moderna al manifestarse crítica con la preexistencia conlleva un cierto ensimismamiento de la modernidad (no obstante con paradójica aplicación socializante) y nos sugiere un *Zeitgeist* con proyección de futuro.

Pero retrospectivamente Montaner se interroga sobre el *Zeitgeist* de la vanguardia histórica, criticando el anquilosamiento, que lleva al relevo generacional. Precisamente para mantener la vigencia de la vanguardia, mediante su evolución a partir de la crítica posmoderna y deconstructivista:

<< ¿Se puede hablar de vanguardia cuando conceptos como modernidad o *Zeitgeist* están en entredicho, cuando prácticas deconstructivas y posmodernas han desvelado las ficciones y mitos de las vanguardias? ¿Qué hay en las neovanguardias que anuncie el futuro, qué de dandismo y frívolos juegos a la moda y qué de nostalgia de las auténticas vanguardias? ¿Qué sucede cuando las vanguardias se institucionalizan y consiguen convertirse en Academia, en el gusto establecido? >>

Observando como algunos interrogantes tienen respuesta:

<< (...) cada generación y cada momento histórico lanza de nuevo la ya vieja proclama de la vanguardia. Un esfuerzo necesario para la evolución de la arquitectura.>>⁷⁶⁸

El cuestionamiento de Montaner sobre la vigencia del *Zeitgeist* moderno, queda cotejado con la presencia (diríamos que muy potente) en el 2000 del minimalismo arquitectónico que incluso es objeto de una exposición en el M.N.C.A. Reina Sofía de Madrid, comisariada por Zabalbeascoa y Rodríguez Marcos y que comienza por preguntarse:

<< Minimalismos ¿Un signo de los tiempos? Como cada tanto se encargan de recordar los filósofos, siempre hay un espectro recorriendo el mundo. Algunos nacen y se desvanecen con la rapidez de una moda de temporada. Otros, sin embargo, recorren la historia y se visten con distintos afijos (pre, post, neo, trans) para seguir respirando el aire de los tiempos. Llegan para quedarse y van y vienen a lo largo de una civilización, una época o un siglo a los que marcan de forma indeleble. Ese parece el caso del clasicismo, el barroco o la modernidad.>>⁷⁶⁹

La aportación de los autores es lingüística, en la afortunada deriva de “el *minimal a lo minimal*”, con un definitivo triunfo multidisciplinar de sesgos sincréticos (que tanto nos interesan) y al que auguran un *Zeitgeist* intemporal. Observando Zabalbeascoa y Rodríguez que cada término conserva un contenido preciso hasta que rompe las fronteras de su

⁷⁶⁶ A.A.V.V. *Aprendiendo de las Vegas - El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.131. La negrita es nuestra.

⁷⁶⁷ MONTANER Josep María. *La modernidad superada - Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p.143

⁷⁶⁸ *Op. cit.* p.156.

⁷⁶⁹ ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 6

disciplina y comienza a recorrer (campo a través) el paisaje de la cultura, considerando que este “podría ser el caso del minimalismo” y por el que no parece pasar el tiempo:

<< más de treinta años después del nacimiento del minimalismo escultórico en Estados Unidos, se ha pasado en todo el mundo de el *minimal* a lo *minimal*, ya se hable de música, literatura, danza, diseño o arquitectura. Lo que antes era austero, sencillo o sobrio hoy es minimalista, o *minimal*, por usar el afortunado término anglosajón. >>⁷⁷⁰

Zabalbeascoa y Rodríguez observan algunas contradicciones y paradojas, relacionadas con la ética (humildad / soberbia), la economía (simplicidad / carestía) y la ejecución (artesanía / alta tecnología):

<< la mezcla de humildad ascética y soberbia aristocrática que confluye en la actitud minimalista no es más que una de las muchas contradicciones con que viene teñida una postura en principio tan clara. >>

De la contradicción a:

<< la paradoja de que la economía de medios no siempre se traduzca en economía de presupuestos, más bien al contrario. La pureza total de formas y materiales requiere muchas veces materias primas nobles o nacidas de la última tecnología y el trabajo de los artesanos que garanticen la perfección de los acabados.>>

Por tanto el minimalismo arquitectónico sería:

<< una especie de movimiento moderno sublimado en lo formal que traiciona el criterio de economía de materiales, tiempo y esfuerzo defendido desde principios de siglo. >>

El triunfo conlleva la traición a los principios éticos (quizás utópicos) de los pioneros vanguardistas, concluyendo en una paradoja conceptual de raíz semántica, cuando el anonimato deviene marca estilística. Al efecto podríamos equiparar la paradoja del minimalismo del siglo XXI con la obra artista conceptual-‘minimalista’ (bandas alternas de 8,7 cm.) de Daniel Buren:

<< La última paradoja, finalmente, estaría en comprobar cómo las formas en principio más neutras y, por tanto anónimas, sin estilo, terminan convirtiéndose en las más acusadas e inconfundibles. >>⁷⁷¹

El tiempo es para Zabalbeascoa y Rodríguez, la respuesta a los interrogantes proyectivos del minimalismo, multidisciplinar (e ¿intemporal?) *Zeitgeist* :

<< El tiempo dirá si no se trata más que del penúltimo disfraz ostentoso que la tecnología o la artesanía regalan a la modernidad arquitectónica, del último paso, más allá de la historia, hacia el eterno clasicismo o de un verdadero signo y estilo de estos tiempos llamado a sobrevivir a los estilos y a los propios tiempos.>>⁷⁷²

De la cuestionable vigencia del estructuralismo moderno pasamos a interesarnos por el crítico posestructuralismo analizado por Montaner, en el elocuente titular: *Últimas interpretaciones en la era posestructuralista*, donde la filosofía posmoderna contamina la arquitectura. Esto acontece “a partir de principios de los años ochenta, cuando en distintas manifestaciones artísticas se habla de la era posmoderna”, lo cual evidencia que:

<< el hasta entonces dominante pensamiento estructuralista y semiológico ha sido superado por su heredero, el pensamiento posestructuralista, abierto esencialmente por Michael Foucault, Jean-Francois Lyotard, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Jacques Derrida. >>⁷⁷³

El nuevo *Zeitgeist* arquitectónico aparece dubitativo entre tanta “multiplicidad”, lo que facilita la valoración de la “diferencia”, pero también aumenta el nivel de cuestionamiento crítico que indirectamente le hará más sensible al devenir de las vanguardias científicas, en una evidente ‘mutación’ que entrará en sintonía con una ‘nueva era’:

<< Se ha entrado en un nuevo período en el cual domina la multiplicidad cultural y en el que la duda posmoderna ha conducido a nuevas interpretaciones científicas basadas en la concepción de un universo en no-equilibrio, que se expresa en geometrías fracturales, bajo la teoría del caos. Los métodos de pensamiento aumentan sus dosis críticas y justifican las interpretaciones discontinuas, fragmentarias y provisionales, basadas en el énfasis en la transformación y la diferencia. >>⁷⁷⁴

⁷⁷⁰ *Op. cit.* p.6

⁷⁷¹ *Op. cit.* p.14

⁷⁷² *Op. cit.* p.18

⁷⁷³ MONTANER Josep María. *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.90.

⁷⁷⁴ *Ibidem.*

Son tiempos de crisis y los arquitectos se sienten motivados / movidos (devenir) a filosofar, sobre el tiempo mismo, por ejemplo. Souto de Moura escribe en 1997 *El tiempo*, observando que durante cinco años (para mí el tiempo medio normal para construir un edificio) el *tiempo* se desvanece en múltiples distracciones que nada tienen que ver con la arquitectura.

Desde esta profunda comprensión el tiempo perdido en la obra se hace amigable y permite acercar la arquitectura y el arte. Incluso junto a otra conocida aproximación, la del tiempo y espacio / lugar:

<< No obstante, existe la memoria de la acción; existen algunos clientes que gracias al *tiempo* se convierten en amigos y existen las obras con defectos, así como su domesticación y es por ello que quiero referirme al *Coyote* de Beuys.

Me interesa la acción transcurrida en la experiencia de Beuys, su resultado y no su localización. (...) lo importante fue el *tiempo*, la permanencia en el *lugar* y la selección de los materiales. >>⁷⁷⁵

En el diseño también es tiempo para... *El espíritu de la época en el diseño*, título de Bürdek en el que afloran “nuevas identidades” alternativamente frente al dogmatismo precedente (de orientación totalitarista), consecuentemente criticado desde el *Zeitgeist* actual. Enfatizando por contra el valor de un presente más sensible y vital, por lo que se puede afirmar que, bajo el concepto de espíritu de la época se abre hoy en día para el diseño un nuevo y extenso campo de interpretación y aplicación.

Aparecen nuevas identidades, una vez superada en los años ochenta “la era del funcionalismo dogmático”, así:

<< el espíritu de la época saca a la luz nuevas identidades que están marcadas por contextos vitales y condiciones nacionales o internacionales. Las formas no pretenden ya una validez para todas las épocas. Son más bien auténticos testigos del presente, en contraposición, por ejemplo, con las formas de los años veinte (a la sombra de la influencia de la Bauhaus), que actualmente se aceptan sin crítica alguna. >>

La nueva sensibilidad del diseño también permite incluir las culturas periféricas, tal cómo Gui Bonsiepe expresa esta singularidad:

<< “El espíritu de la época de las metrópolis no es relevante para la periferia. La búsqueda en cada caso de valores y normas culturales propias es la tarea principal de la teoría del diseño a desarrollar.” >>⁷⁷⁶

Además la crítica a la prestigiosa exposición *Design heute (Diseño hoy)* se extiende hasta la arquitectura posmoderna (aspecto ya citado por Leach). Bürdek critica la degenerativa superficialidad compartida por sendas disciplinas, que ocultan valores y pierden la fuerza de la utopía en la crisis del espíritu:

<< “*Diseño hoy*” hizo patentes los paralelos manifiestos que existen con el debate actual de la arquitectura. El espíritu de la época dominante en aquel momento (el movimiento posmoderno) seguía las pautas de una arquitectura de fachada, es decir, posibilitando apenas cambios de conducta respecto a la vivienda, como por ejemplo, mediante nuevos tipos de planta de distribución. >>

Se critica intensamente a la superficialidad, a la falta de...:

<< La arquitectura posmoderna es una arquitectura de apariencias y superficies. En estos proyectos ya no se acude a las categorías de Dilthey que se refieren a sistemas de valores, finalidades o reglas de vida del hombre. La ocultación de las dimensiones sociales o la pérdida de las utopías son otras de las características del movimiento posmoderno. En este caldo de cultivo, el debate sobre el espíritu de la época en el diseño degeneró en un juego superficial de materiales, formas y colores. >>⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ SOUTO DE MOURA *El tiempo*, 2G n°5, 1998/1, p.138.

⁷⁷⁶ BÜRDEK Bernhard, *Diseño - Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.151.

⁷⁷⁷ *Op. cit.* p.154

02.1.04- Intemporalidad científica

Desde la inflexión negativa del *Zeitgeist* se atisba una esperanza en la vanguardia científica, cuando Enciso, como Presidente de la Sociedad Española Nuevo Milenio, optimiza el futuro, comprendido como sincrético y global. Incluso señalando que de las actividades o disciplinas que condicionarán el destino humano el próximo milenio, pocas lo harán con tanta fuerza como la ciencia o la tecnología. Proclama el autor que se busca la imprescindible síntesis entre la esencia de las letras, el lenguaje científico y el de los humanistas, los creadores o los intérpretes de todas las artes, y, lo que es más importante, la armonía entre el hombre y el medio en que habita. Por lo cual:

<< Tenemos la esperanza, en definitiva, de brindar, gracias a este libro, a gente de toda condición, una preciosa herramienta para enfrentarse, desde el conocimiento, con un universo globalizado en el que la ciencia y la tecnología ocupan un lugar excepcional. >>⁷⁷⁸

La armonizante visión científica, tiene precedentes históricos antiquísimos y exóticos. La “ciencia hindú antigua” y en concreto “la medicina clásica” hindú plantea desde hace siglos una sabiduría de la longevidad que en su renovado devenir, mantiene su espíritu hasta nuestros tiempos:

<< Los tratados médicos que se conservan son los que adquirieron gran autoridad en los primeros siglos de nuestra era; constituyeron las fuentes del *Ayurveda* (Saber de la longevidad), y que han conservado su autoridad hasta hoy, gracias a una enseñanza clásica ininterrumpida, pese a haber sido rectificadas y completadas por otras obras en el curso del tiempo. >>⁷⁷⁹

La medicina clásica hindú tiene algunas curiosas correspondencias con la medicina clásica griega, especialmente con el filósofo (‘para’-médico) Platón, pudiéndose citar ejemplarmente el caso de cierta patología que tiene:

<< sorprendentes paralelismos con la medicina griega. El tratado *De los vientos*, de la ‘Colección hipocrática’, da una explicación general del Universo y de las enfermedades que concuerda con la documentada por la tradición de Atreya y descansa en antiguas especulaciones védicas sobre los vientos y ‘soplos’ orgánicos. (...) Además, una teoría general de las enfermedades dada por Platón en el *Timeo* corresponde por entero a la del *tridosha*, y en ella reconoce los mismos elementos: (...) >>

Parece que el orientalismo científico ya influye en la cultura occidental desde la antigüedad:

<< La comunicación de las ideas hindúes a ciertos ambientes médicos griegos de la época de la ‘Colección hipocrática’ y de Platón está documentada en el tratado *De las enfermedades de las mujeres* por la mención de un medicamento hindú (la pimienta) y de recetas médicas hindúes. Esa comunicación era fácil a través del Imperio persa, que dominaba a la vez en países griegos e hindúes, y por vías de comunicación comercial. >>⁷⁸⁰

No obstante, pasado el período clásico la medicina hindú y la griega, no vuelven a coincidir (en el sentido de correspondencias netas):

<< Las concordancias entre la medicina hindú y la griega se explican así con toda probabilidad por contactos directos o indirectos, pero efectivos, de especulaciones de Escuelas cuyos puntos de vista fueron poniéndose de acuerdo y cuyos trabajos, después de coincidir en un momento dado, siguieron luego caminos paralelos. >>⁷⁸¹

Los antiguos paralelismos científicos en ocasiones están sujetos a ciertos errores que en ocasiones se pierden en el tiempo milenarismo. A este respecto el término *Zeitgeist* en el momento (dilatado en el tiempo) de nuestro trabajo, podría denominarse “Millennium” precisamente por el cambio de milenio (en el tiempo occidental). Sin embargo, esta denominación de connotaciones futuristas podría confundirse con el termino “Milenarismo” que en el contexto vasco, aludiría al conocido y polémico escrito de

⁷⁷⁸ ENCISO Luís Miguel, “Prólogo”, en - GARCIA BARRENO Pedro (director), *La ciencia en tus manos*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p.13.

⁷⁷⁹ AA.VV. *Historia general de las ciencias*, Orbis, Barcelona, 1988, p.193.

⁷⁸⁰ *Op.cit.* p.196

⁷⁸¹ AA.VV. *Historia general de las ciencias*, Orbis, Barcelona, 1988, p.197.

Aranzadi, que se proyecta hacia el pasado. Ridao comenta la crítica del autor a los principios de identidad, que a priori tanto nos interesan. Subrayando la falta de rigor científico en el “recurso de la historiografía y la etnografía”:

<< (...) Milenarismo vasco [ARANZADI Juan, Milenarismo vasco, Taurus, Madrid, 2000.] constituye una de las más inteligentes, documentadas y formidables acometidas contra los mitos y falsificaciones del pasado que sirvieron de alimento a las obras de Sabino Arana y, desde él, a los nacionalismos más o menos radicales que existen en el País Vasco. >>

Tiene el propósito de:

<< desbaratar los lugares comunes en que se pretende asentar la ‘originalidad’ y la ‘diferencia’ de los vascos. Aranzadi comienza por destacar el carácter milenarista que ha impregnado la reconstrucción de la historia del país. >>

No obstante Aranzadi recuerda, así que:

<< el frecuente recurso de la historiografía y la etnografía vascas a la prehistoria, a la búsqueda de reminiscencias primitivas en mitos e instituciones que sobreviven en la actualidad, no es más que eso, un recurso, que se apoya, además, en un desconocimiento casi absoluto de lo que pudo acaecer en edades tan remotas. >>⁷⁸²

La crítica científica de Aranzadi, podría tener cierto paralelismo con la que Sokal, realiza a los filósofos posmodernos (ya citada) y que también adolece de cierta dosis de ensimismamiento, excluyente de otros planteamientos y culturas:

<< Aranzadi demuestra que, prehistóricos o no, los fundamentos de esos mismos mitos e instituciones no pertenecen en exclusiva al País Vasco, no son estrechamente autóctonos, sino que forman parte de un sustrato mucho más amplio desde el punto de vista geográfico y cultural. (...) Lejos de desacelerarse en algún punto de la historia, este vertiginoso proceso de ensimismamiento, este viaje alucinado hacia la esencia, ha sido objeto de permanentes elaboraciones y reelaboraciones, (...) >>⁷⁸³

02.1.05- Espíritu de los tiempos artísticos

El “segundo Milenio”, en cuanto a las condiciones artísticas implicadas en el *Zeitgeist*, es objeto de un estudio crítico (con cierto sesgo irónico) por parte de Ramírez que, como nosotros, busca “el mínimo común múltiplo”. Surgen algunos interrogantes iniciales:

<< ¿Qué significa, pues, hacer historia del arte en las proximidades del segundo milenio? ¿Qué contamos, para qué, cómo, y a quién nos dirigimos? ¿Con qué recursos o procedimientos? Las respuestas más apresuradas nos conducen a la multiplicación: hay muchos relatos. Tal vez la coincidencia eventual de argumentos y recursos narrativos nos permita hallar el mínimo común múltiplo y deducir unas pocas historias arquetípicas. ¿Es posible (o deseable) semejante operación? >>

La respuesta evidenciaría “nuestro desconcierto”. Por lo cual:

<< La historia parece, a primera vista, atomizada e irreducible. Ningún agente o modelo es tan fuerte como para aniquilar a los competidores. ¿Estamos asumiendo inconscientemente el paradigma mental multiculturalista que implica que ningún grupo étnico asimila o se impone a los demás? >>⁷⁸⁴

No es fácil conocer la verdadera naturaleza del *Zeitgeist* artístico, pero Haden-Guest analiza un período sobre el que entiende que la moda artística imperante ha cambiado con la misma frecuencia que el enfoque de la Bial Whitney. Así muchas veces se han confundido el arte y el dinero, el talento y la fama.

Se analizan críticamente las fuerzas vivas que han “maquinado” el mundo artístico de los últimos cuarenta años del siglo XX:

<< la vida y el carácter de las principales figuras del mundo artístico desde una certera perspectiva crítica y nos ofrece los vívidos retratos de los creadores más destacados del momento y de su lucha por alcanzar sus

⁷⁸² RIDAO José María, *Milenarismo Vasco, hoy*, El País - Babelia 7 octubre 2000, p.12

⁷⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸⁴ RAMIREZ Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes- Condiciones de la Historia, segundo Milenio*, Anagrama, Barcelona, 1994, p.142.

ambiciones. Y recoge también las maquinaciones de quienes han llegado a controlar el mercado artístico: marchantes, coleccionistas y directores de museo. >>⁷⁸⁵

Haden-Guest se propone desentrañar desde dentro las sucesivas corrientes artísticas dominantes, intrigado por el desconcierto ante la falta de comunicación entre el mundo del arte y el mundo en general.

Así mediante conversaciones con artistas y otros agentes del negocio del arte constata que:

<< Los artistas están tan expuestos como todos los demás a las fuerzas políticas y económicas. Suelen ser por lo menos tan ambiciosos como los políticos. >>⁷⁸⁶

Entre la prognosis y el *Zeitgeist* encontramos algunos artistas que se contaminan de las corrientes intelectuales del momento. Peter Halley utiliza un amplio espectro de referentes, incluyendo los científicos, que permiten eludir el ensimismamiento. La heterogeneidad de referentes viene ya desde “la Universidad” que inicio a Peter Halley en:

<< el situacionismo que teorizaba Guy Debord, en el estructuralismo elaborado por Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes y Michel Foucault y en el postestructuralismo de Jean Baudrillard y Jacques Derrida. >>

No obstante entre la multitud de referentes Halley re-afirma su búsqueda de lo esencial:

<< Una pintura no puede representar tópicos ni aspectos sociales transitorios. Ha de tratar lo absolutamente esencial. >>⁷⁸⁷

Así la multiplicidad de referentes aparece como inseparable del *Zeitgeist*, concepción afín con el planteamiento de Guasch y que significativamente en el estudio de las exposiciones más paradigmáticas de los últimos cincuenta años, asigna al concepto de *Multidiversidad y multiculturalismo en el arte de los años noventa*, el último capítulo, fronterizo por definición. Planteándose el final de los años ochenta como tímido afloramiento de ciertos esperanzadores indicios:

<< de superación de las barreras de todo tipo que hasta entonces, desde una posición occidental hegemónica, impedían que las manifestaciones artísticas del llamado Tercer Mundo pudieran participar en el concierto del arte contemporáneo. >>

La paradigmática y muy conocida exposición *Magiciens de la terre*, presentada en el Centre Georges Pompidou de París, fue pionera, buscando (según Guasch) la confrontación entre dos formas de producción artística, por un lado, la del arte contemporáneo occidental y, por otro, la del arte de áreas culturales periféricas cuando no subdesarrolladas (africanas, asiáticas, sudamericanas, australianas, etc.). El cambio de actitud plantea:

<< el concepto de aldea global del arte, en la que lo occidental no compitiera y menos aún fuese guía o modelo, sino simplemente ‘cohabitara’ con el arte de otras culturas definidas desde Occidente en términos de su ‘otredad’ (...)

En esta búsqueda convivencia entre ‘códigos culturales’ en principio irreconciliables >>

No obstante Guasch valora críticamente esta exposición, como:

<< un intento, no exento de romanticismo, de forzar un diálogo entre etnografía / etnología y arte contemporáneo. >>⁷⁸⁸

Guasch también nos permite acercarnos a otros referentes expositivos, que en espíritu pueden haber precedido al citado *Zeitgeist* que disuelve fronteras. Así en *La génesis de la*

⁷⁸⁵ HADEN-GUEST Anthony, *Al natural - La verdadera historia del mundo del arte*, Península, Barcelona, 2000, p.354

⁷⁸⁶ *Op. cit.* p.20.

⁷⁸⁷ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.210

⁷⁸⁸ GUASCH Ana M^a (ed.) *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, pp.397-398

cultura pop: el arte pop inglés, encontramos un sorprendente encuentro multidisciplinar cuyos orígenes se remontan a:

<< 1952, año de fundación del Independent Group que aglutinó, entre otros, a los pintores Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton, al crítico Lawrence Alloway y a los arquitectos brutalistas Alison y Peter Smithson, defensores de la cultura popular, la tecnología, el consumo y la publicidad. >>

En concreto la primera muestra del pop inglés, *This is Tomorrow*, en 1956, manifiesta una sistemática interdisciplinariedad:

<< 12 equipos (un pintor, un escultor y un arquitecto para cada equipo, todos ellos pertenecientes al Independent Group) concibieron otras tantas instalaciones. >>⁷⁸⁹

También debemos señalar un acercamiento paralelo a la naturaleza, evidente ya desde la primera exposición del Independent Group, *Paralell of Life and Art* (1953). Utilizando unos planteamientos que Guasch entiende interesados por la arquitectura, así como por analizar el impacto de la ciencia y la tecnología en la creatividad.

Guasch destaca en la muestra la sugerente heterogeneidad de la hibridación, diríamos casi equivalente con el actual *Zeitgeist* artístico ('multi') perceptible en el:

<< conjunto de imágenes fotográficas de la vida cotidiana e imágenes artísticas yuxtapuestas sin orden cronológico ni conceptual, sin jerarquía alguna. (...) se comparaba un cuadro de J. Pollock con la talla esquimal de una cabeza y con la sección de un tallo de planta de la *Vegetable Anatomy* de Thornton, comparación que era utilizada para explicar que en la tradición occidental el arte implicaba un reconocimiento de lo exótico, de lo no cultural, de lo popular, (...) >>⁷⁹⁰

Revisados algunos precedentes, progresamos hasta el *Zeitgeist* actual, con otro texto de Guasch, *Las exposiciones en tanto conciencia de una época*. En él revisa las "exposiciones-manifiesto" de la posmodernidad (últimos 20 años del siglo XX), que entiende como compleja trama de intereses y que, aún reconociendo su fundamental incidencia en los primeros años del siglo XXI, resulta aún imposible establecer su incidencia. Para nuestro trabajo resulta relevante la consideración del proyecto que Guasch establece en relación con las afirmaciones de J.M. Poinsoot :

<< las exposiciones no únicamente ponen en pie el PROYECTO estético de los artistas, sino que activan otros PROYECTOS y discursos encaminados tanto a escribir la historia y organizar la temporalidad del arte contemporáneo como a hacer del arte una utopía social. >>⁷⁹¹

La heterodoxia procedimental, cercana a la heterogeneidad fragmentaria del *cadáver exquisito* que tanto nos interesa, junto al énfasis en "el aquí y el ahora", cercano a las concepciones Zen ya citadas resultan ser valores propios del *Zeitgeist* posmoderno:

<< El 'aquí' y el 'ahora' priman, pues, sobre el proceso de la secuencialidad histórica. (...) Al igual que el artista posmoderno, el comisario se ha liberado de los discursos lineales y de la búsqueda perpetua de los valores de innovación y originalidad, sirviéndose de los creadores y sus obras de arte como citas y fragmentos heterogéneos. >>⁷⁹²

Literalmente la denominación *Zeitgeist* aparece artísticamente cuando, según Guasch:

<< a finales de 1982, se celebró en el Martín Gropius Bau de Berlín la muestra *Zeitgeist*, que pretendió definir e incluso encarnar el nuevo 'espíritu de los tiempos', un espíritu que despedía a la razón y daba la bienvenida a la subjetividad, lo visionario, lo erótico y lo alucinatorio. (...) >>

Pero el nuevo sesgo de la cultura artística no sólo es consecuencia de "una situación de crisis generalizada", como acabamos de suponer 'utópicamente', sino que la posmodernidad también conlleva ciertos fetichismos que suponíamos superados, sorprendentemente encontrados en cierto planteamiento del *Zeitgeist* expositivo de 1982:

⁷⁸⁹ *Op. cit.* p.48

⁷⁹⁰ *Op. cit.* p.49

⁷⁹¹ GUASCH Ana M^a (ed.) *Los manifiestos del arte moderno - Textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000, p.5

⁷⁹² *Op. cit.* p.6

<< uno de los primeros y más notable intentos de plantear la exposición como ‘objeto de culto’ a partir de la estrategia del choque estético (*plötzlichkeit*), la seducción (la unanimidad de los sentidos) y la consideración del comisario como ‘sumo sacerdote’. >>⁷⁹³

Durozoi al tratar también la exposición *Zeitgeist* de 1982, cuantificando el número y nacionalidad de los artistas, deja entrever críticamente la naturaleza oculta del evento mediático que:

<< agrupa 45 artistas, 19 de los cuales son alemanes, 10 estadounidenses y 7 italianos. Warhol, Beuys, Stella, Twombly, Kounellis o Merz comparten allí el lugar con recién llegados como P. Bömmels, V. Tannert, W. Büttner, Dahn, Köberling o Garouste. >>

Al evento se le detecta cierta parcialidad:

<< Muy apoyada por los medios, la exposición favorece deliberadamente a la pintura en detrimento de las otras formas de expresión, contribuyendo a reubicar el arte alemán en los primeros lugares de la escena internacional. >>⁷⁹⁴

Por otra parte Guasch detecta la pluralidad de tendencias simultáneas en el *Zeitgeist* posmoderno:

<< un espíritu que rechaza la ideología moderna del progreso en arte y que está conformado por la cálida posmodernidad,alzada sobre la reivindicación de lo místico, lo erótico y lo irracional, como por una posmodernidad fría, reduccionista y apropiacionista de los simulacros y “pantallas representacionales”, sin olvidar a esa otra posmodernidad que anhela el retorno a lo real y pretende una renovada ‘mirada hacia el mundo’. >>⁷⁹⁵

La pluralidad del *Zeitgeist* deviene totalidad, evidenciada ya desde el título de la muestra *Tendencia a la obra de arte total* (Zurich 11 febrero - 30 abril 1983, Kunsthaus) en la que Harald Szeeman como máximo responsable manifiesta:

<< “Dar todo, descubrir la conexión con el universo o aspirar a un universo redondo y completo, es sólo una tendencia, una confesión, una obsesión, un destilado artístico y un deseo de liberación. No existe la obra de arte total. Si los anhelos soñados y las ideas sobre situaciones imaginadas pudieran realizarse, si todo ello se impusiera a la sociedad, resultaría el Estado totalitario y con ello la constricción de los impulsos individuales, libidinales y espirituales.” >>

Así pues la paradoja surge cuando el proyecto total deviene obra totalitaria al imponerse, sin embargo, es una necesidad interior que interacciona lo individual y lo colectivo y requiere una reflexión retroactiva para devenir futurible terapia, según la explicación de Szeeman:

<< “Del proceso de una ‘interior necesidad’ surge la ‘Gran abstracción’ en cuanto ‘ello’ desprovisto de toda carga individual, un ‘ello’ que debería circular en todos los sectores de la comunidad hasta llegar a impregnarla; ya más tarde, el deseo tendente a un nuevo cuerpo y el convencimiento de que el organismo social puede ser sanado únicamente a partir de la creatividad del individuo y así tener futuro; y por último, la superación de los errores históricos mediante la reflexión sobre su origen, sus medios y su efecto como fascinación y como odio.” >>

Y según Guasch estos conceptos proyectivos utópicamente unitarios impregnan el espíritu de la muestra *Tendencia a la obra de arte total*:

<< “Todas estas utopías y conjuros de la unidad de cuerpo, alma y espíritu viven reunidos en esta exposición.” >>⁷⁹⁶

El sentido proyectivo (futuro) de totalidad artística ya estaba presente en la disciplina musical y por su in-definición ha sido objeto de sucesivos ‘apropiacionismos’ totalitaristas, contra los que Guasch nos previene ante la crisis explícita de un *Zeitgeist* des-centrado:

<< El concepto *obra de arte total*, utilizado por primera vez por Richard Wagner para reflejar su voluntad de arte y su visión de la unión de cada arte en *La obra de arte del futuro* en sus escritos de Zurich (1850/51), nunca se ha definido teóricamente y así no sólo en la literatura especializada sobre arte se ha venido a convertir en un concepto vacío utilizable a cualquier efecto. Un mítico concepto omnipresente en las típicas consejas al amor de la lumbre, un invitado bien recibido y acogido ante la actual ‘pérdida de centro’. >>⁷⁹⁷

⁷⁹³ *Ibidem.*

⁷⁹⁴ DUROZOI G. *Diccionario de arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997. p.694

⁷⁹⁵ GUASCH Ana M^a (ed.) *Los manifiestos...* op.cit. p.10

⁷⁹⁶ GUASCH Ana M^a (ed.) *Los manifiestos...* op.cit. p.186

⁷⁹⁷ *Ibidem.*

02.1.06- Contaminaciones creativas de la filosofía *Zeitgeist*

La “perdida de centro” es común a la filosofía posestructuralista e impregna a la arquitectura influida por ese *Zeitgeist*, tal y como Montaner observa críticamente en las *Últimas interpretaciones en la era posestructuralista* desde principio de los ochenta:

<< cuando en distintas manifestaciones artísticas se habla de la era posmoderna, se pone de manifiesto que el hasta entonces dominante pensamiento estructuralista y semiológico ha sido superado por su heredero, el pensamiento posestructuralista, abierto esencialmente por Michael Foucault, Jean-Francois Lyotard, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Jacques Derrida.>>

La apertura a la pluralidad implica la renuncia a certezas totalitarias y la consecuente duda sistemática como parte integrante del *Zeitgeist*:

<< un nuevo período en el cual domina la multiplicidad cultural y en el que la duda posmoderna ha conducido a nuevas interpretaciones científicas basadas en la concepción de un universo en no-equilibrio, que se expresa en geometrías fracturales, bajo la teoría del caos. >>

Progresivamente la ortodoxia va siendo ferozmente atacada:

<< Los métodos del pensamiento aumentan sus dosis críticas y justifican las interpretaciones discontinuas, fragmentarias y provisionales, basadas en el énfasis en la transformación y la diferencia. Tanto la actividad científica como la filosófica se ven obligadas a renunciar a sus pretensiones de neutralidad y objetividad, a su voluntad de conocimiento universal y a su proyecto de una ciencia unificada y una filosofía totalizadora.>>⁷⁹⁸

En la arquitectura, la figura de Peter Eisenman (1932) se muestra clave en el afloramiento del nuevo *Zeitgeist*, evidenciado en *La crítica desde la deconstrucción posestructuralista*. Mostrándose muy dinámico en sus contaminaciones (artísticas, lingüísticas, filosóficas) comenzando según Montaner por una manifiesta admiración por los mecanismos del arte conceptual, especialmente Robert Morris y Josep Kosuth, también por la gramática generativa de Noam Chomsky. Sus intereses intelectuales derivan progresivamente, su pensamiento fue transformándose y radicalizándose hacia nuevas condiciones del pensamiento posmoderno y posestructuralista, publicando en 1976 su artículo sobre el “posfuncionalismo”, en el que ya aparece una conceptualización en negativo (a-...) implícita en la in-humana y filosófica “perdida del centro”:

<< una nueva posición no humanista, en la que el hombre deja de ser contemplado en el centro del mundo, el signo de la modernidad no puede ser el funcionalismo sino una tendencia definitiva hacia la abstracción, atonalidad y atemporalidad. Paulatinamente, Eisenman ha ido integrando influencias de Foucault, Derrida y Deleuze. >>⁷⁹⁹

La negación deviene insoportable *Zeitgeist*, que en Rem Koolhaas se orienta hacia la praxis (neoliberal) de la que paradójicamente se genera una teorización a posteriori. Surge una situación crítica, señalando Montaner que la confusión contemporánea y el descrédito de la crítica ha conllevado un arriesgado acercamiento de la teoría arquitectónica hacia la mera práctica profesional. Precisamente esto lleva según el autor a que el peso de las teorizaciones más influyentes se haya desplazado hacia los textos que los mismos arquitectos generan a partir de sus proyectos.

Podríamos decir que Koolhaas antepone la obra al proyecto (en cuanto teorización conceptual) ‘a posteriori’. Planteamiento que aparece radicalmente contrapuesto al del coetáneo *Zeitgeist* del arquitecto Bernard Tschumi (1944) que, como explica Montaner, implica una búsqueda paciente de un lenguaje propio.

Mostrada la falta de una concepción unitaria del *Zeitgeist* entre algunos de los más representativos arquitectos, destacamos no obstante una influyente publicación de Rem Koolhaas tras casi dos décadas de actividad:

⁷⁹⁸ MONTANER Josep María, *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.90.

⁷⁹⁹ *Op. cit.* p.91

<< gran antología de textos y proyectos, recopilada por Bruce Man, titulada *S,M,L,XL. O.M.A.* (1995), en la que se defiende el método híbrido utilizado por Koolhaas y su equipo, posmoderno por la multiplicidad de referencias utilizadas y abstracto por la búsqueda de nuevos mecanismos proyectuales y de nuevas formas. >>

La heterodoxia proyectiva enfatiza la forma a través de varias escalas (pequeña, mediana, grande y extra-grande) que paradójicamente siempre tienen unas constantes, que Montaner especifica, pues los proyectos siempre se resuelven con los mismos mecanismos: polifuncionalidad, dinamicidad y abstracción formal. Advierte afinidades en la teorización de Koolhaas y en la de Tschumi, que “siempre es un collage de fragmentos” característico método posmoderno, afín con el método del *cadáver exquisito* programáticamente implícito en nuestro trabajo, pero en Koolhaas el collage formalista es a-crítico y reaccionario, a juzgar por su:

<< fascinación morbosa e indiscriminada por todas las ventajas e inconvenientes de la megalópolis, por las potencias más especulativas de las grandes ciudades, marca la condición de la crítica neoliberal. En el fondo, la defensa del caos de las periferias oculta una actitud cínica, reaccionaria y elitista. >>⁸⁰⁰

La situación arquitectónica posmoderna se nos plantea remisa en teorizaciones proyectivas propias, por lo que en una sociedad dominada por los medios de comunicación, merece la pena destacar el doble *zeitgeist* planteado por Peter Eisenman, en el texto *El ‘zeitgeist’ y el problema de la inmanencia*, empezando por definir el concepto:

<< En el pasado, en todas las épocas, siempre ha habido una manifestación típica, unitaria y por tanto singular, de la cosmología organizativa concreta de cada tiempo y cada lugar. Esto puede llamarse ‘zeitgeist’. La arquitectura siempre ha sido capaz de reflejar el zeitgeist y de verse impulsada por él. >>

Se puede deducir por tanto su bondad, dado que:

<< la arquitectura siempre ha sido el instrumento que posee esa capacidad dual de dar forma al zeitgeist y, al tiempo, ver sus formas determinadas por él. La ‘buena’ arquitectura. >>

Esencialmente la arquitectura ‘zeitgeist’ es subversiva y esquiva:

<< la arquitectura que persiste -es decir, la ‘buena arquitectura’- debe subvertir necesariamente los estándares existentes al tiempo que resiste a ser reabsorbida en la propia historia que ha transformado. >>⁸⁰¹

La tesis central de Eisenman es el doble *zeitgeist*, enfatizando el último, derivado de la sociedad de la información, por lo que según el autor, hoy el mundo no puede explicarse mediante un solo *zeitgeist*, sino por dos categorías, la primera:

<< es ya tradicional y se basa en la tierra, la industria y la población. Ejemplos de ello son los países que se remontan a entidades políticas anteriores al siglo XX, (...) que comparten características -tierra, lengua o etnia- que los unen. >>

Pero la otra es ‘original’ puesto que:

<< no se sustenta en el territorio ni en las fronteras políticas tradicionales, sino en la información. Es una organización que une Singapur, Berlín, Seúl, Tokio y Nueva York. (...) Esta yuxtaposición de capital e información conduce a los medios de comunicación. >>⁸⁰²

La estética procedente del anterior *zeitgeist*, en cuanto a principio de identidad (que trataremos en un próximo capítulo) queda en entredicho, al ser des-centralizado por el *zeitgeist* ligado a su propia identidad, aquella cualidad inherente a un ser:

<< La arquitectura, para ser significativa, debe afrontar esa posibilidad de desarraigo del paradigma electrónico. Para hacerlo, la arquitectura ha de huir del determinismo estético de la anterior noción de zeitgeist, y dar a conocer esa inmanencia singular que se revela en este doble zeitgeist. >>⁸⁰³

Este doble *zeitgeist* de Eisenman también involuciona históricamente tal como se evidencia en la entrevista realizada por Nieto y Sobejano, quienes previamente afirman que el concepto de historia ha cambiado, desde la idea tradicional de la continuidad lineal de la historia, al pensamiento post-estructuralista que la considera discontinua.

⁸⁰⁰ MONTANER Josep María, *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.93

⁸⁰¹ EISENMAN Peter, *El ‘zeitgeist’ y el problema de la inmanencia*, AV Monografías 53, Mayo / junio 1995, p.27

⁸⁰² *Op. cit.* p.28

⁸⁰³ *Op. cit.* p.32

Preguntando al respecto a Eisenman ¿Cuál es su actitud hacia la historia?, responde:

<< (...) en lugar de abandonar la historia, lo que yo quiero es profundizar en ella, y no sólo usarla como un cesto para la invención de formas y estilos. Yo no quiero usar la historia dialécticamente, sino como el lugar para el *topos* potencialmente nuevo, digamos el nuevo lugar. >>

Mostrándose aparentemente contradictorio en un enigmático juego lingüístico:

<< Lo bueno reside en lo malo, y lo malo en lo bueno. Esto es lo que yo creo que es la esencia del post-estructuralismo, y es lo que yo pienso que quiere decir Derrida. La historia puede ser utilizada para averiguar qué es lo que está reprimiendo. >>⁸⁰⁴

Recíprocamente Derrida habla de Eisenman en *Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros*, donde “juega con identidades” deconstruyendo no sólo el título, precisamente:

<< Este título no esconde la cita de otro bien conocido título. De él toma un fragmento, o mejor dicho, una persona. Al transcribir el título *Por qué escribo tan buenos libros* (*Warum Ich so gute Bücher schreibe*) en tercera persona, al citar como testigo al *Ecce Homo* de Nietzsche, me comprometo a dejar a Eisenman libre de toda sospecha. No es él quien lo dice, soy yo. Yo, que escribo; yo, que haciendo sustituciones, desplazamientos y fragmentaciones, juego con identidades, con las personas y sus títulos, con la integridad de los nombres propios.

¿Tiene uno derecho a hacerlo? ¿Quién reclamará ese derecho? ¿Y en nombre de quién? >>⁸⁰⁵

Podríamos responder al interrogante propuesto por Derrida con el texto de Rizzi *Parque de la Villette Chora L. Works. París 1986*, donde aparece la inédita colaboración posestructuralista entre ‘lingüistas’(con necesario entrecorillado), uno filósofo y otro arquitecto, ambos escritores, y cuyas características son:

<< Proyecto: Eisenman / Robertson, Jacques Derrida, con Renato Rizzi.

Dimensiones del lugar: cerca de 20 x 20 m.; primero de los tres lugares en los que se desarrolla la *promenade cinématique*. (...) Ya el título explica estructura y estrategia del proyecto.

Estrategia: porque la aproximación filosófica sostenida por el francés Derrida, propone el concepto de coro platónico: el lugar neutro, el no lugar.

Estructura: porque el proceso proyectual está articulado por las sucesivas superposiciones de tres textos: Eisenman (Cannaregio, Venecia), Derrida (Chora, Platón), Tschumi (La Villette, París). De aquí *Chora I. works*. >>

Estamos ante un paradigmático proyecto posestructuralista interdisciplinar en el que participan filósofos (Derrida, que además ‘invita’ a Platón) y arquitectos (Tschumi que invita a Eisenman y éste a Le Corbusier). Aquí incluso la interdisciplinariedad deviene intemporal, por la procedencia de los participantes (vivos y ‘difuntos’). La heterodoxa post-estructuración textual implica complejos reflejos, que se sobre-impresionan en palimpsesto:

<< el esquema del proyecto de Tschumi, deriva de la propuesta de Eisenman para Cannaregio del 78 y que a su vez se refería al proyecto de Le Corbusier para el Hospital de Venecia, del 65. >>

Se plantea una sorprendente intervención:

<< en el interior de un proyecto provisto de una memoria anterior, permitía pensar en el lugar como otro texto, palimpsesto de la propia historia, del propio origen, del propio pasado, pero también de la propia inmanencia y del propio futuro. Un lugar de absorción y de metamorfosis figurativa. >>⁸⁰⁶

Retomando el texto de Derrida apreciamos como éste cita a Eisenman que previamente le citó a él, para luego incluir éste literalmente al filósofo en un proyecto arquitectónico:

<< Cuando conocí a Peter Eisenman, volví a pensar ingenuamente que el discurso sería mi terreno y que la arquitectura propiamente dicha (lugares, espacios, el dibujo, el cálculo silencioso, las piedras, las resistencia de los materiales) sería el suyo. Claro que yo no era tan ingenuo: sabía que el discurso y la lengua tenían su sitio en la actividad de los arquitectos y sobre todo en la de Eisenman. >>

No obstante se dan sugerentes interrogantes:

<< no sabía hasta que punto, y sobre todo de qué manera, su arquitectura confrontaba las propias circunstancias del discurso, la gramática, y la semántica. >>

Derrida explica el proceso proyectivo interdisciplinar, desde la propuesta del arquitecto francés posestructuralista y la inclusión de un Platón potencialmente

⁸⁰⁴ NIETO Fuensanta y SOBEJANO Enrique, *Entrevista Peter Eisenman*, Arquitectura C.O.A.M. n°270, p.130.

⁸⁰⁵ DERRIDA Jacques, *Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros*, Arquitectura C.O.A.M. n°270, p.52

⁸⁰⁶ RIZZI Renato, *Parque de la Villette Chora L. Works. París 1986*, Arquitectura C.O.A.M. n°270, p.52

‘arquitectónico’, interesado por la ‘arquitectura cavernícola’ y por las ‘formas platónicas’. Inicialmente:

<< Bernard Tschumi nos propuso a ambos colaborar en la concepción de lo que, convencionalmente, suele llamarse un jardín en el Parque de La Villette, un jardín bastante extraño puesto que no debía tener vegetación alguna, sólo líquidos y sólidos, agua y minerales.>>

La primera contribución de Derrida fue:

<< un texto sobre el *Chora* del *Timeo* de Platón. El enigma abismal de lo que dice Platón sobre el arquitecto-demiurgo, del lugar, de la inscripción que se graba en las imágenes de los paradigmas, etc., todo eso me pareció merecer de un cierto test arquitectónico.>>⁸⁰⁷

Los traductores (Sofía Rodríguez-Torres y Antonio Sanmartín) en nota adjunta aclaran el término griego, título del proyecto interdisciplinar, que así incluye programáticamente la contradicción ininteligible y la negación:

<< *Chora* receptáculo o *Jora* o *Quora*, es según F.de P. Samaranch en Platón. Obras Completas, Ed. Aguilar, 5ª Ed.1981: “(...) la contradicción intrínseca más fuerte de la metafísica de Platón. Los dos conceptos fundamentales de esa materia son: que es absolutamente informe, ya que no participa de ninguna Idea, ni refleja nada de lo inteligible y que es engendrada. (...) La *jora* informe es ininteligible y, por eso mismo, en estricto sentido platónico es *No-Ser*.>>⁸⁰⁸

La escritura juguetona de Eisenman, entiende Derrida que forma parte del proyecto arquitectónico:

<< Como parece ser que todo empezó con unas cuantas palabras y un libro, rápidamente tuve que rendirme ante la evidencia. Eisenman no sólo disfruta muchísimo jugando con la lengua, con las lenguas, con el *encuentro* (*lugar común*) de distintas expresiones, acogedoras posibilidades, atento al *alea*, a los transplantes, a los resbalones y derivaciones de las letras.>>

No obstante el juego lingüístico siempre es riguroso en Eisenman:

<< Se toma en serio este juego, si es que de tal podemos hablar, y sin darle el papel principal e inductivo en una obra que uno dudaría en llamar estricta o puramente arquitectónica, sin armar este juego de las letras como un *origen determinante* (tal cosa no existe jamás para Eisenman), no la deja *fuera de la obra*. Para él, las palabras no son *exergos*.>>⁸⁰⁹

Además, el juego deviene laberíntica sobreimposición estratificada, palimpsesto creativo:

<< Como la obra a la que da nombre, el título *Choral Works* es a la vez palimpsesto y laberinto, un galimatías de estructuras súperimpuestas (el texto de Platón, la lectura de éste propuesta en mi texto, los mataderos de la Villette, el proyecto de Eisenman en Cannareggio, en Venecia y las Follies de Tschumi).>>⁸¹⁰

De nuevo los traductores (Sofía Rodríguez-Torres y Antonio Sanmartín) en nota adjunta aclaran el sentido de ‘positivar la negación’ (borrado), del palimpsesto:

<< una pieza de escritura o de material escrito del que parte o toda la escritura original ha sido borrada para dejar lugar a una nueva en su lugar.>>⁸¹¹

Derrida continúa pormenorizando el inusual proceso proyectivo del proyecto palimpsesto:

<< Ya estaba dado el título, y habíamos progresado en la preparación del *Choral Work*, cuando Eisenman sugirió que yo tomara finalmente una iniciativa que no fuera únicamente discursiva, teórica o *filosófica* (pongo esta palabra en cursiva porque la interpretación de la *chora* que propongo quizá no pertenezca ya al terreno del pensamiento filosófico, pero ése es otro tema).>>

Se plantea ir más allá:

<< El quería con razón, que nuestro coro fuera algo más que la simple agregación de dos solistas, un escritor y un arquitecto. Si el arquitecto firmaba (*signaba*) y designaba, diseñaba con palabras, yo por mi parte debería proyectar o diseñar formas visibles.>>

Sorprendentemente el filósofo queda creativamente descontextualizado de su disciplina, por el arquitecto que le invita a proyectar disolviendo fronteras disciplinares:

⁸⁰⁷ *Op. cit.* p.54

⁸⁰⁸ *Op. cit.* p.64

⁸⁰⁹ *Op. cit.* p.54

⁸¹⁰ *Op. cit.* p.56

⁸¹¹ *Op. cit.* p.64

<< Al volver de Nueva York, en el avión, le escribí a Eisenman una carta que contenía un dibujo y su interpretación. >>

Esencialmente la carta proyectiva dice:

<< “Te acordarás de lo que imaginamos juntos en Yale: que para terminar, yo escribiría, por así decirlo, sin una sola palabra, una pieza heterogénea, sin origen ni destino aparentes, como si fuera un fragmento, sin indicar la totalidad (perdida o prometida), con el fin de romper el círculo de re-apropiación, la triada de los tres lugares (Eisenman-Derrida, Tschumi, La Villette); en una palabra, romper la totalización, la configuración aún demasiado histórica, para que estuviera abierta a un desciframiento general” ... >>⁸¹²

Derrida desde una ‘herética’ postura filosófica propone una visualización, una auténtica escultura con título:

<< Así pues, propongo la siguiente representación, materialización, conformación aproximada: en uno o tres ejemplos (en caso de ser tres serán tres *scalings* diferentes), un objeto de metal *dorado* (hay oro en el pasaje del *Timeo*, en la *chora* y en tu proyecto para Canareggio) ha de quedar plantado en la tierra de forma oblicua. Ni vertical, ni horizontal, una estructura extremadamente sólida que pareciera al mismo tiempo una telaraña, un tamiz, o una cuadrícula (rejilla) y un instrumento musical de cuerda (¿piano, arpa, lira?: cuerdas, instrumento de cuerda, cuerda vocal, etc.). Como cuadrícula, rejilla, etc., tendría una cierta relación con el *filtro* (un telescopio o un baño de ácido fotográfico, o una máquina que haya caído del cielo habiendo fotografiado o radiografiado -filtrado- una vista aérea). Este sería un filtro a la vez interpretativo y *selectivo* que permitiría la lectura y el tamizado de los tres lugares y los tres niveles (Eisenman-Derrida, Tschumi, La Villette). Como instrumento de cuerda, anunciaría el concierto y el coral múltiple, los *chora* de *Obra Coral*.>>

Sorprendentemente se trata de una “escultura”:

<< No creo que haya que inscribir nada en esta escultura (pues de una escultura se trata), salvo quizás el título, y puede que una firma por algún lado (por ej. *Obra Coral*, por... 1986) así como una o dos palabras griegas (*plokanon*, *seiomena*, etc.).>>⁸¹³

El proyecto escultórico en la naturaleza (Parque de la Villette de París) deviene palimpsesto juguetón irrepresentable y anti-totalitario. Precisamente ésa es “la estructura” de *Obra Coral*:

<< la estructura del palimpsesto no-totalizable que deriva de uno de sus elementos los recursos para los otros (su *carriere* o cantera), y que convierte un laberinto irrepresentable e inobjetivable de este juego de diferencias internas (escala sin fin, *scaling* sin jerarquía). >>⁸¹⁴

Pero además el proyecto imposible de mostrar totalmente (actitud con la que sintonizan nuestras tesis), sugiere la mentira, que paradójicamente implica la verdad:

<< (...) la verdad de *Obra Coral*, la verdad que *lira* o *estrato* dicen, hacen y dan no es una verdad: no es presentable, representable, totalizable; no se muestra nunca. No permite la revelación de presencias, y menos aún de una adecuación. >>

El filósofo deriva naturalmente la palabra en mentira:

<< (...) *En una palabra*, le impulsa a uno a mentir. La verdad de la obra reside en esta capacidad de mentir, este mentiroso que acompaña todas nuestras representaciones (recordemos al Kant del Yo pienso) pero que a la vez las acompaña como una lira acompaña a un coro.

Sin equivalente y por lo tanto sin oposición. En este palimpsesto abismal, no puede establecerse ninguna verdad sobre la presencia de significado ya sea original o final. En el laberinto de este coral, la verdad es la no verdad, la condición errática de uno de esos errores que pertenecen al título de otro laberinto, otro palimpsesto (...) >>

El filósofo Derrida ‘filosofa’ (con obligado entrecomillado) paradójicamente sobre la filosofía y no solamente sobre el Platón de la *chora*, sino sobre el de la conocida afirmación (figurada en la Edad Media) de Sócrates: “Lo que Platón va a decir es falso.” Platón: “Lo que acaba de decir Sócrates es cierto”. En realidad se trata de Eubúlides, filósofo de Megara del siglo VI a.C. y sucesor de Euclides, que inventó la paradoja del mentiroso. En esta paradoja Epíménides el cretense dice: “Todos los cretenses son mentirosos.” :

<< Pero si os digo que debemos esta oportunidad a Peter Eisenman, cuyo propio nombre, como sabéis, personifica a la vez la piedra y el metal, ¿me creeréis? En cualquier caso, os digo la verdad. Es la verdad de este hombre de hierro, determinado a romper con las relaciones antropocéntricas, con el hombre como medida de todas las cosas: ¡Escribe tan buenos libros! ¡Os lo juro!

⁸¹² *Op. cit.* p.58

⁸¹³ *Op. cit.* p.60

⁸¹⁴ *Ibidem.*

Esto es lo que dicen todos los mentirosos: que no estarían mintiendo si no dijeran que estaban diciendo la verdad. >>⁸¹⁵

Derrida insiste retóricamente sobre la paradoja del mentiroso (que ya citamos a propósito de la Lingüística interpretativa) en consonancia con autores ‘ludópatas’ (en un sentido muy figurado) del lenguaje, como Duchamp, Gómez de la Serna y otros. “Veo que no me creéis; expliquemos las cosas de otra manera” afirma Derrida dirigiéndose a los escépticos:

<< (...) en realidad todo esto se refiere a otras dos obras, *Fin d’Ou t Hou S* y *Moving Arrows, Eros, and Other Errors*. Eso que con gran propiedad Jeffrey Kipnis analizó en *un interminable juego de interpretaciones posibles*, es igualmente válido para estas tres obras. Cada una de las tres es a la vez mayor y menor que la serie, que sin duda también incluye el proyecto para Venecia (Cannaregio) y varios otros.>>

Juegos lingüísticos, derivas y reflejos se intercambian:

<< Cuando el significado se desplaza como una flecha, sin poder parar nunca ni recobrase, no volveremos a oponer los errores que provoca y que desde luego ya no son mentiras, hacia la verdad. Entre *errors, eros* y *arrows*, la transformación es interminable, y la contaminación a la vez inevitable y aleatoria. Ninguno de los tres preside el encuentro. Se cruzan como flechas, creando una fuerza generativa a base de faltas de ortografía, de lecturas y pronunciaciones incorrectas, fuerza que habla del placer a la vez que lo procura.>>⁸¹⁶

Pero además los traductores (Sofía Rodríguez-Torres y Antonio Sanmartín) en nota adjunta amplían el juego de interpretaciones:

<< *Moving Arrows, Eros, and Other Errors*. es el título del ensayo que acompaña al proyecto para los castillos de Romeo y Julieta. *Moving arrows* significa *Vectores o Flechas en Movimiento*, *Eros* es *Eros* y *Other Errors* significa *Otros errores o equívocos*. Sin embargo la traducción del título no retendría la semejanza sonora que las palabras tienen en inglés. >>⁸¹⁷

Por su parte la cita del filósofo a Kipnis nos da licencia para interpretaciones erróneas, en sintonía con nuestras especulaciones sobre el término proyecto (al final del apartado dedicado a la Lingüística interpretativa). Así “Jeffrey Kipnis” en *Architecture Unbound, Consequences of the recent work of Peter Eisenman en Fin d’Ou T Hou S*, (p.19) aclara:

<< (...) en beneficio de las varias posibilidades de interpretación, anotaremos dos o más de índole *interna* que han surgido hace poco. *Fin d’Ou T* sugiere también el francés *fin d’août*, finales de agosto, el período, de hecho, en que terminó el proyecto de la obra. Por otro lado, un lector de habla inglesa bien podría pronunciar mal dicho fragmento y decir *fondue*, técnica culinaria suiza (proveniente del francés *fondue* - derretido-, pero también un término de ballet que indica un doblarse de la rodilla) aludiendo así a la presencia de un arquitecto educado en Suiza, Pieter Versteegh, como colaborador principal, etc. >>

La historia deviene interminable en sus especulaciones:

<< Y así un interminable juego de interpretaciones posibles (...) es provocado por manipulaciones reguladas de los espacios, entre letras, entre idiomas, entre imagen y escritura, pero rabiosamente independientes de las manipulaciones que las bases (del francés o del inglés) permitirían. >>⁸¹⁸

En una interpretación algo más seria de Derrida encontramos el trabajo de Patricio Peñalver, que en el texto titulado “Katastróphé metafórica y ruina de la representación”, situado a modo de introducción de *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, de Jacques Derrida.

Efectivamente el título parece mostrar la vocación fronteriza del filósofo, que se interesa por la lingüística pero sin ser una “filosofía retórica” ni una “retórica de la filosofía” según la paradójica explicación ‘no’ de Peñalver en relación con lo que la “deconstrucción no es”:

<< Digámoslo enseguida: la llamada deconstrucción no es, desde luego, una filosofía retórica, una nueva figura de la eterna sofística (como quieren creer muchos de sus alérgicos críticos), pero tampoco es una retórica de la filosofía, una explicación meta filosófica de la “mitología blanca”, del fondo y los recursos metafóricos (o figurados en general) que habría borrado de sus orígenes el logocentrismo dominante en la etnia occidental (como piensan algunos de los más irresponsables usuarios). >>

⁸¹⁵ *Op. cit.* p.62

⁸¹⁶ *Ibidem.*

⁸¹⁷ *Op. cit.* p.64

⁸¹⁸ *Ibidem.* El subrayado es nuestro.

El discurso también se hace afirmativo:

<< es cierto que un enclave problemático decisivo en la constitución y en los trayectos de la deconstrucción es la necesidad de analizar y revelar la condición tropológica (figuras, metáforas, metonimias, pero también traducciones, transferencias, errancia, envíos) del lenguaje de la filosofía: el juego de la metaforicidad en y bajo el texto filosófico, y la clausura del campo de la representación (o del lenguaje como representación).>>⁸¹⁹

Por otra parte las falsas unidades verbales o “indecidibles” de Derrida son explicadas por Peñalver como una dinámica apertura en clave lúdico-nihilista esencialmente inclusivista, que alcanza a las vanguardias científicas (teorema de Göedel), actitud por cierto contestada por Sokal en *Imposturas intelectuales* :

<< A los elementos de esta serie o cadena en la que se inscribe la deconstrucción (inscripción o contexto que le da su verdadera significación: su movilidad y su fecundidad (los llama Derrida “indecidibles” (invocando por analogía el teorema de Göedel sobre los límites del formalismo). >>

Precisamente estos “indecidibles”:

<< o falsas unidades verbales, habitan (más o menos ilegalmente, o furtivamente) el cuerpo de la tradición logocéntrica por deconstruir, pero no están sometidos al sistema clausurado de sus conceptos y sus oposiciones constitutivas: verdad-pensamiento, (...) pensamiento-lenguaje, (...) significante-significado, habla-escritura, alma-cuerpo... Indecidibles, sutilmente potentes artefactos textuales para producir una especie de *parálisis* en el sistema conceptual de la metafísica logocéntrica, y abrirlo a lo que ésta hasta ahora ha reprimido o excluido. >>

Entre las falsedades verbales de Derrida o “indecidibles” que Peñalver nos explica, destacamos algunas afines con el ‘espíritu’ de nuestro trabajo. Así podríamos entender que la filosofía, el lenguaje escrito y la arquitectura convergen falsamente en el indecible (¿no se puede decir? ¿paradoja?) de la posibilidad (como en nuestro proyecto):

<< *archiescritura* (marca reiterable o inscripción como condición de la significación, como posibilidad del lenguaje en general anterior a la distinción entre la palabra hablada y la escritura en sentido derivado o corriente) >>⁸²⁰

El ‘indecible’ más conocido de Derrida es *différance*, que reitera nuestro interés por la negación, en el sentido de sin finalidad, un enfoque que podría sintonizar con el concepto zen “*mushotoku*” (ausencia de meta en el futuro) ya citado (01.7 *Interdisciplinariedad en modo intemporal*):

<< *différance* (que divide el sentido y difiere su plenitud sin fin, sin finalidad y sin horizonte teleológico que permita reasumirla dialécticamente en la conciencia); espaciamento (que impide el volumen homogéneo del espacio y la linealidad del tiempo) >>⁸²¹

Para la determinación del *Zeitgeist* resulta relevante la comprensión del término deconstrucción, tan propio del espíritu de los tiempos (literalmente su identidad). A este respecto Peñalver nos explica su orientalista génesis negativa en Derrida:

<< En “Carta a un amigo japonés” (una tentativa no de definir la desconstrucción, pero al menos de determinar negativamente las connotaciones o significaciones que hay que evitar, (...), por ejemplo al traducirla) >>

Por su parte Peñalver apostilla el uso correcto (y afrancesado) del término “deconstrucción”, más inofensivo y constructivo que “destrucción”:

<< Se trataba, pues, en parte al menos, de *no* decir destrucción. Por otro lado, y aunque “deconstrucción” era entonces una palabra muy rara, prácticamente desconocida, no es un neologismo, (...) >>⁸²²

Y en conclusión nos interesa el final del libro, cuando Derrida negativamente nos propone la transgresión, abriéndonos a pensar de otro modo, al cerrar el libro:

<< Pero la ley misma no llega quizá, *no nos llega*, sino transgrediendo la figura de toda representación posible. Cosa difícil de concebir, como es difícil de concebir cualquier cosa que esté más allá de la representación, pero que obliga quizás a pensar completamente de otro modo. >>⁸²³

⁸¹⁹ DERRIDA Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1999, p.9

⁸²⁰ *Op. cit.* p.16

⁸²¹ *Ibidem.*

⁸²² DERRIDA Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1999, p.19

⁸²³ *Op. cit.* p.122

Concluyendo las citas a Derrida, nos referimos al comienzo del libro citado, para evocar nuestra recurrente figura del paradójico círculo vicioso (aquí “elíptico”) que define el *Zeitgeist* posmoderno, y lo hacemos con una proyectiva apertura deconstructivista hacia la pluralidad, implícita en la afirmación “más de una...”: <<“Si tuviera que atreverme, Dios me guarde, a una única definición de la deconstrucción breve, elíptica, económica como una consigna, diría sin frase: *plus d’une langue*. [más de una lengua]. “J.D., *Mémoires pour Paul de Man*, pág.38 >>⁸²⁴

La comprensión del *Zeitgeist* también está más allá de nuestras posibilidades, tal como Connor nos previene respecto a la paradójica imposibilidad, concienciándonos del necesario entendimiento del presente desde el pasado, partiendo del hecho de que:

<< Las dificultades de un estudio de la contemporaneidad son bien conocidas. Siempre se ha dicho que sólo podíamos disfrutar y saber de aquello que de alguna forma ya había pasado y concluido. >>⁸²⁵

Necesariamente debemos traspasar la frontera del presente y remontarnos hasta los años cincuenta y sesenta cuando surge el término “movimiento postmoderno”. Pero habrá que esperar hasta los setenta para que el concepto “cristalice” (como dice Connor), cuando con la existencia de diversos fenómenos sociales y culturales comenzó a desarrollarse dentro y a través de ciertos ámbitos culturales y disciplinas académicas (filosofía, arquitectura, cine y temas literarios diversos).

El movimiento nació ya con vocación multidisciplinar y caleidoscópica, así:

<< La legitimidad de este debate se estableció en dos direcciones por efecto del calidoscopio conceptual. En primer lugar, cada disciplina produjo cada vez más prácticas culturales concluyentes; en segundo lugar, y de mayor importancia, cada disciplina fue desarrollándose progresivamente en base a los descubrimientos y definiciones realizados en otras disciplinas. >>

Para Connor el punto culminante de la génesis posmoderna es cuando se pasa de la multidisciplinariedad a la interdisciplinariedad y esto se produce con la aparición de:

<< *La Condition Postmoderne* [La Condición postmoderna, Cátedra, Madrid, 1987] de Jean-Françoise Lyotard, 1979, y su traducción inglesa en 1984, estos diagnósticos disciplinares tan diversos recibieron una confirmación interdisciplinar. >>⁸²⁶

No obstante lo “interdisciplinar” no está exento de paradojas, esencialmente centradas en la exclusión de la concepción totalitaria, manteniendo así la improductividad de los juegos lingüísticos. Señala Connor que, paradójicamente, en su absoluta intolerancia a los absolutos, Lyotard elimina la posibilidad de garantizar esa diversidad de intereses culturales que desea promover. En lo contemporáneo se produce:

<< una continuación del “culturicidio” al por mayor que Lyotard tanto aborrece, no se debe tanto a la totalidad tiránica como al fracaso constructivo del sistema de relaciones que garantizarían la libertad de grupos y culturas minoritarios (producto de la hostilidad y avaricia más que del universalismo). >>

Desgraciadamente el proyecto no se desarrolla por:

<< la aversión de Lyotard ante cualquier universal o principio generalizable >>

Lo que:

<< priva fatalmente a su teoría de las condiciones precisas que podrían sustentar las agonías libres y productivas de los juegos lingüísticos. >>⁸²⁷

Según Connor parece que el improductivo anti-totalitarismo impide que el proyecto posmoderno se convierta en obra, correspondiente a la “identidad fundamental” entre la posición de sendos intelectuales:

<< la de Rorty y la de Lyotard; ambos sospechan de los efectos violentos del pensamiento totalizador, ambos desean promover la diversidad, pero no tienen el deseo de fijar los cimientos que podrían garantizar esta diversidad en algo más que en conceptos *ad hoc*. >>⁸²⁸

⁸²⁴ *Op. cit.* p.9

⁸²⁵ CONNOR Steven, *Cultura postmoderna - Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996, p.9

⁸²⁶ *Op. cit.* p.11

⁸²⁷ *Op. cit.* p.33

⁸²⁸ *Op. cit.* p.34

Connor se muestra crítico con la inoperancia posmoderna, fragmentada en teorías “inconsecuentes”, cuyo ensimismamiento imposibilita toda cooperación resolutive que pueda ofrecer alternativas al sistema establecido:

<< El resultado puede considerarse como una especie de inercia donde las cuestiones políticas reales y aquellas oportunidades que las teorías de la posmodernidad habían favorecido continúan atomizadas e inconsecuentes. Lo que resta es una curiosa amalgama política entre el ilusionismo de imágenes elegantes de una revolución conceptual total y una especie de parálisis institucionalizada. A falta de un intento determinado por fomentar cualquier tipo de consenso alternativo o democratización efectiva, la paralogía o subversión puede desmembrarse de forma inocua en una serie de estrategias de consolidación profesional e institucional. >>⁸²⁹

Por alusiones anteriores nos vemos obligados a citar al paradigmático Lyotard, explicando que estudia la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. Se ha decidido llamar a esta condición “postmoderna”.

Matizando el autor, que el término lo usan en América sociólogos y críticos, y que implica varias disciplinas:

<< Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. >>⁸³⁰

Parecen establecerse ciertas afinidades conceptuales entre deliberados procedimientos científicos dinamizantes que utilizan el error y la contradicción para la descentralización, y los “juegos lingüísticos” de Lyotard dotados de una interesante diversidad (un tanto heterodoxa):

<< Este tipo de ciencia no depende de la lógica, sino de la “paralogía”, un razonamiento contradictorio creado errónea o deliberadamente para cambiar y transformar las estructuras de la propia razón (P.C.,61) Lo representativo de la ciencia posmoderna es su abandono de los relatos centralizadores. Lyotard apoya con fervor la visión del mundo en el que diversos juegos lingüísticos incompatibles se desarrollan uno junto a otro, y no es digno intentar un vínculo o consenso entre ellos, pues “el consenso violenta la heterogeneidad de los juegos lingüísticos. (P.C.,XXV). >>⁸³¹

Lyotard en sus “juegos” lingüísticos incluso se atreve a manejar terminología científica:

<< La investigación matemática que desemboca en el teorema de Gödel es un auténtico paradigma de ese cambio de naturaleza. (...) Con la mecánica cuántica y la física atómica, la extensión de ese principio debe ser limitada. (...) >>⁸³²

Respecto a los planteamientos de Gödel recordemos que existen otras reinterpretaciones, como las del matemático Hofstadter, que en cierta reciprocidad se interesan por la filosofía:

<< En su forma más desnuda o descarnada, el descubrimiento de Gödel supone la traducción de una vieja paradoja filosófica a términos matemáticos. Me refiero a la llamada *paradoja de Epiménides, o paradoja del mentiroso*. Epiménides, cretense, hizo esta inmortal aseveración: “Todos los cretenses son mentirosos”. Una versión más afilada de la paradoja es sencillamente “Estoy mintiendo” o “Esta aseveración es falsa”. La última versión es la que generalmente tendré en mente al referirme a la paradoja de Epiménides. Es una aseveración que de manera brutal contradice la dicotomía tan generalmente aceptada entre aseveraciones verdaderas y aseveraciones falsas, puesto que si por un momento la tomamos como verdadera inmediatamente se nos dispara por la culata y nos ponemos a pensar que es falsa. Pero una vez que hemos decidido que es falsa, un análogo tiro por la culata nos hace volver a la idea de que es verdadera. >>⁸³³

⁸²⁹ *Op. cit.* p.36

⁸³⁰ LYOTARD Jean-François, *La condición postmoderna - Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1994, p.9

⁸³¹ CONNOR Steven, *Cultura postmoderna - Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996, p.30.

⁸³² LYOTARD Jean-François, *La condición postmoderna - Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1994, p.101

⁸³³ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.19

En cierta medida ésta es también una reinterpretación heterodoxa de Gödel, creativa e interdisciplinar que, desde la paradoja y la metáfora del círculo vicioso, relaciona la vanguardia matemática con el arte (Escher) y la música (Bach):

<< La paradoja de Epiménides es un Bucle Extraño de un solo paso, como la Galería de grabados de Escher. ¿Y qué tiene que ver con la matemática? Aquí es donde entra el descubrimiento de Gödel. A Gödel se le ocurrió la idea de utilizar el razonamiento matemático. Esa idea de hacer de la matemática una disciplina “introspectiva” resultó ser enormemente dinámica, y la más fecunda de sus implicaciones es una que él mismo encontró: el Teorema de la Incompletitud. Qué propone este Teorema y cómo lo demuestra son dos cosas distintas. (...) Podemos comparar el Teorema con una perla y el método de demostración con una ostra. La perla es estimada por su tersura y su sencillez; la ostra es un ser vivo y complejo en cuyas tripas brota esa gema misteriosamente simple.

El Teorema de Gödel aparece como Proposición VI de un artículo suyo “Sobre proposiciones formalmente indecibles en los *Principia Matemática* y sistemas análogos, I” (1931). >>⁸³⁴

Pero otros científicos, incluso tan juguetones como Sokal y Bricmont, no demuestran un interés recíproco por la filosofía posmoderna y, por consiguiente, contestan la ingerencia ‘interdisciplinar’ como la de Lyotard, por ejemplo, respecto al teorema de Gödel:

<< En escritos posmodernos se encuentra a menudo la idea de que los avances científicos más o menos recientes no sólo han modificado nuestra visión del mundo, sino que también han provocado cambios filosóficos y epistemológicos profundos:(...). Los ejemplos más frecuentes que se suelen citar a favor de esta tesis son la mecánica cuántica, el teorema de Gödel y la teoría del caos, pero también se citan la flecha del tiempo, la autoorganización, la geometría fractal y el *Big Band*, entre otras teorías. >>⁸³⁵

Por otra parte el matemático Hofstadter también alerta sobre el peligro de confusión, derivado de la vaguedad del concepto popular (en el que podría incluirse la intelectualidad de Lyotard) de demostración científica, implicando históricos trabajos monumentales como el de Russell y Whitehead:

<< (...) Gödel tuvo que elaborar detalladamente una manera de transportar la paradoja de Epiménides a un formalismo de teoría de los números. Su trasplante final de la paradoja de Epiménides no decía “Esta proposición de teoría de los números es falsa”, sino “Esta proposición de teoría de los números no tiene ninguna demostración”. De aquí pueden originarse no pocas confusiones, a causa de que la gente no entiende en general el concepto de “demostración” sino de forma bastante vaga. De hecho, la obra de Gödel se inscribe como episodio del largo esfuerzo de los matemáticos por explicarse a sí mismos qué cosa son las demostraciones. El hecho importante que hay que tener en cuenta es que las demostraciones son pruebas *dentro de sistemas fijos* de proposiciones. En el caso de la obra de Gödel, el sistema de razonamiento teórico-numérico a que se refiere la palabra “demostración” es el de los *Principia Mathematica (P.M.)*, obra gigante de Bertrand Russell y Alfred North Whitehead, publicada entre 1910 y 1913. Por lo tanto, la aseveración G de Gödel debería escribirse más adecuadamente así: “Esta aseveración de teoría de los números no tiene ninguna demostración en el sistema de los *Principia Mathematica*“. >>⁸³⁶

Así los juguetones (por bromistas pero también ‘justicieros’) científicos Sokal y Bricmont corrigen a Lyotard y a otros filósofos con tentaciones científicas:

<< Creemos que estas ideas se basan principalmente en confusiones, eso sí, mucho más sutiles que las que encontramos en Lacan, Irigaray o Deleuze. Necesitaríamos muchos libros para intentar desentrañar todos los malentendidos y hacer justicia a los núcleos de verdad que, en ocasiones, se esconden en su interior. En este capítulo esbozaremos esa crítica limitándonos exclusivamente a dos ejemplos: la “ciencia posmoderna” según Lyotard y la teoría del caos. >>⁸³⁷

Esencialmente Sokal y Bricmont reprochan a Lyotard, la banalidad incongruente con el subjetivo (por injustificado) radicalismo que deriva:

<< Tras una fugaz alusión al teorema de Gödel, trata el problema de los límites de la predictibilidad en física atómica y cuántica. Por un lado, resalta la imposibilidad práctica de conocer, por ejemplo, las posiciones de todas las moléculas en un gas, debido a su enorme número. Sin embargo, éste es un hecho más que sabido y constituye la base de la física estadística desde, por lo menos, las últimas décadas del siglo XIX. >>⁸³⁸

⁸³⁴ *Ibidem*.

⁸³⁵ SOKAL Alan y BRICMONT Jean, *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999, p.140

⁸³⁶ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.20

⁸³⁷ SOKAL Alan y BRICMONT Jean, *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999, p.140

⁸³⁸ *Op. cit.* p.140

Al efecto Hofstadter incide sobre el concepto de “demostrabilidad” científica desde una perspectiva histórica y científica contextualizada:

<< En suma, lo que demostró Gödel fue que la demostrabilidad es un concepto más endeble que la verdad, independientemente del sistema axiomático de que se trate.

Como es natural, el Teorema de Gödel tuvo un efecto electrizante en los lógicos, matemáticos y filósofos interesados en los fundamentos de la matemática, pues demostraba que ningún sistema fijo, por complicado que fuera, podía representar la complejidad de los números enteros: 0, 1, 2, 3... Los lectores modernos podrán no experimentar ante esto la misma perplejidad que los de 1931, ya que en el ínterin nuestra cultura ha absorbido el Teorema de Gödel, junto con las revoluciones conceptuales de la relatividad y de la mecánica cuántica, y sus mensajes filosóficamente desorientadores han llegado hasta el gran público, aunque sea embotados por varias capas de traducción (y, casi siempre, de ofuscación). La actitud general de los matemáticos de hoy consiste en no esperar sino resultados “limitativos”; pero en 1931 la cosa cayó como un rayo seco. >>⁸³⁹

Más allá del caso concreto de Gödel, las imposturas intelectuales también aluden a cuando Lyotard parece tratar:

<< la cuestión del indeterminismo en la mecánica cuántica, para ilustrarla se vale de un ejemplo totalmente clásico: (...) Pero semejante observación es banal: la densidad es una cantidad macroscópica y sólo tiene sentido en aquellas situaciones en las que entra en juego un gran número de moléculas. No obstante, las conclusiones conceptuales que Lyotard extrae son más bien radicales: (...) En esta observación se aprecia un tono subjetivista que no se justifica con el ejemplo citado. >>⁸⁴⁰

En realidad le reprochan la falta de rigor científico procedimental, el desarrollo argumental, en suma:

<< lo que cuenta, en último término, es que Lyotard no aporta ningún argumento que apoye sus conclusiones filosóficas. >>⁸⁴¹

Los científicos tampoco parecen muy proclives a la hibridación posmoderna, por muy paradójica que sea la ciencia:

<< Lyotard mezcla, al menos, seis ramas de las matemáticas y de la física, que, en realidad, están conceptualmente muy alejadas entre sí. Además, confunde la introducción de funciones no derivables (o incluso discontinuas) en los modelos científicos con una supuesta evolución “discontinua” o “paradójica” de la ciencia propiamente dicha. >>

No obstante:

<< las teorías que menciona Lyotard han dado lugar a nuevos conocimientos, pero sin cambiar el significado del término. *A fortiori*, generan lo conocido, no lo desconocido (excepto en el sentido trivial de que los nuevos descubrimientos plantean nuevos problemas). Por último, el “modelo de legitimación” sigue siendo la confrontación de la teoría con las observaciones y los experimentos, no una “diferencia entendida como paralogía” (suponiendo que esta expresión tenga algún sentido). >>⁸⁴²

Aunque menos agresivo que los citados científicos, Connor también se muestra crítico con Lyotard, coincidiendo con ellos en la discusión del término “paralogía”, esgrimiendo que Lyotard se basa aquí en la obra de filósofos de la ciencia como Thomas Kuhn o Paul Feyerabend, pero coincidiendo con las indicaciones de Richard Rorty y Axel Honneth cuestiona como:

<< Lyotard toma la condición general de todas las ciencias de cualquier época, tal y cómo especificó Thomas Kuhn, y la transforma en la característica definitoria de la ciencia posmoderna. >>

Respecto al análisis de Lyotard sobre:

<< el abandono de la perspectiva universal por parte de la ciencia tampoco podría estar de acuerdo con un desarrollo particular contemporáneo de las ciencias en cuestión. >>

Y en cuanto a la física teórica:

<< la diversificación del conocimiento no conduce hacia formas extravagantes de paralogía, ni la mayoría de los científicos son tan tolerantes ante lo inconmensurable como Lyotard pretende hacernos creer(...) >>⁸⁴³

⁸³⁹ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.21

⁸⁴⁰ SOKAL Alan y BRICMONT Jean, *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999, p.140

⁸⁴¹ *Op. cit.* p.141

⁸⁴² *Op. cit.* p.142

⁸⁴³ CONNOR Steven, *Cultura posmoderna - Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996, p.31

Paradójicamente resulta en último término que Lyotard, en negativo ('infiltrado' en el sistema) sitúa al científico lingüísticamente juguetón como paradigma del *Zeitgeist* posmoderno, dado que Lyotard:

<< destila pesimismo ante el papel del intelectual en un mundo moderno que ha prescindido del horizonte legitimador de la historia universal o saber absoluto. En cierto sentido, el diagnóstico legitimador de la historia universal o saber absoluto. En cierto sentido, el diagnóstico de la condición postmoderna es el de la inutilidad final del intelectual: (...) >>

No obstante “a pesar de este panorama tan inexorable”, Lyotard:

<< no parece ofrecer una panacea analítica para el intelectual. *La Condición postmoderna* hace del científico el verdadero “héroe negativo” de vanguardia en virtud de su capacidad de realizar la guerrilla intelectual desde dentro del sistema, induciendo esotéricamente a los juegos lingüísticos de la autoridad a cambio de desequilibrarlos. >>⁸⁴⁴

También plantea Lyotard otras enigmáticas afirmaciones en negativo para definir el *Zeitgeist* posmoderno (sin 't') en cuestión:

<< Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, (...) >>⁸⁴⁵

Los editores franceses ya advierten en el prólogo del libro sobre lo engañoso del título infantil, cuando dicen que Lyotard 'pretextaba' (obligado entrecomillado) la ingenuidad de estos textos destinados a niños, anticipando así su claridad engañosa.

Lyotard no obstante explica lo impresentable desde la paradoja, de nuevo en viciosa circularidad:

<< Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. >>

En esencia se trata de una situación paradójica futurible, asimilable a la relación entre el proyecto y la obra, en el sentido de las 'reglas proyectivas' que anticipan un futuro inexistente:

<< De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*). >>⁸⁴⁶

Finalmente señalemos que Connor también se interesa por la explicación de Lyotard que entiende delictivas las metanarraciones totalitarias, en referencia al dominio absoluto de las metanarraciones antes de la llegada de la condición posmoderna. Así en *Le postmoderne expliqué aux enfants* todo esto le lleva a:

<< acusar a los relatos generales como el Marxismo, Hegelianismo y la teoría económica liberal de totalitaristas y vehículos inevitables del “crimen contra la humanidad”. >>⁸⁴⁷

02.1.07- Ética en la filosofía del espíritu de...

En el desarrollo de nuestro trabajo sobre el *Zeitgeist* surge naturalmente el posicionamiento ético, con atisbos morales y sociales en el arte, detectados por Haden-Guest al cuestionar la belleza:

<< La mayoría cree que el arte ha de ser bello. Muchos creen que el arte debe ser además moral o socialmente útil. Y esto plantea un problema, porque los artistas contemporáneos no creen que haya de ser forzosamente ni lo uno ni lo otro. >>⁸⁴⁸

⁸⁴⁴ *Op. cit.* p.35

⁸⁴⁵ LYOTARD Jean-François, *La posmodernidad - (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1995, p.25

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

⁸⁴⁷ CONNOR Steven, *Cultura postmoderna - Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996, p.31

Pero también Guasch dentro del contexto del arte y nuevas tecnologías, se refiere a la ética, en referencia a P. Virilio el cual: “centrándose en una perspectiva ética” cuestiona:

<< las consecuencias de la utilización indiscriminada de Internet, de los multimedia. >>⁸⁴⁹

Incluso Mumford alerta sobre un *Zeitgeist* a-crítico que deviene por tanto in-moral:

<< La actual limitación de la libertad política o intelectual en los Estados Unidos de Norteamérica, como resultado de los insidiosos cambios que han tenido lugar en la última década, es sólo un síntoma de la pérdida mayor: la abdicación de la personalidad humana. Nuestra aceptación de esta limitación con tan escasa protesta eficaz, da la medida de nuestro derrumbe moral. >>⁸⁵⁰

La inmoralidad que deviene impostura en el *Zeitgeist* también alarma a Sokal y Bricmont, que coinciden con Lyotard (“estaba muy lejos de ver claro”) en la nebulosa situación crítica, planteando que la crítica de ese declaradamente nebuloso *Zeitgeist* (talante o espíritu de la época) que llamamos posmodernismo.

Sin pretender un análisis exhaustivo, llaman la atención sobre:

<< el abuso reiterado de conceptos y términos procedentes de las ciencias físico-matemáticas. >>⁸⁵¹

Pero también surgen otra categoría de abusos en la ciencia, aquellos que afectan a la ética:

<< Insólitos descubrimientos: la fusión de células de tomate y toro, clonaciones, tribus perdidas, eslabones perdidos del ser humano. Pudieron cambiar la historia, pero tenían un inconveniente: todos eran mentira.>>⁸⁵²

Por su parte Connor es muy explícito en las consideraciones éticas, ya desde la denominación del capítulo *Posmodernidad, vanguardia y posibilidades éticas*, resolviendo ideológicamente el aparente conflicto entre modernidad y posmodernidad, al centrarse en el cuestionamiento de la identidad (“desidentificación”):

<< Una de las formas más importantes de la teoría postmoderna en su intento por desarrollar posturas de desidentificación ha sido la rehabilitación del papel y la función de la vanguardia. >>

Se produce un dramático cambio del compromiso integral a la exclusividad estética, tal como apuntan gran parte de los análisis de la modernidad que subrayan:

<< la progresiva restricción de enfoque de la vanguardia; ésta comenzó como una fuerza de compromiso político, interesada en incluir o subsumir los productos artísticos en un programa más extenso e integrador (por ejemplo, los artistas de la Comuna de París de 1871 o la vanguardia rusa del período revolucionario), y fue retirándose gradualmente a una posición de imparcialidad en una separación fatal del ámbito estético y político. Como resultado, los desafíos políticos de la primera vanguardia quedaron encerrados en explosiones controladas de unos experimentos que sólo jugaban con la forma artística. >>⁸⁵³

Advertimos así el devenir (de-generativo) de la modernidad, desde la globalidad originaria hasta el esteticismo triunfante y necesariamente terminal por la exclusión de paradójica raíz objetiva (supuesta imparcialidad). Consecuentemente la posmodernidad, sólo se enfrenta a los epígonos de la modernidad y busca la identidad perdida en los fundamentos más vitalistas e integradores del movimiento moderno. Así para Connor el arte posmoderno y junto con él la teoría posmoderna, aparecen como reacción a esta institucionalización de las energías de la modernidad.

⁸⁴⁸ HADEN-GUEST Anthony, *Al natural - La verdadera historia del mundo del arte*, Península, Barcelona, 2000, p.13

⁸⁴⁹ GUASCH Ana M^a (ed.) *El arte último del siglo XX - Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, p. 439

⁸⁵⁰ MUMFORD Lewis, *Arte y técnica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p.160

⁸⁵¹ SOKAL Alan y BRICMONT Jean, *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999, p.22

⁸⁵² ARIZA Luis Miguel, *Fraudes científicos*, El País Semanal n° 1632, 6 enero 2008, p.55

⁸⁵³ CONNOR Steven, *Cultura postmoderna - Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996, p.176

Detecta Connor un cierto descrédito de algunos pensadores posmodernos, precisamente por desacreditar principios y valores, atacados por una particularista división del conjunto. Concretamente se refiere el autor al descrédito que han sufrido Lyotard y otros cuyo objetivo no es la táctica, sino los fines y valores. Dado que si las tácticas, las estrategias y formas de organización y expresión política varían local e históricamente, aquellos principios y valores que podían empujarnos a cualquier tipo de acción política no pueden sobrevivir con facilidad a este tipo de división. Surge así para el autor, el interrogante clave de ¿qué principio salvo el colectivo, incluso el universal, garantizará la posibilidad de una negociación libre entre los múltiples centros de interés o los juegos lingüístico-heterogéneos de Lyotard?

Connor nos previene contra la des-honesta y paradójica uniformidad impuesta por la crítica posmoderna a la totalidad. Afirmando que:

<< la política cultural postmoderna debería cuidarse de aquellos sistemas que imponen uniformidad de forma opresiva a través de la retórica de la universalidad (incluyendo la suya propia). >>

No obstante, la retórica está presente en la circularidad viciosa de la crítica criticada:

<< Pero la crítica postmoderna a la totalidad sólo ha conducido a la demostración de que totalidad y universalidad son exigencias constante y deshonestamente formuladas en nombre de unas estructuras de poder que no son totales ni universales; constituyéndose además convincentemente como argumentos opuestos al deseo de una aplicación universal de los principios de libertad y justicia. (...) ¿a quién le importa si las metanarraciones son o no falsas, (...) >>⁸⁵⁴

Este cuestionamiento de la falsedad debe expandirse del arte a la filosofía pero también hasta la ciencia, cuya neutralidad ocasionalmente aparece cuestionada, desde el proyecto mismo de búsqueda de la verdad absoluta:

<< La tentación ronda a los científicos, considerados muchas veces por el público como seres neutrales y románticos en busca de una verdad absoluta. La línea que separa el fraude de la deshonestidad a veces no es tan clara. Francisco Anguita, planetólogo de la Universidad Complutense, lo explica así: “Una cosa que pasa a menudo en la ciencia es que se tiende a exagerar los resultados obtenidos. El mensaje es: qué importante soy, denme más dinero”. Para Anguita, esta actividad no llega a ser fraudulenta, pero puede dar lugar a comportamientos no demasiado honestos: por algo se empieza. (...)

La deshonestidad en la ciencia tiene muchas caras. Los científicos deshonestos juegan con la credulidad del público, y no tenemos más remedio que creerlos hasta que la comunidad científica los caza. >>⁸⁵⁵

La pérdida del espíritu de conjunto frecuente en el *Zeitgeist* posmoderno es inherente al pragmatismo (la obra) que desatiende el proyecto ético y se vuelve desvitalizante por su parcialidad ensimismada. Paradójicamente en complicidad inconsciente con el sistema criticado, Connor señala que la desaparición del horizonte de valor universal conduce finalmente a la adopción irracional de una cierta agónica oposición. O lo que es lo mismo, surge una alegre complacencia del pragmatismo, precisamente aquel que asume que no podemos basar nuestras actividades en principios éticos con mayor fuerza. Así de hecho para Connor la opción pragmática siempre terminará siendo agónica. Sin embargo:

<< el análisis cultural postmoderno y la política cultural constituyen una etapa importante, (...) del desarrollo de la consciencia ética en el reconocimiento de la diversidad irreductible de voces e intereses. >>

Pero siempre existe el riesgo de:

<< ser cómplice de aquellas formas cada vez más globalizadoras que pretendían utilizar, explotar y administrar (y por tanto restringir violentamente) esta diversidad. >>

Afortunadamente frente al carácter agónico de cierta posmodernidad Connor proyecta un futuro *Zeitgeist* posmoderno, lleno de una más vitalista y ética “diversidad global”:

<< La tarea de la postmodernidad teórica del futuro deberá consistir (en vez de disipar sus energías en fantasías de marginalidad ya desechadas o actuar como legitimación cultural de los efectos alienantes de la “sociedad informativa” del capitalismo tardío) en fraguar formas nuevas y más integradoras de colectividad ética. >>

Aún siendo conscientes de alguna crítica, considerándolo como:

⁸⁵⁴ *Op. cit.* p.180

⁸⁵⁵ ARIZA Luís Miguel, *Fraudes científicos*, El País Semanal nº 1632, 6 enero 2008, p.57

<< otra débil recaída en el universalismo, pero no se trata de eso. Es una llamada a la creación de una estructura común de consenso que pueda garantizar por sí sola la continuidad de una diversidad global de voces. >>⁸⁵⁶

Fernández Buey también se manifiesta (ya desde el encabezamiento del texto) interesado por la interacción de ética, filosofía y política en un *Zeitgeist* abrumado por múltiples polémicas “suscitadas durante las últimas décadas en el mundo occidental”, que pasa a enumerar:

<< el aborto y la eutanasia; las implicaciones de las políticas demográficas en curso y el aumento de las diferencias entre países ricos y países pobres; las migraciones, el racismo y la xenofobia en Europa; las causas de la crisis ecológica y las posibilidades de elaborar una ética no antropocéntrica; las formas del pacifismo, la objeción de conciencia y la desobediencia civil; las concepciones teóricas de la democracia y las democracias realmente existentes; y las implicaciones de la tecnociencia >>

Todo lo cual lleva a:

<< postular una ética de la responsabilidad y el control social de las políticas científicas.>>

La valoración ética permite a Fernández Buey atisbar un comprometido proyecto fronterizo (cultura, ciencia, política, ética), que pueda obrar como “tercera cultura”. Para el autor, la controversia se trata desde la convicción de que la ética debe ser deliberativa y de que la política debe entenderse como ética civil, como ética de lo colectivo.

Por lo cual se postula la necesidad de:

<< la cultura científica y de una ética convivencial o dialógica para decidir, con conocimiento de causa y argumentación racional, en las principales controversias públicas del presente. >>

La llamada de Buey se dirige:

<< a los estudiantes de humanidades en el cambio de siglo y a los aspirantes a científicos convencidos de la importancia que, en el mundo actual, llegue a tener la “tercera cultura”, es decir, una cultura puente entre ciencia y poliética (...) >>⁸⁵⁷

No obstante pareciera el hecho de que el futuro en su devenir tecnocientífico evidencia una problemática intemporal, es para Buey un problema de siempre (el problema del mal en el mundo, el asunto del bien vivir, el problema de la justicia, el problema de la desigualdad social y de la desigualdad de género, etc.). De hecho aunque podemos encontrarlos ya en Platón, en Aristóteles, en Agustín de Hipona, en los pensadores renacentistas, ilustrados o románticos, continúan sin ser resueltos puesto que:

<< reaparecen y toman una nueva forma precisamente en función de los avances tecnocientíficos actuales, en función de esa forma de conocimientos a la que llamamos ciencia.>>

Además en las últimas décadas la moral deja de ser materia monopolizada:

<< como consecuencia del gran desarrollo alcanzado por algunas ciencias como la etología y la sociobiología, a los filósofos de la moral les hayan salido competidores. E.O. Wilson ha escrito al respecto: “Tanto los científicos como los humanistas deberían considerar la posibilidad de que haya llegado la hora de sacar por un tiempo la ética de manos de los filósofos y biologizarla”. >>⁸⁵⁸

La ingeniería genética es para Fernández Buey el máximo exponente de la investigación científica posmoderna. Destacando entre “las controversias públicas actuales”, asegurando el autor que ninguna otra está produciendo tanta bibliografía como la dedicada a las implicaciones de la biotecnología, y más particularmente, a la ingeniería genética. Precisamente por ser una “ciencia aplicada” se ha convertido según Buey en la piedra angular del desarrollo industrial posmoderno.

Llegamos así hasta el término ADN, la nueva clave lingüística (sólo literalmente por el uso de letras), en tanto concepto inseparable de nuestro *Zeitgeist* y que Fernández Buey analiza, para determinar los problemas éticos y jurídicos que se derivan de la nueva revolución tecnocientífica:

⁸⁵⁶ CONNOR Steven, *Cultura postmoderna...* op. cit. p.181

⁸⁵⁷ FERNANDEZ BUEY Francisco, *Ética y filosofía política - Asuntos públicos controvertidos*, Bellaterra, Barcelona, 2000, p.1

⁸⁵⁸ *Op. cit.* p.41

<< La ciencia que da origen a los problemas mencionados es la biología molecular. El paso central de esta historia es el descubrimiento del ADN (ácido desoxirribonucleico), la molécula de la herencia, fundamental para la comprensión de la estructura de la vida. (...) >>

Informa Buey que James Watson y Francis Crick son los dos principales protagonistas que recibieron el premio Nóbel en 1962 por el descubrimiento de la estructura del ADN (1953) y el desciframiento de las primeras letras del código genético en 1961, lo que dio lugar en los años sesenta a toda una serie de investigaciones aplicadas.

Desde entonces:

<< la biología molecular cobró auge y las tecnologías aplicadas al estudio de las diferentes dimensiones de la vida pasaron a primer plano. El ámbito más importante de la biotecnología pasó a ser desde la década de 1970 lo que se denominó ingeniería genética. >>⁸⁵⁹

La nueva clave 'lingüística' ADN en su concepción "recombinante" se muestra sorprendentemente afín con el espíritu de los tiempos posmodernos (y con nuestro trabajo), más interesados por la hibridación que por la invención a priori, recordando al efecto la crítica de Rosalind Krauss a la obsesiva originalidad de las vanguardias.

Y ante las exigencias la ética puede llegar a ceder, incluso en el contexto científico, tópicamente honesto:

<< A finales de 2005, la revista *Science* retiró el famoso artículo de las células humanas clonadas obtenidas de pacientes del coreano Hwang Woo-Suk, y en enero del siguiente año, los cimientos de la revista temblaron aún más cuando se supo que había falsificado todos los datos (incluidos los de la obtención de células embrionarias a partir de lo que sería el primer embrión clonado recogidos por la misma publicación en 2004). *Science* había anunciado la maravilla a bombo y platillo durante el verano, y seis meses después el fiasco hizo sonrojar a sus responsables, el comité de revisión encargado de velar por la credibilidad de los trabajos publicados. ¡Una mentira pura y dura! La respuesta del editor de *Science* fue que, simplemente, a la hora de publicar los trabajos, los responsables de la publicación daban por hecho que los científicos son honestos y dicen la verdad. >>⁸⁶⁰

Cual si de surrealista *cadáver exquisito* se tratase, sorprendentemente de unos fragmentos inanimados surge la vital creación que disuelve la frontera clásica entre "ciencia pura y ciencia aplicada", diríamos que entre teoría y praxis y quizás entre proyecto y obra. Históricamente:

<< Los primeros experimentos con éxito de la ingeniería genética tuvieron lugar en 1973 después de que, en 1972, se creara la primera molécula de ADN recombinante en laboratorio: experimentos de ADN recombinante en que genes de una especie son introducidos en otra especie y funcionan correctamente.>>⁸⁶¹

Así Fernández Buey identifica algunos hitos del devenir genético, recordando que en 1973:

<< se patentó por primera vez en Estados Unidos una técnica de recombinación genética. >>

En 1988 se patentó por primera vez, también en Estados Unidos:

<< un organismo producido mediante ingeniería genética. Paralelamente, se creó la organización HUGO para llevar a cabo el proyecto Genoma Humano cuyo objetivo es identificar todos los genes del cuerpo humano, cuyo número estimado es de cincuenta a cien mil. >>

En 1996 se inició la elaboración del:

<< primer mapa del genoma humano que se calcula que estará terminado hacia el 2002 o 2003. >>

Fue en 1997 cuando se produjo la popularización con:

<< la clonación de la oveja Dolly. >>

En marzo del año 2000:

<< el presidente norteamericano ha anunciado oficialmente que el proyecto Genoma Humano está prácticamente concluido. >>⁸⁶²

Particularmente creativo resulta el parámetro clonación, que obliga a re-plantear el concepto artístico de la re-presentación, adquiriendo una nueva dimensión *Zeitgeist* con la

⁸⁵⁹ *Op. cit.* p.278

⁸⁶⁰ ARIZA Luís Miguel, *Fraudes científicos*, El País Semanal nº 1632, 6 enero 2008, p.58

⁸⁶¹ FERNANDEZ BUEY Francisco, *Ética y filosofía política - Asuntos públicos controvertidos*, Bellaterra, Barcelona, 2000, p.278.

⁸⁶² *Op. cit.* p.279

ingeniería genética. De todos los problemas bioéticos planteados por ella, la clonación se ha convertido últimamente en el centro del debate público, por lo que urge su identificación. La clonación se define como:

<< una forma de reproducción no sexual, que se da naturalmente en muchas plantas junto a la reproducción sexual y que, a diferencia de esta última, produce copias genéticas exactas de la planta originaria. >>

Su fundamento es:

<< la capacidad de germinación de las células diploides normales, que en condiciones adecuadas empiezan a retoñar (reproducción por esquejes). Los ejemplos más conocidos son las patatas y las fresas. La etimología del término ‘clon’ alude a *esqueje* o *retoño* y la biología define ‘clon’ como un grupo de organismos de idéntica constitución genética que proceden de un único individuo mediante multiplicación asexual y que son iguales a él. >>⁸⁶³

Abstrayendo los conceptos explicitados (cual metáfora de la apoteosis del esteticismo posmoderno) pudiera parecer que lo idéntico derivase del ensimismamiento, del narcisismo esteticista que ‘re’-flejado en el a-sexual espejo de la ciencia, se duplica y multiplica.

El término ‘re’ lingüísticamente implícito en el clon, sinónimo de ‘re’-toño, casualmente parece idóneo para espíritu de la época posmoderna, que como el ‘re’-nacimiento (por ejemplo), ‘re’-visa el pasado.

Pero también el concepto clonación, en cuanto propiedad de replicación exacta podría evocar la problemática del proyecto, diríamos que clonado en la obra.

Por otra parte nuestro ya reiterado interés por la circularidad viciosa sintoniza con el interés de Fernández Buey respecto a la “ética de la imperfección” en el *Zeitgeist*:

<< El círculo se cierra. La reflexión sobre ciencia y ética en este cambio de siglo y de milenio vuelve a enlazar con el viejo mito fundacional de los árboles del Paraíso. >>⁸⁶⁴

Desde esta concepción futuro y pasado se con / funden, la génesis de la vida y su futuro, la supervivencia. Así el proyecto bioético se hace imprescindible para la naturaleza, del ser humano incluso.

Otra metáfora de la génesis vital, nos recuerda el divino compromiso con la imperfección, que Fernández Buey denomina “ética de la imperfección”, contrapuesta al ensimismamiento, al narcisismo biotecnológico del *Zeitgeist* implícito en la perfección clónica. Hans Jonas subraya, un aspecto interesante del mito del diluvio universal en su versión judeocristiana, planteando que:

<< después de un primer momento en que la divinidad, ante la maldad existente en el mundo, se arrepiente de haber creado al ser humano y decreta el diluvio (...) acaba inclinándose, sin embargo, por un pacto, por una nueva alianza con el Homo sapiens. Esta nueva alianza se basa en la aceptación implícita de un objetivo más modesto que el del hombre perfecto y paradisíaco, en un rechazo de la perfectibilidad. >>

Pero el punto de vista judeocristiano puede ser contrastado con el de otras culturas que plantean sugerentes interrogantes conceptuales, en las que el silencio es esencial para la búsqueda de la verdad:

<< *¿Qué es el zen?* No estoy muy seguro de saber qué es el zen. En un sentido, creo comprenderlo perfectamente; pero en otro, pienso que nunca podré comprenderlo por entero. (...) Para mí, el zen es una arena movediza intelectual: anarquía, oscuridad, sin sentido, caos. Atormenta y enfurece. Y sin embargo es jocoso, refrescante, seductor. El zen tiene su propia clase específica de significación, de lucidez y de claridad. >>

Señalando en este sorprendente *Capítulo IX: Mumon y Gödel* que:

<< Uno de los principios básicos del budismo zen es que no hay modo de caracterizar qué es el zen. Por más extensión verbal que se dedique a abarcar el zen, éste se resiste, y permanece más allá. Podría parecer, entonces, que todos los esfuerzos por explicar el zen son irremediables pérdidas de tiempo. Pero los maestros y estudiosos del zen no piensan así. Por ejemplo, los koans zen son una parte central del estudio del zen, y son pensamiento verbal. Se considera que los koans son “disparadores”; aunque no contengan información suficiente como para, por sí mismos, infundir la iluminación, sí es posible que puedan bastar

⁸⁶³ *Op. cit.* p.290

⁸⁶⁴ *Op. cit.* p.297

para poner en acción los mecanismos internos del entendimiento que conduzcan a la iluminación. En general, sin embargo, la postura del zen es que las palabras y la verdad son incompatibles o que, al menos, no hay palabras que puedan capturar la verdad. >>⁸⁶⁵

Sorprendentemente esta inexactitud programática interesa a la vanguardia matemática más creativa:

<< Se hace el ensayo de comentar las curiosas ideas del budismo zen. Ocupa un lugar central, aquí, el monje zen Mumon, autor de acotaciones famosas acerca de muchos koans. En cierto sentido, las ideas zen ofrecen una semejanza metafórica con algunas nociones contemporáneas de la filosofía de la matemática. Luego de ser presentado este “ezenario”, es expuesta la idea gödeliana fundamental, la de la numeración Gödel, y se da un primer paso hacia el Teorema de Gödel. >>⁸⁶⁶

Recordemos además que la vía de la imperfección genera notables resultados en el budismo zen, programáticamente imperfecto y que es conceptualizado como *wabi-sabi*. En suma una concepción vital, como vimos (interdisciplinariedad en modo intemporal). Indicando Fernández Buey como Jonas plantea que:

<< se puede hacer seguir la necesidad de una ética de la imperfección, de la modestia, de la humildad, como diciendo: si la divinidad vuelve sobre sus pasos para acabar aceptando modestamente la imperfección de su propia creación, (...) >>⁸⁶⁷

Incluso parece que Zen y ciencia pueden orientarse hacia una visión conjunta:

<< *Visión conjuntamente tipográfica y aritmética de las cosas*. El descubrimiento de la numeración Gödel ha sido comparado con el descubrimiento, por parte de Descartes, del isomorfismo existente entre curvas ubicadas en el plano y ecuaciones de dos variables: algo increíblemente simple –después de lo que se ve– e inaugurador de un vasto mundo nuevo. >>⁸⁶⁸

Debe recordarse que este científico orientalismo viene avalado por un matemático prestigioso:

<< nació en Nueva York en 1945 y es hijo de Robert Hofstadter, premio Nobel de Física en 1961. Estudió matemáticas en Stanford y física en la Universidad de Oregón. Fue profesor de ciencias cognitivas en la Universidad de Michigan hasta 1988 y, en la actualidad, en la Universidad de Indiana, donde también dirige el Center for Research on Concepts and Cognition. Su obra GÖDEL, ESCHER, BACH (1979) se convirtió al poco de su aparición, para gran asombro de todos, en un “best seller” en Estados Unidos antes incluso de recibir el prestigioso Premio Pulitzer en 1980 y el American Book Award del mismo año; los lectores y críticos del mundo entero acogieron el libro con idéntico entusiasmo. >>⁸⁶⁹

Fernández Buey insiste en la necesidad de un proyecto bioético, frente a la obra errática. Se detecta el riesgo del proceder habitual, es decir las limitaciones del proceder por ensayo y error en ámbitos en los cuales el riesgo de error puede ser equiparable a la catástrofe. Por lo tanto, es posible, razonable y necesario proponer moratorias en algunos campos. Podría así concluirse con una negativa afirmación paradójica sobre la necesidad vital de que el proyecto no se culmine como obra. Por ello se solicita una especial atención y consecuente demora, que particularmente requieren aquellos aspectos:

<< a) que afectan directamente a la experimentación con animales y seres humanos; b) que suscitan dudas fundadas sobre las aplicaciones no constatadas; c) en los que una parte relevante de la comunidad científica tiene dudas fundadas; y d) estas dudas coinciden con preocupaciones serias de la opinión pública informada. >>⁸⁷⁰

Esta científica referencia a las dudas fundadas sintoniza con una actitud matemática ejemplarizada por Gödel que expande globalmente una visión conjunta que permite una transferencia de estudios de carácter proyectivo / propositivo:

⁸⁶⁵ HOFSTADTER D. R., *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.275

⁸⁶⁶ *Op. cit.* p. XIII

⁸⁶⁷ FERNANDEZ BUEY Francisco, FERNANDEZ BUEY Francisco, *Ética y filosofía política - Asuntos públicos controvertidos*, Bellaterra, Barcelona, 2000, p.298

⁸⁶⁸ HOFSTADTER Douglas R. , *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.293

⁸⁶⁹ *Op. cit.* Cubierta interior

⁸⁷⁰ FERNANDEZ BUEY Francisco, *Ética y ... op. cit.* p.301

<< Visión conjuntamente tipográfica y aritmética de las cosas. PROPOSICION BASICA: Si existe una regla tipográfica que indica el modo en que determinados dígitos han de ser desplazados, transformados, suprimidos o incluidos dentro de cualquier número representado en forma decimal, entonces, tal regla puede ser adecuadamente representada, a su vez, por su equivalente aritmético, el cual empleará operaciones aritméticas con potencias de 10, lo mismo que adiciones, sustracciones, etc.

Más sintéticamente: Las reglas tipográficas para la manipulación de *numerales* son, en realidad, reglas aritméticas para operar con *números*. >>

Por tanto:

<< Aquella simple observación está en el centro del método de Gödel, y su efecto será estremecedor. La misma nos señala que, contando con la numeración Gödel de cualquier sistema formal, podemos formular de inmediato un conjunto de reglas aritméticas, con lo cual queda completo el isomorfismo de Gödel. El resultado consiste en que podemos transferir el estudio de cualquier sistema formal –en realidad, el estudio de *todos* los sistemas formales- al campo de la teoría de los números. >>⁸⁷¹

La política ética parece imprescindible para el *Zeitgeist* científico, recordando no obstante que como la propia posmodernidad éste es diverso. Debiendo re / citarse la importante presencia de otra vanguardia científica (conformada por múltiples premios Nóbel) ya comentada (interdisciplinariedad en modo intemporal), que se aproxima a los exotismos de visión amplia. En conclusión, afirmativa por necesariamente negativa:

<< no puede haber política razonable para el siglo XXI que no ponga el acento programático principal en la política científica. >>⁸⁷²

Finalmente apreciamos como también se manifiesta ético el filtro ofrecido en TV por *La mandrágora*, cuando hace prognosis del futuro en el arte, exponiendo actitudes artísticas diversas. José Antonio Marina también desde la filosofía plantea que:

<< el papel del artista en la sociedad debiera disminuir, porque como dijo Steiner, la cultura no ha hecho mejor a las personas. Será el siglo de la ética no del arte. El arte ha terminado por convertirse en un bello envoltorio del mundo, sería preferible transformar ahora bellamente la realidad. >>

Incluso se nos anticipa un visionario *cadáver exquisito* tecno-artístico, que necesita de un urgente proyecto. Miguel Angel Martín genera cierta inquietud cuando afirma que:

<< el concepto de arte actual es realmente la prensa donde los científicos hacen que a una mosca le salgan ojos en las patas, o trasplantan la cabeza a un mono que vive unas horas. El artista del siglo XXI será un Frankenstein. >>⁸⁷³

02.1.08- Tiempo ADN, el mapa del genoma

En la presentación que Sánchez Ron hace de *La ciencia en tus manos* (importante monografía científica dirigida por García Barreno) incide sobre la pluralidad de un *Zeitgeist* científico, aquel especialmente concebido con una proyección de futuro. Constatándose los problemas actuales de los ciudadanos ante “la pluralidad y profundidad de los conocimientos científicos”, el doctor García Barreno colabora, logrando cierto “equilibrio pluridisciplinar” desde la justa percepción anticipada (proyectivamente) de las líneas maestras del desarrollo científico futuro.

Incluso para que después de “comprender la herencia y presente” el lector pueda participar, al brindársele:

<< los fundamentos imprescindibles para poder entender el futuro, inmediato y a medio plazo. Y no solo para entenderlo, sino también para no ser espectadores ajenos y pasivos ante ese futuro, y poder intervenir, si así se desea, en él. >>⁸⁷⁴

⁸⁷¹ HOFSTADTER Douglas R. , *Gödel, Escher, Bach. ...* op. cit. p.295

⁸⁷² FERNANDEZ BUEY Francisco, *Ética y ...* op.cit. p.301

⁸⁷³ CASTILLA Antonio H. y JIMENEZ Enrique + (BAIGORRI Deffina, documentación), *El futuro ya está aquí - La mandrágora* nº 250 ROMERO Félix (director), TVE2- 20-3-2001 (mandragora.tve@rtv.es)

⁸⁷⁴ SANCHEZ RON José Manuel, *Presentación*, en - GARCIA BARRENO Pedro (director), *La ciencia en tus manos*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p.15

No obstante la *Biología* es la ciencia del Zeitgeist que más nos interesa para nuestro trabajo, y por ello citamos a Martín Municio que nos presenta una variada problemática relacionada con el ADN. Se valora:

<< La utilización de las huellas de DNA con finalidades forenses, así como la determinación prenatal de genes relacionados con enfermedades mentales o las degenerativas, presentan problemas técnicos, sociales y éticos de variada naturaleza. >>⁸⁷⁵

Aún más preciso e inspirador es el trabajo de Ridley sobre el *Genoma*, que aparece dotado de un previsible sentido terapéutico, pero también contiene “mensajes secretos” (como algunas obras artísticas), pero insospechadamente aparecen implicaciones filosóficas que cuestionan el libre albedrío. Según el autor las investigaciones genéticas buscan el remedio de las enfermedades hereditarias y otras más habituales como el cáncer y la enfermedad cardíaca, en cuyo origen participan los genes induciéndolas o intensificándolas.

No obstante para Ridley la genética va mucho más allá de la medicina, por lo que conviene saber que:

<< el genoma contiene mensajes secretos del pasado remoto y del reciente, de cuando éramos criaturas unicelulares y de cuando adquirimos costumbres culturales >>

Sorprendentemente también parece que:

<< contiene indicios de antiguos enigmas filosóficos no menos importantes que la cuestión de si nuestras acciones están determinadas, y cómo, y de qué es esta curiosa sensación llamada libre albedrío. >>⁸⁷⁶

El humano aparece como proyecto, observado bajo la óptica del genoma, una codificación que funcionaría a modo de inquietante predestinación genética para la obra, la existencia misma. Ridley señala que el genoma humano (todo el conjunto de los genes humanos) viene empaquetado en veintitrés pares de cromosomas distintos. Técnicamente se conoce que de éstos:

<< veintidós pares están numerados aproximadamente por orden de tamaño, desde el más grande (número 1) al más pequeño (número 22), en tanto que el par restante consta de los cromosomas sexuales: dos grandes cromosomas X en las mujeres, un X y un pequeño Y en los hombres. En tamaño, el X se sitúa entre los cromosomas 7 y 8, mientras que el Y es el más pequeño. >>

Ridley también nos informa sobre la inclusión del azar en semejante organización, no debiendo olvidarse que son, sobre todo:

<< conjuntos de genes puramente arbitrarios. >>⁸⁷⁷

Como la complejidad es inherente al proyecto este resulta casi ininteligible, subrayando el autor que la genética moderna consiste en una jerga de espesura formidable. Así resulta imprescindible que Ridley nos presente someramente el lenguaje científico, naturalmente complejo y del que destacamos el concepto procesual de “recombinación”, en tanto potencialmente sugerente para nuestro trabajo:

<< Cuando procreamos, transmitimos una serie completa, pero sólo después de intercambiar fragmentos de los cromosomas paternos y maternos en un proceso conocido como **RECOMBINACION**. >>⁸⁷⁸

Este proceso de recombinación de dualidades, conceptualmente sintoniza con nuestro reiterado interés por el cuestionamiento de la identidad, del yo y su reflejo (narcisista incluso), que desde otros parámetros científicos se valora bajo los conceptos de “autorreferencialidad” y “autorreplicación”, aportando una creativa comprensión de la copia como complementariedad:

<< Capítulo IX: Autorref y autorrep. Procedimiento Copiador y cadenas dobles. La otra expresión nueva es *Procedimiento Copiador*. Cualquier cadena puede ser “copiada” sobre otra cadena, pero de una manera

⁸⁷⁵ MARTIN MUNICIO Angel, *Biología*, en - GARCIA BARRENO Pedro (director), *La ciencia en tus manos*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p.499

⁸⁷⁶ RIDLEY Matt, *Genoma - La autobiografía de una especie en 23 capítulos*, Taurus, Madrid, 2000, p.12

⁸⁷⁷ *Op. cit.* p.15

⁸⁷⁸ *Op. cit.* pp.17-18. Las mayúsculas y negritas ‘clarificadoras’ son nuestras.

caprichosa. En lugar de copiar A sobre A, se la copia sobre T, y viceversa. Y, en lugar de copiar C sobre C, se la copia sobre G, y viceversa. Eso se le llama apareamiento de bases complementarias, (...) “Copiar” una cadena, en consecuencia, no consiste realmente en copiarla, sino en elaborar su cadena *complementaria*; ésta, a su vez, será inscrita en forma invertida, encima de la cadena original. >>⁸⁷⁹

La genética también aparece próxima a la lingüística, así la lectura es clave e incide sobre lo multidisciplinar:

<< Poder leer el genoma nos dirá más sobre nuestros orígenes, nuestra evolución, nuestra naturaleza y nuestras mentes que todos los intentos de la ciencia hasta la fecha. Revolucionará la antropología, la psicología, la medicina, la paleontología y prácticamente todas las demás ciencias. >>⁸⁸⁰

Y entre multitud de disciplinas que se interesan por la genética también aparece la matemática más avanzada (Gödel incluido) capaz de relacionar la informática con el ADN:

<< Este capítulo se refiere a la conexión entre la autorreferencia, en sus diversas manifestaciones, y las entidades autorreproductoras (por ejemplo, programas de computadora o moléculas de ADN). Son estudiadas las relaciones entre una entidad autorreproductora y los mecanismos externos a ella que colaboran en su autorreproducción (por ejemplo, una computadora o proteínas); se analiza en particular la complejidad de la distinción. El tópico central del capítulo es el modo en que se traslada la información a través de los diversos niveles de tales sistemas. >>⁸⁸¹

El lenguaje se puede estructurar por escrito (incorporando nuestra negrita) y conformar un libro, ingeniosa ‘metáfora’ lingüística-científica de Ridley: “imagínese que el genoma es un libro” que está compuesto por

<< **veintitrés capítulos** llamados CROMOSOMAS.
-Cada capítulo contiene varios miles de **historias** llamadas GENES.
-Cada historia está compuesta de **párrafos** llamados EXONES con **anuncios intercalados** llamados INTRONES.
-Cada párrafo está compuesto de **palabras** llamadas CODONES.
-Cada palabra está escrita con **letras** llamadas BASES. >>

El libro resulta ser literal y además digital, de unos pocos signos cuyo amplísimo significado cambia creativamente según el orden de agrupamiento del *cadáver exquisito*, del ‘mix’:

<< La idea de considerar el genoma como un libro no es, en rigor, siquiera una metáfora. Es literalmente cierta. Un libro es una pieza de información digital, escrita de una forma lineal, unidimensional y unidireccional, definida por un código que transcribe un pequeño alfabeto de signos en un gran léxico de significados mediante el orden de sus agrupamientos. También lo es un genoma. >>

La re-mezcla genética no es fácil de leer, porque aunque tiene sus leyes organizativas, siempre peculiares:

<< La única dificultad es que todos los libros ingleses se leen de izquierda a derecha, en tanto que algunas partes del genoma se leen de izquierda a derecha y algunas de derecha a izquierda, aunque nunca ambas al mismo tiempo. >>⁸⁸²

Las imaginativas referencias multidisciplinarias son habituales en Ridley, que pasa de la lingüística a la arquitectura, en una concepción multidimensional, que rechaza la palabra plano por tres razones:

<< sólo los arquitectos e ingenieros utilizan planos, e incluso los están abandonando en la era de la informática, en tanto que todos nosotros utilizamos libros. >>

La segunda razón:

<< los planos constituyen una analogías muy malas de los genes. Los planos son mapas bidimensionales, no códigos digitales unidimensionales. >>

Y en tercer lugar:

<< los planos son demasiado literales para la genética, porque cada parte de un plano produce una parte equivalente de la máquina o el edificio; cada frase de un libro de recetas no produce un bocado diferente de bizcocho. >>⁸⁸³

⁸⁷⁹ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.564

⁸⁸⁰ RIDLEY Matt, *Genoma...* op. cit. p.17

⁸⁸¹ HOFSTADTER Douglas R. , *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.XVI

⁸⁸² RIDLEY Matt, *Genoma...* op. cit. p.18. Las mayúsculas y negritas ‘clarificadoras’ son nuestras.

⁸⁸³ *Op. cit.*p.19

Se trata pues de una concepción espacial muy sugerente, donde la unidimensionalidad se hace tridimensional (tema que trataremos próximamente como principio de identidad).

También muy sugerente se nos presenta la infinita creatividad obtenida con gran economía de medios, sólo cuatro letras (A, C, G, T) que nosotros especulamos con las letras A. D. E. N. (Arquitectura, Diseño, Escultura -y- Naturaleza) en creativa ‘replicación’. Inevitablemente surge la lingüística como figura retórica:

<< Mientras los libros ingleses están escritos con palabras de longitud variable que utilizan veintiséis letras, los genomas están escritos enteramente con palabras de tres letras utilizando sólo cuatro: A, C, G y T (que significan adenina, citosina, guanina y timina). >>⁸⁸⁴

A este respecto desde las matemáticas se nos recuerda la esencial conceptualización dualista de la unidad / identidad:

<< *Cómo se autorreplica el ADN.* El ADN debe contener la codificación para que un conjunto de proteínas lo copie. Pero hay una manera muy eficaz y precisa de copiar un tramo en doble cadena de ADN, cuyas decenas sean complementarias; abarca dos pasos: (1) desentrelazar ambas cadenas; (2) “aparear” una nueva cadena a cada una de los dos anteriores. Este proceso creará dos nuevas cadenas dobles de ADN, cada una de ellas idéntica a una de las dos originales. >>⁸⁸⁵

La diferencia también implica el nivel espacial, al considerar el hecho de que:

<< en vez de estar escritas en páginas planas, están escritas en largas cadenas de azúcar y fosfatos llamadas moléculas de ADN, a las cuales se unen las bases como peldaños laterales. Cada cromosoma está constituido por un par de larguísimas moléculas de ADN. Colocados extremo con extremo y bien estirados, todos los cromosomas de una única célula abarcarían casi dos metros. >>⁸⁸⁶

Las enormes posibilidades creativas se centran en la dialéctica procesual replicación-traducción, que tiene peculiares reglas organizativas y que dota al concepto de ensimismamiento de una nueva cualidad proyectiva:

<< El genoma es un libro muy inteligente, porque en condiciones adecuadas puede fotocopiarse y leerse a sí mismo. El hecho de fotocopiarse se conoce como REPLICACION y el de leerse como TRADUCCION.>>

La azarosa atracción repulsión, responde a ciertas constantes:

<< La replicación se efectúa debido a una ingeniosa propiedad de las cuatro bases: A gusta de emparejarse con T y G con C. De modo que un único filamento de ADN puede copiarse a sí mismo ensamblando un filamento complementario con las T frente a todas las A, las A frente a las T, las C frente a todas las G y las G frente a todas las C. De hecho el estado normal del ADN es la famosa DOBLE HELICE del filamento original y su pareja complementaria entrelazada. >>⁸⁸⁷

Así Ridley explica la paradójica reversibilidad creativa / copiadora del ADN, por lo que:

<< hacer una copia del filamento complementario devuelve el texto original. Así, la secuencia ACGT se convierte en TGCA en la copia, que se vuelve a transcribir en ACGT en la copia de la copia. Esto permite al ADN replicarse indefinidamente y, sin embargo, seguir conteniendo la misma información. >>⁸⁸⁸

No obstante esta simplicidad inicial es engañosa pues siempre en el Proyecto Genoma está presente la complejidad, imprescindible en el proceso para llegar a obrar como proteína (hemos destacado en negrita algunas palabras para mayor claridad):

<< La **traducción es un poco más complicada**. En primer lugar, el texto de un gen se TRANSCRIBE en una copia por el **mismo proceso de apareamiento de bases**, pero esta vez la copia no está hecha de ADN sino de ARN, una sustancia química ligeramente distinta. También el ARN puede llevar un código lineal y utiliza las mismas letras que el ADN salvo que **emplea la U, de uracilo, en lugar de la T**. Esta copia de

⁸⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁸⁵ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.590

⁸⁸⁶ RIDLEY Matt, *Genoma...* op.cit. p.19

⁸⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸⁸ *Op. cit.* p.20

ARN, denominada ARN MENSAJERO, se corrige luego mediante la eliminación de todos los intrones y el *splicing* de todos los exones. (...) >>⁸⁸⁹

Y día a día el Proyecto Genoma evoluciona:

<< El genoma sintético de una bacteria abre la vía a la creación de organismos a la carta.

Crear vida artificial en el laboratorio a partir de elementos inertes siempre ha hecho volar la imaginación de la humanidad. La ficción se ha recreado en ello, pero si algún día se logra nada tendrá que ver ni con Frankenstein ni con otras criaturas de ciencia-ficción. Quienes más posibilidades tienen para convertir en un futuro la ficción en realidad son las bacterias, y de momento tan sólo las más minúsculas. (...) Craig Venter, uno de los padres del genoma, y científico experto en dar el campanazo en los medios, está a un paso.

Según publica hoy la revista Science, el equipo de investigadores del Instituto Craig Venter en Rockville, Estados Unidos, ha logrado crear a partir de elementos químicos el mayor genoma artificial completo de un ser vivo, el de una bacteria, el *Mycoplasma genitalium*, con 582.000 pares de bases, 485 genes en un solo cromosoma, la bacteria con vida independiente con el genoma más simple. >>⁸⁹⁰

Falta no obstante el último paso, momento cumbre del devenir de proyecto a obra:

<< (1) El equipo de científicos ha trabajado con la bacteria *Mycoplasma genitalium*, uno de los microorganismos más simples, que vive en el tracto genital humano.

(2) Su genoma se conoce desde 1995 (es el segundo ser vivo cuyo genoma ha sido secuenciado, tras el virus de la gripe). Longitud de su ADN: 580.076 pares de bases, 484

(3) El equipo de Craig Venter ha creado sintéticamente fragmentos del ADN de *Mycoplasma genitalium*. Los ensamblajes se han realizado dentro de la bacteria *Escherichia coli*. 101 fragmentos de 5.000 – 7.000 pares de bases.

(4) Los han ido uniendo en fragmentos progresivamente mayores, para reconstruir el cromosoma original de *Mycoplasma*. 25 fragmentos de 24.000 pares de bases. 8 fragmentos de 72.000 pares de bases. 4 fragmentos de 144.000 pares de bases.

(5) Los cuatro últimos fragmentos se unieron dentro de una levadura para formar el cromosoma completo de *Mycoplasma*. Cromosoma artificial de 582.970 pares de bases.

(6) El último paso (no realizado) sería conseguir células vivas con el cromosoma creado artificialmente.>>⁸⁹¹

Para no perder el contacto con la realidad en la “ideación” de este proyecto científico, de la obra genética pasamos a una puntual reconsideración de la obra arquitectónica donde el proyecto se concibe como tesis. A este respecto Araujo nos previene contra el ensimismamiento en la idea, por lo que valora también el sentido procesual donde la visualización proyectiva (no confundir con la obra posterior) tiene su propia aportación, por lo que próximamente (a propósito de la instrumentación de la representación...) le dedicaremos especial atención, como relevante principio de identidad proyectiva:

<< La obra de arte no se formalizará por la ideación, sino al hacerla; llega a ser en y por la realización (mente y manos). Necesita de la idea, pero no le basta con la idea sola. >>⁸⁹²

También para introducir otra dosis de realidad no debemos olvidar que aunque la perfección del sistema explicado por el Ridley es notable, el Proyecto Genoma Humano está referido a lo vital. Frente a la perfección (más supuesta que real) maquinista, ofrece errores textuales, algunos fatales, pero otros conocidos como mutación. Paradójicamente “no son perjudiciales ni beneficiosas”, sino creativas, en cierta correspondencia con los planteamientos expuestos a propósito de la lingüística interpretativa. Según el autor, las erratas genéticas se producen cuando los genes se replican y sólo a veces (azar) se producen errores, como cuando ocasionalmente se pasa por alto una letra (base) o se introduce una equivocada. También de vez en cuando:

<< se duplican, omiten o invierten frases o párrafos completos. Esto se conoce como MUTACION. Algunas mutaciones, por ejemplo, no son perjudiciales ni beneficiosas si cambian un codón por otro que “signifique” el mismo aminoácido: hay setenta y cuatro codones diferentes y sólo veinte aminoácidos, de modo que muchas “palabras” del ADN comparten el mismo significado. Los seres humanos acumulan unas

⁸⁸⁹ *Ibidem*. Las mayúsculas y negritas ‘clarificadoras’ son nuestras.

⁸⁹⁰ FERRADO Mónica L. *A un paso de la vida artificial*, El País – vida & artes, 25 enero 2008, p.30

⁸⁹¹ *Op. cit.*, p.31

⁸⁹² ARAUJO Ignacio, *El proyecto arquitectónico como tesis doctoral*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, Pamplona, 1988, p.35

cien mutaciones por generación, lo cual puede no parecer mucho teniendo en cuenta que hay más de un millón de codones en el genoma humano, pero si uno solo está en el lugar inadecuado puede ser fatal. >>⁸⁹³

La paradójica afirmación de Ridley de que todas las reglas tienen excepciones (incluida ésta), nos permite retomar el concepto de azar o indeterminación presente desde el comienzo de nuestro trabajo. En relación con aquellos aspectos cuantitativos y cualitativos, pero también con la citada interdisciplinariedad en modo intemporal, a propósito del zen. Por tanto analicemos algunas curiosas negaciones del ADN:

<< No todos los genes humanos se encuentran en los veintitrés cromosomas principales. Algunos habitan dentro de pequeñas estructuras llamadas mitocondrias, y probablemente lo han hecho así desde que las mitocondrias eran bacterias que vivían en libertad. >>

<< No todos los genes están hechos de ADN: algunos virus utilizan ARN en su lugar. No todos los genes son recetas de proteínas. Algunos genes se transcriben en ARN pero no se traducen en proteínas; en lugar de eso, el ARN va a funcionar directamente, bien como parte de un ribosoma o como un ARN de transferencia. >>

<< No todas las reacciones están catalizadas por proteínas; algunas están catalizadas por ARN. >>

<< No todas las proteínas proceden de un solo gen; algunas de forman a partir de varias recetas. De los sesenta y cuatro codones de tres letras no todos determinan un aminoácido: tres de ellos indican una orden de STOP. >>

Y finalmente:

<< No todo el ADN está formado por genes. Una gran parte constituye un revoltijo de secuencias repetitivas y aleatorias que raras veces o nunca se transcriben: el llamado ADN egoísta.

Eso es todo lo que ustedes necesitan saber. El viaje por el genoma humano puede empezar. >>⁸⁹⁴

Concluyendo la extensa cita de Ridley descubrimos que los científicos posmodernos, también son creativos, juguetones e incluso tienen sentido del humor y que el bromista Sokal (*Imposturas intelectuales*) no tiene la exclusiva.

Ridley afirma que sin el gen HFW, no tendríamos libre albedrío, derivando en perplejidad, semejante ‘cientifismo’ enigmático:

<< El párrafo anterior es pura ficción. No hay un gen HFW en el cromosoma 22 ni en ningún otro. Tras veintidós capítulos de verdad despiadada, tuve la sensación de que os había engañado. >>

¿Quizás Ridley se aproxima a la conocida *Paradoja del mentiroso* ?

<< No pude soportar la tensión de convertirme en un escritor de obras de no ficción y no pude resistir por más tiempo la tentación de inventar algo. >>⁸⁹⁵

No obstante, parece que la paradoja de Ridley sobre el libre albedrío tiene resolución (último párrafo del libro), tiene identidad, tiene naturaleza (humana):

<< ¿Empezáis a comprender por qué jugué alegremente con la idea de un gen del libre albedrío? Un gen del libre albedrío no sería tal paradoja porque localizaría el origen de nuestra conducta dentro de nosotros, donde otros no pueden acceder. Por supuesto, no hay un único gen, pero en cambio hay algo infinitamente más edificante y magnífico: toda una naturaleza humana, predestinada de un modo flexible en nuestros cromosomas y exclusiva a cada uno de nosotros. Cada cual tiene una naturaleza endógena única y diferente. El propio yo. >>⁸⁹⁶

02.1.09- Genoma creativo / destructivo

Si en el Zeitgeist posmoderno, los científicos juegan con la creación, recíprocamente los creadores juegan con la ciencia (genética). Tal es el caso de Sommerer & Mignonneau que resumen su experiencia fronteriza de seis años de colaboración, diciendo que, hemos trabajado en la frontera entre el arte y la biología y hemos empleado principios biológicos para crear obras de arte interactivas que integren la vida artificial y la vida real por medio de la interacción ser humano-ordenador. Respecto a las imágenes de sus “instalaciones”:

⁸⁹³ RIDLEY Matt, *Genoma...* op. cit. p.21

⁸⁹⁴ *Ibidem*. La negrita es nuestra.

⁸⁹⁵ RIDLEY Matt, *Genoma...* op. cit. p.341

⁸⁹⁶ *Op. cit.* p.354.

<< ya no son estáticas, prefijadas y predecibles, sino “sistemas vivos” en sí mismos, que representan los más mínimos cambios en las interacciones entre el espectador y los procesos evolutivos de las imágenes.>>⁸⁹⁷

Sommerer & Mignonneau trabajan sobre *Los Bloques Constructivos de la Vida* que de acuerdo con principios genéticos, ‘obran’ electrónicamente de lo simple a lo complejo:

<< En 1996 comenzamos a estudiar los bloques constructivos de la creación e investigamos cómo unas estructuras simples pueden crear unas figuras y unas formas de aspectos complejos cuando se utilizan las manipulaciones genéticas. Desarrollamos “GENMA - el manipulador Genético”, una instalación interactiva que permite a sus visitantes crear, manipular y explorar el diseño genético de criaturas artificiales. “GENMA” fue desarrollado por el Centro AEC de Ars Electrónica de Linz, Austria, como parte de una exposición permanente. >>⁸⁹⁸

Las proyecciones virtuales de formas genéticas en re / presentación, permiten experimentar formalizaciones derivadas de operaciones (cortar, pegar, multiplicar) con las cadenas genéticas en constante mutación, en sintonía el conocido principio taoísta, ahora en versión infográfica-bio-tecnológica. Señalan Sommerer & Mignonneau que a la máquina que permite manipular la naturaleza artificial a micro-escala (generando formas y figuras tridimensionales abstractas y amiboideas) la denominan “GENMA”. Con la que según los autores, los principios de la vida artificial y de la programación genética son puestos en práctica en las estructuras de las criaturas, permitiendo así al visitante manipular sus genes virtuales en tiempo real. Esencialmente, entendemos que son proyectistas puesto que:

<< Cuando el visitante mira dentro de una caja de vidrio cubierta con espejos verá estas criaturas como proyecciones en estéreo. Cuando meta las manos dentro de esta caja de vidrio, intentará agarrar las criaturas que están flotando virtualmente dentro del espacio de la caja.

El código genético de cada criatura se muestra esquemáticamente en una pantalla táctil. Si toca la pantalla con un dedo, el visitante puede manipular su código genético y, por tanto, cambiar y modificar en tiempo real su aspecto dentro de la caja de vidrio. >>

Se trata de una virtual manipulación genética creativa:

<< Al seleccionar y fusionar diferentes partes de la cadena genética para después volver a combinarlas, el visitante puede hacer experimentos más sofisticados y aprender a crear formas más complejas a partir de estructuras que al principio eran aparentemente simples. Al coger partes de las cadenas genéticas y poder cortarlas, pegarlas o multiplicarlas, consiguiendo así mutaciones y variaciones, “GENMA” permite al visitante explorar los instrumentos de la manipulación genética. >>⁸⁹⁹

Con un criterio menos espectacular encontramos a otros artistas que también se interesan por el arte ‘genético’ (con indispensable entrecomillado). Así José Luís Clemente comenta los planteamientos de Juan Carlos Román respecto al ADN implicado en una identidad no exenta de ironía, incluso con cierto sentido anticipatorio (proyectivo, en suma):

<< (...) Como si ya entonces intuyera la colonización del Guggenheim, en un arrebato daltónico confunde los colores de la bandera norteamericana con la ikurriña, poniendo en crisis su identidad nacional. En la obra $4 + 3 = 7/1$, preocupado por los sistemas de proporción territorial, descompone los fundamentos constructivos de la bandera vasca para llevar a buen término una adición minimalista de empeños nacionalistas. >>⁹⁰⁰

Juan Carlos Román con el arte manipula críticamente los “problemas de la identidad cultural y sanguínea” que José Luís Clemente entiende que también son cuestionados por la posmodernidad. Con especial contundencia cuando afirma que Juan Carlos Román

⁸⁹⁷ SOMMERER Christa / MIGNONNEAU Laurent, *Renunciar al control - La interacción y la evolución en las obras de arte interactivas de Sommerer y Mignonneau*, en - MOLINA Angela - LANDA Kepa (Editores) *Futuros Emergentes - Arte, Interactividad y Nuevos Medios*, Diputación de Valencia - Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000, p.25

⁸⁹⁸ *Op. cit.* p.29

⁸⁹⁹ *Op. cit.* p.30

⁹⁰⁰ CLEMENTE José Luís, *Román R que R*. en Catálogo *Juan Carlos Román 1990-1999*. Gobierno Vasco, Vitoria, 1999, p.31

arremete también, desde una amplia perspectiva, contra las cuestiones de la identidad artística.

La ironía permite establecer la identidad en “porcentajes de ADN’s artísticos”:

<< Desde una óptica corrosiva, en las obras *100% arte vasco* (1996) y *Menos del 100% del arte del siglo XX* (1996) las cuestiones de proporcionalidad artística bajo el signo de la identidad nacional vuelven a estar en el punto de mira de este artista. Como en la obra $4+3 = 7/1$, los valores números están llamados a sumar puntos cardinales de aplastante lógica geográfica. Siete platos de porcelana sostenidos de pie de forma inestable sobre la unidad cúbica de una peana blanca, cifran porcentajes de ADN’s artísticos. >>⁹⁰¹

Otros artistas ya practican literalmente *El arte transgénico*, como sucede con Eduardo Kac, que se interesa por la tecnología informática para generar nuevas identidades plásticas:

<< Las nuevas tecnologías alteran culturalmente nuestra percepción del cuerpo humano que pasa de ser un sistema auto-regulado naturalmente a un objeto controlado artificialmente y transformado electrónicamente.>>

La identidad deviene plástica:

<< La manipulación digital de la apariencia del cuerpo (y no del cuerpo mismo) expresa claramente la plasticidad de la nueva identidad formada y configurada con abundante variedad del cuerpo físico. >>⁹⁰²

El proyecto artístico transgénico de Kac deviene obra, concretamente un perro verde fluorescente, necesariamente raro y que paradójicamente se comportará con normalidad:

<< (...) he aquí mi obra actual: GFP K-9 (canina). GFP son las siglas de proteína Verde Fluorescente, que se extrae de la medusa (*Aequorea Victoria*) del noroeste del Pacífico y que emite una brillante luz verde cuando es expuesta a los rayos ultravioletas o a la luz azul. >>

El arte transgénico no pretende pasar desapercibido:

<< El empleo de la proteína Verde Fluorescente en un perro es absolutamente inofensivo, (...) Independientemente de la sutil alteración fenotípica, i.e. el delicado cambio de color de su pelo, la GFP K-9 comerá, dormirá, se apareará, jugará e interactuará con otros perros y seres humanos con normalidad. También será la fundadora de una nueva estirpe transgénica. >>⁹⁰³

No obstante la rareza del perro verde es discutida por Kac :

<< Aunque al principio el proyecto GFP K-9 pueda parecer que no tenga ningún precedente en absoluto, la creación de perros reales por parte humana tiene unas viejas raíces históricas. >>⁹⁰⁴

La creación canina deriva en la problemática pureza racial y la identidad asociada al ADN. De hecho según Kac la búsqueda de una consistencia visual y de criar nuevas razas llevó al concepto de pura raza y a la formación de diferentes grupos de perros fundadores.

Afirma el autor que, por los anuncios comerciales debiera sobrentenderse el bull-dogs como “diseñado para proteger” y los Dóberman como una “copia genética única”. Aunque:

<< Todavía no escriben los criadores el código genético de sus perros, pero desde luego lo están leyendo y registrando. El Club Kennel Americano, por ejemplo, ofrece un Programa de Certificación del ADN para saldar cuestiones de identificación de pura raza y de parentesco. >>⁹⁰⁵

La siguiente etapa del devenir conceptual genético-artístico de Kac es la quimera, que nos permite retomar ciertos aspectos tratados (a propósito de utopía: entre lo virtual y lo real). Debiendo recordarse que:

<< las criaturas híbridas cruzadas han formado parte de nuestro imaginario desde hace milenios. En la mitología griega, por ejemplo, la Quimera era una criatura que escupía fuego, representada como un compuesto de un león, una cabra y una serpiente. >>

⁹⁰¹ *Op. cit.* p.32

⁹⁰² KAC Eduardo, *El arte transgénico*, en MOLINA Angela - LANDA Kepa (Editores) *Futuros Emergentes - Arte, Interactividad y Nuevos Medios*, Diputación de Valencia - Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000, p.59

⁹⁰³ *Op. cit.* p.60

⁹⁰⁴ *Op. cit.* p.61

⁹⁰⁵ *Ibidem.*

La genética artística plantea el salto del mito a la realidad, de la representación a la presentación, del proyecto a la obra, así:

<< Mientras que en el discurso corriente la palabra “quimera” se refiere a cualquier forma de vida imaginaria hecha de partes desiguales, en la biología, “quimera” significa unos organismos reales con células a partir de dos o más genomas distintos. Tiene lugar una profunda transformación cultural cuando las quimeras saltan de la leyenda a la vida, de la representación a la realidad. >>⁹⁰⁶

Incluso Kac genera el concepto de “genes del artista”, que permite separar físicamente el proyecto de la obra, enviando el diseño ADN por correo electrónico. No obstante, según el autor, previamente se establece que existe una clara distinción entre la reproducción y la ingeniería genética, en tal sentido:

<< un rasgo distintivo del arte transgénico es que el material genético es manipulado directamente: el ADN extraño es integrado de manera precisa en el genoma de destino. Además de la transferencia genética de los genes existentes de una especie a otra, también se puede hablar de los “genes del artista”, i.e. los genes quiméricos o nueva información genética creada en su totalidad por el artista a través de las bases complementarias A (adenina) y T (timina) o C (citosina) y G (guanina). >>

Esto tiene repercusiones creativas:

<< significa que los artistas ahora pueden no sólo combinar genes de especies diferentes, sino que pueden escribir fácilmente una secuencia de ADN en sus procesadores de texto, enviarla por correo electrónico a una instalación comercial de síntesis y en menos de una semana reciben un tubo probeta con millones de moléculas de ADN con la secuencia prevista. >>⁹⁰⁷

Pero además la genética artística implica una reflexión ética:

<< El empleo de la genética en el arte ofrece una reflexión sobre estos nuevos desarrollos desde un punto de vista social y ético. Saca a la luz algunos temas relevantes relacionados, tales como la integración doméstica y social de los animales transgénicos, el delineamiento arbitrario del concepto de “normalidad” a través de las pruebas genéticas, el del realce y de la terapia, y el de los graves peligros de la eugenesia.>>⁹⁰⁸

Con pros y contras, la polémica (en suma) parece inseparable de la biotecnología, obligándonos a una alerta continua:

<< Mientras que en muchos casos las estrategias de investigación y de marketing anteponen los beneficios a las preocupaciones por la salud (no deben ignorarse los riesgos de comercializar alimentos transgénicos sin etiquetar y potencialmente nocivos), en otros casos, la biotecnología parece ofrecer buenas perspectivas de curación (...)>>

En conclusión, para Kac la genética se proyecta sobre el presente-futuro *Zeitgeist*:

<< En el futuro dispondremos de material genético foráneo dentro de nosotros, puesto que hoy en día ya realizamos implantes mecánicos y electrónicos. En otras palabras, seremos transgénicos. >>

Podría decirse (con entrecorillado) que la identidad queda cuestionada ‘trans-génicamente’:

<< A medida que se desmorona el concepto de especie, basado en las barreras de reproducción, a través de la ingeniería genética, la misma noción de lo que significa ser humano está en juego. Sin embargo, esto no constituye una crisis ontológica. Ser humano significará que el genoma humano no es una limitación, sino un punto de partida. >>⁹⁰⁹

Si ya en el arte transgénico de Kac afloraba reactivamente el monstruo del Doctor Frankenstein en la belleza quimérica de las creaciones, con el artículo de Sampedro *Los avances genéticos permiten una nueva generación de armas biológicas*, el alarmismo genético parece inevitable:

<< El 10 de abril de 1972, 143 países firmaron en Washington, Londres y Moscú la *Convención para la prohibición del desarrollo, producción y almacenado de armas biológicas*. Pero los últimos 30 años han presenciado unos avances genéticos de tal magnitud que han convertido aquellos acuerdos en un fósil burocrático no sólo de escasa utilidad, sino de imposible verificación. >>⁹¹⁰

⁹⁰⁶ *Op. cit.* p.62

⁹⁰⁷ *Ibidem.*

⁹⁰⁸ *Op. cit.* p.64

⁹⁰⁹ *Ibidem.*

⁹¹⁰ SAMPEDRO Javier, *Los avances genéticos permiten una nueva generación de armas biológicas*, El País – 19 mayo 2001, p.26

Sampedro propone un terrorífico inventario de posibilidades, toda una muestra de las retorcidas posibilidades bélicas o terroristas que ha abierto la genética actual, un extenso listado nos aguarda:

<<*Resistencia. (...) basta transferir los genes adecuados a una bacteria para hacerla resistente a los antibióticos más usuales.

*Toxicidad. Las latas de conserva en mal estado causan a veces el botulismo debido a que contienen una toxina muy venenosa, fabricada por una bacteria (...) Pero el gen que fabrica su mortal toxina puede aislarse e introducirse en la bacteria más común de las que colonizan el intestino humano, (...)

*Armas en línea. Los científicos disponen ya (o están a punto de disponer) de la descripción completa de los genomas de media docena de microorganismos peligrosos, (...) el cólera, la lepra, el ántrax y la peste. Estas valiosas secuencias de ADN pueden consultarse, en todo su lujoso detalle, desde cualquier ordenador conectado a la Red, (...) >>

La problemática incluso deviene mortal de necesidad:

<< *Muerte a la carta. Una de las aplicaciones más publicitadas del genoma humano es la capacidad de predecir la respuesta de cada individuo a cada fármaco, (...) No resulta difícil imaginar utilidades perversas de esa misma información genómica individualizada. Y no conviene olvidar que ciertas peculiaridades del genoma ocurren con mayor frecuencia en uno u otro grupo étnico.

*Evolución acelerada. Consiste en partir algunos genes en trozos, pegar los trozos en nuevas combinaciones y seleccionar los más eficaces. Su intención es fabricar nuevos fármacos, pero la técnica sería muy valiosa para un bioterrorista. (...) Stemmer creó de esta forma una cepa bacteriana 32.000 veces más resistente que la normal al antibiótico (...) En cuanto Stemmer publicó sus datos, la Sociedad Americana de Microbiología le pidió que destruyera la bacteria inmediatamente, y parece ser que así lo hizo. >>⁹¹¹

Por tanto parecería que el *cadáver exquisito* (en sintonía conceptual con la citada “muerte a la carta”) tiene nuevas potencialidades destructivas en la genética sin ética, utilizando el ‘mix’ (por usar un término muy del *zeitgeist*), al “partir algunos genes en trozos, pegar los trozos en nuevas combinaciones”.

02.1.10- Eisenman / mix: ejemplarizante ADN proyectivo

Entre el optimismo creativo de Kac y el pesimismo destructivo de Sampedro podríamos situar un planteamiento proyectivo más equilibrado, en la creación arquitectónica de Peter Eisenman, que entendemos de representativo *Zeitgeist* ‘mix’ en teoría y praxis: biología, filosofía, de-construcción, arte, naturaleza, etc.

Sainz resume la mutación de Eisenman desde la arqueología filosófica deconstructivista a la biotecnología. La filosofía de la “deconstrucción” de Derrida marca la “continua excavación ficticia, aplicada prácticamente a todos sus proyectos” durante los años ochenta. De hecho:

<< esta fase arqueológica se cerró en 1988, cuando Eisenman fue elegido por Philip Johnson como uno de los siete magníficos de la “Arquitectura Deconstructivista”. >>

No obstante en aquella prestigiosa exposición del Moma de Nueva York se mostraban:

<< los dibujos y la maqueta del Biocentro de la Universidad de Frankfurt, un proyecto que dio paso a una nueva etapa de la obra de Eisenman, en la que algunos conceptos provenientes del mundo científico -en este caso el código de representación del ADN- iban a servir como inspiradores de la composición formal de su arquitectura. >>⁹¹²

El propio Eisenman explica el proyecto para el *Biocentro*, donde las fronteras disciplinares se disuelven, ante un proyecto de futuro (de vital crecimiento) que exige un heterodoxo planteamiento, abandonando:

<< una arquitectura tradicional de jerarquías espaciales establecidas, que constriñan rígidamente su futuro crecimiento. Para minar estas jerarquías clásicas fue necesario deshacer la autonomía tradicional de la

⁹¹¹ *Ibidem*.

⁹¹² SAINZ Jorge, *El hereje americano - Peter Eisenman expone en Madrid sus arqueologías deconstructivas de los años ochenta*, El País-Babelia 1 abril 1995, p.17

disciplina arquitectónica. El difuminar los límites interdisciplinarios nos permitió explorar otras opciones formales que pueden quedar comprendidas entre la biología y la arquitectura. >>⁹¹³

La deconstrucción como *Zeitgeist*, se inscribe en el proyecto dislocando ciencia y arquitectura, contaminando de vida (bios) la arquitectura, señalando Eisenman que del mismo modo en que la biología disloca hoy las tradiciones de la ciencia, la arquitectura del proyecto del Biocentro disloca las tradiciones de la arquitectura.

Y la esencia de la biología es el ADN que de manera creativamente heterodoxa y sincrética Eisenman aplica a la arquitectura del *Biocentro*. El proyecto parte de la representación tradicional de la biología, haciendo una lectura arquitectónica de los conceptos biológicos de los procesos del DNA interpretándolos en términos geométricos y cuestiona la representación tradicional de la arquitectura. Se trata de una “desviación” que sustituye la geometría euclidiana clásica (en la que se basa la disciplina) por una fraccionaria. Y surge un descubrimiento:

<< que existe una similitud entre los procesos de geometría fraccionaria y del DNA. Esta similitud fue utilizada para proponer una analogía entre los procesos arquitectónicos y los biológicos, que hizo posible un proyecto no solamente arquitectónico o biológico, sino partícipe de ambas disciplinas. >>

Eisenman especifica el proceso de diseño utilizado, inspirándose en el triple proceso básico ADN para creación de proteínas:

<< Más que representar simplemente la configuración física del DNA (es decir, una doble espiral), la forma del proyecto es el resultado de la acción de los tres procesos más básicos por los que el DNA fabrica proteínas; replicación, transcripción y traslación. >>

La geometría articula biología y arquitectura, interesándose por lo que los autores denominan, las figuras geométricas que los biólogos utilizan para explicar estos procesos. Concretamente se usan cuatro, cada una con un color específico, que simbolizan el código del DNA, de tal manera que las formas particulares de las caras internas de estas figuras indican que son capaces de unirse en dos parejas. Al respecto los autores afirman que aplican el hecho científico de que el molde de cada proteína se codifica en largas secuencias de estas figuras pareadas formando una cadena de doble hebra. En conclusión se utiliza:

<< una analogía entre la construcción biológica y la arquitectónica, esta cadena puede ser traspasada de una a otra, produciendo una arquitectura *cómplice* de la disciplina que la alberga. >>⁹¹⁴

El código ADN de una proteína concreta resistente a la tracción, presta sus procesos generativos a la geometría fraccionaria, que obra formalmente. Aquí (afirman los autores) las figuras del biólogo fueron extendidas sobre el lugar en una línea que comienza en la entrada principal y sigue la secuencia exacta de la cadena DNA para el *Colágeno*, proteína que produce la resistencia a la tracción necesaria en la estructura biológica, como en caso de los huesos. De tal manera, que literalmente:

<< se produjo una primera estructura arquitectónica a partir del código figurativo de la biológica. El proyecto fue entonces concebido supeditando este código figurativo a los mismos procesos que describe. Dichos procesos biológicos fueron interpretados mediante el uso de la geometría fraccionaria en la cual, las formas geométricas crecen por la aplicación de una *forma generatriz* a una *forma base*. >>

Esencialmente esto es posible porque:

<< Los procesos de geometría se pueden describir también por procesos similares de replicación, transcripción y traslación. A través de esta analogía, los cinco pares originales de figuras podrían ser transformados sucesivamente con los tres procesos básicos del DNA, como referencia. >>⁹¹⁵

Pero la arquitectura del *Biocentro* de Eisenman no agota con la biología, las contaminaciones disciplinares propias del *Zeitgeist* posmoderno, sino que también resulta implicada la naturaleza (en un sentido amplio del término) artística. Al efecto Johnson y

⁹¹³ EISENMAN Peter y GLAISTER Christopher, *Biocentro para la Universidad de Frankfurt, 1987*, Revista Arquitectura 270 -Deconstrucción, Enero/febrero 1988, p.84

⁹¹⁴ *Op. cit.* p.86

⁹¹⁵ *Op. cit.* p.87

Wigley explican el proyecto artístico de Michael Heizer, integrado el proyecto arquitectónico de Peter Eisenman, *Biocentro* para la Universidad de Frankfurt, R.F.A., 1987.

Previamente Johnson y Wigley explican ‘de-constructivamente’ la propuesta de Eisenman, porque se inscribe en el contexto de la histórica exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que oficialmente daría nacimiento a la *Arquitectura Deconstructivista*:

<< El código gráfico de los biólogos adquiere forma arquitectónica, convirtiéndose en la estructura misma del proyecto. Pero esta intersección de la abstracción moderna con un código figurativo arbitrario, que sirve de forma básica, se va distorsionando progresivamente para dar forma a los espacios de específica funcionalidad social o técnica. >>

El resultado es una dinámica interacción, se trata de un:

<< diálogo complejo entre la forma básica y sus distorsiones. Un mundo de formas inestables que emerge de las estables estructuras modernas. Y estas formas que se multiplican chocan entre sí de tal manera que crean todo un rango de relaciones: (...) El proyecto se convierte en un complejo intercambio entre llenos, vacíos y transparencias. >>⁹¹⁶

Johnson y Wigley anticipan contextualmente la distorsionante interacción dinámica entre arquitectura del *Biocentro* de Eisenman y la ‘naturaleza’ artística de *Masa Arrastrada* N°3 de Michael Heizer, que literalmente pule la naturaleza para colisionar con la arquitectura y, para que, al final, la masa artística sea atacada por el vacío urbanístico (calle). Aparecen ciertos paralelismos, al observar que:

<< la misma relación convulsionada existe entre el edificio y la obra *Dragged Mass N°3* (Masa Arrastrada N°3), de Michael Heizer, una inmensa y abstracta roca que se arrastra por el solar, dejando un rastro pulimentado. La masa corta el edificio hasta ser detenida por una pila de desechos abstractos que a su vez es cortada por la calle diseñada por el arquitecto. La estrecha colaboración entre artista y arquitecto toma aquí la forma de un duelo; cada uno de ellos deja una marca en el otro. >>

Aparece una auténtica correspondencia arquitectura-escultura:

<< El arte ya no es algo a lo que se asigna un espacio segregado dentro del proyecto arquitectónico, ni algo incorporado por éste. Mas bien el arte y la arquitectura compiten en igualdad de condiciones; cada uno de ellos contribuye a dar forma al otro, a la vez que lo distorsiona. Entre ellos, la tradicional oposición entre la figuración y la abstracción queda eliminada. Ya no es posible separar la obra estructural del juego ornamental. >>⁹¹⁷

Ciorra también comenta el *Biocentro* de Eisenman, valorando la posición de los edificios con una concepción *Zeitgeist* de proyecto en ‘mutación’ (casi taoísta) vital ADN:

<< El acercamiento al proyecto surge de la idea de considerar los fundamentos de la biología como una posible analogía para el desarrollo de un esquema. El más elemental de los elementos que constituyen el cuerpo humano, el DNA, se utiliza como modelo de secuencia lógica con infinitas posibilidades de expansión, recambio y flexibilidad. >>

Respecto a la posición de los edificios, se observa que:

<< el Biocentro se sitúa cercano a los edificios destinados a la química con el fin de facilitar al máximo la cooperación. >>

De tal manera que existe un proyecto de futuro, así:

<< Todas las facultades que se agruparán en el futuro seguirán más o menos una matriz funcional que refleja el orden interno de las relaciones entre los distintos departamentos. >>⁹¹⁸

En la sintética contraportada del libro de Ciorra sobre Eisenman se especifican algunos términos recurrentes (identidad como tesis) en nuestro trabajo, como “heterodoxia”, “paradoja”, “filosofía”, “lenguaje”, “proyecto”. Puede afirmarse que Eisenman:

<< ha ejercido una clara influencia sobre diversas generaciones de arquitectos y jóvenes, atraídos por la heterodoxia y paradoja de sus propuestas proyectuales y posturas ideológicas. >>

Apareciendo ciertas constantes:

<< no ha dejado nunca de trabajar sobre el tema de la abstracción, obsesionado primero por el deseo de investigar en la filosofía del lenguaje y en el formalismo crítico las premisas de una forma de proyectar

⁹¹⁶ JOHNSON Philip y WIGLEY Mark, *Arquitectura Deconstructivista*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p.56

⁹¹⁷ *Ibidem*.

⁹¹⁸ CIORRA Pippo, *Peter Eisenman - Obras y proyectos*, Electa, 1994, Madrid, p.106

todavía incapaz de aceptar las implicaciones de la propia falta de fundamento, para, más recientemente, hacer de tales condiciones el tema mismo de la propia práctica proyectual. >>⁹¹⁹

Reiteradamente Eisenman alude a la genética para explicar el proyecto para el *Centro Cultural de Santiago*, aunque no utilice literalmente el ADN como para el ya citado proyecto *Biocentro* :

<< Nuestra propuesta para el Centro Cultural de Santiago representa una respuesta táctil a una nueva lógica social: la del código genético. Las fuentes genéticas de nuestro proyecto son la concha (símbolo de Santiago) y la planta del centro histórico de la ciudad. >>

El apropiacionismo proyectivo relaciona la historia (incluso genética) con el presente:

<< se apropia del antiguo símbolo de Santiago y lo inserta en la planta del centro histórico ciudadano para crear un programa genético interno para el Santiago de hoy. >>

Incluso lo profano y lo sagrado interactúan genéticamente:

<< El centro laico se define físicamente como otra forma del centro religioso soportante, expresando al mismo tiempo la traza del viejo centro como fundamento genético. >>⁹²⁰

El concepto de arrastre ‘genera’ en el contexto del proyecto *Biocentro* de Eisenman un proyecto escultórico: *Dragged Mass N°3* (Masa Arrastrada N°3) de Michael Heizer, una inmensa y abstracta roca que se arrastra por el solar, dejando un rastro pulimentado, donde la masa corta el edificio. Aproximadamente una década después en Galicia recíprocamente la arquitectura se arrastra para cortar la naturaleza mediante múltiples hendiduras. Fernández-Galiano en el artículo *El monte tallado* plantea una erudita Ciudad de la Cultura en la naturaleza de Santiago de Compostela, conformando una topografía artificial, “un formidable complejo de museos, bibliotecas, archivos y salas de reunión”.

El proyecto en la naturaleza resulta complejo y contradictorio, en su programática visión (¿utópica) integradora, algo evidente en la disposición de los edificios como:

<< una topografía artificial sobre la cresta del monte, y excavando ésta de manera que el monte mismo parezca tallado, el arquitecto de Nueva York entierra su edificio sin enterrarlo realmente, y construye sobre la cima sin dar la impresión de ocuparla. >>

El *Zeitgeist* posmoderno parece aproximarse a la naturaleza en un proyecto ‘genético’ escultórico / arquitectónico:

<< El paisaje alabeado que resulta, generado por Eisenman superponiendo el trazado del casco medieval de Santiago y las ondulaciones estriadas de la vieira peregrina, compone una escenografía expresionista y amable que se funde sin violencia con el terreno, y que extiende las gargantas abruptas de las calles con sendas plácidas hacia los aparcamientos al pie de la autopista y hacia el perfil lejano del Obradoiro. >>⁹²¹

Quizás el sagrado lugar natural / artificial puede convertirse en paradigma articulador del proyecto / obra, que permita devenir el enfermizo ensimismamiento en saludable espíritu de los tiempos:

<< Eisenman, un gran arquitecto que no ha construido aún su gran obra, tiene en Santiago la oportunidad que Bilbao brindó a su compatriota Gehry. Frente a una de las ciudades sagradas de la cristiandad, este judío neoyorquino se enfrenta al desafío de levantar una montaña mágica. >>

Fernández-Galiano establece también un sugerente y proyectivo paralelismo entre arquitectura y lingüística, parece que apropiado para un Eisenman interesado hace tiempo por la textualidad deconstructivista de raíz filosófica (relación con Derrida, ya citada):

<< Fascinado, como el protagonista de Thomas Mann, por la belleza enferma del ensimismamiento, y escindido como el escritor por la censura entre el espíritu y la vida, la Ciudad de la Cultura de Galicia puede ser su *Zauberberg*; pero haría bien en recordar que, en el dilema entre *Geist* y *Leben*, Hans Castorp elige finalmente servir a la vida. >>⁹²²

⁹¹⁹ *Op. cit.* p.contraportada.

⁹²⁰ EISENMAN Peter, “*Ciudad de la Cultura de Galicia, Santiago de Compostela, España*” DOMUS 824 marzo 2000, p.11

⁹²¹ FERNANDEZ-GALIANO Luís, “*El monte tallado*”, El País - Babelia 11 septiembre 1999, p.20

⁹²² *Ibidem.*

02.2 TIPOLOGIAS:

Del *Zeitgeist* hemos visto que se desprende naturalmente la heterogeneidad, ahora concretada como conjunto tipológico que desarrollaremos seguidamente, evidenciándose en su coherente integración, como la idiosincrasia de nuestras hipótesis proyectivas (es decir, su auténtica manera de ‘ser’).

Por tanto utilizaremos la tipología a modo de inventario conceptual de los principios de identidad a desarrollar posteriormente.

En el estudio indicado nos limitaremos inicialmente a la Arquitectura, que funcionará como disciplina rectora de la hipótesis tipológica del Diseño y la Escultura, en cuanto que aquella disciplina tiene un marco teórico / procesual más estructurado.

“Sólo a través del tipo podrá la Arquitectura recuperar su sentido universal”. (Muthesius) Esta contundente afirmación citada por Arnau nos permite introducir el concepto tipológico en nuestros planteamientos globalizadores.

La ciencia constructiva ensaya temporalmente hasta concretar intemporalmente las constantes, los “patrones”, tipificándolos:

<< En la medida en que las estructuras, como aplicaciones a un material dado de una técnica dada, se inscriben en los dominios de la ciencia, sus soluciones tienden a generalizar ciertos patrones, que la práctica consagra como óptimos. Son los tipos, acreditados a lo largo de siglos por el ejercicio de la construcción(...) >>⁹²³

Esta generalización de ciertos “patrones” en Arnau, sintoniza en cierta medida con la dialéctica entre “*Visión generalista y especialización*”, donde Araujo apuesta por la visión global, frente a la especializada o meramente adicional. Al tiempo que enfatiza el concepto de *Zeitgeist* y la ética (“respuesta honesta”) temas recurrentes en nuestro trabajo:

<< En este mundo nuestro, en el que la tendencia a la especialidad clama continuamente, propugnamos la necesidad de una visión de conjunto. El juicio del arquitecto no se agota en una suma de juicios parciales (técnicos, artísticos, sociológicos), sino en un “juicio englobador”. El juicio del arquitecto ha de integrar los múltiples aspectos que afectan e inciden en el hecho arquitectónico. (...) esto quiere decir que ha de ser hombre comprometido con su tiempo y su espacio, capaz de oír las demandas que la sociedad le formula, capaz de correr riesgos para dar una respuesta honesta, (...) >>⁹²⁴

Una “visión generalista” y un “juicio englobador” parecen términos conceptualmente afines con cierto *zeitgeist* relacionado con la arquitectura global, por ejemplo la de Norman Foster:

<< China es la última pasión de Norman Foster. Ha aterrizado en este país una vez al mes durante los últimos tres años. Tiene oficinas en Pekín y Hong Kong, y compite por construir tres edificios de 500 metros de altura en Shenzhen, Sahngai y Suzhou. Sin embargo, su afición por China no se basa en una mera toma de posición estratégica en el apetitoso mercado asiático. “Me impresiona la velocidad con la que están cambiando las cosas, la escala de los proyectos: una altura y tamaño que serían impensables en Europa. Su perfeccionismo, la rapidez en la toma de decisiones; su capacidad organizativa y de trabajo. La búsqueda de la calidad frente al estereotipo de fabricantes de baratijas que tenemos de ellos en Occidente. Cuando llegamos a Pekín hace cuatro años no había nada. La gente iba en bicicleta. Ahora tienen coches, autopistas y hoteles de lujo. Cada vez que vuelves ha surgido un nuevo barrio”. >>⁹²⁵

⁹²³ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.255

⁹²⁴ ARAUJO Ignacio, *El proyecto arquitectónico como tesis doctoral*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, Pamplona, 1988, p.17

⁹²⁵ RODRÍGUEZ Jesús, *Norman Foster. El arquitecto del mundo*, El País Semanal nº 1630, 23 diciembre 2008, p.56

La China actual es un proyecto, en tanto “posibilidad” y donde los “patrones” son otros:

<< “En China tenemos la posibilidad de rediseñar el paisaje urbano. Esta era una explanada aislada y polvorienta y hemos construido en tres años el mayor aeropuerto del mundo. Han trabajado 50.000 personas. No me pregunte cómo han logrado coordinarlos. La jerarquía en China es invisible para un occidental. En una obra en Europa ves gente mejor vestida, con otro lenguaje corporal (...), son los patrones; aquí no identificas al jefe. No hay parafernalia ni despachos, hay trabajo duro. China es otra escala”. >>⁹²⁶

Y la “respuesta honesta” parece interesar a ciertos intelectuales como Gerardo Pedros, Profesor de la Universidad de Córdoba:

<< Echo de menos un cuestionamiento ético en estos arquitectos estrella como Norman Foster que se presentan a concursos en uno de los países más totalitarios actualmente como en China. El posicionamiento de Foster sobre China se revela en el reportaje como una justificación meramente economicista: toma de posición estratégica en el apetitoso mercado asiático. Si Mies van der Rohe hubiera ganado el concurso de 1933 para el Reichsbank de Hitler en Berlín, es poco probable que la gente hubiera simpatizado con él si hubiera esgrimido el argumento acerca del brillante futuro que prometía la inminente transformación económica de la Alemania de Hitler. Cuesta imaginar a un arquitecto europeo de mentalidad progresista construyendo edificios para Pinochet. >>⁹²⁷

Así otro texto cuestiona un texto precedente, donde en sentido literal (aunque nos interesa más el nivel semántico):

<< Foster acelera. Corretea tras su estela Chen Guoxing, el miembro del Partido Comunista responsable de llevar a cabo el aeropuerto, embutido en un anticuado terno gris de la era soviética. Chen ha vivido durante tres años aquí, en la obra, en un barracón junto a sus trabajadores. Nos ofrece un té imbebible en un vaso de plástico. Está feliz. El aeropuerto está terminado. Cuestión de Estado. Para él, de supervivencia. Recuerda Norman Foster: “Una de las primeras veces que visitamos la obra habían colocado en la entrada dos pancartas rojas con consignas. Pregunté qué significaban. La primera decía: ‘En tiempos de guerra, el que tenga miedo de luchar no puede ser miembro del Partido Comunista’. >>⁹²⁸

Entre la guerra y la paz no hay tregua proyectiva:

<< ¿Y la segunda? “En tiempos de paz, el que tenga miedo de trabajar no puede formar parte del equipo del aeropuerto”. Me eché a reír, porque me pareció que estaba hecho a medida de Foster and Partners: “El que no trabaje duro no vale”. Y no es una broma. En los primeros meses del proyecto, los chinos despidieron a un centenar de ingenieros occidentales por bajo rendimiento. Nosotros trabajamos 24 horas al día, 365 días al año. No cerramos. Es lo primero que aprenden los arquitectos jóvenes. >>⁹²⁹

Apreciamos que las exigencias arquitectónicas son muy altas, casi tanto como en la ciencia, pudiendo implicar este tipo de trabajos cierta incidencia negativa sobre la ética:

<< Hay varios motivos por los que un investigador decide arruinar su carrera por una mentira. Para Benjamín Radford, director de la revista *Skeptical Enquirer*, el prestigio es uno de ellos. “Alguien que desea que su nombre pase a la historia como el de un gran científico o descubridor”. (...) A finales de mayo de ese año [1989], el Departamento de Energía de Estados Unidos concluye que la evidencia sobre la fusión fría no era convincente.

“Cuando Pons y Fleischmann hicieron este anuncio sobre fusión fría [23 de marzo de 1989 en la Universidad de Utah, EE UU], creían en ello, y no hubo intento de mentir”, dice Radford. Fiascos como los de *Science* dando crédito a las mentiras de Hwang Woo-Suk podrían explicarse debido a la alta cantidad de trabajos científicos y estudios “que se publican cada año por lo que uno no puede contrastar dos veces cada referencia y suposición”. >>⁹³⁰

Recordemos que venimos tratando con un “arquitecto realmente global”:

<< No es un farol. En 1967, al estudio de Norman Foster llegaban los encargos con cuentagotas y no contaba con más arquitectos en nómina que su primera mujer, Wendy Cheesman, que fallecería víctima de un cáncer en 1989. La oficina estaba situada en una habitación contigua al hogar de la pareja, a las afueras

⁹²⁶ *Ibidem*.

⁹²⁷ PEDROS PEREZ Gerardo, *Correo. Arquitectura y economía. Carta de la semana*, El País Semanal n° 1632, 6 enero 2008, p.4

⁹²⁸ RODRÍGUEZ Jesús, *Norman Foster. El arquitecto del mundo*, El País Semanal n° 1630, 23 diciembre 2008, p.62

⁹²⁹ *Ibidem*.

⁹³⁰ ARIZA Luís Miguel, *Fraudes científicos*, El País Semanal n° 1632, 6 enero 2008, p.60

de Londres. (...) Cuatro décadas más tarde, el estudio de Norman Foster tiene 1.000 arquitectos, una veintena de oficinas y ha firmado proyectos en 250 ciudades de los cinco continentes. Diseña rascacielos y aeropuertos, grifos y picaportes. Museos, Parlamentos, gasolineras y yates. Da lecciones de ecología. Ordena ciudades. Y modela las oficinas del futuro. Es el único arquitecto realmente global. ¿El secreto? “En esta profesión hay que tener nervios de acero. Nunca puedes perderlos. Le podría hacer una lista de arquitectos famosos que se han ido a la bancarrota. Yo me la he jugado muchas veces. En cada concurso echas el resto. Me pasó a mitad de mi carrera, en 1992, con el aeropuerto de Hong Kong. A todo o nada. Un concurso supone movilizar recursos, tiempo y esfuerzo. Hay que pedir dinero al banco. Si no ganas, pierdes todo. Todo. Yo gané”. >>⁹³¹

Desde el cuestionamiento del concepto de pérdida y ganancia, retomamos aquella concepción generalista compartida por Arnau y Araujo, aquella donde la tipología se concibe más allá de escalas y estilos, utilizando el sentido común para interaccionar el todo y la parte, puesto que según Arnau los tipos conciernen a las partes y al todo, a los detalles y al conjunto. Incluso determinan asimismo soluciones tales como el dintel o el arco, la bóveda o la cúpula. Por tanto:

<< Unas y otras soluciones, a pequeña, mediana y gran escala, inducen en la edificación formas típicas: tanto más cuanto su modo de ser es efecto inmediato de una práctica ajena al estilo y conducida por el más elemental sentido común. >>

La identidad (tipológica) se desprende incluso del ‘anonimato’ siempre reflejo de la temporalidad insistente:

<< La construcción que se llama tradicional, y que conviene y se ciñe a las arquitecturas anónimas, es el reflejo literal de unos tipos edificatorios redundantes, que corresponden a recursos idénticos con idénticas providencias. >>⁹³²

Quaroni coincide en la importancia del tiempo en la determinación tipológica, aunque también añade parámetros sociales, técnicos o legales, que derivan en la ‘sacralización’ tipológica:

<< El “tipo” se perfecciona a través del tiempo, pero también se transforma cuando exigencias sociales o técnicas lo requieren. >>

Desde hace tiempo se viene teorizando sobre:

<< la exigencia de considerar que la línea del estudio tipológico de los edificios tendía a cristalizar, con los standards contenidos en los reglamentos de la construcción y en sus correspondientes leyes (...) en un modelo consagrado que era difícil de romper precisamente porque estaba protegido por la normativa y la burocracia, que lo hacían respetar. >>⁹³³

Precisamente por ello la profanación tipológica fue uno de los objetivos de la vanguardia histórica:

<< La revolución del llamado Movimiento Moderno fue, antes que nada, una *revolución tipológica*. No ha habido edificio que haya mantenido, una vez hecha esa revolución, el tipo o los tipos, el modelo o los modelos que existían antes. >>⁹³⁴

Por otra parte, el lenguaje no es ajeno a la tipología, y no está exento de sugerentes ambigüedades. Quaroni destaca precisamente esa:

<< ambigüedad de la palabra “tipo”, que usada a veces con acepción genérica, semejante a la de “modelo” en matemáticas (por ejemplo cuando se habla genéricamente de casas adosadas, de casas en línea, etc.), puede implicar, en cambio, las cualidades proyectuales de un edificio concreto, es decir, la puesta a punto arquitectónica, pieza en planta, frontis y secciones, de un modelo genérico de referencia. >>⁹³⁵

De la palabra “tipo” de Quaroni a la palabra ‘clave’ (a entrecomillar) de Araujo, median algunas consideraciones acerca del “quehacer arquitectónico” que desde la arquitectura contribuyen a determinar los principios de identidad.

⁹³¹ RODRÍGUEZ Jesús, *Norman Foster. El arquitecto del mundo*, El País Semanal nº 1630, 23 diciembre 2008, p.62

⁹³² ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.255

⁹³³ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.61

⁹³⁴ *Op. cit.* p.62

⁹³⁵ *Op. cit.* p.63

Empezando con una contundente definición de arquitectura Araujo manifiesta el sentido trascendente, enraizado en el pasado, el lugar y la cultura. Pero también dotado de una imprescindible proyección de futuro, necesariamente humano:

<< La arquitectura es la respuesta formal, transcendida a arte dada para el hombre en cuanto morador (individual y social), en sus circunstancias de espacio, tiempo y tradición; en su sitio y en su cultura; abierta a su futuro más humano y más libre. >>⁹³⁶

De la definición citada, entendemos que la palabra ‘clave’ para definir la idiosincrasia arquitectónica es “morador”, que incide en el concepto típicamente arquitectónico de *El habitar* y que en la función más primaria de cobijo permite discernir el sentido utilitario de la forma tridimensional, ‘no-escultórica’ (entrecorrido disciplinar):

<< El habitar se presenta también (...) como criterio de comprobación de la forma final. De nada serviría lograr una forma bellísima si en ella el hombre no puede desarrollar sus virtualidades en cuanto morador, porque esa forma dejaría inmediatamente de ser arquitectónica, para hacerse escultórica. >>⁹³⁷

Por otra parte la palabra (“tipo”) también nos permite acceder a la diversidad:

<< Hemos aludido al doble significado de la palabra “tipo”: resulta pues evidente que, tomando el término en su significado más genérico de *modelo tipológico*, se pueden obtener realidades arquitectónicas totalmente diversas: la ínsula romana, la casa tradicional holandesa sobre los canales (...)>>⁹³⁸

Una concepción expandida del término tipología nos permite una apertura a la pluralidad y así incorporar una serie de términos que se irán desarrollando en los próximos capítulos. Por tanto nuestro trabajo va a ir derivando en busca de su propia identidad, a partir de un prestigioso trabajo de investigación, precedente y paralelo al nuestro, compartiendo el interés por el proyecto como tesis doctoral, aunque en nuestro caso intentamos expandir el estudio desde la arquitectura, al diseño, la escultura y la naturaleza. A este respecto destacaremos todo un repertorio tipológico (en el contexto de principios de identidad) a desarrollar próximamente, caracterizado por términos como: lenguaje, estética, proceso, idea, iluminación, ética, obra, genética, y otros.

Especial relevancia tiene para nuestro trabajo el texto del catedrático Ignacio Araujo cuyo sugerente título *El proyecto arquitectónico como tesis doctoral*, en gran parte se corresponde con el tema que estamos tratando y que requiere una gran dedicación.

Araujo se retrotrae a los años 70 para el comienzo de la contaminación interdisciplinar de la arquitectura, en los trabajos de investigación que según el autor, abandonaban los aspectos gráficos para adentrarse en el terreno de la Historia o de la Estética, que si bien son sin duda alguna campos propios del arquitecto, no son su campo más característico y exclusivo.

Así el proyecto se hace trascendente investigación contaminándose de arte, subrayando el autor que el trabajo propio de investigación en un Departamento de Proyectos Arquitectónicos son los proyectos vistos en su trascendencia a arte. Definiendo el proyecto sabiamente y también creativamente:

<< (...) “proyectar” es “conocimiento” y “saber”, de características peculiares, para señalar después que este camino es, a nuestro juicio, el camino más propio de la investigación arquitectónica-creativa; >>⁹³⁹

Parece que la búsqueda (ausencia o ‘la falta’) artística es por definición paradójica, implicando:

⁹³⁶ ARAUJO Ignacio, *El proyecto arquitectónico como tesis doctoral*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, Pamplona, 1988, p.13

⁹³⁷ *Ibidem*.

⁹³⁸ QUARONI Ludovico, *Proyectar ...op. cit.* p.64

⁹³⁹ ARAUJO Ignacio, *El proyecto arquitectónico como tesis doctoral*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, Pamplona, 1988, pp.7-8

<< un sentimiento aparentemente contradictorio que acompaña al proceso de creación artística; se busca algo que sólo se encuentra cuando se hace. >>⁹⁴⁰

Equiparando Araujo arte y proyecto, la inseparable materia y forma de la obra de arte se extrapola al proyecto (no obra), parece que entendido como metalenguaje consciente de su proceso mismo. Señalando el autor que el proyecto o idea artística no se puede desvincular de la experiencia del hacer, sino que por el contrario proviene directamente de ella.

Concepción que le lleva a Araujo a la hipótesis del trabajo doctoral sobre el proyecto:

<< En este trabajo intentaremos desvelar, (...) las características del proceso del proyecto, lo que nos hará comprender qué define un proyecto entendido como Tesis Doctoral. >>⁹⁴¹

Por definición toda tesis doctoral es un trabajo personal y por extensión implica al concepto mismo del ego, que sorprendentemente desde la matemática más progresista (interesada por la plástica y la música) se plantea a cierto nivel de radical negación:

<< El Teorema de Gödel y la no existencia personal: Quizá la mayor contradicción que afrontamos en nuestra existencia, la más ardua de asimilar, consista en saber que “hubo un tiempo en que yo no estaba vivo, y llegará un tiempo en que yo no esté vivo”. En un nivel, cuando “brincamos fuera de nosotros mismos” y nos vemos simplemente “como otro ser humano”, ello adquiere pleno sentido. Sin embargo, en otro nivel, tal vez más profundo, la no existencia personal carece de todo sentido. Todo lo que sabemos, está integrado a nuestra mente, y por ende todo lo que no esté en el universo carece de comprensibilidad. Se trata de un innegable problema básico de la vida; y, posiblemente, el de mayor proximidad metafórica con respecto al Teorema de Gödel. >>⁹⁴²

Descubriendo matemáticamente (Gödel) que el distanciamiento entre el yo y el yo mismo deviene problemático, como el artístico paso de la dimensión bi a la tridimensional:

<< Cuando tratamos de imaginar nuestra no existencia, hacemos la prueba de brincar fuera de nosotros mismos, proyectándonos en algún otro. Nos ilusionamos creyendo que podemos implantar en nuestro interior una perspectiva externa acerca de nosotros mismos, tal como TNT [*Teoría de los Números Tipográfica*] “cree” que refleja su propia metateoría únicamente en una cierta medida, no en forma completa; en cuanto a nosotros, aunque imaginemos que hemos podido brincar fuera de nosotros mismos, en realidad jamás podemos hacerlo (...) nos pasa como el dragón de Escher, con su pretensión de brincar fuera de su originario plano bidimensional para alcanzar la tridimensionalidad. Como quiera que sea, esta contradicción es tan grande que, durante la mayor parte de nuestra existencia, hacemos como si no la viéramos, pues afrontarla no nos conduce a ninguna parte. >>⁹⁴³

Aunque variando la negación por la afirmación, sobre el ego parece incidir también la poética afirmación previa de Araujo respecto a que el arquitecto “procure la expresión de sí mismo en la creación” y que aparece mediatizada por una auto-disciplina crítica y objetiva, esencialmente ‘servicial’ (entrecomillado diferenciador del termino afín servilismo):

<< Todas las sugerencias que incidan en nuestro trabajo creador deben ser, en consecuencia, controladas y comprobadas; ni pueden ser desestimadas sin más, ni aceptadas sin una crítica profunda. No podemos aceptar como válida una crítica basada en el *yo lo veo así, me gusta*, porque debe ser el usuario quien manifieste su conformidad, aunque, claro está, nosotros debemos darle más de lo que él nos pide. >>⁹⁴⁴

No obstante el matemático Hofstadter va más lejos en el cuestionamiento del yo, mediando un sugerente acercamiento al budismo “zen”, curiosamente desde *El Teorema de Gödel y la no existencia personal*:

<< Las mentes zen, por su parte, se complacen en esta inconciliabilidad. Una y otra vez arrostran el conflicto entre la creencia oriental: “El mundo y yo somos uno, de modo que la noción de interrupción de mi existencia es una contradicción en los términos” [...], y la creencia de este último cuño: “No soy más que una parte del mundo, y he de morir, y el mundo seguirá andando sin mí.” >>⁹⁴⁵

⁹⁴⁰ ARAUJO Ignacio, *El proyecto* ... op. cit. p.12

⁹⁴¹ *Op. cit.* p.13

⁹⁴² HOFSTADTER Douglas R. , *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.778

⁹⁴³ *Ibidem.*

⁹⁴⁴ ARAUJO Ignacio. *El proyecto* ... op. cit. p.20

⁹⁴⁵ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach...* op. cit. p.778

También sobre el término “inconciabilidad” parece tratar Araujo cuando antepone la funcionalidad a la artísticidad del proyecto y que conceptualmente podría inducir cierta “no existencia personal”, pudiendo culminar en negación del yo en la autoría:

<< No olvidemos que somos “arquitectos” (no pintores o escultores) y que la arquitectura es siempre respuesta a un tema, en un momento y en un sitio, para unas personas, aunque además esta respuesta deba ser trascendida a arte. >>⁹⁴⁶

Consecuentemente la crítica procesual, el realismo y la ética son valores arquitectónicos enfatizados por Araujo, evidenciándose finalmente como necesaria una actitud crítica permanente en cada uno de nuestros pasos. También se plantean otros cuestionamientos que exigen una coherencia principio / fin que evite todo círculo vicioso:

<< La validez de las conclusiones, cualesquiera que estas sean, debe ser contrastada con los objetivos que nos planteamos, por el verdadero servicio al hombre (y a la sociedad) que hemos fijado como punto de partida.

De ahí que una actitud realista (y si no somos realistas no seremos nunca verdaderos arquitectos) exige una honestidad de planteamientos. >>⁹⁴⁷

Los términos “objetivos” y “punto de partida” acotan el principio y final de un proceso, equiparable a un filosófico proyecto de carrera con círculo vicioso, una histórica paradoja con sendos protagonistas también viciados (ficticios diálogos utilizados a lo largo de la historia de la filosofía):

<< Aquiles (un guerrero griego, el del pie más rápido de todos los mortales) y una Tortuga están juntos, parados sobre una polvorienta pista de carreras bajo el sol ardiente. Lejos, pista abajo, de un alto mástil cuelga una gran bandera rectangular. La bandera es completamente roja, excepto donde se ha recortado un agujero en forma de anillo, a través del cual se puede ver el cielo. /

Aquiles: ¿Qué es esa extraña bandera al otro extremo de la pista? De alguna manera me recuerda un grabado de mi artista favorito, M.C. Escher.

Tortuga: Esa es la bandera de Zenón.

Aquiles: ¿Es posible que el agujero en ella semeje los agujeros que Escher dibujara una vez en una cinta de Möbius? Algo está mal en esa bandera, diría yo.

Tortuga: El anillo que ha sido recortado en ella tiene la forma del signo numeral cero, que es el número favorito de Zenón.

Aquiles: Pero el cero aún no ha sido inventado. Sólo será inventado por un matemático hindú de aquí a un milenio. Y de este modo, Sr. T, mi argumento demuestra que una bandera así es imposible. >>⁹⁴⁸

Así desde una avanzada concepción matemática / filosófica en esta *Invención a tres voces*, la imposibilidad conceptual aparece superada por la estética:

<< *Tortuga:* Su argumento es persuasivo, Aquiles, y debo estar de acuerdo con que una bandera así es de veras imposible. Pero de cualquier modo es bella, ¿no es cierto?

Aquiles: Oh sí, no cabe duda de su belleza, para dar paso a preguntas existenciales (genéticas incluso) con filosofía

Tortuga: Me pregunto si su belleza está relacionada con su imposibilidad. No sé; nunca he tenido tiempo para analizar la Belleza. Es una Esencia Capital y pareciera que nunca tengo tiempo para las Esencias Capitales.

Aquiles: Hablando de Esencias Capitales, Sr. T, ¿se ha preguntado Ud. alguna vez acerca del Propósito de la Vida?

Tortuga: Oh, cielos, no.

Aquiles: ¿Nunca se ha preguntado por qué estamos aquí o quién nos inventó?

Tortuga: Oh, ése es ya otro asunto. Nosotros somos invenciones de Zenón (como luego verá Ud.) y la razón de que estemos aquí es para sostener una carrera.

Aquiles: ¿Una carrera? ¡Qué insolente! ¡Yo, el del pie más rápido de todos los mortales, contra Ud., el más lerdo de todos los lerdos! Una carrera así no tendría ningún sentido.

Tortuga: Ud. podría darme una cabeza de ventaja.

Aquiles: Tendría que ser una inmensa.

Tortuga: No me opongo. >>⁹⁴⁹

⁹⁴⁶ ARAUJO Ignacio, *El proyecto ...* op.cit. p.20

⁹⁴⁷ *Op. cit.* p.21

⁹⁴⁸ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel...* op.cit. p.33

⁹⁴⁹ *Ibidem.*

De manera sucinta Hofstadter nos presenta su planteamiento procesual reconocido con el Premio Pulitzer en 1980:

<< Bach compuso quince intervenciones a tres voces. En este diálogo a tres voces, la Tortuga y Aquiles – los principales protagonistas ficticios de los diálogos- son “inventados” por Zenón (tal como ocurrió en realidad, con la finalidad de ilustrar la paradoja de Zenón acerca del movimiento). Es muy breve y se limita a dar el tono de los diálogos venideros. >>⁹⁵⁰

Incluyendo una atemporal e imposible introducción al zen (no obstante coherente con esta filosofía espiritual) con la filosófica proposición histórica de una carrera imposible, no obstante dotada de gran interés conceptual:

<< *Aquiles*: Pero lo alcanzaré tarde o temprano –más bien temprano.

Tortuga: No si las cosas se dan de acuerdo a la paradoja de Zenón. Vea Ud., Zenón espera usar nuestra carrera para demostrar que el movimiento es imposible. Es sólo en la mente que el movimiento parece posible, de acuerdo a Zenón. A decir verdad, el Movimiento Implica Imposibilidad Inherente. El lo demuestra muy elegantemente.

Aquiles: Oh, sí ya recuerdo: el famoso koan Zen acerca del Maestro Zen Zenón. Como Ud. dice, es de veras muy simple.

Tortuga: ¿*Koan Zen*? ¿*Maestro Zen*? ¿*Qué quiere decir*?

Aquiles: Dice así: Dos monjes estaban discutiendo acerca de una bandera. Uno dijo, “La bandera se está moviendo”. El otro dijo, “El viento se está moviendo”. Sucedió que el sexto patriarca, Zenón, pasaba justamente por ahí. El les dijo, “Ni el viento, ni la bandera; la mente se está moviendo”.

Tortuga: Temo que esté un poco enredado, Aquiles. Zenon no es un maestro Zen; lejos de eso. El es, de hecho, un filósofo griego del pueblo de Elea (que queda a mitad de camino entre los puntos A y B). De aquí a unos siglos, él será famoso por sus paradojas del movimiento. En una de aquellas paradojas esta misma carrera entre Ud. y yo jugará un papel central. >>⁹⁵¹

Por otra parte el proceso creativo que Araujo plantea parece insistir en el parto doloroso, olvidando el sentido lúdico que también citó y que inevitablemente va asociado al éxito o el fracaso, algo que nunca sucedería con el ‘lúdico’ (entrecomillado por sus necesarias matizaciones posteriores) *wabi-sabi* del zen, que también se interesa por la “iluminación”:

<< La tarea creativa se desarrolla (de conformidad con los estudios de tantos especialistas) en diferentes fases. Una primera, de *incubación*, producida por el encuentro con el tema proyecto, con los análisis previos, etc., que dará lugar a *tanteos* sucesivos, aparentemente improductivos, pero que facilitan la fase de *iluminación* o *inspiración*, que no surge (tampoco) sin el esfuerzo de la voluntad: de ahí las sensaciones personales de éxito o fracaso, del deseo de encontrar nuevas soluciones formales más ajustadas a partir de la acumulación de sugerencias que, en esta fase, suelen aparecer, tantas veces procedentes de vivencias previas, del inconsciente personal o colectivo, de deseos latentes. >>

Debiendo recordarse, que la creatividad:

<< exige fomentar la retentiva y la capacidad de observación. La fase final (la *realización*) viene después.>>⁹⁵²

Como más adelante insistiremos, los términos “realización” e “iluminación” interactúan en el devenir lingüístico de nuestro trabajo, por lo que no nos sorprende demasiado el trabajo dualista matemático / filosófico de Hofstadter, que se interesa por la meditación y la iluminación espiritual desde un texto curiosamente titulado *Una ofrenda MU*, utilizando significativamente un termino oriental que se suele traducir como silencio:

<< La Tortuga y Aquiles acaban de asistir a una conferencia sobre los orígenes del Código Genético y están ahora tomando té en casa de Aquiles.

Aquiles: La biología molecular está llena de peculiares bucles y rizos que no alcanzo a comprender del todo, como por ejemplo, la forma en que las proteínas plegadas que están codificadas en el ADN, pueden voltear hacia atrás y manipular el ADN del cual provienen, pudiendo incluso destruirlo. Tales bucles extraños siempre me confunden haciéndome perder la claridad. Son, en cierto sentido, inquietantes.

Tortuga: Yo los encuentro muy atractivos.

Aquiles: Ud. sí, por supuesto –son justo como para Ud. Pero en cuanto a mí, a veces me gusta retraerme de todo este pensamiento analítico y suelo meditar un poco, como un antídoto. Me despeja la mente de todos esos confusos bucles e increíbles complejidades acerca de las que hemos oído esta noche. >>⁹⁵³

⁹⁵⁰ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel*, op. cit. p.XI

⁹⁵¹ *Op. cit.*p.34

⁹⁵² ARAUJO Ignacio. *El proyecto ...* op.cit. p.27

⁹⁵³ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel*, op. cit. p.259

Más allá del pensamiento analítico, desde una actitud meditativa el ADN y la Iluminación podrían articularse como proyecto y obra, un alfa y omega cuya relación no tiene porque ser imposible:

<< Tortuga: Fantástico. Nunca hubiera imaginado que Ud. meditaba.

Aquiles: ¿Nunca le conté que estoy aprendiendo budismo Zen?

Tortuga: Cielos, ¿cómo llegó a eso?

Aquiles: Siempre he tenido un gran afán por el yin y el yang. Ud. sabe –toda la volada del misticismo oriental, con el I Ching, gurús y todo lo demás. Así es que un día pensé para mis adentros, “Por qué no el Zen también?” Y así es como todo comenzó.

Tortuga: Oh, espléndido. Entonces quizá pueda finalmente ser iluminado.

Aquiles: No ahora. La iluminación no es primer paso en el camino al Zen; ¡si es que es alguno, es el último! ¡La iluminación no es para novicios como Ud., Sr.T!

Tortuga: Veo que hemos tenido un mal entendido. Por “iluminación” difícilmente quise decir algo de tanto peso como lo que significa en el Zen. Lo único que quise decir es que quizá pueda ser iluminado acerca de lo que se trata el Zen.

Aquiles: Pero por favor, ¿por qué no lo dijo así? Bueno, estaría encantado en contarle lo que sé acerca del Zen. Quizás hasta le podría tentar en convertirse en un aprendiz de él, como yo.

Tortuga: Bueno, nada es imposible. >>⁹⁵⁴

Otro de los conceptos tipológicos aportados desde la tesis arquitectónica se corresponde con el término idea (genética incluso). Así Araujo también efectúa algunos juegos lingüísticos, como la retórica del “especialista de la generalidad”, que le permite oscilar del final en la obra, al comienzo en la “idea germinal” (omnipresente en el devenir proyectivo):

<< Una vez definido el quehacer del arquitecto, como especialista de la generalidad, y con los precedentes que acabamos de exponer, parece oportuno estudiar el origen de su creación plástica; o dicho de otra manera, analizar en qué consiste la idea germinal que ha de estar latente en el proyecto arquitectónico.>>⁹⁵⁵

El sentido interdisciplinar de nuestro trabajo se interesa por aquellos principios de identidad compartidos, como la idea (que trataremos ampliamente a propósito de la idea / concepto) y que ahora Araujo entiende como *La idea germinal*, y que, como a nosotros, le interesa contaminar con otras disciplinas, como la Literatura, subrayando el autor que nos apoyamos para el desarrollo de estas ideas (buscando semejanzas y diferencias) en el estudio de J.M. Ibáñez Langlois, *La Creación poética* (Madrid, 1974). Definiendo:

<< “idea germinal”, el brote creativo que surge, en la soledad, al enfrentarnos con el ideograma intencional, último paso en los aspectos racionales del diseño.

La idea germinal (germen con virtualidad generadora de forma) ha de hacerse germen formal: su propiedad principal es su vocación “de desarrollo” en formas plásticas, aunque puede tener su origen en un ritmo, en formas presonadas, en nuestras previas inquietudes creativas, etc... Pero lo característico (para que sea idea germinal) es su exigencia de desarrollo. >>

El sentido del devenir de la idea, es ya esencialmente proyectivo hacia el futuro y Araujo nos sugiere la analogía lingüística palabra / forma, enfatizando un conocimiento procesual:

<< (...) dos cuestiones que habrán de desarrollarse en unidad: de una parte, una idea germinal y, de otra, un lenguaje, nuestro lenguaje arquitectónico. La idea ha de encontrarse con las palabras, con los elementos formales básicos: y no sabe cuáles son (esto es lo propio del conocer artístico) hasta que las ha encontrado.>>⁹⁵⁶

Así la “idea germinal” necesita ciertas cualidades para su desarrollo conclusivo en forma (en su devenir hacia obra). Nos interesa especialmente aquel ensimismamiento que excepcionalmente (respecto a precedentes connotaciones negativas) se torna meditativo (zen, por ejemplo) y finalmente deviene creativo. Al efecto se establecen algunas notas que “caracterizan la idea germinal: 1. Aparece en el silencio creativo.”

Araujo enfatiza la ineludible necesidad de mutación (programática como hemos visto en el *I-Ching*, por ejemplo):

⁹⁵⁴ *Op. cit.* p.260

⁹⁵⁵ ARAUJO Ignacio. *El proyecto ... op. cit.* p.28

⁹⁵⁶ *Op. cit.* p.29

<< 2. Clama por desarrollarse, es dinámica, tiene vocación formal. >>

Y precisamente ese devenir, manteniendo el silencio, permite descubrir el “camino”, la Vía (el *do* del zen) descubriendo también la propia identidad:

<< 3. Sugiere un camino para su ulterior desarrollo, que debe ser incubado, abriéndose a su propia ley de crecimiento (...) >>⁹⁵⁷

Araujo nos remite unas conclusiones parciales, empezando por desdeñar todo pre / juicio, proponiendo por contra una actitud receptiva ante el hecho proyectivo y que, al incidir sobre el conocimiento, permite configurar un tema de investigación (de tesis), que además en segundo lugar será desglosado minuciosamente en su proceso desde la idea:

<< 1ª) el arquitecto conoce al proyectar. Ese conocer es un saber. Luego es posible desarrollar una tesis mediante un proyecto arquitectónico.

2ª) Es preciso explicitar (en un proyecto / tesis) el proceso de desarrollo seguido paso a paso, a partir de la idea germinal. >>

En el devenir Araujo requiere una especial atención para que no se pierda el sentido de globalidad:

<< 3ª) Será preciso comprobar si hay unidad entre lo rigurosamente *intelectual* y lo manifiestamente *sensible*, porque no se pueden separar *los elementos artísticamente formalizados* (la expresión), *el material* y *la realización y descubrimiento de la forma*. >>

Y luego se nos recuerda que el proceso proyectivo no es absolutamente mecánico sino que en su vitalista devenir, coherente con la búsqueda finalidad humanista, se producen “saltos” que asociaríamos con la indeterminación azarosa y que resultan difíciles de ‘investigar’ (entrecomillando la ortodoxia):

<< 4ª) Debe haber por tanto “sobredeterminación” en el tema y saltos creativos en el hacer. >>⁹⁵⁸

Desde otra perspectiva idea-ley genética / forma-expresión, según Araujo forman unidad, pero dinámica interactiva, que entendemos próxima a las mutaciones del *I-Ching* y con su propia ley evolutiva (arquitectónica) que podría evocarnos en el contexto escultórico a la conocida *Ley de los cambios* de Oteiza:

<< El germen formal, su desarrollo y la expresión gráfica son inseparables. No podemos concebir que la inspiración creativa y la creación formalizada sean aspectos independientes en el devenir del hecho arquitectónico: por el contrario, se exigen mutuamente, porque el germen clama por hacerse forma (abriendo cauces a su propia ley de desarrollo) y la forma, sin el germen, sería una respuesta puramente técnica, no artística. >>

Y la unidad deviene natural, aunque fragmentaria-‘mente’:

<< Concebir y hacer se unen en un proceso indivisible, continuo, pero con saltos creativos, que se fusionan en la unidad formal. No hay primero un momento de comprensión y, luego, independiente, de configuración, sino que la comprensión se va configurando y la forma se va comprendiendo, de manera que, en la respuesta final, contenido y forma (con su expresión gráfica en el proyecto) se interpenetran y se funden en unidad. >>⁹⁵⁹

Así una tesis-proyecto deberá:

<< seguir este camino creativo, que responde a lo más específico del ser arquitecto. Y por eso, también, se presenta no sólo como un camino posible para una tesis de arquitectura, sino como el más propio, el más significativo de los posibles caminos de la investigación arquitectónica. >>⁹⁶⁰

No obstante el ‘cientifismo’ investigador (con entrecomillado cuestionador) por su estricta racionalidad se enfrentará a los azarosos “saltos creativos”, que únicamente pueden ser explicados en su devenir y consecuentemente criticará las opciones seleccionadas:

<< Naturalmente este proceso exigirá explicar lo racionalizable (con un método similar al método científico) pero también deberá mostrar los saltos creativos que manifiesten lo más entrañable de este quehacer. Y será preciso, en el desarrollo de la tesis, ir comprobando la coherencia idea-germen-ley-forma, en cada paso significativo. Y será preciso explicar (criticar) los caminos que se abandonan y los que se adoptan. >>⁹⁶¹

⁹⁵⁷ *Ibidem.*

⁹⁵⁸ *Op. cit.* p.35

⁹⁵⁹ *Op. cit.* p.107

⁹⁶⁰ *Ibidem.*

⁹⁶¹ *Op. cit.* p.108

Métodos científicos que ocasionalmente devienen particularmente creativos de principio a fin. Así desde la introducción de su premiado trabajo, Hofstadter concibe un sistema de paralelismos disciplinares muy sugerentes que sincréticamente culminará en una especie de “Ofrenda Metamusical”, que acota desde la lógica / improvisación una identidad paradójica, desde los conceptos de autorreferencia e interacción:

<< Introducción: Ofrenda músico-lógica: El libro se abre con la historia de la *Ofrenda Musical* de Bach. Este hizo una visita inesperada al Rey Federico el Grande de Prusia, y se le solicitó que improvisara con base en un tema presentado por el monarca. Sus improvisaciones constituyeron el fundamento de aquella gran obra. La *Ofrenda Musical* y su historia forman un tema sobre el cual yo “improviso” a través del libro entero, dando lugar así a una suerte de “Ofrenda Metamusical”. Se hace alusión a la autorreferencia y a la interacción entre diferentes niveles, en Bach; esto conduce a una mención de nociones paralelas, presentes en los dibujos de Escher y en el Teorema de Gödel. Como antecedente de este último, se incluye una breve introducción a la lógica y a las paradojas. >>⁹⁶²

Finalmente (del primero al último capítulo) en una concepción expandida de la tipología, Hofstadter plantea la combinatoria ADN como GEB (Gödel, Escher y Bach), una concepción con la que establecemos cierto paralelismo desde nuestra tesis ADEN:

<< Capítulo XX [último]: Bucles Extraños o Jerarquías Enredadas. Gran desenlace de muchas de las ideas relativas a los sistemas jerárquicos y a la autorreferencialidad. Esto se asocia con los enmarañamientos que se producen cuando los sistemas se vuelven sobre sí mismos: por ejemplo, la ciencia puesta a demostrar la ciencia, los gobiernos cuando investigan sus propios entretos, el arte que viola las reglas del arte y, finalmente, los pensamientos humanos dedicados a sus propios cerebros y mentes. ¿El Teorema de Gödel tiene algo que decir acerca de este “enredo” último? ¿El libre albedrío y la noción de conciencia están conectados con el Teorema de Gödel? El capítulo termina enlazando entre sí, una vez más, a Gödel, Escher y Bach. >>⁹⁶³

Además la “genética” aparece reiteradamente en la tesis arquitectónica (Araujo). Curiosamente volvemos a encontrar el científico concepto ‘ADN’ (plenamente *Zeitgeist*) dentro de la lingüística de Araujo, al enunciar *La ley genética* entendida en sentido creativo y en paralelismo disciplinar con la Poesía, citando al efecto *La Creación poética* de Ibáñez Langlois:

<< “La Ley final sólo se conoce con claridad desde el comienzo (sin lugar por tanto para hallazgos creadores en el curso mismo del hacer) cuando estamos fuera del arte, en la artesanía; cuando se aplica una técnica establecida y segura; o en la mala poesía, cuando se ejercitan fórmulas abstractas y preestablecidas, o cuando se expresa un contenido previo de emoción o conocimiento, cuyo ropaje expresivo es posterior”.>>⁹⁶⁴

Por su parte Hofstadter inspirado por la matemática se interesa por el entretejido de los niveles disciplinares, en cierta sintonía con la doble espiral combinatoria ADN, que en su caso se retuerce literalmente como un torbellino desde el concepto de triple “vórtice” (remolino / centro de un ciclón) comenzando por el nivel matemático de Gödel:

<< Un vórtice gödeliano, donde se cruzan todos los niveles: La noción central es que este “vórtice” es el responsable de la cualidad del enredado, de la cualidad de gödeliano, de los procesos mentales. Hay quienes me han dicho, en alguna ocasión: “Este asunto de la autorreferencia y demás es muy gracioso y entretenido, pero ¿usted cree realmente que se trata de algo *serio*?” Ciertamente que así lo creo. Pienso que será reconocido finalmente como la sustancia de IA [Inteligencia Artificial], y el foco de todos los ensayos de comprensión del funcionamiento de la mente humana. Y es por tal razón que Gödel está tan profundamente entretejido en la trama de este libro. >>⁹⁶⁵

Otro “entretejido” es en el que gustosamente Araujo se enreda, en una aventura proyectiva inspirada por la poética de Ibáñez Langlois, un camino por descubrir que resulta equiparable al devenir del proyecto arquitectónico:

<< Y otro tanto podríamos decir nosotros (bastaría cambiar las palabras “poesía” por “proyecto”). Lo que no obsta para que sea preciso, al final de la Tesis-Proyecto, considerar el camino seguido, comprobando

⁹⁶² HOFSTADTER Douglas R. , *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.XI

⁹⁶³ *Op. cit.* p.XVII

⁹⁶⁴ ARAUJO Ignacio, *El proyecto ... op.cit.* p.108

⁹⁶⁵ HOFSTADTER Douglas R. , *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003, p.797

todos los pasos, (...) observando la coherencia interior de la ley con la idea, la expresión y la forma, por si fueran precisas rectificaciones. >>⁹⁶⁶

El segundo “vórtice” disciplinar que Hofstadter entrecruza es el arte visual de Escher (particularmente la *Galería de grabados*), que relaciona con el Teorema de la Incompletitud, de Gödel:

<< Un vórtice escheriano, donde se cruzan todos los niveles: (...) De tal modo, nosotros, en el exterior, podemos saber que *Galería de grabados* [Escher, 1956] es esencialmente incompleto: un hecho que el joven, en el interior, jamás puede conocer.

De esta manera, Escher nos ha brindado una parábola pictórica del Teorema de la Incompletitud, de Gödel. Y es por tal razón que Gödel y Escher constituyen hebras tan indisolublemente entretejidas en la trama de este libro.>>⁹⁶⁷

Como conclusión Araujo exigirá una actitud reflexiva en el proceso proyectivo de investigación plenamente auto-consciente, para oportunas correcciones del pasado que permitan un futuro concretado en una forma final de entrelazamiento, en tanto culminación del proyecto como tesis doctoral:

<< La labor de “reciclaje” propia de cualquier proyecto arquitectónico se desarrollará (por tanto) con todo rigor, como corresponde al carácter de tesis doctoral.

De otro modo el trabajo carecería de la necesaria profundidad y de la conveniente justificación de las conclusiones, que, en nuestro caso, son la forma final. >>⁹⁶⁸

El tercer y último vórtice disciplinar que Hofstadter entrecruza es el musical, interesándose por la *Ofrenda Musical* de Bach. Finalmente el entrelazamiento de las tres hebras (*Gödel, Escher, Bach*), con / forma una combinatoria genética, un entrelazamiento eterno de principio a fin, un Grácil bucle más allá de todo círculo vicioso:

<< Un vórtice bachiano, donde se cruzan todos los niveles: (...) no es posible llegar a ver con la necesaria profundidad dentro de la *Ofrenda Musical*: siempre hay otra cosa después de haberse pensado que se conocía todo. Por ejemplo, hacia el final mismo del *Ricercar a seis voces*, la única composición que rehusó improvisar, Bach introdujo a hurtadillas su propio nombre, repartido entre dos de las voces más altas. En la *Ofrenda Musical*, las cosas se diseminan en muchos niveles. Hay triquiñuelas con notas y letras; hay ingeniosas variaciones sobre el Tema del Rey; hay géneros originales de cánones; hay fugas insólitamente complejas; hay belleza y una extraordinaria profundidad emotiva; inclusive hay regocijo, esparcido en la profusión de niveles de la obra. La *Ofrenda Musical* es una fuga de fugas, una Jerarquía Enredada como la de Escher y la de Gödel, una construcción intelectual que me hace presente, de una manera que no puedo expresar, la hermosa fuga a multitud de voces de la mente humana. Y es por tal razón que Gödel, Escher y Bach constituyen en este libro las tres hebras cuyo entrelazamiento forma un Eterno y Grácil Bucle [título de este libro]. >>⁹⁶⁹

⁹⁶⁶ ARAUJO Ignacio, *El proyecto arquitectónico como tesis doctoral*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, Pamplona, 1988, p.108

⁹⁶⁷ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel...* op.cit. p.799

⁹⁶⁸ ARAUJO Ignacio. *El proyecto ...* op. cit. p.108

⁹⁶⁹ HOFSTADTER Douglas R., *Gödel*, op. cit. p.801

02.3 TRIDIMENSIONALIDAD: - Entre la volumetría y la espacialidad

02.3.01- Arquitectura: de la masa al espacio

Retomando el discurso que sobre el proyecto plantea Araujo y que concluye en la “forma final”, observamos que a este concepto le atribuye tanta importancia como para dedicarle un texto completo *La forma arquitectónica*, valorando inicialmente el concepto de “masa”:

<< Cuando nosotros observamos desde fuera un conjunto arquitectónico inmediatamente podemos hacer una distinción: vemos el conjunto en primer lugar, y enseguida el carácter de su superficie exterior. La consecuencia inmediata es la valoración de sus masas, de los sólidos que los configuran, y la valoración de los vacíos, del espacio interno, en las ocasiones en que se manifiesta como cavidad. Y vamos observando así (al penetrar poco a poco en el edificio) diversos valores en la expresión de la forma arquitectónica: el valor de la masa, del espacio y de la superficie. >>

La prioridad perceptiva del exterior “sólido” conlleva una jerarquización de las tres categorías configuradoras de la forma, de tal manera que la frontera “superficie” se erige en protagonista:

<< No cabe duda que en ocasiones es claro el predominio de uno de estos aspectos, pero siempre están presentes los tres: (...) la superficie se presenta como “límite de la masa y del espacio” aunque tiene además su propio valor. >>

Fronteriza también es por definición la “masa” que fluctúa entre la disciplina arquitectónica y la escultórica. Araujo discierne y resitúa disciplinarmente la definición de masa mediante el atributo vital de la arquitectura, que esquivo la definición tópica de masa (entendida como lleno) en beneficio del vacío utilitario:

<< La masa, aunque pueda catalogarse por su valor escultórico, determina el carácter del conjunto. (...) ponemos el acento en el espacio porque en él transcurre la vida, nos movemos y somos en él. >>⁹⁷⁰

Recíprocamente Araujo considera el “espacio” como concepto de naturaleza netamente arquitectónica. Valorando singularmente ‘EL’ (necesario entrecomillado y mayúsculas):

<< espacio no solamente como penetración en la masa arquitectónica, sino como el lugar en el que se desenvuelve la vida; siendo por ello el centro de nuestra concepción arquitectónica. >>

Además, el espacio depende del atributo “existencial” para ser arquitectónico, implicando al humano factor utilitario:

<< Estará presente en primer lugar el usuario: veremos así que a partir del concepto de espacio existencial será posible caracterizar el espacio arquitectónico, que supone una respuesta a unas expectativas de los usuarios, (...) >>⁹⁷¹

Araujo incorpora nuevos parámetros al concepto espacial, que oportunamente analizaremos (en un próximo capítulo dedicado a la estética):

<< El espacio se articula por sus ejes, sus límites y sus líneas de relación y es afectado por la luz, el color y la textura de la caja de muros. >>⁹⁷²

Además la arquitectura a través del espacio adquiere una cualidad casi interdisciplinar, cuando el espacio se entiende en sentido “existencial” que al enfatizar la “vital” humanidad, deviene “espiritual”. Evidentemente en el esquema del espacio arquitectónico, estarán presentes no sólo los aspectos geométricos sino también los aspectos vitales y, por supuesto, el arquitecto:

⁹⁷⁰ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.60

⁹⁷¹ *Op. cit.* p.70

⁹⁷² *Op. cit.* p.74

<< intenta inyectar, en el espacio que produce, una “cualidad espiritual” significativa, de modo que el resonar mutuo de la masa-espacio-superficie, en su articulación. >>

Y otras disciplinas se incorporan al ámbito arquitectónico cuando tratamos del:

<< valor existencial del espacio. Aquí las diversas ciencias sociales (psicología, sociología, antropología, etc.) tienen mucho que aportar; (...) >>⁹⁷³

Van de Ven también se interesa por la interdisciplinariedad y, como Araujo, dota al espacio de un sentido espiritual, ahora desde una óptica exótica, la del filósofo devenir taoísta, que titula espacialmente como *Lo inexistente que se hace tangible*:

<< El núcleo de la filosofía de Lao-Tse es el Tao, o Vía del Devenir, y viene a expresar la idea de que nada es permanente en un mundo que no cesa de cambiar. (...) La flexibilidad del pensamiento taoísta refleja una verdadera anticipación del carácter evolutivo de las ideas de los hombres, que se observa también en la idea del espacio (...) >>

La paradoja implícita en la simultánea afirmación y negación queda resuelta en el taoísta devenir que vitalmente integra los opuestos y que se muestra plenamente contemporánea, estética y además espacial:

<< (...) Lao-Tse (...) hace más de dos mil quinientos años (...) unió en un solo concepto el Ser y el No-ser, noción que ha permanecido a lo largo de la historia de la civilización humana como una de las más vibrantes. Por supuesto, esta unidad de dos principios opuestos sigue siendo la estructura vital de la estética del espacio contemporánea (...) >>⁹⁷⁴

El devenir implica desmaterialización y consecuente priorización del vacío, del espacio, que interesa tanto al antiguo pensamiento oriental como a las vanguardias occidentales. Aludiendo al conocido capítulo XI del *Tao Te-King*, se puede apreciar que:

<< contiene algo más que el mero enunciado del principio de dos elementos opuestos, pues refleja la superioridad de lo contenido, del *espacio interior*. Lo esencial es lo no-existente, que se hace tangible en forma material. >>

Desde finales del XIX la estética arquitectónica ya afirmaba (según Van de Ven) que la existencia de espacio es la esencia de la arquitectura, preparando el camino para que a principios del siglo XX:

<< ciertas tendencias artísticas, reconociendo el viejo pensamiento oriental de que la masa está al servicio del vacío, condujeron a la desmaterialización inflexible de la ineludible solidez de la masa como, por ejemplo, el movimiento De Stijl. E incluso en nuestros días, los pensamientos de Lao-Tse ejercen gran atracción sobre los arquitectos, (...) >>⁹⁷⁵

Van de Ven nos clarifica la triple concepción espacial taoísta, la interior, la exterior, y la fundamental interacción dinámica (resolución del antagonismo) de ambos:

<< la intuición de Lao-Tse llegó hasta los tres niveles jerárquicos del espacio: en primer lugar, el espacio como resultado de un ensamblaje tectónico; en segundo lugar, la forma estereotómica que engloba al espacio; y finalmente, los espacios transicionales que establecen el nexo entre el mundo interior y el exterior. >>

La filosofía, la literatura y la arquitectura se tornan interdisciplinarias con Lao-Tse pero también la ética (que tanto nos interesa) se incorpora a las disciplinas en interacción:

<< En este poema, una idea consciente del espacio fue aplicada a la forma arquitectónica y, por consiguiente, ello representa el primer ejemplo de una estética del espacio, puesto que combina una actitud moral (el Bien) con una apreciación física de la forma (la Belleza). >>⁹⁷⁶

No obstante la filosofía occidental en sus orígenes se muestra antagonica respecto a la concepción taoísta del espacio, aunque ambas estén próximas a la naturaleza. Así Platón insiste en materializar el más sutil de los elementos, el aire / espacio, apareciendo así con él, un par de siglos después “un sorprendente contraste con respecto a la metafísica oriental”, al plantear que:

<< sólo lo visible y tangible, lo existente, puede ser considerado real, mientras que el taoísmo opina exactamente lo contrario. Más aún, la constante alternancia de nociones opuestas del mismo objetivo era tachada de contradicción y rechazada. >>

⁹⁷³ *Op. cit.* p.72

⁹⁷⁴ VAN DE VEN Cornelis, *El espacio en arquitectura - La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Cátedra, Madrid, 1981, p.21

⁹⁷⁵ *Op. cit.* p.23

⁹⁷⁶ *Op. cit.* p.24

Considerando el espacio como:

<< uno de los cuatro elementos constitutivos del mundo: tierra, aire, fuego y agua, y el espacio, visto como aire, se convirtió de ese modo en un objeto tangible. >>⁹⁷⁷

En todo caso nos parece más interesante para nuestro trabajo las fuentes filosófico-científicas coetáneas a Lao-Tsé, las referentes a las proporciones que:

<< fueron tomadas por Platón de descubrimientos que Pitágoras hizo unos dos siglos antes. >>⁹⁷⁸

Sorprendentemente se genera una viciosa circularidad espacial que conecta lo ancestral y exótico con la contemporaneidad occidental:

<< La muestra más antigua que poseemos de la conciencia de espacio en el hombre con respecto a la arquitectura data de hace dos mil quinientos años. Wright reconoció este hecho y, por tanto, (...) aconsejó que escucháramos de nuevo a Lao-Tsé, del que escogió el Capítulo Once, moderno-existencialista y, sin embargo, eterno: “La realidad del edificio no consiste en las paredes y el techo, sino en el espacio interior en el que se vive.” Wright cita diversas veces a Lao-Tse (...) >>⁹⁷⁹

Entre las conclusiones de Van de Ven nos interesa el sentido de *Zeitgeist* futurible que atribuye al espacio, netamente proyectivo:

<< (...) tanto la arquitectura de la actualidad como la del próximo futuro tienen su base en una nueva visión del espacio. Una vez que hemos reconocido que la arquitectura es el arte del espacio, habremos de aceptar que toda innovación arquitectónica surgirá a partir de nuevos conceptos espaciales. >>⁹⁸⁰

La cualidad inmaterial del espacio constituye su principal valor y por extensión de la arquitectura, en el contexto de las disciplinas artísticas. Anticipando nuestro próximo capítulo sobre la idea, debe recordarse el notable efecto que “la nueva idea” del espacio produjo en “la jerarquización de la arquitectura con respecto a las restantes artes visuales.” Van de Ven deduce dos aspectos fundamentales del sistema hegeliano, que tanto influyó sobre las ideas decimonónicas, a saber:

<< que la belleza artística se alcanza mediante la perfecta expresión de un idea y que, consiguientemente, la jerarquización de las artes se hace de acuerdo con el grado de inmaterialidad del medio expresivo empleado. >>⁹⁸¹

Y así cuando la arquitectura comprende que su identidad reside en el espacio, pasa a liderar la vanguardia artística atrayendo a otras disciplinas como pintura y escultura, favoreciéndose con ello la disolución de fronteras disciplinares:

<< Cuando la arquitectura se identifica con el espacio a principios de 1890 se convierte en el *ars magna*, puesto que el espacio es, por definición, el medio de expresión artística menos material, y esta conclusión está apoyada por el gran interés que mostraron los historiadores del arte por la arquitectura durante esa época y, de otro lado por notables casos de pintores y escultores que desarrollaron su actividad en el campo de la arquitectura. (...) la idea de espacio demostró ser el único principio “lógico” o inherente que puede eliminar los límites arbitrarios que dividen a las artes. >>

Además la convergencia disciplinar en el espacio, esencialmente arquitectónico, deviene auténticamente interdisciplinar y conclusivamente globalizante, como ideal utópico de las vanguardias históricas, como “obra de arte total”:

<< Con Van Doesburg, Lissitzky y, en la Bauhaus, Gropius y Moholy-Nagy llegó a su culminación el empleo del concepto de espacio como catalizador que conducía a la *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte de carácter total). >>

Van de Ven finalmente ‘re-afirma’ que:

<< Se puede concluir, pues, que *la idea de espacio ha contribuido a la convicción, a principios del siglo XX, de que la arquitectura jugaba un papel fundamental en el establecimiento de la obra de arte total.* >>

Por lo tanto el espacio permite vislumbrar una auténtica *correspondencia de las artes*, como ya vimos que nos proponía Souriau, en el capítulo dedicado a los aspectos cuantitativos y cualitativos:

⁹⁷⁷ *Op. cit.* p.27

⁹⁷⁸ *Ibidem.*

⁹⁷⁹ *Op. cit.* p.309

⁹⁸⁰ *Op. cit.* p.311

⁹⁸¹ *Op. cit.* p.312

<< (...) es posible concluir que *los sistemas jerárquicos en materia de arte han resultado inadecuados, especialmente desde que los nuevos conceptos de espacio y tiempo, al incorporar el medio ambiente total, han contribuido a que las distinciones formales entre las bellas artes se hayan debilitado.* >>⁹⁸²

La concepción científica que enfatizamos en capítulos precedentes a propósito del *Zeitgeist*, también la aplica Van de Ven en relación con el espacio, afirmando que las ideas arquitectónicas han evolucionado de modo paralelo a las ideas sobre el espacio en el campo de la filosofía y de las ciencias naturales. Subrayando un descubrimiento universalmente reconocido, publicado por Albert Einstein en 1953, que versa sobre los diversos significados del espacio en física y que señala, puede ser directamente aplicable a las diferentes interpretaciones del elemento físico en arquitectura. Einstein distingue al efecto, que:

<< cualquiera que sea el futuro desarrollo de la arquitectura, *toda obra arquitectónica se crea sobre tres aspectos del espacio físico: el espacio como lugar, el espacio como concepto absoluto tridimensional, y el concepto relativo del espacio-tiempo.* >>⁹⁸³

La interacción espacio-tiempo también interesa a Oteiza, particularmente en relación con la estética conclusiva del devenir alterno ocupación / desocupación, que culmina naturalmente en el silencio, dotado de cualidad espiritual y englobando naturaleza y arte:

<< En toda creación se produce la expresión estética como multiplicación del Espacio por el Tiempo: (...) Así van rodando los estilos, sucediéndose homologamente, sin que el espacio y el tiempo, logren separarse el uno del otro, desocupándose mutuamente, lo que significaría la cesación de la operación artística y el nacimiento estético del silencio, de un silencio espiritual de dominio sobre la naturaleza (sobre el arte) al que llamamos tercer estilo y que deja dotado al hombre de una libertad espiritual para no necesitar del arte y para hacer lo que haga (y si sigue haciendo arte, de modo radicalmente distinto a los dos estilos anteriores), desde su tiempo íntimo y en un nuevo orden (o desorden aparente) natural. (...) >>⁹⁸⁴

No obstante el espacio también genera en la cultura occidental, atávicos temores, el miedo al vacío, indicando Van de Ven que se trata del fenómeno del *horror vacui* o *Raumscheu* como reacción natural del hombre frente al caos que le rodea y que reactivamente genera una revalorización, la de la masa, que aparece dotada de cualidades semánticas, que tanto interesan a la posmodernidad:

<< (...) aunque el espacio es un *sine qua non* en arquitectura, la masa corpórea es igualmente significativa en todos sus aspectos, y esto es lo que expone la teoría de la empatía.>>

Citándose por ejemplo al arquitecto contemporáneo Robert Venturi en cuyo planteamiento se aprecia:

<< cómo la propaganda comercial se presenta como el objetivo más importante para la relación empática con el consumidor, lo que supone la continuidad, en términos modernos, de la función cumplida por la fachada oeste de la catedral. >>

Lo que lleva a Van de Ven a:

<< concluir que, *en general, las ideas positivas sobre el espacio han provocado el reconocimiento de que su negación, la masa, tiene igual importancia a causa de los mecanismos de percepción empática.* >>⁹⁸⁵

Parecería que en el devenir espacio / temporal de la modernidad a la posmodernidad, va alcanzándose un equilibrio vacío / lleno, que casi podríamos considerar taoísta:

<< En vez de negar la importancia del espacio, o de la masa, algunos arquitectos han opinado que la respuesta más correcta sea quizá la de integrar de manera equilibrada ambos aspectos de la cuestión. >>⁹⁸⁶

Así Van de Ven llega a una conclusión espacial sincrética, incluso más allá de la arquitectura, se propone una tesis unitaria:

<< *desde un punto de vista material, la idea de espacio conduce a la tesis de la unidad plástico-espacial, encontrando su expresión de tres maneras: espacio exterior (masa o volúmenes), espacio interior, y su*

⁹⁸² *Op. cit.* p.313

⁹⁸³ *Op. cit.* p.316

⁹⁸⁴ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.26

⁹⁸⁵ VAN DE VEN Cornelis, *El espacio...* *op. cit.* p.317

⁹⁸⁶ *Ibidem.*

*culminación en la interpenetración de ambos tipos de espacio. Toda renovación espacial habrá de partir de esta base universal. >>*⁹⁸⁷

Al efecto recordemos que Lissitzky, un autor netamente interdisciplinar, plantea ya en 1925 la estética del espacio deduciendo cuatro modos de ver el espacio a partir de los modos de evocar la imagen o *ilusión* de espacio. Planteamientos que inspiran a Van de Ven una sugerente visión plural y sincrética del espacio:

*<< todas las definiciones posible de la percepción espacial se pueden reducir a cuatro: a) espacio planimétrico o bidimensional, b) espacio tridimensional o de perspectiva desde un solo punto, c) cuarta dimensión, o espacio-tiempo irracional y d) espacio imaginario, como en el cine. Nuestra percepción del espacio arquitectónico es, de uno u otro modo, la síntesis de estos cuatro fenómenos. >>*⁹⁸⁸

02.3.02- Escultura: del volumen al vacío

María de Corral desde la contemporaneidad entiende también el espacio globalmente, como proyecto y como realidad, tal como defiende en la presentación de la XXVI edición de la Bienal de Pontevedra. Desde su cargo de Comisaria observa los cambios fundamentales en la forma de percibir, experimentar y utilizar el espacio que se han producido desde finales de los años noventa. A modo de ejemplo señala como se valora no sólo el contexto conceptual y físico de la propia galería, sino también:

<< el más amplio contexto social de la ciudad, región o país donde las exposiciones tienen lugar; el estudio como un espacio productivo; el espacio expositivo como un “marco” mucho más amplio; la atención al ámbito de lo urbano como hábitat; la existencia de la naturaleza y el paisaje percibidos como sensación de pérdida y distancia y, al mismo tiempo, como entornos aún próximos y reales; nuestra propia respuesta corporal a los espacios y a las obras que contienen; el espacio virtual a través del cual nos llega la mayoría de la información... Todos estos aspectos se han convertido en parte integrante de las obras de arte, siendo utilizados por los artistas actuales como cualquier otro material. >>

En consecuencia para Corral, esta formulación activa del espacio en que vivimos, esta definición del tiempo y del lugar, manejados hoy de una forma mucho más vital y necesariamente autoconsciente son:

*<< junto a todos los factores expresados anteriormente, los que en la actualidad forman el espacio “representacional” del arte, tema que ocupa en particular esta XXVI edición de la Bienal de Pontevedra.>>*⁹⁸⁹

El concepto del espacio queda expandido en su inmaterialidad, hasta lo mental. Así en referencia a los cambios sufridos en la percepción del espacio deben tomarse en consideración:

*<< esos otros espacios más esquivos de lo “cotidiano”, de la “identidad” e, incluso, de la “diferencia”, todos los cuales afectan a nuestra comprensión del arte y son utilizados por los artistas para reforzar sus obras conceptualmente. Por esto, con el término “espacialidad” no me refiero solamente a un sentido del contexto como se entiende normalmente, sino a esa amplia y casi indefinible noción de *espacio mental*. >>*⁹⁹⁰

Para Corral el espacio constituye un lugar de encuentros, donde términos como globalización homogeneizadora, individualidad, complejidad, diferencia, etc. confluyen para la configuración de una identidad. Inicialmente debe tomarse en consideración el *zeitgeist* dominante:

<< En un tiempo en que constantemente se habla de la no existencia de diferencias en la naturaleza de los intereses e influencias entre los jóvenes artistas, en un tiempo en el que los términos “globalización” y

⁹⁸⁷ *Op. cit.* p.319

⁹⁸⁸ *Ibidem.*

⁹⁸⁹ CORRAL María de, *El espacio como proyecto / El espacio como realidad*, Catálogo XXVI Bienal de Arte de Pontevedra - Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2000, p.15.

⁹⁹⁰ *Op. cit.* p.16

“homogeneización” suenan a pérdida y amenaza, esta Bienal pienso que será el lugar para ver y experimentar cómo el arte sigue siendo “el espacio” donde descubrir las características locales, nacionales y, sobre todo, individuales, donde posibilitar la complejidad y manifestar la diferencia. >>⁹⁹¹

Retrocediendo hasta la modernidad también encontramos una utópica concepción integradora, que Moholy-Nagy matiza (“utopía no, pero sí una empresa de pioneros”) para la confluencia de arte, ciencia y tecnología, que deviene necesariamente recurrente (imprescindible ‘círculo vicioso’):

<< Tenemos necesidad de utopistas de genio, (...) para profetizar la existencia del hombre del futuro, que en el dominio de lo instintivo y lo simple, así como en las complicadas relaciones de la vida, trabajará en armonía con las leyes fundamentales de su ser. Leonardo da Vinci, con sus inmensos proyectos y realizaciones, representa el gran ejemplo de la integración del arte, la ciencia y la tecnología. >>

El concepto de *zeitgeist* queda enraizado:

<< Pareciera que nuestra época llegará a crear similares condiciones básicas, una atmósfera similar, y la producción de una personalidad similar. La nuestra es una era de transición, de lucha por la sintetización del total de los conocimientos. Hoy, una persona imaginativa puede desempeñarse como integrador. >>

Para la conclusión sincrética, frente al ensimismamiento se propone el trabajo en colectividad concienciando la auténtica naturaleza vital:

<< Se puede dudar que un solo hombre sea capaz de realizar tanto; pero quizá lo realice una comunidad y no un individuo. Los hombres de ciencia han establecido ya un sistema internacional de investigación. El paso siguiente debe ser la solidaridad de todos los artífices culturales y su colaboración consciente, la obligación primordial de aquellos que han arribado ya a la conciencia de una forma orgánica de vida. >>⁹⁹²

No obstante la representación históricamente ha contaminado el valor tridimensional, por el énfasis en la semejanza (otra concepción de la identidad), en detrimento de la propia identidad escultórica:

<< Debe destacarse, no obstante que este método intensivo de concebir el volumen había sido más y más reemplazado, en el curso de la historia de la cultura, por un concepto intelectual, el de la semejanza con los objetos del mundo exterior. El contenido dominó a la forma y la descripción sustituyó a la comprensión.>>⁹⁹³

Podríamos así deducir reactivamente que la no representación, es decir la abstracción, constituye un principio de identidad compartido por la arquitectura, la escultura y el diseño.

Desde la priorización volumétrica Moholy-Nagy propone “cinco etapas de la evolución de la escultura bajo el punto de vista del tratamiento del material”, partiendo de la praxis:

<< Al trabajar con el material y descubrir las relaciones de volumen a medida que se hacen más y más claras, podemos anotar varias etapas de evolución plástica, no sólo en el individuo, sino también en la historia de la cultura.

Dichas etapas son: 1) bloqueado, 2) modelado (ahuecado o vaciado), 3) perforado (horadado), 4) equilibrio, 5) dinámica (en movimiento).

Esta evolución puede sintetizarse en la siguiente forma: escultura de la masa a la liberación del peso, del tratamiento estático al movimiento. >>

Así paradójicamente por el trabajo del material, éste va desapareciendo escultóricamente.

En este devenir liberador la escultura encuentra su propia identidad, sin dependencias arquitectónicas (entre otras) lo que le permitirá un fértil re / encuentro en plenitud con otras disciplinas. Moholy-Nagy matiza que:

<<estas explicaciones se aplican, en general, a la escultura total, es decir, a la escultura autosuficiente, aquella que se justifica en sí misma y cumple sus propias leyes (como la pintura) independientemente de la arquitectura. >>⁹⁹⁴

⁹⁹¹ *Op. cit.* p.17

⁹⁹² MOHOLY-NAGY L. *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963, p.26

⁹⁹³ *Op. cit.* p.76

⁹⁹⁴ *Ibidem.*

Naturalmente el espacio, como volumen negativo, surge en la progresión escultórica. Precisamente el sentido evolutivo:

<< nos obliga a dar a la palabra “volumen” varias acepciones (aunque básicamente sean todas variaciones de un mismo significado).

Por volumen entendemos: 1) La masa claramente circunscripta, un cuerpo de peso mensurable, tangible en las tres dimensiones, alto, ancho y profundidad.

2) El volumen negativo producido por cavidades y orificios visualmente perceptibles que aunque incorpóreos, son valiosos elementos plásticos.

3) El movimiento de puntos (cuerpos mínimos), elementos lineales, planos o cuerpos, que produce un volumen virtual, nuevo elemento de la creación plástica. >>

Pero también la virtualidad, que nosotros equiparamos a la no-obra, se desprende naturalmente de la dinámica equidistante y liberadora (casi taoísta) de la escultura, que Moholy-Nagy resumiendo lo enunciado, expresa en sendas definiciones:

<< la escultura es la distancia que media entre el volumen-material y el volumen virtual, entre la comprensión-táctil y la comprensión visual.

La escultura es el camino a la liberación del material de su peso: de la masa al movimiento. >>⁹⁹⁵

Nuestro trabajo se interesa por los estudios comparativos, una actitud que Moholy-Nagy define como “fenómenos paralelos” al encontrar:

<< estrechas analogías con esta tendencia de la evolución plástica, es decir, del aligeramiento o la disolución del material. Si observamos, por ejemplo, las transformaciones del agua, nos encontramos ante un fenómeno sorprendente, no por lo singular, sino por lo ordinario. Conocemos al agua en reposo, en movimiento, en estado gaseoso, líquido y sólido. (...) Sus transformaciones surgen de una extraordinaria adaptabilidad a las fuerzas que actúan sobre ella.

Todos estos esfuerzos tendían a mostrar al agua en el máximo posible de aspectos; y la desmaterialización jugaba un rol importante en el proceso. >>⁹⁹⁶

Esta valoración del natural devenir hacia la desmaterialización, incluso hacia la vacuidad por extensión conceptual, establece algunos paralelismos entre los fenómenos de la naturaleza y la escultura, pareciendo compartir exóticas concepciones como aquella que podría establecerse con el *I-Ching* o *Libro de las Mutaciones* (que ya tratamos).

Williams también se interesa por el devenir del agua, pero también de otros materiales que implican otros fenómenos afines (solidificación, combustión, etc.) paradigmas de la relatividad y la mutabilidad, conceptos que cuestionan la identidad matérica:

<< con presiones atmosféricas normales, el agua es gaseosa (vapor de agua) a partir de los 100° centígrados, es líquida entre 0 y 100°, y es sólida por debajo del cero. No son muchas las sustancias que cambien de manera tan marcada con tan escasa variación en la temperatura. Otros materiales llegan a la combustión con la temperatura ambiente, como el fósforo. Ciertas sustancias que consideramos líquidas, como el mercurio, son de hecho un metal derretido, que llega a su estado sólido a los 38° bajo cero. >>⁹⁹⁷

Quizás por intuitivo equilibrio (después del agua) Moholy-Nagy también se interesa por otro elemento de la naturaleza, el fuego, aunque sea en su diseño artificial, como “fuegos artificiales” que además “son juego y ciencia al unísono.” El sentido lúdico y el sincretismo también son aspectos recurrentes en nuestro trabajo centrado el proyecto, que podría equiparse a la sutileza de los términos “cálculo previo” o “premeditación” que Moholy-Nagy aplica a los escultóricos fuegos artificiales.

El estudio comparativo de los fenómenos de la naturaleza, también los extiende Moholy-Nagy a otras disciplinas, para establecer dinámicas “relaciones”:

<< En cada período cultural una falange de fuerzas activas se mueve hacia adelante en todos los campos de la creación, en el arte, la ciencia, y la tecnología. >>

Observando por consiguiente:

<< una búsqueda similar de expresión mediante el sometimiento o el aligeramiento del material...

en la escultura: de la masa al movimiento,

en la pintura: del pigmento coloreado a la luz (efectos de luz coloreada),

⁹⁹⁵ *Op. cit.* p.86

⁹⁹⁶ *Op. cit.* p.87

⁹⁹⁷ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.10

en la música: de los tonos instrumentales a la pureza electrónica (la música por ondas de éter),
en la poesía: de la sintaxis y la gramática a las relaciones de las palabras aisladas,
en la arquitectura: de los restringidos espacios a la libre fluctuación de fuerzas. >>⁹⁹⁸

Esta expansión conceptual de Moholy-Nagy le llevará incluso al contexto del diseño, siendo así valorado por Quarante, particularmente cuando propone una concepción interdisciplinar plenamente integradora, expresada en un texto de 1947, ya instalado en EE.UU. después de su docencia en la Bauhaus:

<< “El diseño no es ni una fachada ni la apariencia exterior. Más bien debe penetrar y comprender la esencia de los productos y de las instituciones. Su tarea es compleja y minuciosa. Tanto integra los requerimientos tecnológicos, sociales y económicos como las necesidades biológicas o los efectos psicológicos de los materiales, la forma, el color, el volumen o el espacio. (...)” >>⁹⁹⁹

Moholy-Nagy concluye su libro para la nueva era en términos espaciales, encabzando el texto correspondiente, con el sugerente título: *Lo biológicamente puro y simple como guía*, que de nuevo aproxima la escultura y la arquitectura a la naturaleza, desde la biología, renegando de la masa escultórica en beneficio de las conexiones espaciales:

<< La etapa más elemental de la creación espacial es evidentemente su importancia desde el punto de vista biológico. >>¹⁰⁰⁰

Debiendo así destacarse (particularmente desde el diseño) que en los años cuarenta aparece ya un interés por lo biológico, por los sistemas orgánicos:

<< “(...) El diseñador debe ver, al menos desde un punto de vista biológico, el conjunto y el detalle, lo inmediato y la finalidad. Tiene que concebir la especificidad de su tarea en relación con la complejidad del conjunto. Su formación tiene que contemplar tanto la utilización de los materiales y de las técnicas como el conocimiento de las funciones y los sistemas orgánicos.” >>¹⁰⁰¹

No obstante manteniendo el interés por las condiciones biológicas, retoma el discurso tridimensional y en el devenir del espacio de proyecto a obra, observa que en la valoración práctica:

<< el espacio no tiene nada que ver con un exterior “escultórico” sino con relaciones que establecen unas condiciones biológicas necesarias para un plan de expresión creativa en el espacio. Puesto que en la arquitectura los elementos constructivos son las relaciones espaciales y no los diseños escultóricos, el interior del edificio debe estar intercomunicado, y luego comunicado con el exterior por divisiones espaciales. >>

Y en esta concepción dinamizante la siguiente etapa evolutiva del espacio que naturalmente propone es la del *continuum* fluido (nuevo referente taoísta), anticipándose así Moholy-Nagy a algunas de las últimas concepciones arquitectónicas generadas por ordenador (que trataremos a propósito de la instrumentación de la representación). Por ello se apunta el sentido de la evolución:

<< La tarea no acaba con la estructura única. La próxima etapa será la creación espacial en todas direcciones, la creación espacial en una continuidad. Los límites se hacen flexibles, el espacio se concibe como fluido, una sucesión infinita de relaciones. >>¹⁰⁰²

La visión global, la fusión de la pluralidad direccional en la unidad, se impone naturalmente:

<< Un camino abierto a la nueva arquitectura se halla señalado por otro punto de partida: lo interior y lo exterior, lo superior y lo inferior, se funden en una sola unidad. >>¹⁰⁰³

Así Moholy-Nagy cierra su libro abriendo la naturaleza humana a lo sutil, proyectándola hacia lo invisible, a una dinámica espacial dotada de cierta trascendencia a través de sonoros adjetivos lingüísticos como “imponderable” “invisible” y “omnipresente”:

⁹⁹⁸ MOHOLY-NAGY L. *La nueva...* op. cit. p.89

⁹⁹⁹ QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial I: Elementos introductorios*, Ceac, Barcelona, 1992. p.25

¹⁰⁰⁰ MOHOLY-NAGY L. *La nueva...* op. cit. p.118

¹⁰⁰¹ QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial I: Elementos introductorios*, Ceac, Barcelona, 1992, p.25

¹⁰⁰² MOHOLY-NAGY L. *La nueva...* op. cit. p.118

¹⁰⁰³ *Op. cit.* p.119

<< Las aberturas y los límites, las perforaciones y las superficies movibles, llevan la periferia al centro y desplazan el centro hacia afuera. Una fluctuación constante, hacia el costado y hacia arriba, radiante, multilateral, anuncia que el hombre se ha posesionado (hasta donde se lo permiten su capacidad y sus concepciones humanas) del imponderable, invisible y, sin embargo, omnipresente espacio. >>¹⁰⁰⁴

Trascendente incluso espiritual se evidencia también el lenguaje de Oteiza cuando se refiere al espacio y ligado al tiempo:

<< El mundo está en el espacio. El hombre está en el tiempo ¿qué es tiempo? >>

(Dôgen, maestro zen del siglo XIII escribe en su obra *Shobogenzo* un capítulo que él titula *Uji* y que se traduce habitualmente como ‘Ser-tiempo’.)

En este contexto del apéndice *Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo* aparece el tiempo ligado humanamente, pero también con una proyección más allá:

<< es el de su conciencia íntima, reversible, modificante, topológico, mental. Que ocupa (con la expresión) o desocupa el mundo, al que proporcionamos (desde el arte), estructura, duración y sentido espirituales.>>¹⁰⁰⁵

En este contexto aparece el *Espacio religioso*, que presenta el vacío conseguido por activa desocupación estética, espiritualmente receptivo:

<< Cuando la iglesia está vacía es espacio (estéticamente) religioso. Cualquier espacio vacío (estéticamente desocupado) es espiritualmente receptivo. Pero el hombre ha de estar preparado para servirse espiritualmente de él, para habitarlo (espiritualmente). La misma oración es una extensión espacial ocupada (temporalmente) por referencias expresivas para un hombre culturalmente incompleto y en formación. >>

La masa del muro ocupada estéticamente es imperfecta, comparada con el espacio espiritual acotado por la interacción de llenos y vacíos, escultóricos / arquitectónicos del vacío circular (cromlech); figura curiosamente reiterativa en los orientalismos que cíclicamente tratamos en nuestro trabajo:

<< El muro referido expresivamente con su figuración de bisontes y caballos o con sus abstracciones-ideas, es oración imperfecta, estado espiritual lacrimógeno y limitado. El cromlech vacío no. (...) >>¹⁰⁰⁶

El vacío interesa tanto a la escultura como a la arquitectura, al arte moderno y al arte de los muertos, que irónicamente lleva a Eugenio Trías a proclamar a la modernidad como arte de los muertos:

<< lo que caracteriza el arte moderno es su muy peculiar referente externo: el vacío. En principio, este hecho debería acercar el arte moderno al arte de los muertos. Las tumbas que suceden el vacío creado por la desaparición de una persona deberían ser entonces el paradigma de la modernidad. >>¹⁰⁰⁷

Oteiza casi podría suscribir el sentido trascendentemente “religioso” de la concepción espacial de Trías que no obstante discierne entre el vacío moderno y el funerario. Observando inicialmente el autor cierta diferencia entre la “vacía trascendencia” que sustituye al Ser o a Dios, o lo que es lo mismo, afirma que esta Nada convertida en el contenido del arte, es muy distinta al vacío que la ausencia de un ser querido provoca y al que el arte funerario responde. También se dan ciertas afinidades:

<< El vacío que la muerte causa, este hueco o forma en negativo es semejante a la huella que se genera y permanece cuando se ausenta: la forma que una persona imprime en una cama, o la marca que dejamos al caminar en la arena (y que en ocasiones, queda para siempre). De algún modo, estas formas en negativo recuerdan, nostálgicamente, la plenitud de un cuerpo que se ha ido. (...) >>

Podemos inferir de los planteamientos de Trías una interacción espacio / temporal articulada por el vacío dotado en lo funerario de un sentido sustitutorio ligado a la representación, algo que no sucede en ‘lo moderno’:

<< Podríamos decir coloquialmente que el arte funerario (las tumbas y las efigies) llena el vacío provocado por la muerte y mantiene la ilusión de que el difunto no ha sido devorado por el tiempo. La presencia de éste, de algún modo, se mantiene, aunque sea con tristeza. (...) El hombre ha intentado desde siempre negar la existencia de la muerte por medio de imágenes sustitutorias y de estelas o tumbas. >>¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁴ *Op. cit.* p.120

¹⁰⁰⁵ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.172

¹⁰⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁷ GILI Mónica (ed.), *La última casa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.18

¹⁰⁰⁸ *Ibidem.*

Trías plantea un *Zeitgeist* de la Nada que entendemos posmoderno en el sentido de banalización, que en su superficialidad se hace transparencia (característica de la modernidad), intrascendente ensimismamiento que no va más allá de lo físico (metáfisica):

<< el arte, en los tiempos de la Nada, es un arte carente o vacío de sentido y directrices. Un arte cuyas formas carecen de contenido: no tienen nada que expresar. O, mejor dicho, su sentido es el vacío. Su tema es nada, lo cual no significa exactamente que carezca de contenido, sino que se trata de dar forma a algo que no es, ni existe. Por este motivo, las artes modernas son voluntariamente banales o triviales. Son y tienen que ser naderías si quieren que ser modernas. Están constituidas por formas que se resisten a cualquier interpretación simbólica, a cualquier apertura hacia lo trascendente o superior. >>

Y Trías necesariamente entierra la modernidad, al entender negativamente la utopía moderna:

<< en la modernidad sólo cabe esperar un arte que enmudece, “que termina en un horizonte letal; pero que es letal por búsqueda de lo imposible”, lo que, por definición, es lo que no existe.>>¹⁰⁰⁹

La paradoja se desprende de la defunción de la modernidad, cuando surge la contradicción (no obstante típicamente posmoderna) de materializar perdurablemente el vacío, perdiendo el sentido crítico-lúdico, que tanto nos interesa en este trabajo:

<< Las tumbas modernas están hechas de materiales y de formas perdurables, y carecen del espíritu burlón, juguetón y descreído que caracteriza gran parte del arte moderno cuando descubre la presencia de la Nada.>>¹⁰¹⁰

02.3.03- Diseño: gestalt

El “espíritu burlón, juguetón y descreído” que Trías atribuye al arte moderno no parece muy distante del concepto de diseñador “perturbador” que Costa plantea citando a Gaudin, para empujar a la tecnología hacia una concepción global:

<< El designer es un “perturbador consciente” (Gaudin) y estos términos explicitan lo que debería ser una tal actitud. En efecto, la enseñanza del diseño perturba a los ingenieros. Destruye la idea de ingeniero-técnico no responsable, concibiendo productos con la preocupación limitada exclusivamente a la eficacia funcional, y reconduce al ingeniero a una toma de consciencia global de los problemas. >>

La fusión interdisciplinar en el contexto del diseño, deviene imprescindible para Costa:

<< La enseñanza del diseño perturba, todavía, porque restablece la fusión entre dos mundos: el mundo real del artista y el mundo del ingeniero. En estos dos mundos, el lenguaje a menudo es diferente, lo cual hace el diálogo difícil. >>

Se detectan ciertas carencias pedagógicas:

<< en la formación de los ingenieros-diseñadores sobre la educación visual, la cultura general, la consciencia de la relatividad de los factores perceptivos y estéticos. Estas nociones ya son adquiridas intrínsecamente por los estudiantes de las escuelas de arte, quienes a la inversa, necesitan reforzar su aptitud a la lógica y sus conocimientos científicos y tecnológicos de base. >>

No obstante bajo una indirecta valoración de la identidad:

<< este aporte complementario no debe quitar al ingeniero su especificidad o al artista su espontaneidad creativa. >>¹⁰¹¹

Retomando el discurso de Moholy-Nagy expresada en el ya citado texto de 1947, Quarante constata la culminación en el presente del planteamiento utópico:

<< Al cabo de más de ochenta años de la apertura de la Bauhaus, los diseñadores parecen haber hallado un lenguaje común, muy semejante al que explicitaba tan claramente L. Moholy-Nagy. >>¹⁰¹²

¹⁰⁰⁹ *Op. cit.* p.19

¹⁰¹⁰ *Op. cit.* p.22

¹⁰¹¹ COSTA Juan, *Un tratado de diseño industrial*, en - QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial 1: Elementos introductorios*, Ceac, Barcelona, 1992, p.22

¹⁰¹² QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial 1: Elementos introductorios*, Ceac, Barcelona, 1992, p.25

Y si en la escultura y la arquitectura vimos que el espacio aflora naturalmente, en la disciplina del diseño se presenta con mayor frecuencia la forma y la “Gestalt” adquiere protagonismo:

<< La teoría de la Forma (Gestalttheorie) es una de las primeras teorías importantes sobre las relaciones entre sensación y percepción. Los conceptistas han fijado su atención de modo particular en ella puesto que, a fin de cuentas, son los creadores de la *forma* de un objeto o de un producto. >>

La “Forma” pasa a escribirse con mayúsculas y se torna científica con la ayuda de la psicología, y se incorpora al proyecto de diseño:

<< La psicología de la forma ha hallado múltiples aplicaciones en las investigaciones conceptuales de productos.(...) las experiencias de los teóricos de la forma han esbozado una visión estructuralista y han ayudado a los diseñadores a construir sus proyectos formales como un todo coherente y organizado. >>¹⁰¹³

Para definir la Gestalt en el contexto del campo visual, se impone un neto contraste con el fondo, pero a continuación se genera una útil paradoja. La masa y el espacio intermedio se funden / confunden:

<< En el conjunto del campo visual perceptivo, existe una *forma* que nos aparece determinada. Es una figura. Destaca del fondo. Se desmarca del fondo. Tiene un contorno. La figura de la forma, su *pregnancia*, la impone a nuestro entendimiento sin que ni siquiera sea necesario materializarla completamente. >>

Se genera una proyección (proyecto) inmaterial, un ‘a priori’ perceptivo como usuario, que según Quarante fabricó los contornos. Proyectoó una organización conocida sobre el conjunto, se impone la participación proyectiva:

<< Las formas simples y geométricas parecen imponerse en el ejemplo del cuadro y el rectángulo: *pregnancia* de las formas fuertes. La mirada completa el dibujo (...) >>¹⁰¹⁴

En un sentido similar A. Moles en *L’image, communication fonctionnelle* (Casterman, 1981) subraya que “los ángulos, los ejes de simetría (ternarios y cuaternarios) son más importantes que los lados de la figura” y que “la conciencia impregnada de la forma geométrica gobierna los mecanismos de la visión”.

La forma psicológica tiene la ventaja respecto a la forma escultórica y arquitectónica, de tener un soporte teórico abalado por la ciencia, que permite una mayor objetividad:

<< Leyes de la Gestalttheorie. Los teóricos de la Forma han sido conducidos a enunciar cierto número de leyes. Pueden reducirse a cinco leyes principales. 1) Ley de transposición; 2) Ley de la figura y del fondo; 3) Ley de segregación de las unidades; 4) El concepto de *pregnancia*; 5) Ley de la jerarquización. >>¹⁰¹⁵

La ambigüedad perceptiva entre llenos y vacíos es un principio de identidad de la Gestalt, citando al efecto Quarante un referente japonés (que valoramos como cultura históricamente versada en el vacío) para ejemplificar el *Equilibrio o equívoco fondo / forma*. Señalando la autora que en este juego de equilibrio visual o de equívoco entre el fondo y la forma (entre llenos y vacíos) potencialmente existen muchas aplicaciones.

La doble lectura fondo / forma puede ilustrarse mediante algunos diseños japoneses, motivos tradicionales de la industria textil, señalando Quarante que son obtenidos mediante Katagami, procedimiento tradicional de impresión sobre tejido y en este caso el azar / “casualidad” que en otro momento nos interesó ahora se deja de lado.

<< La ambigüedad figura / fondo está muy lejos de ser producto de la casualidad dado el lugar de privilegio que ocupa el vacío en la mentalidad oriental y dado su “por qué filosófico”. >>

La Gestalt también incluye un programático sentido lúdico que interesa al arte, a través de las *Imágenes reversibles* que trastocan los espacios:

<< Este fenómeno es relativamente más fácil de observar cuando las imágenes son abstractas o poco conocidas. En efecto, si se pone en juego la actividad sensorial, también se pone en juego la memoria. (...) Este tipo de juegos visuales se encuentra con mucha frecuencia en la obra de V. Vasarely. >>¹⁰¹⁶

¹⁰¹³ *Op. cit.* p.213

¹⁰¹⁴ *Op. cit.* p.218

¹⁰¹⁵ *Op. cit.* p.215

¹⁰¹⁶ *Op. cit.* p.227

Quarante insiste en la importancia de la experiencia anterior, que proyecta:

<< La memoria ha desempeñado su papel y ha proyectado sobre una imagen no significativa lo cognoscitivo retenido. (...) Doble lectura: ¿se trata de un pato o de la cabeza de un conejo? >>¹⁰¹⁷

El juego Gestalt es esencialmente proyectivo, lo que Quarante denomina *El papel de la motivación*, que conlleva arbitrarias exclusiones:

<< ¿Qué buscamos ver? ¿Cuáles son nuestros intereses prioritarios? En el juego de las figuras de significado reversible, existen dos interpretaciones irreconciliables. En el dibujo ambívoco de las copas / perfiles, vemos sucesivamente una imagen y, después, la otra. La mente dicotomiza y una imagen expulsa a la otra. Es imposible obtener los dos significados a la vez. Proyectamos lo que hemos elegido ver. >>

Lo cual conlleva una inquietante “relatividad”, con un espacio en continuo devenir y elocuentes muestras de aplicación artística, que Quarante asocia a una trilogía, no obstante diferente a la que, como ya vimos, interesaba al matemático Hofstadter (Gödel – Escher – Bach):

<< En el grabado de M.C. Escher *La relatividad* (1953), están representados tres mundos, tres grupos en un espacio creado por la relatividad. Lo que es techo para unos se convierte en pared para otros. Lo que es puerta se convierte en trampilla. Según cual sea la motivación de cada quien, la mirada trata de aprehender una imagen global que responda a su expectativa y a continuación se adapta a las lecturas cambiantes de los planos. >>¹⁰¹⁸

De lo expuesto se podría inferir que en el contexto del diseño industrial la volumetría es protagonista respecto al espacio que generalmente funciona como soporte, como fondo. Así Quarante desarrolla una concepción formalista de la tridimensionalidad en el diseño centrada en la trilogía *Estilismo*, *Formalismo*, *Funcionalismo*, aún dentro de una concepción necesariamente global:

<< El diseño es una actividad global que tiene en cuenta los datos tecnológicos, la ordenación de los componentes de un producto, los datos pragmáticos, las relaciones producto / usuario, las posibles prestaciones, la ergonomía y la dimensión semántica del producto; es decir su significación, su carga simbólica, la manera en que será aceptado, percibido y comprendido.

Un producto bien pensado debería ser un *todo coherente*, resultante del *equilibrio*, de la consideración de los diferentes criterios y exigencias del problema. >>

Pero el desequilibrio podría surgir por deficiencia del todo:

<< Si arbitrariamente se concede prioridad a sólo una de las dimensiones del producto (la dimensión semántica, la pragmática o la sintáctica), se corre el riesgo de llegar a soluciones desequilibradas, a unas soluciones que presenten desigualdades o irregularidades debido a que se ha otorgado un peso excesivo a uno de los factores en detrimento de los demás. >>

C.S. Pierce, resume esquemáticamente estos conceptos en un triple análisis:

<< 1.- Cuando la dimensión semántica del objeto o del producto supera a las dimensiones pragmática y sintáctica, se llega al *estilismo*.

2.- Cuando la dimensión sintáctica del objeto o del producto supera a las dimensiones semántica y pragmática, se llega al *formalismo*.

3.- Cuando la dimensión pragmática predomina sobre las dimensiones semántica y sintáctica, se llega al *funcionalismo*. >>¹⁰¹⁹

En relación con el “estilismo” (y anticipando el capítulo dedicado a la estética) cabe apuntar que el principio orientalista de mutación constante (por el ‘natural’ devenir de la existencia) no tiene nada que ver con el artificial cambio por el cambio propuesto por el estilismo, que necesariamente va a implicar un cuestionamiento de la identidad:

<< La remodelación del aspecto formal de los productos a lo largo del tiempo corresponde a una necesidad fundamental de cambio. Y el sistema opera este cambio modificando la apariencia de los productos y jugando con los signos, con la ayuda del marketing y de la publicidad. >>

Al igual que la buena forma, los buenos propósitos no evitan las contradicciones:

<< El diseño rechaza el estilismo pero, en realidad, no escapa de él. >>

Incluso la identidad resulta implicada en este proceso, tal como François Barré al analizar las relaciones entre diseño, estilismo e identidad concluía, en un estudio de 1977

¹⁰¹⁷ *Op. cit.* p.229

¹⁰¹⁸ *Op. cit.* p.235. El subrayado es nuestro.

¹⁰¹⁹ QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial 2: Elementos teóricos*, Ceac, Barcelona, 1992, p.11

(*Design, style et identité*, comunicación presentada en el X Congreso del ICSD, Dublin, 1977):

<< “El primer parámetro de un diseño sigue siendo, por supuesto, el programa funcional. Pero su formalización es igualmente importante. Esta formalización es la que determina y configura la identidad”.>>¹⁰²⁰

Además la priorización del hedonismo estético (en ocasiones en complicidad con la técnica) se evidencia como un rasgo de identidad del formalismo:

<< Ciertos objetos ilustran el formalismo al haber sido concebidos con una preocupación prioritaria por el placer visual, por el deleite. Ponen en primer plano un juego formal intencionado. También se halla el formalismo cuando, en el momento de la concepción, se ha dado prioridad a un procedimiento de fabricación.>>¹⁰²¹

Quarante por último desarrolla el tercer concepto arquetípico del diseño, el referido al *funcionalismo*, que implicará la supeditación de la forma a la función y derivará en religión ‘laica’, con sus pecados y valores éticos:

<< Los productos del funcionalismo, tanto si son muebles de los shakers como creaciones de la Bauhaus, pretenden estar claramente determinados por sus funciones. “Ello (escribe A. Moles) introducirá una idea de rigor, de disciplina y, por ello, de ascetismo, y propondrá una religión al arte contemporáneo desde 1930 a 1950.” En efecto, el funcionalismo se había convertido en el principal mandamiento de una iglesia en la que ya en 1907. A. Loos había calificado la ornamentación como un crimen.>>¹⁰²²

El funcionalismo se manifiesta programáticamente como no-estilo, pero surge la paradoja de llegar a convertirse en un estilo:

<< Un objeto no debe pretender más que cumplir con su función, y ello gracias a que han sido tomados en consideración todos los datos científicos, técnicos y formales. (...) Paradójicamente, ese súper funcionalismo desembocó en la creación de un nuevo estilo.>>

En tono más equilibrado e integrador se manifiesta una de los fundadores del funcionalismo, W. Gropius, que propone la inclusión de lo otro:

<< “Siempre he tenido en cuenta al mismo tiempo el otro aspecto de la vida; deben satisfacerse tanto las necesidades espirituales como las materiales y ponerse como meta elaborar una nueva concepción del espacio no sólo significa conseguir la economía estructural y la perfección formal.”>>¹⁰²³

Aunque Quarante también insiste en la paradoja funcionalista de una hiperformalización tecno-expresionista de coartada ideológica funcional.

Finalmente parece que la vía del equilibrio parece imponerse al tomar conciencia del radical fundamentalismo funcionalista propio de los pioneros. Así Quarante entiende que la coherencia del diseño, debe fundamentarse en un previo análisis funcional, para inmediatamente dejarse contaminar de otros valores muy diversos:

<< Pese a estos excesos ideológicos, en realidad el funcionalismo, para el diseñador, está en la base del análisis de los productos. *Son prioritarias las funciones de uso y la toma en consideración de las necesidades.* El diseño industrial se esfuerza por equilibrar las funciones de uso con los imperativos técnicos y económicos. La forma de un producto debe derivar efectivamente del análisis de todas sus funciones, y cuando se habla de funciones conviene tener en cuenta, en todos los casos, las funciones de uso, pero también las funciones sociales y culturales.>>

Concretamente se propone un triple análisis que modere el funcionalismo, llegando a incluir planteamientos lúdicos, incluso:

<< El camino que debe recorrer el diseñador sigue siendo una síntesis basada en el triple análisis sintáctico, semántico y pragmático. El funcionalismo tomado de un modo excesivamente estrecho descuida una función esencial del producto como lenguaje de comunicación. Así se moderará esta regla funcionalista subrayando que la función puede ser útil, pero también puede ser señalética e incluso onírica o lúdica, (...) >>¹⁰²⁴

¹⁰²⁰ *Op. cit.* p.15

¹⁰²¹ *Op. cit.* p.19

¹⁰²² *Ibidem.*

¹⁰²³ *Ibidem.*

¹⁰²⁴ *Op. cit.* p.22

La siguiente etapa evolutiva, consecuente con el Zeitgeist, es la comprensión del diseño industrial bajo la visión global que Quarante titula *Concepción de productos e interdisciplinariedad*.

Y al igual que en nuestras tesis identitarias (A.D.E.N) el sentido sincrético del diseño parece imponerse como su naturaleza propia:

<< El diseñador o el ingeniero-diseñador, en un determinado momento de la concepción y a partir de los elementos de análisis, establecerá una síntesis que se materializará en una propuesta conceptual comunicable (esbozos, maquetas, planos). El proceso de síntesis que realiza el conceptista le garantiza un papel de coordinación. El diseñador o el ingeniero-diseñador es a menudo un elemento de trabazón de la empresa. >>¹⁰²⁵

Quarante incluso propone generar algún tipo de sincretismo desde el nivel más futurible, el pedagógico, disolviendo fronteras disciplinares, articuladas alrededor del proyecto. Ya desde las mismas “enseñanzas del diseño” puede apreciarse que:

<< las compartimentaciones entre las diferentes disciplinas no pueden dejar de ser artificiales. No existen fronteras y los temas propuestos a los estudiantes bastan para romper esas compartimentaciones. La genética encuentra alimento en cada tema. La ergonomía entra en cada proyecto y el grafismo no puede separarse del producto. Proyecto que recurre a una metodología: económica, jurídica, ergonómica, histórica, estética cultural, social, técnica. >>¹⁰²⁶

Por último Quarante revisa los *Principales sectores de actividad del diseño*, entre los que reaparecen los principios de identidad tridimensionales, volumétricos y espaciales que en el desarrollo de nuestro estudio ahora nos interesan más (y que destacamos en negrita):

<< Diseño de **productos**; Diseño urbano; Transporte; Material médico y hospitalario; **Espacios** de trabajo; Comunicación visual. >>

Y que se articulan con los *Campos implicados*:

<< Urbanismo; **Arquitectura**; Sociología; **Estética**; Pedagogía; **Ecología**; Psicología; Economía; Marketing; Ergonomía; Tecnología; Informática; Análisis del valor; Patentes **Propiedad** industrial; Cromatología. >>¹⁰²⁷

02.3.04- La frontera natural

Quaroni concibe una interacción entre el volumen y el espacio, enfatizando el concepto fronterizo de “alteración” que deriva hacia una comprensión del proyecto como hecho presencial constructivo:

<< (...) la realización de un preciso proyecto constructivo introduce en el ambiente existente una alteración, que será tanto mayor cuanto más vasta sea el área directamente interesada y cuanto más grande sea la diferencia, entre los volúmenes, las superficies, las líneas, los colores y las restantes calidades de lo anterior, y los volúmenes, las superficies; etc. de lo proyectado: es por tanto una alteración espacial. >>¹⁰²⁸

La alteración arquitectónica del espacio se convierte en paradoja (tema recurrente en nuestro trabajo) cuando cambiamos de contexto. Sorprendiéndonos el concepto de negación espacial de la naturaleza, lo que Williams define como natural horror al vacío observado en ciertos niveles (bidimensionales) y que enfatiza lo naturalmente práctico y “cómodo”, que viene a equipararse con el principio de economía:

¹⁰²⁵ *Op. cit.* p.113

¹⁰²⁶ *Ibidem*

¹⁰²⁷ *Op. cit.* p.114. La negrita es nuestra.

¹⁰²⁸ QUARONI Ludovico. *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.66

<< Una de las fuerzas más importantes de la Naturaleza es la forma en que el espacio queda dividido. La Naturaleza detesta el espacio tranquilo, el plano liso, el vacío. Procura llenarlos con lo que le sea más cómodo y expeditivo. >>¹⁰²⁹

La concepción de Quaroni que titula *Del volumen al espacio* va a subrayar la vocación del volumen (auxiliado por otros elementos) de generar una duplicidad espacial (interior / exterior), mediando la escala humana:

<< Volúmenes, superficies, líneas y sus articulaciones plásticas y cromáticas concurren juntas a crear, tanto en el *interior* como en el *exterior* del edificio, *espacios* cuya calidad dependerá también de la relación dimensional con el hombre. >>¹⁰³⁰

Este concepto de visible escala humana y arquitectónica de Quaroni, en Williams parece derivar hacia la naturaleza de lo invisible, progresando por las escalas del espacio interior, no por ello menos real que el más tangible espacio exterior:

<< La definición de la materia se detiene en el átomo, pero la materia puede ser analizada hasta elementos componentes más pequeños. Si se prosigue hasta su espacio interior, continúan hallándose partículas subatómicas de materia (electrones, protones y una cantidad de otras recientemente descubiertas), que son divididas y subdivididas dentro de lo que puede ser un proceso infinito de disminución. >>

A partir de cierta escala la materia / masa es unida / separada por el espacio, hasta llegar a unos estados de interiorización en que la identidad de lleno y vacío queda cuestionada. Se plantean algunos interrogantes primigenios, incidiendo en el concepto del *continuum*:

<< Puede ocurrir que sea imposible identificar la materia a partir de cierto punto de origen. Puede no existir una partícula coherente en la que se apoye todo lo que conocemos como sustancia. El espacio entre esa materia en desaparición es, sin embargo, totalmente coherente, en un *continuum* que va desde lo infinitamente pequeño, dentro de un flujo consistente, hasta más allá del universo. En definitiva, el espacio puede ser más una realidad que la materia, y ésta ser negativa: acumulaciones de huecos que van a la deriva y que están en suspensión dentro de la solidez del espacio. >>¹⁰³¹

En arquitectura también surgen otros interrogantes sobre la continuidad, como la frontera entre espacios interior y exterior, que para Quaroni tiende a disolverse desde el *Zeitgeist* tecnológico:

<< Las superficies externas de un edificio constituyen un sistema de formas de envoltura que dividen los espacios interiores de los exteriores. Dividen y no separan, porque los espacios internos siempre intentaron establecer una comunicación con los espacios exteriores y las posibilidades que ofrecen las tecnologías modernas son tales que permiten al máximo esta relación y esta continuidad, (...) >>¹⁰³²

Pero a propósito del concepto de disolución la tecnología también permite que Williams haga alguna ‘natural’ observación. De especial interés para nuestro trabajo sobre la identidad cuando manifiesta la ambigüedad que encuentra en ciertos materiales (potencialmente constructivos para la obra) de imposible definición de su estado (sólido, líquido, gaseoso). Como sucede con el vidrio, que paradójicamente se hace ‘opaco’ (con necesario entrecomillado) en su identidad indefinible. No es tan fácil como pudiera parecer “el definir qué son gases, líquidos y sólidos”, puesto que:

<< hay algunos materiales que parecen ser lo que no son y otros que, en determinadas condiciones, parecen situarse entre dos de esos estados. El vidrio, por ejemplo, se mueve tan gradualmente del estado líquido al estado sólido que es imposible decir, en un punto dado, a cuál corresponde. >>¹⁰³³

Si profundizamos un poco más comprobamos que la ciencia de la naturaleza nos lleva a entelequias filosóficas y quizás místicas (ya citadas a propósito de la interdisciplinarietà), que se evidencian cuando Williams propone retomar el nivel perceptivo ordinario, para comprender la interacción de la trilogía de los estados de la materia, con la combinatoria espacio-temporal. Bajo un criterio operativo se imponen ciertas restricciones:

¹⁰²⁹ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.134

¹⁰³⁰ QUARONI Ludovico. *Proyectar un...* op. cit. p.67

¹⁰³¹ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.11

¹⁰³² QUARONI Ludovico. *Proyectar un...* op. cit. p.67

¹⁰³³ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes...* op.cit.p.146

<< debemos operar dentro de nuestra gama de aceptación. Sabemos que la materia se divide en tres estados y que dentro de nuestro tiempo propio, nuestras percepciones son una realidad. Las tres grandes divisiones de la materia son: líquidos, sólidos y gases. Quizá la mejor forma de percibir los tres estados sea como una combinación entre ellos, viendo la materia desde dentro y considerándola como una combinación en términos de tiempo y espacio. >>¹⁰³⁴

Así viendo la materia desde dentro, podemos sintonizar con la importancia genética del interior que para Quaroni se evidencia desde la historia de “los grandes” de la arquitectura, cuando puede observarse que:

<< los grandes arquitectos del pasado partieron siempre desde dentro al proyectar una iglesia, hasta el punto de que, casi siempre en Italia, la fachada y la cúpula son fruto de otras proyecciones posteriores, y que por el contrario partían desde el exterior al proyectar un palacio. >>¹⁰³⁵

Desde el interior se proyecta la arquitectura, pero en la naturaleza también se genera un movimiento interno de la tierra. Así puede observarse que la dinámica ascendente en la naturaleza es rápida y violenta la forma. Por contra la dinámica descendente en la naturaleza es lenta e imperceptible y suaviza la forma. La gravedad no parece ajena a la dinámica regresiva de los fenómenos naturales. De lo cual deducimos que la equilibradora dinámica alternante es vital para la naturaleza:

<< Si los movimientos internos de la tierra se aquietaran y si las montañas dejaran de formarse, el viento y la lluvia, el hielo y el sol, las plantas y los animales, limarían lenta pero continuamente todas las alturas, las mesetas y las praderas elevadas, llevándolas a los sitios más bajos: a las profundidades oceánicas, al lecho de los mares, a los valles de los ríos. Posteriormente dejarían de existir un arriba y un abajo: todo quedaría igualado y nivelado. >>¹⁰³⁶

Dinámica de polaridades que el lenguaje expresa como interior y exterior, naturaleza y arquitectura, volumen y espacio. El lenguaje también interviene en la identidad tridimensional, tipificando volumen / convexo / exterior y su negativo / recíproco espacio/ cóncavo / interior, no obstante siempre con notables excepciones. Estudiando “el lenguaje común”, arquitectónico incluso, se comprueba que:

<< la palabra volumen se usa referida sólo a lo que se ve desde el exterior, mientras que la palabra espacio se emplea referida a lo que se ve desde el interior, como si volumen se refiriera sólo a lo *convexo* (mientras que en Física se usa precisamente referido al espacio *contenido*, por ejemplo por un sólido), y que espacio fuera como el “negativo” o el “recíproco” de volumen, es decir, referido sólo a lo *cóncavo*. >>¹⁰³⁷

La Física (a veces contenida naturalmente en un ‘arquitectónico’ pequeño cubo de vidrio) interesa a ciertos escultores como Hans Haacke que en sus primeras obras (*Condensation Cube* 1963-65) valoran especialmente la naturaleza de la mutación de la materia visible. Si embargo, su investigación evoluciona haciendo explícito lo invisible (especulación inmobiliaria, en *Shapolsky et. alt Manhattan /.../ 1971*), interesándose por la naturaleza humana. Manteniendo el interés por la naturaleza Williams también trata de hacer explícitas las fuerzas internas de la naturaleza, observando como el devenir humano viene a ser como una sombra o proyección del devenir de la naturaleza, que él estudia para entender la génesis de la forma, determinando la incidencia de ciertos conceptos sobre la mutación:

<< Todos los materiales existen en uno u otro de los tres estados en que se puede hallar la materia. La temperatura y la presión regulan su disposición a uno u otro, en un momento dado. Muchas sustancias pueden pasar del estado gaseoso al líquido y al sólido, con un cambio de pocos grados en la temperatura.>>¹⁰³⁸

También las conceptualizaciones arquitectónicas de Quaroni se humanizan cuando afirma que el objetivo último de la arquitectura, el usuario (que vimos también aporta

¹⁰³⁴ *Op. cit.* p.11

¹⁰³⁵ QUARONI Ludovico. *Proyectar un...* op. cit.p.67

¹⁰³⁶ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes...* op.cit. p.14

¹⁰³⁷ QUARONI Ludovico. *Proyectar un...* op.cit. p.68

¹⁰³⁸ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.10

escala), en su continuo devenir espacial (a lo largo del tiempo) dota de identidad a la arquitectura, por tanto:

<< es un concepto ligado particularmente a la variación del usufructo y de la imagen que de una arquitectura se tiene en relación con el movimiento del observador mismo en el interior o en el exterior del ambiente o del edificio, sobre todo con relación al paso de un ambiente al otro, del exterior al interior o viceversa. >>¹⁰³⁹

La filosofía oriental hace siglos que enfatizó el fluir existencial que científicamente y conceptualmente Williams re / encuentra en la naturaleza:

<< El flujo del material sólido puede ser descrito también en centenares de años. Los glaciares de hielo compacto fluyen como ríos, expresando minutos que se componen de siglos. >>

A una escala más tangible, sí que podemos observar / experimentar:

<< La veta de crecimiento de un árbol queda reseñada en decenios, cuando fluye entre nudos y agujeros, mientras el árbol mueve su estructura para adquirir su configuración. >>¹⁰⁴⁰

Si fuésemos capaces de realizar una temporal abstracción del tiempo, podríamos ampliar nuestros pre / supuestos (a priori) condicionantes. Unos prejuicios de raíz espacio-temporal que afectarán a la dimensión humana (arquitectónica incluso), especialmente cuando parece que el lenguaje también incide directamente en la concepción espacial. A este respecto Quaroni, planteando en términos de *Espacio estático* y *espacio dinámico*, introduce conceptos que nos interesan como relatividad, cambio o mutación y unidad espacio-temporal. Señalando que si del espacio se desea representar sus posibilidades de variación, además del *espacio* considerado *estáticamente* se necesita “suponer mutaciones o cambios” por lo que:

<< indirectamente hemos introducido, para definir el espacio, el *tiempo* y su relación con la *dimensión humana*. El concepto de espacio no es pues, salvo en matemáticas, un concepto absoluto sino *relativo*: relativo a la dimensión y a la posición del usufructuario. La voz *espacio* en la *Enciclopedia universale dell'arte* se recoge junto a la voz *tiempo: espacio-tiempo*. >>¹⁰⁴¹

Finalmente cuando asumimos plenamente la dimensión espacio-temporal, intercambiando arquitectura y naturaleza, podemos aproximarnos a ciertos niveles o estados no experimentables normalmente, en los que Williams detecta la preponderancia tridimensional del espacio, paradójicamente incluso en materiales tan aparentemente masivos como el hierro:

<< A una temperatura superior a los 3000 grados centígrados, el hierro se convierte en vapor. Las moléculas de hierro quedan tan cargadas de energía térmica que se precipitan por el espacio y se disiparán si no se las contiene. En tal estado gaseoso, el hierro contiene tanto espacio que se hace difícil si no imposible verlo. Pesa sólo miligramos en cada pie cúbico, no tiene otra forma que la de su recipiente y su volumen es de determinación imposible, porque el material se expande infinitamente. >>

Evidenciándose que la fluctuación de la temperatura altera la relación masa / espacio, que por tanto queda cuestionada:

<< Si se enfría por debajo de los 3000 grados centígrados, el vapor de hierro se precipita y condensa, reduciéndose el espacio entre sus moléculas, a medida que éstas se hacen menos activas y se acercan unas a otras. Desde los 3000 a los 1500 grados, el hierro queda en estado líquido. El volumen queda considerablemente reducido, en relación a una cantidad dada de materia, y esa actividad molecular más moderada deriva en una masa líquida y coherente. Alrededor de los 1500 grados, el hierro comienza a cristalizarse. >>

Llevando más allá el proceso:

<< La actividad molecular sigue disminuyendo y prosigue la reducción del espacio entre las moléculas; se forma una redícula cristalina y se dice así que el material es un sólido. Las moléculas, aunque son mantenidas con cierta firmeza dentro de sus relativas posiciones geométricas, vibran aún con la excitación de su anterior energía térmica. >>

En conclusión, Williams nos lleva naturalmente al “imposible cero absoluto” en un enigmático (y conceptual) juego de palabras que cuestiona la identidad que se evidencia naturalmente fronteriza:

¹⁰³⁹ QUARONI Ludovico. *Proyectar un...* op. cit. p.73

¹⁰⁴⁰ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes...* op. cit. p.13

¹⁰⁴¹ QUARONI Ludovico. *Proyectar un...* op. cit. p.72

<< En teoría, si continúa reduciéndose el calor del material, se elimina más espacio entre una molécula y otra, con lo que la actividad molecular se hace más lenta, hasta un punto de total carencia de movimiento en un cero absoluto: quizás un estado al que sea imposible llegar. >>¹⁰⁴²

¹⁰⁴² WILLIAMS Christopher, *Los orígenes...* op.cit. p.11

02.4 LA IDEA:

- Del concepto al boceto

La idea en cuanto principio de identidad, se contemplará aquí exclusivamente como ‘ente procesual’, soslayando problemáticas entelequias filosóficas y estableciéndose al efecto un marco definido por el concepto y el boceto.

Ahora la escultura funcionará como disciplina rectora / tesis de la Arquitectura y el Diseño, en cuanto marco teórico / procesual más estructurado. Planteamiento recíproco de precedentes apartados, que fueron regidos por la arquitectura.

02.4.01- El concepto de idea

La filosofía nos permite definir el concepto de ‘idea’ y lo haremos contrastando diferentes pensadores citados por Russ, que empieza por presentarlo como un término fronterizo y en devenir que se corresponde plenamente con nuestro discurso:

<< Se trata de un “término-encrucijada” que ha sufrido profundas modificaciones semánticas a lo largo de su historia: modelo inteligible de las cosas y de lo real en *Platón*, se convertirá a comienzos del siglo XIX, con la filosofía de *Hegel*, en el principio mismo de la dialéctica y del dinamismo del Espíritu. >>

Si consideramos la etimología del término, el concepto idea se completa con otro matiz. Señala Russ que *eidos* o *idéa* (de *idein*, ver, representarse) corresponde al aspecto exterior, forma, idea, concepción abstracta. Así que el concepto idea aflora como “representarse”, orientación formalista asociada a la idea abstracta.

La autora plantea una triple definición disciplinar del término, una abstracción mental de ámbito general, concretada en una “hipótesis”:

<< a) *sentido corriente*: representación mental; en plural: conjunto de opiniones.
b) *filosofía, psicología*: a menudo sinónimo de concepto, de representación abstracta y general.
c) *epistemología*: sinónimo de hipótesis (en particular, en *Claude Bernard*). >>¹⁰⁴³

Russ ofrece múltiples *definiciones particulares* de filósofos, empezando por Platón, en el que encontramos ecos del hipotético desglose conceptual en proyecto / “arquetipo” y obra / “modelo sensible” reproducido. También aparece cierta resonancia de la proyección de sombras en ‘la caverna’ (entrecomillado por el sentido figurado), lo que la autora denomina modelo inteligible de las cosas, paradigma o arquetipo eterno cuyo modelo sensible es sólo una reproducción (esencia inmutable). Precisamente el término platónico “esencia inmutable” corresponde idealmente al principio de identidad, objetivo de este trabajo.

La definición de idea de Hegel que Russ ofrece, nos interesa sobremanera al plantear una concepción en mutación con sugerentes contradicciones en el devenir hasta la globalidad, que parece sintetizar teoría / concepto y praxis / realización, acercando así la idea a “lo real”:

<< la *realización* del concepto, es decir, la unidad del concepto y la existencia (del concepto), que progresa dialécticamente, a través de la superación de sucesivas contradicciones, hasta el Absoluto. Se trata del concepto objetivo real, y no de un pensamiento individual. >>¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴³ RUSS Jacqueline *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.188

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*.

Interesándonos particularmente la cita de Sartre, en *Cahiers pour une morale* (ed. Gallimard, p.422) cuando literalmente asocia idea y proyecto con un sentido resolutivo desde la globalidad:

<< “Yo concibo una *idea* [...], una especie de llave para descifrar el mundo, un esquema de desvelamiento, una empresa, un proyecto de comprensión.” >>¹⁰⁴⁵

Casi literalmente aparece el título de nuestro trabajo (A.D.E.N.: una ‘identidad proyectiva’) en relación con el concepto de idea en Hegel. Después de este uso del término “proyecto” encontramos también asociado a él el término “identidad”. Hemos de subrayar además que la ‘idea’ admite matizaciones filosóficas: absoluta, experimental, facticia, innata y universal.

Hegel enfatiza la “idea absoluta”, respondiendo plenamente a nuestras expectativas, asociando teoría y praxis a la identidad, dotada además de una valoración ética (el Bien):

<< la idea absoluta designa el concepto objetivo o real que ha alcanzado una transparencia y racionalidad totales, la identidad de la idea práctica y teórica, el Bien. >>¹⁰⁴⁶

La “idea experimental” está asociada con Bernard que en *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (ed. Gilbert, p.46) se refiere a idea como “hipótesis”, lo que en nuestro contexto podemos entender como ‘teoría-proyecto’. Bernard añade que como hipótesis necesita una comprobación; en nuestro caso todo proyecto necesita la ‘obra’:

<< La idea experimental es (...) una *idea a priori*, pero una idea que se presenta en forma de hipótesis cuyas consecuencias deben estar sometidas al criterio experimental con el fin de poder juzgar su valor. >>

La “idea facticia” Russ la ‘intelectualiza’ dotándola de un cierto valor creativo y utópico, y propone idea construida e inventada por el intelecto (por ejemplo, idea de quimera).

La “idea innata” queda asociada a Descartes que en *Meditaciones metafísicas*, 3ª meditación (ed. Alfaguara, 1977, p.33) propone un ‘tríptico de ideas’ en el que el calificativo innata surge naturalmente:

<<Pues bien, de esas ideas, unas me parecen nacidas conmigo [innatas], otras extrañas y venidas de fuera [adventicias], y otras hechas e inventadas por mí mismo [facticias]. >>

Y Russ atribuye a la “idea universal” un origen ideal integrable mentalmente.

<<Idea que se impone necesariamente a la mente, a partir de definiciones ideales (idea de triángulo). >>¹⁰⁴⁷

Por último, derivamos lingüística y filosóficamente con Russ de idea / ideal a “idealismo”, admitiendo una notable pluralidad de definiciones generales. En lo que la autora considera *Sentido corriente*, el ‘idealismo’ reafirma nuestra concepción ética rectora del proyecto, pues subraya una actitud que consiste en creer en un ideal (moral, etc.) y subordinar a él los actos.

Por otra parte, en la categoría *Estética* el ‘idealismo’ tiene sentido proyectivo y ético, rector de la obra, como traducción de aquel ideal, doctrina según la cual el arte tendría como meta última la expresión, traducción o creación de un ideal.

En la categoría *Metafísica*, y según el planteamiento de Platón, existe la preponderancia del proyecto sobre la obra, mera sombra reproductiva de aquél (en la conocida doctrina ‘platónica’ las ideas son más reales que el mundo sensible, que imita al de las ideas), incluso se habla de “realismo platónico”.

¹⁰⁴⁵ *Op. cit.* p.189

¹⁰⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁴⁷ *Op. cit.* p.190

También en la categoría *Metafísica*, pero ahora según Berkeley parece minimizar metafísicamente la obra, ya que se entiende como teoría según la cual el mundo exterior se reduce a las ideas que tenemos de él.

Por último Russ vuelve a citar a Hegel, para implicar el concepto de globalidad (el Ser) en el término ideal:

<< *Metafísica (en el sentido de hegeliano)*: concepción según la cual el Ser se identifica con la Idea, siendo todo lo que es resultado del desarrollo de ésta última. >>¹⁰⁴⁸

02.4.02- El arte de esbozar la idea

Desde el arte contemporáneo también con cierto idealismo (quizás un tanto utópico) se enfatiza el sentido rector (proyectivo) de la idea, en reacción al arte precedente que enfatizaba la obra, tal como Marchán plantea desde una “concepción dinámica del arte” (en devenir, en mutación):

<< Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico, desde la “abstracción” se da un equilibrio, hasta abocar a situaciones límites (como en el arte conceptual), *donde prevalece la teoría sobre el objeto*. Ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamentan. Cada obra documenta ese estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia en una concepción dinámica del arte. >>¹⁰⁴⁹

La importancia de la idea / concepto en el arte contemporáneo lleva a Marchán a una radical defensa del proyecto frente a la obra, ya desde su mismo título / manifiesto.

También Stangos evidencia la importancia de la idea / concepto desde su correspondiente título / manifiesto: *Conceptos de arte moderno*, donde subraya que desde tempranas fechas aparece el interés por el no-objeto, enfatizando recíprocamente la idea y curiosamente también el vacío. Y lo hace desde el “borrado” a la proyección al vacío / espacio, al tiempo que el documento artístico (cual plano o memoria de proyecto) queda programáticamente asociado al concepto:

<< El arte de finales de los cincuenta y principios de los setenta, tanto en Europa como en América, estuvo sazonado por empeños protoconceptuales conscientes del contexto, antiobjeto y postduchampianos; (...) A este respecto cabe recordar el *Dibujo de De Kooning, borrado (sic)* de Robert Rauschemberg, del año 1953, (...); los intentos de Yves Klein por volar: fotografías del artista lanzándose desde altos muros, y que representan algunos de los primeros ejemplos del tipo de *performance* o *body art* en privado, registrado en documentos, característico de muchas obras de arte conceptual; (...) >>¹⁰⁵⁰

En un extremo radicalismo anti-materialidad el conceptualismo se hace iconoclasta, haciendo invisible la obra, que se construye en la reafirmación mental. Incluso podríamos decir que el proyecto obra en la mente:

<< El arte conceptual abarcaba desde el puro pensamiento, como en la *Acción telepática* de Robert Barry del año 1969 (una declaración de que “durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte, cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no se dejan plasmar en lenguaje o imagen”) >>

Otro de los muchos ejemplos al límite, es el de la desconocida (por invisible) obra de Walter de Maria del año 1977, *Kilómetro vertical en tierra* situada en Kassel (que retomaremos al final de nuestro trabajo), de “perversa existencia física” sugerente por enigmática:

¹⁰⁴⁸ *Op. cit.* p.191

¹⁰⁴⁹ MARCHAN Simón, *Del arte objetual al arte del concepto - Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'*, Akal, Madrid, 1990, p.12

¹⁰⁵⁰ STANGOS Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986, p.212

<< Se trata básicamente de una “obra conceptual de tierra”, una *earthwork*, consistente en una vara de latón de un kilómetro enterrada en el suelo, de la que no se ve sino su extremo superior, un pequeño disco de latón de 5 cm. de diámetro. A pesar de su materialidad y de su tamaño, la obra existe sobre todo en la mente del espectador, aunque esa existencia se intensifique considerablemente por el hecho de saber que tan grandiosa concepción se ha llevado realmente a cabo. >>¹⁰⁵¹

El pensamiento es el comienzo de la escultura para Masó y la génesis procesual resulta determinante para la tipología escultórica:

<< La escultura empieza a existir cuando se empieza a pensar en ella, cuando una imagen comienza a tener forma, contenido, características, fines.

Los procedimientos por los que una forma viene a la vida pueden ser múltiples. Puede ser concebida de dentro a fuera o de fuera a dentro; por simples, o complejas manipulaciones. O puede ser descubierta siendo ya y recibiendo por nuestra intervención una nueva posibilidad de existencia.

El modo de nacer, cuándo y dónde, va a determinar un tipo u otro de escultura. >>¹⁰⁵²

El proyecto se sustenta en el boceto y este en la imagen soportada por el pensamiento fruto de la introspección:

<< La escultura empieza a existir cuando se empieza a pensar en ella. Cuando una imagen comienza a tener forma, contenido, características, fines.

Tomemos esa imagen como algo existente, miremos para dentro e intentemos entrever sus formas. >>

Pero el boceto primigenio también puede ser lingüístico ya que el primer boceto muchas veces puede ser un escrito. También puede ser un título, una sensación, una premonición, un deseo, un recuerdo.

Luz, espacio y espíritu también aparecen en el discurso:

<< La escultura hace táctiles los recuerdos, los deseos, las premoniciones, las sensaciones; les da un cuerpo para que compartan nuestra luz y nuestro espacio, para que sean como nosotros seres físicos, espirituales.

En nuestro mundo se tiene existencia en el escrito, en el sonido o en la imagen; la superficie viva de una escultura es una superficie escrita. Descifrarla es conocerla, oírla, palparla. >>

Para Masó idea, imagen y dibujo interactúan en una fase primigenia privilegiada, la de nebulosa ‘fetal’ (necesario entrecomillado), la de boceto en devenir, fundamental para la posterior existencia escultórica:

<< Tenemos una idea - Tenemos una imagen. ¿Ambas pueden ser dibujadas? ¿Ambas pueden ser construidas tridimensionalmente? Estamos en la fase de consolidación. La forma aun tiene aspectos nebulosos. O bien su concreción no nos satisface. O lo plasmado se manifiesta indeciso, como en una de sus muchas apariencias posibles.

Quedémonos en este estadio, en la placenta aun. Trabajar en profundidad el boceto es un buen camino para entender en profundidad la escultura. >>¹⁰⁵³

La comprensión es netamente procesual y determina el hacer, la obra:

<< Si entendemos que para llegar a hacer aquello que queremos, tenemos antes que comprender muchas cosas, nos enfrentamos al problema del cómo. Proponemos hacerlo de una forma gradual, centrando la atención en los procesos, descubriendo en ellos aquello que intuimos, aprehendiendo aquello que encontramos. >>

Y el boceto en su pluralidad (concepción, conformación, estudio, crítica, análisis, ensayos, etc.) empieza a materializar la escultura, siempre desde la reflexión metodológica, que coherentemente va a derivar en proyecto y luego en obra:

<< Después de observar, a la hora de hacer, de iniciar la búsqueda, el boceto puede ser el medio más idóneo para desarrollar esta investigación, esta reflexión, porque empezamos a tener la existencia material de la escultura con mucha menos resistencia. >>

Necesariamente la reflexión aparece asociada al boceto:

<< Hablar de boceto es hablar de estudio preliminar, de concepción, de conformación previa, de estudio, de debate, de análisis, de valoración, de preguntas, de confrontaciones, de reflexiones.

El boceto debe ser ante todo un método de reflexión y cada trabajo requerirá de medios diferentes para su estudio dependiendo del tipo de propuesta artística y de la personalidad del autor. >>¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵¹ *Op. cit.* p.218

¹⁰⁵² MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.41

¹⁰⁵³ *Op. cit.* p.42

¹⁰⁵⁴ *Op. cit.* p.43

Zabalbeascoa y Rodríguez más allá del boceto y desde la escultura contemporánea cuestionan la materialidad del arte, retomando la pregunta sobre el obrar, aquí dotada de una perversa retórica lingüística:

<< En el artículo que sirvió para bautizar el minimalismo, Richard Wollheim recuerda la antigua relación entre arte y esfuerzo manual a través de una pregunta que, en su opinión, los *ready-made* de Duchamp o los lienzos monocromáticos de Ad Reinhardt habían superado: ¿cuál es el significado de “obra” en la fórmula “obra de arte”? >>

Se pone en evidencia que la materialidad escultórica radicalmente contemporánea prefiere el boceto, entendido como idea que se convertirá en proyecto terminal, referenciado en la disciplina arquitectónica.

<< “Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos (decía Dan Flavin). Reivindico el arte como pensamiento”. La forma de trabajar del artista se acerca, así, a la del arquitecto, que proyecta pero no ejecuta personalmente sus obras. Por su parte, la defensa del arte como idea acercaría a algunos al terreno del arte conceptual, un ámbito en el que la aportación de Sol LeWitt fue decisiva. >>¹⁰⁵⁵

Si la reflexión es esencial para la escultura tal como la entiende Masó, también resulta indispensable para el manifiesto del arte conceptual que Sol Lewitt propone en *Sentencias sobre arte conceptual* en 1968 (Art-Language, vol. I, núm.1, 1969) citado por Masó. En los primeros puntos del manifiesto, descubrimos la importancia del lenguaje (que inapropiadamente utilizado coarta la creación), al tiempo que se utilizan términos sorprendentemente azarosos como irracional y no voluntario, en beneficio de la involuntaria disciplina procesual, que deviene misticismo conceptual:

<< 1. Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar. (...)
5. Los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica.
7. La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación. Su voluntariedad puede ser sólo vanidad.
8. Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican una aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no querría hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones. >>¹⁰⁵⁶

El artista conceptual se ‘abandona’ al proceso (que nosotros equiparamos al proyecto), que va derivando hacia la obra, pero Sol Lewitt nos previene sobre su materialización:

<< 27. El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución.
28. Una vez establecida la idea de la pieza en la mente del artista y decidida la forma final, el proceso se lleva a cabo ciegamente. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar. Pueden servir de ideas para otras obras.
29. El proceso es mecánico y no se debe interferir en él. Debe seguir su curso. (...)
32. Las ideas banales no se redimen con una ejecución hermosa.
33. Es difícil malograr una buena idea.
34. Cuando un artista aprende demasiado bien su oficio hace arte relamido. >>¹⁰⁵⁷

También Lawrence Weiner en una línea de pensamiento equiparable entiende la materialización, sólo como potencial, como proyecto:

<< 1. El artista puede construir la pieza. 2. La pieza puede ser fabricada. 3. La pieza no necesita ser construida. >>¹⁰⁵⁸

De nuevo Sol Lewitt (ahora citado por Battcock) en otro paradójico devenir conceptual, minimizando la materialidad enfatiza la bidimensionalidad gráfica para abarcar la máxima materialidad, aquella ofrecida por la tridimensionalidad arquitectónica, obrando un sugerente sincretismo disciplinar:

<< Quería hacer una obra de arte que fuese lo más bidimensional posible.

¹⁰⁵⁵ ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.26

¹⁰⁵⁶ MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.227

¹⁰⁵⁷ *Op. cit.* pp.229-230

¹⁰⁵⁸ BATTCOCK Gregory (Ed.) *La idea como arte - Documentos sobre arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.134

Parece más natural trabajar directamente sobre paredes que construir algo, trabajar sobre ello y luego colgarlo en una pared.
Las propiedades físicas de la pared, altura, longitud, color, material, condiciones arquitectónicas e intrusiones, son parte necesaria de los dibujos en la paredes.
Distintos tipo de paredes conducen a distintos tipos de dibujos.
(...) El inconveniente de emplear paredes es que el artista queda a merced del arquitecto. >>¹⁰⁵⁹

Incluso Sol Lewitt en la no materialización del dibujo discierne entre presentación y re-presentación, entre proyecto-dibujo y obra-dibujo, en cualquier caso subrayando lo efímero de la instalación artística:

<< (...) Un papel con un dibujo a tinta acompaña al dibujo en la pared. Ha sido efectuado por el artista, mientras que el dibujo de la pared ha sido efectuado por ayudantes.
El dibujo a tinta es un plano para el dibujo de la pared, pero no una reproducción de él; el dibujo de la pared no es una reproducción del dibujo a tinta. Ambos son igualmente importantes.
(...) El dibujo de la pared es una instalación permanente, hasta que sea destruido. >>¹⁰⁶⁰

El cuestionamiento fronterizo y comparativo de las disciplinas no surge con el contemporáneo arte conceptual, pudiéndose citar al efecto al polifacético Leonardo, al que Wittkower presenta como defensor del trabajo mental e inmaterial:

<< En su muy conocido *Paragone*, esa Comparación de las Artes que durante mucho más de un siglo tanto estimuló a los artistas del Renacimiento, Leonardo situaba la pintura, sin dudarlo, por encima de la escultura. >>

Leonardo reflexiona sobre la materialidad de la obra:

<< “El trabajo del escultor implica un mayor esfuerzo físico, mientras que el del pintor supone un mayor esfuerzo mental (...) El escultor, al tallar su estatua del mármol o de otra piedra en la que aquella se halla potencialmente escondida, ha de quitar las partes superfluas y sobrantes con la fuerza de sus brazos y los golpes de martillo, lo cual es un ejercicio evidentemente mecánico...” >>

Anticipando (en proyección ‘inversa’) las derivaciones artísticas de Sol Lewitt hacia los colaboradores, Leonardo se interesa por la mecanización pre-industrial de la escultura, en cierto modo derivación de las inmemoriales organizaciones del taller escultórico (o pictórico):

<< Según la reflexión de Leonardo, la invención de un método práctico de sacar puntos ayudaría a reducir el trabajo manual del escultor, pues permitiría que le sustituyeran sus ayudantes sin peligro alguno de que estropearan la obra. Con el paso del tiempo, las argumentaciones de este tipo irán apareciendo con una frecuencia cada vez mayor. >>¹⁰⁶¹

02.4.03- El concepto de arquitectura

La idea también interesa a la arquitectura, permitiendo relacionar idea y proyecto, planteamiento evidente en el ejemplificador título de capítulo *La idea germinal y el argumento del proyecto* defendido por Araujo, entre otros autores que apoyan el devenir procesual de la idea hacia el proyecto, dotado de su propia naturaleza autorreguladora.

La afirmación, “lo característico -para que sea idea germinal- es su exigencia de desarrollo”, se manifiesta esencialmente proyectiva, así:

<< Esta idea-forma clama por expresarse, y este clamor es garantía de su ‘ser germinal’. Y sólo tiene sentido para esa obra, en ese momento: aquí no caben recetas, métodos, sistemas. Luego, para desarrollar

¹⁰⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁶⁰ *Op. cit.* p.140

¹⁰⁶¹ WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.103.

los trabajos, sí; pero la ley de desarrollo se irá haciendo ley al desarrollarse; (...) Andar que requiere un largo proceso (¡soledad!) de incubación, hasta que se hace luz. >>

También en la arquitectura la ausencia es productiva:

<< Aparece en el silencio creativo. Clama por desarrollarse, es dinámica, (...). Sugiere un camino para su ulterior desarrollo, que deberá ser incubado, abriéndose a su propia ley de crecimiento (...) >>¹⁰⁶²

El proceso se torna equilibrado por la acción y la contemplación, incluyendo naturalmente el silencio meditativo:

<< El clamor por hacerse forma exige, del arquitecto, una respuesta adecuada; lo que supone de una parte una actitud esforzada, activa, desveladora de sus sugerencias; y de otra, una actitud pasiva-contemplativa, porque ha de dejarse empapar del ambiente sugerido (otra vez el silencio en soledad, silencio que está lleno de sonidos que hay que discernir). >>

Sorprendentemente (por tratarse de un arquitecto) este devenir proyectivo de la idea, va del silencio a una visión integradora y unitaria, que no parece muy distante del misticismo oriental que venimos tratando:

<< Por eso, el arquitecto (si es creador, y de esta premisa partimos) se hace él mismo idea germinal, y comienza a desplegar sus sueños en bocetos que van aclarándose paso a paso, desvelándose, en un proceso que luego manifestará una ley de ordenación, de desarrollo, porque esa idea germinal es razón de unidad del proyecto realizado, es el trasfondo del argumento vital que se hace forma. Por eso el arquitecto se identifica con la idea, y se siente urgido por una llamada apasionante. >>

Así la idea, el lenguaje, el grafismo, el boceto y el proyecto se unifican trascendentalmente:

<< Y van apareciendo las palabras, las líneas, los planos... y las leyes que los coordinan (axas, lindales y relacionales que diría Víctor D'Ors), desvelando su energía interna, su "forma" (en el sentido más profundo de la palabra) que se llega a hacer indiscernible de su definición gráfica. >>¹⁰⁶³

Y en sintonía con esta orientación sublime, tal como vimos en la definición filosófica-lingüística de la idea, también en arquitectura se produce una interacción entre idea e ideal. Arnau empieza por citar el enfoque más conceptual de Boullée, evidente cuando afirma que *La concepción de la obra precede a la ejecución*, algo que aunque evidente nunca conviene olvidar, así apreciamos como la idea se dibuja idealmente:

<< El dibujo idealiza, desde luego, la obra de Arquitectura. Las Ciudades Ideales del Renacimiento son ciudades dibujadas. Bien en planta, como es el caso de Sforzinda, del Filarete, bien en perspectiva, como las de Di Giorgio y Laurana.

El dibujo renacentista de edificios, sin embargo, antes o después de su edificación, no se desprende de ellos. Aunque lo esencial de la obra se supone en él (el dibujo), la obra es la que lo sustancia y magnifica.>>¹⁰⁶⁴

Arnau sin embargo encuentra que el énfasis del dibujo-idea, se produce durante la Ilustración, período ideal del proyecto no-obra:

<< La idea de una arquitectura dibujada autónoma, que halla su valor en sí misma y al margen de un propósito concreto de construcción, no llega a decantarse antes de la época de la Ilustración.

Hace falta que Boullée desautorice a Vitruvio y ponga en tela de juicio su definición de arquitectura como "arte de construir", para que la noción de una arquitectura dibujada, ideal, se abra camino con pleno sentido. >>

Así para Boullée, el concepto-idea-ideal ya es arquitectura y arte, consecuentemente el dibujo se manifiesta esencial para el proyecto-idea:

<< la arquitectura no es el arte de la construcción, sino el de la concepción de aquello que luego se pone en obra. La edificación es el efecto cuya causa es la idea. Y el arte radica en esa ideación.

Dado, pues, que la ideación se verifica a través del dibujo, éste se instala en el quid del proceso de creación de arquitecturas. La arquitectura dibujada es, en ese caso, la causa de la arquitectura construida y su modelo. >>¹⁰⁶⁵

Arnau concluye con la asociación del dibujo a la derivación idea-ideal y utopía, que en contadas ocasiones tiene oportunidad de pasar del proyecto a la obra, por tanto siempre modélica:

¹⁰⁶² AA.VV. *Proyecto y vivienda - El diseño de los espacios para el hombre*, Eunsa, Pamplona, 1996, p.113

¹⁰⁶³ *Op. cit.* p.114

¹⁰⁶⁴ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.113.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem.*

<< Paradigmas o modelos, en adelante estas arquitecturas dibujadas, ideales, serán inseparables de sucesivas y distintas utopías, ora sociales, como las de Owen y Fourier en el XIX, ora tecnológicas, como las de Garnier y Sant'Elia a comienzos del XX, ora ambas cosas, como en el caso de los constructivistas rusos, hechas en parte realidad. >>

Pero parece que la utopía retorna cíclicamente, y así la idea sigue viva y continua su devenir, incluso si hiciese falta más allá del dibujo:

<< En los 60, decaía la Modernidad, la utopía vuelve a la carga y, con ella, las arquitecturas ideales, dibujadas o informatizadas, bajo la especie de realidades virtuales. El dibujo ha podido decaer: pero el ideal sigue adelante. >>¹⁰⁶⁶

Quaroni desde un planteamiento menos ideal, estudia el fenómeno bajo el explícito título de *Primeros pasos proyectación*, intentando ver los métodos más frecuentemente usados por los arquitectos para pasar del análisis a la síntesis proyectual. No obstante, y a pesar de la metodología, el recorrido no es fácil y a menudo no es breve, ni siquiera para gente con años de experiencia.

No obstante la idea puede devenir incluso paradójicamente fantasmagórica, a pesar de su brillantez:

<< (...) puede formularse claramente el fantasma de una idea brillante que, sin embargo, halle dificultad en el tiempo y en la preparación para ser estudiada, desbrozada y sondeada hasta llegar a ser una auténtica hipótesis proyectual, lista para su desarrollo. >>¹⁰⁶⁷

El boceto aparece en Quaroni como fruto de un juego lingüístico, en el que nos hacemos una idea (mediante la visualización de las ideas) y el espacio emerge del proceso, esencialmente un devenir de alternativas:

<< Si este análisis se hace bien, no sólo será posible hacerse una idea de los "locales" necesarios, dándoles unas dimensiones con grosera aproximación en un trozo de papel milimetrado para obtener una primera mostración del espacio que se necesita para el edificio (el tosco diseño será a una escala de 1:200 ó de 1:100, (...)) >>

Lo cual implica cierta opcionalidad:

<< De ello saldrán alternativas de reagrupamiento de los ambientes a organizar en el mismo piso o en pisos distintos del mismo *cuerpo de fábrica* (...); y esta distribución en distintos cuerpos de fábrica ya estará guiada por una elemental opción proyectual. >>¹⁰⁶⁸

El ensayo gráfico programáticamente impreciso, permite que la mente se proyecte:

<< Una serie de distintas pruebas dibujadas en pequeño, a mano alzada, sin escala precisa, buscando sólo mantener las diferencias dimensionales entre los locales y los cuerpos, emborronando despreocupadamente uno o más trozos de papel (...), ayudan al cerebro en este prioritario trabajo de organización, que también saldrá beneficiado del razonar y del figurarse la operación gráfica 'con los ojos de la mente' en los momentos adecuados, es decir, sin papel ni nada para escribir. >>

La producción artística del impreciso material gráfico se planea generosa en cantidad, para permitir la diversificación ideológica, posteriormente analizada:

<< Automáticamente se probarán nuevos caminos e hipótesis distintas, y también automáticamente se volverá, con variaciones más o menos acentuadas, a algunas, pocas, de las hipótesis formuladas, en las que se concentrará la elaboración hasta que, después de haber emborronado mucho papel, se pueda pasar a la selección y a la 'clasificación' de las hipótesis. >>¹⁰⁶⁹

La correlación procesual de etapas, implica que estas devienen naturalmente de meramente expositivas en proyectivas, previa crítica y verificación contrastada de las alternativas, progresando hacia el esquema a pequeña escala. Luego llega el anteproyecto, que se concreta en un amplio repertorio gráficamente diversificado en función de la legibilidad de la idea proyectiva y su comunicabilidad externa.

¹⁰⁶⁶ *Op. cit.* p.116

¹⁰⁶⁷ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.53

¹⁰⁶⁸ *Op. cit.* p.54

¹⁰⁶⁹ *Op. cit.* p.55

Pero el proceso no es ni sencillo ni lineal, la clave es la autocrítica, que en cuanto positivo ensimismamiento torna cíclico el proceso proyectivo, siempre productivo incluso reciclando los errores. Ocasionalmente, al completar lo que Quaroni denomina la clasificación crítica de los croquis, el autor:

<< no quede satisfecho y vuelva a empezarlo todo desde el principio, teniendo muy claro sin embargo todo lo que era correcto e importante en el análisis y el resultado posterior del experimento fallido (y por tanto no inútil) >>

El ensimismamiento puede llegar hasta un punto crítico:

<< muchas veces una buena idea no resiste a la autocrítica del arquitecto porque resulta inadecuada, de alguna manera, a las exigencias y a los límites del proyecto en cuestión, y sin embargo se coloca en el almacén de la experiencia y de la memoria, lista para ser utilizada en otra ocasión. >>

La “crisis” proyectiva se puede producir incluso en fases más avanzadas, generando una circularidad no viciosa, casi siempre progresiva en el sentido de experiencia vivida. Y que en su conjunto podría recordarnos a la conocida concepción oriental del ciclo de reencarnaciones, que aquí podríamos asimilar proyectivamente como idea-boceto-proyecto...:

<< Otras veces la crisis podrá surgir en el paso de los croquis al diseño ‘a escala’ (por ejemplo, por error de valoración de las dimensiones de los edificios respecto al terreno dado, o por la inadecuación de la hipótesis, una vez iniciada la clasificación mediante regla y escuadra); otras veces concluido el anteproyecto, es decir cuando está ya aclarado en sus líneas principales; también en este caso no hay otra solución que volver a comenzar desde el principio con una experiencia más, acaso con la crítica superficial pero concreta (o no) de quien represente a la clientela. >>¹⁰⁷⁰

Del estudio de este proceso proyectivo descrito por Quaroni como “directo” (y que ahora entenderíamos un tanto irónicamente), se desprende por el contrario que el camino es largo, “tortuoso” y como hemos comprobado siempre con el error acechando. En realidad el proceso denominado “deductivo” y “directo” no es tan directo sino que se trata de:

<< un camino muy incierto y tortuoso. En la lenta construcción del esquema proyectual (...) entran muchos materiales además de los que se deducen racionalmente del análisis. >>

Además de la deducción también se puede trabajar con ideas inducidas, desde una inspiradora introspección (positivo ensimismamiento), articulando pasado (memoria) y presente para la proyección hacia el futuro.

Al formular una hipótesis deducida del razonamiento, aunque también la heterogeneidad es el sustrato del ideario,

<< En este gran depósito de ideas, que aún no son imágenes, y de imágenes más o menos ligadas a ideas de posible utilización proyectual puede hallarse de todo: sugerencias habidas al ver un día, incluso de lejos, un edificio construido, un detalle del mismo, un objeto de uso o un diseño, acaso mal leído (...) >>¹⁰⁷¹

Por otra parte, la experiencia nos dice que habitualmente el pasado vivido (preferentemente la obra) prefigura el nuevo proyecto, en un círculo vicioso sin duda muy útil, aunque orientado hacia el estilo personal (que en nuestro estudio adquiere una connotación negativa), minimizando con ello el impacto de la plenitud del presente, desvitalizando (sin espontaneidad) el hecho proyectivo. El reciclaje es el medio más natural, dado que:

<< frecuentemente son los residuos de las propias experiencias proyectuales las que proporcionan el material: una idea apenas probada en otro proyecto y luego descartada por alguna razón, o la misma idea que produjo otro proyecto y que puede trasladarse, cambiando alguno de sus parámetros, al proyecto que está sobre la mesa. >>¹⁰⁷²

No obstante Quaroni desde la propia experiencia propone evitar la tecno / ideación proyectiva, exclusivamente analítica y especializada, excluyente de aquellos datos (vitales) que no impliquen la rápida construcción de la obra, marginando el indispensable decurso del concepto al boceto, negando por tanto el valor arquitectónico / artístico del proyecto. Pero la negación debe formar parte del proceso, pues “conviene evitar” la inmediata

¹⁰⁷⁰ *Op. cit.* p.56

¹⁰⁷¹ *Ibidem.*

¹⁰⁷² *Op. cit.* p.57

transformación en proyecto desde la premura de la “tecnocracia”, dado que la guía conceptual debe mantenerse siempre en el devenir de proyecto a obra:

<< Este esquema siempre deberá estar presente en los términos abstractos que se refieren a la concreción de las acciones que se desarrollarán en el edificio durante los pasos de la primera proyectación y luego durante todo el desarrollo, pero nunca se podrá transformar directamente en una estructura constructiva (como suele hacer la tecnocracia actual) sin la pérdida de todo valor arquitectónico y, en consecuencia, de la más importante de las cualidades sociales que deberá poseer el edificio. >>¹⁰⁷³

02.4.04- El diseño del concepto

La tecnología también queda cuestionada desde el diseño por la pérdida de valores humanos. A pesar de la alternativa política ‘verde’, inicialmente la naturaleza tiene escasa incidencia en la obra profesional del diseño.

En la República Federal Alemana, a comienzos de los ochenta, (señala Bürdek) precisamente cuando ‘los verdes’ entraron a formar parte del parlamento, se toma conciencia de que:

<< cada uno de los grandes avances técnicos del progreso significaba ante todo un paso de alejamiento de la humanidad. No obstante, esto no tuvo grandes repercusiones para el diseño, ya que tales cuestiones apenas si se debatían a nivel de institución y mucho menos entonces se trabajaban seriamente en la práctica de la profesión. >>¹⁰⁷⁴

Bürdek destaca la crisis de utopía en el diseño alemán, entre la que Burkhardt y el IDZ de Berlín, aportan una nueva visión filosófica con proyecto de futuro proyectado sobre el presente:

<< El International Design Zentrum de Berlín, bajo la dirección de François Burkhardt fue la única institución comprometida a este nivel en la República Federal Alemana. Cuando después de los efectos tormentosos de la crítica del diseño, que se dejaban notar en Berlín precisamente merced a su politización radical, no se desarrollaba ya utopía alguna, el IDZ consiguió aportar de todos modos algo a las visiones del diseño. >>

Precisamente François Burkhardt (1985) forma parte de una minoría de tendencia interdisciplinar, al interesarse por la historia de la filosofía. A este respecto dice:

<< “He aprendido a tener la utopía para una sociedad: para mejorar el presente debe tenerse en primer lugar una visión de futuro.” >>¹⁰⁷⁵

La heterodoxia utópica se ofrece como alternativa al “Buen Diseño”. Además la naturaleza empieza a integrarse alarmantemente en el diseño, cuestionando el ‘Buen’ modelo de crecimiento infinito:

<< En la exposición *Design und Umwelt (Diseño y medio ambiente)* en 1974 se trató por primera vez el problema de qué incidencias podían tener en el diseño los límites del crecimiento, y los peligros ecológicos que entonces se empezaban a perfilar. >>¹⁰⁷⁶

Surge en el IDZ el diseño conceptual, de nuevo con un dispositivo artístico, “la exposición”:

<< El IDZ dio un paso decisivo hacia el ‘diseño conceptual’ con la exposición *Essen und Ritual (Comida y ritual)* (Burkhardt, 1981). (...) La idea que se estaba vislumbrando en tales planteamientos del ‘diseño

¹⁰⁷³ *Op. cit.* p.58.

¹⁰⁷⁴ BÜRDEK Bernhard, *Diseño - Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994. p.254

¹⁰⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁷⁶ *Op. cit.* p.255

conceptual' se refería a la elaboración intelectual de temas y problemáticas, el desarrollo de modelos, la orientación de las acciones, etc. >>

Entre los mecanismos alternativos se intuye una metodología evolutiva desde la introspectiva meditación, al dialogo y el boceto. Al efecto Ettore Sottsass señaló por ejemplo (tal como Bürdek cita) la meditación, la conversación, los bocetos o los escritos sobre fenómenos de diseño como el momento constitutivo de la vanguardia de la disciplina.

O la radical y filosófica conceptualización no-obra de Joachim Koch (1988) que describía una opinión semejante:

<< "La realización no es en absoluto necesaria para alcanzar la realidad de una idea. Puede ser más que suficiente reemplazar la realización de un idea por la idea de su realización." >>¹⁰⁷⁷

Por su parte Paul-Bernd Berger en 1992 se escandaliza ante la obra de las estrellas posmodernas del diseño, proponiendo un alternativo y clarificador distanciamiento reflexivo, una revolución mental, o lo que es lo mismo, proyectual:

<< "Mi reacción en Colonia tras la primera vuelta por las tres plantas del Avantgarde Design Center, sonó concisa y lapidaria: ¡No puedo ver más muebles! (...)

Después de ver todos los malentendidos de las estrellas del diseño y de sus partidarios incondicionales, se desea a toda costa una cierta distancia para poder ver con claridad. La vanguardia no tiene lugar en la feria, sino en la mente." >>

Con Susanne Weingarten en 1990 también se produce un aproximación del diseño al arte, concretamente aquel que cuestiona el estilo personal y la ejecución:

<< "Si la idea, no la ejecución, es lo que constituye la obra de arte, ya no se ha podido definir el arte por su capacidad manual; también el pensamiento de un espíritu creador de inconfundible estilo personal se ha convertido en algo obsoleto, y la obra ejecutada pierde su aura de originalidad y de unicidad." >>¹⁰⁷⁸

Así Bürdek desde la frase paradigmática de Sol LeWitt: "Las ideas por sí mismas pueden ser obras de arte" entiende que es punto de partida de una corriente artística, que califica de Concept Art o arte conceptual. Insistiendo Bürdek en que su objetivo es la desmaterialización de las realizaciones artísticas, prácticamente la renuncia a todo tipo de ejecución material imprescindible por otra parte para la obra clásica.

Y en sintonía con esa concepción Klaus Honnef ya en 1972 enraíza filosóficamente el arte conceptual, integrando palabra y grafismo en el lenguaje, consecuentemente filosofía, diseño y creatividad se integran en el arte conceptual:

<< Cuando se trata en el arte conceptual de estimular los procesos creativos del pensamiento del espectador, se abordan categorías que por una parte se infieren directamente de la filosofía, y por otra parte pueden ser transferidas en su significado al diseño. >>¹⁰⁷⁹

Retomando el devenir del diseño conceptual alemán, Bürdek destaca el paradójico reconocimiento oficial al diseño conceptual, así en 1987:

<< se emprendió el intento de mirar de frente al futuro. Allí se galardonó al grupo Kunstflug, grupo de entre los pocos diseñadores conceptuales alemanes que tienen un papel destacado. >>¹⁰⁸⁰

La crítica al "Buen Diseño" tiene ecos artísticos irónicos y ofensivos en Dadá y Duchamp. En el caso del grupo de diseñadores alemanes fundado en 1982 denominado *Kunstflug*, el sincretismo heterodoxo se muestra crítico / sarcástico y manifiesta las contradicciones en el sistema, evidenciadas por un diseño insostenible por anti-ecológico:

<< Kunstflug comenzó por tanto a mezclar productos industriales semielaborados (chapas, elementos de unión, cables, lámparas, transformadores, etc.) con materiales naturales (troncos de árboles). La contradicción entre la producción en serie industrial (precios razonables y disponibles en todo momento) y sus consecuencias ecológicas (por ejemplo la muerte del bosque) se liquida de una manera especialmente sarcástica: el *high-tech* en la espontaneidad de la naturaleza. >>¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁷⁸ *Op. cit.* p.258

¹⁰⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁰ *Op. cit.* p.260

¹⁰⁸¹ *Op. cit.* p.261

Conclusivamente re / citamos a Bürdek aludiendo a Marco Diani en 1988, particularmente con un deseable proyecto inmaterial, en deliberada tergiversación lingüística (juego de palabras) del “Buen Diseño”:

<< “La inmaterialidad asume el mando”, (el título hace alusión directa a la obra de Giedion. La mecanización toma el mando, N.d.E.) >>¹⁰⁸²

En sintonía con la concepción inmaterial del diseño y el devenir conceptual hacia la electrónica, parece imprescindible la alusión al título de Pipes *El diseño tridimensional*, que resulta subtítulo muy apropiado para nuestra hipótesis: *Del boceto a la pantalla*.

Se plantea una concepción diferente del dibujo en los arquitectos, donde éste puede alcanzar el estatus de obra, incluso de arte, y una concepción de los diseñadores que es más comunicativa y funcional:

<< La relación sentimental que entablan los arquitectos con el dibujo está bien documentada. Algunos sólo dibujan; otros son más conocidos por sus dibujos que por sus edificios. Los dibujos arquitectónicos se están convirtiendo rápidamente en artículos de colección, en objetos de arte por sí mismos. >>

Aunque se encarguen de diferentes elementos, entre los que Pipes destaca automóviles, secadores de pelo, sillas, máquinas industriales o pasta alimenticia, hay algo esencial compartido por los diseñadores de productos, se trata según el autor, de una relación especial con los dibujos, así:

<< Para ellos, el dibujo tiene que transmitir información acerca de complejas formas tridimensionales, dotando de personalidad y facilidad de uso a nuevos productos, quizá desconocidos para el consumidor.>>¹⁰⁸³

Por otra parte, en *Drawing: Technique and Purpose* (1981) se cita al escultor (Henry Moore, en concreto) en cuanto creador interesado por el dibujo, dotándolo de un sentido proyectivo experimental e interactivo con el rápido devenir de las ideas, inabarcable desde la lentitud de la materia escultórica:

<< “Dibujar es un medio para alcanzar tus propias soluciones, una forma de experimentar, a mayor velocidad de lo que permite la escultura, ciertas pruebas y tentativas. El acto de convertir una idea en líneas y otras marcas sobre el papel suele despertar la mente y libera la imaginación, estimulado el flujo del pensamiento creativo.” >>

En ese sentido escultura y diseño comparten la identidad tridimensional (como ya tratamos a propósito de la tridimensionalidad: entre la volumetría y la espacialidad) por lo que Pipes en parte asimila el dibujo del escultor y del diseñador, que en su comunión con la idea deviene enigmático proyecto anticipatorio de la obra:

<< La mayoría de los diseñadores coincidirían con los sentimientos expresados en esta cita del escultor Henry Moore. Basta sustituir el término “escultura” por “maqueta” o “prototipo” y podría haberlo escrito cualquier profesional del diseño.

De hecho, el dibujo de un diseñador y el de un artista tienen en común más de lo que en principio podría suponerse. Ambos son preliminares de algún trabajo futuro, preparativos para la acción. Y hasta hace muy poco tiempo, el dibujo de un artista se guardaba como un documento tan secreto y misterioso como el dibujo de un diseñador actual. >>¹⁰⁸⁴

El dibujo proyectivo frecuentemente es azaroso, espontáneo y liberador de bloqueos creativos, por tanto facilitador del descubrimiento, de la idea. Por ejemplo Weil y Taylor, importante consultoría londinense de diseño, generalmente:

<< dibujan caóticamente en el dorso de enormes rollos de papel para paredes (“Dibujar, un arte descuidado en la era de la elegancia visual, forma parte fundamental del proceso de descubrimiento”). >>¹⁰⁸⁵

Aunque Philip Rawson en su libro *Drawing*, defiende la autonomía del dibujo, esencialmente conceptual y para él un dibujo es:

<< “ese elemento de una obra de arte independiente del color o del verdadero espacio tridimensional, la estructura conceptual subyacente que sólo puede ser indicada por el estilo”. >>

¹⁰⁸² *Op. cit.* p.266

¹⁰⁸³ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.6

¹⁰⁸⁴ *Op. cit.* p.16

¹⁰⁸⁵ *Ibidem.*

Por su parte Jean Leymarie en la obra *History of an Art: Drawing*, entiende el dibujo, necesariamente contra-natura, como la difícil interacción mente-mano dirigida a la doble finalidad representativa externa, pero también como visualización de las ideas interiorizadas:

<< “un extraño reto a las facultades de la mente y de la mano, este arte de representar la masa coloreada de objetos o de registrar las propias visiones interiores en una delgada superficie plana por medio de líneas que no existen en la naturaleza”. >>¹⁰⁸⁶

Pipes reflexiona históricamente sobre el dibujo / boceto procesual, encontrando afinidades entre el artista renacentista y el diseñador contemporáneo. Analogías desde el boceto-idea, dibujos preparatorios, fragmentos, maqueta reducida del conjunto, aprobación del cliente y cartón constructivo, concluyendo en la obra:

<< El “proceso de diseño” del pintor renacentista, (...) tiene una sorprendente similitud con los métodos de trabajo de un taller de diseño contemporáneo. Después de recibir un encargo e instrucciones del mecenas, el artista apunta la primera idea (Primo pensiero) como un rápido bosquejo, con trazos diagramáticos, generalmente en lápiz y tinta o tiza roja (cfr. boceto conceptual). >>

Después del nivel conceptual aparece el nivel gráfico. Y para concluir el “proceso de diseño”:

<< La última etapa es el cartón, producido a tamaño natural “encuadrando” el *modello*. Han sobrevivido pocos cartones, pues se los utilizaba en el lugar del trabajo como patrón para la producción de la pintura definitiva: las líneas se picaban y estarcían (transferían) en la pared o el lienzo con polvo de tiza. >>¹⁰⁸⁷

Pero más allá de la materialidad procesual, el “cartón” tomara un papel más conceptual en un futuro, necesariamente mas inmaterial por el énfasis comunicativo que Mitchell atribuye en la praxis a las propiedades técnicas del medio y mensaje:

<< El papel allanó el camino, pero fue el creciente dominio del electromagnetismo durante el siglo XIX lo que finalmente resolvió el problema de desmaterializar los mensajes y transmitirlos velozmente a través de largas distancias. >>¹⁰⁸⁸

Las líneas del código de dibujo devienen líneas tecnológicas codificadas de comunicación, obligando en la culminación procesual al concepto ‘no’ (de-codificar) en el diseño. Mitchell indica que el proceso implica codificar una señal en un extremo de un cable, transmitirla y, finalmente, decodificarla en el otro y distante extremo.

Frecuentemente el dibujo culmina el ciclo creativo (circularidad viciosa del comienzo y fin con dibujo) con un dibujo-celebración del proyecto felizmente concluido en obra:

<< Algunos artistas, como Miguel Angel, producían “dibujos de presentación” que son más análogos a las ilustraciones técnicas (...), en el sentido de que solían hacerse después de concluida la pintura. Estos dibujos “arrestados” eran elaborados, acabados en un solo medio, firmados y regalados al mecenas o a un amigo, para señalar la culminación de un proyecto. >>¹⁰⁸⁹

Pipes insiste en la correspondencia escultura / diseño, a través del dibujo / boceto que articula la dimensionalidad proyectiva ‘bi-tri’:

<< Los primeros bocetos de Miguel Angel para el *sepulcro de Julio II*, en Florencia, revelan el deseo de expresar una forma tridimensional en el plano del papel bidimensional, preocupación que todavía representa un reto para los diseñadores de productos. En este contexto, un dibujo es una forma de experimentar, a mayor velocidad de lo que permite la escultura, ciertos intentos de solución. >>¹⁰⁹⁰

No obstante en el devenir histórico la velocidad y la representación alcanzarán nuevas dimensiones más sutiles, como la que Mitchell señala en 1994 con el sistema denominado *Clearboard*, a partir de los ensayos en la década de los ochenta del Centro de Investigación Xerox de Palo Alto, donde experimentaron con salas de conferencias yuxtapuestas virtualmente y con espacios de trabajo.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁸ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.142

¹⁰⁸⁹ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.18

¹⁰⁹⁰ *Ibidem.*

<< Hiroshi Ishii hizo un uso elegante de la idea para crear tableros de dibujo ‘transparentes’ para colaboraciones de diseño a distancia; veías a tu colaborador ‘a través’ de lo que parecía ser una superficie de dibujo de dos caras. >>¹⁰⁹¹

Se camina de la transparencia perspectiva del método de Durero, al *Clearboard* de Ishii y del método perspectivo renacentista a la realidad virtual, que con cierta retórica asociada al lenguaje Mitchell denomina “interfaz en la faz”. Es decir se trata de miniaturizar la pantalla de vídeo y colocarla directamente delante de nuestros ojos para producir un visualizador estéreo montado en la cabeza, algo que entiendo como

<< lo contrario del concepto renacentista sobre la relación entre el espacio arquitectónico, el plano perspectivo y la retina del observador. Para Alberti y Brunelleschi la escena real en tres dimensiones creaba una imagen virtual en dos dimensiones en el plano perspectivo, lo que podía ser dibujado por el artista. Para el usuario de un sistema de realidad virtual, por el contrario, las imágenes en dos dimensiones sobre el plano de la perspectiva, palpables y luminosas, crean un escenario virtual en tres dimensiones. >>¹⁰⁹²

El énfasis en dibujo conceptual interno frente al dibujo productivo externo, no es algo exclusivamente contemporáneo:

<< En el siglo XVII hubo artistas que incluso separaban el acto de diseñar (*disegno interno*) del acto de ejecutar (*disegno esterno*), a la manera en que algunos diseñadores de productos se contentan con conceptualizar y dejan en mano de otros los pormenores de la producción. Dichos artistas diseñaban la obra en forma de bocetos (*bozzetta*) y delegaban la totalidad de la ejecución en sus ayudantes. Tal era, en la época, la primacía de la idea sobre la técnica. >>

Así el boceto en cuanto “idea germinal” (en terminología utilizada por Araujo) sin utilidad inmediata es artísticamente muy relevante:

<< Sin embargo, no todos los dibujos de artistas han tenido un objetivo utilitario directo. Un garabato puede llegar a ser el germen de una idea de una obra importante. >>¹⁰⁹³

Complementariamente el proceso proyectivo del diseño comienza con la idea / visión, explicitada en un boceto conceptual que permite retener la fugaz ideación, pero también retroalimentar el pensamiento (creativa circularidad viciosa). Según Pipes se suele asumir que la primera fase identificable del ciclo diseño / producción (porque habrá alguna recurrencia) se denomina diseño conceptual. Inicialmente el diseñador a falta de interlocutores, empieza a salir lingüísticamente de su ensimismamiento hablando solo:

<< El boceto conceptual es el pensamiento del diseñador, en voz alta, con un lápiz en la mano: lo que Aldo Rossi denomina “visiones personales”. Quizá el diseñador esté poniendo en papel (generalmente en bloc translúcido) una *aide memoire* de una idea tridimensional totalmente elaborada, para ser trabajada más adelante en los dibujos de producción; alternativa y más probablemente, el acto mismo de dibujar es una forma de cristalizar una vaga noción que puede o no valer la pena proseguir. Con frecuencia, la confección de un simple bosquejo para expresar un concepto puede sugerir, por sí mismo, nuevas ideas conceptuales.>>

Bryan Lawson entiende que el dibujo conceptual retiene en el presente la incierta proyección futurible, así comprobable:

<< “Los dibujos actúan como una especie de memoria adicional para congelar y almacenar ideas espaciales que luego han de evaluarse y manipularse. El diseñador está luchando con posibilidades futuras, intentando dar forma a la incertidumbre.” >>¹⁰⁹⁴

Granero por su parte insiste en una concepción más proyectiva y mágica, manifestando que el pensamiento hilado al pensamiento gráfico se realiza

<< mediante un acto de transposición capaz de producir la arquitectura, mediante algo parecido a la teúrgia o magia por la que el arquitecto comunica las esencias de su pensamiento. Imagen arquitectónica proyectada aún en la bóveda oscura del pensamiento, instantes anteriores a que quede grafiada mediante el incipiente dibujo de los dibujos de la arquitectura que puede modelar el arquitecto aún en su mente, barajando, entre las múltiples posibilidades, a fin de conseguir la respuesta más acertada. >>¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹¹ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.41

¹⁰⁹² *Op. cit.* p.46

¹⁰⁹³ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.18

¹⁰⁹⁴ *Op. cit.* p.80

¹⁰⁹⁵ GRANERO Francisco, *Ideas y pensamiento gráfico*, Vía Arquitectura - nº10 Agua Water, Valencia, Diciembre 2001, p.138.

Pipes manifiesta el programático carácter (identidad) incompleto y catalizador del pensamiento oculto, de los dibujos conceptuales que suelen ser:

<< descripciones incompletas del objeto a diseñar. El resto de la información permanece encerrada en el cerebro del diseñador o bien todavía debe elaborarse. >>¹⁰⁹⁶

Pero desde una contemporánea concepción de la naturaleza (mediando el término ecología) también el proyecto se concibe como proceso y así en el devenir creativo se insertan los dibujos conceptuales que son re / ciclados, a medida que progresan en madurez y definición gráfica:

<< A medida que progresa el proyecto, los dibujos conceptuales serán modificados y vueltos a conformar de acuerdo con cualquier nueva información, además de los resultados de análisis de rendimiento, durabilidad, coste, fiabilidad y facilidad de manufactura. Y mientras se desarrollan los conceptos, serán necesarios dibujos más precisos para confirmarle al diseñador que los conceptos sueltos iniciales funcionarán en la práctica. >>

La comprobación con sentido de globalidad deviene imprescindible:

<< Usando los dibujos conceptuales iniciales, además de información de cálculo, códigos, normas, datos adicionales del cliente y catálogos de artículos apropiados, el diseñador intentará un dibujo a escala para ver si todo encaja y de qué manera. Este establecerá las dimensiones clave y probablemente será dibujado, todavía a pulso, en proyección ortográfica, como un primer borrador aproximado de un dibujo del plan general. >>¹⁰⁹⁷

Granero aporta un concepto afín, el de *feed back* y regeneración de la idea, desde el escepticismo tecnológico respecto a su influencia ideológica:

<< No creo que exista incidencia sobre la ideación de la Arquitectura por la aplicación de actuales tecnologías en la representación de Aquella, o en la representación gráfica de las primeras ideas de concepción. No debería existir dependencia alguna. No tiene nada en común el pensamiento arquitectónico, la esencia misma de la arquitectura del arquitecto pensante, la imagen gráfica de la idea primigenia de la arquitectura, con la instrumentalización gráfica de dicha idea en el proceder de comunicación. Ni siquiera, en el proceso de *feed back* de generación de la imagen y regeneración de la idea, en el transcurso de modelación de la misma, antes de ser arquitectura, creo que tenga incidencia alguna la tecnología sobre las ideas. >>¹⁰⁹⁸

Pipes aporta otro concepto, el de la superposición, que derivada de la transparencia permite la verificación funcional, cotejada por el ecosistema gráfico en el que cada dibujo del conjunto se valida por interacción tridimensional con el resto:

<< Pueden usarse superposiciones en película Mylar para experimentar con el emplazamiento de componentes y verificar que no choquen entre sí, y también para evaluar los parámetros de cualquier envolvente de movimientos. Si el boceto se traza en proyección ortográfica, las tres vistas deben dibujarse juntas: a veces los componentes encajan muy bien en una vista, pero chocan en otra. >>¹⁰⁹⁹

Y esta estrategia proyectiva de superposición transparente adquiere una nueva dimensión conceptual desde la informática con el término cobertura total o realidad aumentada, introducido por Mitchell dentro del contexto de una nueva generación de realidad virtual en la que

<< no es imprescindible enmascarar por completo el entorno físico. Es posible, por ejemplo, incorporar prismas en las piezas oculares de las gafas de realidad virtual, lo que sobreimpresiona gráficos de ordenador sobre la escena circundante, de manera que da la impresión de que los objetos virtuales en tres dimensiones se mezclan con los físicos para generar un nuevo tipo de arquitectura híbrida. >>¹¹⁰⁰

Retomando el nivel idea / boceto, y tal como anunciaba en el título, Pipes lleva su discurso del boceto a la pantalla del ordenador, lo que implicará la concreta denominación de *El diseño conceptual asistido por ordenador*, que inicialmente se manifiesta

¹⁰⁹⁶ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.81

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁸ GRANERO Francisco, *Ideas y pensamiento gráfico*, Vía Arquitectura - nº10 Agua Water, Valencia, Diciembre 2001, p.140

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰⁰ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.47

decepcionante ante la certeza de que el ordenador es incapaz de pensar, debiendo considerar no obstante que todavía nos movemos en el contexto de la utopía.

No obstante en nuestros días el ordenador funciona como un eficaz asistente para los trabajos inhumanos y también es útil como testigo del devenir temporal, como diario del proceso creativo seguido, aportando calma al proceso que se certifica retroactivo y alternativo:

<< Los objetos llevan al CAD más allá de los confines de la geometría física. (...) se registra automáticamente toda la historia del proceso de diseño, de modo que puede volver a verse, alterarse o evaluarse en cualquier momento, característica indispensable para los diseñadores conceptuales que gustan de jugar con ideas antes de sumirse en un prototipo físico. >>

Pipes crítica la relativa desorientación tridimensional del dibujo informático:

<< La mayor desventaja de trabajar en tres dimensiones sobre una pantalla achatada consiste en imaginar exactamente dónde estás en el espacio. (...) utiliza un cursor tridimensional controlado por el ratón, en forma de un símbolo convencional arista-de-cubo con ejes x, y, z. >>¹¹⁰¹

Algunos escultores saben aprovechar la ‘performancia’ formalista del ordenador. De hecho para Pipes la capacidad de generar formas ilimitadas también ha sido de gran interés para los usuarios potenciales del CAD-CAM. Tal es el caso del “escultor William Latham” que:

<< ha logrado provocar formas “orgánicas” en un modelador de sólidos (Winsom de IBM), que en general se utiliza para componentes técnicos gruesos y pesados. Latham trabaja en el UK Scientific Centre de IBM, en Winchester, en una tesis doctoral titulada “Un sistema gráfico en ordenador interactivo para diseñar formas complejas”. >>

Incluso facilita el devenir de la teoría a la praxis:

<< El programa de Latham, *Form Synth*, se propone ayudar a los diseñadores en el tipo de productos tridimensionales que han de satisfacer ciertos requisitos funcionales. Se genera textura en tres dimensiones aplicando técnicas fractales para que el objeto dé la impresión de haber sido tallado a partir de un bloque de textura sólida. Latham ha preparado el terreno para que los diseñadores utilicen modeladores convencionales de sólidos en la exploración de formas libres ilimitadas, con la certeza de que en el ordenador existen los datos para intentar su manufactura. >>¹¹⁰²

En conclusión, para Pipes (al menos en el momento de redactar su obra) aún no ha llegado el momento de que la pantalla se equipare o supere a la manualidad del boceto conceptual, en su formidable inmediatez con la idea espontánea y fugaz:

<< Hasta que sean una realidad económicamente accesible (además de portátiles), los diseñadores siguen confiando en el lápiz de mordiente y el sobre usado más cercano para plasmar sus pensamientos conceptuales espontáneos. >>¹¹⁰³

Pero no sólo el concepto del tiempo apropiado es una idea del diseño, pues Granero lo aplica como ente mediador en otra disciplina:

<< La arquitectura precisa del tiempo como factor que adecua el mundo de las intenciones al mundo de las realidades. >>¹¹⁰⁴

Además el tiempo necesariamente participa del espíritu de los tiempos (tema tratado a propósito del *Zeitgeist*), concepto ligado al sentido de proyecto, futurible por definición:

<< El futuro está en las ideas creativas del espacio y en la resolución constructiva y tecnológica del problema de partida, utilizando los medios al alcance de las circunstancias actuales en su tiempo. >>¹¹⁰⁵

Granero considera el concepto de obsolescencia tecnológica asociado al devenir temporal, que idealmente (según el autor) siempre priorizará la idea:

<< En Arquitectura, la destreza de herramientas, su aplicación en técnicas mediante tecnologías, se sucede con el tiempo y se abandonan las que cada arquitecto deja de emplear en la búsqueda de las nuevas que considera más actual, en su afán de poner en juego la mejor y mayor baraja de posibilidades en el proceso

¹¹⁰¹ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.87

¹¹⁰² *Op. cit.* p.88

¹¹⁰³ *Ibidem.*

¹¹⁰⁴ GRANERO Francisco, *Ideas y pensamiento gráfico*, Vía Arquitectura - nº10 Agua Water, Valencia, Diciembre 2001, p.138

¹¹⁰⁵ *Op. cit.* p.139

investigador o especulativo sobre la solución ideal. Pero eso no tiene nada que ver con su pensamiento, sus imágenes arquitectónicas, que serán las que prevalezcan y perduran las ideas sobre la tecnología y técnicas empleadas en dicho proceso. >>¹¹⁰⁶

Mitchell por su parte, incluso desde una óptica aún más radicalmente tecnológica, lógica como decano de la School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology (MIT), también dota a la arquitectura de una dominante idea del devenir (casi taoísta), en su caso proyectada además con sesgo milenarista:

<< Ha pasado el tiempo y la moda de la retórica de la ansiedad, de “el mundo es nuevo”, de “todo es posible”. Y resulta que ni nos enfrentamos al *milenio-desde-ahora-mismo* ni a su imagen simétrica, el *apocalipsis-real-inmediato*. Al contrario, se nos presenta la complicada, difícil y prolongada tarea de diseñar y construir nuestro futuro bajo unas condiciones posrevolucionarias en permanente cambio, y tomando algunas decisiones sociales decisivas a medida que lo hacemos. >>¹¹⁰⁷

Hemos visto el concepto ‘idea’ desde el diseño, pero en las últimas citas también su valoración desde la arquitectura, volviendo finalmente al diseño para cerrar este apartado dedicado al *diseño del concepto*. Aparece como inevitable un apunte metodológico sobre la idea, que no obstante más adelante desarrollaremos. Bruno Munari en su episódica y sistemática propuesta metodológica comienza manifestando que el diseñador

<< no debe salir inmediatamente en busca de una idea general que resuelva en seguida el problema, porque ésta es la manera artístico-romántica de buscar una solución. >>¹¹⁰⁸

Mientras que Granero en tono enigmático hace apología de la idea:

<< La solución está en la idea. El qué sobre el cómo. El cómo importa, pero no determina al qué. El qué será dependiente exclusivamente del pensamiento arquitectónico. El cómo, además de depender del pensamiento arquitectónico, también lo hace del pensamiento gráfico arquitectónico, al margen de las restantes cuestiones de aprendizajes técnicos y tecnológicos. >>

Este autor aclara la relación de idea con tecnología en el devenir hacia la arquitectura:

<< La pluralidad de funciones y recursos, que permiten las actuales tecnologías, no resulta menos peligrosa que cualquier arma sin control en manos de un incontrolado. Cada día podemos esperar: ¡qué más puede suceder ahora! La arquitectura de autor, decíamos, provendrá de la idea pensada, con independencia de su proceso de realización. Podrá ser, hasta Arquitectura. >>¹¹⁰⁹

Mientras que Munari insiste en desplazar la idea hasta el oportuno instante metodológico, asignando todo el interés conceptual al problema germinal:

<< Muchos proyectistas sólo piensan en hallar en seguida una idea que resuelva el problema. La idea hace falta, por supuesto, pero en su momento. En el desarrollo de este esquema [metodología proyectual] introducimos “definición del problema” >>¹¹¹⁰

Recordando que el germen de nuestro trabajo, el problema inicial, es la búsqueda de la identidad proyectiva, descubrimos que precisamente es el concepto mismo de identidad el que queda cuestionado por Mitchell en el contexto de la tecnología informática. Así anticipa la conexión en red como solución, que en su inmaterialidad disolverá alternativamente la materialidad del ordenador, cuestionando incluso su identidad:

<< (...) las redes pueden funcionar realmente a velocidades comparables a las de los procesadores y canales internos del ordenador. En consecuencia, éste empieza a perder su identidad espacial diferenciada. Cualquier grupo aislado de procesadores y dispositivos de memoria interconectados pueden convertirse en el equivalente funcional de un ordenador personal en una caja. Como dice el eslogan popularizado (un poco antes de tiempo) por Sun Microsystems: “La red *es* el ordenador”. Ahí es donde vamos a terminar. >>¹¹¹¹

Desde otra disciplina antagónica (*a priori* lo son artificio / naturaleza) la idea de identidad también interesa, así Glacken reflexiona con actitud sincrética sobre el concepto de naturaleza, en su cíclico devenir histórico:

¹¹⁰⁶ *Op. cit.* p.141

¹¹⁰⁷ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.35

¹¹⁰⁸ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos?* - *Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.p.40

¹¹⁰⁹ GRANERO Francisco, *Ideas...* op. cit. p.141

¹¹¹⁰ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen...* op. cit.p.43

¹¹¹¹ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.23

<< (...) en la historia de las repetidas ideas. En su desarrollo, en sus cambios y acrecentamientos sobrevenidos a lo largo del tiempo y en las distintas circunstancias, en su aplicación a diferentes situaciones en diferentes tiempos y lugares, ni perdieron ni conservaron por completo su identidad original. Ese proceso es típico de la historia de una idea; ésta es igual que la historia de una cultura, que cambia e innova, aceptando algo, rechazando otras cosas, abandonando esto como inútil u obsoleto o conservando aquello que se mantiene como muy estimado y entrañable, de modo que cada nueva síntesis prepara sus propias oportunidades para un ulterior cambio, conservación o innovación. >>

Poéticamente Glacken filosofa sobre la historia de las ideas (casi como en un *haiku zen*) con una metáfora de la naturaleza expansiva:

<< Un historiador de ideas tira al agua sus propias piedrecitas, y las ondas concéntricas que así se producen son naturalmente distintas de las formadas por las que tira otro. Si los guijarros se tiran muy juntos, las ondas se interfieren de modo muy visible; si se tiran muy separados, las interferencias pueden no ser discernibles. >>¹¹¹²

02.4.05- La naturaleza de la idea

Desde la historia de las ideas sobre la naturaleza realizada por Glacken a la presentación que hace Xercavins de un histórico congreso sobre desarrollo sostenible, se ha producido un importante devenir entre teoría y praxis, equivalente al que media entre proyecto y obra. *¿Sostenible?* es un influyente texto, en realidad un libro de actas de un congreso sobre una idea / *zeitgeist* de la naturaleza, que está en pleno auge: el desarrollo sostenible. Concepto que el editor define proyectivamente como el que satisface las necesidades de las generaciones presentes, sin hipotecar la satisfacción de las futuras.

Principio y final se tocan, así Xercavins pregunta proyectivamente en la presentación del congreso: ¿Que nos agradaría que fuese, que acabase siendo el congreso que inauguramos hoy día? En su respuesta aparece con relevancia una idea de naturaleza, necesariamente utópica y próxima al proyecto, imprescindible para que el futuro pueda darse:

<< unas jornadas de participación e intercambio de propuestas y de ideas para contribuir al debate general y fomentar el análisis, la reflexión y la incidencia propia en lo que respecta al concepto (tal vez al nuevo paradigma o nueva formulación de la utopía de una vida mejor sobre la tierra) de *desarrollo sostenible*, de *sociedad sostenible*, del mundo (...) >>¹¹¹³

Citando en el contexto de la naturaleza, a la agenda latinoamericana de 1996, Xercavins se une a ese manifiesto, desde la anticipación, la paradoja y sobre todo la utopía, diciendo:

<< “Es necesario desterrar cualquier nostalgia (no la legítima y necesaria memoria histórica) para no quedarse mirando hacia atrás, sino para adelantarnos en el nuevo continente inexplorado del planeta mundializado. Para ser fieles a los mismos valores y principios se deben hacer cosas nuevas y diferentes. Paradójicamente, para ir al mismo lugar, hoy se tiene que ir por otro camino. Para ser igualmente revolucionarios hay que ser y hacerlo de forma diferente. Cambia la forma: el paradigma y la estrategia. Perdura el contenido: la utopía”. >>¹¹¹⁴

¹¹¹² GLACKEN Clarence J. *Huellas en la playa de Rodas - Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p.647

¹¹¹³ XERCAVINS Y VALLS Josep, *Intervención de Josep Xercavins y Valls*, en AA.VV. *¿Sostenible? - Tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios*, Icaria - Universitat Politècnica de Catalunya (ed.), Barcelona, 1997, p.14

¹¹¹⁴ *Op. cit.* p.15

Y lingüísticamente derivamos ‘naturalmente’ (en necesario entrecomillado) desde la utopía de Xercavins a la *e-topía* de Mitchell que cuando concibe el término *Mundo Post-2000*, observamos que desde la heterodoxia tecnológico / arquitectónica se manifiesta también valorando la proyección de futuro en el “amanecer del milenio”, afirmando que:

<< la malla fundamental de las relaciones entre hogar, lugar de trabajo y fuentes de servicios y suministros diarios, los vínculos esenciales que mantienen unidas las ciudades, puede venir conformada ahora por sistemas nuevos y poco ortodoxos.

Creo que es el momento de reinventar el diseño y el desarrollo de las ciudades y de redefinir el papel de la arquitectura. El beneficio es alto y también el riesgo. Pero no tenemos elección: si somos realistas, no podemos desentendernos. Debemos aprender a construir *e-topías*, ciudades servidas electrónicamente y conectadas globalmente para el amanecer del milenio. >>¹¹¹⁵

Pero el optimismo tecnológico de Mitchell, comprensible en cuanto decano de la School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology (MIT), debe ser equilibrado por la metodología crítica respecto a la tecnología que Arrizabalaga / Wagman retoman de Jerry Mander (*In the absence of the sacred*) al proponer *Diez actitudes recomendadas para juzgar tecnologías*, una cita muy extensa pero ‘vital’:

<< 1. Teniendo en cuenta que todo lo que escuchamos sobre una tecnología nueva viene de boca de sus productores y defensores, hay que ser muy escéptico con sus afirmaciones.

2. Suponer que toda nueva tecnología es ‘culpable hasta que quede demostrada su inocencia’.

3. Rechazar la idea de que la tecnología es neutral. Cada tecnología tiene implícitas e identificables consecuencias sociales, políticas y medioambientales.

4. De entrada, una nueva tecnología tiene un aparente carisma y atractivo. Es irrelevante. Sus aspectos negativos tardan tiempo en mostrarse.

5. Nunca valorar una tecnología por la forma en que te beneficia a ti personalmente. Busca una valoración de sus efectos globales. La pregunta clave no es si te beneficia a ti, sino a quién beneficia más y con que fin.>>

Dejando incluso un espacio para el recuerdo en este manifiesto proyectivo:

<< 6. Recordar que una tecnología específica es sólo una pieza dentro de una gran red de tecnologías (la megatecnología), la pregunta fundamental es cómo una tecnología concreta se encuadra dentro de la megatecnología.

7. Hay que distinguir entre las tecnologías que principalmente sirven a un individuo o pequeña comunidad, por ejemplo las placas solares, y las que operan a gran escala y normalmente fuera del control de la comunidad, por ejemplo, la energía nuclear.

8. Cuando se argumenta que los beneficios de la sociedad tecnificada son positivos a pesar de sus efectos negativos, conviene recordar que el conocido urbanista Lewis Mumford llamaba *sobornos* a los supuestos beneficios. Sobornos para hacernos olvidar los datos sobre el constante aumento de los crímenes, la violencia, la alienación, los desequilibrios mentales y la degradación ambiental y cultural.

9. No aceptar la idea de que ‘una vez que el genio ha salido de la botella no se le puede volver a meter’. Es una actitud fatalista y pasiva.

10. Al pensar o hablar sobre tecnología dentro del actual clima de glorificación acrítica hay que hacer hincapié en los aspectos negativos. Así se consigue un cierto equilibrio. Negativo es positivo. >>¹¹¹⁶

Mitchell por su parte alude a la declaración de la *Agenda-21* que pronostica que en el año 2025 las ciudades del mundo acogerán el sesenta por ciento de la población mundial, recordando lo obvio, que no podemos continuar por este camino durante mucho más tiempo. Sorprendentemente el autor interrelaciona tecnología informática y naturaleza, proponiendo un proyecto de futuro estructurado alrededor de cinco principios conceptuales:

<< Pero la revolución digital, junto con la nueva economía de presencia que surge de ella, nos ofrece algunas posibilidades esperanzadoras. Ahora lo material compite con lo virtual (...)

Podemos crear *e-topías*, ciudades económicas y ecológicas que funcionen de manera más inteligente, no más dura. Sus principios de diseño básicos se pueden reducir a cinco puntos, simplificados, sin duda, pero útiles para hacerse una idea. Estos puntos son:

(1) Desmaterialización. (2) Desmovilización. (3) Personalización en masa. (4) Funcionamiento inteligente. (5) Transformación suave. >>¹¹¹⁷

¹¹¹⁵ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.13

¹¹¹⁶ ARRIZABALAGA Alicia - WAGMAN Daniel, *Vivir mejor con menos*, Aguilar, Madrid, 1997, p.243

¹¹¹⁷ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.155

Desde una visión global e interdisciplinar con estos principios / ideas futuribles

<< podemos satisfacer potencialmente nuestras propias necesidades sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer las suyas. Podemos aplicar estos principios en las escalas del diseño de productos, de la arquitectura, del urbanismo y de la planificación, así como de la estrategia regional, nacional y global. >>¹¹¹⁸

Recordemos también un número de propuestas parecido (6 y que hemos tratado con anterioridad) que Italo Calvino hace para el Milenio: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, el arte de empezar y el arte de acabar. Comprobamos la curiosa correspondencia conceptual del primer punto de Mitchell, la desmaterialización, con la levedad ‘resultante’ (arrastre del pasado al futuro) de la primera propuesta de Calvino:

<< nos asomaremos al próximo milenio, sin esperar encontramos nada más que aquello que seamos capaces de llevar. La levedad, por ejemplo (...) >>¹¹¹⁹

Por otra parte revisando el primer principio de Mitchell (*desmaterialización*) observamos que cuestiona las construcciones físicas interesándose por la sustitución de grandes objetos por sus equivalentes miniaturizados, resultando también beneficioso:

<< cuando se separa la información de su tradicional sustrato material: un mensaje por correo electrónico, que se lee en pantalla, no consume papel.

Si no producimos un objeto material, y se utiliza en su lugar un equivalente desmaterializado, nunca se convertirá en un residuo que hay que tratar. >>

Esta idea también tiene correspondencia con otras disciplinas:

<< el término “economía sin gravedad” está cada vez más de actualidad entre los economistas y los analistas de negocios. (...) Y ya no se pueden tomar a la ligera las implicaciones arquitectónicas. Ahora, menos puede ser realmente más. >>¹¹²⁰

Precisamente la célebre frase “menos es más” tiene una larga filiación ideológica, no exclusivamente arquitectónica:

<< Decía Alfred Hitchcock que, en el cine, lo que no suma, resta. Gaudí, por su parte, aseguraba que si construía proyectos tan complicados era porque no sabía lo suficiente como para hacerlos sencillos, y el escritor Antoine de Saint Exupéry afirmaba que, al tratar de mejorar un trabajo, uno no debía preguntarse por lo que se podía añadir, sino por lo que se podía quitar. >>

No obstante el referente conceptual, no exento de alguna paradoja lingüística (idea habitual en nuestro trabajo), siempre será Mies:

<< Un criterio con el que estaría de acuerdo Mies van der Rohe, quien tanto celebrará y popularizará la frase “menos es más”, acuñada por su maestro Peter Behrens. En el mínimo máximo defendido por el arquitecto alemán, lo máximo era, curiosamente, lo menor: los detalles. >>¹¹²¹

Pero el arquitecto Louis Kahn va más lejos en el “menos”, cuando nos ilumina con la afirmación:

<< “La materia es luz consumida”, escribe Louis Kahn, afirmando que la luz engendra y es el origen de toda materia. (...) Al existir antes y fuera del espacio material, la potencia de la luz orienta y construye los límites de un lugar. >>

Desde la idea de luz como no-materia, Levi comprende que las palabras de Khan implican que:

<< la luz no solamente precede a la materia sino que en sí es un tipo de materia primera. (...) La luz se convierte en instrumento para la descomposición de la materia. >>¹¹²²

Retomando el primer principio de Mitchell, apreciamos como este se pregunta sobre la idea hipotética de la sustitución total o parcial de algunos edificios por sistemas electrónicos, recordando que

<< El efecto global de la desmaterialización depende ciertamente del nivel de consumo de recursos que se precisa en la fabricación y el funcionamiento de aparatos informáticos, que nos es insignificante. (...) Pero

¹¹¹⁸ *Op. cit.* p.156

¹¹¹⁹ CALVINO Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989-98, p.43

¹¹²⁰ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.156

¹¹²¹ ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.77

¹¹²² LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”, p.22

seguramente este nivel de consumo es bastante modesto si asegura un ahorro muy sustancial de recursos al sustituir la construcción por la electrónica. >>

Apuntando además que la tendencia

<< lleva hacia mecanismos más pequeños, con una fabricación más ecológica y un menor consumo de energía. >>¹¹²³

La negación matérica de Mitchell, a nivel de idea parece tener cierta correspondencia con las oposiciones ideológicas que Tatarkiewicz detecta en el arte contemporáneo:

<< nuestra época se inclina principalmente por la oposición. Está en contra de los museos, éstos no son el destino del arte. Contra la estética, (...) Contra la diferenciación de las diversidades artísticas, una actividad completamente inconsecuente. (...) Contra el público de la obra de arte, (...) Contra el artista, cualquier persona puede hacer arte. Contra el concepto de autor, (...). Contra las obras de arte en sí mismas, estos productos de la creatividad son superfluos, y estamos saturados de ellos. Contra la misma institución de las artes. >>

Pero sobre todo nos interesamos por la radical negación de la misma idea de arte:

<< Está en contra del mismo término “arte”: Dubuffet (Prospectus I, 24) escribe lo siguiente: “Detesto la palabra ‘arte’ preferiría que no existiera.” El concepto perecería con la palabra, y “donde se pierde el concepto, la cosa en sí misma muere”. >>¹¹²⁴

El segundo principio de Mitchell (*Desmovilización*) también potencia la ausencia (idea próxima a la nuestra de proyecto como no-obra), afirmando que también se ahorran recursos siempre que se sustituyen, total o parcialmente, viajes por telecomunicaciones. Proponiendo

<< una reducción del despilfarrador trasiego diario para ir y volver del trabajo, que deriva de la típica separación de hogar y trabajo de la era industrial. Los desplazamientos hasta las instalaciones cercanas del barrio se pueden hacer andando o en bicicleta. >>

Desde la minimización arquitectónica y el énfasis en las tecnologías informáticas, pasando por un acercamiento a la naturaleza bajo la idea de sostenibilidad, afirma Mitchell que una estrategia prometedora es

<< estimular el desarrollo de ciudades policéntricas, constituidas por barrios compactos, multifuncionales y de escala peatonal, interconectados por un transporte eficaz y por enlaces de telecomunicaciones. Estas unidades podrían disponerse linealmente, a lo largo de los ejes de transporte público. >>

El proyecto que propone es combinatorio (como nuestro A.D.E.N):

<< Recombinando de esta manera el hogar, el lugar de trabajo y las zonas de servicio podemos buscar un equilibrio más sostenible entre movimiento peatonal, transporte mecanizado y telecomunicaciones. >>¹¹²⁵

El tercer principio aportado por Mitchell (*Personalización en masa*) se plantea netamente post-industrial y donde la idea de máquina ha evolucionado:

<< Las máquinas *tontas* de la era industrial nos trajeron las economías de estandarización, repetición y producción en masa, pero las máquinas inteligentes de la era informática pueden ofrecernos ya las muy distintas economías de la adaptación inteligente y la personalización automatizada. >>

Esto hace posible

<< el suministro personalizado automático de lo que sea estrictamente necesario en un contexto particular, y nada más. >>¹¹²⁶

Desde la eficiencia minimalista del “nada más”, aportada por la tecnología más personalizada, se incide positivamente sobre la naturaleza, desde una concepción equitativa entre el despilfarro de la estandarización y la utópica personalización individualizada:

<< A largo plazo podemos hacerlo bien. Gracias a la disponibilidad de maquinaria inteligente barata y de las omnipresentes telecomunicaciones, ya no tenemos que elegir continuamente entre las alternativas poco sugerentes de estandarizar, despilfarrando recursos, o de personalizar, pero dificultando la producción hasta hacerla imposible. >>¹¹²⁷

¹¹²³ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.157

¹¹²⁴ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.76

¹¹²⁵ MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.158

¹¹²⁶ *Op. cit.* p.159

¹¹²⁷ *Op. cit.* p.161

La inteligencia es un atributo que proviniendo del tercero, caracteriza al cuarto principio y que Mitchell plantea para el proyecto de futuro. Así el *Funcionamiento inteligente* se aplica dinámicamente a

<< los recursos consumibles que fluyen a través de conductos y cables (agua, combustible y energía eléctrica). Poniendo mayor inteligencia en los mecanismos y sistemas que necesitan estos recursos se reduce el despilfarro y se pueden introducir estrategias dinámicas de precios para gestionar con eficacia la demanda y estimular el ahorro. >>

Mitchell incorpora el concepto netamente proyectivo de “predecir”. Así por ejemplo un sistema *realmente* inteligente

<< debe controlar tanto el entorno como el nivel de agua disponible, aprender a predecir las necesidades de riego y satisfacerlas automáticamente sin desperdiciar agua y sin utilizar mucha cuando el suministro esté restringido. >>¹¹²⁸

El quinto y último principio de Mitchell (*Transformación suave*) resulta un tanto paradójico respecto a la dinámica trepidante que re / aparece como idea dominante del espíritu de los tiempos. También contrasta, aunque sólo a nivel lingüístico (pues realmente se refiere al intelecto) con la segunda propuesta, “la rapidez”, que Calvino plantea para el próximo milenio. La velocidad de los cambios (idea venerada por los futuristas italianos) ya ha demostrado que

<< los resultados del crecimiento y la transformación industrial fueron extremadamente destructivos: viejos barrios fueron arrasados, se perdió el patrimonio arquitectónico, las líneas ferroviarias y autopistas dividieron brutalmente el tejido urbano y los habitantes pobres de las ciudades acabaron viviendo en condiciones miserables. Los costes de la transición fueron enormes. >>¹¹²⁹

El concepto de *Transformación suave* se presenta como próximo al más filosófico (y netamente orientalista) de mutación o devenir. Señala Mitchell que afortunadamente, los cambios que se adivinan no tienen por qué traer estos efectos devastadores. Así entiende que la nueva infraestructura de telecomunicaciones es mucho más moderada y menos molesta en sus efectos físicos. Incluso subraya que en muchos casos se podrá integrar de forma casi invisible, idea esta que ‘en el fondo’ (potencia la visión interna) y se corresponde con “la visibilidad” o cuarta propuesta milenarista de Calvino.

Mitchell recapitula y naturalmente propone una idea, un proyecto de futuro que denomina *e-topía*, centrado en lo que podríamos denominar eco-devenir:

<< El recorrido a partir del punto en que estamos hasta donde queremos estar en el futuro no tiene que implicar cambios catastróficos; podemos seguir el camino de la transformación sutil, progresiva y no destructiva. >>¹¹³⁰

El sentido eco-proyectivo del devenir hacia futuro de las propuestas de Mitchell que implican a la arquitectura, en cierta medida podrían equiparse con las reflexiones ideológicas de Granero sobre el devenir y la permanencia:

<< Las ideas seguirán surgiendo. Las ideas permanecerán. Perduran la luz y la gravedad. El control de las masas y de las formas. El espacio. Ante todo, el pensamiento, que los conjuga: Las ideas y el pensamiento arquitectónico. >>¹¹³¹

La ciudad del futuro ideada por Mitchell se basará en el “menos” como idea rectora:

<< menos en la acumulación de objetos y más en el flujo de información, menos en la centralidad geográfica y más en la conectividad electrónica, menos en el aumento del consumo de los recursos escasos y más en su gestión inteligente. >>

No obstante, el poder del lugar físico seguirá prevaleciendo y la naturaleza como paisaje retomar su importancia, contribuyendo a reforzar el concepto de identidad. Por otra parte conceptos como interdependencia, complementariedad y opcionalidad, integrarán naturalmente la ciudad del futuro:

¹¹²⁸ *Ibidem.*

¹¹²⁹ *Op. cit.* p.162

¹¹³⁰ *Op. cit.* p.163

¹¹³¹ GRANERO Francisco, *Ideas...* op.cit.p.143

<< Los lugares físicos y los virtuales funcionarán de forma interdependiente y, en general, se complementarán mutuamente dentro de un modelo de vida urbana transformado, en lugar de sustituirse unos por otros dentro de los modelos existentes. Algunas veces utilizaremos la red para no tener que ir a algún sitio; pero otras veces, todavía, iremos a algún sitio para establecer contactos. >>¹¹³²

El interés de Mitchell por la red informática, podría tener su corolario en el que Mesarovic (Case Western Reserve University, Cleveland, EE UU), manifiesta en la concepción de “la cibernética y la valoración del desarrollo sostenible”, por demás, ambos interesados por la concepción contemporánea de naturaleza. Al respecto Mesarovic expone la dificultad de alcanzar la comprensión, definiendo la triple problemática relacionada con la idea de sostenibilidad:

<< A la hora de comprender las condiciones para un desarrollo sostenible nos encontramos con tres obstáculos principales. >>

La primera es la *complejidad* y tiene fuertes implicaciones con la conectividad disciplinar que tanto nos interesa:

<< Hay dos fuentes de complejidad: el número de factores que se deben considerar y la necesidad de tener en cuenta fenómenos de diversas disciplinas. Por difícil que parezca comprender el comportamiento de grandes sistemas en una disciplina, los obstáculos para la comprensión se vuelven aún más importantes cuando se tienen que considerar simultáneamente, y como interconectados, grandes sistemas de diferentes disciplinas. >>

La segunda problemática es la *incertidumbre*, que:

<< es paramétrica y estructural. El índice de cambios en muchas dimensiones no tiene precedentes. >>¹¹³³

Mientras que el sentido del milenarismo que flota en el espíritu de los tiempos tiene cierta afinidad con el tercer obstáculo, el *cambio de paradigma*, percibido por Mesarovic con cierto sentido paradójico:

<< La representación de los procesos de cambio global se basa en el paradigma causa / efecto, entradas / salidas. (...) la especie humana es la causa principal del cambio global, mientras que por otra, es la norma, o la referencia, para la aceptación del cambio. >>¹¹³⁴

Granero desde la arquitectura también detecta la problemática de una cibernética coactiva respecto a la idea:

<< Son una evidencia los resultados que la cibernética nos presenta en el proceso de transformación de la realidad, consiguiendo, en arquitectura, hacer que comprendan e interpreten los que nunca habían, ni siquiera, visto, cuando no mirado. Pero, todo ello no sustituye al pensamiento. >>¹¹³⁵

Mesarovic por su parte considera interesante el uso de la cibernética en los *procesos de valoración integrada*, reconociendo la complejidad provocada por la naturaleza multidisciplinaria del cambio global y la incertidumbre, manifestando al respecto que para tratar con la complejidad:

<< se han construido grandes modelos multidisciplinarios llamados modelos integrados. Para las incertidumbres, se espera que el uso de modelos, más que prever, evalúe la evolución futura. Para iniciar el desarrollo del proceso de valoración integrada (IAP *integrated assessment process*), se ha construido un sistema de apoyo por ordenador, el GLOBESIGHT (contracción de las palabras inglesas GLOBal for ESIGHT, es decir global y previsión). >>¹¹³⁶

Concluye Mesarovic con un notable entusiasmo respecto a la conectividad informática, equiparable al ya visto en Mitchell:

<< El sistema IAP puede proporcionar una plataforma para el intercambio de información entre los investigadores sobre tramas, modelos, etc. Las bases de información y de modelos del sistema podrán ser puestas en prácticas en redes por medio de Internet. >>¹¹³⁷

¹¹³² MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.164

¹¹³³ MESAROVIC Mihajlo D., *Desarrollo sostenible y primeras necesidades del hombre: valoración integrada vs. modelo integrado*, en AA.VV. *¿Sostenible? - Tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios*, Icaria - Universitat Politècnica de Catalunya (ed.), Barcelona, 1997, p.72

¹¹³⁴ *Op. cit.* p.73

¹¹³⁵ GRANERO Francisco, *Ideas...* *op. cit.* p.140

¹¹³⁶ MESAROVIC Mihajlo D., *Desarrollo...* *op. cit.* p.76

¹¹³⁷ *Op. cit.* p.86

La *e-topia* de Mitchell y el GLOBESIGHT de Mesarovic comparten cierta visión global de la naturaleza tamizada por la informática, que en ningún caso es tan inquietante como la que plantea Von Weizsacker, Presidente del Instituto Wuppertal para el Clima, el Medio Ambiente y la Energía -Wuppertal, Alemania- y Miembro del Club de Roma.

<< los días del siglo económico pueden estar contados. La razón principal que me lleva a decir eso es de carácter ecológico. Si cada día se extinguen más de veinte especies animales o vegetales, si cada segundo desaparecen unos tres mil metros cuadrados de selva, si cada segundo se emiten mil toneladas de equivalentes de CO₂ a causa de la actividad humana (...), es evidente que no podemos continuar sin cambiar completamente el sentido del progreso. >>

La idea de futuro para Von Weizsacker implica naturaleza:

<< (...) el siglo que viene estará dominado por una nueva "realidad": la realidad ecológica. Se considera que cualquier acción económica que no respete hasta la última ley ecológica destruye la realidad humana. Este es el motivo por el cual denominamos el siglo XXI el "Siglo del Medio Ambiente". >>

La nueva era tiene imperativos que determinan la idea de "*desarrollo sostenible*":

<< (...) Los hechos destructivos que acabo de mencionar anuncian un imperativo ecológico inflexible. En la Cumbre de la Tierra en Río de Janeiro en 1992, se redujo este imperativo al término, más bien eufemista y misterioso de *desarrollo sostenible*. Básicamente, el desarrollo sostenible quiere decir que no hemos de consumir más de lo que se sustituye de manera natural o artificial. Pero al parecer, los políticos y los líderes económicos prefieren no preguntar si nuestra economía actual es sostenible o no. Y de hecho, no lo es.>>¹¹³⁸

La actitud crítica de Von Weizsacker desde la sostenibilidad parece tener cierto paralelismo con el diseño radical irónicamente cercano a la naturaleza del colectivo alemán *Kunstflug* (antes mencionado) que, además, cómo los últimos autores referenciados (Mitchell, Mesarovic o Granero, entre otros), se interesan simultáneamente (paradoja sólo aparente) por la naturaleza y la electrónica:

<< Su *Geröllradio* (radio de cantos rodados) (1986) venía a reconocer a su debido tiempo que el futuro de la vanguardia está en la electrónica. (...) Afirmativo y negativo a la vez, señal de nuevas formas de comportamiento, en este diseño reside sin duda alguna la calidad conceptual de los representantes del *Kunstflug*. >>

En las provocadoras hibridaciones objetuales de *Kunstflug*, se detectan huellas de la naturaleza ancestral:

<< Su *mesa-fogón* para el televisor hace referencia al hogar primitivo, a la hoguera. (...) Esta comodidad atávica de sentarse frente al fuego se asocia sarcásticamente con el destello de los flashes de propaganda.>>¹¹³⁹

Desde el diseño dotado de geometría con huellas de naturaleza, planteamos su recíproco compensador, el diseño (geométrico) en la naturaleza, interesándonos las *huellas en la playa*. Un comienzo poético y paradigmático de la historia de las ideas (occidentales) sobre la naturaleza, que tiene en Clarence Glacken un referente imprescindible.

<< Según lo recoge Vitrubio (*De arch.*, lib.VI, Prefacio), se cuenta que Aristipo, el discípulo de Sócrates, arrojado por un naufragio a la playa de Rodas, al ver en la arena una figuras geométricas, gritó a sus compañeros: "Enhorabuena, porque veo huellas de hombres." A continuación Aristipo partió para la ciudad de Rodas (otra obra única del hombre) y allí enseñó filosofía en el gimnasio. >>¹¹⁴⁰

Casualmente Francesco Careri en el comienzo de otro texto (una tesis doctoral) que interacciona naturaleza, arquitectura y arte, también se interesa por la idea natural de huella. Ofrece una amplia lista de términos conceptuales, de la que destacamos precisamente la última, "huellas", que por su direccionamiento podría tomarse por sinónimo del proyectar (nuestro término proyectivo titular):

<< [1ª palabra]: atravesar - un territorio - andar (...)
[última palabra]: no dejar - huellas -ir hacia adelante. >>¹¹⁴¹

¹¹³⁸ VON WEIZSACKER Ernst, *Factor cuatro: Duplicar el bienestar - Usar la mitad de los recursos naturales*, en AA.VV. *¿Sostenible? - Tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios*, Icaria - Universitat Politècnica de Catalunya (ed.), Barcelona, 1997, p.36

¹¹³⁹ BÜRDEK Bernhard, *Diseño - Historia...* op. cit. p.261

¹¹⁴⁰ GLACKEN Clarence J. *Huellas en la playa de Rodas - Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p.7

¹¹⁴¹ CARERI Francesco, *Walkscapes -El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, México, 2002, p.18

Insistiendo en las afinidades (éstas quizás no totalmente casuales) referenciamos otra conocida lista de ideas, la de Richard Serra, que utiliza términos conceptuales con potencialidad de ser arte (en tal sentido, proyectivas) destacando algunas que pueden interesar al discurso sobre el devenir de Careri:

<< *Lista de verbos* (1967-1968) Publicado por primera vez en Nueva York en 1972, “The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies”. [1ª palabra]: Enrollar (...) [palabra 47]: la naturaleza [última palabra, nº112]: Continuar. >>¹¹⁴²

El autor se refiere a aquel listado de términos lingüísticos, (enfaticando el primer término) como una serie de acciones, las que nosotros anticipadamente entendemos como ideas que se manifestarán próximas al concepto de devenir o mutación, y que recientemente ya forman parte de la historia del arte. Careri los propone como ancestrales instrumentos de exploración y transformación de los espacios nómadas de la ciudad contemporánea, aludiendo a la primigenia manera simbólica con la que el humano transforma el paisaje; incluso anterior al nacimiento de la escultura-arquitectura, el menhir (llamado en egipcio *benben*, ‘la primera piedra que surgió del caos’):

<< Esta manera era el andar, una acción fatigosamente aprendida durante los primeros meses de vida, que se convertirá más tarde en un acto que dejaba de ser consciente y pasaba a ser natural, automático. A través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba. >>¹¹⁴³

Naturalmente Careri se remonta históricamente, para contrastar las ideas-términos como *andar* con asociación al pastoreo de Abel, frente al fatigoso *estar* en el campo arando de Caín. Al efecto el autor señala que el acto / idea de andar va asociado, ya desde su origen

<< tanto a la creación artística como un cierto rechazo del trabajo, y por tanto de la *obra*, que más tarde desarrollarán los dadaístas y los surrealistas parisinos; una especie de pereza lúdico-contemplativa que está en la base de la *flânerie* [paseo ocioso] antiartística que cruza todo el siglo XX. >>¹¹⁴⁴

La idea que en el capítulo *Errare humanum est...* transmite el autor es de deriva lingüística *errar* / *error*, al sugerir un salto semántico tras el fratricidio, cuando el nomadismo de Abel deja de ser una condición privilegiada y se convierte en castigo divino.

<< El *error* fratricida se castiga con el *errar* sin patria (...) inmediatamente después de la muerte de Abel, la estirpe de Caín será la primera en construir las primeras ciudades. >>

Subraya que los nómadas provienen de la estirpe de Caín, un sedentario obligado al nomadismo y llevan en sus raíces (incluso etimológicas) el errabundeo de Abel. Al efecto Careri alude a la divina proyección paradójica citada en *Los trazos de la canción*, texto de Bruce Chatwin (editado por Muchnik, Barcelona, 1988):

<< jamás ningún otro pueblo “ha sentido de un modo más acusado que los judíos las ambigüedades morales inherentes a los asentamientos. Su Dios es una proyección de su perplejidad (...). En su origen, Yahvé es el Dios del Camino. Su santuario es el Arca Móvil, su morada es una tienda, su altar es un montón de piedras toscas. Y aunque promete a Sus Hijos una tierra bien irrigada (...), en su corazón desea para ellos el desierto”. >>¹¹⁴⁵

También nos interesamos por el comienzo de otro texto relacionado con las huellas de la andadura humana, para retomar las huellas civilizadoras de la naturaleza, precisamente aquellas que según Glacken tienen identidad humana. Así incluso antes del comienzo (del texto mismo) Capel nos anticipa que al publicarse *Traces on the Rhodian Shore* en 1967 diversas críticas lo saludaron como una aportación fundamental al pensamiento geográfico y medioambiental. En este comienzo encontramos cierta sintonía con nuestras hipótesis, pues la naturaleza se concibe con una visión disciplinar ‘globalista’ (“supradisciplinaria”):

¹¹⁴² LAYUNO Mª Angeles, *Richard Serra*, Nerea, Hondarribia, 2001, p.93

¹¹⁴³ CARERI Francesco, *Walkscapes -El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, México, 2002, p.19

¹¹⁴⁴ *Op. cit.* p.32

¹¹⁴⁵ *Op. cit.* p.34

<< aunque fue redactado en un departamento de Geografía rebasa con mucho ese marco y se sitúa abiertamente en una perspectiva supradisciplinaria dentro de una línea de la historia del pensamiento. Estamos ante una aportación cardinal en la historia de las ideas. >>¹¹⁴⁶

En relación con la temática de este capítulo, precisemos el devenir de la naturaleza de la idea, su historia conectada al presente, su sensibilidad ante múltiples referentes, tal como Capel detecta en el trabajo de Glacken, naturalmente dotado de un gran

<< interés por conectar la investigación histórica con los problemas actuales y su sensibilidad hacia las fuentes más diversas, incluyendo las literarias, para el estudio de la historia de las ideas, (...) >>

Esencialmente el devenir de las ideas, según entiende Capel el trabajo de Glacken, se sintetiza en una trilogía ideológica, la primera básicamente afín con el concepto de proyecto:

<< *Huellas en la playa de Rodas* es un libro sobre el nacimiento y transformación de la idea de una Tierra con un plan o designio. Con ella se relacionan directamente otras dos que constituyen igualmente el núcleo de la obra: la de la influencia del medio sobre la sociedad, y la del hombre como agente modificador de la naturaleza. >>¹¹⁴⁷

Si para Glacken la historia de la naturaleza, deviene historia de las ideas, para Granero la historia de la Arquitectura (otra de las polaridades de nuestro estudio)

<< resulta ser la historia de las ideas traducidas a las formas arquitectónicas conocidas. El futuro es historia, como flujo incesante de valores y recursos substanciales. El futuro de la Arquitectura sigue estando en las manos de los arquitectos que piensan ideas, para controlar el espacio y la luz. Ideas para dominar la gravedad. >>¹¹⁴⁸

Aparecen aquí ideas ya tratadas en nuestro trabajo (el espacio) e ideas aún por aparecer (la luz), pero sobre todo la idea de “flujo incesante” nos permite acercarnos a la universalidad de las ideas, interaccionando culturas varias, interesándose por Oriente, estableciendo la idea del devenir como nexos naturales. Capel afirma que el trabajo ideológico de Glacken sobre la naturaleza evidencia que

<< reflexionaba sobre las diferencias entre el pensamiento chino y el occidental en lo que se refiere a las relaciones entre hombre y naturaleza, y que estaba interesado por el contraste entre lo que se consideran actitudes más armónicas entre el hombre y la naturaleza, en el caso de los chinos, y más dominantes y antropocéntricas en el del pensamiento occidental. >>

Además percibe en Glacken un *cambio de paradigma* (como diría Mesarovic):

<< En este trabajo percibe con optimismo el cambio de actitud en el pensamiento occidental en lo que se refiere a la necesidad de preservar el medio ambiente. Cree que la historia del pensamiento permite comprobar que la actitud del hombre no se ha expresado solamente como un enfrentamiento a la naturaleza sino que lo ha hecho también de otras múltiples formas. >>

La *complejidad* entendida como problema por Mesarovic, deviene idea resolutoria en Glacken:

<< La relación cultura y naturaleza sería mucho más compleja que lo que la fórmula tradicionalmente empleada permite suponer y se expresa en concepciones religiosas, filosóficas, científicas o prácticas que es indispensable conocer. >>¹¹⁴⁹

El indispensable y heterogéneo conocimiento, recomienda un acercamiento directo a la naturaleza del texto de Glacken, para descubrir la amalgama ideológica entre filosofía y espiritualidad (término más apropiado que “concepciones religiosas”) en el fundamento de la idea de Occidente, que evidenciará más afinidades con Oriente.

Al efecto Glacken se interesa por lo que denomina especulaciones de los filósofos jonios referentes a la composición básica de la materia:

<< Un paso importante fue dado por Anaximandro (nacido hacia 610 a.C.), quien (...) postuló en cambio una substancia eterna e inmutable, el *ápeiron*, ‘lo indefinido’, o, en palabras de Kahn, “una masa inmensa,

¹¹⁴⁶ CAPEL Horacio, *Clarence J. Glacken (1909-1989)* en GLACKEN Clarence J. *Huellas en la playa de Rodas - Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p.16

¹¹⁴⁷ *Op. cit.* p.17

¹¹⁴⁸ GRANERO Francisco, *Ideas...* op. cit. p.139

¹¹⁴⁹ CAPEL Horacio, *Clarence...* op. cit. p.18

inagotable, que desborda inacabablemente en todas direcciones”. No tenía origen, era indestructible, su movimiento era eterno. >>

La idea del devenir y de dualidad inscrita en la unidad, ‘parecen’ ecos orientales:

<< La interacción de opuestos (el frío del aire o la niebla y el calor del fuego, la sequedad de la tierra y la humedad del agua, proporciona la clave del proceso por el cual viene al ser un mundo ordenado a partir de la unidad ilimitada. >>¹¹⁵⁰

Glacken se interesa por la doctrina de los cuatro elementos de Empédocles (h. 492-432 a.C.) de Akragas, en Sicilia, puesto que sería de importancia decisiva en muchas disciplinas, al evidenciarse como

<< una de las más influyentes teorías físicas jamás formuladas. Con algunas revisiones (como la adición por Aristóteles de un quinto elemento, el ‘éter’) fue la base de gran parte de la ciencia griega y de las interpretaciones medievales de la naturaleza (por ejemplo el *Cántico al hermano sol* de San Francisco); en forma aplicada dominó en gran parte el pensamiento de los alquimistas, la teoría del suelo, la agricultura práctica y la teoría física hasta muy entrado el siglo XVIII. >>¹¹⁵¹

Dualidad y mezcla (unidad) se manifiestan como ideas vigentes, dotadas de proyección de futuro y que Mitchell maneja en el contexto arquitectónico:

<< Para los políticos y los planificadores, el alejamiento del proceso hacia la ciudad dual requiere la búsqueda de políticas que generen un nivel aceptable de igualdad social. Para los arquitectos y los urbanistas la tarea complementaria es la creación de un tejido urbano que ofrezca oportunidades a los grupos sociales para que se mezclen y se superpongan, en lugar de mantenerse aislados por la distancia o por muros defensivos (...)>>¹¹⁵²

Por su parte Glacken afirma que la idea de los opuestos, valorando potencialidades como lo caliente, lo frío, lo húmedo, lo seco, mediante las cuales un elemento actuaba sobre el otro, estaba implícita en la doctrina de los elementos que

<< eran eternos e imperecederos y su mezcla y separación producía todos los diversos cambios. >>

Esta idea (diríamos ‘casi’ taoísta), afirma Glacken, es muy antigua y la teoría griega de los elementos, con la idea de los opuestos

<< pudo fácilmente basarse en la observación: los conflictos en la vida diaria, la energía vital y la interacción dinámica de fuerzas contrapuestas. >>¹¹⁵³

La naturaleza y lo humano comparten algunas ideas, derivando interesantes correspondencias, dado que

<< el cuerpo humano está compuesto de los mismos elementos que los demás fenómenos naturales, las sustancias de que se compone deberían ser análogas al agua, aire, fuego y tierra, aunque obviamente estos no existen en el cuerpo en la forma en que existen fuera. Los humores del cuerpo se corresponden con los elementos del macrocosmos. >>

Como el origen de las ideas no es fácil de conocer, aparecen múltiples posibilidades de antiguo mestizaje ideológico:

<< El origen de la doctrina de los humores no es desconocido; puede derivar de la teoría de los cuatro elementos, o tener un origen independiente en la historia de la medicina egipcia. Las contrapartidas de los elementos en el cuerpo fueron sugeridas por Empédocles, los humores están descritos en el corpus hipocrático, y más tarde Galeno dio a la teoría una forma más sofisticada. >>¹¹⁵⁴

Naturalmente la idea de los cuatro elementos, interacciona con la de los opuestos (incluida ‘la mezcla’ unitaria) y la doctrina de los humores deviene concepto de salud con proyección multicultural:

<< La teoría de la salud como una mezcla armoniosa y un equilibrio de potencias, defendida por Alcmeón de Crotona (hacia 500 a.C.) y los hipocráticos, posibilitó un desarrollo teórico y permitió tender un puente entre la teoría fisiológica abstracta y la diversidad de las culturas humanas. >>

Además de la idea de salud deriva el concepto de la destructiva consecuencia de la especialización (predominio de una sola parte), uno de los conceptos recurrentes en nuestro trabajo:

¹¹⁵⁰ GLACKEN Clarence J. *Huellas...* op. cit. p.45

¹¹⁵¹ *Op. cit.* p.46

¹¹⁵² MITCHELL William J. *E-topía...* op. cit. p.88

¹¹⁵³ GLACKEN Clarence J. *Huellas...* op. cit. p.46

¹¹⁵⁴ *Ibidem.*

<< “Alcmeón mantiene que la garantía de la salud es el equilibrio de las potencias, húmedo y seco, frío y caliente, amargo y dulce, etc., mientras que la ‘supremacía’ (*monarchia*) de una de ellas es causa de enfermedad; porque la supremacía de uno solo siempre es destructiva. (...) La salud, por su parte, es la mezcla proporcionada de cualidades.” >>¹¹⁵⁵

Por tanto la salud forma parte de la naturaleza humana equilibrada y sigue siendo una idea objeto de cuestionamiento, como el planteado por Arrizabalaga y Wagman

<< El poder del sector económico de la salud aprovecha y fomenta una arraigada tradición de la medicina moderna basada en una fuerte dependencia de la tecnología, la intervención quirúrgica y el empleo de dosis masivas de medicamentos. Hay una tendencia muy marcada a tratar los síntomas y a interpretar la enfermedad como un problema en sí misma, en lugar de entenderla como manifestación de otros conflictos más complejos y sutiles. >>¹¹⁵⁶

La moderna idea de medicina se trastoca cuando se parte del natural concepto de salud, no del habitual de enfermedad, dado que

<< no hay enfermedades, sino enfermos, y que la salud no se define por la ausencia de enfermedad, sino por el disfrute de un bienestar físico y emocional. Hay mucha gente que piensa que los problemas de salud son en gran medida el reflejo de un complejo entramado de reacciones del organismo humano, que tienen relación con el entorno y con nuestro propio estado de equilibrio interno. >>¹¹⁵⁷

La idea de pérdida de salud aparece en Arrizabalaga y Wagman, atribuyéndola a múltiples y variadas causas, pero relacionándola especialmente con la influencia de

<< la alimentación, los contaminantes, los ruidos, la agresividad y el frenético ritmo de la vida moderna, así como nuestras angustias e inseguridades frente a un mundo que en muchas ocasiones parece que nos supera. >>

Los autores manifiestan que este enfoque de la salud y la enfermedad

<< desde una perspectiva que tenga en cuenta la individualidad y la globalidad de cada ser humano tropieza con grandes dificultades en estos momentos, ya que este tipo de tratamiento es largo y, sobre todo, requiere un esfuerzo muy importante por parte del personal médico.

Resulta más sencillo seguir recetando y consumiendo grandes cantidades de medicamentos y aumentar el número de intervenciones quirúrgicas. >>¹¹⁵⁸

Aún resulta más sencillo lo que se conoce como “efecto placebo”, que evidencia la fuerza de la idea (llena de potente vacío) frente a la materialidad, comprobando que en muchos casos

<< las pastillas consiguen un efecto placebo. Esto significa que aunque ciertos medicamentos no lleven ninguna sustancia eficaz para el tratamiento de un problema concreto, y por tanto no tenga una acción terapéutica en sí mismos, sí pueden conseguir un efecto curativo cuando el enfermo los toma con el convencimiento de que van a conseguir resolver su problema.

El reconocimiento de la existencia del efecto placebo subraya la importancia decisiva que tienen los aspectos mentales y emocionales a la hora de abordar las cuestiones relacionadas con la salud. >>¹¹⁵⁹

Así se demuestra que ocasionalmente la medicina funciona por arte de “magia”, generando una cierta paradoja, lingüísticamente expresada con ingenio por Thomas Szasz:

<< “Antiguamente, cuando la religión era fuerte y la ciencia débil, el hombre confundía la magia con la medicina; ahora, cuando la ciencia es fuerte y la religión débil, toma la medicina por magia”. >>¹¹⁶⁰

Los términos usados por Arrizabalaga y Wagman relacionados con la moderna medicina (“magia”, “placebo” / vacuidad, “equilibrio interno”) derivan hacia la filosofía / espiritualidad, idea ya citada respecto a los orígenes griegos de la cultura occidental (ver Glacken). Curiosamente parecen orientarse hacia el origen del budismo, donde la idea de “pérdida de salud” de los autores (vista con anterioridad) deriva ‘retóricamente’ por el de la enfermedad como camino hacia la verdad, precisando las causas del sufrimiento. Al efecto Shearer cuenta que:

¹¹⁵⁵ *Op. cit.* p.234

¹¹⁵⁶ ARRIZABALAGA Alicia - WAGMAN Daniel, *Vivir mejor con menos*, Aguilar, Madrid, 1997, p.134

¹¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹¹⁵⁸ *Op. cit.* p.135

¹¹⁵⁹ *Op. cit.* p.136

¹¹⁶⁰ *Op. cit.* p.137

<< Gautama disfrutó de una vida apacible, rodeado de una completa tranquilidad, creció, contrajo matrimonio y tuvo un hijo. Su padre era tan sobreprotector, (...) que prohibió al joven príncipe traspasar los muros de los jardines del palacio para que nunca se enfrentara con la dura realidad de la vida. Sin embargo, un fatídico día, el joven Gautama se aventuró fuera de los muros del palacio y en su expedición vio tres cosas que iban a transformar su vida. >>

La natural pérdida de salud, es ‘la idea’ (necesario entrecomillado):

<< Estos encuentros con la vejez, la enfermedad y la muerte (que se conocen como las “Tres Marcas de la Impermanencia”) causaron una profunda impresión en el alma ingenua del joven. Más tarde, de regreso al palacio, su mirada se detuvo en un *sadhu*, o santón errante, cuyo rostro irradiaba una expresión de paz tan digna y plena que el joven Gautama tomó la decisión, en aquel lugar y en aquel preciso momento, de renunciar a su cómoda y tranquila existencia palaciega y dedicar el resto de su vida a la búsqueda de la Verdad. >>¹¹⁶¹

La búsqueda de la verdad parte por definición de la ignorancia, idea que parece lejana a los presupuestos médicos, ya definidos por Voltaire:

<< “Los médicos son personas que recetan medicinas sobre las cuales saben poco, para curar enfermedades sobre las que saben aún menos, para seres humanos sobre quienes no saben nada”. >>¹¹⁶²

Desde la sutilidad de las ideas sobre salud, a la materialidad de las recomendaciones oficiales sobre edificación, media una distancia equiparable a la que existe entre la idea de proyecto y la construcción de la obra. El Ministerio de Fomento recomienda (que no obliga) seguir unas directrices salutíferas, que permiten ‘naturalizar’ la construcción, siendo tan importante el hacer como el no...

<< Utilizar materiales inocuos para la salud. No utilizar los siguientes materiales tóxicos: plomo o amianto. Hay que considerar también otros materiales que contienen sustancias que los hacen potencialmente peligrosos. Entre ellos destacan: Productos para el tratamiento de la madera, que pueden contener algunas sustancias volátiles, compuestos químicos: (polímeros, colas, formaldehídos, disolventes, etc.), cuya inhalación puede ser perjudicial para la salud. >>¹¹⁶³

No obstante incluso en las oficiales recomendaciones, la materialidad deviene inmaterialidad, cuando desde la idea de salud se atiende a “la entrada de ruido exterior hacia el interior del edificio”, incluso va más allá (en la sutileza) cuando recomienda:

<< Minimizar las emisiones de radón empleando materiales que no lo contengan o creando espacios ventilados sobre suelos que lo contengan.

Considerar, siguiendo criterios lógicos y racionales, las advertencias que se dan sobre la emisión de radiaciones de radón que emiten ciertos materiales pétreos como el granito o rocas del mismo origen geológico.

No obstante para estos casos, se recomienda separar el suelo de la vivienda respecto del suelo natural y disponer de un espacio perfectamente ventilado. >>¹¹⁶⁴

Desde el concepto de salud material al de salud inmaterial, la idea de naturaleza llega a alcanzar el nivel de sutileza del espíritu, como parte de una concepción holística que Glacken estudia históricamente.

<< La idea de una tierra con designio, la doctrina de las causas finales aplicada a los procesos naturales en la tierra, es un sector importante (...) Es la idea de la teleología en general. >>

Señalando el autor que a pesar de las vicisitudes históricas de esta idea, no es posible negar su inmensa fuerza histórica en el campo del estudio de la naturaleza y la tierra.

<< La idea de una tierra con designio (ya fuera creada para el hombre, o para todo tipo de vida, con el hombre en lo más alto de la cadena del ser) ha sido uno de los grandes intentos llevados a cabo en la civilización occidental con anterioridad a la teoría de la evolución y las modernas teorías ecológicas que siguieron a esta, para crear una **concepción holística de la naturaleza** y situar dentro de su alcance tantos fenómenos como fuera posible para demostrar una unidad que era la hazaña de un creador artesano. La doctrina se ajustaba bien a la interpretación religiosa de la naturaleza, al pensamiento preevolucionista coherente con la creencia en la creación y el fixismo de las especies. >>¹¹⁶⁵

¹¹⁶¹ SHEARER Alistair, *Buda*, Debate, Madrid, 1994.p.8

¹¹⁶² ARRIZABALAGA Alicia - WAGMAN Daniel, *Vivir...* op. cit.139

¹¹⁶³ AA.V.V. *Guía de la Edificación Sostenible - Calidad Energética y Mediambiental en Edificación*, Idae - Ministerio de Fomento - Institut Cerdá, Madrid, 1999.p.47

¹¹⁶⁴ *Op. cit.* p.67

¹¹⁶⁵ GLACKEN Clarence J. *Huellas...* op.cit. p.648. La negrita es nuestra.

La histórica concepción “holística” implica necesariamente la idea de fragmentación y Mitchell desde las nuevas tecnologías aporta una renovada concepción en la interacción del todo y la parte. Señalando que a diferencia de las redes telefónicas y de televisión por cable que operan de forma sincrónica, las redes de conmutación de paquetes

<< están diseñadas desde el principio sobre todo para transmitir información digital de forma asincrónica. La idea esencial es trocear los mensajes en pequeños “paquetes” de datos, cada uno de los cuales va etiquetado especificando su destino deseado. (...) Es como si se arrancan las páginas numeradas de un libro, se envían por correo en sobres diferentes y se vuelven a juntar cuando llegán, excepto que las operaciones de desmontaje y montaje son automáticas e invisibles para el usuario. >>¹¹⁶⁶

La concepción holística estudiada por Glacken es una idea y como tal tan invisible como el sistema apuntado por Mitchell. Pues básicamente Glacken entiende que históricamente la naturaleza se ha concebido bajo 3 ideas categóricas.

<< La idea del designio en la naturaleza centraba la atención en Dios como artesano, y dejaba al hombre y la naturaleza en una posición subordinada, la de criaturas. La idea de la influencia del medio se centraba en la naturaleza; si se expresaba en un contexto religioso, Dios aparecía como Creador, y el hombre en buena medida como materia plástica en los moldes de la naturaleza. Por el contrario, la idea del hombre como modificador de la naturaleza está centrada en el hombre; si la idea se expresa en un contexto religioso, Dios se convierte muchas veces en un Creador que intencionalmente deja la creación sin acabar; la naturaleza está ahí para ser perfeccionada por el talento humano. En muchos sentidos esta es la más interesante de las tres ideas, porque asume opciones alternativas: distintas destrezas producen resultados distintos. >>¹¹⁶⁷

Recapitulando sobre la triple concepción de la naturaleza, por futurible la “idea del hombre” parece la más cercana a nuestra hipótesis proyectiva.

<< El argumento del designio en la explicación del medio terrestre tenía verdaderamente la vista puesta en la creatividad y actividad de Dios; la idea de la influencia del medio consideraba sobre todo la fuerza y el vigor de las condiciones naturales; la idea del hombre como modificador de la naturaleza miraba más al futuro, a la creatividad y actividad del hombre. >>¹¹⁶⁸

No obstante Tatarkiewicz sentencia que:

<< el arte es una actividad humana, no un producto de la naturaleza. (...) el arte se separa fácilmente de la naturaleza, y el *genus* de la definición no se pone en duda. >>¹¹⁶⁹

También triple (como vimos con Glacken y la historia de la idea de naturaleza) es la concepción de Tatarkiewicz respecto al arte y, como aquel se interesa por la concepción holística, éste lo hace desde el “concepto total” que defiende frente al erróneo predominio de la parte.

<< Pero tampoco puede el arte reducirse a ninguna de estas funciones considerada de forma aislada. El arte como imitación o representación es sólo una definición parcial, no una definición total del arte. Lo mismo sucede con el arte como construcción, o el arte como expresión.

Ninguna de estas definiciones puede pretender ser una reconstrucción total del significado que la palabra “arte” tiene en nuestra lengua. Cada una tiene en cuenta sólo una familia e ignora todas las demás que forman parte del concepto total del arte. Por consiguiente, todas son incorrectas. >>¹¹⁷⁰

La idea de separación, errónea según Tatarkiewicz, también queda cuestionada desde la modernidad artística más interesada por la fusión.

<< La creencia de que el arte constituye una región separada en nuestro mundo, ha llevado incluso a una teoría según la cual el arte debe ser aislado, que es sólo entonces cuando sus obras actúan como debe ser: este fin se realiza poniéndole marcos a los cuadros, pedestales a las estatuas y cortinas al teatro. La teoría opuesta [naturalización del arte] ha surgido ahora: el arte actúa como debe cuando se fusiona con la realidad. >>¹¹⁷¹

Así la idea escultórica del “pedestal” (recordando incluso aquellas citas a Maderuelo) como separador de la totalidad, deviene ahora no-pedestal, de tal manera la escultura es

¹¹⁶⁶ MITCHELL William J. *E-topía...* op. cit. p.143

¹¹⁶⁷ GLACKEN Clarence J. *Huellas...* op. cit. p.651

¹¹⁶⁸ *Op. cit.* p.654

¹¹⁶⁹ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.65

¹¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹¹⁷¹ *Op. cit.* p.75

menos (cuando menos, en material). Un primer paso hacia la idea de no-obra, en cierta medida equiparable al primer principio antimaterial de Mitchell, pero también a la concepción minimalista tal como la entienden Zabalbeascoa y Rodríguez:

<< (...) la especificidad de los objetos minimalistas venía dada, en primer lugar, además de por ser abstractos y austeros, por el uso industrial y literal que hacían de los materiales. En segundo lugar, entre las formas y actitudes, por mostrarse sin marco y sin pedestal, (...) >>¹¹⁷²

Las ideas de Tatarkiewicz respecto a la escultura contemporánea también interesan a la naturaleza y a la ‘ideación del menos’, señalando al respecto las concepciones de Morris.

<< El escultor americano Robert Morris afirma que ordenar piedras y cavar el suelo, en una palabra, los movimientos de tierras que configuran nuestro mundo y alteran la naturaleza, son la forma más perfecta de arte. (H. Rosenberg, *The Definition of Art*, 1970, p.246). >>¹¹⁷³

Incluso más allá de la naturaleza artística, el autor cita precedentes actitudinales en el surrealismo, que cuestionan el sentido tradicional del arte como producción = producto:

<< Los surrealistas afirman sin embargo, que se interesan exclusivamente por la creatividad, que ésta es importante sólo por sí misma, y no el objeto producido. >>¹¹⁷⁴

Tatarkiewicz ofrece un amplio repertorio de ideólogos que defienden la ‘no-obra’ artística, lo que algunos llegan a denominar “arte sin obra”, pudiendo enfatizarse su valor higiénico, frente a la sobresaturación.

<< El artista americano J. Dibbets dice lo siguiente: “No me interesa construir objetos”. Otro, Robert Morris, dice que no es necesario producir una obra de arte: el diseño, la intención, es suficiente; la obra de arte puede “apreciarse de oídas”. El francés A. Moles escribe lo siguiente: “Ya no existen obras de arte, existen sólo situaciones artísticas.” Lo mismo afirma el teórico francés J.Leymarie: “Lo que cuenta es la función creativa del arte (...) no los productos artísticos, de los que estamos sobresaturados.” (*Rencontres Internationales de Genève*, 1967). El arte sin obra de arte, eso significa que no sólo cambia la teoría, sino la misma definición; la mayor novedad en una época ávida de novedad. >>¹¹⁷⁵

La sobresaturación de productos artísticos a la que alude J. Leymarie podría ser considerada como otra forma de contaminación de la naturaleza, tema que interesa a Arrizabalaga y Wagmand, proponiendo al efecto lo que podríamos denominar como ‘ecología minimalista’, partiendo de unas tesis más bien sencillas:

<< nuestra vida está cada vez más dominada por la adquisición, posesión y consumo de cosas; la sociedad de consumo, en lugar de acercarnos a la felicidad, es una creciente fuente de insatisfacción; nuestros niveles de consumo están afectando gravemente al planeta, y a la larga son insostenibles; y por último, es necesario, posible y deseable aprender a vivir mejor con menos. Por todas estas circunstancias, nuestra relación con el consumo se presenta como uno de los principales problemas que debemos enfrentar de cara al futuro. >>¹¹⁷⁶

Arrizabalaga y Wagmand detectan que el origen del problema está en la concepción, en suma en la idea misma. La insatisfacción es un sufrimiento que evidencia la existencia del problema y la solución se fundamenta en la causalidad:

<< (...) lo primero que debemos hacer es tratar de descubrir las raíces del problema que tratamos de abordar. En ocasiones, nuestros conflictos o insatisfacciones parecen demasiado abstractos y complejos, pero el solo hecho de identificar sus causas puede hacernos ver que existen soluciones. >>¹¹⁷⁷

La búsqueda de la problemática esencial, se torna esencial y ‘minimalista’ retrotrayéndose hasta los orígenes, y deviene interiorización intentando identificar (concepto afín con identidad) las causas, que a un nivel muy inmaterial y profundo se evidencian espirituales e incluso intemporales. Por lo tanto, puede establecerse cierta afinidad entre la búsqueda de las causas comentada por Arrizabalaga y Wagmand y la

¹¹⁷² ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.26

¹¹⁷³ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis...* op. cit. p.75

¹¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹¹⁷⁵ *Op. cit.* p.55

¹¹⁷⁶ ARRIZABALAGA Alicia - WAGMAN Daniel, *Vivir...* op. cit. p.12

¹¹⁷⁷ *Op. cit.* p.13 El subrayado es nuestro.

búsqueda budista de las causas del sufrimiento. Al respecto Shearer aclara las ideas sobre la enseñanza esencial de Buda.

<< Este mensaje fue enunciado por vez primera en el discurso que tuvo lugar en el parque de los Ciervos de Sarnath, ciudad cercana a Benarés, situada en la otra orilla del Ganges. >>

Paradójicamente el mensaje es ‘post-minimalista’, pues va más allá del ascetismo ‘minimalista’:

<< El discurso de Buda iba dirigido a sus primeros discípulos, cinco ascetas que le habían abandonado disgustados años atrás cuando él renunció al camino de la mortificación. >>

La idea del devenir se articula con las *nobles verdades* que estudian el sufrimiento humano:

<< El discurso se conoce como “La puesta en movimiento de la Rueda de la Ley”, y está constituido por una serie de reflexiones sobre “Las cuatro nobles verdades”: La noble verdad del sufrimiento; La noble verdad de la causa del sufrimiento; La noble verdad del fin del sufrimiento; y La noble óctuple senda.>>¹¹⁷⁸

Sobre la “noble verdad del sufrimiento” Shearer afirma que la vida nunca es como a nosotros nos gustaría que fuera. A pesar de todos nuestros esfuerzos, parece haber algo en la misma naturaleza de las cosas que frustra nuestro deseo de que toda vaya perfectamente bien.

<< Esta incorregible perversidad de la vida es una de las ideas más absolutamente capitales del budismo. La palabra *pali* con que se designa es *dukkha*, un concepto que no tiene fácil equivalente en castellano. Habitualmente traducida por ‘dolor’ o ‘sufrimiento’, *dukkha* implica también ‘impermanencia’, ‘insatisfacción’ e ‘imperfección’. >>

La idea clave es la “impermanencia” (el devenir), pero la lingüística (una vez más en nuestro trabajo) juega con las palabras generando errores:

<< La traducción de este término por ‘sufrimiento’ ha provocado el concepto erróneo de que la perspectiva de la vida desde el budismo es esencialmente pesimista (...) >>

Según Shearer la cuestión radica en que

<< toda experiencia, sin importar la felicidad que en su momento nos haya podido proporcionar, es insatisfactoria en sí misma porque no perdura. No se trata solamente de que el entorno exterior sea inestable por naturaleza, sino también nuestra ‘mente corpórea’, nuestro soporte físico, pensamientos y sentimientos, lo que constantemente cambia. >>

Los cambios constantes también inciden sobre la materialidad (la obra) que no obstante resulta energéticamente cuestionada:

<< El cuerpo, aparentemente tan sólido, de hecho no es más que un baile de energía en constante movimiento: el noventa y ocho por ciento de los átomos de nuestro cuerpo son sustituidos en un solo año, (...) Añadido a lo cual, este cuerpo, junto con todas las demás energías del Universo, va reciclándose vida tras vida. (...) Nada, absolutamente nada de este universo fenomenoménico es permanente. Tal y como afirmó Heráclito, contemporáneo de Buda, es imposible bañarse dos veces en el mismo río. El problema, desde el punto de vista humano, es que anhelamos la seguridad de la permanencia. >>¹¹⁷⁹

Pero realmente la idea clave que más nos interesa del budismo es la denominada *noble verdad de la causa del sufrimiento*:

<< Buda localizó la causa de nuestras penurias en lo que él llamaba ‘ignorancia’ (*avidya*), término que significa percepción equivocada de la realidad.

“No veo ni un solo obstáculo, salvo el obstáculo de la ignorancia obstruida por el cual la humanidad camina desde hace tiempo, mucho tiempo, dando vueltas en círculo.” >>

Así esta circularidad se evidencia tan viciosa como la lingüística, pues el término castellano más aproximado “ignorancia” no es exactamente el equivalente de *avidya*, relacionado de manera inexpresable

<< con la revelación budista que probablemente sentimos más lejana de nuestra experiencia: la doctrina del ‘no-yo’ (*anatta*). >>

Surge aquí otro concepto recurrente en nuestro trabajo, el de ensimismamiento (idea especialmente atendida y contrastada a propósito de la metaproyección ensimismada) en cierta correspondencia con lo que Shearer denomina la “forma egocéntrica” en que todos vivimos la vida, preguntando ¿qué *es* exactamente este ego, este sentido separado de personalidad que motiva todas nuestras acciones y reacciones?

¹¹⁷⁸ SHEARER Alistair, *Buda*, Debate, Madrid, 1994, p.10

¹¹⁷⁹ *Op. cit.* p.11

<< Para Buda no existe, sino que, en realidad, es una ilusión completamente prescindible. Este pequeño 'yo' al que estamos tan apegados (...), sólo es una minúscula fracción de nuestro ser real, (...). Lo que dignificamos como nuestro 'yo' realmente es, en cada momento, un pequeño reflejo del infinito resplandor que compone nuestra verdadera naturaleza, e igualmente y a mayor escala, el Universo, cuando se percibe correctamente. >>¹¹⁸⁰

Lo que Shearer denomina búdicamente “reflejo del infinito resplandor”, desde la deriva lingüística se nos presenta afín con la conocida estructura platónica de la cueva iluminada que interesa a Levi.

<< La alegoría de la Cueva de Platón presenta la luz como el primer y único material que revela la verdad. Mientras que la luz ilumina formas materiales dentro de la cueva produciendo sombras de objetos reales en sus paredes, para percibir la verdad en sí uno tiene que girar la vista desde las imágenes que tiemblan en la pared y mirar hacia la luz misma. Los habitantes de la cueva están satisfechos con las sombras de la verdad hasta que una persona se libera de las cadenas y se vuelve a mirar la luz artificial del fuego que ilumina los objetos dentro de la cueva. Luego, sale de la cueva y descubre la verdadera luz del Sol. Para Platón este individuo es un filósofo-rey, quien, una vez ha descubierto la realidad, tiene que volver a la cueva y ayudar a los demás revelándoles esta verdad, destruyendo su concepción predeterminada del espacio. >>¹¹⁸¹

Levi encuentra un luminoso paralelismo entre Platón y Turrell, en el contexto de la naturaleza con la obra *The Roden Crater*, afirmando que

<< James Turrell recrea la alegoría de Platón en lugares reales, como el artista que presenta la verdad. Cuestionando la validez del objeto de galería, enmarcando en luz blanca y normalizada, y las prioridades habituales de visión para cada uno, Turrell crea unas secuencias que hacen que uno descubra la luz, cómo si la luz en sí misma fuese un objeto. >>

La luz ataca a la naturaleza de la materia escultórica, des / materializándola con /fundiendo un tanto perversamente los límites:

<< La confusión entre luz como medio y luz como objeto inspira una cierta desorientación en sus observadores. Como el filósofo Platón que se deslumbra con cada incremento sucesivo de luminosidad y de nuevo se desorienta al volver a la oscuridad de la cueva, Turrell habla de los visitantes en sus obras perdiendo el equilibrio y cayendo. En *City of Arhirit*, los visitantes tenían que entrar a cuatro patas a consecuencia de la pérdida de equilibrio que sentían al moverse entre cuatro salas que contenían únicamente una secuencia de luces de varios colores. Al final Turrell tuvo que reforzar la materialidad de la galería excavando un camino en el suelo. >>¹¹⁸²

Desde la retórica del juego lingüístico pueden establecerse correlaciones entre la luz y la iluminación espiritual, especialmente asociada al principio budista de *La noble verdad del fin del sufrimiento*:

<< El fin del sufrimiento es la Iluminación, el *nirvana*. Todas las enseñanzas de Buda son una ayuda para poder descubrir esto por nuestros propios medios; no son una doctrina filosófica sino una experiencia directa, un estado de consciencia tan distinto del estado normal de vigilia como el despertar lo es del sueño.>>

La 'idea' budista es inductiva, de la praxis a la 'teoría', permitiendo experimentar según Shearer que desde donde estamos podemos apreciar una parte de lo que nos describe 'el iluminado', pero no su totalidad. Además para evitar dogmatismos

<< Buda se mostraba reacio a hablar del *nirvana* (...) El ejemplo más celebrado de esta reticencia está en el famoso Sermón de las Flores, que, según se afirma, inspiró la creación de la escuela japonesa del zen. Respondiendo a alguien que le había pedido que describiera la liberación, Buda se limitó a tomar una flor y permanecer en silencio. En el mejor de los casos, las palabras representan objetos y conceptos con los que estamos familiarizados y no lo estamos con la Verdad Absoluta; en el peor de los casos, como se afirma en el *Lankavatara Sutra*, “la gente se queda atrapada en las palabras igual que los elefantes en el barro”. >>¹¹⁸³

Así el minimalismo 'máximo', el silencio, deviene comprensión y fundamenta la negación como idea esencial

<< Por su forma de presentar las cuestiones, Buda pertenece a la *vía negativa*, vía presente en todas las tradiciones espirituales y en la que la revelación de la Realidad tiene lugar mediante la negación de lo irreal. (...) Al igual que en sánscrito, del que deriva, en pali es muy frecuente expresar un concepto positivo mediante el empleo de la negación de su antónimo, como sucede en español con palabras como “inmortal” o “inmaculado”. >>

¹¹⁸⁰ *Op. cit.* p.12

¹¹⁸¹ LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”, p.23

¹¹⁸² *Ibidem.*

¹¹⁸³ SHEARER Alistair, *Buda*, Debate, Madrid, 1994, p.15

El término iluminación es literalmente ‘no-exacto’ funcionando como antónimo lingüístico:

<< La palabra *nirvana* significa literalmente “extinguido” o “apagado”, alusión a la imagen del egocentrismo sufriente como lámpara alimentada con el aceite de nuestras inclinaciones latentes e inconscientes. Como en el *Digha Nikaya* se afirma: “El hecho de que la vela se haya apagado es en sí mismo la liberación de la mente.” Mientras que el mundo y el yo arden en el sufrimiento, “se abrasan” con el deseo, en el extremo opuesto el *nirvana* suele describirse a menudo con adjetivos que contienen la idea de “frescor”. >>

De nuevo la lingüística nos ayuda a comprender la idea, proponiendo Shearer un listado de términos sinónimos:

<< Otros atributos comunes de la Iluminación son: “incomparable seguridad”, “paz”, “libertad”, “la inmutable estabilidad”, etc. Como corresponde al método budista, la mayoría de estas definiciones están formuladas en términos humanos y psicológicos, no como proposiciones ontológicas y metafísicas. >>¹¹⁸⁴

El tiempo transcurrido no debe hacernos olvidar la heterodoxia de Buda (como Shearer nos recuerda) puesto que en el contexto de la tradición hinduista, la doctrina de Buda fue la opuesta a la que los sabios autores de los *Upanishades* habían difundido tiempo atrás. En tal sentido puede entenderse su ideación ‘deconstructivista’, desmontando la ilusión de identidad, por ser causa de sufrimiento. Shearer afirma que

<< (...) la totalidad de este proceso de alienación, tan profundamente enraizado en las historias personal y colectiva, no es más que una ilusión. Con toda su fría lucidez, el mensaje de Buda es una llamada apasionada a trascender este sentido de existencia aislada, a penetrar en la naturaleza de la existencia condicionada y egocéntrica y descubrir la libertad sin límites del *nirvana*. >>

Buda ejemplifica arquitectónicamente la problemática, preguntando ¿Qué es exactamente una casa?

<< Podemos mencionar las paredes, el tejado, la puerta, las ventanas y demás pero, ¿qué es lo que exactamente constituye una *casa* en sí? La respuesta es que no existe, que se trata simplemente de un mecanismo verbal que se emplea para designar el conjunto de elementos anteriormente mencionados. >>

Reaparece la lingüística con sus erratas, claves para la identidad:

<< De igual manera ocurre con el yo: nuestro intrínseco sentido del “yo” no es, de hecho, más que un mecanismo verbal convencional y habitualmente se emplea para definir el conjunto de factores que constituyen la personalidad. Como entidad permanente, el ego, al igual que todas las ideas que se le suelen asociar de “mi”, “mío”, “pertenencia”, etc., no existe, y todo el esfuerzo empeñado en consolidar, defender y preservar este “yo” no sirve más que para conformar el error. >>¹¹⁸⁵

Las erratas lingüísticas estimulan el silencio y la introspección meditativa. En reciprocidad, sí antes hemos procedido a idealizar la materia, ahora pasamos a materializar la idea. De la idea necesariamente teórica a la praxis, del proyecto a la obra y de nuevo al proyecto, en ‘viciosa circularidad’. Shearer aclara la praxis budista:

<< El análisis de Buda no se reduce a la simple teoría. Buena parte de la disciplina del budismo consta de ejercicios de meditación diseñados para destruir progresivamente los hábitos mentales que nos mantienen apegados a la idea falsa e imaginaria del “yo”. En el budismo, es axioma el hecho de que una mente clarificada por la meditación ve las cosas como realmente son. >>¹¹⁸⁶

La ‘deconstrucción’ budista, desnudando la identidad ilusoria del yo, tiene consecuencias minimalistas, en cierto paralelismo con algunas esencialistas concepciones religiosas occidentales que interesan a Zabalbeascoa y Rodríguez:

<< En la Edad Media, la orden cisterciense, tratando de que la arquitectura ayudase a definir una forma más simple de cristianismo, hizo construir sus monasterios con instrucciones precisas de cómo emplear piedra desnuda y levantar muros sin color ni ornamentación. La decoración, aseguraban los monjes, distraía la devoción de los creyentes. (...) La esencialidad reductora del minimalismo uniría esas culturas antiguas con las más recientes, fruto de la sofisticación de la industria. (...) Japón y algunos pueblos bereberes, por ejemplo, hablarían el mismo idioma. Desde ese punto de vista, el minimalismo sería universal si se acepta su aplicación reductora (al tiempo que ensalzadora) en cada una de las diversas necesidades culturales.>>¹¹⁸⁷

¹¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹¹⁸⁵ *Op. cit.* p.13

¹¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹¹⁸⁷ ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos...* op. cit. p.77

Recíprocamente el discurso minimalista, cuando aflora su ideario / manifiesto, en su más radical ‘fundamentalismo’ aparece dotado de resonancias casi religiosas.

<< La reducción, la búsqueda de lo esencial, pasa pues por la selección, y en esa criba, los detalles que caracterizan los espacios mínimos son detalles invisibles que se ven porque se echan en falta o se encuentran sólo cuando se buscan. (...) El espacio minimalista es el lugar de lo sutil, y tanto es así, que a sus críticos llega a parecerles el reino del vacío. >>

Aparece incluso una dimensión moral de la sencillez, en la que los autores encuentran aproximaciones al budismo:

<< Carecer de bienes es poseer el mundo. Esta es la pobreza voluntaria defendida por el pensamiento zen. En palabras de Buda: “Un hombre lastrado por sus bienes es como un barco que hace agua. La única esperanza de ponerse a salvo consiste en desprenderse de la carga”. No hay que olvidar que el hombre, en esencia, no posee originalmente nada, recuerda Buda, que se manifestó, con su propia trayectoria vital, en contra de un exceso que en lugar de enriquecer la vida, la empobrece. >>

El budismo originario de la India en su devenir pasa a China y luego a Japón, así aparece una idea (noción o concepto) japonesa denominada el *wabi*, que ya tratamos ampliamente (a propósito de la disciplina *mix*) y que ahora retomamos bajo un ideario minimalista.

<< el *wabi*, la cualidad que se obtiene de la pobreza voluntaria, es tanto un principio moral como una regla estética. Al igual que las enseñanzas budistas, advierte contra los excesos empobrecedores. El *wabi* habla de la belleza de las cosas incompletas, mudables y no convencionales, una belleza idealista que devuelve la sensatez, la medida y un agudo antirracionalismo a la idea de la creación. >>¹¹⁸⁸

La idea y la naturaleza interaccionan en el término *wabi-sabi*, contradictoriamente fácil y difícil:

<< significa ‘simple’, ‘sin artificio’, ‘incompleto’, ‘no sofisticado’, el marco para poder apreciar los detalles más mínimos de la vida cotidiana. Desde ese marco sin ruidos ni distracciones es posible apreciar aspectos desconocidos de la naturaleza, de los lugares. El *Wabi-sabi* versa también sobre el delicado equilibrio entre el placer que nos proporcionan las cosas y el placer que conseguimos al liberarnos de ellas. Se trata no obstante, de una idea fácil de intuir y, sin embargo, difícil de conceptualizar. >>

Idea e ideal se aproximan como *wabi-sabi* y minimalismo, tomando un direccionamiento ‘verdadero’ no exento de espiritualidad.

<< Numerosas religiones comparten el ideal de pobreza que culmina en la no posesión. Desde el budismo zen hasta la organización doméstica y civil de los cuáqueros protestantes, la pobreza material unida a la riqueza espiritual ha sido predicada con insistencia desde los más diversos credos. Reducido a lo esencial, a lo mínimo, el minimalismo aboga por una cierta verdad, una autenticidad de los lugares y de los objetos. >>

La verdadera radicalidad conceptual del ‘menos’ deviene espíritu:

<< Una radicalidad para la que según Le Corbusier y Mies, se requiere una especial disposición del espíritu.>>¹¹⁸⁹

Y los términos espíritu e inmaterialidad aparecen tópicamente afines. A este respecto recordamos que la *e-topia* ‘predicada’ por Mitchell, en su primer principio, proponía como idea la *Desmaterialización*, comprobando su afinidad con el credo minimalista, por demás no exento de paradojas.

<< La desmaterialización de la arquitectura es, en rigor, tan paradójica como imposible, pero en un hecho constatable la tendencia inmaterial que afecta, fragmentaria y paulatinamente, a (...) los edificios. Así, a la ausencia de zócalos, barandillas y lámparas, habría que añadir la falta de rótulos que, en algunos comercios, han sido sustituidos por proyecciones gráficas, más fáciles y económicas de cambiar (...) >>¹¹⁹⁰

En el sentido proyectivo del minimalismo (en cuanto devenir del cuestionamiento de la materialidad) aparecen contradicciones semánticas, pues la futurible proyección inmaterial (mediando la luz) no se corresponde con la indeseable proyección ideológica sobre la obra.

<< (...) pretensión universal de la neutra geometría minimalista, cuya radical abstracción trata de eliminar toda presencia del cuerpo humano en la obras e impedir la proyección en ellas de cualquier prejuicio psicológico. “Nada de ilusiones, nada de alusiones”, decía Donald Judd. >>¹¹⁹¹

¹¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹¹⁸⁹ *Op. cit.* p.82

¹¹⁹⁰ *Op. cit.* p.94

¹¹⁹¹ *Op. cit.* p.26

En el devenir de la idea minimalista, precisamente la idea toma protagonismo (tautología) puesto que se trata de

<< pasar de la representación a la presentación, de la esfera de las apariencias a la esfera de las realidades. En objetos sin voluntad de narración o representación (ni figurativa ni abstracta) el espectador puede captar al instante la idea, la forma y las cualidades de la obra. >>¹¹⁹²

Retomando el discurso sobre la naturaleza, vuelve a aparecer la idea del ‘menos’ desde la propuesta de Arrizabalaga y Wagman, de lo que podríamos denominar (con entrecomillado) una ecológica ‘economía minimalista’. Observan que nuestra problemática está muy ligada a la dinámica impuesta por el modelo socioeconómico imperante y detrás de los asuntos más diversos está el consumo como un factor fundamental. Así detectado el problema, para aportar soluciones los autores parten de:

<< una idea clave: nuestra actual sociedad de consumo es insostenible. Hay tres cuestiones básicas que sustentan este planteamiento.

- Nuestro altísimo nivel de consumo está agotando los recursos de la Tierra, al tiempo que produce cada vez mayores cantidades de contaminación y de residuos que no pueden ser de nuevo asimilados por la naturaleza.

- La actual dinámica de la sociedad de consumo es causa de la creciente desigualdad entre los pobres y los ricos del mundo. Esta situación genera miseria y muerte, violencia, guerras (...). Y aunque fuera posible incluir a la gran mayoría de la humanidad en el festín del consumo, sólo conseguiríamos tropezar aún más rápidamente con los límites naturales de la Tierra. >>

La paradoja aparece en la idea dominante, que como sabemos está centrada en la materialidad, en la satisfacción por consumo ilimitado, afirmando los autores que aunque resulta en cierto modo irónico

<< esta sociedad de consumo que persigue a toda costa el bienestar material no trae la felicidad; bien al contrario, está creando un mundo de soledad, tristeza y frustración.

Casi todas nuestras necesidades y deseos tienen que ver con las relaciones que establecemos con nuestro entorno personal y, en última instancia, con nosotros mismos. En la medida en que esas relaciones son cada vez más problemáticas, buscamos sustitutos en las cosas, en el consumo de bienes (...) pero tampoco consigue dar las satisfacciones que aparentemente promete. Es así como nos introducimos en un terrible círculo vicioso. >>¹¹⁹³

De nuevo en nuestro trabajo aparece la idea de circularidad viciosa, ahora bajo el contexto de la naturaleza. Pero la eco-propuesta se fundamentará en la comprensión ideológica de que el vicio del círculo reside en la artificialidad introducida en el devenir de la naturaleza, que ha roto el círculo. Evidencia admitida incluso ‘oficialmente’ por el Ministerio que en los *Criterios generales. Fase de proyecto* (¿ideas?) que deben guiar la edificación, plantean en la categoría de Edificio y entorno:

<< Trabajar para conseguir planeamientos urbanísticos con criterios de urbanismo o ciudad sostenible.

Criterios de ciudad compacta, movilidad urbana sostenible, actuación de calidad ambiental, impacto ambiental en el territorio (entorno natural y construido), utilización de vegetación autóctona, instalaciones urbanas correctamente diseñadas, etc. son algunos de los criterios básicos de un planteamiento sostenible.>>¹¹⁹⁴

De la terminal inmaterialista a la materialidad ministerial media la idea de naturaleza. Al efecto quedan oficialmente establecidos unos *Criterios generales* para los materiales de construcción, ideario del que subrayamos:

<< 1. Utilizar materiales durables, valorables (reciclables y reutilizables), fácilmente desmontables, estandarizados. (...) Son preferibles los materiales simples, con un solo componente, de fácil colocación o desmontaje, para así poder recuperarlo al final de su vida útil. >>¹¹⁹⁵

¹¹⁹² *Op. cit.* p.27

¹¹⁹³ ARRIZABALAGA Alicia - WAGMAN Daniel, *Vivir...* op. cit. p.15

¹¹⁹⁴ AA.V.V. *Guía de la Edificación Sostenible - Calidad Energética y Mediambiental en Edificación*, Idae - Ministerio de Fomento - Institut Cerdá, Madrid, 1999, p.6

¹¹⁹⁵ *Op. cit.* p.44

Si la obra resulta mediatizada por el proyecto, parece equitativo que la obra y sus materiales incidan en el proyecto, (aspecto que trataremos en el capítulo dedicado a la Realización: la obra...), destacando ahora la segunda recomendación ministerial

<< 2. Utilizar, siempre que sea posible, alguna solución con materiales alternativos que tengan alguna mejora energética o medioambiental respecto a los materiales tradicionales: reciclados, ecológicos, energéticos.

Hay que disponer siempre de datos del fabricante y sellos de calidad ambiental que garanticen las prestaciones para las cuales está destinado el uso de ese material.

Hay que considerar que el proyectista incorpore en el proyecto la definición concreta de estos materiales alternativos. >>¹¹⁹⁶

También requiere atención la parte menos material del material, su energía, introduciéndose así una nueva idea, próxima al *menos es más*:

<< Implicaciones energéticas y medioambientales de los materiales de construcción. >>¹¹⁹⁷

Bajo ese planteamiento los metales requieren especial atención, interesándonos especialmente el aluminio, por su frecuente uso ‘paradójico’ en cuanto idea-materia, por la escultura minimalista. Contradicción histórica (una más) que refuerza nuestras hipótesis de la imprescindible necesidad de un proyecto sincrético (finalmente en 02.10 *Proycción integrada*) para el devenir:

<< El aluminio es un material metálico que utiliza como materia prima la bauxita. Esta se encuentra en grandes cantidades y se extrae en gran medida de las selvas tropicales, originando un considerable impacto sobre el terreno en zonas de alto valor ecológico.

El aluminio destaca por su alto contenido energético. Su proceso electrolítico consume grandes cantidades de energía eléctrica y esto supone un elevado impacto sobre el medio. De no ser por su alto grado de reciclabilidad y la gran conveniencia de su reciclaje, su uso estaría menos recomendado. (...) Pero, aún tratándose de su versión reciclada, el impacto derivado de los tratamientos superficiales sigue estando presente. >>¹¹⁹⁸

Frecuentemente una idea se impone totalitariamente sobre otras generando notables desequilibrios, incluso ecológicos. Paradójicamente la belleza (suele implicar equilibrio estético) ha sido a lo largo de la historia una idea dominante y, aunque la trataremos en el próximo capítulo (dedicado a la estética:...), ahora la anticipamos al final de este capítulo dedicado a la idea. Con Glacken tratamos la belleza asociada al lenguaje literario y en relación con una idea total de naturaleza, que se torna más comprensible y armónica desde la soledad meditativa. La idea a lo largo de los siglos tiene diversos orígenes, evidenciando

<< afinidades obvias con la literatura sobre la naturaleza. Con la exaltación ante la belleza de la naturaleza viene también el asombro y la creencia de que el hombre se acerca más a los latidos del corazón de esta cuando se encuentra sólo en la armonía primordial, lejos de otros hombres y de sus artefactos, porque, a diferencia de las guaridas de los hombres, aquellos recintos son sagrados. Es evidente que estas ideas no necesitan ser religiosas, pero muchas de ellas lo son. >>¹¹⁹⁹

Por su parte Tatarkiewicz respecto a la belleza, también insiste en una histórica concepción modélica de belleza para todas las artes, señalando que según los antiguos:

<< naturaleza significaba perfección: se dieron cuenta de que ésta evoluciona de un modo ordenado y determinado, (...) Si la naturaleza es ordenada y determinada, por ese mismo hecho (pensaban) es entonces bella. Por ese mismo hecho constituye también un modelo para la gente, especialmente para los artistas. Es un modelo no sólo para pintores y escultores, que la imitan, sino también para los arquitectos que aprenden de ella las proporciones que son adecuadas. >>¹²⁰⁰

La idea del argumento del diseño (divino) explicada por Glacken, conlleva el concepto de interrelación que aboca a la unidad de las partes con el todo.

¹¹⁹⁶ *Op. cit.* p.45

¹¹⁹⁷ *Op. cit.* p.48

¹¹⁹⁸ *Op. cit.* p.52

¹¹⁹⁹ GLACKEN Clarence J. *Huellas...* op. cit. p.648

¹²⁰⁰ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.329

<< En la historia natural el argumento del designio favoreció el estudio de las asociaciones e interrelaciones de las cosas más que el de la taxonomía. Era necesariamente la concepción de un entrelazamiento en la naturaleza (...) y tenía el efecto de que el hombre y la naturaleza fueran vistos como un todo, que la vida sobre la tierra, en todas sus manifestaciones, se viera como un gran mosaico viviente sustentado por la naturaleza inorgánica. >>

La idea de naturaleza en su histórico devenir ha generado diversas teorizaciones (como la ecológica) que comparten una visión unitaria partiendo de la ordenación y el entrelazamiento, concluyendo en una concepción “holística”.

<< Desde finales del siglo XVIII se ha aprendido mucho en el estudio de la naturaleza basado en la teoría evolucionista, la genética y la ecología; pero no es un accidente el que la teoría ecológica (que es la base de tantas investigaciones en el estudio de las poblaciones vegetal y animal, la conservación, la preservación de la naturaleza, la vida salvaje y el gobierno del uso de la tierra, y que ha llegado a ser el concepto básico de una perspectiva holística de la naturaleza) tenga tras de sí la larga preocupación de la civilización occidental por interpretar la naturaleza de los medios terrenales, tratando de ver estos como “todos”, como manifestaciones del orden. >>¹²⁰¹

Respecto a la relación del arte y la naturaleza, también ha tenido su propia dinámica evolutiva y en la que la idea es primordial:

<< La idea de la relación del arte con la naturaleza ha cambiado a través de las épocas como resultado, entre otras cosas, de los cambios que se han dado en la interpretación del arte y en la interpretación de la naturaleza. >>

El histórico devenir de la idea de naturaleza aparece muy ligada a la lingüística, señalando Tatariewicz que la concepción europea ha quedado mediatizada por la idea que al respecto tuvieron los antiguos griegos.

<< Podemos averiguar de qué tipo de idea se trataba leyendo el Libro II de la *Física* de Aristóteles. Se indica ahí que a la naturaleza pertenecen (o, como él escribe, “por naturaleza son”, φυσει) aquellas cosas que “tienen en sí mismas el principio de movimiento y de reposo”. Así, pertenecen a la naturaleza los animales, las plantas y también el hombre, porque también él se desarrolla a partir de un embrión. Por contraste, los muebles, camas y vestuario no son “por naturaleza”, ya que han sido fabricados por un carpintero o un sastre, de acuerdo con sus diseños. Existen “por convención” (θεσει), como decían los griegos, los sofistas especialmente, quienes pensaban que convención y naturaleza se oponían entre sí. >>

Aristóteles plantea dos ideas de naturaleza, que han sobrevivido, permitiendo la convivencia de conceptos aparentemente antagónicos como cambio y persistencia:

<< Aristóteles no sólo le dio una definición general al concepto de naturaleza, sino que perpetuó también su diversidad. En primer lugar, según sus escritos, “la expresión naturaleza se refiere tanto a un proceso natural como a los productos de ese proceso”. Observamos las fuerzas de la naturaleza en el crecimiento del trigo, pero el mismo trigo lo incluimos en la naturaleza. Y, en segundo lugar, la expresión naturaleza hace referencia, según Aristóteles, tanto a la materia de las cosas como a lo que determinó su forma, es decir, a su esencia, la fuerza que dirige a la naturaleza. La naturaleza, en el primer sentido, cambia incesantemente, y en el segundo, al contrario, “persiste a pesar de las condiciones cambiantes”. Esta dualidad del concepto ha sobrevivido también en el habla moderna y en el sistema conceptual moderno: “la naturaleza” se utiliza para designar tanto el mundo visualmente evidente y las fuerzas, evidentes sólo a la mente, que suponemos que configuraron el mundo. >>¹²⁰²

Tatariewicz explica la continuidad dualista en Roma y la Edad Media de las concepciones de la naturaleza, con la consiguiente ambigüedad de la idea. A partir del Renacimiento, explica el autor como se ha limitado la “naturaleza” a la Creación, así Dios es el Creador de la naturaleza, pero no forma parte de ella, a pesar de todo ha persistido la concepción de una doble naturaleza.

En el devenir de las ideas Tatariewicz estudia la interacción entre la idea de belleza y la de verdad, evidenciándose que la verdad admite interpretaciones. Así el autor señala que en el idealismo filosófico, a pesar de su aparente afinidad con el romanticismo:

<< Estos filósofos creían que la verdad era condición suficiente de la belleza (...) no pensaban en la triste verdad de la vida sino en la magnífica verdad de la idea. El mismo Hegel escribió: “La vocación del arte es el descubrimiento de la verdad”. >>¹²⁰³

¹²⁰¹ GLACKEN Clarence J. *Huellas...* op.cit. p.648

¹²⁰² TATARIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.327

¹²⁰³ *Op. cit.* p.344

Prosigue el histórico devenir de las ideas de belleza y verdad señalando Tatarkiewicz que en tiempos más cercanos a los nuestros ha surgido una idea moderada y pluralista de la relación que existe entre verdad y belleza, consecuentemente pueden coexistir las concepciones:

<< Ciertas cosas son bellas y constituyen una fuente de experiencia estética porque son verdaderas y evocan sentimientos agradables propios de lo real, lo verdadero y lo familiar; mientras que otras son bellas porque, justo al contrario, son irreales, y evocan sentimientos que son asimismo agradables, sentimientos de irrealidad, de trascendencia de la realidad. >>

En nuestra época Tatarkiewicz observa que las ideas divergen al respecto, pero finalmente parecen superarse los extremismos :

<< La idea de la relación entre el arte y la belleza con la verdad no ha seguido una evolución rectilínea, pero ha dirigido sus pasos de extremo a extremo hacia la moderación. >>¹²⁰⁴

La superación de los extremismos y la coexistencia de ideas antagónicas respecto a la naturaleza, ha sido una constante histórica como hemos visto, no obstante se pueden producir ciertas paradojas. Así la idea arquitectónica respecto a 'la idea' (la naturaleza de la idea) según Granero aparece paradójicamente permanente en la dinámica del *zeitgeist*, señalando que la Arquitectura y el dibujo de la arquitectura:

<< se sostienen sólidamente dinámicos en una sociedad cambiante. Durante la vida productiva creadora del arquitecto que produce transformaciones de la realidad, también transforma sus propios dibujos mediante gestos o matices nuevos hacia ciertas representaciones o comunicaciones acordes con la información que persigue en cada instante. Pero la idea permanece inmutable, tanto como la esencia del propio dibujo que la representa y tanto como su propio pensamiento arquitectónico. >>¹²⁰⁵

No menos paradójica resulta la idea "minimalista" (ya comentada con anterioridad) que resulta contradictoria respecto a la materialidad:

<< el minimalista no es en absoluto un estilo pobre, ni económica ni sensualmente hablando. La arquitectura que emplea la repetición, el equilibrio, el orden, con un juego reducido de figuras geométricas, materiales y colores se acerca a esa sencillez tan difícil de conseguir y tan legendariamente perseguida. Hay que distinguir, no obstante, entre lo más práctico y lo más sencillo. Una característica innegable de la arquitectura minimalista es la precisión de ejecución que, naturalmente, es, y no sólo económicamente, muy costosa. >>¹²⁰⁶

Parece generarse un importante y paradójico distanciamiento entre idea-proyecto y obra-material, parece que no es "verdad" la afirmación "menos es más", hay que añadirle 'más caro', lo que parece dejar lugar para la propuesta de un 'proyecto + sincrético' (proyectación integrada como capítulo conclusivo).

<< La limpieza del espacio interior requiere, además, la ocultación de las instalaciones, la sofisticación de las entregas, el ingenio para las soluciones y una total precisión en las juntas de los materiales. Naturalmente, todo lo apuntado nos lleva a la gran paradoja de este estilo: su alto costo económico, dictado por los minuciosos cuidados artesanales, la singularidad de las soluciones empleadas y la calidad de los materiales. >>¹²⁰⁷

Por tanto lo que verdaderamente parece concluyente es la relatividad, idea en sintonía con las observaciones de Granero en otro contexto (el informático), no exentas de cierta cualidad enigmática o de entequeia lingüística (juego de palabras e ideas):

<< Ideación y tecnología tienen parcelas secantes. Pero, también pueden ser tangentes, o ni siquiera ello. Tampoco tienen por qué ser divergentes. Pero, tampoco convergentes. Todo depende de quien esté en posesión de "la idea" sobre la ideación y la tecnología capaz de proponer. >>¹²⁰⁸

¹²⁰⁴ *Op. cit.* p.345

¹²⁰⁵ GRANERO Francisco, *Ideas y pensamiento gráfico*, Vía Arquitectura - nº10 Agua Water, Valencia, Diciembre 2001, p.140

¹²⁰⁶ ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos...* op. cit. p.82

¹²⁰⁷ *Op. cit.* p.111

¹²⁰⁸ GRANERO Francisco, *Ideas...* op. cit. p.140

Ante la diversidad de ideas y la inseguridad derivada, algunos pensadores históricos han buscado alguna certeza, alguna “verdad”, incluso han incluido el término en el título, así por ejemplo El *Discurso del método para bien conducir su razón y buscar la verdad en las ciencias* [el subrayado es nuestro] fue publicado en Leyden en 1637

<< El discurrir filosófico de Descartes trata de encontrar algo “firme y constante”. Consta que lo que ha aprendido en los colegios es incierto, vago y, con frecuencia, contradictorio, si se exceptúan las matemáticas. Y así, se propone fijarse como regla intelectual dudar de todo aquello que “pueda ser puesto en duda”. La duda cartesiana no es la duda escéptica que concluye en la imposibilidad de alcanzar verdad alguna, sino una duda metódica que se presenta como un medio para acceder a la verdad. >>¹²⁰⁹

Russ añade incluso la idea de naturaleza en Descartes, señalando que fundó el racionalismo moderno, apoyándose en la fuerza de la razón y en la evidencia para poder así

<< alcanzar la verdad de una manera segura, siendo el objetivo último del conocimiento “hacernos dueños y poseedores de la naturaleza” [en el *Discurso del método*]. >>¹²¹⁰

La búsqueda de la “verdad” también se asocia a la naturaleza implicando también a la idea de obra de arte, señalando Tatarkiewicz que Goethe dio origen a la definición de una obra de arte como

<< una “obra suprema de la naturaleza ejecutada por el hombre de acuerdo con las leyes verdaderas de la naturaleza”. >>¹²¹¹

Recuerda también el autor que:

<< La cuestión de la verdad en el arte fue una de las primeras preocupaciones griegas. >>¹²¹²

Apuntando Tatarkiewicz una última idea al respecto

<< (...) el concepto de verdad en arte parece fluctuar a través de los siglos de la conformidad con el objeto representado a la conformidad con la intención del creador. >>¹²¹³

La divergencia de ideas en ciertos contextos (Simposio sobre sostenibilidad) no parece especialmente problemática al compartir un *Marco ético-ideológico*, necesariamente interesado por la verdad. Josep Xercavins en cuanto Delegado del rector de la UPC (Universitat Politècnica de Catalunya) para el Campus de Terrassa, clausurando el simposio dedicado a las diversas ideas de naturaleza, manifiesta que:

<< Todos estuvimos de acuerdo (o como mínimo yo así lo sintetizaría) en que, al final, cualquier actuación o no actuación, cualquier política en definitiva, debía tener un marco ético-ideo-lógico de consenso en el cual basarse o dentro del cual intentar actuar. >>¹²¹⁴

¹²⁰⁹ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993.p.28 El subrayado es nuestro.

¹²¹⁰ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999.p.441 El subrayado es nuestro.

¹²¹¹ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis...* op. cit. p.332

¹²¹² *Op. cit.* p.335

¹²¹³ *Op. cit.* p.343

¹²¹⁴ XERCAVINS Y VALLS Josep, *Comunicado del coordinador del comité organizador del congreso en el acto de clausura*, en AA.VV.¿Sostenible? - Tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios, Icaria - Universitat Politècnica de Catalunya (ed.), Barcelona, 1997, p.493

02.5 ESTETICA POLIEDRICA:

- Luz y color ante composición, geometría, dimensión,
material, superficie (aproximaciones)

02.5.01- Idea y estética

Desde una recurrente y paradigmática concepción fundacional de la representación, la estética aparece como sombría proyección de la idea, que relaciona filosofía y arte:

<< Seguramente no hay otro episodio más popular en toda la historia de la filosofía que el mito de la caverna de Platón. (...) El hecho de que este extraño escenario inaugure la teoría de la representación del conocimiento occidental es significativo.

La “instalación” de la caverna es complicada y la violenta puesta en escena de la intriga cognitiva, de un sadismo evidente. La imaginación de Platón es la imaginación perversa de un filósofo (...) >>¹²¹⁵

Posteriormente puede observarse una notable relación de la idea con el lenguaje y la multiplicidad de las artes interactivas (pintura, escultura, arquitectura) mediante un histórico manifiesto de Bellori, que sintomáticamente titula bajo el término “La idea ...” :

<< Cuando en 1672 Giovan Pietro Bellori publica el discurso-manifiesto titulado *La idea del Pintor, Escultor y Arquitecto* (1664), coloca en el frontispicio un grabado realizado por Charles Errard. Vemos una mujer (casi) desnuda, con los ojos dirigidos al cielo, que tiene en la mano izquierda un compás, y en la mano derecha un pincel con el que roza un cuadro, apenas esbozado, en el que se distinguen algunas figuras y algunos árboles. La mano derecha proyecta su sombra en el cuadro. >>¹²¹⁶

Así entre la mirada al cielo y la diestra proyección manual de la sombra, de la imagen al texto (ojo / intelecto) observamos el intelectual devenir de la idea (inmaterial) a la materia, que posteriormente en nuestras tesis se tornará (o mejor re / tornará) inmaterial en el contexto del actual *zeitgeist*.

<< Una lectura atenta del texto facilita el acceso al sentido del grabado. La mujer desnuda es la Idea misma (se advierte el juego de aliteraciones *Idea / Dea = Idea / Diosa*). Esta se presenta en un espacio que comparte con bloques de mármol y telas, figuras de la materia vacía, a la que la Idea debe incorporarse. En esta escenificación tan sencilla, el primer objeto significativo es, sin duda, la piedra cúbica que se encuentra a la izquierda. La palabra IDEA inscrita en una de las superficies (...) Lo esencial de esta palabra es mostrar que en este bloque de mármol es donde los escultores deben inscribir la Idea. (...) El cuerpo alegórico de la diosa desnuda es una figura de transición: los ojos miran al cielo, donde se encuentra el modelo de la belleza perfecta. Este se (re)forma en la cabeza (en el “intelecto”) bajo el signo regulador del compás, y se transmite (mediante la mano derecha) a la superficie que ha de recibirla. Allí, dos imágenes se superponen.>>¹²¹⁷

La superposición de imágenes encadena el devenir proyectivo de nuestras tesis, donde la naturaleza implícita en el cielo (espiritualidad inspiradora) necesaria referencia al nivel de lo ideal, deviene idea en la cabeza (Platón incluido). Interesando a un texto (nivel lúdico / ocultista) que implica conceptos como belleza (equiparable a nuestra estética) como también al concepto de geometría sugerido por el compás. Todo ello con una sombra mediadora (equiparable a nuestro proyecto) que proyecta la luz celeste sobre la materia (equiparable a nuestra obra). Sin olvidar tampoco en esta interacción disciplinar la

¹²¹⁵ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.25

¹²¹⁶ *Op.cit.* p.96

¹²¹⁷ *Op.cit.* p.97

interposición del lienzo (pintura) con inclusión de la naturaleza. En la que se inserta una singular piedra, elemento evidentemente asumible tanto por la escultura como por la arquitectura, como parte de un conjunto de disciplinas aludidas. En suma, toda una puesta en escena que se nos aparece como inventario idea / estética de nuestras tesis proyectivas A.D.E.N.:

<< Ambas son imágenes de proyección: las siluetas apenas visibles sobre la superficie de la plancha y la sombra de la mano. Esta última es el detalle más “platónico” de todo el grabado. Es la sombra de la “práctica” que se opone al “modelo celeste” (invisible, si no es en la mirada extática de la Idea). Esta llama la atención sobre el carácter indispensable de la interferencia de la “práctica” para la trasposición de la Idea a la Materia pero, a la vez, traza implícitamente sus límites: (...) >>¹²¹⁸

Siglos después, en la modernidad histórica el paso de la idea a la materia implicará insatisfacción (“proyecto insatisfecho”), algo inevitable cuando la idea va por delante, pero que se evidencia como concepción inseparable del término vanguardia, formando parte de su identidad:

<< La vanguardia histórica como proyecto insatisfecho: (...) con semejante término designo una categoría histórica concreta, es decir, a las llamadas *vanguardias históricas* o *heroicas* del primer cuarto del siglo XX. >>¹²¹⁹

Marchan nos recuerda que históricamente la idea se relaciona con la cabeza y con el sentido de avance de vanguardia (vanguardias históricas), en cierto medida afín con el sentido anticipativo del término proyecto (que ya tratamos) y que en su manifiesto desprecio de las retaguardias podría sugerir ciertos rasgos de integrismo ensimismado.

Vanguardias históricas a modo de geometría dinámica y heterogénea “opciones cruzadas entre sí por unas líneas de fuerza” que generan variadas interacciones (asimilable con A.D.E.N.).

La idea implícita en estas vanguardistas “proclamas altisonantes” tiene “la aspiración a asumir papeles éticos”, llegando a implicar un cuestionamiento que deriva hacia la introspección reflexiva. Una “*autorreflexión*” que “deriva hacia una *autocrítica*”, que en nuestro proyecto va a devenir meditativa.

Cuestionando tanto la teoría como la praxis, esta anticipación vanguardista toma “conciencia de las antinomias de lo estético” asumiendo conscientemente riesgos, aceptando el difícil compromiso entre proyecto y obra, que en una forzada redefinición de las propias prácticas artísticas las considera “*proyectos insatisfechos*”.

Finalmente Marchan considera que la idea de vanguardia, en su anticipación proyectiva, lleva implícito el término utopía, quedando afectada incluso la estética:

<< La realización de lo estético y sus rasgos utópicos: (...) influencias de los socialistas utópicos, en especial Fourier y Owen, sobre los padres del marxismo. En el proyecto de superación de las antinomias o contradicciones de lo estético se filtran ciertos rasgos utópicos. (...) la utopía; que ansía una especie de armonía final una vez vencidos los escollos que la prosaica realidad interpone a las necesidades radicales y a lo estético. >>¹²²⁰

Desde el citado manifiesto de Giovanni Pietro Bellori titulado *La idea del Pintor, Escultor y Arquitecto* (1664) destacado por Stoichita, apreciamos el devenir proyectivo desde la inspiración divina (quizás “espíritu”), a través de la idea (quizás “ojo”) y hasta la materialización artística (quizás “mano”), a otra concepción más reciente. Así nos sugiere cierta correspondencia con *La estética hoy*, mediando la concepción que Jacques Aumont

¹²¹⁸ *Op. cit.* p.98

¹²¹⁹ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996. p.199

¹²²⁰ *Op. cit.* p.197

denomina “El ojo, la mano y el espíritu”, particularmente cuando nos centramos en el término proyecto:

<< El artista debe saber de antemano lo que va a hacer, y el ojo debe asegurar la sumisión de la mano, su transformación en instrumento; es el hombre del proyecto, del *disegno*. En esta descripción se reconoce una famosa división, debida a Miguel Angel, entre las maneras de esculpir: *per via di porre* y *per forza di levare* (agregando, quitando) >>¹²²¹

La idea de Platón (derivando ya en neoplatonismo) sigue vigente en la concepción del artista en el Renacimiento, definiendo al “verdadero artista, pues el arte es *cosa mentale*, cosa del espíritu”, particularmente aplicable sobre todo a las últimas obras sin terminar de Miguel Angel, empeñado en “arrancar la forma espiritual a la materia inerte”.

La idea escultórica de Miguel Angel es re / visitada sistemáticamente a lo largo de la historia:

<< El final del siglo XIX, (...), dio lugar a una paralela reactualización de la división de Miguel Angel. El escultor Adolf Hildebrant, que tenía la intención de hacer revivir el ideal clásico en escultura y sostenía que ésta debía estar sometida a la idea y no a la mano, dio un paso teórico decisivo al relacionar toda la situación sólo con uno de sus términos, el ojo. >>¹²²²

El ojo no sólo mira hacia fuera, también lo hace hacia dentro, así Aumont afirma que “el artista que somete la mano al diseño, su visión interior, de la que el ojo es delegado, es un artista superior”. Realizando incluso una introspección meditativa que permite la comprensión, asociando mente y espíritu:

<< Si la mano es emblema de la acción, el ojo lo es de la inteligencia. ‘Ya veo’ equivale a ‘comprendo’. Si la mano puede producir arte es porque la guía la inteligencia, la comprensión, la visión certera, siempre el ojo. >>¹²²³

El proyecto prevé, se anticipa a la obra con el ojo / mente, distanciándose necesariamente de la obra:

<< La mano es lo que asegura el contacto con los materiales, con el mundo material al que el arte intenta dar forma; el ojo es lo que vigila, compara, prevé, siempre a distancia porque un ojo no *toca* nada. >>¹²²⁴

En el Renacimiento, mediando el concepto de Rafael sobre la “*certa idea* directriz de toda la obra de arte”, el lenguaje empieza a con / fundir la idea con ‘el diseño’:

<< Es la época en que, tanto en italiano como en francés, se confunde voluntariamente, con el agregado de una feliz homonimia, el diseño y el dibujo (*dessein* y *dessin*). Hasta el siglo XVII por lo menos, la ortografía de *dessin* también era *dessein*; el italiano, por su parte, sólo tiene una palabra, *disegno*, para ambas nociones (cfr. el inglés *design*). >>¹²²⁵

La publicación en España de *Silencio* nos aproxima a tiempos más recientes, donde John Cage y desde la disciplina musical, se aporta “un ideario” con ciertas ideas exóticas, que nos interesa desde su concepto de ‘inde / terminación’ equiparable (en deriva lingüística) a la no-terminación, y que no obstante (salvando un abismo conceptual) podría incluso hasta llegar a ‘mantener’ la preponderancia de la idea (‘neo-Platón’) de aquella citada concepción vanguardista de Miguel Angel:

<< A lo largo de una veintena de escritos, se van abriendo camino las principales ideas que terminaron caracterizando sus posiciones. (...) Cage formula claramente un ideario que cuestiona las prerrogativas del individuo en el proceso creador: no intencionalidad, indeterminación, azar... (...) >>¹²²⁶

Sin embargo, el exotismo estético de Cage, no resulta menos extraño que el casi mítico comienzo de la idea filosófica moderna de estética occidental, que recordamos en tanto:

¹²²¹ AUMONT Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, p.32

¹²²² *Op. cit.* p.33

¹²²³ *Op. cit.* p.31

¹²²⁴ *Ibidem.*

¹²²⁵ *Op. cit.* p.38

¹²²⁶ FERNANDEZ GUERRA Jorge, *Pensamiento Cage*, El País - Babelia 1 febrero 2003, p.19.

<< (...) filosofía que el mito de la caverna de Platón. (...) extraño escenario. (...) La imaginación de Platón es la imaginación perversa de un filósofo (...) >>¹²²⁷

Y que los estudiosos, no sin cierta ironía comparan con un ‘cuento chino’ (indispensable entrecomillado):

<< (...) el propósito de toda la instalación era hacerles creer, por un momento, que las sombras (*skias*) eran las “cosas mismas”, (...) engaño representado por el juego de sombras, que los exégetas han comparado, a veces, con el teatro de sombras chinescas. >>¹²²⁸

Al efecto debemos recordar que en la historia de la estética se acostumbra a ignorar las culturas exóticas, algo que a Henckmann le parece insostenible, desde un *zeitgeist* contemporáneo interesado por las investigaciones interculturales de múltiples disciplinas científicas:

<< La historia de la estética se limita regularmente a la historia occidental, a pesar de que, gracias a la etnología y a las investigaciones interculturales e históricas en torno de las culturas extraeuropeas, ya hay a nuestra disposición amplios conocimientos (estética china, hindú, japonesa, persa), que deben ser integrados en una presentación de la historia mundial de la estética. Con la unificación de todas estas evoluciones, tan distintas y discontinuas, el concepto base de la estética debe ser muy general, de manera que la pluralidad histórica no sea sacrificada en un concepto o perspectiva particular de la estética. (W.H.)>>¹²²⁹

No obstante las ideas de Cage (en *Silencio*) sobre “no intencionalidad, indeterminación, azar...” nos llevan mucho más lejos (incluso a Oriente) en la concepción de la identidad proyectiva donde:

<< busca la sustitución de los problemas estéticos del pasado a través de las posibilidades que abrían los instrumentos eléctricos y la revalorización del ruido. Pero enseguida se hacen presentes las referencias al zen como liberador de la identidad. >>¹²³⁰

Tan liberador como el budismo zen aparece el humor que usan tanto estos maestros budistas, como el mismo John Cage. A este respecto, Lotter desde la teoría estética recoge el término “chiste”, que nos interesa por implicar conceptos como reunión de lo separado, encontrando ocultas similitudes o la “nada” misma (del zen, incluso):

<< Chiste (latín: *ingenium*). Significa originalmente astucia o ingeniosidad. Bajo la influencia del *esprit* francés el concepto se concreta en el siglo XVIII en su significado actual. Cercano a lo satírico y a la caricatura, el chiste es una forma de lo cómico determinado por el entendimiento. (...) Su momento culminante presenta reunidas cosas que normalmente están separadas o representaciones de similitudes ocultas o diluye una “gran expectativa” en la nada (Kant, Vischer). (...) En el presente el interés hacia el chiste se dirige sobre todo a su efecto psicológico (social) como risa liberadora y válvula de escape. El chiste no respeta nada, no mantiene ninguna norma cultural, rompe tabúes y posibilita la liberación (indirecta) de deseos ocultos o reprimidos. (LOTTER Konrad) >>¹²³¹

La función social del “chiste” que desde la “ética” se reconoce, permite acercarnos incluso hasta una dimensión ética de la estética (que luego trataremos). Al efecto el escritor y pedagogo francés Daniel Pennac (Casablanca, 1941) aprendiendo de la exótica sabiduría popular brasileña, nos propone el uso creativo del humor bajo una proyección ética:

<< El escritor, dos amigos químicos y su primera mujer aterrizaron en la localidad brasileña de Teresina en 1979, donde vivieron un par de años. (...) Pennac, uno de los escritores franceses de más éxito, utiliza el humor como una llave que le permite acceder a la realidad, independientemente de la tragedia que se narre. “Los campesinos del noreste de Brasil tenían una existencia trágica, lo que no les impedía tener un gran sentido del humor. Eso me impresionó, pero en mi caso utilizo el humor como una especie de ética que me permite respirar debajo del agua.”>>¹²³²

¹²²⁷ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.25

¹²²⁸ *Op. cit.* p.26

¹²²⁹ HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, eds. *Diccionario de estética*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1998, p.127

¹²³⁰ FERNANDEZ GUERRA Jorge, *Pensamiento Cage*, El País - Babelia 1 febrero 2003, p.19.

¹²³¹ HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, eds. *Diccionario de estética*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1998, p.43

¹²³² CASTILLA Amelia, *Daniel Pennac define el humor como “una forma de ética”*, El País, 16 noviembre 2003, p.39

Con estos heterogéneos referentes ideológicos, el utópico proyecto puede ser conceptualmente expandido hacia una concepción estética múltiple (también multidisciplinar) y global:

<< (...) la utopía directora del fin de siglo podría ser el eslogan eufórico de John Cage: “¡Que todo se convierta en arte!” >>¹²³³

Así necesariamente debemos referirnos al histórico devenir del concepto de estética, que también propone científicamente una concepción pluralista:

<< La historia científica de la estética, igual que otras ciencias, se presenta como una sucesión de proyectos uniformizadores paradigmáticos, con una tendencia encaminada a la validez definitiva, situándose de tal manera bajo la máxima del pluralismo científico destinado al reconocimiento tolerante de perspectivas alternativas y en la medida de lo posible, originales. (W.H.) >>¹²³⁴

No obstante el camino no es fácil, dado que esta pluralidad se encuentra históricamente afectada con la problemática “especialización”:

<< La ciencia general del arte intentó llevar a cabo una cooperación y esclarecimiento interdisciplinarios de los conceptos básicos, pero no pudo mantener el proceso de creciente especialización y de innovaciones metodológicas. (W.H.) >>¹²³⁵

02.5.02- Definiciones de estética

Desde el léxico se le atribuyen diferentes significados al término estética, que lo relacionan teóricamente con la ciencia y la filosofía, evidenciándose no obstante siempre cierta subjetividad en la apreciación:

<< Definiciones generales: (n.f. / adj.) Etim.: griego *aísthētikós*, que puede ser percibido por los sentidos. A. *Adjetivo*: relativo a la belleza o a lo bello; el juicio estético representa un juicio de apreciación sobre lo bello. B. Nombre: a) ciencia o teoría de lo Bello. b) filosofía o teoría del arte. >>¹²³⁶

Pero también el término estética aparece ligado a “la idea” (belleza) al tiempo que se entronca con la Filosofía, que en la antigüedad tenía un carácter más generalista:

<< La Estética es la parte de la Filosofía que investiga la idea de lo bello. En la Antigüedad, esa investigación no es específica, sino discurre por los cauces del pensamiento filosófico general. >>¹²³⁷

Además Platón aparece en relación no sólo con la idea, sino también con la estética:

<< Estética: Ya *Platón*, en la Antigüedad griega, formuló una teoría de lo Bello y del arte. >>¹²³⁸

De nuevo Platón aparece como una figura clave en nuestro trabajo (incluso en el concepto de estética) por tratar de conceptos como la pluralidad, la idea, que además adquiere una dimensión espiritual y también una dimensión ética (sobre la que luego insistiremos):

<< Platón remite a la pluralidad de bellezas en el mundo de las apariencias a una idea espiritual e inmutable de la belleza (...) Las artes se basan en la imitación (*mimesis*). (...) las artes se encuentran en dos estadios del ser por debajo de las ideas. De ahí se deriva una valoración negativa del arte como mentira y engaño, (...) (W.H.) >>¹²³⁹

¹²³³ AUMONT Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, p.289

¹²³⁴ HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, eds. *Diccionario de estética*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1998, p.83

¹²³⁵ *Op. cit.* p.131

¹²³⁶ RUSS Jacqueline *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.136

¹²³⁷ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.13

¹²³⁸ RUSS Jacqueline *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.136

¹²³⁹ HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, eds. *Diccionario de estética*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1998, p.128

Ahora bien históricamente, el término en sí es posterior:

<< el propio término “estética” data de mediados del siglo XVIII (cf. Baumgarten). Kant y Hegel ilustrarán brillantemente esta disciplina. >>¹²⁴⁰

Al efecto desde la arquitectura también se citan a Kant y Goethe:

<< En el arte -dice Goethe, 1749/1832- nos agrada lo que en la vida nos enoja. Cuando ello ocurre, es que el agrado viene, no de lo que el arte representa, sino del arte mismo, que ha acertado a sublimar su objeto. Por eso, Kant pone, junto a la categoría estética de lo bello natural, origen del gusto, la categoría asimismo estética, y específica del arte, de lo sublime, que constituye su finalidad. >>¹²⁴¹

Pero todavía se puede precisar más el devenir del adjetivo estético “de origen griego” produciéndose un salto cualitativo con el latín y su devenir medieval que conceptualmente lo estabilizó durante siglos:

<< En latín, especialmente en latín medieval, sus equivalentes fueron *sensatio* e *intellectus*, *sensitivus* e *intellectivus*; y a *sensitivus* se le denominó a veces, según el modo griego, *aestheticus*. Todos estos términos fueron utilizados en la filosofía de la antigüedad y de la Edad Media; sin embargo, únicamente en la filosofía teórica, porque en las discusiones sobre belleza, en el arte y en las experiencias relacionadas, no se utilizó el término de estética. Este fue el estado de cosas que persistió durante mucho tiempo: inclusive en el siglo XVIII. >>¹²⁴²

Subrayamos no obstante la importancia de A.G. Baumgarten (1714-1762) que escribe y publica en 1735 *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (ver al efecto *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1955), y funda (diríamos que ‘lógicamente’) a mediados del siglo XVIII la estética. Pero con prontitud aparece la polémica y prestigiosos autores (de los que luego también nos ocuparemos) como Kant, Schelling o Hegel, ponen en cuestión una definición unívoca de la estética:

<< Baumgarten fundó en 1750 la estética como lógica de los modos de conocimiento no racionales y sensuales. La belleza y el arte fueron subsumidos bajo la lógica del conocimiento no racional. Kant fue el primero en contraponer a este concepto de estética una estética como análisis de los juicios del gusto. Aunque su reducción de la belleza, la sublimidad y el arte a una cuestión sobre las leyes fundadoras de los juicios de gusto fue rechazada por los pensadores de la escuela idealista (Schelling, Solger, Hegel, Schopenhauer). W.H. >>¹²⁴³

Así en el siglo XVIII, como derivación de la filosofía de Leibniz y Wolf y en equilibrio entre tradición y progreso, se produce una fundamental interpretación por parte de Baumgarten, una conceptualización de la estética que deviene moderna:

<< Fue a mediados del siglo XVIII, en Alemania, cuando uno de los filósofos de la escuela de Leibniz y Wolf, Alexander Baumgarten, conservando la antigua distinción entre conocimiento intelectual y sensible, *cognitio intellectiva* y *sensitiva*, la interpretó de un modo nuevo y sorprendente: identificó *cognitio sensitiva*, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza, denominando el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de *cognitio aethetica*, o *estética*, para resumir. El nombre de “estética” y el adjetivo “estético” entraron a formar parte de las lenguas modernas a partir del latín moderno. >>¹²⁴⁴

La situación conceptual progresa ‘desde / hasta’ hacerse disputa filosófica fundacional, sorprendentemente todavía vigente y que se hace paradójica (un rasgo de identidad en nuestro trabajo):

<< Estética: (gr. *aisthetike episteme*, ‘ciencia del conocimiento sensible, del sentimiento’). La estética fue fundada por Baumgarten como disciplina filosófica destinada al estudio de la lógica de los distintos tipos de conocimiento sensible, a las posibilidades del perfeccionamiento de éste y al conocimiento de lo bello, lo

¹²⁴⁰ RUSS Jacqueline *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.136

¹²⁴¹ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000. p.13

¹²⁴² TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.348

¹²⁴³ HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, eds. *Diccionario de estética*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1998, p.130

¹²⁴⁴ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.348

sublime, lo maravilloso y su creación por las artes libres. Inmediatamente tras el acto fundacional de Baumgarten se inició la disputa sobre la estética que se ha mantenido hasta nuestros días. (W.H.) >>¹²⁴⁵

Desde el comienzo filosófico de la estética por Baumgarten, la polémica conceptual que le acompaña nos permitirá una lectura más abierta de la estética, incluso sugerentemente ambigua, llegando a la sorprendente proposición de que la creación artística quede excluida de la estética, por definición:

<< Al establecer la denominación de la estética, Baumgarten sancionó la definición de su objeto a través de la etimología; ciencia de la *Aisthesis*, del conocimiento sensible, es, con todo, demasiado ambigua. (...) Igualmente, la determinación etimológica del objeto debe también ser abandonada por una segunda razón: la percepción (o experiencia) estética se remite únicamente al ámbito del receptor, con lo cual la estética se limita a una estética de la recepción. Esto supondría que el ámbito de la creación artística, la estética de la producción, quedaría *a priori* excluida. (W.H.) >>¹²⁴⁶

Después de Baumgarten, el itinerario histórico de la estética aparece subrayado en el Romanticismo, donde los términos estética y vanguardia comparten cierto ideario 'ideal'. Interesándonos Schiller como figura clave, en tanto pionero de la vanguardia más contemporánea:

<< El término *vanguardia* es ya de por sí muy equívoco, tanto históricamente como desde una consideración conceptual. Tiene sus antecedentes en los círculos elegidos de la república artística ideal, patrocinada por Schiller en la tradición de la República de las Letras. Su plasmación primeriza es, sin duda, el propio Romanticismo, paradigma de las revoluciones lingüísticas y de la búsqueda de un nuevo estatuto para el arte en las postrimerías ilustradas. Desde nuestra intersección de la estética y la modernidad, es la fuente originaria de las versiones posteriores de la vanguardia. >>¹²⁴⁷

Schiller concibe una estética que admite naturalmente los "contrarios":

<< A ella se refiere Schiller, 1759/1805, cuando escribe sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Hay una educación estética, que el hombre adquiere con la libertad, como equilibrio de dos contrarios: la pasión y la razón. >>¹²⁴⁸

La estética romántica también amplía su espectro, abriéndose hacia el nuevo paradigma de la naturaleza, encontrando también el equilibrio conceptual con Schiller:

<< El Absolutismo estético y el paradigma de la "Naturaleza": En los umbrales del siglo XIX la autonomía de la estética es encubierta por encima de las restantes ramas del árbol filosófico. El papel mediador, atribuido por Schiller a lo estético, se convierte en un lugar común a finales del siglo ilustrado. >>¹²⁴⁹

Schelling (como Schiller) también se interesa por la naturaleza desde la estética:

<< La Filosofía de la Naturaleza y la del Arte, los pilares del sistema de Schelling (Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, en *Schriften von 1799-1801*), se imbrican en virtud de la teoría del producto u objeto artístico y del genio. El retorno a la naturaleza, (...) han de entenderse desde un enfrentamiento, cada vez más agravado, entre la *naturaleza* y la *historia*. >>¹²⁵⁰

Kant que tanto se interesa por la estética (como ya hemos visto en su definición filosófica), se manifiesta en la raíz de la nueva conciencia estética de la naturaleza, entendida con sentido germinal y futurible, por tanto proyectivo:

<< para Kant, la naturaleza no es el estado paradisiaco de la inocencia original, sino un proyecto del género humano que mira al futuro con optimismo. La historia de la humanidad es evaluada como la realización de un plan oculto de la naturaleza, como la floración frondosa de los gérmenes de una semilla sembrada en ella. La naturaleza, en consecuencia, no implica un retorno a lo que comienza, a lo primitivo, sino un viaje hacia el futuro, hacia horizontes despejados. La Razón humana será la encargada de poner en práctica los planes de la naturaleza en la historia. >>¹²⁵¹

Schelling también se interesa por la concepción germinal de la naturaleza:

¹²⁴⁵ HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, eds. *Diccionario de estética*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1998, p.83

¹²⁴⁶ *Ibidem*.

¹²⁴⁷ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.199

¹²⁴⁸ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.13

¹²⁴⁹ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.105

¹²⁵⁰ *Op. cit.* p.114

¹²⁵¹ *Ibidem*.

<< Se puede afirmar que Schelling sugiere en esta obra una intuición que se desarrolla detenidamente con posterioridad: (...) ideas apenas esbozadas, que desde un principio luchan contra la concepción reinante de una naturaleza muerta, solo concebible como objeto. Al contrario, se exige una naturaleza que por llevar en sí misma el principio de su propia organización sólo es caracterizable como vida. Así, no se trata de que el espíritu intuya la materia sino de que se intuye a sí mismo en la materia viva, y precisamente puede hacerlo porque la constitución de la materia es ésta y no otra. >>¹²⁵²

Consecuentemente Schelling incluso propone un “Proyecto” de naturaleza:

<< Puesto que en el *Proyecto* (N.T. Naturalmente se refiere y se va a seguir refiriendo bajo esa denominación al *Primer Proyecto de un sistema de filosofía de la naturaleza* de 1799.) esta investigación se lleva adelante a partir de los principios supremos, lo que sigue sólo puede entenderse como aclaración a tales investigaciones. >>¹²⁵³

Nos interesa sobremanera como Schelling relaciona el proyecto con la “identidad”:

<< En la medida en que disponemos la totalidad de los objetos no sólo como mero producto, sino al mismo tiempo y necesariamente como productiva, ésta se eleva para nosotros a la calidad de *naturaleza* y dicha *identidad del producto y la productividad*, y ninguna otra cosa, es designada incluso en el lenguaje más corriente con el concepto de naturaleza. >>¹²⁵⁴

Esta nueva concepción de la identidad implica una revisión crítica de causa y efecto:

<< Esta identidad es ignorada por el punto de vista empírico, que en la naturaleza sólo ve el *efecto* (...) se oyen máximas que presuponen un concepto de la naturaleza como sujeto, como por ejemplo: la naturaleza escoge el camino más breve; la naturaleza es avara de causas y pródiga de efectos; (...) la misma identidad es ignorada por la especulación, que sólo divide en la naturaleza las *causas*. >>¹²⁵⁵

Luego el Romanticismo se interesará por la naturaleza lejana, por los viajes que nos pueden llevar incluso a Oriente.

<< El desencanto ante la razón histórica había cundido en la última década del siglo XVIII y de él participa el vuelco idealista a la Naturaleza o las preferencias de los románticos por la naturaleza lejana. >>¹²⁵⁶

Humboldt, llevará a la praxis el exótico viaje a la naturaleza. Pero sobre todo es Schelling quien aporta nuevas concepciones de la naturaleza, expandiendo su campo incluso hasta el nivel espiritual (que luego relacionaremos con el viaje al exótico Japón):

<< En *Las ideas para una filosofía de la naturaleza* (1797) Schelling no se refiere solamente al mero elenco de objetos, sino a (...) una *naturaleza creadora* que se manifiesta tanto en el mundo exterior como en nuestra psique. (...) Incluso alude a la esencia espiritual de la naturaleza, entendida como una vivificación anímica de todo el universo. (...) mientras las *Opiniones de la naturaleza* (1807), de A. von Humboldt, informan sobre los viajes y la naturaleza lejana. >>¹²⁵⁷

Schelling también articula naturaleza y espiritualidad:

<< En Schelling se trata del devenir de la naturaleza al espíritu. >>¹²⁵⁸

Concluye Leyte sobre la naturaleza espiritual como sistema en la “síntesis” de Schelling:

<< El sistema ocurre porque hay espíritu y se puede producir la síntesis (...) La filosofía trascendental, convertida en sistema, esto es, en sistema del espíritu, “se dirige por su naturaleza a lo vivo y a lo que está en devenir, pues ella es genética en sus primeros principios y el espíritu llega a ser y crece en ella justamente con el mundo” (Schelling, edición crítica de la Academia, I, 4,129 y ss.) >>¹²⁵⁹

¹²⁵² LEYTE Arturo, *Introducción. Una filosofía idealista de la naturaleza*, en SCHELLING F.W.J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996, p.22

¹²⁵³ SCHELLING F.W.J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996, p.131

¹²⁵⁴ *Ibidem.*

¹²⁵⁵ *Op. cit.* p.132

¹²⁵⁶ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.114

¹²⁵⁷ *Op. cit.* p.116

¹²⁵⁸ LEYTE Arturo, *Introducción. Una filosofía idealista de la naturaleza*, en SCHELLING F.W.J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996, p.18

¹²⁵⁹ *Op. cit.* p.23

Por otra parte el Romanticismo permite simultáneamente una lectura múltiple de la naturaleza, admitiendo los antagonismos (positivo / negativo), que pueden ser incluso complementarios (a modo del orientalista *yin / yang*):

<< Sea como sea, desde ahora, al Idealismo y los románticos, la Naturaleza se desdobra en la naturaleza razonable y agresiva, a veces es saludada como puerto de paz, de consuelo o reconciliación, o fluye como un caos de elementos que fermenta la destrucción. >>¹²⁶⁰

Como conclusión (para este capítulo) nos interesa especialmente ver cómo los planteamientos de Schelling permiten la interacción estética y naturaleza:

<< la filosofía de la naturaleza solicitada en el *Sistema* de Schelling su desbordamiento por la estética y exige la presencia del arte y el genio. >>¹²⁶¹

También Schelling anticipa el interés por el lado oscuro de la naturaleza, que paradójicamente deviene luminoso:

<< Después de todo, quizás aquel reconocimiento que Schelling formuló acerca de la materia como “lo más oscuro de todas las cosas, lo oscuro mismo”, sea a la postre más iluminador que el prejuicio de una ciencia que afirma en la naturaleza material la claridad (...). >>¹²⁶²

Reafirmando esta concepción, Marchan nos recuerda que después de Schelling el romanticismo de segunda generación representado por G.H. Schubert, también se interesa por una naturaleza más oscura, manifestada ahora en tanto fuerzas secretas, que orientan nuestro trabajo hacia una dimensión más sutil, menos racionalista:

<< Si las ideas de Schelling son una fuente para el romanticismo temprano, G.H. Schubert (1780-1860) tendrá enorme incidencia en la segunda generación y en las fases tardías del Idealismo y del romanticismo. En sus *Opiniones sobre el lado nocturno de las ciencias naturales* (1808) completa la concepción ilustrada, mostrando perfiles inéditos en virtud de los cuales la relación originaria entre el hombre y la naturaleza debe iluminarse también a la luz del mito y las leyendas del pasado, a la vez que se desvelan como fenómenos decisivos los aspectos de lo maravilloso en el magnetismo animal, el sonambulismo hipnótico, la clarividencia, en una palabra las disposiciones anímicas más secretas. Para él existen solamente momentos cósmicos de la influencia anímica de la naturaleza, en los cuales ésta actúa sobre el alma humana. Los fenómenos naturales más impresionantes ponen al descubierto sus fuerzas secretas. >>¹²⁶³

Más allá de la filosofía romántica, actualmente se evidencia cierta afinidad con la filosofía transpersonal contemporánea, también interesada en el estudio del lado oscuro del yo. Y que nosotros valoramos por su sentido proyectivo al “asumir la responsabilidad de nuestra propia sombra”, como propone “Ken Wilber: probablemente el más famoso de los filósofos transpersonales de la actualidad”:

<< Al igual que sucede con la proyección de emociones negativas también es muy común en nuestra sociedad la proyección de cualidades negativas ya que equiparamos erróneamente “negativo” con “indeseable”. Pero, de ese modo, en lugar de aceptar e integrar nuestros rasgos negativos no hacemos más que alienarlos y proyectarlos viéndolos entonces en cualquiera menos en nosotros mismos. >>¹²⁶⁴

La concepción (idea / ideal) romántica de la naturaleza, al minimizar la razón permite la introspección y el autoconocimiento incluyendo el concepto espiritual de oscuridad interior (anticipando nuestros doctos referentes terminales a Juan de la Cruz):

<< La tensión entre la razón y la naturaleza se gesta ya en la estética del grupo *Sturm und Drang*, claro antecedente del idealismo romántico, al igual que la mencionada teoría de la “sensibilidad”. J.G. Hamann se había referido en 1761 a la “bajada a los infiernos del conocimiento de uno mismo”. Desde entonces se acepta la naturaleza apasionada del instinto, se censuran las barreras de la razón, se aboga por dar rienda suelta al afecto y al sentimiento. Y si la bajada a los infiernos allana “el camino de la divinización”, puede ocurrir también que lo obstaculice, como parecen sugerir las vivencias del soñador *Werther*, de Goethe, o

¹²⁶⁰ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.115

¹²⁶¹ *Op. cit.* p.119

¹²⁶² LEYTE Arturo, *Introducción. Una filosofía idealista de la naturaleza*, en SCHELLING F. W. J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996, p.53

¹²⁶³ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.116

¹²⁶⁴ WILBER Ken, *Asumir la responsabilidad de nuestra propia sombra*, en ZWEIG Connie - ABRAMS Jeremiah (ed.), *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1999, p.390

las agresiones hacia el exterior de Karl Moor en *Los ladrones* (1781), de Schiller, y otros ejemplos que se pudieran aducir. >>¹²⁶⁵

Este descenso a los infiernos tiene una dimensión mística, compartida por tiempos y culturas distintos. Así tanto en el cristianismo como en el sufismo (particularmente en el iraní), forma parte de un proceso evolutivo que permite el paso de la oscuridad a la luz:

<< Henry Corbin desarrolla magistralmente el tema de una fisiología del hombre de luz que comprende el estudio de los sentidos interiores y los órganos del cuerpo sutil, formando un itinerario místico de la metamorfosis del hombre y del universo, en donde la luz y el ser se identifican. >>¹²⁶⁶

Este correlativo interés, romántico, transpersonal y místico, por el lado nocturno de la naturaleza exterior / interior, en cierta medida también constituye todo un “elogio de la sombra” (como enunciará Tanizaki) conformando una identidad oriental, tan oscura como la caverna platónica:

<< (...) en los monumentos religiosos de nuestro país, los edificios quedan aplastados bajo enormes tejas cimeras y su estructura desaparece por completo en la sombra profunda y vasta que proyectan los aleros. (...) esto no sólo es válido para los templos sino también para los palacios y las residencias del común de los mortales, lo primero que llama la atención es el inmenso tejado, (...) y la densa sombra que reina bajo el alero.

Tan densa, que a veces en pleno día, en las tinieblas cavernosas que se extienden más allá del alero, apenas se distingue la entrada, las puertas, los tabiques o los pilares. >>¹²⁶⁷

La oscuridad de la caverna / arquitectura, interesa tanto en Occidente como en Oriente, tanto a Platón como a Tanizaki. Pero también en la frontera occidental entre los siglos XVIII / XIX, que insistiendo en el lado oscuro / nocturno de la naturaleza realiza un histórico elogio con los *Himnos a la noche* (1799) de Novalis, que relaciona naturalmente el universo exterior con el interior:

<< El lado nocturno de la naturaleza exterior y de las correspondientes ciencias naturales tiene sus equivalencias en el desvelamiento de las caras oscuras de nuestro psiquismo, de lo instintivo o lo inconsciente, llevado a cabo por la estética idealista desde la teoría del genio. (...) Antes de que los propios filósofos de la naturaleza reparasen en ello, Novalis, sugería que “la fantasía nos coloca el mundo futuro en la altura, la profundidad o en la metapsicosis. Soñamos con viajes por el universo; pero, el universo ¿no está en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. El camino más secreto se dirige hacia el interior. En nosotros o en ninguna parte está la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro” (Novalis, “Textos”, *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 97 (1967), p.99) Este camino hacia el interior quedaría plasmado en las metáforas del laberinto, de la caverna o en los viajes interiores del poeta Coleridge, en la vida misteriosa, (...) o en las visiones pictóricas de Goya, W. Blake o los simbolistas. Lo cierto es que si en los *sueños* se cree ver una síntesis de todos los antagonismos, la *noche* es cantada como el símbolo para la armonía entre el hombre y la naturaleza, del alma de cada cual y de la cósmica. >>

Así:

<< (...) gracias a los *Himnos a la noche* (1799) de Novalis, es elevada a un motivo poético reincidente. La noche, en efecto, no es evocada tan sólo como una hora del día proclive a despertar sentimientos de tristeza o de dulce melancolía, sino que, desde una óptica emparentada con la inversión de todos los valores, se convierte en clave de secretos infinitos, libera las fuerzas creadoras de la fantasía (...) >>¹²⁶⁸

Venimos observado que la interiorización naturalista deviene espíritu en el Romanticismo, pero también en otra tradición espiritual anterior, en el budismo que, en su evolución zen en Japón, también incorpora la romántica oscuridad elogiada por Tanizaki, identificada con la casa de té (sobre lo cual más adelante trataremos). Por tanto el concepto de no luz (oscuridad) se orienta naturalmente hacia la búsqueda interior de la luz, mediando la introspección contemplativa, que al interesarse por lo primitivo y exótico, puede establecer cierto interés por la contemplación / meditación budista zen. Y que como vimos sigue interesando a la vanguardia contemporánea occidental, particularmente con aquella despreciada visión de Cage:

¹²⁶⁵ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.115

¹²⁶⁶ LOPEZ TOBAJAS Agustín, *Prólogo* en CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p. contraportada

¹²⁶⁷ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.42

¹²⁶⁸ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.117

<< La contemplación ingenua, desprejuiciada e impoluta de la naturaleza promueve una recuperación de este pasado perdido. Baste evocar los cuadros de Runge, [creador teórico de una esfera de color], cuyo motivo son los niños, la exaltación de su fresca visión por Novalis, (...) el americano Emerson, etc., la vuelta de los pintores Nazarenos a lo que estimaban como la infancia del arte, la relevancia concedida a las leyendas populares, los cuentos de hadas (*Märchen*), a los campesinos y a los primitivos en general. >>¹²⁶⁹

Si en general la visión romántica de la naturaleza permite la inclusión de ‘la otredad’ (con Schelling) la concepción es tan expansiva e inclusivista que incluye hasta la filosofía misma:

<< La filosofía de la naturaleza es toda la filosofía que hay. (...) Pero en lugar de pensar en una reducción de la filosofía se puede pensar en una extensión de la misma gracia a la naturaleza. >>¹²⁷⁰

Aclarando finalmente el original planteamiento filosófico de Schelling, concebido naturalmente desde la totalidad:

<< La filosofía tiene que comenzar por el origen y tiene que comenzar con la filosofía de la naturaleza. De ella se puede decir que en cierto modo es toda la filosofía. >>¹²⁷¹

Cuando se acota la estética entre la retórica y la hermenéutica se genera una paradoja, no obstante permitiendo también una observación privilegiada, la de una zona fronteriza en continuo fluir. Pudiendo establecerse así cierta afinidad actitudinal de la estética con la observación lúcida de la frontera exterior / interior desde la exótica práctica de *za-zen* (meditación Zen sedente), que más adelante re / tomaremos en consideración:

<< Entre retórica y hermenéutica: Se ha dicho que la estética ocupa en el ámbito del saber contemporáneo un puesto similar al que ocupaba la astronomía en los tiempos de Galileo. Esta afirmación, aunque un poco paradójica, contiene algo de cierto. La estética es hoy, como entonces la astronomía, una disciplina marginal que está lejos de los problemas que más directamente atañen a la realidad de la existencia, a la vida; sin embargo, es precisamente su ubicación en las móviles zonas del límite, donde el mundo parece fluir continuamente en el juego de la invención y las producciones simbólicas y oníricas, lo que hace de la estética un observatorio privilegiado para entender nuestra situación en el mundo y en la historia. >>¹²⁷²

Givone, al situar la estética entre retórica y hermenéutica, nos obliga a definir los términos lingüísticos, explícitos desde el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (edición del 2000):

<< Retórica: Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmovir. >>

<< Hermenéutica: Arte de interpretar textos y especialmente el de interpretar los textos sagrados. >>¹²⁷³

Nos interesa este concepto porque aquí se aclara por qué la “hermenéutica” impregna todo nuestro trabajo (interpretativo, incluso sagrado), valorando ahora la adecuada interacción entre el todo y las partes (también esencia de nuestro trabajo).

<< Ya la Antigüedad esbozó una hermenéutica (griego: ‘teoría de la interpretación’), para preservar los escritos religiosos, jurídicos o literarios de la incompreensión. (...) En todos los niveles de la interpretación está activo el “círculo hermenéutico” según el cual un aspecto parcial sólo puede ser entendido en relación con el todo y el todo sólo a partir de las partes. (...) contra el peligro de la pérdida de sentido o de desfiguración del sentido ante el que se enfrentan en todo momento las obras de arte, se debería desarrollar un método de interpretación que tuviera en cuenta la totalidad de sentido de una obra y sus leyes constructivas inmanentes y que pudiera ser comprendido intersubjetivamente. Totalidad del sentido de la obra y exactitud metódica eran dos polos en conflicto. >>

Una empresa criticada por ‘histórica’ (sonaría peor el término historicista) y que se plantea necesariamente conflictiva, por lo cual debe asumir programáticamente la contradicción. Así

<< (...) es atribuida a un período (pasado) de la historia de la ciencia y es criticado como idea de una suma sin contradicciones de todas las interpretaciones que aparecen en la historia de la recepción y de todas las

¹²⁶⁹ *Op. cit.* p.118

¹²⁷⁰ LEYTE Arturo, *Introducción. Una filosofía idealista de la naturaleza*, en SCHELLING F.W.J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996, p.11

¹²⁷¹ *Op. cit.* p.23

¹²⁷² GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.9

¹²⁷³ R.A.E. 2000

interpretaciones posibles, idea que es rechazada como metódicamente irrelevante ya no es realizable. (W.H)>>¹²⁷⁴

No obstante en nuestro contexto nos interesa más la artística y romántica interpretación que del término hermenéutica hace Lanceros:

<< La hermenéutica (ciencia y arte de la interpretación) se inserta en la modernidad a través del Romanticismo. >>¹²⁷⁵

La hermenéutica se mueve entre la paradoja citada y la ironía propuesta por Nietzsche, que anticipa un desmoronamiento esencial, el del sujeto (preparándonos para la muerte del yo):

<< Y al dudar más meticulosamente (el propio Nietzsche, junto a Marx y Freud, nos enseñó a hacerlo) la conciencia se revela incapaz de sostener y fundar sus propias representaciones, el sujeto se desmorona, el método no puede dar cuenta de las verdades que nos constituyen. >>¹²⁷⁶

Completando el ciclo evolutivo de la estética, del nacimiento del concepto a su ocaso, media la hermenéutica entendida desde la posmodernidad y que se evidencia inspirada por la desestabilizadora “experiencia nihilista” anticipada por Nietzsche:

<< Hermenéutica y posmodernidad: El giro hacia el lenguaje que ha afectado al pensamiento del siglo XX ha de ser comprendido en conexión con la crisis general de la metafísica entendida como un pensamiento fundamental de la cultura y de la realidad, crisis que arroja al hombre contemporáneo a la intemperie de una *experiencia nihilista* que ya había sido atisbada por Nietzsche. Todos los pilares sobre los que se levantaba la conciencia moderna se muestran ahora como quebradizos y mal asentados, lo cual sin embargo, no obsta para que el desarrollo económico continúe su marcha. >>¹²⁷⁷

De tal manera que la “posmodernidad” desde la crítica nihilista incide en el ocaso de la estética, con la disolución interpretativa / proyectiva aportada por la hermenéutica, esencialmente una “disolución del proyecto metafísico de la fundamentación”.

En este proceso nacimiento / ocaso puede apreciarse el renacimiento del concepto de círculo vicioso que venimos tratando. Así la acotación de la estética implica la consideración de su nacimiento (netamente paradójico) desde el ocaso mismo de la estética, que Kant relaciona negativamente con la modernidad, anunciando su “ocaso” trascendental ya desde el nacimiento:

<< La estética parece estar, en efecto, destinada a declinar desde el momento en que la hermenéutica la alcanza y la obliga a abandonar la aspiración, a partir de Kant, de convertirse en una disciplina propiamente moderna. Este fue el verdadero nacimiento de la estética: la formación de un saber capaz de elevar la reflexión acerca del arte a un plano en el que el arte fuese no simplemente descrito en sus manifestaciones, sino justificado en sus condiciones trascendentales de posibilidad. >>¹²⁷⁸

Pero la condición de modernidad en Ramón Gómez de la Serna “en su multiplicidad”, implica otra concepción de lo trascendente, más dinámica y esencial de la identidad, pues:

<< permite una lectura que dé cuenta de su escritura personal en el marco de una teoría del arte en la que se ponen en juego aspectos como lo nuevo, el humor, lo cursi, lo inefable, el azar..., todos ellos signos de lo moderno.

El arte moderno es, como señaló Rosenberg en *La tradición de lo nuevo*, un poder inagotable de metamorfosis o, como le gustaba afirmar a Ramón, una práctica abnegada del transformismo. Cambiar de máscaras, poner la identidad en movimiento, (...). La desnudez que se desvela por medio de la literatura moderna pone en escena una vida que atraviesa la tristeza a la intemperie sin reclamar asideros trascendentes. >>¹²⁷⁹

¹²⁷⁴ HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, eds. *Diccionario de estética*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1998, p.124

¹²⁷⁵ LANCEROS Patxi, Prólogo. *Interpretación y símbolo*, en GARAGALZA Luís, *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Antropos, Barcelona, 2002, p.XI

¹²⁷⁶ *Op. cit.* p.XII

¹²⁷⁷ GARAGALZA Luis, *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Antropos, Barcelona, 2002, p.195

¹²⁷⁸ GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.166

¹²⁷⁹ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.243

Por su parte desde una modernidad algo posterior, Guy Debord entiende la estética como antítesis de la vanguardia que por el contrario posiciona entre el arte y la vida, así:

<< (...) rechaza cualquier otra consideración y, especialmente, cualquier tipo de recepción basada en su 'belleza' y asociada al 'placer o la fruición, (...)'. El efecto de ese golpe pretendía ser, en el caso de las vanguardias históricas, la disolución de la frontera entre el arte y la vida, la realización del arte en la vida y, en suma, la eliminación del 'arte' (o de la Estética) como una esfera cultural separada de la cotidianidad.>>¹²⁸⁰

La modernidad en Gómez de la Serna también era ya “radical”, pero aquí lo “terrible” es compatible con lo “divertido”, una actitud que a Castro le lleva a titular como *El pensamiento divertido de Ramón Gómez de la Serna*:

<< La vida desgarrada del hombre moderno sólo puede expresarse en un tono que simpatice con aquella trama vital desmañada. (...) Pedro Salinas ha señalado acertadamente cómo en Gómez de la Serna la diversión cobra un sentido radical: no es la mera complicidad cómica, sino también la atención a una realidad que es terrible. >>¹²⁸¹

Una concepción negativa parece compartirse en los términos lingüísticos terrible, tragedia y aniquilación, ligados a la retórica y al esteticismo estilístico. Nietzsche cuestionando “por inadecuada y equívoca la noción misma de gran estilo” se ejercita desde la duda sistemática (interaccionando con el romanticismo) aportando una interesante validación del eclecticismo ('mix').

<< Esta radicalización arroja retrospectivamente luz sobre un rasgo fundamental del romanticismo, desde el momento en que han sido los románticos quienes convirtieron el gran estilo en su contrario, en una mezcla de estilos generalizada y elevada a la categoría de principio poético. >>¹²⁸²

La actitud ecléctica facilita la “conexión de las artes” que literalmente y desde un precedente dualismo interesa a Nietzsche, una actitud con la que posteriormente Soriau, sintonizará en *La correspondencia de las artes*.

<< (468). (...) el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco. (...) (472). Con relación a estos estados artísticos inmediatos de la naturaleza, todo artista es un “imitador”, bien un artista apolíneo de los sueños, bien un artista dionisiaco de la embriaguez, o bien, finalmente (como por ejemplo en la tragedia griega), al mismo tiempo un artista de los sueños y la embriaguez. >>¹²⁸³

Además hay que valorar que en la selección de textos sobre estética que componen el citado libro de Nietzsche, al haber sido extraídos en su mayoría de los fragmentos póstumos, aparecen unificados como capítulo VI: *Teoría de las artes. Arte dionisiaco y arte apolíneo. La conexión entre las artes. Las artes particulares*, donde finalmente aquella concepción dualista busca la integración:

<< (503) Desgraciadamente estamos acostumbrados a disfrutar de las artes en el aislamiento: absurdo de las galerías de arte y de las salas de concierto. Las *artes separadas* son un triste vicio moderno. Todo se viene abajo. No hay organizaciones que cultiven en conjunto las artes en tanto que arte, es decir, el espacio en el que las artes van juntas. Cada arte va en solitario un tramo del camino y en otro tramo se va junto con las otras artes. (...) Otoño de 1869 >>¹²⁸⁴

Como la estética fluctúa entre la tragedia en Nietzsche y el divertimento en Serna, necesariamente la identidad de la estética que estamos buscando se resquebraja:

<< La estética surrealista de la metáfora aparece en Ramón como una defensa del pensamiento analógico que reconoce la movilidad de lo real, la emergencia de relaciones que escapan al pensamiento positivista. La gramática, que Nietzsche señalaba como el último garante de la idea de Dios y de una identidad estable, tiene que *agrietarse* para “dar permiso a las libertades del pensamiento”. >>¹²⁸⁵

¹²⁸⁰ PARDO José Luís, *Prólogo*, en DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.15

¹²⁸¹ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.245

¹²⁸² GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.12

¹²⁸³ NIETZSCHE Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999, p.181

¹²⁸⁴ *Op. cit.* p.188

¹²⁸⁵ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.246

La mezcla como concepto estético validado por el Romanticismo (como hemos visto), admite el pluralismo estético heterodoxo que lleva a un nuevo proyecto estético “divertido”:

<< Esta mezcla de expansión de posibilidades de lo real y la descomposición de lo petrificado son lo que Ramón denomina la greguería: “Humorismo + metáfora = greguería” (R.G.S. *Prólogo a Gregerías*, p.132). (...) El proyecto estético ramoniano busca una *nueva forma de poetización de la realidad*, y en esta búsqueda, la greguería aparece como una posibilidad expresiva fundamental. >>¹²⁸⁶

Desde la estética lingüística valoramos el devenir de la mezcla a la “multiplicidad”:

<< La mirada del creador tiene que ser un ejercicio de la *multiplicidad* en el que todas las perspectivas sean puestas en juego. (...) La plurifocalidad, el mundo plagado de analogías, que expone la metáfora permite que la palabra se adentre en regiones que parecerían inexpresables. “Entramos en lo indecible como descubridores” dice Ramón >>¹²⁸⁷

También otros autores más ‘serios’ como Tatarkiewicz conciben la estética desde la pluralidad:

<< Desde 1913, el pluralismo estético se había convertido en un tema importante de la estética de Tatarkiewicz. Durante su primer período adolescente, la convicción referente al pluralismo de los valores estéticos iba asociada a la defensa de su objetividad y naturaleza absoluta. Más tarde combinó el pluralismo estético con el relacionismo y el relativismo moderado. >>¹²⁸⁸

Y precisamente desde una concepción pluralista puede establecerse un cuestionamiento de diferencias disciplinares relacionadas con el lenguaje estético que hace que Castro se interese por “José Bergamín y las fronteras del pensamiento poético”:

<< José Bergamín (1895-1983) ocupa una posición incómoda en la literatura española moderna. (...) aferrado a su sentido de la poesía como totalidad. Esta concepción de lo poético está expresada desde la asunción del carácter fragmentario del pensar humano y acecha o se confronta con las fronteras de ese mismo decir. Dos textos de Bergamín son capitales para aproximarse a las fronteras del pensamiento poético: *Beltenebros* y *Fronteras infernales de la poesía*. >>¹²⁸⁹

Históricamente la delimitación de “fronteras” es un concepto relativamente moderno:

<< (...) se necesitaron dos mil años para aislar las bellas artes, y la división de las bellas artes comenzó a hacerse sólo en el siglo XVIII. >>¹²⁹⁰

Finalmente la frontera estética de Bergamín se entiende como necesariamente viva:

<< La magia poética, la convergencia de dicción, ficción y ritmo, tiene una fronteras vivas que, según Bergamín, son: música, moral, metafísica, mágica y mítica. >>¹²⁹¹

Y también al final Tatarkiewicz subraya que la imprecisión fronteriza entra en sintonía con la inestabilidad de la “*experiencia estética*” (por extensión también de las otras ‘ideas’: *arte, belleza, forma, creatividad, mimesis*) y por ende, en conclusión, se trata de valorar el cambio mismo:

<< Conclusión: (...) Con esta cita [Giordano Bruno, *Ars memoriae*] termina este libro; historia de seis conceptos (en realidad, de muchos más, puesto que también hemos esbozado la historia de los conceptos de gracia, sutileza, sublimidad, clasicismo, romanticismo y alguno más. La historia de estos seis conceptos fundamentales de la estética actual esta llena de discusiones y cambios.

¹²⁸⁶ *Op. cit.* p.247

¹²⁸⁷ *Op. cit.* p.248

¹²⁸⁸ DZIEMIDOK Bohdan, W. *Tatarkiewicz y su estética (1886-1980)*. en prólogo a TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.14

¹²⁸⁹ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.252

¹²⁹⁰ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.102

¹²⁹¹ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.253

(...) Podríamos suponer que aquellas discusiones que manteníamos antiguamente se han calmado por fin, y que en nuestra época, después de dos mil quinientos años de evolución de la cultura europea, hemos logrado una estabilización en los conceptos y en la teoría.
Si ésta se ha conseguido realmente ha sido de una forma muy escasa e inesperada, y no parece que prometa durar. ¿Cuales de los conceptos históricos en estética han durado? >>¹²⁹²

Así el cambio sistematizado se asocia artísticamente con la idea de sistema de correspondencias disciplinares, en perpetuo devenir (un concepto íntimamente ligado al ‘orientalismo’) y del que nos interesará particularmente la “iluminación” (el subrayado es nuestro) para el desarrollo de nuestro discurso. Al efecto Huisman valora estéticamente el histórico trabajo de Souriau, *Correspondencia de las Artes*, que venimos citando:

<< Etienne Souriau algunos años antes que Joseph Segond, había ya concebido, en su artículo “Arte y verdad”, la idea de una correspondencia entre las artes, en la que no sería hecha ninguna distinción entre las artes menores y las artes mayores, las artes del espacio y las artes del tiempo, entre las artes de la vista, las del olfato, las del gusto o bien las del oído (*La correspondencia de las artes*). El principio en el que se basará su clasificación es el sistema perpetuo sin comienzo ni fin (obligadamente circular), (...). El gráfico incluido más abajo permitirá comprender claramente el significado de esta revolución fundamental.
1. Líneas = Arabesco = Dibujo, / 2. Volúmenes = Arquitectura = Escultura / 3. Colores = Pintura pura = Pintura figurativa / 4. Luminosidades = Iluminación Proyecciones Luminosas = Cine y Foto Coloreada. / 5. Movimientos = Danza = Pantomima / 6. Sonidos articulados = Prosodia pura = Literatura y Poesía / 7. Sonidos musicales = Música y Música Dramática o descriptiva. >>¹²⁹³

Desde la disciplina arquitectónica y mediando “la luz”, Araujo también se interesa por la integración de las artes:

<< la luz manifiesta su capacidad integradora de todas las artes: la escultura, la pintura y la arquitectura se conciben así en la unidad del espacio, que resuena también en sus paredes por efectos de la luz, que puede manifestar unos ritmos reforzados por la música, como hemos tenido ocasión de comprobar, por ejemplo, en los conciertos que tuvieron lugar en Sta. María del Mar, en Barcelona. >>¹²⁹⁴

Si las correspondencias artísticas buscan un sincretismo pluridimensional y si, como ya hemos visto, desde el romanticismo se da licencia estética al exotismo, desde la concepción integradora y global que impregna nuestro trabajo parece interesante remitirnos a la ceremonia del té, donde desde hace siglos se integran magistralmente luz, sonido, movimiento, artes plásticas, naturaleza, etc. A este respecto, se valora al maestro Kobori Enshin mediando una extensa cita descriptiva de una silenciosa ceremonia impregnada de naturalidad / naturaleza:

<< Este maestro deseaba crear la actitud de un alma que acaba de despertar y todavía permanece entre los vagos sueños del pasado, pero sumida en la dulce inconsciencia de una suave luz espiritual, y anhela la libertad que se extiende ante ella.

Tras esta preparación, el invitado se acercará en silencio al santuario y, si es samurai, dejará su espada en la rejilla que hay debajo de los aleros, pues la sala de té es ante todo la casa de la paz. Entonces se agachará y entrará en la sala por una puertecilla que no tiene más de un metro de altura. Todos los invitados, sea cual fuere su rango, están obligados a entrar de esa manera, que tiene por objetivo inculcar la humildad. Durante la espera en el *machiai* se ha convenido el orden de precedencia, y los invitados entran en silencio uno tras otro y, tras inclinarse ante la pintura o el arreglo floral que se exhibe en el *tokonoma*, toman asiento. >>

El silencio ‘naturalmente’ deviene ‘vital’ (con indispensable entrecomillado):

<< El anfitrión no entrará en la sala hasta que todos los invitados se hayan sentado y reine la quietud, sin que nada rompa el silencio salvo el sonido del agua que hierve en un recipiente de hierro. Es un sonido armonioso, pues en el fondo del recipiente se han dispuesto unas piezas de hierro de tal suerte que produzcan una melodía peculiar en la que se perciben los ecos de una catarata amortiguados por las nubes, los de un mar lejano cuyas olas rompen entre las rocas, los de una tormenta que arrecia en un bosque de bambúes o el susurro del viento entre los pinos de una colina lejana. >>¹²⁹⁵

¹²⁹² TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.377

¹²⁹³ HUISMAN Denis, *La estética*, Montesinos - Ediciones de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona), 2002, p.147

¹²⁹⁴ ARAUJO Ignacio. *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976,

p.164

¹²⁹⁵ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.105

En sintonía con esta centenaria praxis estética sensorialmente integradora, encontramos en Occidente una interesante discusión teórica que también revaloriza estéticamente el gusto y el olfato (además del “mundo táctil o auditivo”):

<< estamos completamente convencidos de que la gastronomía es un gran arte. Nos parece absurdo que se quiera expulsar del ámbito de las Bellas Artes lo que, en opinión de Nédoncelle no es más que un arte mínimo. Efectivamente será preciso el reconocimiento de una igualdad de principio para todas las artes, (...) Por otro lado, Joseph Segond, en su *Traité d'esthétique (Tratado de estética)*, afirmará que tanto los significados “pretendidamente carentes de estética”, cuanto las artes “virtuales” serán, al menos, tan capaces de proporcionar una emoción estética real como lo serán las artes llamadas mayores; de esta forma, según él, “el mundo gustativo” y “el mundo olfativo” formarán parte del ámbito de los datos estéticos de igual o parecida consistencia que los del mundo táctil o auditivo”. Igualmente, con su último aliento, este autor condenará esa “pretendida jerarquía de las artes”, a la que negará cualquier tipo de significado. >>¹²⁹⁶

Y significativamente una de las grandes autoridades en estética concluye su trabajo con la apología del “compendio”, de la mera enumeración conceptual (estrategia fundamental en nuestro trabajo), proponiendo un ejemplarizante final abierto (fin del libro) o potencial, por tanto necesariamente proyectivo.

<< Este compendio de temas estéticos ha sido trazado para recordar que existe un gran número de ellos y el proceso gradual de su formación. Quizá anime a realizar compendios de conceptos, ideas y teorías estéticas mejores, más completos y más sistemáticos. >>¹²⁹⁷

02.5.03- Estética sintetizada en luz y color

La pluralidad disciplinar en interactivo devenir que hemos visto en la proposición de Souriau, ahora desde la disciplina arquitectónica tiene en Araujo una pluralidad correlativa, al proponer una amplio vocabulario ‘modélico’ para el proyecto:

<< El proyecto como modelo. Vocabulario: Elementos: Masa (geometría básica,...) Espacio (dimensiones,...) Superficie (geometría de la superficie, textura, color, luz, ...) >>¹²⁹⁸

El inventario de elementos proyectivos arranca desde la materialidad, desde la “masa” (término que ya hemos revisado en el apartado dedicado a la tridimensionalidad) y avanza hacia la sutileza del “color” y la “luz”. Debiendo considerarse que como corolario del vocabulario estético / conceptual, Araujo no olvida la materialidad ligada a la masa y por extensión a la obra, en tanto concepto antónimo del proyecto (usando terminología lingüística):

<< Análisis técnico: Estudio del sistema constructivo: Elementos resistentes. Materiales. >>¹²⁹⁹

A su vez la contundencia del material aparece asociado con otro concepto más sutil como es la dimensionalidad, a su vez relacionable con los conceptos de “escala y proporción”, que aparecerán regulados por la geometría:

<< Las relaciones dimensionales. Escala y proporción. Valor expresivo de las dimensiones. Escala material: Hay una plena correspondencia entre las dimensiones de los materiales y las dimensiones del total, en función del uso racional de los materiales. >>¹³⁰⁰

¹²⁹⁶ HUISMAN Denis, *La estética*, Montesinos - Ediciones de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona), 2002, p.146

¹²⁹⁷ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.386

¹²⁹⁸ ARAUJO Ignacio. *El proyecto arquitectónico como tesis doctoral*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, Pamplona, 1988, p.62

¹²⁹⁹ *Op. cit.* p.63

¹³⁰⁰ *Op. cit.* p.121

La masa se minimiza en la “superficie”, difícil frontera identitaria entre masa / espacio, por otra parte, término paradójico al resultar imposible la cuantificación conceptual de su espesor. Además la “superficie” tiene una neta vocación interactiva, con la “luz”, la “textura” y con el “entorno”, que también puede implicar a la naturaleza en cuanto contexto-soporte:

<< La superficie: Al estudiar la masa y el espacio aparecía la superficie como el límite entre ambos conceptos. (...) los separa o los une, y en consecuencia afecta a la interpretación de ambos conceptos (...) Se comprende entonces su relación inmediata con el carácter de su entorno, con la luz y con la textura.>>¹³⁰¹

La superficie interacciona con la textura y el color en relación con “aspectos de figura y fondo” y “el carácter gestáltico de su organización”. Pero sobre todo la superficie permite poner en común ciertos parámetros con otras disciplinas en cuanto:

<< organización de elementos, proporción, lectura en tiempo, ritmos, etc. puede ser estudiado como se estudia un cuadro o una escultura. >>¹³⁰²

Así la escultura desde la materialidad interacciona formalmente con la luz que para Araujo “ha servido así de instrumento para manifestar las posibilidades expresivas de un material”, interesándose por la afirmación de Focillón: “La sensibilidad a un medio en cuanto medio es el corazón mismo de toda creación artística y percepción estética”. A este respecto desde la arquitectura se valora como “la materia clama por ser iluminada” puesto que:

<< quiere manifestar todas sus virtualidades configuradoras. El modo con que Praxíteles se enfrenta con el mármol indica su capacidad de comprensión de las exigencias del material, que responde plenamente a la manifestación del ideal clásico; Arp busca una piedra que se pueda acariciar, mientras Miguel Angel intenta manifestar su violencia interna, como hace en nuestros días Chillida al trabajar el hierro. El estudio de obras de escultores cumbres es ejemplar para la comprensión del material y de la textura. En todos estos casos la luz manifiesta las posibilidades expresivas del material porque la mirada del artista ha sido capaz de comprender sus características internas. Pero en otros casos es la misma luz la que se hace forma. >>¹³⁰³

La superficie implica la geometría manifestándose como catalizadora de la pluralidad evidenciada como “ejes, límites, líneas relacionales, equilibrio, proporción y ritmo”.

Más allá de la geometría, la luz se muestra como la clave que articula forma y textura:

<< Luz, forma y textura: (...) la ‘forma’ responde a un concepto amplio, que supera ‘la pura configuración de las masas’.
Presentamos entonces la forma como energía activa, es decir, como la razón de unidad de su configuración geométrica, de su textura y de su coloración, entendida esta última tanto en el sentido de claroscuro como de colorido. (...)
Aparece, por tanto, la luz como un elemento de importancia primordial, ya que manifiesta su virtualidad configuradora de formas; sin ella no es posible valorar las masas, los espacios o las superficies, porque quedan muertos. La vibración de la luz puede llegar a modificar radicalmente el carácter del ámbito arquitectónico. >>¹³⁰⁴

La vibración luminosa disgrega la “materia”, como poéticamente las “luces” de Ramón atacan la materialidad del lenguaje:

<< Esa superposición lograda que es el lenguaje, merece una disgregación que abra las luces en su compacta materia” (R.G.S. *Las palabras y lo indecible*, incluido en *Una teoría personal del arte*, p.185).>>¹³⁰⁵

¹³⁰¹ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.83

¹³⁰² *Op. cit.* p.84

¹³⁰³ *Op. cit.* p.162

¹³⁰⁴ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.160

¹³⁰⁵ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.248

La materialidad de la pared pierde peso mediante la luz, que articula forma y textura, al efecto Araujo se interesa por Santa Sofía:

<< Al tratar las superficies con los oros de los mosaicos la luz vibra, el aire se hace color, la pared pierde peso, el espacio se hace luz. Y a pesar de la extraordinaria magnitud de sus masas éstas desaparecen y tenemos la impresión de experimentar un espacio inabarcable; porque al incidir la luz sobre las paredes, la textura se ha hecho luz. >>¹³⁰⁶

“El pensamiento divertido de Ramón Gómez de la Serna” iluminado por el humor, también realiza una vitalista de / construcción de la materialidad, lingüística:

<< las palabras muestran ante todo su finitud: su descomponerse por el *humor* y su rozar la comprensión absoluta de la muerte.
(...) En el humorismo lo que es aparece (en una formulación cara a la deconstrucción) en su descomposición. (...) Ramón abraza el humor como una forma recia y vital. >>¹³⁰⁷

La actitud de Tadao Ando resulta también sorprendente, al generar una paradójica ambivalencia en su arquitectura oriental / occidental, que descompone los ortodoxos fundamentos conceptuales:

<< Lo paradójico de la actitud de Ando (su facultad de desarrollar una temática crítica sobre la cultura occidental y oriental, su deuda para con Ludwig Wittgenstein y Adolf Loos por la objetividad antipositivista de éstos) se compendia en la ambivalencia de su posición en lo que atañe al funcionalismo como precepto inmutable del Movimiento Moderno. >>¹³⁰⁸

Otra descomposición se produce en cierta histórica arquitectura sagrada, donde ejemplarmente la luz asociada al color ‘desmaterializa’ sin afectar a la unidad arquitectónica:

<< Cuando penetramos en la catedral de León no vemos las vidrieras, vemos aire de colores. (...); no pesan las paredes convertidas en luz de color.
La pared se ha hecho luz y el espacio arquitectónico queda configurado así; y se ha hecho luz porque la textura ha encontrado su propia expresión, la respuesta al clamor de su material que ansiaba convertirse en forma; la idea, la forma, el uso (función) el significado y su valor simbólico se manifiestan en la unidad del hecho arquitectónico. >>¹³⁰⁹

Pero incluso la luz sin color también desmaterializa el muro, tal como lo plantea Tadao Ando desde una exótica concepción cultural:

<< la luz transforma el volumen y la masa, induciendo alteraciones de acuerdo con las horas, convirtiendo lo oscuro en luminoso y la masa pesada en superficie centelleante. (...) insiste en el uso del paradójico acabado de hormigón como si fuera un material ligero, una pantalla de papel, como si en su superficie se concentrara la energía. >>¹³¹⁰

Definitivamente la luz de / construye el material arquitectónico (hormigón, incluso), transmutándolo virtualmente en espacio:

<< Ando dice del hormigón que “es el material idóneo para conseguir superficies creadas por rayos de luz (...) (con la que) los muros se hacen abstractos, se anulan y se aproximan al confín del espacio. Pierden su realidad y la única existente viene del espacio que encierra.” >>¹³¹¹

Arquitectura y escultura, hormigón y vidrio, diferentes disciplinas y materiales no obstante susceptibles de ser iluminados. Partiendo de la transparencia Oteiza también se interesa por el muro y la luz que lo volatiliza. Así como parte del *Propósito experimental 1956-57* se manifiesta sobre “La pared-luz”:

¹³⁰⁶ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.161

¹³⁰⁷ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.249

¹³⁰⁸ FRAMPTON Kenneth, *El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando*, en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.7

¹³⁰⁹ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.163

¹³¹⁰ FRAMPTON Kenneth, *El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando*, en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.7

¹³¹¹ *Op. cit.* p.9

<< (...) preparé unas maquetas de vidrio. Unas maquetas eran, simplemente, unos vidrios planos superpuestos, con unidades Malevitch, recortadas en pared e intercaladas. Observo cada maqueta con distinta iluminación. Con una luz artificial de lado y con el sol en lo alto, el resultado es impresionante. (...) El aire se ha convertido en luz. (...) Aquí, una forma puede ensayar un giro completo, avanza, se traslada, retrocede, se pone de perfil y se vuelve. Proyecta y recibe sombra.
(...) El Muro futuro es para mí este plano como un corte de luz fundado en el gris para la creación formal, condensación y vacío, calculada desde un orden exterior y pluridimensional.
Y vuelvo a mi estatua; la pienso como un espacio desocupado. >>¹³¹²

A través del muro vaciado, el proyecto se ilumina desde el concepto de “Ampliación funcional del Muro”:

<< El nuevo Muro ha de resultar así siempre un fragmento de un sistema abierto, de un equilibrio descompuesto, inestable, y que se va restableciendo en el exterior. El Muro es el corte físico de un espacio cilíndrico (?) preparado con los datos que el artista ha de proyectar. >>¹³¹³

Urge una somera revisión histórica y multicultural ‘a la luz de’ la arquitectura, valorando las masas bajo los efectos de la luz:

<< Las pirámides destacan así sobre el fondo del desierto como dos planos contrastados de clarooscuro. (...) El ambiente gris de París, donde la luz se presenta extraordinariamente matizada, no permitiría una solución similar: allí las formas (...) han de ser (y lo son de hecho) formas de superficie discontinua, porque al incidir la luz sobre ellas es preciso lograr una vibración superficial si se quiere conseguir cierta expresividad. Los arquitectos barrocos de Centroeuropa lo comprendieron así y proyectaron fachadas ligeramente onduladas en las que al incidir la luz (media luz) aparecen sombras tenues de gran extensión produciendo efectos de suavidad y delicadeza sorprendentes (Einsideln). >>¹³¹⁴

En Japón la luz adquiere un singular tratamiento negativo que necesitará un estudio posterior más detallado, que ahora anticipamos en relación con la desmaterialización de las estructuras arquitectónicas:

<< su estructura desaparece por completo en la sombra profunda y vasta que proyectan los aleros. (...) esto no sólo es válido para los templos sino también para los palacios y las residencias del común de los mortales, lo primero que llama la atención es el inmenso tejado, (...) y la densa sombra que reina bajo el alero. Tan densa, que a veces en pleno día, en las tinieblas cavernosas que se extienden más allá del alero, apenas se distingue la entrada, las puertas, los tabiques o los pilares. >>¹³¹⁵

Esta tipología de oscura caverna / arquitectura oriental no utiliza la vidriera para introducir la luz y, sin embargo, este invento técnico genial tiene antecedentes, que según Serraller se remontan “hasta la época carolingia, por no hablar ya del vidrio en sí que lo hizo posible, que los especialistas rastrean hasta la antigua Mesopotamia”. Así parece que un Oriente más próximo pero también más alejado en el tiempo, nos introduce en una dimensión geográfica más cercana, que no obstante valoraremos desde el sincretismo, con la luz asociada al color en la piedra / vidriera. Revisaremos las luminosas obras maestras de León y París, pero antes la autoridad de Calvo Serraller nos remite a un gran experto en el tema:

<< *La Vidriera Española del Gótico al siglo XXI*, Fundación Santander Central Hispano, Marqués de Villamagna, 3. Hasta el 15 de julio.
(...) exposición comisariada por Víctor Nieto Alcaide, el máximo especialista español en la materia, (...) yo me atrevería a decir que la primera televisión en color, pantalla gigante, se instaló en la catedral de Chartres en el siglo XIII, y que tuvo tal éxito que rápidamente se extendió su uso no sólo por toda Francia, sino también por Inglaterra, Alemania y nuestra misma España. >>¹³¹⁶

La luz y el color góticos proponen una experiencia contra-natura como resultante del interés por la no-materialidad, entendiendo:

¹³¹² CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000, p.117

¹³¹³ *Op. cit.* p.115

¹³¹⁴ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.160

¹³¹⁵ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.42

¹³¹⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, *La televisión de la Edad Media*, El País - Babelia, 26 mayo 2001, p.27

<< las vidrieras en el edificio como un auténtico muro translúcido, (...) principio de alterar la *luz física natural*, como medio que nos permite ver, identificar, medir y valorar la realidad, por una *iluminación fingida* que visualmente fuese distinta de la natural. La luz gótica, a través del brillo dorado de los fondos de las pinturas o por medio de la coloreada y cambiante del espacio arquitectónico, confiere a los objetos (...) una dimensión irreal, no-natural y, por extensión, trascendida. El control de la luz, en relación con el espacio arquitectónico, fue el punto de partida para convertir el interior en un ámbito desprovisto de relaciones materiales y similitudes con el espacio natural. >>¹³¹⁷

La piedra pesada y opaca va mutando hacia vidriera. La frontera conceptual entre lleno y vacío, también entre transparencia y opacidad, se hace difusa. La arquitectura se hace traslúcida, aunque coloreada, se trata de:

<< la conversión del vano cerrado por vidrieras, en el muro mismo (Grodecki L. “Le vitrail et l’architecture au XII et XIIIème siècle” *Gazette des Beaux Arts* (1949) p.3). Sin embargo, los muros de vidrio no son transparentes, sino *traslúcidos* y la idea espacial más que diáfana es coloreada, cambiante y oscura, por lo que me parece más adecuado, (...) hablar de *arquitectura traslúcida* y en lo espacial, de *iluminación no-natural, coloreada y simbólica*. >>¹³¹⁸

Así, la catedral de León resulta un referente imprescindible:

<< Se dice que es la mejor colección española de vidrieras del siglo XIII. >>¹³¹⁹

Se trata de una arquitectura conformada por “piedras preciosas” estableciéndose relaciones con otras disciplinas (astrología) y con referentes orientales (árabes y judíos):

<< La luz no está detrás del vidrio y tampoco pasa a través de él: da la impresión de que los mismos vidrios ‘son’ origen de luz y color, como si ellos fueran fuentes de luz y color, al igual que las piedras preciosas, según el concepto medieval. (...) Los árabes y judíos españoles sabían mucho de ello y así se refleja en *El Lapidario* que mandó escribir Alfonso X el Sabio. Es un tratado de astrología, pero en él se estudian también las características de las piedras preciosas, que algo tenían que ver con los astros. >>¹³²⁰

La metafórica lectura arquitectónica de las “piedras preciosas” también se da en otras obras góticas, incluso en la Sainte-Chapelle de París, un referente imprescindible:

<< Los escritores de la Edad Media comparan los vidrios coloreados con piedras preciosas, y los vitrales con mosaicos de piedras preciosas. (...) >>¹³²¹

La vidriera, la nueva materia cromo-luminiscente, incluso incide sobre un cambio en la concepción general del espacio descendente:

<< Uno de los elementos que han contribuido a esta manera de ver las formas góticas ha sido el estudio de las vidrieras. El muro gótico es un muro de cristal. El espacio termina arriba, pero no por los laterales. El vidrio no es elemento de apoyo técnica ni ópticamente, es simplemente elemento de cierre. El vidrio cierra de tal manera que la luz exterior no inunda el interior, sino que lo transforma. Se trata de un muro invisible compuesto por formas visibles: las imágenes de las vidrieras. Los muros de la catedral no son opacos, tampoco transparentes y ni siquiera traslúcidos. Son muros autorresplandecientes, como las piedras preciosas que tienen el origen de la luz en su misma materia. (...) La luz y el color tienen tanta importancia en la determinación del espacio gótico como las formas materiales de la construcción. >>¹³²²

Paradójicamente la secuencia de “lectura” es inversa respecto al citado sentido espacial descendente, puesto que en las vidrieras de la Sainte-Chapelle es de abajo hacia arriba:

<< El relato comienza en el primer ventanal norte, a la entrada por la izquierda. Todas las vidrieras se leen de la misma manera, de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha. >>¹³²³

¹³¹⁷ NIETO ALCAIDE Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual - El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 1997, p.14

¹³¹⁸ *Op. cit.* p.22

¹³¹⁹ FERNANDEZ ARENAS José, *Las vidrieras de la catedral de León*, Everest, León, 1987, p.3

¹³²⁰ *Op.cit.* p.50

¹³²¹ CALLIAS BEY Par Martine, *Une châsse de lumière*, Dossiers d’Archeologie n°24, Editions Faton, Quéigny Cedex, juin 2001, p.39

¹³²² FERNANDEZ ARENAS José, *Las vidrieras de la catedral de León*, Everest, León, 1987, p.56

¹³²³ FINANCE Laurence de, *La Sainte-Chapelle - Palacio de la Cité*, Editions du patrimoine, París, 2001, p.48

Así las relaciones arriba / abajo parecen secundarias en la desmesura del espacio, que paradójicamente torna ilegible el contenido icónico, en beneficio del espectáculo lumínico / cromático en rojo y azul:

<< Las ventanas de la nave, de 15,35 m. de alto por 4,70 m. de ancho, (...) la altura de las ventanas y la reducida escala de los personajes hacen que un tercio de las escenas sean ilegibles a simple vista. (...) predominio del rojo y del azul, en ocho de las quince ventanas. >>¹³²⁴

Precisamente los colores rojo y azul fueron los predominantes en la ‘preciosa piedra’ (aún no transparente) del Partenón, con un sentido integrador que interesa a momentos históricos diferenciados:

<< El colorido vibrante de las paredes de Sta. Sofía, la presencia viva de azules y rojos en el Partenón, muestran la búsqueda de la integración unitaria de materia-color-textura y forma. En el medioevo sucede otro tanto y, hoy día, en determinadas obras, también. >>¹³²⁵

Aunque los colores rojos y azules son predominantes, también encontramos en la Sainte-Chapelle muchos otros colores, incluso curiosamente el ‘incolore’ (que más adelante trataremos), pero sobre todo el sentido de conjunto es lo fundamental:

<< una gran luminosidad proviene del conjunto, de sus vidrios verdes, amarillos, azules y violetas mezclados y a numerosos vidrios incoloros. (...) el sentido de vitral se pierde, su función educativa se pierde también; por contra, el espectador, en lugar de poderse concentrar sobre tal o cual parte, se deja invadir por el efecto de preciosismo y de profusión que deriva de este mosaico centelleante; >>¹³²⁶

Así en la capilla alta de la Sainte-Chapelle se conjugan la desmesura en escala, luz y color, constituyendo una paradigmática caja de luz de obligada referencia:

<< Los muros no existen, se han reemplazado por paredes de vidrio que parecen de una inmaterial ligereza. La superficie de las vidrieras es de 670 m2 (sin contar el rosetón) >>¹³²⁷

La luz evidencia su carácter rector de la arquitectura, tal como Araujo valora:

<< La luz ha impuesto así su poder sobre la percepción de la forma, no ha afectado sólo a su manifestación externa, sino a su propia esencia; la luz adquiere un carácter primordial en la comprensión arquitectónica, y en consecuencia, no puede dejar de ser atendida. >>¹³²⁸

Desde la arquitectura también se valora la pintura, especialmente la masiva pintura sobre vidrio arquitectónico. Araujo establece la pintura como referente, como disciplina rectora en la concepción cromática que tanto interesa a la disciplina arquitectónica para no perder el sentido unitario:

<< Nos basamos en pintores para estudiar arquitectura y es lógico que sea así porque, hasta ahora, los grandes maestros del color siempre han sido pintores. (...) El estudio del color se hace necesario para comprender la unidad del hecho arquitectónico. >>¹³²⁹

Otro arquitecto (Rasmussen) también se interesa por la pintura, precisamente aquella que a su vez valora la arquitectura, el lugar, la luz y el color, manifestando su magistral interacción. Particularmente se interesa por la paradójica identidad / antagonismo de “dos famosos artistas holandeses: Jan Vermeer y Pieter de Hooch”, algo más sorprendente teniendo en cuenta que:

<< Ambos trabajaron en Delft y ambos pintaron el mismo tipo de interiores (...) Fueron coetáneos y vivieron bastante cerca uno de otro. Pero sus cuadros son tan diferentes como la mañana y la tarde. >>¹³³⁰

¹³²⁴ *Op. cit.* p.40

¹³²⁵ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.197

¹³²⁶ CALLIAS BEY Par Martine, *Une châsse de lumière*, Dossiers d'Archeologie n°24, Editions Faton, Quétigny Cedex, juin 2001, p.38

¹³²⁷ FINANCE Laurence de, *La Sainte-Chapelle - Palacio de la Cité*, Editions du patrimoine, París, 2001, p.30

¹³²⁸ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.165

¹³²⁹ *Op. cit.* p.175

¹³³⁰ RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Maireia / Celeste, Madrid, 2000, p.174

Así la arquitectónica orientación solar al este de Vermeer frente a la orientación oeste del taller de Hooch, tendrá notables consecuencias pictóricas:

<< Vermeer representa la mañana. Su estudio estaba orientado al norte, hacia el Voldergracht, donde el sol no aparecía hasta las últimas horas de las tardes estivales; y parece que a esas horas no pintaba, porque no aparece ni un rayo de sol en ninguna de sus pinturas. Pieter de Hooch pintaba sus cuadros en una casa del Oude Delft donde las habitaciones daban a unos jardines situados al oeste, y prefería el resplandor del atardecer, cuando entraba el sol rojizo. >>

Incidiendo según Rasmussen en la polarización pictórica frialdad / calidez:

<< En ambos casos, los resultados estaban completamente en consonancia con las condiciones en las que habían decidido trabajar. Uno representa la belleza de la luz y los colores fríos; el otro, el encanto de la luz y los colores cálidos. Si se colocan uno junto a otro, se descubre que hay tanta belleza en la paleta fría de Vermeer (los azules lavanda y los amarillo limón sobre un suelo de baldosas blancas y negras) como en el ambiente cordial y calidez de los marrones y los rojos cinabrio de Pieter de Hooch. >>¹³³¹

En una actitud similar situamos al arquitecto Araujo respecto a la luminosa concepción pictórica del color en Velázquez:

<< Cuando Velázquez pintó la falda de la Princesa Margarita, alternando pinceladas grises y ocres-rosas, no hizo otra cosa que mostrar, de una parte, el color de la luz que se refleja y, de otra, el color de la luz que se queda pegada al cuerpo. El tono dorado corresponde a la luz reflejada, el gris es el gris de la materia: el resultado es un ambiente luminoso extraordinariamente natural, hasta el punto que las gentes dicen de Velázquez que pinta la luz. >>¹³³²

Ampliando esta consideración a otros pintores y épocas, Araujo destaca la dualidad color objetual / escultórico propia del clasicismo, frente a la barroca de la luz reflejada:

<< Se abren nuevos horizontes en nuestro trabajo al desarrollar esta idea, porque si el acento se pone en el color del objeto, surge la forma clásica, escultórica, perfectamente definida; si por el contrario, ponemos el acento en la luz reflejada, aparece lo barroco. Rafael, Botticelli y tantos más, son ejemplos del primer modo. Rembrandt, Rubens y Bernini, entre otros, son ejemplo del segundo. >>¹³³³

El concepto de dualidad deviene complementariedad cromática con el arquitecto Quaroni y resulta clave para abrir el potencial proyectivo de la mezcla (identidad 'mix'). Concepción que en la cultura oriental parece asumir 'cromáticamente' (preferentemente en blanco / negro) el paradigmático icono *yin-yang*, con dos puntos emergentes de tono complementario:

<< Una última "regla" fácil para el acoplamiento de los colores consiste en cuidar que cada uno de los colores contenga una cierta cantidad de colores base presentes en el otro. >>¹³³⁴

Así la dualidad conceptual color emitido y color reflejado constituye un vocabulario esencial:

<< Según los vocabularios comunes el término "color" sirve para indicar "la sensación que produce en el órgano de la vista la luz diversamente reflejada por los cuerpos o emitida por ellos"; (...) todo lo visible sería "color" y por tanto también forma. >>¹³³⁵

En el contexto de la forma arquitectónica también se manifiesta la dualidad en la "naturaleza del color", insistiendo en la importancia de la luz reflejada:

<< Naturaleza del color: Cuando estudiamos el concepto de forma, la definimos a través de sus tres objetivaciones: masa, textura y coloración.

(...) La coloración se interpreta según un doble punto de vista: como claroscuro (variaciones de la intensidad de la luz sobre la superficie) y como 'colorido', que hace referencia a la impresión que los rayos de luz reflejados en un cuerpo producen en el sensorio común, por medio de la retina del ojo. >>¹³³⁶

¹³³¹ *Ibidem.*

¹³³² ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.165

¹³³³ *Ibidem.*

¹³³⁴ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.184

¹³³⁵ *Op. cit.* p.177

¹³³⁶ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.173

Así retomando la dualidad del reflejo en el contexto de la luz / color, se evidencia que estos también forman parte de la praxis arquitectónica / escultórica contemporánea, particularmente interesante en la obra del arquitecto Steven Holl:

<< El tratamiento escultórico de los muros y la proyección del color han propiciado un centro dinámico y de gran riqueza espacial.

Concibió las oficinas como una posibilidad de experimentar con los reflejos y proyecciones del color en el espacio, un tema por el que ha mostrado interés a lo largo de toda su carrera. Por otro lado, se enfrentó a un presupuesto bastante ajustado, por lo que decidió sacar adelante el proyecto enfatizando los valores espaciales y luminosos. >>¹³³⁷

Ejemplarmente la obra refleja desde la praxis que la materialidad no tiene el mayor peso en arquitectura, lo cual permite relativizar conceptualmente y abrir opciones. Así Araujo cuando trata de “*Materiales, superficies, colores*” valora la “Importancia de los materiales en arquitectura” en tanto:

<< ‘materiales’ con los que se realizará la configuración misma y que por tanto aparecerán en el exterior y en el interior materializando ópticamente la forma. La tecnología en efecto no define completamente el espacio, (...) y todo criterio tecnológico para las instalaciones puede ser realizado de un modo o de otros muchos, usando uno y otro material, sobre todo tratando de un modo o de otro un mismo material. >>¹³³⁸

Más allá de la materialidad se abre un nuevo campo de posibilidades que es la esencia misma de la potencialidad, un concepto intrínseco del proyecto (completo):

<< Será preciso, para completar el cuadro, hablar de la relación entre luz y color, lo que daría lugar a un nuevo campo de posibilidades (...) Los colores se muestran con diferentes posibilidades expresivas al ser tratados según un modo (clásico, barroco o natural) y según un tono (claro, medio y oscuro), de acuerdo con la textura del material, teniendo en cuenta su configuración geométrica, según las condiciones impuestas por la cultura del momento y del sitio. El hecho arquitectónico se enriquece, pero sigue siendo unitario.>>¹³³⁹

Siempre que toda esa variedad de términos quede estructurada por la “idea germinal” y proyectiva, que asegure un mínimo sentido unitario:

<< El color se muestra como elemento fundamental en el equilibrio del conjunto, infundiendo un dinamismo, una vida, o aumentando la serenidad del espacio. Y si a los efectos de luz-color se añaden los cambios de la textura y color de las superficies, de los materiales, las posibilidades de transformación son infinitas, hasta el punto de que llega a comprenderse que color y geometría, masa, textura y luz, deben ser concebidos en unidad estructural: todos juntos deben coincidir en su esfuerzo por lograr el desarrollo (en la unidad formal) de la idea germinal básica. >>¹³⁴⁰

Desde la disciplina del diseño Quarante también se interesa por la unidad formal, particularmente por la aplicación de la *Gestalttheorie* y del análisis perceptivo de las formas, que para la autora implica esencialmente al campo gráfico (que no obstante dejamos fuera de nuestro trabajo) y el campo de la concepción formal de los productos industriales, en el que encontramos tres ejemplos significativos.

En primer lugar, en el “ejemplo de formas pregnantes” se observa que en función de la “pregnancia”, la comprensión depende de la simplicidad. Mientras que en el “ejemplo del reconocimiento de una unidad formal” tiene gran relación con la identidad corporativa que permite una gran eficacia del proyecto unitario y que finalmente invita a ir más allá de la suma de las partes.

El que más nos interesa en este contexto es el “ejemplo de modificación o de variación de la identidad de las formas mediante el color”, aquí el color incide en la identidad:

¹³³⁷ HOLL Steven *Oficinas D.E. Shaw & Co. en Nueva York*, revista DISEÑO INTERIOR 104, p.112.

¹³³⁸ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.177

¹³³⁹ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.165

¹³⁴⁰ *Op. cit.* p.198

<< El color puede ser empleado voluntariamente para destruir la identidad de la forma (son los ejemplos de enmascaramiento o camuflaje) o para exacerbar la calidad de la forma sin que ésta pierda su identidad a la vez que se proponen variables. >>¹³⁴¹

Recapitulando sobre la relación del color con la arquitectura, aparecen múltiples interacciones a tomar en consideración (proyectivamente) entre los elementos que configuran la estética, “ahora corresponde analizar cómo afecta el color a la unidad del hecho arquitectónico”:

<< estudiamos el hecho por sus *elementos* de: masa, espacio, superficie; y por sus *relaciones*: geométricas (dimensión, posición) y vitales.

De conformidad con este esquema hemos de ver: 1.- Cómo influye el color en los elementos de masa. (...) 2.- Cómo influye en el espacio: (...) 3.- La influencia en la superficie es semejante a la influencia sobre la masa. (...)

Respecto a las relaciones estructurales, las geométricas permanecen inalteradas; no así las relaciones vitales, porque el color, por sí mismo, es capaz de modificar el significado de la forma (...) >>¹³⁴²

Geometría, color, luz, y el concepto de ambiente aparece como resultante (proyecto integral e integrado), un aspecto que podríamos seguir tratando a propósito de algunas artísticas instalaciones y ambientes, aunque ahora nos limitaremos a los referentes arquitectónicos:

<< El color valoriza la forma o la transforma. El modo de enfrentarnos con él (luz, color, pigmento) influye, radicalmente, en la significación del hecho arquitectónico que concebimos: la solución ‘táctil’ y la ‘óptica’ se contraponen por la luz, y la geometría deberá plegarse a la luz deseada para reforzar sus efectos, rotundos, nítidos, o, por el contrario, vibrantes y fugaces. La textura, el valor de relieve, la rugosidad superficial, permitirá lograr sombras perfectamente recortadas (Partenón, (...), o sombras suaves y difusas (barroco centroeuropeo), vibrar poderosa sobre el oro viejo de un retablo (barroco colonial mexicano) o hacerse espacio de color (catedral de León).

El color pigmento y la luz color definen así el ambiente buscado desde su primer nivel de estructura. >>¹³⁴³

02.5.04- Estética versus ética

Estética y ética aparecen ligadas al proyecto, especialmente cuando entendemos el hecho como “anticipación de un bien futuro” (Schiller), fruto de un devenir conceptual histórico por diversos autores y épocas. Aspecto que desde un diccionario de estética y bajo un planteamiento que cataloga esta relación como “lo bello moral”, Lotter nos dice que este concepto:

<< fue introducido en el siglo XVIII como traducción del concepto griego *kalokagathía*. *Kalokagathía* (griego *kalós*, ‘bello’; *agathós*, ‘bueno’) significa literalmente “bello-bueno”. En la unión de la belleza y la moralidad se representaba el ideal de la *paideia*, de la educación de las habilidades del cuerpo y del espíritu al servicio de la sociedad. (...) Artistas y teóricos del Renacimiento, como Durero o Alberti, fusionaron la moral (*virtu*) y la belleza en una unidad. Poco antes de la revolución francesa, Diderot dirigió el principio de lo bello moral contra el arte del feudalismo. (...) En Schiller lo bello moral adopta el carácter de un deber moral. La belleza artística ya no es comprendida como la mimesis de algo presente (realizado en la *eudaimonía* de la *polis*), sino como anticipación de un bien futuro. La formación estética del individuo debe preparar el camino para la humanización de la sociedad. (LOTTER Konrad) >>¹³⁴⁴

En paralelo desde su diccionario de filosofía, Russ nos retrotrae hasta Platón para encontrar los fundamentos de la estética:

¹³⁴¹ QUARANTE Danielle, *Diseño Industrial 1: Elementos introductorios*, Ceac, Barcelona, 1992, p.236

¹³⁴² ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.196

¹³⁴³ *Op. cit.* p.198

¹³⁴⁴ HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, eds. *Diccionario de estética*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1998, p.34

<< Ya Platón, en la Antigüedad griega, formuló una teoría de lo Bello y del arte. Pero el propio término “estética” data de mediados del siglo XVIII (cf. Baumgarten). Kant y Hegel ilustran brillantemente esta disciplina. >>¹³⁴⁵

Como ya hemos tratado, Baumgarten en el siglo XVIII desde Alemania procede a la modernización y refundación de la estética desde la etimología grecolatina:

<< denominando el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de *cognitio aesthetica*, o *estética*, para resumir. El nombre de “estética” y el adjetivo “estético” entraron a formar parte de las lenguas modernas a partir del latín moderno. >>¹³⁴⁶

Pero nos interesa Platón (también Aristóteles), sobre todo cuando aparece en el contexto de un diccionario de arquitectura teórica, porque en Grecia ya se empieza a relacionar estética y ética. Y nos resume el histórico devenir conceptual de términos afines que interaccionan hasta normalizar el concepto de arte, en el estatus de nobleza y luego belleza. Un curioso concepto de nobleza dotado de cualidades espirituales que luego retomaremos a propósito de “*Las cuatro nobles verdades*” de Buda y el óctuple sendero, históricamente algo anterior (siglo VI a.C.):

<< Platón y Aristóteles, siglo IV a.C, enuncian sus proposiciones sobre lo bueno, lo verdadero y lo bello, como categorías que conciernen al problema único y fundamental de la Filosofía, que es el ser.

Estas 3 proposiciones responden a otras tantas cuestiones, a saber: ¿está bien? ¿es verdad? ¿me gusta? Con el tiempo, de tales cuestiones derivan otras tantas disciplinas filosóficas, que toman los nombres de Ética, Lógica y Estética.

La Ética, que aliada con la Religión da lugar a la Moral, trata del bien y del mal. La Lógica inquiriere lo verdadero y lo falso. La Estética entiende cuanto corresponde al gusto: bello -dice Santo Tomás en el XVIII- es lo que agrada a la vista.

(...) Las obras de arte son, en consecuencia, productos que conciernen, por su naturaleza, al juicio del gusto. Y a las artes que las gobiernan se las llamó nobles, en un principio, y luego bellas. >>¹³⁴⁷

También Levi en la “VIA” arquitectónica, relaciona la verdad y la luz con Platón y la dialéctica oscuridad / iluminación, ilusión / verdad. Pero cuando se tiñe de nobleza y generosidad hacia los demás, adquiere una dimensión espiritual comparable a la iluminación de Buda y su renuncia a la iluminación final para ayudar (la vía espiritual) a sus semejantes a comprender la verdad:

<< La alegoría de la Cueva de Platón presenta la luz como el primer y único material que revela la verdad.

(...) Luego, sale de la cueva y descubre la verdadera luz del Sol. Para Platón este individuo es un filósofo-rey, quien, una vez ha descubierto la realidad, tiene que volver a la cueva y ayudar a los demás revelándoles esta verdad, destruyendo su concepción predeterminada del espacio. >>¹³⁴⁸

Desde el arte contemporáneo también aparecen relacionados los conceptos de verdad y luz, con color añadido mediando Goethe, así estos interactúan dinámicamente alcanzando una dimensión interior, contemplativa, ‘cuasi’ espiritual en sus términos:

<< Goethe buscaba (y, si debemos creerle, la encontró) una manera de “contemplar” la luz y el color que fuera al mismo tiempo experiencia y teoría: “He conocido la luz en su pureza y en su verdad, y considero mi deber luchar por alcanzarla”. También la luz, en la contemplación de Goethe, entabla una especie de lucha. Y de la lucha de la luz al llegar a la materia surge el color: “Los colores son los hechos y los sufrimientos de la luz”. El combate dinámico y perceptivo de Goethe le puso en contacto con las dimensiones interiores de la luz. >>¹³⁴⁹

La verdad en cuanto concepto relacionable con la estética / belleza implícita en el arte, tiene un complejo devenir histórico hacia el equilibrio (*vía media*, que diría el zen), tal como Tatarkiewicz plantea al final del capítulo sobre “Arte y verdad”:

¹³⁴⁵ RUSS Jacqueline, *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.136

¹³⁴⁶ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.348

¹³⁴⁷ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.13

¹³⁴⁸ LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”, p.23

¹³⁴⁹ Catálogo *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p.65

<< La idea de la relación entre el arte y la belleza con la verdad no ha seguido una evolución rectilínea, pero ha dirigido sus pasos de extremo a extremo hacia la moderación. >>¹³⁵⁰

En un capítulo sobre la verdad del arte, que en su comienzo lleva al autor a remontarse ‘genéticamente’ hasta la antigua Grecia, descubre que sorprendentemente allí se descuidó a las artes plásticas:

<< La cuestión de la verdad en el arte fue una de las primeras preocupaciones griegas. Originalmente, la cuestión se planteó exclusivamente en relación con el arte literario, con la poesía. >>¹³⁵¹

Originariamente existen dos concepciones clásicas antagónicas sobre arte y verdad, polarizadas conceptualmente entre el error (engaño / ilusión que veremos en el budismo) y la verdad. Nos interesa, sobre todo, el devenir poético / filosófico hasta Platón, teniendo en cuenta que en Grecia:

<< la cuestión y la crítica que iniciaron los poetas fue adoptada por los filósofos, construyendo éstos una teoría general de la relación entre arte y verdad; en efecto, existieron desde un principio dos teorías (y por tanto contradictorias).

(...) Polibio menciona a un cierto Eforo, quien “expresó la idea (carente de valor, según Polibio) de que la música le fue dada a la gente para engañarles y encantarles.” Según esta teoría, surgida en los comienzos de la civilización europea, el objetivo del arte no era la verdad (sino, de hecho, el error, el engaño y la falsedad). >>¹³⁵²

Platón aparece netamente posicionado en la otra concepción de arte / verdad:

<< Sin embargo, surgió casi simultáneamente una segunda teoría que fue diametralmente opuesta. Sócrates fue quien la expresó: éste definió el arte como la imitación de la realidad. Esta definición implicaba que el objeto del arte es la verdad. Sócrates sacó sus ejemplos de las artes visuales, pero su idea era aplicable igualmente a la poesía. Esta idea fue adoptada por Platón, y después también por Aristóteles y sus incontables sucesores, que definió la poesía y las artes visuales como artes “miméticas”, esto es, como artes que imitan la realidad e intentan aprehender la verdad. La verdad, construida como la conformidad con la realidad, se reconoció como un rasgo esencial del arte, y entró a formar parte de la definición de arte. >>¹³⁵³

Por tanto la apariencia engañosa inquieta a Platón que ejemplarmente contrapone medicina y cosmética, es decir autenticidad y apariencia:

<< Algunas obras de arte, sin embargo (y Platón habla a veces como refiriéndose a todas ellas), son imitativas en el sentido más peyorativo, como apariencias engañosas. En el libro X de la *República*, dice que el pintor representa la cama no como es, sino como aparece. Esto es lo que le sitúa en la “tribu de los imitadores” (*Timeo*, 19 D) y lo empareja con los pseudo artífices (*Gorgias*, 463-465), que no poseen una habilidad auténtica, como las medicinas, sino una pseudohabilidad o destreza (*tribe*), como los cosméticos, que nos dan una apariencia de salud más que la salud misma. >>¹³⁵⁴

Desde la denominación *Arte y moralidad* Beardsley / Hospers destacan el concepto de ecuanimidad ética (*vía media*), puesto que para Platón el arte supremo es la legislación, al orientar las artes para que contribuyan al virtuoso desarrollo:

<< La habilidad suprema, para Platón, es el arte del legislador y el educador, que deben decir la última palabra acerca de las artes, porque están llamados a garantizar que ellas desempeñen el papel que les corresponde en el engranaje de todo el orden social. El primer problema consiste en descubrir qué efectos producen las artes en los hombres (...) >>

Pero tratándose tanto del desarrollo del individuo como de la “colectividad”:

<< La música, la poesía y la danza son, en el mejor de los casos, medios indispensables para la educación del carácter, susceptibles de hacer a los hombres mejores y más virtuosos (*Leyes*, 653-654, 664). El problema tal como lo ve Platón en su papel de legislador consiste en garantizar la responsabilidad social del artista creador, insistiendo en que su propio bien, igual que el de cada ciudadano, ha de subordinarse y ordenarse al bien de la colectividad. >>¹³⁵⁵

¹³⁵⁰ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.345

¹³⁵¹ *Op. cit.* p.335

¹³⁵² *Op. cit.* p.336

¹³⁵³ *Ibidem.*

¹³⁵⁴ BEARDSLEY Monroe / HOSPERS John, *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1997, p.21

¹³⁵⁵ *Op. cit.* p.24

El “arte del legislador” que proclamaba Platón como garante impositivo de la ética, parece mantenerse vigente en la actualidad, tal como lo ejemplifica un curioso (por excepcional en el *zeitgeist* contemporáneo) artículo denominado *La ética, con multa entra*:

<< Diez grandes firmas de Wall Street acuerdan pagar 1.400 millones de dólares en multas por manipular el mercado.

(...) Según el fiscal Eliot, el documento prueba que los ejecutivos “sabían perfectamente cómo se estaban manipulando las valoraciones” con el objetivo de conseguir negocio para la sección de banca. (...)

“Estos casos reflejan un triste capítulo de la historia de los negocios en Estado Unidos, un capítulo en el que quienes obtuvieron enormes beneficios a partir de la confianza de los inversores traicionaron profundamente esa confianza”, manifestó William Donaldson, el presidente de la Comisión del Mercado de Valores (SEC). >>¹³⁵⁶

También desde la contemporaneidad aparece otra concepción original de la ética. Recordemos que al respecto ya citamos la afirmación del prestigioso escritor y pedagogo francés Pennac (nacido en 1941), “uno de los escritores franceses de más éxito” sobre el sentido ético del humor:

<< utiliza el humor como una llave que le permite acceder a la realidad, (...). “(...) utilizo el humor como una especie de ética (...)” >>¹³⁵⁷

Recapitulando observamos cómo filosofía clásica, jurisprudencia, humor, aparecen asociadas a la interacción ética / estética. Desde un espectro tan heterogéneo podemos asumir una concepción intelectual global, en la que tan noble como la tradición grecolatina, aparece la noble (*cuatro principios*) tradición budista.

Por tanto desde otra original y exótica óptica, aparece la búsqueda de la verdad y su corolario el descubrimiento del engaño, que interesa también en otras culturas precediendo incluso a Platón (427-347 a. de J.C.). Buda resuelve totalmente (iluminación) el engaño supremo, permitiendo así la liberación de la ilusión (*maya*) y del círculo vicioso por excelencia. A este respecto Antolín / Embid insisten en que “el resto de su vida lo constituyen meros comentarios a este suceso capital”, pasando a relatar sucintamente la genética budista:

<< El origen del budismo se sitúa en la “iluminación” que tuvo Sidharta Gautama, llamado más tarde el Buda. Tradicionalmente, se considera que el Buda nació en el siglo VI a. de J.C., en el Norte de la India, cerca del Nepal. Según la leyenda era hijo de una familia noble. Se casó a los veinte años y tuvo un hijo. A lo veintinueve, habiendo encontrado en un solo día cuatro formas de sufrimiento, deja todo lo que posee y se hace asceta errante. Tras siete años de austeridad extrema, y a pesar de sus esfuerzos para concentrar su espíritu con el fin de descubrir sus raíces y su principio, no percibía sino su propio esfuerzo de concentración. >>

Y la iluminación comprensiva sucede en la naturaleza:

<< Permaneció durante toda esa noche sentado bajo un árbol, que posteriormente sería conocido con el nombre de *Bodhi* (“árbol de la iluminación”), y las primeras luces del alba le llevaron a un estado de claridad y comprensión perfectas. Se trataba de la liberación de *maya* (“ilusión”) y del *samsara* (“ciclo infinito del nacimiento y de la muerte”). >>¹³⁵⁸

Unos pocos siglos después en Occidente la fluctuación de la iluminación lleva a verdaderos cuestionamientos, incidiendo sobre la no-verdad proyectiva. También implicando a la dimensionalidad pictórico / escultórica a partir de la delineación de sombras en la antigua Grecia:

<< Los antiguos se dieron cuenta de que aunque incluso no alteremos la realidad intencionalmente, lo hacemos involuntariamente; nuestros ojos cambian (deforman) lo que ven. Nuestro modo de observar a un hombre difiere si lo hacemos desde un primer plano que a distancia, si está al sol o a la sombra; y es evidente que ambos modos no pueden ser ciertos. Surgió así la cuestión, ¿cómo han de representar el pintor y el escultor al hombre (cómo es o cómo le vemos)? Los pintores escenógrafos y los pintores silueteadores griegos (En inglés “Greek scenographers and skiagraphers” esto es, aquellos que formaban las figuras

¹³⁵⁶ MARTINEZ DE RITUERTO Ricardo, *La ética, con multa entra*, El País - Negocios, 4 mayo 2003, p.21.

¹³⁵⁷ CASTILLA Amelia, *Daniel Pennac define el humor como “una forma de ética”*, El País, 16 noviembre 2003, p.39

¹³⁵⁸ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.29

delineando las sombras. Nota del traductor) pintaban las cosas tal y como las vemos, pues estaban convencidos de que así tenían que representarse verdaderamente las cosas. >>¹³⁵⁹

Y lógicamente los filósofos participan éticamente en la estética fundacional, interesándonos cómo valora Platón la verdad del arte:

<< Los filósofos de esa época, Demócrito y Anaxágoras, estudiaron las leyes de la perspectiva según la cual deformamos las cosas que vemos; pensaban que las mismas leyes eran aplicables al arte. Sin embargo, Platón no interpretó la verdad así; según él, toda deformación, aunque estuviera de acuerdo incluso con las leyes de la óptica, era falsa. Diferenció dos tipos (...), que presentaba fidedignamente las configuraciones de las cosas, y la (...) que describe estas configuraciones deformadas. Consideraba que sólo la primera era “verdadera”. Utilizando una terminología más reciente, puede decirse que existen dos verdades en arte: la objetiva y la subjetiva. Platón aceptó sólo la objetiva. Su postura ganó muchos partidarios y persistió en arte durante siglos, especialmente en la teoría del arte. >>¹³⁶⁰

Los romanos también se interesan por los confusos orígenes de la pintura “unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto”, valorando Plinio el primigenio concepto de los griegos de la delineación de la sombra compartidos por ambas orientaciones que:

<< “(...) reconocen consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre (*omnes umbra hominis lineis circumducta*). Así fue, de hecho, su primera etapa; (...)” Plinio, Historia Natural, XXXV, 15 >>¹³⁶¹

Al tiempo que resituamos históricamente a Plinio, recordamos su paradójico oscuro / luminoso final:

<< (...) recordemos que Plinio muere a consecuencia de la erupción del Vesubio en el año 79 después de Cristo. >>¹³⁶²

El concepto de sombra proyectiva permite poner en relación conceptos como dimensionalidad artística, naturaleza, proceso, mediante la adscripción al pensamiento de Platón, pues “tal y como Plinio la cuenta” esa primera representación:

<< no sería fruto de una observación directa del cuerpo humano y de su representación, sino de fijar la proyección de su sombra. La sombra reduce el volumen de la superficie. Plinio confía, pues, esta primera operación (fundamental) de trasposición y reducción a la propia naturaleza. El artista interviene sólo en un segundo momento. Representación de una representación (imagen de sombra), la primera pintura es sólo copia de una copia. En el texto de Plinio el platonismo queda implícito. >>¹³⁶³

En la concepción moral del arte el platonismo se mantiene como constante histórica:

<< El arte y la moral. “Pero entonces, ¿qué sería para usted la moral? - ¡La moral consiste en una dependencia de la estética!” En estos términos respondía André Gide en una de sus entrevistas imaginarias. Desde el punto de vista platónico, el arte y la moral mantendrán una relación excelente. (...) >>¹³⁶⁴

Así ética y estética aparecen necesariamente unidas:

<< (...) Entre la Ética y la Estética no existirá por lo tanto ninguna ruptura total. >>¹³⁶⁵

En el devenir histórico el concepto de verdad, valorada desde el compromiso se hace plural e inclusivista, admitiendo distintas concepciones de la verdad procedentes de otras culturas lejanas (judía y árabe especialmente):

<< Desde el Este llegaron, por otra parte, ideas extremas que estaban dispuestas a sacrificar incluso el arte para no ofender la verdad. Según el filósofo judío Filón de Alejandría, “Moisés condenó las artes de la pintura y la escultura porque corrompen la verdad con la falsedad”, y más tarde el filósofo árabe Averroes escribió (*Determinatio in Poëtica Aristotelis*, 1491) que “al poeta no se le permite representar las cosas con la ayuda de ficciones falsas y fortuitas: debe hablar exclusivamente de las cosas que existan o que puedan

¹³⁵⁹ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.337

¹³⁶⁰ *Ibidem*.

¹³⁶¹ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.15

¹³⁶² *Op. cit.* p.18

¹³⁶³ *Op. cit.* p.16

¹³⁶⁴ HUISMAN Denis, *La estética*, Montesinos - Ediciones de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona), 2002, p.136

¹³⁶⁵ *Op. cit.* p.139

existir”. Filón y Averroes influyeron extensamente en el pensamiento occidental, no sólo en la Edad Media, sino también durante el Renacimiento. >>¹³⁶⁶

La estética ética incide sobre el espíritu:

<< Junto a la Ética y a la Lógica, ella [la Filosofía] forma la tríada de esas “ciencias normativas” de las que hablaba Wundt, uno de esos conjuntos de reglas que se imponen en la vida del espíritu. >>¹³⁶⁷

La búsqueda de la verdad en arte (cuando se valora la inclusión de otras culturas) puede aparecer también desde el exotismo e incluso ir más allá del arte en tanto búsqueda trascendental de la verdad. Así el budismo desde su discurso fundacional se centra sobre las verdades (*nobles verdades*) y, a pesar de las diferentes escuelas, todas comparten “el mensaje básico de Buda”, que volvemos a recordar:

<< La enseñanza esencial: Este mensaje fue anunciado por primera vez en el discurso que tuvo lugar en el parque de los Ciervos de Samath, ciudad cercana a Benarés (...) iba dirigido a sus primeros discípulos, cinco ascetas que le habían abandonado disgustados años atrás cuando él renunció al camino de la mortificación. El discurso se conoce como *La puesta en movimiento de la Rueda de la Ley*, y está constituido por una serie de reflexiones sobre *Las cuatro nobles verdades*: La noble verdad del sufrimiento; La noble verdad de la causa del sufrimiento; La noble verdad del fin del sufrimiento; y La noble óctuple senda. >>¹³⁶⁸

La esencia del budismo está precisamente en ese discurso sobre la verdad, que desde la solución de compromiso de la *vía media* lleva a la luz. Refiriéndose a este primer sermón fundacional de Buddha en Vâramasî, Raimon Panikkar advierte de que lo importante es comprender <<que en él se ‘respira’ el clima de una ‘religión atea’>>:

<< “(...) Estos dos extremos ha de evitar el que emprende el camino errante (el monje) ¿Cuales son? El uno es la búsqueda de los placeres de los sentidos, práctica baja y vulgar, afición innoble y sin provecho, camino que conduce a volver a nacer; el otro es la búsqueda de la mortificación, que es dolorosa e igualmente innoble y sin provecho. Evitando estos dos extremos, el Tathâgata ha llegado al conocimiento de esta *vía media* que ofrece visión y entendimiento, que conduce a la paz, a la iluminación, al *nibbâna*. (...) “ >>¹³⁶⁹

Se hace necesaria la cita de aquel primer discurso budista dada su importancia trascendental, sobre todo por su manifiesto “ateísmo” (en sintonía con el *zeitgeist* contemporáneo), que permite adquirir una dimensión atemporal que tanto nos interesa:

<< “(...) Hasta que mi triple conocimiento y mi intuición con sus doce divisiones no fueron purificados en las cuatro nobles verdades, hasta entonces ¡oh monjes!, en este mundo con sus *deva, Mâra, Brahmâ*, entre los ascetas y brahmanes, los espíritus y los hombres, yo no obtuve la iluminación completa y suprema.” Hemos citado casi *in extenso* este pasaje, no sólo por ser de una importancia capital en todo el buddhismo, sino porque nos sirve además para dilucidar el punto preciso de nuestra investigación, o sea, el ateísmo del Buddha. >>¹³⁷⁰

Esta misma valoración del “ateísmo” de Buda puede apreciarse en un trabajo anterior de Antolín / Embid:

<< El Buda no quería fundar el budismo, al menos como la religión estricta o el sistema filosófico que se desarrollaría después de su muerte. Jamás habló de Dios, vida futura, paraíso, infierno, pecado, etc., y se negó a hacer cualquier especulación metafísica que consideraba inútil. >>¹³⁷¹

Esta conceptual imprecisión fronteriza (identidad cuestionada) entre religión y ateísmo y su histórica monumentalización (escultórica incluso) nos sugiere una imaginativa remisión a otro iconoclasta (ateo / espiritual), más cercano (por artista, por geografía y por temporalidad) sin embargo también buscador de la verdad (estética / ética). Así volviendo

¹³⁶⁶ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.338

¹³⁶⁷ HUISMAN Denis, *La estética*, Montesinos - Ediciones de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona), 2002, p.7

¹³⁶⁸ SHEARER Alistair, *Buda*, Debate, Madrid, 1994, p.10

¹³⁶⁹ PANIKKAR Raimon, *El silencio del Buddha - Una introducción al ateísmo religioso*, Siruela, Madrid, 1996, p.70

¹³⁷⁰ *Op. cit.* p.71

¹³⁷¹ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.30

a la estética y en el ámbito de la escultura, aún resuenan desde mediados del siglo XX los ecos del manifiesto de Oteiza, sobre la contemporaneidad (*zeitgeist*) de la verdad estética en el contexto del *Propósito experimental 1956-57*, siendo en el apartado dedicado a la *Situación estética* donde un escultor contemporáneo se interesa por:

<< La verdad en Arte, ante todo, una verdad estética, sobre todas las verdades personales del artista. (...) creo que es la Estatua la que hace al escultor y no el escultor a la estatua. Lo más difícil de nuestro esfuerzo es descifrar la naturaleza de esa estatua sólo sospechable en el espíritu de su tiempo y a través de datos de la más diversa naturaleza, (...) >>¹³⁷²

Occidente / Oriente: paradójicamente la sombra iluminó la gran verdad, en la India de la época del Buda que casualmente fue coetánea del florecimiento filosófico en Grecia:

<< Illuminación, Bodhi (Satori-Kensho): Es la conciencia budista de las cuatro Nobles Verdades. El árbol bajo cuya sombra “despertó”, “abrió los ojos” Shakamuni es “bodaiju”. >>¹³⁷³

Oriente / Oriente: ... de la India a Japón (mediando China) el budismo se sigue interesando por las *verdades*, que posteriormente aparecen reseñadas con términos japoneses y adecuadamente entendidas / transmitidas actualmente por un occidental experto en esta cultura:

<< Cuatro Nobles Verdades (Arya-satya) (Shitai). Darse cuenta de las grandes verdades de la existencia humana:

(i) *La vida es sufrimiento* (Dhuka) (Kutai): Nacimiento, enfermedad, vejez y muerte. También incluye todo dolor causado por tener que soportar lo que uno no quiere, perder lo que se quiere, no conseguir lo que se desea, y saber que todo lo que nos complace hoy perecerá mañana.

(ii) *Este sufrimiento tiene una causa* (Trishna) (Jittai): Esta causa es el conjunto de deseos del corazón humano (sed de placeres, afán de vivir, deseo de morir...) que nos ata al ciclo de la existencia cíclica.

Estos “deseos” en japonés se denominan “Bonno” “Katsuai” y más popularmente “Yokubo”.

(iii) *La eliminación de tales deseos* que causan el sufrimiento del hombre (Nirodha) (Mettai). En concreto “No desees nada y no sufrirás la carencia ni privación de nada”. >>

La última noble verdad abre nuevas vías, que en nuestro contexto valoraríamos como el devenir metodológico del proyecto a la obra (luminosa):

<< (iv) *El camino de las ocho vías* que nos permite llegar a tal eliminación de los deseos (Ashatangka) (Marga) (Hasshodo). El Noble Camino de las ocho vías en concreto es: 1. Correcta visión. 2. Correcta resolución. 3. Correcto lenguaje. 4. Correcta conducta. 5. Correcto estilo de vida. 6. Correcto esfuerzo. 7. Correcta atención. 8. Correcta meditación / concentración.

Existen diferentes interpretaciones concretas de cada una de las vías según la tradición Mahayana e Hinayana. >>¹³⁷⁴

De la espiritualidad intemporal al espíritu de los tiempos, el *zeitgeist* contemporáneo implica la transformación de las luces y sombras que hemos tratado en relación con la verdad, que evoluciona desde los orígenes manuales perfilando la sombra proyectada en la antigua Grecia y deviene tecnología fotográfica. La estética contemporánea de la luz y la sombra, en la tecnológica arbitrariedad estética fundamentada en la luz, implica frecuentemente la pérdida de identidad, poniendo en evidencia la relatividad de la verdad estética:

<< Jorge Dragón y Carlos Canal han recogido fotos desechadas por los laboratorios, que sus autores nunca vieron (...) porque al laboratorio no le parecieran formalmente correctas, desechándolas y arrojándolas a la papelera. (...) Así, para Jorge Dragón “si la idea de álbum comporta una construcción de nuestra identidad a través de las imágenes que contiene, estas fotografías, expulsadas para siempre de ese *paraíso*, nos remiten a los accidentes vitales y otros desastres biográficos que nos empeñamos en mantener ocultos”. Lo cierto es que esta exposición “de fotografía y sobre la fotografía” rompe las fronteras entre lo privado y lo público (...) >>¹³⁷⁵

¹³⁷² CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000, p.113

¹³⁷³ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid - Caja Duero, Valladolid, 2000, p.246

¹³⁷⁴ *Op. cit.* p.248

¹³⁷⁵ FALCES Manuel, *Las fotos que nunca viste*, El País - Babelia 17 noviembre 2001, p.21

Esta exposición: *Presunciones y apariencias. El coleccionista de miradas*, presentada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, de la Isla de la Cartuja en Sevilla, (hasta el 8 de enero de 2002) según los autores se fundamenta en:

<< la teoría del *rechazo* por parte del laboratorio cuyos criterios de valoración traen causa de la experiencia adquirida por los otros *rechazos* del cliente en el momento de retirar su copias junto a la aplicación de un criterio de economía. Así, la proliferación de esas procesadoras que automáticamente eliminan aquellas fotos no ajustadas a un control estándar de calidad cuyos parámetros se basan en lo disparejo de la iluminación de tres referentes: cielo, suelo y pared, pues la máquina las considera como disparos accidentales (según esta regla jamás hubiera visto más de un capítulo de la historia de la fotografía). >>¹³⁷⁶

La discusión de la tecnología fotográfica (*zeitgeist* de la luz / sombra contemporánea) conlleva una revalorización ética (concepto afín con verdad) que genera arte mediante la sistematización de la subversión humanizadora, puesto que para Flusser:

<< a las herramientas y a las máquinas les han sucedido en la era posindustrial los “aparatos”. Más que reducirse a extensiones de nuestro cuerpo para realizar ciertas tareas de modo más eficaz, los “aparatos” contienen “programas” encaminados a tomar decisiones por nosotros. La fotografía supone el primer caso de producción de imágenes técnicas, (...) la lucha del fotógrafo contra el “aparato” representa por extensión la lucha del hombre por defender su libertad. Someterlos al “aparato” nos hace “funcionarios”, mientras que subvertirlo nos hace “artistas”. >>¹³⁷⁷

La autoridad de Flusser no solamente la reclama Fontcuberta, sino que también la reivindican un grupo de fotógrafos contemporáneos:

<< El grupo *Quia Comiün*, fundado y dirigido por Octaviano Garulde en octubre de 1999 (tiene en sus filas a Antonio Bunt y Paloma Mora) plantea una forma de creación exclusivamente fotográfica basada en normas inflexibles durante el tratamiento de elementos visuales. >>

Afín con el movimiento Dogma, da a conocer su “manifiesto conformado por siete dogmas para el quehacer artístico de la fotografía” que citaremos como un referente ético:

<< El contenido de estos dogmas (apoyados en fragmentos de textos de Hipólito Taine, Vilém Flusser y Aldus Huxley) plantea una forma de creación exclusivamente fotográfica atendida a normas inflexibles en el tratamiento de la imagen. Tales dogmas expresan que: los positivos o negativos se obtendrán a través de una cámara oscura; cualquier manipulación será posible en el negativo o positivo siempre y cuando se realice antes de la impresión final; ésta será directa y sin intervención alguna, salvo el uso de productos químicos; los programas digitales únicamente serán utilizados para el retoque básico, nunca para alterar el contenido de la imagen; solamente podrán existir tres copias fotográficas finales firmadas en cada obra.>>¹³⁷⁸

Al efecto recordemos aquel histórico precedente, el ético manifiesto cinematográfico *Dogma’95* - “Promesa de castidad” que trata de recuperar la naturaleza original de este arte. Interesándose en esa búsqueda de autenticidad (en suma, de verdad) por el color y la luz natural, como parte de un proyecto en el que prima la verdad sobre la estética:

<< Manifiesto *Dogma’95* - “Promesa de castidad”: A continuación la Promesa de castidad que firmaron los cuatro cineastas daneses que lanzaron el manifiesto *Dogma’95*, traducido del danés al castellano. Esta es su versión completa y original.
(...) 4. La película tiene que ser en colores. Luz especial o artificial no está permitida (sí la luz no alcanza para rodar una determinada escena, esta debe ser eliminada o, en rigor, se le puede enchufar un foco simple a la cámara) >>

Un manifiesto que deviene ‘casi’ espiritual mediando el juramento / “promesa”:

<< Desde ahora en adelante prometo como director no ejercer ningún tipo de gusto personal. Ya no soy un artista. Desde ahora en adelante prometo no crear una “obra”, ya que considero que el instante y el ahora son más importantes que todo el producto. Mi meta absoluta es forzar la verdad de mis personajes. Prometo hacerlo a toda costa dentro de mis posibilidades y a costa de cualquier buen gusto estético. Hacemos a continuación nuestra promesa de castidad.
Lars von Trier, Tomas Vinterberg, Soren Krag-Jacobsen y Kristian Levring. >>¹³⁷⁹

¹³⁷⁶ *Ibidem*.

¹³⁷⁷ FONTCUBERTA Joan, *La ética del clic*, El País - Babelia, 16 febrero 2002, p.20

¹³⁷⁸ www.cnca.gob.mx/nuevo/diarias/260400/quiacomu.html. *El grupo de Dogma Quia Comiün con una nueva propuesta de crear fotografía*. p.1

¹³⁷⁹ SALVADOR P. *Cine revelación: Reflexiones sobre Dogma’95* www.rcci.net/globalización/2000/fg121.htm p.3

Pero retomemos también el pensamiento original del mismo Flusser, que desde una manifiesta actitud filosófica introduce la ética en la fotografía iluminándola, bajo la denominación *Fotografía, la madre de todas las cosas, 1991*. Donde empieza por manifestar que “la guerra, el comercio y la piratería” forman una “trinidad inseparable”:

<< Efectivamente, la fotografía está unida inseparablemente a la guerra, y eso no sólo porque dio la primera prueba de su mayoría de edad en la guerra de Secesión, sino también, y sobre todo, porque tiene por su esencia una función rompedora de la historia, comparable a la guerra. Mi siguiente ensayo no versará, por tanto, sobre fotos de guerra, sino sobre el crimen que cometen las guerras y las fotos en la historia. >>¹³⁸⁰

Pero la ética ilumina la fotografía más allá de la filosofía, puesto que el mismo soporte material de la luz fotográfica toma en consideración la naturaleza. Las claves no están expuestas a la luz, los entramados económicos son la verdad oculta, anticipándonos Weadick que “este artículo nos revela la cara negativa de la industria de las películas fotográficas”, situándonos en el año 2002 cuando:

<< Más del 80% de los hogares de España tienen una, (cámara fotográfica) y se toman más de 2,6 billones de fotos cada año... (...) Pero aunque la película fotográfica puede parecer un producto bastante inocuo, su manufactura está dominada por un puñado de multinacionales cuyos intereses van desde los pesticidas hasta los aviones de guerra. >>

Haciendo públicos unos “intereses indefendibles”:

<< Algunos de los fabricantes de películas fotográficas sostienen vínculos con la industria armamentística. Doughty Hanson, dueño de Ilford, es asimismo dueño de Tornos Bechler, (...) empresa que ofrece las mejores soluciones en las áreas de defensa aeronáutica y energía nuclear. (...) Agfa produce sistemas fotográficos, holográficos y de rayos X para los militares. Igualmente Eastman Kodak les suministra películas y les ofrece servicios de revelado. >>¹³⁸¹

Desde el presupuesto de la “sensibilidad ambiental” la diapositiva (a modo de foto luminosa) en su simplicidad (jugando con el lenguaje diríamos incluso que, en su ‘fotosensibilidad’) se evidencia más ética.

<< La fotosensibilidad de la película fotográfica se debe a una reacción del nitrato de plata y compuestos halógenos disueltos en gelatina. De acuerdo con la Asociación para el Tratamiento de Residuos tóxicos de origen Fotográfico, los compuestos de plata son la base de la mayoría de los residuos generados en el proceso de fabricación. (...) La fotografía en blanco y negro es menos dañina que la de color, porque los reactivos químicos usados son más simples. Las películas de diapositivas generan menos residuos, porque la película que se pone en la cámara es la propia diapositiva, eliminando el proceso químico del revelado en papel. >>

Delatando incluso algunas empresas concretas:

<< Algunas de las empresas investigadas, incluso Fuji y Kodak, han estado haciendo publicidad de las cámaras de un solo uso como “respetuosas con el medio” enfatizando que cada componente puede ser reciclado, (...) Su propia oficina de reciclaje estimó que sólo el 60% de estas cámaras se vuelven a usar.>>¹³⁸²

Además desde la valoración de la “sensibilidad animal” la inmaterialidad de la fotografía digital se manifiesta como interesante proyecto con un futuro por delante:

<< Todos los productores de películas convencionales usan gelatina, una proteína transparente o amarillenta soluble en agua, extraída de los huesos y la piel de animales. Por esta razón, todas las empresas reciben un punto negativo en la columna de críticas “otros derechos de los animales”. Quizá las personas vegetarianas consideren por ello la fotografía digital como una alternativa. >>¹³⁸³

La ética de la fotografía se fundamenta en el conocimiento de un gran número de parámetros en la sombra (incluyendo inevitablemente la naturaleza), un conjunto de aspectos que trataremos más ampliamente (a propósito de las fases del proceso proyectual):

<< Medioambientales: programa medioambiental, contaminación, energía nuclear.

Animales: test en animales, agricultura industrial, otras cuestiones animales.

Relaciones humanas: derechos de trabajadores, marketing irresponsable, armamento.

¹³⁸⁰ FLUSSER Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001, p.185

¹³⁸¹ WEADICK Lauren, *¡Sonrie!* (Artículo reproducido de Ethical Consumer, nº77 junio/julio 02), Rehabitar nº 5, Otoño 2002, p.36

¹³⁸² *Ibidem.*

¹³⁸³ *Ibidem.*

Otros: ingeniería genética, política de donaciones. >>¹³⁸⁴

El diseño mismo de la luz puede constituir todo un manifiesto de ética, como el defendido por el arquitecto Christopher Day. Pudiéndolo ser tanto en relación con la estética como con la naturaleza, introduciendo un nuevo parámetro deseable, la salud, concepto que trataremos periódicamente (nuestra espiral A.D.E.N.) a lo largo del trabajo:

<< Diseñando con la luz. Para la salud, el bienestar y la belleza: El arquitecto Christopher Day explora la relación de la luz natural con nuestra salud y bienestar, ofreciendo ideas sobre cómo podemos utilizar este entendimiento para diseñar ambientes positivos.

Para los físicos, la luz es algo sencillamente físico, algo que puede medirse de forma precisa. Para los biólogos, se trata de algo esencial para la vida y para los psicólogos es una gran influencia en el estado de ánimo, que tiene consecuentes implicaciones en la salud. La luz juega un papel importante en nuestra salud.>>¹³⁸⁵

Para la buena salud del cine (luces y sombra en movimiento) el colectivo *Dogma'95* ha manifestado su interés por la búsqueda de lo esencial, frente a los intereses comerciales, lo que les lleva a cierta concepción relativamente anti-estética:

<< Mucho se ha discutido con respecto al manifiesto *Dogma'95* y las tres producciones danesas que le subsiguieron (“La Celebración”, de Tomas Vinterberg, “Los Idiotas”, de Lars von Trier, y “Mifune”, de Soren Krag-Jacobsen). La controversia creada por estos tres magníficos filmes es, bajo todo punto de vista, una de las mayores contribuciones que se le han hecho a la discusión sobre el desarrollo del Séptimo Arte, durante los últimos 30 años.

Estas tres películas (...) densa concepción “anti”estética (dos de ellas fueron rodadas en vídeo digital, y sin luz artificial). Con un público acostumbrado a técnicas más convencionales, a una estética más ambiciosa y elaborada, (...)>>¹³⁸⁶

En este paradigma conceptual del “sin”, donde por ejemplo la luz artificial es ostentadamente negada:

<< *Dogma'95* es un experimento único, a pesar de que sus más acérrimos enemigos postulen que “ellos” ya lo habían hecho “mucho antes”. Si, es cierto que ya se habían realizado películas (en las décadas 60 y 70) sin luz artificial, con cámara en mano, sin maquillar a los actores y sin decorar o crear un *set* (reglas que caracterizan el Manifiesto *Dogma'95*). Pero Lars von Trier y sus secuaces no estaban emulando a sus antecesores. Estaban creando una nueva corriente, estaban rescatando lo esencial, lo que estaba perdido en una nebulosa creada por los intereses económicos de grandes y descarados comerciantes, intereses fomentados (a la vez) por una industria poco generosa y poco responsable con la calidad dramática de sus producciones. >>¹³⁸⁷

Además de la relativamente marginal actitud de arquitecto Christopher Day que acabamos de citar respecto al diseño ético y salutar de la luz; desde la arquitectura ‘representativa’ (expuesta y difundida) también se producen manifiestos en favor de la ética y en detrimento del abuso de la estética. En el contexto programático autodefinido como *Más ética, menos estética*, destacamos el reconocimiento al equipo Metápolis, cuyo *Diccionario de Arquitectura Avanzada* venimos utilizando desde el comienzo de nuestro trabajo:

<< Con el rotundo título *Ciudad: Más ética, menos estética*, se abrió el pasado 18 de junio la Biennale di Venecia 2000: 7ª Mostra Internacional de Arquitectura de Venecia, que ha concedido a España el premio de mejor pabellón nacional. Entre los españoles seleccionados por Fucsa se encuentra el equipo Metápolis, de Barcelona y el proyecto E-City, con proyectos de arquitectos de toda España. El León de Oro, máximo galardón individual, fue concedido al francés Jean Nouvel (...), por ser el arquitecto que mejor ha interpretado el lema de esta Bienal. >>¹³⁸⁸

Parece que el proyecto arquitectónico de futuro (significativamente marcado por el cambio de milenio) puede derivar de la estética hacia la ética.

¹³⁸⁴ *Op. cit.* p.37

¹³⁸⁵ DAY Christopher, *Diseñando con la luz*, Rehabitar nº6, p.24

¹³⁸⁶ SALVADOR P. *Cine revelación: Reflexiones sobre Dogma'95* www.rcci.net/globalización/2000/fg121.htm

p.1
¹³⁸⁷ *Ibidem.*

¹³⁸⁸ IGLESIAS Concha, *Actualidad: Más ética, menos estética*, Lápiz nº165, p.72

<< La representación española en la Bienal de Venecia se ha confiado a los arquitectos más jóvenes; son 39 equipos, reunidos por el comisario Alberto Campo Baeza, en dos grupos en torno a los treinta y a los cuarenta años. >>

Y que parece ser una exótica cualidad a proteger, como actualmente la naturaleza:

<< Especie protegida: Aunque las circunstancias profesionales de partida continúan siendo igualmente arduas, está claro que en los últimos años la 'joven arquitectura' ha pasado a considerarse una especie protegida: como en el caso de las mujeres o de ciertas minorías étnicas en la política, debe existir en el panorama arquitectónico una cuota fija de juventud; y como en el caso del fútbol, parece que nos hemos concienciado definitivamente acerca de la necesidad de cuidar y potenciar la cantera. >>¹³⁸⁹

Así desde la Bienal de Venecia se hace un manifiesto ético de la arquitectura, que proclama la *vía media* (siempre dotada, para nuestro trabajo, de connotaciones budistas) que busca el equilibrio ética / estética:

<< Maximiliano Fucsas, director general de esta Bienal, hizo hincapié con sus declaraciones de apertura en la necesidad de equilibrar ética y estética en el trabajo de los arquitectos, que hasta ahora parecen más inclinados a poner el énfasis en la segunda y urgió a tratar respuestas necesarias para las transformaciones y los retos planetarios en relación a la construcción de la ciudad, en los que nos encontramos inmersos. >>¹³⁹⁰

Donde incluso la virtualidad se compromete con la realidad de la naturaleza:

<< (...) se ha creado así mismo un recorrido virtual que se desarrolla en una espectacular pantalla de 280 metros con filmaciones sincronizadas donde se abordan los problemas de las grandes megalópolis contemporáneas: Calcuta, Sao Paulo, Ciudad de México, Hong Kong, Manila o Moscú, y donde se muestran los diferentes modos de abordar las soluciones arquitectónicas y sus niveles de degradación medioambiental. >>¹³⁹¹

Así utilizando la red planetaria de comunicación (Internet), desde un proyecto futurible que surge de la organización veneciana, se hace un llamamiento ético a los arquitectos y artistas desde la frontera milenaria, ya desde la *Presentación Paolo Baratta y Massimiliano Fuksas*:

<< (...) es la última exposición internacional de arquitectura del segundo milenio y pertenece, por la problemática que comporta, al hombre y a la sociedad que está por afrontar el tercer milenio. Un empeño notable, (...) voluntad de la *Bienal de Venecia* de dar el gran salto al tema de la ciudad y de la arquitectura contemporánea.

El tema propuesto se sitúa en el actual debate que contempla el nuevo contexto social y urbano, y el empeño del arquitecto como intelectual. >>

Al menos temporalmente parece que los egos ceden ante la "generosidad":

<< La coherencia y la generosidad de las ideas con las cuales cerca de 90 invitados han respondido, evidencia que los participantes, entre los cuales se han evidenciado afirmativas personalidades y muchísimos jóvenes arquitectos, artistas y fotógrafos, pueden ser parte de un futuro que presta mayor atención a las contradicciones del mundo contemporáneo. >>¹³⁹²

Consecuentemente el compromiso ético de estos "jóvenes arquitectos, artistas y fotógrafos" podrían llevarles a tomar en consideración ciertos aspectos oscuros de las empresas que pueden salir a la luz, para concluir fotográficamente en una obra estética-ética revelada por empresas más comprometidas con la naturaleza:

<< Perfiles de las compañías: *Bayer & Agfa-Gevaert N.V.* Bayer es un gigante químico (farmacéutico y fabricante de fitosanitarios) que posee un 30% de Agfa-Gevaert N.V. (...) En octubre 2001, Bayer anunció la compra de Aventis CropScience, para dar forma a una nueva compañía: Bayer CropScience, que será la mayor empresa europea productora de alimentos genéticamente manipulados. >>

Apuntándose algunas alternativas 'oficiales':

<< La mejor compra: Las dos mejores opciones después de la investigación son Fuji y Konica. >>¹³⁹³

¹³⁸⁹ GARCIA-HERRERA Adela, *La hora de los malditos - España en la Bienal de Venecia*, Arquitectura Viva 72, p.76

¹³⁹⁰ IGLESIAS Concha, *Actualidad: Más ética, menos estética*, Lápiz nº165, p.72

¹³⁹¹ *Ibidem.*

¹³⁹² www.labiennale.org. Venecia, Giardini di Castelo - Arsenale: Corderie, Artiglierie, Gaggiaandre, del 18 de junio al 29 de octubre 2000.

¹³⁹³ WEADICK Lauren, *¡Sonrie!* (Artículo reproducido de Ethical Consumer, nº77 junio/julio 02), Rehabitar nº 5, Otoño 2002, p.37

Con anterioridad otros arquitectos como Araujo ya vienen realizando su propia pedagogía estética. Destacamos ahora como en las interacciones de luz y el color se vislumbra una ética cromática, germinal (“idea germinal”) y fronteriza,

<< Todas las conclusiones obtenidas al estudiar el claroscuro se aplican sin duda, a las variaciones del color, porque éste se manifiesta inseparable del claroscuro. No obstante, debemos hacer una aclaración, que nos permitirá comprender mejor las virtualidades configuradoras del color. >>

Donde se discierne la verdad de la luz / color “aparente” y la “real”:

<< Así el cuerpo, al ser expuesto a la luz, refleja un colorido que entendemos por ‘color local’. Y al hacer referencia a una luz blanca este color local es el color del cuerpo. No podemos olvidar, sin embargo, que si el cuerpo está expuesto a una luz coloreada la apariencia del mismo será diferente, al incidir sobre él un espectro luminoso de diferente coloración.

Podemos hablar, por tanto, de color real, con referencia a la luz blanca, y de color aparente, con referencia a una luz coloreada. >>¹³⁹⁴

El arquitecto Quaroni en su lección denominada “*Nota-ficha sobre el color*”, también realiza un discernimiento cromático de raíz casi ética. Así la realidad lingüística desvela el sentido oculto del color:

<< Extrañamente, pero no demasiado, la raíz latina de la palabra color es *celare*, ocultar, esconder, precisamente porque la pintura (de pintar, *pictum*, de la cual, *pigmentum*) es algo que sirve para enmascarar; por ejemplo, un muro demasiado tosco, demasiado pobre. La palabra color significa tanto la sustancia, o la luz, empleada para esta transformación, como el efecto que se obtiene en el aparato visivo por la transformación de la misma. >>¹³⁹⁵

Del proyecto pedagógico derivamos a la obra arquitectónica, pero manteniendo el interés por el concepto de ocultación lumínica-cromática, presentamos el trabajo de Holl en Nueva York. A este respecto también podemos encontrar obras en conjunción de: arquitectura, diseño interior, escultura, pintura, luz y color:

<< El arquitecto aplicó el color a través de tubos fluorescentes proyectados sobre superficies ocultas, plegadas tras la geometría de la arquitectura interior, lo que le permitió utilizar tonos vivos (verde-amarillo, naranja, rosa y azul) que se incorporaban de forma matizada a las zonas de paso como elementos fundamentales. >>

Donde se hace uso de la ocultación del color, evidenciado creativamente mediante el reflejo de la artificialidad (lumínica):

<< En cuanto a la iluminación, los pliegues de los paramentos se aprovechan para ocultar los fluorescentes que, reflejados en el color dan la impresión de neones; los huecos permiten que la luz natural se filtre desde los amplios ventanales de los despachos exteriores a toda la oficina; (...) >>¹³⁹⁶

Araujo insiste en la importancia mediadora del color, puesto que el espacio, masa y superficie arquitectónica dependen en gran medida de él, por generarse sensaciones diversas. Consecuentemente se hace necesaria una metodología experimental del color, recordándose al efecto que el proyecto por definición también es un ensayo:

<< Llegar a comprender que el carácter de un espacio, la fuerza de una masa, la delicadeza de una superficie, dependen del color, que provoca sensaciones de amplitud o agobio (...) Y sólo hay un modo de comprenderlo: trabajando con el color mediante ensayos (transformando formas, definiendo ambientes) que nos permitirán desarrollar nuestra sensibilidad, y dominar un lenguaje de gran potencia expresiva. >>¹³⁹⁷

El arquitecto nórdico Rasmussen también se interesa por las sensaciones del color, insistiendo en que no deben ser engañosas, lo que conlleva una imprescindible ética cromática:

<< Hay innumerables reglas y directrices para usar el color con objeto de esconder imperfecciones y defectos. (...) En la buena arquitectura, diseñada con intención, los espacios pequeños parecen pequeños y

¹³⁹⁴ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.173

¹³⁹⁵ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.185

¹³⁹⁶ HOLL Steven *Oficinas D.E. Shaw & Co. en Nueva York*, revista DISEÑO INTERIOR 104, p.112

¹³⁹⁷ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.198

los grandes parecen grandes, y esto, en lugar de disimularse, debería enfatizarse mediante un uso razonable del color. >>¹³⁹⁸

Araujo comparte este arquitectónico parámetro ético de la estética, desde su concepto rector de “idea germinal” del proyecto, en el que el color no debe ser un corrector, empezando así por considerar que:

<< es preciso calar más hondo, hasta lograr que esté presente en el ‘*pattern*’ inicial, en la ‘idea germinal’ que luego se hace forma. No se trata tan sólo de usar el color para ‘corregir’ los defectos formales, se trata de comprender que la coloración es tan importante como la configuración geométrica para la definición de la forma. >>¹³⁹⁹

Y finalmente Rasmussen completa el proyecto arquitectónico con algún referente a la naturaleza, desde una valoración estética / ética del color, cuando destaca:

<< Un teórico alemán describió detalladamente cómo puede utilizarse el color para enfatizar no sólo lo que es grande y lo que es pequeño, sino también lo que está arriba y lo que está abajo. El suelo (...), debería dar una impresión de gravedad; (...) las paredes deberían tener más colores, como los arbustos con flores, los árboles (...) el techo debería ser ligero y etéreo, en tonalidades de blanco o matices delicados de rosa o azul, como la bóveda celestial. >>¹⁴⁰⁰

02.5.05- An-estética

Pasando de la dimensión arquitectónica a la antropológica / plástica, parece que la naturaleza no ofrece suficiente estética para el *zeitgeist* posmoderno y la “lipoescultura” florece como nueva disciplina escultórica con el nuevo milenio, aspecto que más adelante desarrollaremos a propósito de la obra de Orlan:

<< Juliana Dornelles Borges, joven de 22 años que admitió haberse sometido a 19 operaciones de cirugía plástica, fue elegida el pasado martes Miss Brasil 2001 y representará a su país en el próximo Miss Universo, (...). La *reina de la silicona*, como la bautizó la prensa local, se impuso a otras 26 candidatas que, en su mayoría, también apelaron a la magia del bisturí (...) Entre las operaciones que reconoció figuran lipoesculturas en casi todo el cuerpo, aplicaciones de silicona en sus senos y unas “leves” correcciones en la nariz y las orejas. >>¹⁴⁰¹

Pero no sólo las jóvenes modelos son seducidas por la estética, pues:

<< los arquitectos, al menos en apariencia, son particularmente susceptibles a una estética que fetichiza la imagen efímera, la membrana superficial. El mundo se estetiza y se anestesia. En el mundo embriagador de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la *anestésica* de la arquitectura.>>¹⁴⁰²

Algunos indicadores nos avisan que estamos en la sociedad del espectáculo, en infinita maximización sin finalidad:

<< (1.): La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. >>¹⁴⁰³

Producción / consumo y el espectáculo seduce a los arquitectos, que incluso buscan complicidades filosóficas:

¹³⁹⁸ RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Maira / Celeste, Madrid, 2000, p.170

¹³⁹⁹ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.198

¹⁴⁰⁰ RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Maira / Celeste, Madrid, 2000, p.170

¹⁴⁰¹ EFE, Río de Janeiro, *Las 19 cirugías de Miss Brasil*, El País 29 marzo 2001, p.41.

¹⁴⁰² LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.81

¹⁴⁰³ DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.37

<< El resultado es una cultura de consumo sin sentido, (...) En tal cultura, la única estrategia efectiva es la de la seducción. El proyecto arquitectónico se reduce a un juego de formas vacías y seductoras, y se apropia de la filosofía como barniz intelectual para justificarlas. >>¹⁴⁰⁴

... que incluyendo la crítica a la no-filosofía occidental...:

<< (19.): El espectáculo es heredero de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental, (...) >>¹⁴⁰⁵

... permite otras formas de pensamiento, incluso el oriental:

<< (189.): (...) Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y de todos los pueblos pueden ser conocidas y admitidas al mismo tiempo. (...) >>¹⁴⁰⁶

La arquitectura se vacía críticamente por sobredosis de estética:

<< (...) creciente obsesión por parte de los arquitectos por las imágenes y por su producción, en detrimento de su disciplina. (...) efecto narcótico que disminuye la conciencia social y política, dejando a los arquitectos arropados entre los algodones de la estética, lejos de las preocupaciones reales de la vida cotidiana. (...) la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la anestésica de la arquitectura. (...) La embriaguez de la estética conduce a una estética de la embriaguez, y a la consiguiente disminución de la conciencia crítica. >>¹⁴⁰⁷

Parece evidente que urge (desde hace tiempo) una re / ‘acción’ crítica radical:

<< Este libro ha de leerse tomando en consideración que se escribió deliberadamente contra la sociedad espectacular. Sin exageración alguna. 30 de junio de 1992, Guy Debord. >>¹⁴⁰⁸

Así se plantea una cierta politización frente a un término de nuevo cuño, la “estetización”:

<< Lo que está en riesgo en este proceso de estetización es que el contenido político y social se pueda sustraer, absorber y negar. >>¹⁴⁰⁹

Se manifiesta la vigencia de la politización a-estética por su sentido anticipatorio, por su proyección hacia la intemporalidad:

<< *La sociedad del espectáculo* se publicó por primera vez en la Editorial *Buchet-Chastel* en París en 1967. Los disturbios de Mayo la dieron a conocer. Desde 1971, el libro, del que no he cambiado ni una palabra, ha sido reeditado (...) También la presente edición es rigurosamente idéntica a la de 1967, (...) No soy de los que rectifican.

Una teoría crítica como la contenida en este libro no precisa cambio alguno en tanto no desaparezcan las condiciones generales del dilatado período histórico que ella fue la primera en definir con exactitud. >>¹⁴¹⁰

Por otra parte la anestesia crítica de la estética, conlleva cierta sintonía conceptual con la embriaguez:

<< El ambiente estético de un estudio de arquitectura proporcionará una experiencia extática comparable a beber alcohol: la estetización tiene un efecto similar al Bacardi. >>¹⁴¹¹

Embriaguez y “narcosis”, presente y futuro estético cuestionado desde la filosofía estética de Virilio (arquitecto y filósofo) que también es ejemplarmente revisitada:

<< “(...) la Opera de hoy es el Boeing 747, nueva sala de proyección en la que se intenta compensar la monotonía del viaje con el atractivo de las imágenes, (...) el mundo sobrevolado pierde todo interés, hasta el punto de que el confort subliminal del avión supersónico impone su ocultación total, y quizás exija en el futuro la extinción de las luces y la narcosis de los pasajeros...” Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Editions André Balland, París, 1980 (*Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998.) >>¹⁴¹²

Luces proyectadas en la nueva era de la “facticidad cinematográfica” del espectáculo de la arquitectura / cine, donde “desaparece” la naturaleza (“luz solar”) como concluye Virilio (revisitado por Montaner):

¹⁴⁰⁴ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.9

¹⁴⁰⁵ DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.43

¹⁴⁰⁶ *Op. cit.* p.157

¹⁴⁰⁷ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.8

¹⁴⁰⁸ DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.36

¹⁴⁰⁹ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.80

¹⁴¹⁰ DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.33

¹⁴¹¹ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.92

¹⁴¹² MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.233

<< “(...) el arte desaparece incesantemente bajo la intensa iluminación de los proyectores y propagadores. Después de la arquitectura-escultura comienza la era de la facticidad cinematográfica, tanto en sentido literal como figurado. Desde ese momento la *arquitectura es ‘puro cine’*, al hábito de la ciudad le sigue una motorización inusual, inmensa sala oscura dedicada a la fascinación de las masas, donde la luz proveniente de la velocidad vehicular (audiovisual y automóvil) renueva el destello de la luz solar“. >>¹⁴¹³

Desde otra perspectiva (también histórica) Henry Michaux en “la experiencia de la mezcalina y del ácido lisérgico”, también percibe destellos luminosos y proyectivos (raíz compartida con “proyectil”). Una experiencia:

<< que hace que todo se escurra a gran velocidad, que no se pueda seguir, donde los pensamientos, los sentimientos tienen ahora algo de proyectil, donde las imágenes interiores, tan acentuadas como aceleradas, son violentas, enroscantes, terebantés, insoportables, objeto de una visión interior de la que uno no puede ya despegarse, luminosas como la llama de magnesio, agitadas por un movimiento de vaivén (...)>>¹⁴¹⁴

La luminosa visión interior de Michaux, con seductoras alucinaciones (luz y color) puedan darse tanto en Occidente como en Oriente, incluso sin necesidad de aquellas estimulaciones químicas:

<< El *shikh* formula así la ley de la *balanza* que permite controlar esas visiones de luces coloreadas, y que es tanto más necesaria cuanto que se trata no de percepciones ópticas sino de fenómenos percibidos por el órgano de la visión interior; la *balanza* permite discriminarlas y distinguir las de las ‘alucinaciones’. >>¹⁴¹⁵

Así no hay que confundir la borrachera estética con la “experiencia mística”:

<< La teosofía *ishrâqî* (en palabras de Corbin) “es una doctrina basada en la presencia del filósofo a la aparición matutina de las Luces inteligibles, a la efusión de sus auroras sobre las almas separadas de sus cuerpos. Se trata pues, de una filosofía que postula la visión interior y la experiencia mística (...)”. Como se deduce de estas líneas, estamos ante una geografía visionaria (...). >>¹⁴¹⁶

Desde otra óptica, las alucinaciones (independientemente de su origen místico, químico o consumista) son ajenas a la ‘condición normal’ característica del zen, pues es su naturaleza (incluso literalmente):

<< Antes de que un hombre estudie Zen, / las montañas son las montañas y las aguas son las aguas. / Cuando ha obtenido cierta visión interior del Zen, / las montañas ya no son montañas, ni las aguas son las aguas. / Pero cuando realiza el Zen / las montañas vuelven a ser montañas y las aguas, las aguas. >>¹⁴¹⁷

Este enfoque también lo comparte la óptica occidental, pues según Watts:

<< “La perfección del Zen consiste en ser simple y perfectamente humano” >>¹⁴¹⁸

Las alucinaciones en el fondo no dejan de ser sino un reflejo diferente de la verdad, aunque sea preferente su carácter de ilusión / no verdad. En consecuencia Debord comienza su revolucionario libro reflejando una ‘sagrada / verdadera’ cita de Feuerbach (Prólogo a la segunda edición de *La esencia del cristianismo*) en el capítulo 1 titulado “La separación perfecta”:

<< “Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia original, la representación a la realidad, la apariencia al ser (...) Para ella, lo único *sagrado* es la *ilusión*, mientras que lo profano es la *verdad*. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que el *colmo de la ilusión* es para ella el *colmo de lo sagrado*.” >>¹⁴¹⁹

Paralelo juego de reflejos artísticos (ejemplarizante el tema de la Venus reflejada en el espejo) e identidad, nos lleva a interesarnos por la exposición *Tiziano-Rubens: Venus ante el espejo* (del 2003 en el Museo Thyssen-Bornemisza) que Serraller fundamentada en:

¹⁴¹³ *Ibidem*.

¹⁴¹⁴ MICHAUX Henry, *Escritos sobre pintura: ‘Dibujar el paso del tiempo’ (1957)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000, p.119

¹⁴¹⁵ CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.93

¹⁴¹⁶ LOPEZ TOBAJAS Agustín, *Prólogo* en CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.9

¹⁴¹⁷ ANTOLÍN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.75

¹⁴¹⁸ *Op. cit.* p.128

¹⁴¹⁹ DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.37

<< *Venus con espejo*, de Tiziano, que se conserva en la National Gallery de Washington, la cual ahora puede confrontarse en directo con la copia que de la misma hizo Rubens y que pertenece al Museo Thyssen-Bornemisza.
(...) el espejo posee, por su parte, muchísima envidia, porque, con la ventana, no sólo es una de las metáforas básicas para explicar la representación pictórica a partir del renacimiento, sino una imagen clave para ahondar en la identidad psicológica y moral de la cultura occidental moderna. >>¹⁴²⁰

Si la histórica estética de la ventana / espejo que refleja hacia fuera la identidad antiestética, la contemporánea puerta / DNI también refleja hacia fuera. Todo ello se evidencia con un proyecto sobre la identidad en la 50ª edición de la Bienal de Venecia en el 2003 y con la polémica instalación de Santiago Sierra en el Pabellón Español:

<< nacido en Madrid en 1966 y transplantado a México. Su proyecto consiste en un grotesco e imponente muro que cierra el paso de la entrada principal a cualquier potencial espectador, que sólo puede acceder a un destruido cuarto de baño entre escombros; sin embargo, en un ángulo del discreto edificio de ladrillo que alberga la críptica obra hay un cartel en castellano que mediante una flecha conduce al espectador a la parte trasera y advierte de que sólo podrán pasar los portadores de un pasaporte o carné de identidad español. >>

El DNI / ADN (español) queda rotundamente definido en la frontera / puerta:

<< En la parte trasera dos guardias jurados uniformados y armados con pistolas impiden el paso a quienes no muestren el DNI; ni el jurado de la Bienal de Venecia ha podido entrar, ni los críticos internacionales tampoco. En la puerta ha habido de todo: enfados, quejas y desdenes. Dentro, el espacio desoladoramente vacío: escombros, luz natural con huellas de desorden y restos de material de construcción. No se sabe si es una construcción o una deconstrucción. La sensación es una mezcla de desilusión y de desolación, de impotencia de los que postulan y hasta cuestionan el poder de los papeles de identificación. >>¹⁴²¹

De la desolación del vacío a su plenitud, frente al DNI se plantea desde el orientalismo la no-identificación. Contrastamos la puerta de Sierra con la naturaleza en la ventana del poema zen, vacío también pero de una categoría diferente al an-estético “juego de formas vacías y seductoras”, antes comentadas por Leach. Así tomamos en consideración a un histórico artista de la poesía, el monje Ryokan (1758-1831) que perteneció a la escuela Soto Zen. Un día, mientras duerme, entra en su choza un ladrón y le roba la manta que le cobija. Poco después, el monje Ryokan se despierta por el frío, se da cuenta de que le han robado pero ve la luna llena entrando por la ventana y, despojado de todo dice:

<< “El ladrón / ha dejado detrás de él / la luna en la ventana. “ Y cuando ya ni siquiera tiene nada, se alegra porque, “El viento lleva / suficientes hojas caídas / para hacer una hoguera.” >>¹⁴²²

En sus *haikú* tenemos la visión de la naturaleza propia de un vagabundo que se considera dichoso incluso sometido a grandes penalidades.

Podemos pues contrastar dos tipos de melancolías, una agresiva (rechazo) en Sierra y otra suave (aceptación) en el poema zen:

<< Lo primero que de un poema zen cabe constatar, es que contiene solamente asuntos de carácter emocional, y que el tono empleado más frecuentemente es el de una suave melancolía. >>¹⁴²³

Siempre está la luz, aunque sea reflejada y detrás una lúcida visión arquitectónica de la pobreza material (obra) / riqueza espiritual (proyecto):

<< “Mi tejado y mi casa han ardido; ya nada me oculta la luna que brilla.” >>¹⁴²⁴

También una cierta melancolía no ajena a la pobreza anti-estética zen, se desprende de un ejemplarizante proyecto “despojado”, con ecos orientales pero en uno de los centros de la cultura occidental:

<< El Palais de Tokyo albergaba originalmente un museo de arte moderno construido para la Exposición Internacional de 1937. (...) A principios de los años noventa se inició un gran proyecto de reforma, con vistas a alojar el Palais du Cinema; varios meses después del inicio de las obras fue abandonado en 1998. Tras el derribo sistemático de muros y particiones interiores, el edificio se dejó tal cual, despojado de falsos techos, revestimientos decorativos e instalaciones (...) >>

¹⁴²⁰ CALVO SERRALLER, Francisco, *Los reflejos de Venus*, El País-Babelia, 21 septiembre 2002, p.18

¹⁴²¹ SALAS Roger, *DNI para ver escombros*, El País 13 junio 2003, p.39

¹⁴²² ANTOLÍN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.180

¹⁴²³ *Op. cit.* p.175

¹⁴²⁴ *Op. cit.* p.177

El despojamiento aparece como “proyecto global” de Lacaton & Vassal en el *Palais de Tokyo* de París (Oriente / Occidente):

<< Así estaban las cosas cuando el Ministerio de Cultura convocó un concurso a finales de 1999, cuyo programa era “instalación de un lugar dedicado a la creación contemporánea”, con un presupuesto muy reducido. (...) La programación del Centro se concibe “como un gran taller, un proyecto global que incluye todas las formas de expresión...”>>¹⁴²⁵

El proyecto voluntariamente inacabado del *Palais de Tokio*...

<< El estado en que se encontraba el edificio, resultado de las obras previas inacabadas, dejaba al descubierto, espacios sorprendentes. La estructura de 1937, de hormigón armado y muy esbelta, se nos mostraba desnuda, con un aspecto en bruto, industrial y moderno. >>

...desde la poética conceptualización integrada de la ruina luminosa, permite ver el cielo y oír la lluvia, en suma, sentir el devenir de la naturaleza:

<< El proyecto propone una respuesta sencilla y “ligera”, tomando el término instalación que aparece en el programa al pie de la letra, e inspirándose tanto en las cualidades espaciales desveladas como en lo restringido del presupuesto: utilizar lo existente, no transformándolo, sacar el máximo partido de las cualidades físicas y estéticas del edificio; mantener la gran libertad de los espacios sin compartimentarlos; crear permeabilidad: oír la lluvia, dejar entrar la luz del sol, ver la ciudad, multiplicar los accesos para abandonar esa imagen de búnker con que se acostumbra a asociar la arquitectura de los centros de arte; para lograrlo, conservar las transparencias hacia el cielo y hacia la calle reveladas por los derribos: un contacto con el exterior sencillo, cambiante, diferente en cada espacio. >>¹⁴²⁶

Manteniendo esta contextualización francesa (con sesgo orientalista) y una equiparable actitud, valoramos frente a la espectacularidad un acercamiento del arte a la vida. Así para Debord:

<< hay una distinción entre aquellas obras artísticas que están desde el principio destinadas a la interpretación, a la especulación o al juicio estético (...) y aquellas otras obras que se producen para terminar con esa escisión, para realizar el arte en la vida y abolir la separación de ambas esferas (que serían las obras de vanguardia o de ‘arte contemporáneo’) (...) >>¹⁴²⁷

Es más incluso el espectáculo se entiende como antagónico de la vida misma:

<< (2.): (...) El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no vivo. >>¹⁴²⁸

Recíprocamente (Oriente / Occidente) frente al espectáculo (no vida) apreciamos como desde el orientalismo en cierto tipo de escritos se incluye el humor y lo paradójico. Evidenciando también el interés por la vida comprendida bajo otra óptica, realizando una exaltación (desde el tao / zen) de la normalidad en la vida cotidiana:

<< En todos los escritos taoístas aparece una exageración, una especie de humor y de autocaricatura que pasará al Zen. Así los maestros Zen, como es habitual en ellos, se pronuncian con respecto al *Tao* de un modo directo y aparentemente paradójico. A la pregunta “¿Cómo se vive de acuerdo con el Tao?”, un maestro zen respondió “Cuando se tiene hambre se come y cuando se está cansado se duerme”. >>

También:

<< “Un monje le preguntó al maestro zen Tchao Tchu: ¿Qué es el Tao? / La vida cotidiana es el Tao (respondió Tchao Tchu) / ¿Cómo se hace para vivir de acuerdo con él? / Si intentas vivir de acuerdo con él se te escapa (concluyó el maestro).” >>¹⁴²⁹

Un concepto de aceptación que ya hemos tratado en el *haikú* de Ryokan con “la visión de la naturaleza propia de un vagabundo que se considera dichoso aún ante cualquier contrariedad”. Así desde una dimensión antropológica de la estética, terminamos este apartado (que comenzó con las operaciones de miss Brasil) con la aceptación de la estética que la naturaleza ofrece (‘anti-miss’), como preámbulo del siguiente apartado sobre el devenir:

¹⁴²⁵ LACATON & VASSAL 2G Nº21 Revista internacional de arquitectura, *Palais de Tokyo, Centro de Creación Contemporánea, París, 2001*, p.110

¹⁴²⁶ *Ibidem.*

¹⁴²⁷ PARDO José Luís, *Prólogo*, en DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.16

¹⁴²⁸ DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.38

¹⁴²⁹ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.19

<< Su tarjeta de visita es una nariz imposible. Acompañada, afortunadamente, de un humor inoxidable. Y es que pasar de ser la más fea de la clase a convertirse en la musa de la posmodernidad tiene su intrínquilis: Rossy de Palma se gusta a sí misma. >>¹⁴³⁰

El humor y la comprensión filosófica van más allá del espejo...

<< En pleno auge del culto al cuerpo, (...) Rossy de Palma esgrime su apéndice nasal como un espadachín orgulloso, yergue decidida la cabeza y se erige como el rostro más original del panorama. (...) había apechugado con un físico sin precedentes gracias a un humor inoxidable y a un gracioso toque de cinismo que le ha llevado a decir cosas como “hice de mi defecto mi mayor virtud”. >>

...diríamos que lo pueden atravesar como Alicia, para entrar en otra dimensión maravillosa:

<< Fue la más fea de su clase, pero pronto aprendió a negociar con el espejo para pasar de la mutua agresión a un pacto de filosofía y convivencia.

“Si soy algo especial es, en cierto modo, porque tengo los rasgos especiales. (...) Pero la verdad es que nunca pensé en cambiarme la cara, o en operarme la nariz. Yo estoy contenta conmigo misma, no tengo ningún problema en aceptarme. (...)”. >>¹⁴³¹

Así desde la sabiduría de la aceptación, las luces y colores (incluso espectaculares) tampoco resultan problemáticos para el “espejo”, oriental incluso:

<< Chuan Tszé dice: “El espíritu del hombre perfecto es como un espejo. No atrapa nada pero tampoco rechaza nada. Recibe pero no conserva”. >>¹⁴³²

02.5.06- Devenir: de la materia a la inmaterialidad, de la luz a la no-luz (la sombra), de la cromofobia al color proyectivo

El pensamiento chino tiene una raíz común en el *Libro de las Mutaciones* (que ya utilizamos en una de sus mejores traducciones, en capítulos precedentes), que evidencia la fundamental importancia de la filosofía del devenir:

<< La filosofía tradicional china atribuye al confucianismo y al taoísmo un origen antiquísimo que se remontaría, en tanto que testimonio escrito, al *I-Ching* o *Libro de las mutaciones* (2.000 ó 3.000 años a. de JC.). El *I-Ching* es la obra más antigua de China. Su mejor traducción a una lengua occidental se debe a Richard Wilhelm. >>¹⁴³³

Precisamente este *Libro de las Mutaciones* traducido por Richard Wilhelm aparece en la biblioteca de Miró, en edición del ‘paradigmático 68’ (parisino por excelencia), destacando este:

<< interés creciente por Oriente desde los inicios de su carrera artística, fue haciendo que su conocimiento sobre la filosofía y las teorías artísticas de China y Japón fuera cada vez más profundo. Curioseando entre los volúmenes que formaron parte de la biblioteca de Miró podemos encontrar títulos como: (...) *Le livre des transformations*, traducción de la versión alemana de Richard Wilhelm (Librairie de Médicis, Paris, 1968). >>¹⁴³⁴

Desde el exotismo de la China milenaria al Irán contemporáneo (mediando Inglaterra), la mutación se evidencia estética del movimiento, aunque congelado por tratarse de arquitectura (en su mayor parte aún en fase de proyecto), destacando:

<< el caso de la arquitecta de origen iraní Zaha Hadid (1950), quien, después de múltiples proyectos experimentales, ha realizado una obra manifiesto como la estación de bomberos en la fábrica Vitra, en Weil am Rhein (1889-1993), un pequeño edificio realizado con formas radicalmente dinámicas y abstractas, suspendidas en el aire, (...). Una serie lineal y estratificada de muros y voladizos recrea las formas radiales

¹⁴³⁰ CASTELLANO Koro, *Rossy de Palma - La belleza imposible*, El País Semanal n° 659, 25 y 26 noviembre 1989, p.85

¹⁴³¹ *Op. cit.* p.87

¹⁴³² ANTOLÍN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.24

¹⁴³³ *Op. cit.* p.16

¹⁴³⁴ CABAÑAS Pilar, *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Electa, Madrid, 2000, p.15

y cinemáticas del movimiento congelado. La abstracción de principios de siglo ha sido conducida por sus herederos de final de siglo hacia un universo lleno de mutaciones e incertidumbres. >>¹⁴³⁵

En el mestizaje entre arte y arquitectura Zaha Hadid trabaja sobre el dinamismo que además resulta reconocido (galardonado):

<< la *Terminal de tranvías en Estrasburgo*, el que le ha valido, hace apenas una semana, el Premio Mies van der Rohe, el galardón más importante que concede la Unión Europea. “(...) cuando recibimos este encargo decidimos afrontarlo como una pieza de *land art*. En realidad me invitaron como artista, no como arquitecta, porque para otras estaciones de la misma línea de tranvías habían pedido intervenciones a artistas como Mario Merz o Barbara Kruger” >>¹⁴³⁶

Así transición, fluidez, dinamismo, cambio, aparecen como variantes de la idea de mutación:

<< “La ideas de transición y fluidez están presentes en todos mis proyectos. Todo en la terminal [de tranvías] evoca la sensación de movimiento: desde el mobiliario urbano hasta la aplicación gráfica que pintamos, como las líneas divisorias, en el aparcamiento. Es un espacio dinámico y cambiante, como la acción que realizan quienes llegan hasta allí”. >>¹⁴³⁷

Para Zaha Hadid el proyecto de futuro pasa necesariamente por la fluidez y el mestizaje:

<< “La ciudad del futuro estará muy relacionada con el mestizaje. Por eso deberá ser abierta y fluida y redefinirse con el uso que de ella hagan los ciudadanos. La modernidad tiene que ver con la apertura. Una ciudad que cambia con nosotros nos hará más libres y más responsables.” >>¹⁴³⁸

Sin embargo en otra entrevista Zaha Hadid, detiene el fluir proyectivo futurible (“movimiento congelado”) desde la materialidad arquitectónica, conceptualmente alejada de cualquier filosofía espiritual del devenir, algo paradójico para un trabajo proyectivo (sin construir) de iconografía utópica. Al efecto responde que:

<< uno no puede dejarse llevar por la mística de su trabajo. Yo lo he intentado evitar. Estamos hablando de la disciplina de la arquitectura y como tal debe ser descrita. El misticismo puede ser interesante. Pero, yo personalmente no pienso en esos términos, sino en términos físicos. (...) debemos seguir trabajando con ciudades reales, con las calles que tengamos y con la gente, y, claro, todo esto hace que el experimento sea menos místico. >>¹⁴³⁹

Por el contrario con anterioridad (muchísima) en la India, Buda alcanza la profunda comprensión del devenir, fundamentando una nueva visión espiritual :

<< insistiendo en que no hay nada fijo y permanente excepto el cambio (*samsara*). Para el Buda, el universo y la vida son igualmente transitorios e incesantes en su devenir, y, por tanto, “ilusorios” y “dolorosos”. >>¹⁴⁴⁰

Más en esta orientación, bajo un “cerezo” y en un Japón más moderno (aunque enraizado), se alcanza otra comprensión contemporánea del devenir que armoniza arquitectura y naturaleza, que parecería escenificar la citada iluminación del Buda bajo el árbol ‘florecido’. Así Toyo Ito empieza por preguntarse “¿cómo sería un espacio creado exclusivamente por una cortina?”, recordando que:

<< “(...) antaño se utilizaban para formar un espacio más dinámico y libre, identificándose con la naturaleza. Pensemos en la cortina dispuesta en el espacio situado debajo de los cerezos en flor. La gente se reunía con ocasión de un acontecimiento tan pasajero como la floración del cerezo [hoy en día, en Japón, sigue siendo una fiesta la floración de los cerezos] y extendían alfombras, eligiendo cada uno el sitio que les gustaba más debajo del árbol, y disponían cortinas alrededor del lugar del banquete, teniendo en cuenta hacia dónde caía el sol, etc. >>

En este contexto casi mítico “devenir de la naturaleza” y “arquitectura” (elemental) se integran:

<< Constituía el mínimo mecanismo tendente a evidenciar de una forma visual y material tanto los hechos humanos como el devenir de la naturaleza. Era una muestra de un acto arquitectónico muy primitivo, que se

¹⁴³⁵ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.214

¹⁴³⁶ ZABALBEASCOA Anatxu, *La diva de la arquitectura*, El País Semanal 1393, 8 junio 2003, p.36

¹⁴³⁷ *Op. cit.* p.39

¹⁴³⁸ *Ibidem.*

¹⁴³⁹ ROJO DE CASTRO Luis, *Conversación con Zaha Hadid*, El croquis 73 (1), p.8 (p.14)

¹⁴⁴⁰ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.31

había originado de forma espontánea con ocasión de un acontecimiento, y que se integraba con la naturaleza.” >>¹⁴⁴¹

Este texto semi / poético sobre la naturaleza oriental del devenir re / citado por Montaner forma parte del escrito *La cortina del siglo XXI, teoría de la arquitectura fluida* de 1992 (en *Escritos*, Toyo Ito, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia / Librería Yerba, Murcia, 2000) que arranca con un clásico referente arquitectónico occidental del devenir: “El cuerpo humano. La figura humana según Vitruvio”. Que nos permite ir más allá, incluso también para desvelarnos la arquitectura fluida de la cortina:

<< “La visión del mundo cambia radicalmente según cómo se interprete el cuerpo humano. Por un lado podemos considerarlo como un sólido estático y simétrico y por otro como un movimiento dentro de un flujo. Según las teorías de Schwenk (...), las partes del cuerpo humano son no sólo la plasmación, visualización y solidificación del flujo del agua, sino que además el cuerpo humano, en el que se ha acumulado todo ello, va cambiando continuamente su propio estado. >>

Abriendo interesantes interrogantes:

<< Si el modelo ideal de la arquitectura del renacimiento se apoyaba en esta concepción estática del cuerpo, [*De Architectura*, Vitruvio] ¿en que puede apoyarse una arquitectura que considera al cuerpo humano como un sistema de fluidos? “ >>¹⁴⁴²

Previamente Montaner en el texto “Arquitectura y arte como energía” también valora la ciencia enfatizando el término “flujo”:

<< La física nos explica que todo es flujo y que todos los procesos de la vida se basan en el gasto de energía. >>

Y que reafirma la conceptualización del devenir y el proceso de desmaterialización asociado:

<< En las obras de arte y arquitectura ha ido aumentando la conciencia de pertenecer al mundo de los ciclos energéticos; la arquitectura siempre ha formado parte del medio ambiente, pero hasta ahora no se había conceptualizado el espacio ambiental, la lógica de los ecosistemas y los flujos planetarios de energía. La arquitectura misma forma parte de los ciclos de energía: en los materiales que utiliza en su construcción, en el acondicionamiento del interior, en su funcionamiento y consumo, en su derribo o reciclaje. (...) La arquitectura es, cada vez más, información desmaterializada y cada vez menos, sólida estructura tipológica.>>¹⁴⁴³

La “energía” también tiene una importancia fundamental en la concepción oriental, donde el proceso materia / energía es reversible, como Brett plantea en el texto *Contingencia e infinito* desde el contexto de cierto arte occidental contemporáneo, que casi podría considerarse energéticamente taoísta:

<< Tal vez la mejor manera de asociar la investigación de energía a la penetrante influencia de la filosofía oriental sea apelar a la noción taoísta del “ki”. El “ki” se considera intraducible en una sola palabra inglesa (o castellana), pero puede utilizarse para referirse a algo de lo que se compone todo en el universo, aceptando que la materia y la energía son intercambiables (el “ki” es “materia a punto de convertirse en energía, o energía a punto de materializarse”) (Ted. J. Kaptchuck, *Chinese Medicine*, Londres: Rider, 1983, p.35). >>

Con sugerentes complicidades:

<< Como concepto o realidad, el “ki” cruza sin obstáculos los distintos campos de la filosofía, el arte, la espiritualidad, las ciencias naturales y la medicina. Podría dar cuenta de la elegante vitalidad que el calígrafo buscaba lograr con su pincelada y también del funcionamiento psicosomático del cuerpo. Y como tal, podría ofrecer una metáfora de los esfuerzos de los artistas del siglo XX por reconciliar lo contingente y lo infinito. >>¹⁴⁴⁴

Chavarría elogia el concepto de inmaterialidad desde un contexto artístico equivalente, considerando que la vanguardia científica (cuántica) también es fluctuante:

<< La Física Cuántica, (...), se basa en el estudio del comportamiento de las ondas lumínicas (y en esto coincide con los artistas de lo inmaterial). Los experimentos llevados a cabo con fotones (que es como Albert Einstein, 1879-1955, llamó a los paquetes en donde se transmite la energía de un haz luminoso)

¹⁴⁴¹ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.239

¹⁴⁴² *Ibidem*.

¹⁴⁴³ *Op. cit.* p.220

¹⁴⁴⁴ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en p.9 *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.61

revelaron que la luz, de la que sabemos que es capaz de comportarse como materia, dependiendo del aparato de medida que se emplee, produce un fenómeno que se conoce como dualidad onda-corpúsculo. >>

Estableciendo una interacción reversible (“depende”) entre luz y materia, que implica un sugerente cuestionamiento (científico) de “la realidad”:

<< Que la luz siga un modelo u otro depende del aparato medidor con el que interactúa: es onda si ha de atravesar una rendija, es corpúsculo si ha de incidir en una placa emulsionada. La ‘realidad’ de la materia parece que se nos ofrece en la amplitud de sus posibilidades, esperando solamente nuestro criterio, nuestra rectificación, nuestra realidad. >>¹⁴⁴⁵

El progreso moderno (incluida la arquitectura) en su devenir (una redundancia lingüística) implica también al término inmaterialidad, desde una concepción energética de “flujos” (incluida la luz) que Montaner enuncia como *Energías: formas de la luz y la desmaterialización*:

<< Desde el inicio hasta el final, el siglo XX ha sido el siglo de la energía. La expansión de la energía eléctrica en las primeras décadas, generando espacios y ciudades iluminados de noche, comportó una total transformación de los modos de vida y de las condiciones de trabajo. Al final del siglo, con la conciencia de la centralidad del concepto de energía, se interpreta que desde la actividad humana hasta la misma constitución del universo están hechas de flujos energéticos. >>¹⁴⁴⁶

(A): de la materia a la inmaterialidad

La inmaterialidad es una concepción en evidente afinidad con la levedad propuesta para el nuevo milenio por Italo Calvino, sobre el que ya tratamos anteriormente y que reaparece arquitectónicamente con Montaner bajo la denominación *Arquitecturas ligeras, transparentes y luminosas* recordando que:

<< la levedad constituye uno de los seis principios para el inmediato futuro propuestos por Italo Calvino. La levedad como poesía de lo invisible, como principio creativo que busca quitar todo peso innecesario a la estructura y también como los *bits* de un flujo de información que corre por circuitos en forma de impulsos electrónicos. Diversos textos contemporáneos, a caballo entre el pensamiento y la arquitectura, de autores como Marc Augé, William Mitchell o Paul Virilio, han explorado esta nueva condición anónima, ágil y veloz, virtual y en suspensión, del espacio contemporáneo. >>¹⁴⁴⁷

Entre el arte y la arquitectura del presente y el pasado, Montaner desde el enunciado mismo de *La búsqueda de transparencia, luminosidad e inmaterialidad en el arte y la arquitectura*, sacraliza el paso de la materialidad a la inmaterialidad, que se articula sobre el material “vidrio” y la magia transformadora de la “luz”:

<< La veneración por el vidrio y la transparencia ha sido una característica del arte del siglo XX, desde los expresionistas, los surrealistas y los racionalistas, hasta el arte posminimalista y las arquitecturas de alta tecnología. Pero la búsqueda de un arte sin forma, el deseo mágico de que en la obra no haya otra materia que la luz y la energía, ya se había manifestado antes. En la Edad Media con los textos del Abad Suger de Saint Denis a favor de los vitrales en las iglesias, que se convertirían en las catedrales góticas, con su atmósfera mágica de luz elevada entrando por el claristorio, entre las columnas, como troncos de árboles en un bosque espeso. >>¹⁴⁴⁸

Recordándonos Nieto Alcaide como incluso ya desde el gótico fundacional se plantea el concepto de luminosa “metamorfosis”:

<< la vidriera determina una idea simbólica de la luz basada en una metamorfosis de la luz natural >>¹⁴⁴⁹

A través de la historia del arte y la arquitectura se va produciendo la disolución lumínica de la materia, con vanguardistas referentes arquitectónicos y artísticos:

¹⁴⁴⁵ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.23

¹⁴⁴⁶ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.220

¹⁴⁴⁷ *Op. cit.* p.230

¹⁴⁴⁸ *Op. cit.* p.224

¹⁴⁴⁹ NIETO ALCAIDE Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual - El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 1997, p.32

<< En el barroco, (...), llenos de reflejos de luz repetidos hasta en el infinito en los espejos. En las propuestas utópicas del arquitecto Etienne-Louis Boullé, con la luz cenital natural produciendo sublimes efectos espaciales (...). En el *Palacio de Cristal* en Londres (1851) de Joseph Paxton, que ofrecía la visión de un espacio dinámico y libre, con los objetos bañados de luz y los límites entre el interior y el exterior totalmente diluidos. >>

Destacando Montaner (significativamente desde la disciplina arquitectónica) la emblemática obra de Duchamp:

<< Los manifiestos y obras de los arquitectos y pintores futuristas como Sant'Elia, Carrà, Balla y Boccioni fueron expresión de la búsqueda de inmaterialidad y movimiento en el arte moderno. Y *Le Grand Verre* (1915-1923) de Marcel Duchamp constituiría la máxima conceptualización de este nuevo universo lleno de energía, fuerza y actividad, hecho de reflejos, sombras y proyecciones más allá del espejo de la transparencia. >>¹⁴⁵⁰

Por su parte Brett también se interesa por el devenir de Duchamp, al entender que al *Gran Vidrio* le imprime el movimiento del *Desnudo bajando una escalera* :

<< En 1920, Marcel Duchamp hizo, con la ayuda de Man Ray, *Rotative plaques-verre*. Cuatro rectángulos de cristal de distintos tamaños montados sobre un eje y unas patas, (...) giraban a toda velocidad, produciendo la ilusión, para el espectador que lo contemplara, de un solo disco continuo. Cinco años después hizo otra máquina, *Rotative demi-sphère*. (...) marcaba el abandono definitivo de la tradición pictórica, en la que Duchamp había realizado sus primeros experimentos al pintar el movimiento, como en *Moulin à café* (Molinillo de café, 1911) y *Nu descendant un escalier* (Desnudo bajando una escalera, 1913), y la adopción del movimiento motorizado. >>

Y si en *Rotative plaques-verre* desmaterializa el vidrio al girar, en otras obras va más allá cuando “la idea” (naturalmente inmaterial) se proyecta a “la cuarta dimensión”:

<< Duchamp se declaraba interesado en los aspectos fisiológicos, la creación óptica de una tercera dimensión. Lebel comparaba la *Rotative demi-sphère* con un gran ojo ciclópeo, pero también le interesaba la “idea” más amplia que subyacía en la obra: la introducción en el arte del tiempo a través de la cuarta dimensión. >>¹⁴⁵¹

El siguiente paso evolutivo puede ir desde esta casi invisible materia arquitectónica (vidrio) a la invisible, pero experimentable, instalación de confort climático (germen del concepto de ‘ambiente’), que empieza a tomar en consideración su relación con la naturaleza. Empezando por citar Montaner el texto de 1969 *La arquitectura del entorno bien climatizado* de Reyner Banham que:

<< fue el primero en conceptualizar que lo que caracteriza a la arquitectura no es la creación material del espacio de la casa, sino la configuración de un cobijo bien climatizado, (...). Sin embargo, los primeros prototipos formulados tanto por Buckminster Fuller como por el mismo Banham junto a François Dallegret fueron totalmente erróneos, en la medida que pensaron formas totalmente autónomas del entorno. >>

Naturalmente la “energía” entra a formar parte de la arquitectura:

<< Que la arquitectura como foco de energía pretenda entenderse totalmente separada del entorno ha sido uno de los mayores absurdos que ha caracterizado al movimiento moderno. La esencia de la arquitectura radica, precisamente, en optimizar su relación con los grandes suministradores de energía, como el sol, el viento y el agua. >>¹⁴⁵²

Equivalente histórica naturalización puede inferirse desde el cuestionamiento de la realidad, a partir de la ciencia. Que incide en lo social y en el arte:

<< A raíz de una serie de acontecimientos históricos, culturales y políticos, la sociedad occidental de principios del siglo XX comenzó a replantearse los parámetros bajo los cuales el mundo era observado y comprendido.

La gran revolución que produjeron en la década de 1920 los postulados de la Física Cuántica, que afectaban a la propia idea de realidad, no se detuvo en el ámbito del mundo científico, sino que trascendió a todos los aspectos de lo social y generó una actitud dictada por un sentido de ‘lo real’ que podríamos llamar abierto, (...) >>

Consecuentemente el *zeitgeist* al tomar también en consideración el “comportamiento” obligó a una redefinición proyectiva de la materialidad:

<< El mundo del arte se hizo eco de estos planteamientos y muchos artistas, a partir de 1960, empezaron a preguntarse sobre los parámetros que rigen la realidad y la percepción de ésta. Preguntas que contestaron de forma plástica con obras y proyectos, que les llevaron en la mayoría de los casos a investigar en las raíces

¹⁴⁵⁰ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.224

¹⁴⁵¹ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.47

¹⁴⁵² MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.230

más profundas de la psicología y el comportamiento físico humano, así como a indagar en una nueva definición de 'lo material'. >>¹⁴⁵³

En las fronteras entre lo real y lo virtual (clave de la inmaterialidad) participa el usuario / espectador, así arte, ciencia y “fenomenología” entran en interacción, humanizándose incluso:

<< Si la situacionalidad se nos presenta como una característica del Arte Inmaterial, el espacio de luz que éste genera se define por esa movilidad que lo hace siempre cambiante, siempre posible, y, por otro lado, lo convierte en un espacio sin fronteras en donde el paso del mundo 'real' al mundo 'virtual' es tan sólo una actitud por parte del espectador o una pauta por parte del artista. Vemos, entonces, que esta virtualidad en parte depende de la 'orientación', de la situación del espectador. (...) Las teorías fenomenológicas defendidas por pensadores de la categoría de Husserl, Heidegger, Fink, Merleau-Ponty, Ricoeur, Pos, Thévenez o Lévinas se originaron a principios del siglo XX, al tiempo que se consolidaban y difundían las teorías de la Física Cuántica. >>¹⁴⁵⁴

Transparente, traslúcido, reflejo, unos términos que interesan incluso a la naturaleza, en el energético nuevo devenir arquitectónico desmaterializado:

<< En la arquitectura actual, esta relación con la energía se expresa recurriendo a diversos mecanismos. En primer lugar, desarrollando formas de la visión de la luz natural como la Fundación Cartier en París, la Academia de Artes y Arquitectura en Maastrich, el Kursaal en San Sebastián o la Kunsthau en Bregenz, edificios transparentes y traslúcidos que se desmaterializan por el juego de reflejos y transparencias que crean. En segundo lugar, obras que desarrollan formas de la visión mezcladas con la imagen electrónica, (...) con la velocidad, la aceleración y la información, como la Slow House o “casa para la desaceleración” o la Casa Ninja para protegerse del exceso de información. >>

Finalmente el concepto de “energía ambiental” surge en la confluencia de arquitectura y naturaleza:

<< Y por último, arquitecturas neutras y transparentes que, para aprovechar al máximo la energía ambiental, eluden adoptar una forma definida, como el Museo de Arte Contemporáneo en Helsinki que se amalgama con el entorno urbano y paisajístico, o las arquitecturas en forma de invernadero de Emilio Ambasz, que se adaptan al terreno. >>¹⁴⁵⁵

En el continuo cambio amanecen nuevos reflejos y proyecciones naturales de la luz:

<< ... las obras son situaciones donde siempre se presenta una realidad que es, en el fondo, múltiple. Una realidad engañosa, un espectáculo, susceptible de cambios continuos, que espera la lectura que de él hace el público. (...) Las obras se realizan con luz, con proyecciones, con reflejos; se convierten en sugerencias perceptivas, son sugerencias que poseen tanta entidad física como un amanecer. >>¹⁴⁵⁶

En este sentido surgen exposiciones sobre lo inmaterial y la “luz”, que desde la lingüística permiten una múltiple lectura sincrética:

<< Ya la exposición *Les Immatériaux* (1988), presentada por Jean-François Lyotard en el Centro Pompidou de París, ponía en escena la retirada de los objetos materiales. En la exposición *Light construction* (1995-1996), Terence Riley interpretaba la palabra inglesa *light* en tres de sus sentidos arquitectónicos: como ligereza, como transparencia y como luminosidad. La palabra *light*, por lo tanto, sintetizaría este triple sentido de conceptos complementarios que expresan esta tendencia a las formas de la energía y la desmaterialización. >>¹⁴⁵⁷

Artísticamente la retórica lingüística también interesa a la Fenomenología para definirse y conocer al ser humano. Destacando como el término “meditación” aparece en la búsqueda de nuevas luces, aunque este sentido disciplinar aparece cargado de ensimismamiento y connotaciones intelectuales, por tanto ajenos al sentido oriental del término meditación:

<< Definir esta disciplina [Fenomenología] puede ser problemático (de hecho, pensadores como Jeanson subrayan “el absurdo que supondría exigir una definición objetiva de la fenomenología”), aunque sí podemos decir, corriendo el riesgo de resumir en exceso, que es una “meditación sobre el conocimiento, un conocimiento del conocimiento”, que nos presenta una visión del mundo según la cual el espectador ordena el espectáculo. >>¹⁴⁵⁸

¹⁴⁵³ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.9

¹⁴⁵⁴ *Op. cit.* p.24

¹⁴⁵⁵ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.232

¹⁴⁵⁶ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.10

¹⁴⁵⁷ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.230

¹⁴⁵⁸ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.25

Sin embargo, desde otra concepción arquitectónica aparece la “meditación” como vía espiritual (inmaterialidad), asociando sorprendentemente con la natural levedad del “té”:

<< Es así como el té, utilizado por los monjes primeramente para mantenerse despiertos en los largos períodos de meditación, se convierte en una vía espiritual, (...) >>¹⁴⁵⁹

Así la orientalista tesis doctoral de Espuelas aporta dimensión intelectual a un exotismo, permitiendo aflorar una fenomenología meditativa dotada de soporte arquitectónico:

<< El escenario en el que se desarrolla la ceremonia del té cumple un cometido similar al de la *cámara de vacío* en los experimentos científicos; es decir, se trata de un recinto del que se han eliminado el conjunto de condiciones que lo afectan habitualmente para permitir con la máxima intensidad la acción de unos estímulos controlados. >>¹⁴⁶⁰

Desde la inmaterialidad de la *cámara de vacío* la contemplación interior induce *El silencio meditativo*, subrayándose que la dialéctica intelectual no es auténtica meditación:

<< En cierta manera, podría decirse que todo el buddhismo no es sino una escuela de meditación, entendida no como meditación discursiva, sino como contemplación interior. Todo lo que el Buddha dice cobra sentido y belleza si se entiende desde la contemplación. Si se deja de lado o se prescinde de la vida de meditación, se recae en la pura dialéctica, en agudas elucubraciones, pero se pasa por alto el mensaje del Buddha y no se entiende lo que quiere comunicarnos. >>¹⁴⁶¹

Así históricamente la naturaleza ceremonial del té deviene meditación con el zen y la vacuidad alcanza una dimensión espiritual, una liberación desde la estética de lo cotidiano:

<< El Zen elevó el acto de tomar el té a “vía de realización espiritual” (*Cha-do*), como lo es la meditación. Su último fin consiste en librar a la persona de las ligaduras que suponen las preocupaciones cotidianas para permitirle que se abandone al goce estético mediante una identificación con lo primario y lo natural. El primer sentido del vacío, al que hace referencia la palabra *sukiya*, alude al punto de inflexión o cortocircuito necesario para pasar del estado cotidiano a otro de apertura sensorial y mental. El segundo sentido refiere al tratamiento del propio espacio en que ese cambio se produce. Ambos aspectos se funden en una unidad esencial; ambos son la expresión, en lo corporal y en lo espacial, de la desaparición de resistencias anímicas y obstáculos físicos. >>¹⁴⁶²

Para concluir Raimon Panikker elogia el “silencio” como ‘obra’ meditativa oriental, más allá de su proyecto intelectual occidental (católico incluso):

<< En rigor, no se puede hablar del buddhismo, hay que meditarlo.

Esta alusión a la meditación puede servir para situar, desde el punto de vista fenomenológico, el papel del silencio buddhista. Sabido es, en efecto, que el silencio ocupa un lugar importante en muchos ritos. Junto a la acción está la meditación y al lado de la palabra se encuentra también el silencio. (Es interesante notar que, como consecuencia de la revaloración sacramental del Concilio Vaticano II, se dispuso (junio de 1968) en la Iglesia Católica que el sacramento de la ordenación sacerdotal se confiriese en silencio, con la simple imposición de manos.) >>¹⁴⁶³

(B): de la luz a la no-luz (la sombra)

En Oriente la iluminación búdica pasa naturalmente por la meditativa no-materialidad del silencio. Desde hace tiempo en el Occidente contemporáneo la luz natural (naturaleza y luz) también ha interesado al arte y especialmente la pintura ha tratado de captarla:

¹⁴⁵⁹ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.143

¹⁴⁶⁰ *Op. cit.* p.141

¹⁴⁶¹ PANIKKAR Raimon, *El silencio del Buddha - Una introducción al ateísmo religioso*, Siruela, Madrid, 1996, p.263

¹⁴⁶² ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.141

¹⁴⁶³ PANIKKAR Raimon, *El silencio del Buddha - Una introducción al ateísmo religioso*, Siruela, Madrid, 1996, p.263

<< La omnipresencia de la luz ya se había expresado en la evolución que va desde la pura representación de los resplandores y de la fuerza de la naturaleza en las obras más maduras de J.M.W. Turner, como *Lluvia, vapor y velocidad* (1844) o *Salida del sol con monstruos* (1845), hasta los juegos de reflejos y desmaterializaciones en las fachadas evanescentes y ambientes urbanos reflejados por Claude Monet, Pierre Auguste Renoir y los artistas impresionistas franceses, que entendían que la materia básica de la pintura era la luz. >>¹⁴⁶⁴

Particularmente nos interesa la energía luminosa de la naturaleza en devenir de Joseph Mallord William Turner (1875-1851) que:

<< buscó la esencia misma de la naturaleza. Los estallidos de los fenómenos naturales más instantáneos (tormentas de agua y nieve, niebla, viento, etc.) (...), se convirtieron en los temas deslumbrantes y evanescentes de sus cuadros. El Turner maduro, que utilizó masivamente el color amarillo, sinónimo de luz y energía, interpretó el mundo visible como un equilibrio inestable de fluidos y movimientos, en el cual las formas serían resplandores fugaces y manchas en fuga. >>¹⁴⁶⁵

Un rayo de luz y espiritualidad toca a la arquitectura contemporánea y al arte, particularmente a la escultura:

<< La luz en la arquitectura manifiesta valores intemporales que pertenecían a lo espiritual y religioso, reformulados ahora con los espectaculares medios de la electrónica y las tecnologías más avanzadas. Remite al fenómeno primigenio de los rayos, cuando tierra y cielo retumban, se estremecen, se dan la mano, hablan su antigua lengua luminosa. >>¹⁴⁶⁶

Especialmente la escultura contemporánea manifiesta un interesante devenir de la dinámica luminosa a la naturaleza (incluso de la luz misma):

<< El arte cinético de Victor Vasarely (1908-1997) ejemplifica este mundo formal que enfatiza el movimiento, la luz, la energía, los efectos ópticos y la fluidez. (...) También las obras de artistas tan diversos como el belga Georges Vantongerloo (1886-1965), el venezolano Jesús Rafael Soto (1923) y el argentino Julio Le Parc (1928) han experimentado sobre los efectos ópticos del flujo y el vacío, la transparencia, la luz y el movimiento. >>

La luz y el color pueden integrarse ejemplarmente desde la vanguardia artística, alternativamente interesada por el artificio y por la naturaleza:

<< El arte contemporáneo ha formulado sugerencias clave sobre la trascendencia de la luz, la energía y la naturaleza, como el *Campo de pararrayos* en el desierto de Quemado, Nuevo México (1977) de Walter de María; los números de la serie de Fibonacci hechos en neón por Mario Merz; o los espacios configurados por la luz artificial de fluorescentes según Dan Flavin. El ejemplo más emblemático serían las obras de James Turrell, en las que la sustancia física está constituida sólo por los colores de las luces. >>¹⁴⁶⁷

Menos naturales son las alucinantes luces coloreadas de Michaux que:

<< para experimentar con la mezcalina que le había sido entregada, un lugar conveniente en el que nadie le molestara (...) El día convenido, en la penumbra, cerca de una hora había transcurrido ya... De repente, una formidable detonación, la detonación del color, cantidad de colores, fuertes, fuertes, que me golpeaban, apesurados, penetrantes, disonantes como ruidos. >>¹⁴⁶⁸

Luz, color y visiones del yo interior, ya que no debe olvidarse:

<< eran colores debido a la violación de mi integridad. Era yo quien, sin quererlo, estaba atareado en la colorofabricación.

Irritación extrema como la de una piel cálida y febril que le hace a uno rascarse, pero irritación en puros brillos, en chisporroteos luminosos, puntiformes, terrible infinito de fotones, pero sin luz... y... sin fotones. Salvaje temblor de un nervio en la oscuridad. (...) También tenía visiones. Creía ver apariciones. Asistía (exaltada y desordenada) a mi función imaginógena. >>¹⁴⁶⁹

Destacando la previa ambientación “oriental” a modo de pantalla para la proyección alucinógena sobre el silencio:

<< Más de una vez, antes de la sesión, para situarme en una atmósfera oriental, me había puesto a leer textos sobre la India, Indonesia, China, ilustrados con algunos motivos de arquitectura y de decoración y dibujos explicativos. >>

¹⁴⁶⁴ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.226

¹⁴⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶⁶ *Op. cit.* p.228

¹⁴⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁶⁸ MICHAUX Henry, *Escritos sobre pintura: 'Emergencias-Resurgencias'* (1972), Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000, p.163

¹⁴⁶⁹ *Op. cit.* p.166

El ‘no hacer’ forma parte de la investigación empírica que finalmente deviene proyectiva:

<< Mientras esperaba tranquilamente, sin hacer nada, que hiciera efecto el alucinógeno absorbido, de repente, sobre cualquiera de los objetos que hubiese ante mí, sobre jarrones, mesas, sillones o sobre la chimenea Luis XV, esos mismos dibujos se posaban, pero agrandados, multiplicados, en líneas innumerables, ya no estáticas, inmortales, sino agitadas, activas, galopantes, animadas con vida propia, zigzagueando a gran velocidad y sobre superficies reales como si hubiesen sido proyectadas sobre ellas cinematográficamente. (...) y que danzaban para nadie en imágenes aparentemente desligadas, como un espectáculo gratuito que se repetía infatigablemente sobre todas las superficies presentes del cuarto silencioso susceptibles de servir de pantalla... >>¹⁴⁷⁰

La experiencia de Watts con alucinógenos (ácido) es más silenciosa e iluminadora que la descrita por Michaux (mezcalina) y conlleva a la sugerente disolución de identidades (tema de nuestro trabajo). Alan Watts en el texto *El gran Mandala* (trad. de *Does it Matter?*), Kairós, Barcelona, 1971, en el capítulo *Drogas psicodélicas y experiencia religiosa*:

<< “Es la realización vivida de que los estados, cosas, o sucesos que entendemos ordinariamente por opuestos son en realidad interdependientes, como los dos polos de un imán. Con la conciencia de polaridad uno ve claramente que las cosas que eran explícitamente distintas son implícitamente una sola cosa: yo y lo demás, sujeto y objeto, izquierda y derecha, macho y hembra (y algo más sorprendente, sólido y espacio, figura y fondo, pulso e intervalo, santos y pecadores, policías y criminales, grupos *in* y *out*. (...)” >>

Allí se refiere a las sensaciones experimentadas durante un “viaje de ácido”, expresando lo que llama “conciencia de polaridad” y donde “las identidades” se vivencian indefinidas:

<< “Conforme esta vivencia gana en intensidad, es posible darse cuenta de que uno mismo está de tal forma polarizado con el universo externo, que es imposible delimitar las identidades.” >>¹⁴⁷¹

No obstante Brett a propósito de los términos “material y espiritual” evidencia que una concepción de los “contrarios” (dualidad inseparable incluida) aparece también en Michaux, cuando:

<< el experimentador científico o clínico difícilmente podría separarse del buscador espiritual. Y esto lleva inevitablemente a otra dualidad en esos montones de contrarios. Es notable con qué facilidad unos términos que se han utilizado en la caracterización del “cinetismo” (energía, vibración, espacio, tiempo, cosmos) pueden intercambiarse entre el mundo científico y el de tendencias ocultistas o espiritualistas.>>¹⁴⁷²

Oriente se interesa por la superación de los contrarios, particularmente se intenta “abrazar las contradicciones” utilizando “la Vía del medio”:

<< El Zen no es sólo espiritual ni sólo material; incluye ambos aspectos. (...) Lo esencial es encontrar la Vía del medio, sin preferir un aspecto al otro.

Desde el punto de vista de nuestro pensamiento individual, distinguimos el tiempo, la vida y la muerte. Pero desde el punto de vista de la vida cósmica, tiempo, espacio, vida y muerte no están separados. Sólo hay continuo cambio. El Zen está al margen del dualismo producido por nuestra mente encerrada en el espacio-tiempo. El Zen vuelve a la unidad de todas las cosas. >>

Desde el Zen se experimenta que toda división resulta errónea:

<< El ser humano siempre clasifica (rico o pobre, simpático o antipático, bueno o malo...) sin darse cuenta de que con estas divisiones se limita a sí mismo y produce desequilibrio, crea caos en el mundo. >>¹⁴⁷³

Como referente tenemos al Maestro Taisen Deshimaru que dice:

<< “Lo propio de la actitud zen, Vía del medio, es armonizar los contrarios remontando a su origen: abrazar las contradicciones, hacer su síntesis, conseguir su equilibrio. El espíritu de libertad debe despojarse de las viejas supersticiones, de las creencias y de las obligaciones formales para encontrar en sí mismo el origen de una auténtica moral, a la vez personal y universal, unida a la profunda conciencia de la vida”. >>¹⁴⁷⁴

¹⁴⁷⁰ *Op. cit.* p.168

¹⁴⁷¹ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.23

¹⁴⁷² BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.60

¹⁴⁷³ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.151

¹⁴⁷⁴ *Ibidem.*

Volviendo a Michaux encontramos cierto equilibrio (aunque no sea la Vía del medio), pues debe reconocerse que para él las drogas son sólo un trabajo:

<< La obra de Michaux no es la obra de un drogado. (...) Al contrario, Michaux se define a sí mismo (*Misérable miracle*, 170) como un hombre parco que no suele probar ni el té ni el café. Las drogas son para él una tarea; (...) Dice (*Ecuador*) haber probado siete u ocho veces el éter (veinticinco años antes de sus experiencias con la mezcalina), una vez el láudano y “dos veces también el terrible alcohol”. En cuanto al opio, dice no interesarle por su perfección que no significa nada para él y preferir el éter que “arranca al hombre de sí mismo”. >>¹⁴⁷⁵

En el fondo esta buscando una sabiduría interior, de esencia espiritual:

<< Un poco de saber. De saber del interior. Se expone a esa locura experimental con el fin de captar los mecanismos del espíritu, esos mecanismos que en el estado ordinario no se nos aparecen. >>¹⁴⁷⁶

Y finalmente se orienta interiormente hacia la “normalidad”:

<< porque de ordinario está la mente ocupada en mil objetos diversos (tal es su función) el pensar ha de ser observado “bajo el microscopio de un atención desmesurada”. Ese microscopio, para Michaux, es la mezcalina. (...) Pues son los mismos mecanismos, los de la “normalidad”, la tan extraña “normalidad”: “Desearía desvelar lo ‘normal’, lo desconocido, lo insospechado, lo increíble, la enormidad normal. (...) Desearía desvelar los mecanismos complejos que hacen que el hombre sea, ante todo, un operador. (*Les grandes épreuves de l'esprit*) >>¹⁴⁷⁷

Y recordemos que precisamente la “condición normal” es en cierta concepción oriental la auténtica “revolución interior”, toda una evolución paradójicamente hacia “la vuelta a...” (circularidad no viciosa):

<< El Zen no es más que la vuelta a la condición normal, original del cuerpo y del espíritu del ser humano. Más bien la sociedad y la vida que llevamos es lo que está fuera de la normalidad. La mayoría de los seres humanos están limitados por sus conceptos, por lo que saben y por lo que creen saber. >>¹⁴⁷⁸

También desde otra tradición oriental precedente interesa la dualidad, implicando también la luz y la oscuridad, “interacción” evidenciada en el paradigmático *Yin-Yang*, asegurando con su complementariedad el progreso, el futuro, que es el soporte del proyecto:

<< Dibujado, *Tao* es el círculo que rodea y contiene dos principios opuestos, *yin* y *yang*, que metafóricamente puede traducirse así:

Yin: oscuro, pasivo, femenino, tierra, húmedo, receptivo...

Yang: luminoso, activo, masculino, cielo, seco, creador...

La polaridad entre ambos no es absoluta puesto que cada uno participa de la naturaleza del otro; así es la representación pictórica habitual de *Tao* la zona negra contiene un punto blanco, y la blanca un punto negro. >>

Podríamos decir que la “idea germinal” (término que vimos usado por Araujo) es la dinámica vital (“nacen”, “existencia”) soportada por la adecuada relación de la dualidad fundacional:

<< De la interacción de *yin* y *yang* nacen todas las cosas; sin embargo, ninguno de ellos existe independientemente del otro, ni puede concebirse como anteponiéndose al acceder al ser. Ambos se manifiestan en una relación que podría ser calificada de dialéctica, relación que es la que lo engendra todo. William Blake se expresa así: “Sin contrarios no hay progreso. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios a la existencia Humana. >>¹⁴⁷⁹

Desde dos diferentes disciplinas, Blake y Jung se interesan por esta orientalista concepción dualista alternativa:

<< Por su parte Jung, en *El Secreto de la Flor de Oro*, de C.G. Jung y R. Wilhelm, trad. en Ed. Paidós, Buenos Aires, 1961, p. 27, escribe: “Los opuestos siempre se equilibran, un signo de alta cultura; mientras que la unilateralidad, aunque presta siempre impulso, es por ello un signo de barbarie”. >>¹⁴⁸⁰

¹⁴⁷⁵ MAILLARD Chantal, *Prólogo*, p.9 en MICHAUX Henry, *Escritos sobre pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000, p.35

¹⁴⁷⁶ *Op. cit.* p.36

¹⁴⁷⁷ *Op. cit.* p.37

¹⁴⁷⁸ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.148

¹⁴⁷⁹ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.21

¹⁴⁸⁰ *Ibidem.*

Pero otra concepción diferente, genera una interacción ‘negativa’ de dualidades (a modo de ‘yin-yang occidental’), es decir “anestesia” / “estética”:

<< El proceso de estetización eleva la conciencia hacia la estimulación sensorial, con lo que se desencadena una anestesia compensatoria como protección contra la sobre-estimulación. La anestesia, por lo tanto, trabaja paralelamente con la estética; una se alimenta de la otra. >>¹⁴⁸¹

Más allá de la perplejidad conceptual inicial, el taoísmo propone una programática “superación de las dualidades”:

<< La polaridad entre *yin* y *yang* no debe entenderse como insuperable, es posible trascender el concepto de dualidad y obrar por encima de ella. >>¹⁴⁸²

En Occidente y desde la moderna arquitectura de Louis I. Kahn, también se intenta superar la dualidad, como manifiesta en *Amo los inicios*, de su informe en la Design Conference de Aspen, 1973.” Así en la búsqueda inicial (diríamos casi iniciática) el arquitecto con un lenguaje hermético venera el dualismo luminoso, que relaciona con el dinamismo y el “silencio”:

<< En mi personal búsqueda de los inicios, un pensamiento (generado por muchas influencias) se me hacía presente recurrentemente, en cuanto me daba cuenta de que la materia es luz consumida. El emerger de la luz me pareció comparable a la aparición de dos hermanos, aun sabiendo muy bien que no existen dos hermanos y ni tan siquiera Uno. (...) >>

Aclarando su devenir comprensivo en la búsqueda ‘iniciática’ (comprensiva deriva lingüística de “inicios”):

<< Empecé por trazar un esquema, llamando al deseo *ser-expresar* silencio; al otro, luz. Y el movimiento, del silencio a la luz, de la luz al silencio, tiene muchos umbrales; y cada umbral es efectivamente una individualidad. Cada uno de nosotros posee un umbral en el que se sitúa el encuentro entre luz y silencio.>>¹⁴⁸³

“Búsqueda de los inicios” y “regreso a lo primitivo” parecen concepciones occidentales / orientales en cierta sintonía. Así mediando un regresivo relativismo taoísta, filosóficamente se obtiene una liberadora unidad del universo, naturalmente en circular devenir:

<< El taoísmo es pues un “Medio de liberación” que, filosóficamente, supone la unidad esencial del universo (una especie de monismo), que se manifiesta en la polarización y reversión de *yin* y *yang*, y en ciclos eternos. En él tiene lugar la nivelación de todas las diferencias, la relatividad de todos los cánones, y el regreso a lo primitivo, a la fuente de todas las cosas. >>¹⁴⁸⁴

Esta circular concepción del tao parece también quedar implicada en las paradójicas interacciones materiales luz / oscuridad que plantea la arquitectura de Louis I. Kahn. Tal como lo aclara en la *Conferencia en el ETH de Zurich*, (Zurich, 1969) de importancia trascendental porque afirma “que es una clave para explicar mi punto de vista respecto a todas las obras de arte, incluida la arquitectura”:

<< SILENCIO y LUZ [escrito con mayúsculas]. Silencio no significa “muy, muy silencioso”; es algo que podía definirse como sin luz, sin oscuridad. (...) Se podría decir que la luz, la creadora de todas las presencias, es lo que produce un material, y el material está hecho para proyectar una sombra, y la sombra pertenece a la luz. >>¹⁴⁸⁵

También reiteradamente (concepto afín con la circularidad) Occidente y Oriente se interesan por la dinámica materia / espíritu, así lo proclama “Jiro Yoshihara. Manifiesto Gutai”, *Geijutsu Shincho* 7, nº 12, diciembre 1956”:

<< Los autores del *Manifiesto Blanco* defendían la primacía de la materia, pero también hablaban de la importancia de la noción filosófico-espiritual del vacío. Su posición parece notablemente similar a la del artista del grupo Gutai, Jiro Yoshihara, quien escribió, en el primer *Manifiesto Gutai* (1956): “Lo material

¹⁴⁸¹ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.79

¹⁴⁸² ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.24

¹⁴⁸³ NORBERG-SHULTZ Christian - DÍGERUD Jan Georg *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1990, p.113

¹⁴⁸⁴ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.28

¹⁴⁸⁵ NORBERG-SHULTZ Christian - DÍGERUD Jan Georg *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1990, p.99

no es absorbido por el espíritu. El espíritu no fuerza a lo material a la sumisión. (...) Mantener con vida el material vivo también significa hacer vivir el espíritu, y levantar el espíritu significa llevar el material a la altura del espíritu". >>¹⁴⁸⁶

Así reaparecen influencias contrapuestas (“budismo, zen y taoísmo”), mediatizadas por artistas desplazados (en devenir) de Oriente / Occidente:

<< (...) lo que resulta especialmente sorprendente del período que abarca esta exposición [1910-1975], en un sentido social e histórico, es el amplio número de artistas interesados o inspirados por el pensamiento oriental, generalmente por alguna combinación de budismo, zen y taoísmo. Es notable en el cruce de límites geográfico-culturales y también los de los ismos del arte. Los ejemplos de aquellos representados en Campos de fuerzas, bien documentados o que yo conozco personalmente, incluirían a Clark, Fontana, Houédard, Klein, Li Yuan-chia, Lijn, Medalla, Michaux, Oiticica, Palazuelo, Schendel, Takis, Withney y Wols. Las influencias orientales suelen combinarse con otras, y con fuentes culturales de los orígenes del propio artista (si hablamos sólo de artistas “occidentales”). >>¹⁴⁸⁷

La amalgama deviene meditativa:

<< De hecho, esas amalgamas de influencias culturales de finales del siglo XX son tan complejas que sólo pueden abordarse con una actitud relativista, e incluso con cierta conciencia de lo incongruente. ¿Cómo podemos comparar, por ejemplo, el impacto del zen en artistas occidentales como Houédard o Klein, con un artista oriental pero desplazado como Li Yuan-chia, que viajó desde las regiones interiores de la China a Taiwán, luego a Italia y finalmente a Gran Bretaña, donde vivió treinta años; o sobre una occidental desplazada como Mira Schendel, que nació en Zurich, se trasladó a Italia y a los treinta años se fue a vivir a Sao Paulo (una ciudad con una gran comunidad japonesa; practicó la meditación con una comunidad zen de allí y estaba implicada al mismo tiempo con el pensamiento religioso y la filosofía occidental)? >>¹⁴⁸⁸

Recíprocamente el arquitecto Tadao Ando ‘de-viene’ por Occidente, destacando de su biografía, que nace en 1941 en Japón (Osaka), que es autodidacta en arquitectura y que realiza un viaje prolongado por Africa, Europa y Estados Unidos entre 1962 y 1970. Explicando él mismo su identidad en 1982, que actualmente ha ‘evolucionado’ al construir por todo el mundo:

<< Nací y crecí en Japón y por esta razón realizo aquí mi obra arquitectónica. Supongo que sería posible decir que el método que he escogido consiste en aplicar el vocabulario y las técnicas desarrolladas por un Movimiento Moderno abierto y universal en el marco de un reino cerrado de estilos de vida personales y de diferenciación regional. Sin embargo, tengo la impresión de que me sería harito difícil intentar expresar las sensaciones, los hábitos, los conocimientos estéticos, la cultura peculiar y las tradiciones de una raza determinada con los medios que aporta el vocabulario de este movimiento. >>¹⁴⁸⁹

Aunque pueda resultar inicialmente “paradójico”, Tadao Ando trabaja en la ambivalencia identitaria Oriente / Occidente:

<< Lo paradójico de la actitud de Ando (su facultad de desarrollar una temática crítica sobre la cultura occidental y oriental, su deuda para con Ludwig Wittgenstein y Adolf Loos por la objetividad antipositivista de éstos) se compendia en la ambivalencia de su posición en lo que atañe al funcionalismo como precepto inmutable del Movimiento Moderno. >>¹⁴⁹⁰

Sustituyendo la arquitectura por la pintura, destacamos como anteriormente Miró tiene relaciones con Oriente, interesándose por el zen:

<< (...) parece intuirse la profunda comprensión que Miró tenía del mundo oriental, donde el aprendizaje filosófico y artístico hay que calificarlo de intuitivo y experimental, en el sentido de que se basa en experiencias propias y ajenas, adquiridas no por razonamientos sino por vivencias. El maestro transmite a sus discípulos aquello que ha alcanzado a conocer. La doctrina zen debía transmitirse directamente de patriarca a patriarca, no a través de textos sagrados, sino de “mente a mente”, sin palabras. >>

Más allá de las palabras la “vida” fluye:

¹⁴⁸⁶ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.60

¹⁴⁸⁷ *Op. cit.* p.61

¹⁴⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁸⁹ ANDO Tadao, *Desde una autoconfiada arquitectura moderna hacia la universalidad* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.138

¹⁴⁹⁰ FRAMPTON Kenneth, *El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando*, p.7 en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.6

<< En esta expresión de vida destacan como características relevantes la asimetría, la simplicidad, la austeridad, la naturalidad, la sutil profundidad, la libertad y la tranquilidad, todas ellas presentes igualmente en la obra y vida de Miró. >>¹⁴⁹¹

Casi podríamos decir que en una actitud recíproca el artista japonés Shuzo Takiguchi se interesa por Miró, pero también por Tàpies, como parte de su devenir occidental (antecedente del citado por Tadao Ando):

<< En mayo de 1958 Shuzo Takiguchi (1903-1979, poeta, pintor y crítico de arte, fue el principal artista japonés implicado en la introducción del surrealismo en Japón) estuvo en Italia como miembro del jurado internacional de la Bienal de Venecia representando a Japón. En esta primera salida del país el poeta tuvo ocasión de viajar durante los cinco meses que permaneció en Europa. Pudo conocer personalmente a Dalí, Duchamp y Michaux, pero quedó especialmente marcado por su encuentro con André Breton, llegando a decir que el conocerlo había cambiado su vida. También visitó España, y pasó algunos días en casa de Antoni Tàpies en Barcelona, pero no tuvo oportunidad de verse con Joan Miró, que en aquellos días se encontraba en Palma de Mallorca. >>

A pesar del ‘desencuentro’ físico la “relación” progresa:

<< Podemos decir que la relación entre ambos artistas [Miró] se inicia cuando Shuzo Takiguchi tiene noticia de que Joan Miró viajará a Japón con ocasión de la retrospectiva a celebrar en Tokyo y Kyoto >>¹⁴⁹²

Y en esta concepción de interactividad, destacamos como Tàpies también se interesa por Oriente, mediando también Takiguchi en la interacción:

<< La prueba de fuego para Tàpies es que no solamente en Japón admiran mucho su trabajo, sino que han publicado, por ejemplo, una edición de bibliófilo con el poeta Senzo Takiguchi: *Llambrec matinal*, una obra magnífica, extraordinaria. >>

Oriente y Occidente le aportan su correspondiente dosis de “sabiduría”:

<< La influencia de la sabiduría extremo-oriental es todo un aspecto de su arte, como el surrealismo, la psicología, el marxismo, los descubrimientos recientes de los científicos, y sobre todo Cataluña, son aspectos que revelan la curiosidad universal que siempre le ha distinguido. >>¹⁴⁹³

Destacando también el interés de Tàpies por la “meditación” que guía su “camino”, lo ilumina:

<< La meditación es lo que más me interesa. Reflexionar tanto sobre problemas existenciales como cosas que suceden a nuestro lado. “Todo lo enfoco en función de eso” ha declarado Tàpies. (...) Es por tanto, en este sentido que yo creo que Tàpies es una especie de *tao*: un camino que ayuda decisivamente a meditar sobre la condición humana. (...) Y las civilizaciones extremo-orientales le han ofrecido un panorama inmensamente rico para profundizar en el tema del hombre, porque saben llegar más lejos que las occidentales. >>¹⁴⁹⁴

Otra concepción luminosa nos orienta hacia la arquitectura nórdica (ahora aportada por Rasmussen) que se interesa naturalmente por la luz, que evoluciona cíclicamente:

<< La luz natural está cambiando constantemente. Los otros elementos de la arquitectura (...) pueden determinarse con exactitud: el arquitecto puede fijar las dimensiones de los sólidos y las cavidades, puede decidir la orientación del edificio, puede especificar los materiales y como deben ser tratados, y puede describir con precisión las calidades y las cantidades que quiere para el edificio antes de que haya colocado una sola piedra. La luz natural es lo único que no puede controlar: cambia de la mañana a la noche, de un día a otro, tanto en intensidad como en color. >>¹⁴⁹⁵

El estudio del devenir arquitectónico de la luz a lo largo del día en la disciplina del arte tiene un ejemplo paradigmático con Dibbets (aunque también trataremos otros autores), que como Tadao Ando entra en críticos cuestionamientos:

<< Desde 1967 Jan Dibbets ha utilizado la técnica fotográfica para explorar las ambigüedades de la percepción. Sus temas habituales (frecuentemente paisajes, horizontes e interiores arquitectónicos) se examinan simultáneamente desde diferentes perspectivas y bajo distintas condiciones de iluminación. Estas impresiones fotográficas, rigurosamente calibradas en su estructura formal, se valen del tiempo y el movimiento para cuestionar no sólo la espacialidad estática que tradicionalmente ha definido a las artes

¹⁴⁹¹ CABAÑAS Pilar, *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Electa, Madrid, 2000, p.47

¹⁴⁹² *Op. cit.* p.88

¹⁴⁹³ PERMANYER Lluís, *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Edhasa, Barceona, 1983, p.218

¹⁴⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁹⁵ RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Maireia / Celeste, Madrid, 2000, p.145

visuales, sino también el espacio ilusorio que ha caracterizado a gran parte de este arte desde la pintura renacentista hasta la fotografía. >>¹⁴⁹⁶

Y ya desde comienzos de los años 70, Dibbets trabaja artísticamente con seriaciones del devenir de la luz en la arquitectura:

<< (...) sus siguientes experimentos se centraron en el simple registro de luces y sombras. Por ejemplo, en *El día más corto de 1970 fotografiado en mi casa cada 6 minutos* (...) un delgado panel lineal compuesto por setenta y nueve fotografías muestra una sucesión de los distintos momentos de un día, del amanecer al ocaso, a través de la luz que ilumina y oscurece la vista de una ventana. El tema de esta obra no es la forma de la ventana (...) sino el paso del día, que se nos muestra a través de una elegante sucesión de vistas.>>¹⁴⁹⁷

Recíprocamente y retomando el orientalismo de nuestro discurso, con Tadao Ando encontramos el devenir artístico de la luz natural en la arquitectura, valorando especialmente la no-luz (la sombra), ‘construyendo’ (no literalmente) unos 10 años después las artísticas visiones Dibbets, compartiendo una equiparable concepción crítica:

<< *Atelier en Oyodo*, Osaka 1981-82 (...) El cambio de la cualidad de la luz en diferentes horas del día puede ser observado en las habitaciones. [Notas a pie de foto: Secuencia fotográfica compuesta por 16 fotografías, tomadas cada media hora, entre las 8,30 am y 4,00 pm] >>¹⁴⁹⁸

Mientras en el devenir luz / sombra de Dibbets la arquitectura es pasiva, en Tadao Ando la arquitectura misma ya se proyecta para generar deliberadamente un devenir creativo luz / sombra, haciendo cómplice a la naturaleza, incorporándola incluso en el difícil contexto urbano:

<< *‘Atelier’ en Oyodo*, Osaka, Japón, 1982. (...) el jardín trasero recibe luz natural que altera la apariencia del mismo y lo convierte en foco central. Entre los dos muros se introduce un tercero que recibe el juego de luces y, sostenido sobre el jardín, adquiere un sello de ingravidez. La luz incide en este muro y es reflejada además por una superficie acristalada para, por último, propagar un complejo dibujo de sombras. Las vicisitudes de la luz jalonan el paso del tiempo. Poner de relieve los efectos de la luz es una vía para implicar a una naturaleza que escasea en las ciudades. >>¹⁴⁹⁹

Dibbets en su trabajo sobre la dinámica lumínica incluye desde los años 70 la proyección fantasmal:

<< En otra obra relacionada, *Sombra en la Galería Sperone* (Turín, 10 de marzo, 1971), Dibbets montó su cámara en la galería de Gian Enzo Sperone el 10 de marzo de 1971, tomando fotografías a intervalos regulares para plasmar el paso del tiempo a través de los dibujos geométricos creados por el movimiento de luces y sombras en el suelo de la sala. Una ventana de la galería se nos muestra a través de su proyección fantasmal distorsionada por la perspectiva, una imagen creada por la intersección de luz y línea. Las doce fotografías, (...) suprimen los detalles superfluos y naturalistas, (...) condensan la percepción de la luz en un retrato material del paso del tiempo. >>¹⁵⁰⁰

Algo equiparable a esta proyección fantasmal ya interesó a Goethe, pero en la relación luz / color:

<< Goethe comienza por recordar que el fenómeno que él designa como “colores fisiológicos” ha sido conocido desde hace mucho tiempo; desgraciadamente, por falta radical de una fenomenología apropiada, no se ha sabido comprender ni valorar; (...) En suma, se han considerado esos colores como algo ilusorio, accidental, inconsistente, se los ha relegado al dominio de los fantasmas peligrosos, pues una concepción del universo que identifica la realidad física con la realidad total ya no puede ver, en efecto, en lo suprasensible más que lo espectral. >>

Una actitud que interacciona con la mística sufí y su concepción luminosa del ojo:

<< Por el contrario, hemos aprendido aquí a ver en lo suprasensible algo muy distinto de eso, y de ello nos hablan los maestros sufíes. Y ese algo concuerda con la afirmación de la *Farbenlehre*, cuando plantea que los colores que llama “fisiológicos” pertenecen al sujeto, al órgano de la visión, al “ojo que es luz”; mejor

¹⁴⁹⁶ Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.72

¹⁴⁹⁷ *Op. cit.* p.73

¹⁴⁹⁸ AA.VV. *Tadao Ando - Architectural Monographs 14*, Academy Editions / St. Martin's Pres, London, 1990, p.125

¹⁴⁹⁹ ANDO Tadao, *Introducción* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.24 (p.86)

¹⁵⁰⁰ Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.73

todavía, son las condiciones mismas del acto de ver, que resulta incomprensible si no es una interacción, una acción recíproca. >>¹⁵⁰¹

Corbin desde esa mística interpretación destaca en Goethe el concepto de energética espiritualidad proyectiva del ojo, generador de colores propios en busca de la ‘otredad’ complementaria para alcanzar una totalidad armónica.

<< Hay esencialmente ahí un rechazo a admitir un carácter puramente exterior o extrínseco, como si el ojo no hiciera más que reflejar *pasivamente* el mundo exterior. La percepción del color es una acción y una reacción del alma que se comunica a todo el ser; hay entonces una energía emitida por los ojos, una energía espiritual que emana de toda la espiritualidad personal, energía que no es cuantificable ni ponderable (no podría ser valorada más que por esa *balanza* mística de la que habla Najm Kobra). >>

Una concepción que en otro contexto oriental podríamos interpretar (‘muy creativamente’) como el *yin* en busca del *yang* para alcanzar la unidad *tao*:

<< (...) los colores no hacen más que modificar ocasionalmente la capacidad o potencia determinativa latente que el propio ojo. Siempre vuelve como *leitmotiv* la afirmación de que el ojo produce entonces otro color, su *propio* color. El ojo busca, al lado de un espacio coloreado dado, un espacio libre para producir el color que él mismo exige. Es éste un esfuerzo hacia una totalidad en la que se encuentra implícita la ley fundamental de la armonía cromática. (Goethe, *Farbenlehre*, pgs. 805-807) >>¹⁵⁰²

(C): de la cromofobia al color proyectivo

Desde la espiritualidad occidental, también se tiene una concepción dinámica del color / luz, en particular con el devenir (“cambiantes”) de la luz gótica:

<< No debe extrañarnos la súbita popularidad del nuevo medio, ya que, además de lo espectacular de sus cambiantes efectos cromáticos. >>¹⁵⁰³

Otros autores confirman esa concepción de la luz y el color góticos:

<< La arquitectura gótica, a través de la articulación de las vidrieras en el edificio como un auténtico muro translúcido, creó un espacio determinado por una luz coloreada y cambiante. >>¹⁵⁰⁴

Este interés por el devenir del color / luz en un diseño interior arquitectónico, permanece hasta la actualidad, interesándonos especialmente por las vanguardias arquitectónicas:

<< El resultado es un interior con una misteriosa y tranquila luminosidad en la que la percepción del visitante varía según su posición y la luz que se filtra desde el exterior, tal y como indica Holl: “los colores proyectados varían en densidad según va haciéndose más o menos débil el impacto de luz solar que penetra a lo largo del día”. >>¹⁵⁰⁵

Los artistas contemporáneos (especialmente los interesados por la inmaterialidad) también son creativamente conscientes de la dinámica cromática:

<< Josef Albers, que creó toda una escuela de análisis de los procesos del color y los cambios que éste sufre según el entorno en el que se encuentra y la proporción, el espacio que ocupa con respecto al resto de colores que le rodean. Este tipo de valores son tenidos en cuenta por Turrell, Flavin o Nauman para realizar modificaciones espaciales que se basan, precisamente, en las reacciones que el ojo humano tiene frente a la cualidad de la luz. (...) el artista venezolano Carlos Cruz-Díez (1923-), recogido en su libro *Reflexiones sobre el color*, donde pone de manifiesto cómo el color está en continua mutación. >>¹⁵⁰⁶

Por el contrario desde la arquitectura contemporánea dominante se evidencia un escaso interés por el color, algo que no sucedió históricamente. Así recordamos que en:

¹⁵⁰¹ CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.151

¹⁵⁰² *Ibidem*.

¹⁵⁰³ CALVO SERRALLER, Francisco, *La televisión de la Edad Media*, El País - Babelia, 26 mayo 2001, p.27

¹⁵⁰⁴ NIETO ALCAIDE Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual - El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 1997, p.14

¹⁵⁰⁵ HOLL Steven *Oficinas D.E. Shaw & Co. en Nueva York*, revista DISEÑO INTERIOR 104, p.116

¹⁵⁰⁶ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.41

<< el Partenón, Sta. Sofía, etc., se ha tenido en cuenta el color como elemento configurador de primera magnitud. (...) muestran la búsqueda de la integración unitaria de materia-color-textura y forma. En el medievo sucede otro tanto y, hoy día, en determinadas obras, también. No obstante (...), no está presente en el modo habitual de proceder de nuestros profesionales, desde su raíz. >>¹⁵⁰⁷

Y parece que el futuro no contempla un proyecto cromático, detectándose en la formación arquitectónica los primeros indicios de cromofobia (“no color”), incluso antes de ser obra, es más ya desde el proyecto pedagógico mismo:

<< Los proyectos que salen de las facultades de arquitectura tienen forma pero no color, del mismo modo que no son claros en lo que se refiere a sus materiales componentes y por tanto en su realidad incluso tecnológica: se trata a menudo de abstracciones más o menos agradables, o de puras ejercitaciones gráficas.>>¹⁵⁰⁸

No obstante la arquitectura contemporánea ofrece ocasionalmente ciertas sorpresas cromáticas, en principio relacionadas con la funcionalidad estética del arte. Así a Batchelor “a principios de la década de 1990” le invitaron a una fiesta en una casa (de imprecisa ubicación) de “una ciudad situada en el extremo sur de un país de Europa del norte”:

<< El anfitrión era un coleccionista de arte angloamericano (...) Por fuera, la casa parecía bastante normal: era de ladrillo rojo, había sido construida a finales del siglo XIX o principios del XX, imponente pero modesta. Por dentro era otra cosa. Parecía no tener ninguna relación con el exterior. >>¹⁵⁰⁹

El radical antagonismo cromático del arquitecto (nunca citado por el autor) hace que frente al ladrillo rojo exterior, la blancura en su exclusividad funcione como repelente y no sólo cromático. Así aparece un peculiar tipo de devenir generado por la blancura:

<< Hay una clase de blanco que repele todo lo que es inferior a él, lo cual incluye casi todas las cosas. (...) Era un blanco violento. (...) Sospecho que la blancura fue responsable de este arquitecto y de sus palabras huecas.

Ese interior blanco y enorme estaba vacío aunque estuviera lleno, porque la mayor parte de lo que había no encontraba su lugar y pronto sería expulsado de él. Se trataba, principalmente, de personas y de las cosas que habían traído con ellas. En este interior enorme y blanco, pocas cosas parecían permanentes, y aún muchas menos parecían *encontrarse a gusto*. >>¹⁵¹⁰

Paradójicamente en la complicidad blancura / arquitectura, parece que finalmente incluso el arte mismo es minimizado o al menos deviene mediocre (“grises”):

<< Era como si aquellas cosas que parecían estar a gusto ya hubieran sido expulsadas desde dentro (...) Todas las paredes, los techos, los suelos y los accesorios eran blancos, todo el mobiliario era negro y todas las obras de arte eran grises. >>¹⁵¹¹

En la blanca y arquitectónica narración de Batchelor aún parecen resonar ecos de la radical narración de Wolfe veinte años antes. Aquella que críticamente explica la llegada de los dioses de la arquitectura moderna, que los pinta en blanco quizás por derivación del término “Plata” (evidentemente de menos valor que el Oro):

<< De pronto, en 1937, el Príncipe de Plata apareció en Norteamérica. Walter Gropius en persona, en carne y hueso, y para quedarse. Gropius había huido de Alemania en cuanto comenzó el ascenso de los nazis al poder, (...) Otras estrellas del fabuloso Bauhaus llegaron aproximadamente al mismo tiempo: Breuer, Albers, Moholy-Nagy, Bayer y Mies van der Rohe (...) >>¹⁵¹²

Así los “Dioses Blancos” bajan de los cielos para iluminar la arquitectura, el diseño y el arte de vanguardia:

<< La recepción de Gropius y sus cofrades se pareció mucho a ciertas escenas típicas de las películas de la selva que se hacían en la época. Bruce Cabot y Myrna Loy hacían un aterrizaje forzoso en la jungla y salían a gatas entre la chatarra con camisa blanca. (...) Entonces, se ven rodeados de salvajes con un hueso

¹⁵⁰⁷ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.197

¹⁵⁰⁸ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.182

¹⁵⁰⁹ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.7

¹⁵¹⁰ *Op. cit.* p.9

¹⁵¹¹ *Op. cit.* p.10

¹⁵¹² WOLFE Tom, *¿Quién teme al Bauhaus Feroz? - El arquitecto como mandarín*, Anagrama, Barcelona, 1982, p.47

atravesado en la nariz, que en el acto se inclinan, se prosternan y comienzan un extraño canturreo quejumbroso. ¡Los Dioses Blancos! ¡Por fin han bajado de los cielos! Gropius fue nombrado director de la Escuela de Arquitectura de Harvard (...) >>¹⁵¹³

La arquitectónica veneración a los dioses de camisa blanca con ‘mítico’ aterrizaje forzoso en la jungla, se contrapone conceptualmente con otro “descenso”, una anterior veneración artística a la naturaleza misma y al color (introspectivo también). Ejemplar en la visión inocente de Cézanne, sobre la que “Paul Smith, en *Interpreting Cézanne* (Londres 1996, p.48)” afirma que el artista quería “ver como un recién nacido” buscando la visión lúcida / verdadera, sin interpretaciones:

<< El descenso de Cézanne también fue acometido en nombre de la inocencia (...) vive en un mundo visual lleno de ingenuidad donde las sensaciones no están mediatizadas ni corrompidas por el velo de [...] la interpretación”. La labor del pintor era observar la naturaleza como si estuviera oculta bajo este velo, imaginar el mundo como era antes de convertirse en una maraña de conceptos y objetos. Este mundo, para Cézanne, eran “manchas de color”; por tanto “pintar es registrar las sensaciones que cada uno tiene del color”. >>¹⁵¹⁴

Por contra Van Doesburg utilizaría la naturaleza como arranque del devenir hacia una abstracción de connotaciones espirituales. En el texto *De la ‘Naturaleza’ a la ‘Composición’*. - *Notas sobre el desarrollo de una pintura abstracta*; de título original *Van ‘Natuur’ tot ‘Kompositie’*, (publicado inicialmente en *De Hollandsche Revue XXIV*, n.8, págs. 470-476) también se interesa por la ‘veladura’ pero en sentido inverso al de Cézanne, incluso con cierto sentido espiritual cuando alude a la “decepción” (sufrimiento budista):

<< Es evidente que el espíritu no alcanza su forma de expresión por medio de un camino directo, sino indirectamente. Crear *no* es una expresión espontánea de nuestra sensibilidad, como pensaron los impresionistas y, después lo establecieron como dogma, los expresionistas. Muy al contrario. Todo acto espontáneo es el resultado de nuestra *naturalidad pasiva y siempre* tiene que acabar en decepción. >>

Podría incluso apreciarse cierta espiritualidad neoplástica que busca la “Verdad”:

<< En el caso de la forma neoplástica (...): la Obra de arte es el resultado de nuestra espiritualidad activa, la *naturaleza es sometida* y es dominada por nosotros.(...) *la experiencia externa de la realidad no es capaz de expresar en una forma determinada la Verdad.*>>¹⁵¹⁵

Desde este supuesto la naturaleza y el color van a sufrir un devenir hacia la abstracción, mediando ciertos ‘mesianismos’, pues en el manifiesto de Van Doesburg ya aparece una concepción de complementariedad y devenir. Consideramos que puede tener resonancias orientalistas (sobre todo taoístas) en este místico proceso de abstracción aquí referido a una flor:

<< Nada se crea sin la aniquilación de otra cosa. Aniquilación y edificación con complementarios, se completan y determinan entre ellos como, el espacio y la cosa, lo bueno y lo malo, el hombre y la mujer. Una manifestación artística no puede existir sin que se elimine la manifestación exterior *en tanto que tal*. (...) Es una muestra de gran amor el que *elimina* la apariencia externa individual, para expresar de manera exacta lo *general*, la belleza que se manifestaba por medio de la flor. En este contexto puede tenerse en consideración el símbolo del mito de Cristo. Nada se pierde, aunque en la nueva obra se pierda la apariencia externa de la representación, pues lo *característico* de ella es determinar las relaciones de la obra de arte como un todo. >>

Y la teorización deviene naturalmente ‘ilustración’ (= “il.”):

<< Permítasenos ahora considerar las ocho reproducciones siguientes, a partir de las indicaciones arriba nombradas sobre la esencia del acto artístico. Estas reproducciones reflejan el proceso del espíritu de los lazos de la naturaleza. >>¹⁵¹⁶

Casi podríamos interpretar el programático texto artístico en clave de iluminación (“liberación”) espiritual:

¹⁵¹³ *Op. cit.* p.48

¹⁵¹⁴ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.40

¹⁵¹⁵ VAN DOESBURG Theo y CREGO Charo (Selección, traducción y prologo), *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia - MOPU, Valencia, 1985, p. 95

¹⁵¹⁶ *Op. cit.* p.98

<< Este proceso de liberación pasa por ciertas fases, que se suceden, entre el caso particular, del cual la il. 30 es la reproducción mecánico-fotográfica, el punto de partida, y la composición plástico-abstracta de la relación artística, según leyes, obtenidas por medio de la destrucción (il. 37) >>¹⁵¹⁷

En los Principios de Van Doesburg (en el punto 15, manifiestamente integral pues “*conciérne a todas...*”) aparece la “transfiguración” estética de un objeto que aparece dotado de ciertas connotaciones de evolución espiritual, integrando el concepto de “eliminación...” (“...de la forma”, quizás ¿ascetismo espiritual?):

<< 15. *La experiencia estética conciérne a todas las fuerzas creativas del artista.* [en el texto Principios del nuevo arte plástico]

En la experiencia estética, la percepción sensorial (en el arte plástico, la visual) es el medio de la experiencia misma. Por el sentido se produce el *contacto directo* con la realidad. Tras ello, tiene lugar un proceso en el alma del artista. Captada la imagen, se elabora, se transfigura, hasta aparecer después el espíritu en una manera diferente a la de la naturaleza, es decir, *según el arte*. Por tanto, desde la percepción natural hasta la experiencia estética se lleva a cabo una transfiguración. El objeto natural de la percepción es reconstruido, produciéndose acentos que dan a este objeto una sustancia esencialmente nueva (ver ils, 5, 6, 7, 8) >>¹⁵¹⁸

El editor nos recuerda que *Principios del nuevo arte plástico* aparece “Dedicado a los amigos y enemigos”, aspecto que podríamos entender como integración de los contrarios. Debiendo considerarse que “el manuscrito original fue escrito hacia 1917, en base a lo que ya había sido apuntado desde 1915, y editado en la *Tijdschrij voor Wijsbegeerte* (año 13, pp.30-50 y 169-189)” añadiendo algunas precisiones:

<< “Principios del nuevo arte plástico”. Título original *Grondbegrippen van de nieuwe beeldende kunst*. Publicado por primera vez en *Tijdschrij voor Wijsbegeerte* XIII, 1919. Edición alemana con algunas modificaciones bajo el título *Grundbegriffe der neuen gestaltenden kunst* Bauhausbücher nr. 6, Munich 1925. Edición actual en SUN, Nijmegen, 1983. Aquí se ha seguido la edición alemana, para poder recoger así las modificaciones establecidas por van Doesburg. >>¹⁵¹⁹

Este ‘proyecto’ de “transfiguración estética” (del objeto), se manifiesta naturalmente como ‘obra’ en una vaca (ejemplarmente e incluyendo la citada “eliminación”):

<< Transfiguración estética de un objeto [una vaca vista en alzado lateral]. 5. Reproducción fotográfica. 6. Acentuación de las relaciones ligada a la forma. 7. Eliminación de la forma. 8. Pintura. >>¹⁵²⁰

Desde una valoración del ‘espíritu’ del texto, en el trascendental devenir de la “vaca” de Doesburg, que recordemos finalmente desaparece ‘plásticamente’, parecerían resonar ciertos ecos de la metáfora del despertar espiritual utilizando el adiestramiento del “búfalo” en diez etapas, debiendo tenerse en cuenta que:

<< la descripción de las etapas de la Vía interior en el adiestramiento del búfalo están lejos de ser tan precisas y rigurosas como los textos budistas que describen, por ejemplo, las diez tierras que debe atravesar el bodhisattva, el “candidato al despertar”...>>¹⁵²¹

Y también que:

<< A partir del siglo VII se desarrolló en el *chan* [budismo zen] la metáfora del adiestramiento del búfalo como ilustración del camino hacia el Despertar. >>¹⁵²²

Hasta que como conclusión en la *Versión de Puming* el búfalo se torna blanco, luego desaparecen los protagonistas y deviene la “Vacuidad” trascendente:

<< 10. Desaparición de los dos. Hombre y búfalo han desaparecido, sin dejar huella. / El claro de luna abarca todos los fenómenos en la Vacuidad. / Si alguien pregunta el sentido de todo esto, / que observe como crecen por sí mismas las flores salvajes y las hierbas olorosas. >>¹⁵²³

¹⁵¹⁷ *Op. cit.* p.99

¹⁵¹⁸ *Op. cit.* p.47

¹⁵¹⁹ *Op. cit.* p.209

¹⁵²⁰ *Op. cit.* p.48

¹⁵²¹ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Hospitalet (Barcelona), 1991, p.9

¹⁵²² *Op. cit.* p.7

¹⁵²³ *Op. cit.* p.29

El concepto de desaparición incide incluso sobre los colores, que casi literalmente desaparecen cuando Van Doesburg dota de cualidades espirituales al blanco ‘puro’, el color del *zeitgesit* (“tiempos modernos”) y así una vez más la estética deviene ética:

<< El blanco es limpio, claro, saludable, moral, racional, autoritario... Parece como si el blanco estuviera en todas partes, al menos en la mente de los contemporáneos y los seguidores de Le Corbusier. Por ejemplo, de Theo van Doesburg:

“El BLANCO es el color espiritual de nuestra época, la claridad que dirige a todos nuestros actos. No es ni blanco grisáceo ni blanco marfil, sino blanco puro. El BLANCO es el color de los tiempos modernos, el color que disipa toda una era; nuestra era es la era de la perfección, la pureza y la certeza. El BLANCO incluye todas las cosas.” >>¹⁵²⁴

Finalmente el blanco después de excluir aparentemente todos los colores, deviene sorprendentemente inclusivo y en ese sentido integrador puede sintonizar con la concepción identitaria del citado blanco ‘orientalista’, que aparece relacionado con un proceso de purificación espiritual, vitalmente implicado en la búsqueda de la “propia naturaleza”, de la auténtica identidad:

<< (...) la versión en diez etapas de Puming denota una purificación progresiva del espíritu, puesto que el búfalo se torna blanco a medida que progresan las etapas, en tanto que en la versión en diez etapas de Kouan, el búfalo es blanco desde el principio, puesto que se trata de encontrar el búfalo que jamás ha estado perdido. >>

Significativamente la naturaleza se interioriza se hace “nuestra”:

<< ¿Que representa el búfalo? Nuestra propia naturaleza, la naturaleza del despertar, la naturaleza del Buda, la Manera de Ser. El hombre simboliza al individuo, el ser humano; el cuidador la parte del individuo que se vuelve hacia la naturaleza profunda; la cuerda y el látigo son los medios idóneos, los diferentes métodos de trabajo mental que nos guían hacia el despertar. >>¹⁵²⁵

Paradójicamente al tiempo que Van Doesburg afirma el sentido inclusivista del blanco, su pureza rechaza el entorno (“fango”), ensimismándose en las altas cumbres, supuestamente aposento de “la verdad”:

<< Hacia la pintura blanca: (...) Blanco, blanco puro.

Si miramos en nuestro entorno sólo vemos fango y es en el fango en donde viven los sapos y los microbios. Divertiros ahí abajo, en el fango, nosotros queremos subir más allá, a la más alta cima de la verdad, en donde el aire es puro y sólo pueden soportarlo los pulmones metálicos. (...) París diciembre 1929. >>¹⁵²⁶

Finalmente la pureza deviene mortal, y parece que efectivamente la frialdad del blanco es sólo para “pulmones metálicos”. Van Doesburg sufre una “dolencia asmática”, que Charo Crego nos relata desde su “Introducción”, aludiendo al texto *Elémentarisme* de Theo van Doesburg, París, julio 1930. Reproducido en *De Stijl*, último número, enero 1932, p.640:

<< A finales de 1930 van Doesburg viaja a Davos para tratarse de una dolencia asmática. El 7 de marzo de 1931 muere de un ataque cardíaco. Unos meses antes había escrito: “El pintor tiene que ser blanco, esto es sin drama y sin mancha. La paleta tiene que ser de cristal y el pincel cuadrado y duro sin una mota de polvo, puro como un instrumento de operación... Su taller tiene que tener la atmósfera fría de la montaña a 3.000 metros de altura; la nieve perpetua en su cima. El frío mata los microbios.” >>¹⁵²⁷

Elementarismo con Van Doesburg y *Purismo* con Le Corbusier, unos términos manifiestamente artísticos que articulan, pintura, arquitectura e, incluso, “hasta la luz”:

<< En *Purisme*, un manifiesto pictórico de 1920, escrito en colaboración con Amédée Ozenfant, Le Corbusier escribe sobre la pintura como si fuera una suerte de arquitectura: “La pintura es la asociación de elementos purificados, relacionados y dispuestos arquitectónicamente”; “la pintura es una cuestión arquitectónica”. En un escrito posterior, suele describir la arquitectura como una especie de pintura, un proceso que sigue la lógica académica desde la “composición”, por medio del “contorno”, hasta “la luz y la sombra”. >>¹⁵²⁸

¹⁵²⁴ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.55

¹⁵²⁵ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Hospitalet (Barcelona), 1991, p.10

¹⁵²⁶ VAN DOESBURG Theo y CREGO Charo (Selección, traducción y prologo), *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia - MOPU, Valencia, 1985, p.161

¹⁵²⁷ *Op. cit.* p.27

¹⁵²⁸ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.56

Años 20 del siglo XX con Van Doesburg pintor y Le Corbusier arquitecto, una época clásica de la modernidad que hemos visto caracterizarse por el blanco puro y que años atrás otra vanguardia recupera:

<< Los Blancos. La vanguardia da media vuelta y retrocede con decisión a los años 20 y a la primera fase de Corbu (...) La obra de los Blancos podía captarse de un solo vistazo. Sus edificios eran blancos... e incomprensibles. >>¹⁵²⁹

Se trata de otra arquitectura blanca, que inicialmente solo tiene vocación de proyecto / investigación (“tratados teóricos”) pero que curiosamente es eco de aquella construida:

<< Eisenman era tan purista que en los pocos casos en que sus casas proyectadas se construían, no aludía a ellas con el nombre de los propietarios, como otros arquitectos (por ejemplo, la Robie House de Wright, la Schroeder House de Rietveld). Se refería a ellas con números: Casa I, Casa II, etc. Era como si no fueran de nadie, como si no importase quién las había costado. Perteneían a la estructura profunda de la arquitectura; y, ni decir tiene, a la historia. >>

Así el concepto de no obra se evidencia literalmente en algunos arquitectos:

<< Su cofrade Hedjuk se refería a sus casas mediante números por un motivo distinto. Ninguna se había construido jamás. Eran todas tratados teóricos a lo Corbu en dos dimensiones. >>¹⁵³⁰

Excepcionalmente entre los blancos norteamericanos y los pioneros europeos, aparece una nota de color en el clasicismo posmoderno de Venturi:

<< (...) Venturi fue el primer arquitecto que suscitó un importante cambio dentro de la camarilla del Príncipe de Plata. >>¹⁵³¹

Wolf se hace eco de una segunda venida de ‘la blancura’ y así como la primera se centró en el “Príncipe de Plata” (Gropius), la segunda se interesa retroactivamente por el “Doctor Purismo” (Le Corbusier):

<< En 1972, un nuevo colectivo, conocido como los Blancos, o los Cinco de Nueva York, hizo aparición con un libro titulado *Five Architects* (...) los cinco eran: Peter Eisenman, Michael Graves, John Hedjuk, Richard Meier y Charles Gwathmey. (...) Su plan era regresar al más puro de todos los puristas, al Doctor Purismo, Le Corbusier, y explorar las soluciones por él indicadas. (...) Se les llamaba los Blancos porque prácticamente todos sus edificios eran blancos, por dentro y por fuera, como los del maestro. >>¹⁵³²

Pero el purismo de Le Corbu resulta paradójico y no es tan blanco como presuponen sus blancos seguidores:

<< En el racionalismo embriagador de Le Corbusier, la retórica del orden, la pureza y la verdad se inscriben en una superficie cegadora de color blanco puro. De hecho, es tan cegadora que el discurso de la arquitectura moderna no ha logrado advertir que la mayoría de sus edificios están *coloreados*. >>

Y la policromía corre pareja a la blancura “cegadora” (paradójicamente excepcional):

<< Mark Widgley ha desmenuzado esta maravillosa paradoja de la retórica de la blancura al señalar, por ejemplo, que el edificio programático de Le Corbusier, el Pavillon de l’Esprit Nouveau, (...), estaba pintado con diez colores distintos: blanco, negro, gris claro, gris oscuro, ocre amarillento, ocre amarillento pálido, siena tostado, siena tostado oscuro y azul claro. Widgley ha observado que Le Corbusier sólo realizó un edificio blanco en toda su carrera. >>¹⁵³³

A su vez Le Corbusier fue seguidor del clasicismo, donde la paradoja aparece coloreada y oculta en una ruinas de resplandeciente blancura. Así el romanticismo se sorprende ante unas coloristas ruinas romanas:

<< Tal vez fuese el amor romántico por las ruinas lo que condujo, a principios de 1800, a los intentos de conservar y restaurar en su emplazamiento los edificios romanos de Herculano y Pompeya, (...) estas ciudades no respondían en absoluto a las ideas dieciochescas en cuanto a simetría clásica y fría perfección. Podía observarse que los edificios habían estado pintados alegremente, e incluso decorados con escenas exóticas y símbolos obscenos. >>

Y un cataclismo conceptual acontece:

¹⁵²⁹ WOLFE Tom, *¿Quién teme al Bauhaus Feroz? - El arquitecto como mandarín*, Anagrama, Barcelona, 1982, p.120

¹⁵³⁰ *Op. cit.* p.123

¹⁵³¹ *Op. cit.* p.118

¹⁵³² *Op. cit.* p.119

¹⁵³³ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.56

<< De repente, la visión del mundo clásico como algo sereno, ordenado y racional se vio sustituida, (...) se atacaba la pureza de las formas. Pero si los romanos habían sucumbido a este ‘barbarismo’ del color, al menos los griegos seguían impolutos...>>¹⁵³⁴

Aunque la empresa cromático-arqueológica es difícil, se obtienen resultados rotundos:

<< El estudio de la policromía en la arquitectura dórica presenta múltiples dificultades, puesto que las referencias literarias son escasas y la posibilidad de conservación del color en los elementos arquitectónicos, después de siglos de exposición a las inclemencias del tiempo, es sumamente remota. En contados casos, la aplicación cromática ha tenido una asombrosa longevidad, y existe el suficiente número de rastros para realizar una observación directa. >>¹⁵³⁵

Y la arqueología romántica también descubre el cromatismo griego:

<< Después, en el primer cuarto del siglo XIX, las excavaciones realizadas en Egina, Burrae y Selinonte demostraron casi con absoluta seguridad que también los templos griegos habían estado pintados con profusión. En 1829, el arquitecto y entusiasta arqueólogo Hittorff, publicó unas hermosas litografías en color del aspecto que los templos de Selinonte podían haber tenido en sus días de esplendor. >>¹⁵³⁶

Selinonte se constituye en muestra cromática representativa, no exenta de docta polémica, pero no obstante mínimamente consensuada:

<< La sección del entablamento del templo ‘B’ de Selinonte, actualmente en el museo de Palermo, constituye una muestra sobremanera valiosa del uso del color, y en Atenas es posible hacerse cierta idea de la gama policroma usada por los griegos, gracias a los vívidos colores de la escultura arcaica en el museo de la Acrópolis. >>¹⁵³⁷

En lo que atañe a los templos arcaicos de Sicilia, cabe observar lo siguiente:

<< a) El entablamento del templo ‘B’ mencionado anteriormente tenía la *tenia* [moldura de sección cuadrada] pintada de color ocre rojizo, los triglifos de azul marino, las gárgolas de índigo, las gotas y el cimacio de blanco y una mano de ocre en la zona principal. >>

Incluso los datos pueden invertir radicalmente (“uso excesivo”) las suposiciones puristas, que afectan tanto a la arquitectura como a la escultura:

<< c) El fondo de la metopa de Perseo y la Gorgona del templo ‘C’ muestra rastros de rojo. Los datos de los últimos tiempos recogidos en Atenas, Delfos y Olimpia parecen indicar el uso excesivo de la policromía en la arquitectura y la escultura. Uno de los problemas que más se han discutido es si los griegos aplicaban o no color a las grandes superficies, tales como las columnas o el arquitrabe. Penrose creía que el mármol del Partenón había sido tratado con un color uniforme para disimular el brillo. D’Oge recuerda la opinión de Dörpfeld, quien consideraba “que la costumbre (...) era dejar sin color las superficies lisas de los edificios de mármol, en contraposición a los de toba y, en contraposición, asimismo, a otras partes de la arquitectura, las cuales, aun cuando el material empleado fuera mármol, eran tratadas con color”. (D’OGE M.L. *The Acropolis of Athens*, Macmillan, Nueva York, 1908. p.169) >>¹⁵³⁸

D’Oge resume la situación del modo siguiente:

<< “Todos están de acuerdo en que los miembros arquitectónicos que sobresalen de las superficies lisas, y aquellos perfilados, como las molduras, las cornisas, los triglifos, los mútulos, los sofitos y los capiteles de las antas, por lo general iban pintados, y también aquellas superficies chatas, como los tímpanos de los frontispicios, que formaban el fondo de la escultura”. >>¹⁵³⁹

De la arquitectura a la escultura, siglos después la paradoja cromática prosigue incluso en la escultura, que al ser minimalista a priori se supone blanca:

<< desechemos la asociación irreflexiva del término ‘arte minimal’ con la blancura. En realidad esto no era habitual en absoluto, (...) Por supuesto, Sol Le Witt realizó bastantes estructuras esqueléticas de color blanco. Y Robert Morris recelaba del color, por lo que pintó sus primeras obras de color gris, que no blanco. Dan Flavin utilizó tubos de luz blanca (o mejor de luz de día, o blanco frío, que es como decir muchos blancos, y no un solo blanco) pero en su producción predominaron fuentes de luces de colores entremezcladas: rojo azul verde amarillo naranja, y blanco. >>

Observando como el “material” naturalmente tiene su propio lenguaje cromático:

¹⁵³⁴ VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.87

¹⁵³⁵ MARTIENSSEN Rex, *La idea del espacio en la arquitectura griega - Con especial referencia al tempo dórico y a su emplazamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p.84

¹⁵³⁶ VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.87

¹⁵³⁷ MARTIENSSEN Rex, *La idea del espacio en la arquitectura griega - Con especial referencia al tempo dórico y a su emplazamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p.85

¹⁵³⁸ *Ibidem.*

¹⁵³⁹ *Ibidem.*

<< Carl André apostó por los colores intrínsecos, esto es, los colores propios de cada material (en particular, las maderas y los metales); por tanto, tampoco podemos hablar de blancos. >>¹⁵⁴⁰

Así los colores frecuentemente eran los “intrínsecos”, es decir aquellos que configuraban la identidad del material. Más allá de diferentes “combinaciones” conceptuales y criterios alternantes (“a veces”), aparecería cierta afinidad entre colores minimalistas y pop.

<< En cuanto a Donald Judd, a veces utilizaba colores intrínsecos y otras veces aplicaba colores sobre los materiales; a veces combinaba los dos; a veces eran brillantes; a veces, transparentes; a veces, pulidos, y otras, mates. Docenas de colores sobre docenas de superficies, a menudo en extrañas combinaciones: cobre pulimentado con plexiglás brillante de color violeta, o aluminio pulido con un rojo brillante y translúcido, o esmaltes pintados con spray sobre acero galvanizado, o cualquier cosa que se le ocurriera. En verdad, los colores minimalistas solían estar más próximos a los de su contemporáneo exacto, el Pop art, que a cualquier otra tendencia. >>¹⁵⁴¹

Pero la escultura clásica también valoraba con normalidad, lo que en tono despectivo podría denominarse ‘colorines’. Así G. Dickins en el *Catalogue of the Acropolis Museum, Archaic sculpture, tomo I*, (Cambridge University Press, Cambridge, 1912, p.36) realiza unas clarificadoras afirmaciones:

<< Para lo concerniente a la aplicación policroma a la escultura autónoma, debemos dirigir nuestra atención hacia los ejemplos arcaicos que se conservan en el museo de la Acrópolis de Atenas. Dickins nos proporciona una valiosa reseña de los colores y técnicas pictóricas aplicadas a las figuras de toba. “Se utilizan dos tonos de rojo, azul oscuro, verde, negro y tintes blancos, cubriéndose con ellos toda la superficie de la estatua, (...) >>

Podría incluso hablarse de cierta normalización cromática / tipológica:

<< Los fondos por lo general eran azules, pero a veces quedaban sin pintar; la carne se pintaba de color rosa; las pestañas y cejas de negro; las pupilas de negro, rojo o azul; el cabello de azul, rojo o blanco, y la indumentaria presentaba, en toda su extensión, diversos tonos”. >>¹⁵⁴²

Dickins además enfatiza el alejamiento cromático griego de la naturaleza (“naturalista”) en beneficio de un proyecto estético global:

<< En las estatuas de mármol también predominan el rojo y el azul, aunque no son éstos los únicos colores, pues se encuentran, además, el negro, el rosa, el azul claro, el verde claro y el ocre amarillento. (...) expresa Dickins, “que el uso del color era aún convencional (...) Toda la teoría que fundamenta la antigua costumbre de pintar las esculturas descansa, a su vez, en el supuesto de que el color no debió ser naturalista, sino que debió responder primordialmente a un propósito de armonía con el esquema cromático total”>>¹⁵⁴³

Incluso en la actualidad se nos hace difícil imaginar en color los momentos cumbres de la escultura:

<< Imaginarnos los sepulcros de los Médicis, de Miguel Angel, policromados parecería una broma de mal gusto, una idea sacrílega. >>¹⁵⁴⁴

No obstante el devenir histórico de la escultura occidental aparece ligado al color:

<< Los griegos pintaban invariablemente sus esculturas de mármol, al menos parte de ellas, especialmente el vestido, el cabello y los ojos. Roma introdujo luego el empleo del mármol blanco, sin pintar, siendo ésta una de sus más importantes (o, en cualquier caso, una de sus más duraderas) contribuciones a la historia de la escultura. >>

La Edad Media implicará un ‘renacimiento’ de la policromía, mientras que el Renacimiento tendrá su propia crisis cromática (“dicotomía”):

<< La escultura medieval es de nuevo policroma, aunque la conexión con los mármoles sin colorear de la antigua Roma no llega a romperse nunca del todo. El despertar renacentista y la reafirmación de los criterios vigentes en la antigua Roma llevan a la historia de la escultura a una interesante dicotomía. La escultura de altos vuelos, la creada para un público entendido, para los grandes y para la clase culta, imitaba

¹⁵⁴⁰ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.11

¹⁵⁴¹ *Op. cit.* p.12

¹⁵⁴² MARTIENSSEN Rex, *La idea del espacio en la arquitectura griega - Con especial referencia al tempo dórico y a su emplazamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p.87

¹⁵⁴³ *Ibidem.*

¹⁵⁴⁴ WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.210

los mármoles sin colorear de Roma, reservándose la policromía, casi exclusivamente, para las obras populares, realizadas en materiales de bajo coste. >>¹⁵⁴⁵

La negación del naturalismo ilusorio y el concepto de totalidad en el uso del color, que hemos apreciado en Grecia también interesan a las vanguardias históricas, por ejemplo a Van Doesburg que así lo manifiesta desde el inicio mismo del “Breve resumen de los principios”:

<< 1. *La forma*. La base de un sano desarrollo de las artes reside en la completa eliminación de la noción de forma. (...)

En pintura: toda ilusión naturalista o geométrica que se presenta como si se liberara del plano bidimensional; por ejemplo, una figura, objetos, etc. (...) que producen de forma inevitable una ilusión naturalista del espacio. >>¹⁵⁴⁶

Así el arte deviene totalidad, empresa colectiva incluso:

<< el desarrollo histórico del arte en su totalidad es en primer lugar una lucha contra la forma. En tanto que la forma no sea absolutamente vencida como medio plástico, la anarquía individualista perdurará en el arte. Cada artista tendrá sus propios medios de expresión. El trabajo colectivo será imposible. (...) Una verdadera renovación del arte, un plasticismo esencialmente *nuevo* empieza allí donde se detiene la aplicación de los medios secundarios (= forma). Ni los pintores, ni los arquitectos, ni los músicos, ni los poetas pueden servirse de los medios de expresión secundarios (medios secundarios = medios auxiliares).>>¹⁵⁴⁷

En la nueva concepción cromática total de Van Doesburg se integran diversas disciplinas, articuladas por los contrastes:

<< En la nueva *arquitectura* se pueden definir los contrastes siguientes: plano-masa, espacio - tiempo; material - gravedad; abierto - cerrado; construcción - contra / construcción; estático - dinámico, etc. En *escultura*: volumen-vacío; espacio-tiempo; posición-dimensión; plano-profundidad, etc. >>¹⁵⁴⁸

La unidad de espacio y tiempo surgirá de estos dualismos, previa liberación de “todo engaño” (ética / estética):

<< *Espacio y tiempo*: Cuando liberados de la superficie bidimensional y libres de todo engaño e ilusión óptica, nos concentramos en el espacio determinado por el ángulo recto, se nos impone la cuestión: ¿qué significa el espacio? los artistas de De Stijl han contestado a esta pregunta de la siguiente manera: *en pintura*: la extensión entre los colores y su relación mutua. Diferencia de energía por la diferente tensión de los colores y diferencia en el material de los planos, etc. >>

Arquitectura y escultura forman parte del proyecto unitario y liberador:

<< *En arquitectura*: desplazamiento de los ejes en el espacio y por eso en el tiempo. *En escultura*: tensión en la relación de volúmenes y vacíos. Cristalización de la extensión de los planos en dimensiones diferentes. (...) El campo del Neoplasticismo reside en la unidad de espacio y tiempo. >>¹⁵⁴⁹

Así en Van Doesburg el color media en lo espacial y evoluciona temporalmente, valorando prioritariamente sentido de equilibrio entre los “polos”, cual si de una concepción orientalista (*yin-yang*) se tratase:

<< La contigüidad estática se completará con la sucesión dinámica. Los artistas de De Stijl han intentado, cada uno en su propio terreno, expresar la superdimensionalidad por el equilibrio de estos dos polos en la expresión plástica. En pintura, por ejemplo, por el tratamiento equilibrado de los colores positivos (rojo, azul y amarillo, tridimensional) y de los colores negativos (negro, gris y blanco). >>

En este tema necesariamente arquitectura y escultura aparecen reiteradamente:

<< En escultura y arquitectura, por la supresión de la denominación de ‘delante’, ‘detrás’, ‘arriba’, ‘derecha’, ‘izquierda’, etc. Una de las tareas más importantes, con la que el nuevo artista se enfrenta, consiste en elaborar de forma plástica la cuarta coordenada espacial: el tiempo. >>¹⁵⁵⁰

Pero la concepción estética del espacio y el tiempo articulan también pasado y presente, tal como Arnau trata a propósito del término “tiempo”:

¹⁵⁴⁵ *Op. cit.* p.209

¹⁵⁴⁶ VAN DOESBURG Theo y CREGO Charo (Selección, traducción y prologo), *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia - MOPU, Valencia, 1985, p.197

¹⁵⁴⁷ *Op. cit.* p.198

¹⁵⁴⁸ *Op. cit.* p.199

¹⁵⁴⁹ *Op. cit.* p.203

¹⁵⁵⁰ *Op. cit.* p.204

<< espacio y tiempo se substancian en el movimiento que los hace recíprocamente sensibles. No en vano la lengua latina, de donde proviene nuestra propia voz, identifica en una sola, *spatium*, ambos conceptos indistintamente: espacio y tiempo. >>

Apareciendo al respecto una sugerente deriva lingüística:

<< *Despacio*, por ejemplo, es de espacio: cuando la arquitectura dilata el espacio, alarga equivalentemente sus recorridos y prolonga los tiempos que invertimos en ellos. Su relación real es tan substancial como la del alma y cuerpo. >>¹⁵⁵¹

El neoplasticismo también aporta su propia concepción del tiempo, integrando el concepto de cuarta dimensión en el contexto del *zeitgeist*:

<< La disociación se produce en los conceptos. Y es entonces cuando el espíritu abstracto de la época que nos ha precedido, época de vanguardias, pone en circulación la idea del tiempo como cuarta dimensión. ¿Cómo representar, haciéndola visible -se pregunta Mondrian en su doctrina *neo-plástica*- esa cuarta dimensión que se nos escapa, como reza el viejo aforismo latino? Y recurre a un ardid que *se non è vero, è ben trovato*. >>

La vanguardista dualidad conceptual interactúa mediando términos como “biunívocamente” o “correlativos”:

<< La imagen del tiempo, asegura Doesburg, es el color. Por medio del color, el nuevo lenguaje visual hace presente ¿o representa? el tiempo. En todo caso y con independencia de las arriesgadas sugerencias mondrianescas, el tiempo incide en la arquitectura en la medida en que es, y lo es, la otra cara del espacio. La apretura de espacio, que es signo de nuestro tiempo, se corresponde biunívocamente con el apremio de ese mismo tiempo: prieto y prisa son términos correlativos y coherentes. >>¹⁵⁵²

En otro contexto el tiempo pasado deja su “huella”, arqueológica incluso y en complicidad con la “naturaleza”:

<< Pero todavía el edificio conoce otra huella del tiempo: y es aquella que contradice precisamente la permanencia que está en la base de la voluntad de edificar: su caducidad. Esa que, con rasgo soberano, asume el arquitecto ilustrado inglés John Soane, 1753-1837, cuando presenta el Banco de Inglaterra su proyecto con las fases de su deterioro sucesivo. >>

No obstante en ciertas obras arquitectónicas la “ruina” forma parte del concepto mismo del proyecto:

<< La ruina es medida del tiempo y termómetro de la edad en los edificios. Pero la ruina, que implica su retorno a la naturaleza, está de parte de la arqueología: no de la arquitectura. Bien es verdad, no obstante, que el arte de la arquitectura no se concibe sin la ciencia de la arqueología. Y viceversa. Y su dialéctica lo es de dos tiempos: el que corre y corrobora lo antiguo y el que se detiene y lo recrea. >>¹⁵⁵³

Este referente arqueológico del proyecto nos remite a la constatación de que la escultura y arquitectura griega parten de una filosofía cromática que actualmente se nos hace exótica, aunque P. Gardner en *The principles of Greek art* (Macmillan, Nueva York, 1921?, p.47-48) expone ciertos juicios bastante generalizados, como tópicos que Martienssen no comparte:

<< Dado que el carácter primario y la vivacidad firme del color griego resultan desacostumbrados para nuestros ojos o, mejor dicho, resultó insólito para los ojos del siglo XIX, se ha afirmado con frecuencia que el sentido griego del color se hallaba escasamente desarrollado, en contraposición a la magnífica apreciación de la forma y de las relaciones formales que los escultores y arquitectos griegos desplegaban. Sin embargo, ¿no es más probable suponer que los griegos han tenido una actitud mucho más fuerte y que abarcaba un campo mucho más amplio frente a la integración de lo visual, que la que podemos imaginar nosotros, que sólo conocemos su obra en forma fragmentaria? >>¹⁵⁵⁴

Esencialmente los “prejuicios” cromáticos de Gardner y también de Bagenal, son de carácter sentimental y no contemplan el sentido utilitarista con el que los griegos entendían el material mármol, totalmente escindido de su a-cromatismo:

¹⁵⁵¹ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.253

¹⁵⁵² *Ibidem*.

¹⁵⁵³ *Op. cit.* p.254

¹⁵⁵⁴ MARTIENSSEN Rex, *La idea del espacio en la arquitectura griega - Con especial referencia al tiempo dórico y a su emplazamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p.87

<< Cuando Gardner sugiere que los griegos, aunque maestros de la forma, no eran sensibles al color, actúa prejuiciosamente frente a un trabajo donde se identifican dos procesos (la modelación de la forma sólida y la coloración de la forma sólida) que nosotros actualmente separamos, en función de la experiencia visual y la actitud intelectual elaborada en los últimos veinte siglos. Una de las razones que explican dicho prejuicio reside en nuestra actitud frente al material usado, que tiende a ser sentimental; mientras que los griegos veían en su mármol de Paros o en el pentélico sólo un medio útil para el fin perseguido. Además, todo hace suponer que no encerraba para ellos, intrínsecamente, ningún encanto especial, a diferencia de lo ocurrido con culturas posteriores, para las cuales el mármol cobró belleza en sí mismo, haciéndose repugnante, entonces, cualquier idea de aplicarle color. >>

Pudiéndose aportar al efecto otras curiosas afirmaciones:

<< (...) Que el mármol como tal no atraía a los griegos es algo que se hace evidente por el hecho de que dejaron sin tocar ricos filones de piedra veteada, utilizada posteriormente por los romanos. (...) En cuanto al hecho de que los griegos no usaban mármoles coloreados, ver Bagenal (J.R. Inst. Brit. Archit. 40: 757-76, 1933). “Ahondaban las excavaciones para obtener mármol pentélico blanco”) En general, la evidencia demuestra un uso controlado y adecuado del color en la arquitectura. >>¹⁵⁵⁵

Aquella dinámica de los “opuestos” que nos proponía Van Doesburg, equilibrando las polarizaciones, parece precursora de cierta actitud ante la escultura minimalista, respecto al color y su negación, que se convierte en blanco pluralista, potencialmente inclusivo de los colores y que en cierta medida podría tratarse de un blanco proyectivo (en sentido germinal):

<< debemos ser especialmente cuidadosos para no considerar el color y el blanco como opuestos. El *minimal art* utilizó a veces el blanco, pero solía hacerlo como un color más entre muchos otros colores. A veces, se usó solo, pero incluso entonces seguía siendo un color; quizá con la excepción de las estructuras de Le Witt, no dio lugar a una blancura generalizada. En estas obras, el blanco conservaba una cualidad material, era un color específico sobre una superficie específica, al igual que siempre había pasado en las pinturas de Robert Ryman. >>¹⁵⁵⁶

Así en el espacio de las disciplinas artísticas y a lo largo del tiempo se evidencia que el conflicto con el color es una seña de identidad de Occidente, asociándose a la pureza, excluyente por definición:

<< Blanco puro: indudablemente, éste es un problema propio de Occidente, por lo que no hay modo de liberarse de él. >>¹⁵⁵⁷

Incluso ya en el romanticismo aparece una cualidad ética del color, cuando a las herejías se responde con “el repudio apasionado de los arquitectos, dirigidos por la Escuela de Bellas Artes de París” cuando se declara que:

<< incluso el primer mármol del Partenón (en cuya austeridad se habían basado la mitad de los edificios públicos en Europa) originalmente había estado cubierto de rojo y adornado de verde, púrpura y oro. A partir de entonces, una serie de arquitectos intentaron reconstruir tales efectos. >>¹⁵⁵⁸

Progresamos en nuestro discurso del paradigma histórico errado, al presente, donde dos ejemplos contrastan la cualidad ética del color, aceptable en su grisalla sincrética en interiores:

<< Owen Jones, el arquitecto inglés que había realizado dibujos en los que se reconstruía el famoso palacio español, la Alhambra, (...) Le encargaron la decoración del interior del Palacio de Cristal para la Gran Exposición celebrada en Londres en 1851. Pintó las columnas de hierro en proporciones armoniosas de rayas amarillas, rojas y azules, que de lejos daban un vibrante efecto de bruma azul y gris. >>

Pero llegando “el colorido” a ser radicalmente impopular en su aplicación más visible (exteriores arquitectónicos):

<< El colorido exterior de los edificios tuvo menos éxito. Los victorianos intentaron utilizar a veces dibujos de color sobre ladrillo, mientras el controvertido Hittorf decoraba el exterior de su iglesia de San Vicente de Paúl, en París, con placas de lava esmaltada, hasta que la indignación popular le obligó a retirarlas. >>¹⁵⁵⁹

La moralidad también se proclama no-cromática:

¹⁵⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁵⁶ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.12

¹⁵⁵⁷ *Op.cit.* p.13

¹⁵⁵⁸ VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.87

¹⁵⁵⁹ *Ibidem.*

<< La virtuosa blancura de Occidente también encubre otros temores menos místicos. Son más locales y más palpables; son, principalmente, los temores de la carne. >>¹⁵⁶⁰

Consecuentemente el color es castigado a la “reclusión” en el blanco:

<< Si comenzáramos con una breve visita a un interior vuelto del revés de una blancura incolora (...) Ningún intercambio, ninguna filtración, ningún derrame. En otras palabras: aislamiento, reclusión. >>¹⁵⁶¹

Es evidente que para Occidente en la negación del color esta la “salvación”:

<< Al igual que el neoclasicismo y que los manifiestos de Adolf Loos o Le Corbusier, quería rescatar una cultura y llevarla a la salvación. (...) El color era importante porque suponía un estorbo. Y sigue siendo importante porque aún hoy lo es.

(...) el color ha sido objeto del prejuicio más grave en el seno de la cultura occidental. (...) desde la Antigüedad, en Occidente el color ha sido marginado, vilipendiado, menospreciado y envilecido por sistema. >>¹⁵⁶²

Diferentes ideologías y estamentos de la cultura consiguen ponerse de acuerdo gracias al color, mediando el término negativo de *Cromofobia* (‘necesariamente’ con mayúscula):

<< Generaciones de filósofos, artistas, historiadores del arte y teóricos de la cultura de distintas ideologías han mantenido vivo este prejuicio; (...) Como ocurre con todos los prejuicios, su forma de manifestarse y el odio que suscita encubre un temor: el temor a la contaminación y la corrupción por parte de algo desconocido o que parece inexplicable. Este odio hacia el color, este temor hacia la corrupción por culpa del color, requiere un nombre: cromofobia. >>¹⁵⁶³

La *cromofobia* victoriana lleva incluso a entrar en conflicto con el clasicismo griego, ejemplarizado en el Partenón, pero también en otros templos. Una suposición arquitectónica / escultórica cromáticamente inmoral que atentaba contra los fundamentos de la sociedad:

<< La versión de Edouard Loviot de cuál era el aspecto original del Partenón representa una novedad sorprendente (...). La colosal estatua de Atenea, cuyo original fue esculpido por Fidias, y que dominaba el edificio del Partenón, era probablemente criselefantina (de oro y marfil) con detalles pintados y joyas por ojos. Otras reconstrucciones policromas similares de los templos de Paestum eran consideradas tan difamantes, que el restaurador francés del siglo XIX, Viollet-le-Duc, las atacó porque “distorsionaban el estado, la religión y la santidad de la familia francesa”. >>¹⁵⁶⁴

Recordemos no obstante que los estudios arqueológicos sobre el Partenón confirman la apología cromática:

<< Las observaciones efectuadas en el Partenón hicieron llegar a Penrose y Fenger a las siguientes conclusiones: (D’OGE M.L. *The Acropolis of Athens*, Macmillan, Nueva York, 1908. p. 170) Triglifos, azules. Fondo de las metopas, posiblemente en rojo. Borde y sofitos de los muros, rojos. Gotas, probablemente rojas. Sofito de la cornisa, azul. Artesones del cielorraso del peristilo (por ejemplo, los propíleos), planos de color oro y azul separados por filetes blancos y dorados. >>¹⁵⁶⁵

Así el concepto de *cromofobia* aparece como una deficiente salud ética / estética (“lo patológico”), concretada bajo dos enfoques conceptuales que conducen a la misma conclusión negativa:

<< En la primera de ellas, se sugiere que el color es patrimonio de un ente ‘extraño’: habitualmente lo femenino, lo primitivo, lo infantil, lo vulgar, lo homosexual o lo patológico. En la segunda, el color queda relegado a la esfera de lo superficial, de lo accesorio, de lo superfluo o de lo cosmético. (...) (Algo típico de los prejuicios es combinar lo siniestro y lo superficial). Tanto en un caso como en otro, el color suele quedar excluido de las preocupaciones más elevadas de la Mente. Es ajeno a los valores más elevados de la cultura occidental. (...) el color representa la corrupción de la cultura. >>¹⁵⁶⁶

No obstante parece que en el nuevo milenio la histórica *cromofobia* occidental parece retroceder.

¹⁵⁶⁰ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.18

¹⁵⁶¹ *Op. cit.* p.23

¹⁵⁶² *Op. cit.* p.24

¹⁵⁶³ *Op. cit.* p.25

¹⁵⁶⁴ VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.87

¹⁵⁶⁵ MARTIENSSEN Rex, *La idea del espacio en la arquitectura griega - Con especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p. 86

¹⁵⁶⁶ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.25

<< Tras el largo paréntesis blanco vivido durante el siglo XX, hoy se vuelve a aplaudir el color. Es (...) el signo visible del mestizaje y la pluralidad. En paredes, mobiliario, telas y complementos, el color ha entrado de nuevo en nuestras casas. >>

La “naturaleza” también aporta una conceptualización cromática. Mientras que desde el diseño interior el color se abre al mestizaje y la pluralidad, redescubriendo incluso la “cromoterapia” (de nuevo aparece en nuestro trabajo el concepto salud):

<< El color representa la naturaleza y es universal. Los colores, en cambio, son culturales. Aunque al hablar del rojo pensemos cada uno en un tono distinto, lo cierto es que los colores afectan a todos los aspectos de nuestra vida. (...) También el auge de la cromoterapia la ha revelado como una cura con gran potencial para aliviar trastornos y desequilibrios. >>¹⁵⁶⁷

Detectada la *cromofobia* como un rasgo de identidad de Occidente, reactivamente obliga a mirar a Oriente, bajo una nueva óptica abierta a la pluralidad cultural, lo que permite retrotraernos a una experiencia clave de aproximación: el proyecto de viaje a Oriente de Le Corbusier, no exento de alguna paradoja retroactiva, como la inmersión inicial en el color que conlleva una posterior ‘resaca’ que le orientará a la radicalidad del blanco ‘purista’. A Batchelor observando el texto *El viaje a Oriente* de Le Corbusier le:

<< Resulta sorprendente que su primer escrito publicado sea, de hecho, una zambullida extática, embriagadora, confusa, delirante y sensual en el color; sobre todo si tenemos en cuenta que, años más tarde, sostuvo que el color “se ajusta a las razas sencillas, los campesinos y los salvajes”. El texto, una serie de artículos periodísticos escritos en 1911 y recopilados en 1965 bajo el título *Le Voyage d’Orient*, narra en tono ensoñador la historia de un viaje, la incursión en el color y el regreso a Occidente. >>¹⁵⁶⁸

Color y luz se hacen sincréticos en el Oriente de Le Corbusier:

<< Al llegar a su Oriente, casi todas las descripciones están bañadas en color; (...) Pero más, a menudo, en la intensa luz del día, las descripciones de los colores, los objetos, las arquitecturas y las personas comienzan a desdibujarse, derramarse y disolverse mutuamente, como si sus límites se hubieran perdido en una neblina de sexual intensidad: (...) >>¹⁵⁶⁹

De la disolución de fronteras (con ecos casi místicos) Le Corbusier pasa a la ebriedad / drogadicción cromática:

<< Oriente se transforma en una “explosión de color” e, inevitablemente, “el ojo llega a confundirse, levemente aturdido por este cine caleidoscópico en el que danzan las combinaciones de colores más vertiginosas”. (...) “Estas ebrio; no puedes reaccionar ante nada”. De nuevo, la droga del color cae con pesadez sobre los ojos; (...) >>¹⁵⁷⁰

Esta primigenia experiencia de un Le Corbusier ‘drogado’ por el viaje de color, sugiere cierto paralelismo con la posterior experimentación de Michaux con la “mezcalina” como estimulante cromático:

<< para experimentar con la mezcalina (...) De repente, una formidable detonación, la detonación del color, cantidad de colores, fuertes, fuertes, que me golpeaban, apresurados, penetrantes, disonantes como ruidos.>>¹⁵⁷¹

Debiendo recordarse también el paralelo acercamiento a Oriente de Michaux:

<< Más de una vez, antes de la sesión, para situarme en una atmósfera oriental, me había puesto a leer textos sobre la India, Indonesia, China, (...) >>¹⁵⁷²

Y también debe citarse a Huxley que también experimenta con “la mescalina” y corrobora el exceso cromático:

<< “La mescalina”, observa Huxley, “procura a todos los colores un mayor poder y hace que el preceptor advierta innumerables finos matices para los que en otras circunstancias es completamente ciego”. (...) Tomar mescalina significa sentirse atrapado por la mirada fija del color en el mismo grado que mirar una intensidad de color inusitada. (...) para Huxley, significa alcanzar un júbilo total, (...) >>¹⁵⁷³

¹⁵⁶⁷ ZABALBEASCOA Anatxu, *La vida en color*, El País Semanal 1.392, 1 junio 2003, p.63.

¹⁵⁶⁸ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.49

¹⁵⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁷⁰ *Op. cit.* p. 50

¹⁵⁷¹ MICHAUX Henry, *Escritos sobre pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000, p.163

¹⁵⁷² *Op. cit.* p.168

¹⁵⁷³ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.39

Grecia sintetizada en su Acrópolis ateniense funciona como punto de inflexión (naturaleza / civilización, alucinación / reflexión) del viaje cromático de Le Corbusier:

<< Una alucinación sigue a otra. (...) "...nosotros, ajenos al centro de la civilización, somos salvajes..." (...) el despertar de Le Corbusier tiene lugar *dentro* del sueño. Es la Acrópolis: "Ver la Acrópolis es un sueño que uno atesora aun cuando jamás se haya propuesto soñarlo". (...) Inmovilizado en Atenas durante unas semanas a causa de una epidemia de cólera, Le Corbusier reflexiona: (...) >>¹⁵⁷⁴

Con la filosófica reflexión griega aparece otra paradoja en Le Corbusier, el citado viaje a Oriente en realidad nunca se hizo, en tanto que no se completo dado que nunca llegó al verdadero Oriente, se queda en proyecto:

<< (...) la fuerza incomprensible y sublime de la Acrópolis y, con ella, la aniquilación de todo lo ocurrido antes de esta sobreabundante experiencia: la aniquilación del Oriente y del viaje onírico que precedió a esta epifanía y condujo hacia ella; la aniquilación del desorden; la aniquilación, tal vez, del deseo. Pues, nada más contemplar la Acrópolis, Le Corbusier decidió inmediatamente que ya no necesitaba viajar a Oriente; que el resto de su viaje (que no aparece descrito en el libro) incluiría solamente un recorrido por Italia antes de regresar a Francia: "No veré ni el Moscú de Omar ni las pirámides. >>

Y donde el cromatismo finalmente deviene rotundamente monocromo (y 'erróneo'):

<< Y, sin embargo, escribo con los ojos que han visto la Acrópolis, y me marcharé lleno de gozo. ¡Oh! ¡Luz! ¡Mármoles! ¡Monocromía!" >>¹⁵⁷⁵

Utilizando los términos "aniquilación, tal vez, del deseo" y "epifanía", Batchelor adopta un lenguaje tan trascendente que casi parecería apto para citar la histórica iluminación del Buda. Aspecto sublime reforzado por Araujo citando también la casi mística contemplación del Partenón, un diálogo entre mármol y luz (incluyendo otros parámetros estéticos como forma y textura), que "en un atardecer" extasía a Le Corbusier que comprende la histórica unidad de disciplinas artísticas:

<< (...) contemplando el Partenón en un atardecer durante el mes de junio, que la luz vibraba por transparencia sobre las aristas de las columnas externas. Contemplado a contraluz, veía la transparencia del mármol pentélico perfectamente pulido y recortado, manifestando unos efectos insospechados, aunque no casuales. Quise entonces estudiar la relación entre luz y forma. Observé que los planos expuestos a la luz eran planos rotundos, de aristas recortadas, perfectamente construidas, mientras que los planos expuestos a la sombra se cargaban de decoración (triglifos y metopas), donde los grises manifestaban matices variados.>>

Naturalmente la iluminación deviene trascendental:

<< La luz reflejada en la parte baja de la cornisa era suficiente para manifestar la jugosidad de los grises en los relieves de Fidias, porque el mármol pentélico permite efectos rosados y esplendores inimaginables. Luz, forma y textura fueron allí concebidas en unidad. >>¹⁵⁷⁶

El principio de identidad se tambalea desde la interpretación negativa del Partenón que hace Le Corbusier: ni es blanco, ni tiene color... , es sobre todo una variable, es un espejo de la naturaleza circundante, surgiendo así un concepto fundamental, el de color reflejado:

<< ¿De qué color era el Partenón soñado por Le Corbusier? No era, como podría esperarse por sus escritos posteriores, de un blanco magnífico, triunfante o universal. O no inmediatamente. (...) los mármoles adoptan el color del paisaje y "parecen de un marrón rojizo, como la terracota". Y, no obstante, en este color *reflejado*, sigue habiendo algo pasmoso: "Nunca antes he experimentado las sutilezas de esta monocromía". Sólo después, durante una tormenta, el Partenón aparece blanqueado: "Ví a través de las numerosas gotas de lluvia cómo, de repente, la colina se tornaba blanca y el templo relucía como una diadema contra el negro de tinta del Himeto y el Pentélico, asolados por el aguacero". >>¹⁵⁷⁷

Así hemos llegado "más allá del color", literalmente:

<< Una vez más, el Partenón absorbe y refleja los colores de sus alrededores y de la atmósfera, pero no tiene color en sí mismo; el Partenón está, de algún modo, más allá del color. >>¹⁵⁷⁸

¹⁵⁷⁴ *Op. cit.* p. 51

¹⁵⁷⁵ *Op. cit.* p. 52

¹⁵⁷⁶ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.162

¹⁵⁷⁷ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 52

¹⁵⁷⁸ *Op. cit.* p. 53

La variabilidad del color, su interacción con la luz aparece como un rasgo de identidad del clasicismo griego:

<< El color como ‘dimensión’ adicional, desempeña en consecuencia un papel sumamente valioso. El arquitecto ha alcanzado por medios plásticos adecuados el grado de acentuada separación y estructuración necesario, a su juicio, para lograr la unidad estética; y todo lo que puede dar la luz como factor modelador le ha servido a modo de elemento constitutivo en su diseño. >>

Unidad y variedad se integran cromáticamente:

<< De aquí que un mismo color jamás se continúe sobre las superficies de unidades distintas, sino que cada unidad similar lleva un color común. Los muros rojos se hallan separados por áreas azules; los triglifos azules están separados por el diseño policromo de las metopas. >>¹⁵⁷⁹

Contemplando naturalmente en Grecia los triglifos / metopas, arquitectura / escultura integradas por el color / luz, es evidente que la luz será utilizada desde la vanguardia histórica como articulación multidisciplinar (pintura y arquitectura) y formará parte del “manifiesto” purista de Le Corbusier:

<< En *Purisme*, un manifiesto pictórico de 1920 escrito en colaboración con Amédée Ozenfant, Le Corbusier escribe sobre la pintura como si fuera una suerte de arquitectura: “La pintura es la asociación de elementos purificados, relacionados y dispuestos arquitectónicamente”; “la pintura es una cuestión arquitectónica”. En un escrito posterior, suele describir la arquitectura como una especie de pintura, un proceso que sigue la lógica académica desde la “composición”, por medio del “contorno”, hasta “la luz y la sombra”. >>¹⁵⁸⁰

El Purismo aunque es entendido en relación con el *zeitgeist*, se proyecta intemporalmente teniendo al concepto de invariante como rasgo de identidad. Concretamente en *El Purismo* (1918) Ozenfant y Jeanneret afirman:

<< Emplearemos el término ‘purismo’ para expresar de un modo inteligible lo característico del espíritu moderno. (...) El purismo expresa no las variaciones, sino la invariante. La obra no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgánica, contestataria ni pintoresca, sino al contrario: general estática y expresiva de lo invariante (...) >>¹⁵⁸¹

En la búsqueda de la trascendencia estética (una “plástica auténtica e inmortal”) encontramos una sugerente paradoja conclusiva con resolución sincrética inclusivista, fundamentada en la complementariedad, en el reflejo cromático (en sintonía con las “fuerzas activas de los colores”), sorprendentemente ya presente en el *Purisme* de Le Corbusier:

<< si bien la pintura no puede hacerse sin color, “en una obra plástica auténtica e inmortal, la *forma* es lo primero y todo lo demás debe subordinarse a ella” (...) La misma lógica es aplicable a la estética “pictórica” de la arquitectura de Le Corbusier: la función de los planos coloreados en un espacio es la de convertir los volúmenes y los espacios en elementos más equilibrados y coherentes, más exactos y, por último, más blancos: “En honor a la verdad mi casa no parece blanca a menos que haya dispuesto las fuerzas activas de los colores y de las tonalidades en los lugares apropiados”. El blanco debe ser lo más blanco posible, y para lograrlo, debe añadirse color. >>¹⁵⁸²

Después de Le Corbusier (arquitecto / pintor / escultor) el concepto de reflejo cromático (en sintonía con la “activación reverberante”) sigue interesando a ciertos artistas contemporáneos, como Ettore Spalletti, que articulan disciplinas como pintura y escultura en el contexto de la arquitectura. Calvo Serraller a propósito de la exposición celebrada en el 2000 (Fundación La Caixa de Madrid), considera al artista italiano como “probablemente uno de los mejores escultores de entre los surgidos en su país a partir de 1975”, valorando la incierta identidad de géneros (“nada de lo que tradicionalmente” los “identificaba”):

<< La posibilidad que ahora se tiene (...) adentrarse en la incierta y apasionante situación en la que hoy se halla inmerso eso que seguimos llamando escultura, aunque, desde hace mucho tiempo, no quede

¹⁵⁷⁹ MARTIENSSEN Rex, *La idea del espacio en la arquitectura griega - Con especial referencia al tempo dórico y a su emplazamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p.90

¹⁵⁸⁰ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.56

¹⁵⁸¹ GONZALEZ GARCIA Angel - CALVO SERRALLER Francisco - MARCHAN FIZ Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, p.84

¹⁵⁸² BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.58

prácticamente nada de lo que tradicionalmente identificaba a los géneros. De hecho Spalletti se mueve sin problemas entre lo bidimensional y lo tridimensional, porque, sea cual fuera la forma de sus soportes, lo que realmente le preocupa es la activación reverberante del espacio, generando ambientes donde las formas, los colores y las luces dialogan de manera coral. >>¹⁵⁸³

Este cuestionamiento disciplinar centrado en la espacialidad del color (particularmente reflejado) también se produce recíprocamente desde la arquitectura, pudiéndose ejemplificar en el proyecto (ya citado) de Steven Holl, valorando el “tratamiento escultórico de los muros y la proyección del color han propiciado un centro dinámico y de gran riqueza espacial” en las oficinas de D.E. Shaw & Company en Nueva York:

<< Especializada en finanzas, (...) Holl se planteó que a un negocio tan abstracto le correspondía un diseño también “inmaterial” y encontró la respuesta en el color: “imaginamos el concepto ‘color’ como analogía del intangible comercio electrónico”. Concibió las oficinas como una posibilidad de experimentar con los reflejos y proyecciones del color en el espacio, un tema por el que ha mostrado interés a lo largo de toda su carrera. (...) proyecto enfatizando los valores espaciales y luminosos. >>¹⁵⁸⁴

En Spalletti el color irradia un espacio tan sutil que deviene ambiente, paradójico incluso:

<< desaloja y aligera el espacio, diluyendo los contornos de los objetos y todo límite que obstaculice o vulnere la irradiación ambiental (...) Spalletti generador de atmósferas envolventes, multiplicador de puntos de vista, dinamizador de un espacio que se hace prodigiosamente cambiante, (...). no necesita sin embargo, Spalletti sobrecargar el espacio, obstaculizarlo, sino dejar que fluya sutilmente a través de la luz. De esta manera, consigue el prodigio de que el vacío esté lleno, una suerte de visión de lo invisible. >>¹⁵⁸⁵

Como en Spalletti el color escultórico sufre naturales fluctuaciones en el proyecto arquitectónico de Holl, éste particularmente interesante en el detalle de la proyección de la luz natural:

<< Los huecos abiertos en los muros, a distintas alturas y de rigurosa geometría, permiten que desde la recepción se vislumbren los ámbitos que componen el programa. La percepción de los colores proyectados (verde, naranja, rosa, azul) cambia según la luz del día. >>¹⁵⁸⁶

La geometría deviene ambiente mediante el color-luz de Spalletti, implicando necesariamente al “espacio”, pero también al “tiempo”:

<< Las formas geométricas elaboradas por Spalletti disuelven sus contornos bajo la mirada del espectador atento, lo mismo que la sustancia contenida en ellas parece abandonar su demarcación concreta para teñir toda la atmósfera en torno a una polifonía que aviva el lugar y la memoria, el espacio y el tiempo. >>¹⁵⁸⁷

Pasaremos ahora a considerar las peculiaridades del color azul. Así particularmente valoramos el uso que hace Spalletti en la citada exposición en la Fundación La Caixa de Madrid, dotando de una dimensión al concepto de espacialidad, próxima a la naturaleza iluminada por la luz solar y el cielo azul, aquí reflejados en:

<< una instalación *in situ*, consistente en cubrir el suelo de uno de los espacios importantes de la sala con pigmento azul, que es uno de los colores más característicos de su producción >>¹⁵⁸⁸

El interés de Spalletti por el color azul para sus instalaciones tiene sus propios precedentes:

<< el lugar creado en 1998 con su *Sala de fiestas* en el Museo de Estrasburgo puede considerarse como una obra de arte total donde la enorme plataforma que ocupaba buena parte del espacio permitía un recorrido

¹⁵⁸³ CALVO SERRALLER Francisco, *La revelación artística de Ettore Spalletti*, El País - Babelia, 8 abril 2000, p.18

¹⁵⁸⁴ HOLL Steven *Oficinas D.E. Shaw & Co. en Nueva York*, revista DISEÑO INTERIOR 104, p.114

¹⁵⁸⁵ CALVO SERRALLER Francisco, *La revelación artística de Ettore Spalletti*, El País - Babelia, 8 abril 2000, p.18

¹⁵⁸⁶ HOLL Steven *Oficinas D.E. Shaw & Co. en Nueva York*, revista DISEÑO INTERIOR 104, p.114.

¹⁵⁸⁷ GARCIA Aurora, *Ettore Spalletti: Pulsaciones que construyen el espacio*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p. 11

¹⁵⁸⁸ CALVO SERRALLER Francisco, *La revelación artística de Ettore Spalletti*, El País - Babelia, 8 abril 2000, p.18

periférico en la sala policroma con predominio de azul. Como en el Hospital de Garches, todo convivía unitariamente un clima bañado de color-luz. >>¹⁵⁸⁹

Como anticipábamos, el color azul también interesa a otros artistas contemporáneos, siendo especialmente conocido su uso obsesivo por Yves Klein, como también lo hace Anish Kapoor, del que luego trataremos. Pero en Spalletti el azul tiene ecos atmosféricos, de naturaleza:

<< el celeste es su color preferido, utilizado durante muchos años; (...) el pintor nos ha dado ojos para poder ver el azul celeste del aire (...) pero el hecho de que el azul celeste de Ettore sea su color y el de la atmósfera nos indica inmediatamente que dicho color no es una superficie, (...) sino un envoltorio, un capullo de seda, un ambiente en el que estamos inmersos. Es la vida misma, que se encuentra en todas sus creaciones, como aparece en la obra fotográfica *Vaso* (1981), en la que se ve al artista regando, como si fuese una flor, una escultura-maceta. >>¹⁵⁹⁰

En las interacciones bi-tridimensionales entre pintura, escultura y arquitectura se establece un distanciamiento, una fisura espacial relacionada con la “manera particular de colocar en la pared los empastes de color”, sugiriendo algunos referentes históricos. Concretamente Spalletti:

<< sitúa algunas obras suyas bidimensionales en posición de relación distanciada de la pared. (...) a menudo los cuadros se separan varios centímetros de la pared, como si quisieran proyectarse hacia el espacio. La variedad de sus posiciones evoca, bien la colocación de los iconos en los iconostasios, bien la inclinación incumbente de la pared hacia el espacio con la que Malevich y algunos suprematistas soviéticos solían colocar sus propios cuadros. >>¹⁵⁹¹

Recordemos ahora la obra de Anish Kapoor, que también trabaja cromáticamente (especialmente interesado por los azules) la fisura arquitectónica (“grieta”, “agujero”):

<< Pero, ¿dónde está la dualidad en, por ejemplo, dos obras de Kapoor como son *The Healing of St. Thomas*, esa grieta en el muro bañada de pigmento rojo, concebida como instalación en el Magasin de Grenoble; o *The Earth*, ese agujero circular, de pigmento azul que nos hunde en un negro abismo en el Palacio de Velázquez; o esa enorme instalación de 20 cubos de piedra, *Void field*, que parecen levitar porque un círculo en su cara superior nos introduce a un vacío que se nos presenta negro, pero que la realidad (no manifestada, como el *noúmeno* kantiano) dice que es azul de Prusia? >>¹⁵⁹²

Una concepción equiparable de fisura cromático espacial podemos encontrarla en cierta arquitectura de Steven Holl, que también utiliza el color reflejado, como parte de un:

<< tratamiento escultórico de los paramentos verticales: en ellos se han practicado a distintas alturas números huecos de rigurosa geometría que permiten vislumbrar el resto de los ámbitos de las oficinas.>>¹⁵⁹³

Interesándonos para nuestras tesis el sentido proyectivo del color:

<< Pero es el uso del color y su proyección a través de estos cortes, el que enfatiza ese dinamismo y riqueza espacial que singulariza las oficinas. Según palabras de Holl, “los baños de color ofrecen sutiles experiencias de acuerdo con la luz que entra por detrás de los muros y la mezcla de los colores proyectados por las superficies ocultas. Los espacios son vistos a través de este color proyectado y definidos por él”.>>¹⁵⁹⁴

Y el color rector del proyecto se hace luz artificial, introduciendo el concepto proyectivo de plegamiento:

<< El arquitecto aplicó el color a través de tubos fluorescentes proyectados sobre superficies ocultas, plegadas tras la geometría de la arquitectura interior, lo que le permitió utilizar tonos vivos (verde-amarillo, naranja, rosa y azul) que se incorporaban de forma matizada a las zonas de paso como elementos fundamentales.

¹⁵⁸⁹ GARCIA Aurora, *Ettore Spalletti: Pulsaciones que construyen el espacio*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.15

¹⁵⁹⁰ PIETRANTONIO Giacinto Di, *Ver, vivir, habitar*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.22

¹⁵⁹¹ CORA Bruno, *Ettore Spalletti: Inclinaciones y tangencias del color*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.77

¹⁵⁹² BARAÑANO Kosme M^a de, *Anish Kapoor - La forma del deseo*, Lápiz 78, p.33

¹⁵⁹³ HOLL Steven *Oficinas D.E. Shaw & Co. en Nueva York*, revista DISEÑO INTERIOR 104, p.112

¹⁵⁹⁴ *Op. cit.* p.116

Al servicio del color. El resto de la actuación parece subordinada a no enturbiar el protagonismo arquitectónico concedido al color proyectado. >>¹⁵⁹⁵

El pliegue y el color proyectado nos remiten filosóficamente a Deleuze:

<< La relación de semejanza es aquí como una ‘proyección’: el dolor, o el color, son proyectados sobre el plano vibratorio de la materia, de la misma manera que el círculo es proyectado en parábola o hipérbola. La proyección es la razón de una ‘relación de orden’ o de analogía que se presenta, pues bajo la forma siguiente: pequeñas percepciones / órgano = vibraciones de la materia / percepción consciente. >>¹⁵⁹⁶

Desde la filosofía, la luz filtrada desde el exterior parece sugerirnos otro acercamiento a la caverna platónica, ahora coloreada:

<< En cuanto a la iluminación, los pliegues de los paramentos se aprovechan para ocultar los fluorescentes que, reflejados en el color dan la impresión de neones; los huecos permiten que la luz natural se filtre desde los amplios ventanales de los despachos exteriores a toda la oficina >>¹⁵⁹⁷

Incluso literalmente en el pliegue de Deleuze también se imbrican caverna y luz, interacción de innegable ecos platónicos:

<< (...) el mecanismo de la materia es el resorte. Si el mundo es infinitamente cavernoso, si hay mundos en los mismos cuerpos, es porque hay ‘en todas partes un resorte en la materia’ (...) También aquí se adivina la afinidad de la materia con la vida, en la medida en que casi es una concepción muscular de la materia que sitúa el resorte en todas partes. Al invocar la propagación de la luz y ‘la explosión en lo luminoso’ >>¹⁵⁹⁸

También desde el arte se filosofa alrededor de la mítica caverna (artísticamente: agujero, cueva, herida, vagina), mediando Anish Kapoor con sus cuevas cromáticas (aquí en negativo), en tanto resortes de la naturaleza para conectar vacíos, reiteradamente en diversas obras:

<< nos hace una nueva indicación sobre las fuerzas de la naturaleza, de su ruina y de sus sangres, un indicador plástico de un libro vacío. Su tarea, como la del poeta en el *Wasteland*, de T. S. Elliot, es conectar el vacío con el vacío: (...) Conectar el vacío con el vacío en *Void field*, señalar el vacío con otras tintas en *The Earth*, marcar el agujero de encuentro, o la cueva, la herida en la pared, o la vagina en piezas en *Tomb*, *Three Witches*, *Wound* o *Mother as Mountain*, es la tarea del escultor: perforar la noche oscura, fenomenizar la nada con la nada, la vida con la ruina o con sus fragmentos (...) >>¹⁵⁹⁹

Finalmente incluso el “pliegue” parece orientarnos naturalmente de la filosofía occidental a la oriental:

<< Pliegues de los vientos, de las aguas, del fuego y de la tierra, y pliegues subterráneos de los filones de las minas. Los plegamientos sólidos de la ‘geografía natural’ remiten en primer lugar a la acción del fuego, luego a la de las aguas y a los vientos sobre la tierra, en un sistema de interacciones complejas; (...) Como diría el filósofo japonés, la ciencia de la materia tiene por modelo el *origami*, o el arte del pliegue de papel.>>¹⁶⁰⁰

Desde otra perspectiva y en cierta reciprocidad con el viaje ‘no-realizado’ por Le Corbusier a Oriente, Tadao Ando queda impresionado por Le Corbusier y nos encontramos con el hecho (significativo para nuestro estudio) de que un arquitecto oriental contemporáneo viaja a Occidente:

<< A los 19 años Ando descubrió la obra de Le Corbusier y en la década de los sesenta viajó por Europa y Estados Unidos. >>¹⁶⁰¹

Pasando del occidental azul de Spalletti al gris oriental (un rasgo de identidad japonesa) de Ando, sustituimos la expansión por la introspección. Pero la naturaleza, la luz y la espacialidad (por vaciado o desocupación que diría Oteiza) siguen presentes:

¹⁵⁹⁵ *Op. cit.* p.118

¹⁵⁹⁶ DELEUZE Gilles, *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p.123

¹⁵⁹⁷ HOLL Steven *Oficinas D.E. Shaw & Co. en Nueva York*, revista DISEÑO INTERIOR 104, p.112.

¹⁵⁹⁸ DELEUZE Gilles, *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p.15

¹⁵⁹⁹ BARAÑANO Kosme M^a de, *Anish Kapoor - La forma del deseo*, Lápiz 78, p.33

¹⁶⁰⁰ DELEUZE Gilles. *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p.15

¹⁶⁰¹ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.16

<< Casa Kidosaki de Tadao Ando. El arquitecto japonés ha renunciado al color. Su arquitectura profundiza en el estudio de la luz y en los juegos de sombras. Es una arquitectura asociada al silencio y a la metafísica. El gris es el color esencial de la arquitectura japonesa (como ha explicado Henry Plummer en su libro *Light in japanese architecture*). El gris vacía las cosas de significado. >>¹⁶⁰²

La ambigüedad del gris contiene un enorme potencial, es el color en proyecto (imprecisión / no identidad):

<< El gris remite a lo indefinido, (...) alternativa a la dialéctica de contrarios, entre el blanco y el negro, o tal vez porque es imposible tener una imagen precisa del color gris: es común pensar en los grises, múltiples tonalidades que se confunden. >>

Dotado además de cualidades espirituales, particularmente afines con el zen:

<< (...) el gris también puede representar la espiritualidad y el ascetismo. Quizás deba entenderse como una liberación del color e, incluso de la luz, y no como un color sin más: es un estadio anterior, inestable y difuso, más cercano al espíritu que a la presencia concreta de las cosas. El gris es el color del zen y de los jardines de grava que rodean los templos de Kioto. >>¹⁶⁰³

El gris / color se asocia fácilmente al “hormigón” / material al compartir un concepto esencialmente plural, en su contenido y en su potencialidad de adaptación:

<< el hormigón es un conglomerado de materiales cuyo aspecto más conocido es de color gris, aunque no tiene por qué serlo siempre. Según la elección de los áridos y la inclusión de pigmentos y aditivos, puede adoptar otras tonalidades. >>¹⁶⁰⁴

Creativamente del muro gris de hormigón metafóricamente Spalletti desprende el color materializado, “polvo” primigenio, devenir temporal:

<< en 1976 cubre de polvo, de pigmento gris azulado, todo el suelo de la galería Paola Betti de Milán, (...) las pisadas del visitante acaban por llevarse la materia del arte en forma de polvo que pegaba a los zapatos y se levantaba del suelo, produciendo una nube de polvo, un ambiente atmosférico. (...) un suelo pulverizado, volátil, que anuncia la levitación del suelo-obra de *Cinema Adriático*, de la iglesia de Santa Maria ad Nives, Rímimi, 1988, o el más reciente *Piano volante*, 1999, Villa Médici, Roma, (...) >>

Aquí el color es menos importante que su materialización:

<< En el primer caso se trata de una superficie roja suspendida a unos 40 cm. sobre la cuasi totalidad del suelo, (...) en Roma presenta una versión azul que va de pared a pared, por lo que no es posible entrar, sino sólo observar el “suelo volante” desde la puerta entreabierta. >>¹⁶⁰⁵

Polvo gris... (de cemento / arquitectura) y también de otros colores (azulado o rojo siempre ‘artísticos’), sobrevolando sublimemente el suelo arquitectónico, en unas intervenciones disciplinadamente indefinibles, entre la participación y la contemplación:

<< Es evidente que estas dos obras representan en cierto modo una evolución de la primera obra-suelo en polvo pasada por la experiencia de la pintura, de la escultura y de los ambientes creados en años posteriores, como es obvio que las dos nuevas versiones nos sitúan ante dos posibilidades del arte, a saber, la de participar y la de contemplar. Ambas posibilidades se alternan continuamente >>¹⁶⁰⁶

Spalletti no solo utiliza el gris (...azulado), sino complementariamente otros colores más radiantes, luminosos y por tanto proyectivos como el rojo, pero siempre polvorientos, que la luz metamorfosea en espacio vibrante, proyectivamente generado. Particularmente nos interesa *Cinema Adriático* una gran estructura roja rectangular que en 1988 realizó para la planta de la iglesia de Santa María ad Nives, en Rímimi:

<< No se podía entrar; sólo asomarse desde las puertas. El pigmento rojo, iluminado por la luz natural que entraba por las aberturas de la arquitectura, vibraba en su celebración y su misterio ante los ojos del espectador, de modo semejante a la pantalla cinematográfica donde se proyecta el enigma latente de otras vidas (...) >>¹⁶⁰⁷

¹⁶⁰² ASENSIO Francisco - BERCEDO Ivan, *Espacios Luminosos - Decoración*, Arco-RotoVisión, East Sussex, England, 1997, p.86

¹⁶⁰³ *Op. cit.* p.85

¹⁶⁰⁴ *Op. cit.* p.153

¹⁶⁰⁵ PIETRANTONIO Giacinto Di, *Ver, vivir, habitar*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.25

¹⁶⁰⁶ *Op. cit.* p.26

¹⁶⁰⁷ GARCIA Aurora, *Ettore Spalletti: Pulsaciones que construyen el espacio*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.15

Potencialmente, la gama de colores susceptibles de pulverizar la geometría arquitectónica es infinita:

<< (...) la geometría a la que recurre Spalletti en todas sus obras viene siempre contrarrestada por la superficie ‘polvorienta’, casi pulverizada, de sus colores, siendo así que el azul celeste es aquel etéreo de la atmósfera y de Spalletti, en tanto que el rosa es el color vital de las carnaciones y de Rafael, el verde es el color orgánico de los prados y de Veronés, el negro el de la energía del carbón y el de Caravaggio, y el blanco el del infinito y el de Piero...>>¹⁶⁰⁸

Como ya dijimos Spalletti coincide en ciertos aspectos cromáticos con otros artistas contemporáneos, particularmente con Yves Klein, y no sólo en el interés por el azul (aunque es evidente que utilizan azules muy diferentes) sino también por el color en polvo, un “polvo de color aliviado de su valor narrativo, por dirigirse a los modos internos del arte”. En cierta sintonía (con identidad incluida) con esta concepción, escribió Yves Klein:

<< “Con el color experimento un sentimiento de identificación total, (...) pintando un color por sí mismo, salgo de ese fenómeno de ‘espectáculo’ al que se reduce el típico cuadro convencional, el cuadro de caballete”. “Lo que me gustaba sobre todo eran los pigmentos puros, en polvo, tal como a menudo veía que los tenían los vendedores de colores al por mayor. Tenían un brillo y una vida propia extraordinarios. Eran verdaderamente el color en sí mismo. La materia coloreada viva y tangible”. >>¹⁶⁰⁹

Yves Klein, desde los años 50 ya se concentra en la pureza cromática del azul, haciendo que el pigmento derive de la pintura hacia la escultura. Así en relación con una doble exposición en Iris Clert y una segunda muestra azul en la Galería Colette Allendy, en mayo de 1957, tenemos una única postal de invitación que anunciaba las dos inauguraciones, con un texto escrito por Restany que proclama:

<< “Las propuestas monocromas de Yves KLEIN hoy aseguran el destino escultural del pigmento puro. Esta historia grandiosa de la época azul será seguida simultáneamente en las paredes de Colette Allendy e Iris Clert”. >>¹⁶¹⁰

De tal manera que la “saturación” llega a materializar el color, que deviene material constructivo en Klein, pues:

<< sus esfuerzos se dirigieron a la obtención de un mate más intenso y oscuro para su YKB (Yves Klein Bleu). Se quejaba amargamente de cómo la pintura al óleo apagaba la intensidad del pigmento, y dedicó varios meses a descubrir un aglutinante idóneo para la saturación que deformara la figura y dislocase la superficie de sus soportes. Y una saturación que le separase del proceso pictórico >>¹⁶¹¹

Por otra parte cabe reseñar que el color en polvo que utiliza Anish Kapoor (1954, Bombay), finalmente aligera la masa tectónica:

<< Sus primeras esculturas, formas biomórficas recubiertas de colores crudos, cuya base rodea de pigmento en polvo, (...) Pero lo que le interesa ante todo (...) es ese conjunto de oposiciones (entre los distintos colores, interior y exterior, lo visible y lo oculto) que se ponen en juego. Las tensiones así producidas son para Kapoor el tema constante de su creación, reactualizado en sus obras más recientes de modo diferente: al trabajar con bloques de gres sugiere la existencia de unos espacios internos donde el color estaría esta vez en reserva, transformando la masa en algo más liviano. >>¹⁶¹²

También para Barañano el color polvoriento de Kapoor genera la levedad / “levita” (recordemos proyectivamente que Italo Calvino, incluye la levedad como propuesta para el nuevo milenio), así a propósito de *Void field*, señala que:

<< con esos círculos negros, cuya primera sensación es la de estar pintados, para descubrirlos después como huecos, que el pigmento está dentro, en el vacío de la piedra, que al final (a través de la perplejidad de la mirada y de la sensación) si no *levita*, al menos parece que *flota*. (...) sensación de estar encerrado en los vuelos habituales: junto a esa indefinición de la altura a la que nos encontramos parece que se detiene el tiempo. >>¹⁶¹³

¹⁶⁰⁸ PIETRANTONIO Giacinto Di, *Ver, vivir, habitar*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.21

¹⁶⁰⁹ CORA Bruno, *Ettore Spalletti: Inclinaciones y tangencias del color*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.65

¹⁶¹⁰ Catálogo, *Yves Klein*, Museo Nacional C.A. Reina Sofía, Madrid, 1995, p.91

¹⁶¹¹ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.130

¹⁶¹² DUROZOI G. *Diccionario de arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997, p.338

¹⁶¹³ BARAÑANO Kosme M^a de, *Anish Kapoor - La forma del deseo*, Lápiz 78, p.34

Curiosamente Barañano también insiste en esta escultórica flotación, pero utilizando el termino orientalista de levitación (“*levita*” / “*levitar*”), tópicamente asociado a ciertas ‘habilidades’ espirituales. No obstante entre el común uso en polvo del color azul entre Kapoor y Klein, se establecen paradójicos planteamientos respecto al orientalismo cromático (recuérdese el origen hindú de Kapoor):

<< El color de Anish Kapoor (el azul prusia, por ejemplo) no tiene la simbología hindú de fertilidad, ni se refiere a la divinidad, ni tan siquiera al espíritu, como pretendía Yves Klein con sus azules pulverizados. El color de Anish Kapoor *da forma*, su materialidad hace levitar a las piedras >>¹⁶¹⁴

No obstante aunque el sacro / laico cromatismo de Kapoor carece de mayores implicaciones simbólicas, si que tiene un sentido trascendente, tal como se refleja en una entrevista inédita con el autor, septiembre 1985:

<< Aunque no tiene ningún simbolismo específico respecto a los colores, Kapoor admite que en su obra se ha ido generando una convención según la cual “el rojo es el centro (...) el azul es la parte divina del rojo y el amarillo es la parte pasional del rojo”. Gran parte de su reciente obra es azul. Ahora Kapoor es consciente de que desea “moderar” el simbolismo de su obra para poner el acento en su ambición principal: aportar una sensación de vitalidad, de trascendencia, a las cosas. >>¹⁶¹⁵

Según las variaciones de la naturaleza se sacraliza la arquitectura, así en Kapoor la variabilidad cromática está en función de la luz que incide sobre el color pigmento:

<< Esta visión natural de la obra de Kapoor es una variación totémica, que explicita siempre la presencia de la ausencia. No es una interioridad uterina, sino un *témenos*, el vacío del claro del bosque, un sagrado arquitectónico que si remite a esas fuerzas naturales. El rojo no existe sino *en* la sangre, como el azul no existe sino *en* el cobalto. >>

Indirectamente la dialéctica ética entre “falsedad” y verdad (espiritual o no) también aparece cromáticamente:

<< Pero el cobalto sin luz, en la profundidad de la piedra, es negro; no es color, sino sensación, *falsa sensación* que comete otra falsedad, hace levitar la piedra. Como otra falsedad comete la hematita, cuya piedra es negra, pero que pulverizada da el pigmento rojo. (...) no trabaja con la representación, sino con la corporeización de fenómenos. >>¹⁶¹⁶

Si en la piedra / escultura de Kapoor la ausencia de luz transforma el azul cobalto en negro, en la piedra / arquitectura del Panteón de Roma la presencia de la naturaleza / luz impresiona a Tadao Ando (“ví la luz que entraba”). Así el viajero oriental a Occidente deviene ‘iluminado’ (connotación budista) y descubre la sacralidad del espacio arquitectónico en confluencia con la luminosa naturaleza (cita voluntariamente ‘recitada’):

<< A los 19 años Ando descubrió la obra de Le Corbusier y en la década de los sesenta viajó por Europa y Estados Unidos. En el año 1965 visitó el *Panteón*, en Roma, (...) permanece aislado del mundo exterior, excepto por una abertura circular >>

La espacialidad lumínica se evidencia sagrada a nivel intemporal, a-cultural y a-confesional. Conclusivamente arquitectura / naturaleza se integran trascendentalmente:

<< (...) parece desprenderse de sus palabras, que Ando experimentase en este recinto lo que más tarde llamará “espacio sagrado”, es decir, el espacio arquitectónico al que se le incorporan los elementos naturales como la luz, el viento, el agua, etc. Esta fórmula tan sencilla es la que Ando utiliza en su arquitectura: mediante una fuente de luz incorpora el macrocosmos, la naturaleza, al microcosmos, el espacio arquitectónico, recreando todo el mundo natural en el minúsculo espacio de una habitación. >>¹⁶¹⁷

Casualmente a mediados de los años 60 Louis Khan también se manifiesta inspirado por las “leyes de la naturaleza”, incluyendo especialmente la “Luz”. En la conferencia dada el 14 de noviembre de 1967 en el New England Conservatory bajo el título *El espacio y las inspiraciones*, Khan señala que:

<< La inspiración es la percepción del inicio en el umbral donde se encuentran el Silencio y la Luz: el Silencio con su deseo de ser, y la Luz, que suscita todas las presencias. Esto (creo) se da en todas las cosas

¹⁶¹⁴ *Ibidem*.

¹⁶¹⁵ Catálogo *Entre el objeto y la imagen - Escultura británica contemporánea*, Ministerio de cultura, Madrid, 1986, p.19

¹⁶¹⁶ BARAÑANO Kosme M^a de, *Anish Kapoor - La forma del deseo*, Lápis 78, p.35

¹⁶¹⁷ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.16

vivientes: en el árbol, en la rosa, en el microbio. Vivir es expresar. A esto llevan todas las aspiraciones. (...) Las leyes de la naturaleza están presentes en la creación de todas las cosas. El indefinible deseo del hombre de construir una casa o de modelar una piedra o de componer una sonata debe obedecer en su creación a las leyes de la naturaleza. >>

En su discurso la Naturaleza (con mayúsculas) cobra protagonismo. En paralelo la arquitectura / “Luz”, deviene “Silencio”:

<< Pero yo siento que si todas las plantas y las criaturas vivientes tuvieran que desaparecer, el sol seguiría brillando y la lluvia seguiría cayendo. Nosotros necesitamos la Naturaleza pero la Naturaleza no nos necesita a nosotros. >>¹⁶¹⁸

Y naturalmente Louis Khan se interesa por el Panteón desde la dualidad espacio / meditación, que se vivencia integradora de todas las espiritualidades (“adoraciones”):

<< La arquitectura es la creación meditada de espacios. El Panteón es un maravilloso ejemplo de un espacio expresado por el deseo de crear un lugar para todas las adoraciones. Lo es de modo estupendo como un espacio sin direcciones, donde sólo puede tener lugar una inspirada adoración. La apertura ocular en lo alto es la única fuente de luz. La luz es tan fuerte que parece cortante. >>¹⁶¹⁹

En esta dialéctica entre referentes, indirectamente Chillida interacciona con Khan:

<< Los materiales pueden ser significativos y una peculiar técnica y ciertos matices constructivos pueden adquirir la categoría de símbolos de una expresión. Recordemos (...) el sentido de la luz en la obra de L. Khan (...). >>

Barañano reafirma la correlación de espiritualidad, arquitectura y naturaleza en Khan:

<< La masa, constituyente físico de la arquitectura, consiste en el ensamblaje de materiales que deben mostrar la lógica estructural subyacente. Y el espacio (encerrado en estas masas) se carga, para Khan, de espiritualidad gracias al juego de una ley natural; éste es otro agente del espacio. >>¹⁶²⁰

Consecuentemente en sintonía con esas actitudes la naturaleza y en particular la luz penetra en la gran escultura / arquitectura proyectada por Chillida para la montaña de Tindaya:

<< el artista se plantea no ya la extracción de la piedra del interior de la montaña, sino la introducción del espacio y la luz en su seno. >>¹⁶²¹

El viaje ‘a Oriente’ de Chillida (como Le Corbusier, a Grecia), le hace interesarse profundamente por la naturaleza y la luz. Destacándose el reiterado interés por el tema que:

<< Se remonta a los primeros alabastos de 1965, obras realizadas como resultado de un viaje que el artista realiza en 1963 a Grecia, donde influyen en el artista la luz y diafanidad del cielo como elementos esenciales del paisaje griego. (...) Sacar el espacio de la entraña de Tindaya significa para Chillida crear un lugar, entre el cielo y la tierra, desde el que poder contemplar el horizonte y entregarse a la luz y a la arquitectura que la propia luz crea. >>¹⁶²²

No sólo Grecia sino también Roma, con el ‘inevitable’ Panteón (receptor de la naturaleza) participan en el gran proyecto de Chillida:

<< Las otras dos embocaduras son entendidas como representaciones del Sol y la Luna, pues en ellas lo importante es la luz, como en el Panteón de Roma, aunque mirando a través de la embocadura de la Luna algunos días del año se pueda ver el satélite completamente vertical.>>¹⁶²³

Insistiendo otros autores en el interés de Chillida por el Panteón y su particular relación con Tindaya:

<< Hay muchas semejanzas entre el Panteón y el espacio de Tindaya. Podemos apreciar como en ambos no existe una repercusión formal del espacio principal al exterior, sino que son concebidos como espacios dentro de una masa, aunque uno sea construido y otro tallado. En ambos espacios sólo unas aberturas nos

¹⁶¹⁸ NORBERG-SHULTZ Christian - DIGERUD Jan Georg *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1990, p.95

¹⁶¹⁹ *Op. cit.* p.97

¹⁶²⁰ BARAÑANO Kosme, *Integrando arte y naturaleza*, en BARAÑANO Kosme de, - FERNANDEZ ORDOÑEZ Lorenzo, *Montaña Tindaya - Eduardo Chillida*, Gobierno de Canarias, 1996, p.40

¹⁶²¹ A.A.V.V. *Arquitecturas virtuales - Proyecto monumental Montaña de Tindaya. Fuerteventura*, Revista On 180, p.82

¹⁶²² *Op. cit.* p.84

¹⁶²³ *Op. cit.* p.86

comunican desde la sala principal con el espacio exterior. Ambos espacios permiten la entrada de una luz que es interpretable como algo que trasciende la propia materia. >>¹⁶²⁴

El Panteón aparece reiteradamente como obligado referente al tratar de la luz natural ‘interior’ en arquitectura. Sólo comparable a otra sistemática veneración ‘exterior’, aludiendo al ya citado Partenón (interesante afinidad lingüística Panteón / Partenón):

<< El ejemplo más hermoso de un interior completamente cerrado e iluminado desde arriba es el Panteón de Roma. (...) El suelo, bellamente pavimentado con un dibujo de cuadrados y círculos de mármol, recibe la mayor parte de la luz y refleja la suficiente para iluminar incluso los puntos más oscuros, así que no hay sombras muy negras en ningún sitio. >>¹⁶²⁵

El Panteón también interesa a un erudito occidental (tesis doctoral aquí citada) estudioso de Oriente, que introduce poéticamente forma y luz. Así en el Capítulo VIII titulado *El espacio universal*, Espuelas cita a un poeta deslumbrado por este paradigma arquitectónico (Jorge Guillén, “Perfección del círculo”, en *Cántico*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p.77):

<< Si luz es divina: / Misterio sin sombra. / La sombra desdobra / Viles mascarillas.
Misterio perfecto, / Perfección del círculo / Circulo del circo / Secreto del cielo
Misteriosamente / Refulge y se cela. >>¹⁶²⁶

El Panteón se evidencia como arquetipo, de luminoso espacio sagrado global:

<< Contados edificios en la historia de la arquitectura han sido llamados a originar arquetipos, el *Panteón* de Roma es uno de ellos. La centralidad espacial, la plenitud de la cúpula y la monumentalidad del espacio interior se concilian para constituir el soporte físico de una depurada metáfora del universo. Su idoneidad como lugar sagrado lo ha convertido en modelo de necesaria referencia a lo largo de la historia. >>

Y Espuelas explícitamente titula *Un templo de templos, un teatro cósmico*:

<< En la idea del *Panteón*, los dioses individuales son sustituidos por el trasunto de la globalidad: el universo, que se manifiesta en el orden puro y explícito de la arquitectura. (...) Los elementos naturales (luz, aire, lluvia), resaltados en lo vacío del espacio, ya no dependen del poder de determinada deidad sino que aparecen como integrantes escogidos de un orden superior que la asamblea divina mantiene con su actitud providente. >>¹⁶²⁷

Pero retomemos en nuestro discurso a Tadao Ando y su ‘iniciático’ viaje a Occidente. Ruiz de la Puerta destaca un texto de Le Corbusier (citado por Henry Plummer, *Poetics of Light*, A+U, Tokio, 1987) donde afirma que “La arquitectura es el juego perfecto, correcto y magnífico de volúmenes reconciliados por la luz”. Observando que:

<< hay dos obras en el catálogo de Le Corbusier que debieron, por el tratamiento de la luz, impactar profundamente en la estética de Ando (...) Notre Dame Du Haut, en Ronchamp, y al monasterio de la Tourette, en Eveux-sur-l’Arbresle. >>

Como vemos se trata de una preparación teórica para la visita de Ando a ciertas obras de Le Corbusier, particularmente interesado por:

<< (...) los embudos o franjas de luz, o *cannon de lumière* término utilizado por Le Corbusier, lo que cautivó el alma de Ando. El chorro de luz puede ser utilizado en arquitectura para alterar la configuración del espacio. Le Corbusier fue consciente de las posibilidades del chorro de luz y lo utilizó en sus espacios interiores. >>¹⁶²⁸

No obstante Ando es japonés y no entiende la luz exactamente igual que Le Corbusier, carece del trasfondo histórico de la luz coloreada por la vidriera (recordar lo ya dicho sobre la Saint-Chapelle, por ejemplo), así la luz se desprende del color.

¹⁶²⁴ FERNANDEZ ORDOÑEZ Lorenzo, *Análisis arquitectónico*, en BARAÑANO Kosme de, - FERNANDEZ ORDOÑEZ Lorenzo, *Montaña Tindaya - Eduardo Chillida*, Gobierno de Canarias, 1996, p.73

¹⁶²⁵ RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Mairia / Celeste, Madrid, 2000, p.150

¹⁶²⁶ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.111

¹⁶²⁷ *Op. cit.* p.113

¹⁶²⁸ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.17

<< Una luz que penetra no por las ventanas o puertas, sino por huecos y aberturas longitudinales y transversales que parecen diluir la masa de hormigón al penetrar en el espacio. Este hecho es el que se va a filtrar en la obra de Ando. >>

En un sentido general “las personas que visitan estas dos obras de Le Corbusier quedan impactadas por el tratamiento de la luz”. No obstante hay que destacar otras dualidades:

<< Hay una diferencia fundamental en el uso de la luz entre Le Corbusier y Ando. El primero utiliza la luz y el color siguiendo el espíritu de la arquitectura Occidental, que empieza a tomar fuerza en el gótico con la transformación del muro, cuando éste o parte del mismo se sustituyó por una vidriera (...) Este tratamiento del muro como si fuese una vidriera puede percibirse en el muro sur de la capilla de Nôtre Dame Du Haut.>>¹⁶²⁹

Sin olvidar en estas paridades Le Corbusier / Ando, que la pérdida del color en beneficio de la luz, forma parte de la identidad japonesa histórica:

<< El camino seguido por Ando es distinto, éste se olvida del color y se centra en la luz, o mejor dicho, en la luz y en la sombra. Su obra no es una composición colorista sino que es un trabajo monocromático. Este posicionamiento no es arbitrario sino que tiene un fundamento filosófico: una gran parte de las manifestaciones artísticas del pueblo japonés se fundamentan en la dualidad *yin-yang*, que en este caso se expresa en la relación luz-oscuridad. >>¹⁶³⁰

Y es ahora cuando en nuestro discurso debe reaparecer luminosamente la tradicional “casa de té”, ya conceptual y espiritualmente agrisada por Rikyu en el siglo XVI:

<< Antecedentes artísticos de este universo monocromático creado por Ando se encuentra en Sen no Rikyu (1522-91) fundador de la ceremonia del té y constructor de la primera casa de té. La casa de té construida por Rikyu era un espacio encerrado por cuatro muros de arcilla, de textura terrosa y recubiertos de papel gris en su parte más baja, reinando en su interior una atmósfera grisácea y de semioscuridad. Este ámbito crea en el participante de la ceremonia del té un sentimiento multivalente similar al que se experimenta en la contemplación de las obras clásicas del arte japonés. >>¹⁶³¹

Así el gris luminoso interesa a Tadao Ando, redescubriendo el “gris Rikyu”, en la austera vía del budismo zen, tal como “el arquitecto japonés Kisho Kurokawa ha interpretado parte de su obra en términos de color gris” o como él lo ha llamado:

<< el gris Rikyu, y ha dicho: “El color gris crea una extraña sensación de suspensión, (...) El gris elimina la fiscalidad de los materiales del edificio.” (Kisho Kurokawa, *The Japan Architecture*, junio 1977) >>¹⁶³²

Pero el gris de Ando no es un color añadido, sino un color tan material como el color en polvo que hemos citado a propósito de Kapoor o Spalletti. Desde la arquitectónica materialidad el hormigón emerge naturalmente como color gris materia:

<< Los trabajos de Ando están en la línea del gris Rikyu, ya que utiliza fundamentalmente el hormigón, un material de este color que adquiere distintas tonalidades y pierde su pesadez con los cambios de luz. Muchos de los ámbitos de la obra arquitectónica de Ando, donde la luz se difumina a lo largo de un muro de hormigón, evocan emociones muy parecidas a las que se producen cuando se contempla la pintura paisajista zen. (...) Así es el muro de hormigón de Ando: una superficie de claroscuros que se transforma continuamente evocando imágenes diversas en el observador. >>¹⁶³³

En reciprocidad disciplinar recordemos como Spalletti utiliza el gris para la construcción artística del espacio. Particularmente ejemplarizante su participación en “Perché”, una exposición organizada para Fori Uso en Pescara el mismo año de la XLVI Bienal de Venecia, en la que:

<< se invitaba a cada artista a elegir un color con el cual pintaría su estancia, en la que posteriormente exhibiría una o más obras. En aquella ocasión el artista aplicó el color elegido, el gris, también a los espacios vecinos de Cuchi y de Accardi, con el fin de incluirlos dentro de su obra, en la que se había instalado medio tabique colocado a 13 cm. de la pared, cuya parte interior estaba pintada de celeste. (...)

¹⁶²⁹ *Ibidem.*

¹⁶³⁰ *Ibidem.*

¹⁶³¹ *Ibidem.*

¹⁶³² *Op. cit.* p.20

¹⁶³³ *Ibidem.*

artista espacial que ha elaborado ambientes y que ha hecho de la relación con la arquitectura uno de los ejes de su creación, y cuya aparición recurrente en las obras de Spalletti no es fortuita. >>¹⁶³⁴

El gris aparece articulando la materia y la luz en ciertos paradigmas de la historia del arte, citados arquitectónicamente por Araujo (cita ‘recitada’ necesariamente):

<< Cuando Velázquez pintó la falda de la Princesa Margarita, alternando pinceladas grises y ocres-rosas, no hizo otra cosa que mostrar, de una parte, el color de la luz que se refleja y, de otra, el color de la luz que se queda pegada al cuerpo. El tono dorado corresponde a la luz reflejada, el gris es el gris de la materia: el resultado es un ambiente luminoso extraordinariamente natural, hasta el punto que las gentes dicen de Velázquez que pinta la luz. >>¹⁶³⁵

Incluso las vanguardias históricas que han utilizado un cromatismo primario son reconsideradas por Oteiza, para devenir en gris, indefectiblemente ligado a la materialidad del muro.

<< Razón física: el Muro es gris. El negro no está en el muro físico, es la pared anterior. La posterior es blanca. Son los tres colores desnudos, fundamentalmente espaciales, abstractos, desocupados, precisamente los que, mucho más tarde, leería que Kandinsky los designaba como no-colores (...) >>

Particularmente en el apartado “Espacio y color desnudos” del *Propósito experimental 1956-57*, manifiesta su histórica reubicación conceptual entre el negro y el blanco:

<< El gris corresponde al juego diagonal del Muro. El Muro es gris, “triangular”, y a él le pertenece la misión cinética en el plano. La unidad Malevich, con su diferente capacidad para situarse, es el agente formal. El negro pertenece al sistema anterior y ortogonal del plano. El blanco, a las incurvaciones, negativas y positivas, al fondo, nunca como fondo de perspectiva lineal sino por intensidad de inmersión espacial y por velocidad o incurvación, por presión funcional de fuerzas a resumir muralmente. >>¹⁶³⁶

El muro que interesa a Oteiza y que en *Propósito experimental 1956-57* titula “La pared-luz”, interacciona con la luz cambiante. En este contexto el gris implica al espacio, necesariamente desocupado y por tanto en cierta resonancia con cierta concepción oriental que estamos valorando. Previa a la teorización, por vía empírica prepara unas maquetas de vidrio, que naturalmente derivaran de ‘peceras’ a “peces”:

<< Unas maquetas eran, simplemente, unos vidrios planos superpuestos, con unidades Malevich, recortadas en pared e intercaladas. Y las dos que reproduzco, aproximándome a la idea de mi espacio mural compuesto: un vidrio plano entre dos curvos y un juego de unidades formales distribuidas y cambiables en su interior. Observo cada maqueta con distinta iluminación. Con una luz artificial de lado y con el sol en lo alto, el resultado es impresionante. Toda la pintura plana sobre el vacío, desde Malevich, se nos revela de una rigidez mortal. Lo que era vacío plano, aquí es sitio orgánico, estética topología. El aire se ha convertido en luz. El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas. Aquí, una forma puede ensayar un giro completo, avanza, se traslada, retrocede, se pone de perfil y se vuelve. Proyecta y recibe sombra. La sombra crece o disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz. Las formas, como peces sumergidos, viven, se desplazan, se expresan y definen. >>¹⁶³⁷

Así desde el experimentalismo con el no-color del vidrio, mediando diversos autores, la luz deviene “espiritualización”:

<< Pero en el juego de sombras que rodean a las unidades formales aisladas, en estas ampliaciones de penumbra formal, reconozco esa fosforescencia misteriosa de las formas de Manesier y el juego lícito y la fortuna experimental de sus superposiciones (...) Le ha favorecido seguramente a Manesier confundir este vacío Malevich, que todavía no era luz, con la luz. Dorival, hablando de Manesier, y desde una estética totalmente ajena a la mía, dice: “La luz no solamente es fenómeno físico que ilumina los objetos, es cosa espiritual, y más todavía, agente de espiritualización”. >>¹⁶³⁸

Finalmente Oteiza recupera el título de “La pared-luz” para establecer la escultórica / arquitectónica identidad conclusiva del muro / gris, espacialmente “desocupado”:

¹⁶³⁴ DI PETRIANTONIO Giacinto, *Ver, vivir, habitar: en Catálogo Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.24

¹⁶³⁵ ARAUJO Ignacio. *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.165

¹⁶³⁶ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000, p.116

¹⁶³⁷ *Op. cit.* p.117

¹⁶³⁸ *Ibidem.*

<< El Muro futuro es para mí este plano como un corte de luz fundado en el gris para la creación formal, condensación y vacío, calculada desde un orden exterior y pluridimensional. Y vuelvo a mi estatua; la pienso como un espacio desocupado. >>¹⁶³⁹

La constructividad del gris también se valora desde la disciplina del diseño, como observa el artista y diseñador Bruno Munari en su viaje a Japón. Allí la arquitectura y el diseño interior se humanizan mediante la ‘grisalla’, que se contamina cromáticamente de naturaleza:

<< El color del ambiente es neutro: va del gris oliva al castaño, al matiz de la hierba seca, al de las maderas y a un revoque especial, coloreado con la misma pasta del color de la tierra de Kioto, una especie de creta. En estos ambientes tan neutros la persona destaca. >>¹⁶⁴⁰

En consonancia con la neutralidad cromática japonesa de raíz natural (expresada por Munari) el gris de Tadao Ando deviene sincretismo cromático, contaminándose también de los colores de la naturaleza envolvente, culminando en un color proyectivo, un gris que potencialmente contiene todos los colores. En un contexto artístico, concretamente en *Album de L'exposition*, Centre Pompidou, París, 1993, refiriéndose al monocromo Ando ha comentado: “El universo crea un universo multicolor”, evidenciándose que:

<< Ando busca que su ámbito gris no sea un gris simple, sino un gris amarillo, un gris azul, un gris verde, un gris rojizo, etc. Esto es, el gris como lo definió Rikyu, no como una combinación del blanco y el negro sino como una mezcla de rojo, azul, amarillo, verde y blanco. >>¹⁶⁴¹

Recordando también artísticamente aquel citado interés de Ando por Rikyu, mediando precisamente el gris, debemos insistir en su trascendental importancia como mítico creador de la estética umbrosa de la casa de té, trascendental para la identidad japonesa (de la que luego trataremos):

<< El estilo de la “Casa de té” *Sukiya* se atribuye al esteta japonés Sen-no-Rikyu (1520-1591). >>¹⁶⁴²

Recíprocamente y desde una contemporánea visión artística occidental de amplio espectro, destacamos el interés manifiesto de Giuseppe Penone en 1997 por el “gris”, aquel que se puede materializar en tanto huella poética de una sombra:

<< “La ceniza como la sombra es gris, se acuesta sutil en los muros, por tierra, impalpable, oscura, muda, fría, protectora, ambas son el resultado de la energía de la luz, ambas dispersan el volumen de las cosas en el espacio. (...) Las cenizas pueden ser color, materia para el dibujo del cuerpo que fueron, si son dispersadas, integran ese cuerpo en el conjunto de las cosas, si son recogidas, pueden recrear su sombra. Con las cenizas de una obra de arte se puede rehacer la obra de arte.” >>¹⁶⁴³

Aunque es evidente que Oriente es diverso por definición, aparecen sugerentes afinidades en las concepciones estéticas, como las que Barañano propone entre el anglo-hindú Kapoor y el zen bajo un trasfondo espiritual, estableciendo ciertas correspondencias entre arte, función y espíritu:

<< Quizá aquí sí hay un rasgo oriental en la obra de este escultor, en su intención metódica, como la que se deriva del texto *La vía del arco*, del arte sin arte que los japoneses sacan de una *techné* marcial: lo que hace de una técnica un arte. Ante la eficacia de las armas occidentales a mediados del siglo XIX, los métodos *manuales* (el tiro al arco, la lucha con sable) pasan a ser aplicaciones prácticas a caminos espirituales, convirtiéndose (como el arte floral, la caligrafía o la poesía) en la expresión aristocrática de una metafísica ancestral, el *zen*. >>¹⁶⁴⁴

¹⁶³⁹ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000, p.117

¹⁶⁴⁰ MUNARI Bruno, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1973, p.84

¹⁶⁴¹ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.20

¹⁶⁴² GARCIA GUTIERREZ Fernando, *La arquitectura japonesa vista desde occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.139

¹⁶⁴³ PENONE Giuseppe, *Respirar la sombra*, en Catálogo: *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p.326

¹⁶⁴⁴ BARAÑANO Kosme M^a de, *Anish Kapoor - La forma del deseo*, Lápiz 78, p.33

A este respecto conviene reflexionar sobre el significado del término espiritual, más allá de las “religiones”, incluso de la mente, por definición escéptica, curiosamente excepto con la experiencia misma. De tal manera espiritualidad, zen y meditación, interaccionan con la concepción oriental:

<< Las religiones no son más que sistemas tradicionales de creencias que se basan en presupuestos indemostrables. Son, por tanto, irracionalistas, reaccionarias y antidemocráticas. Son sistemas de normas y de prohibiciones que los creyentes respectivos han de aceptar ciegamente. Utilizan siempre el terror o la coacción para imponerse y se basan en la noción de obediencia a algo que es invisible o imposible de experimentar o de verificar. Las religiones son restos de épocas pasadas de mundo, y su destino natural es desaparecer, (...) >>¹⁶⁴⁵

También se propone un conveniente devenir de religión a espiritualidad:

<< Espiritual no quiere decir ‘tradicional’, ni conservador ni, cielos, de derechas de toda la vida. El espíritu no tiene valores ni moral alguna. Se parece en esto al cuerpo, que tampoco tiene valores ni moral, ni categorías ni prejuicios. Por eso en tantas escuelas de sabiduría orientales el camino hacia el espíritu comienza en el cuerpo: son las artes marciales, la postura del *zazen*, el yoga. Los prejuicios, los valores y las categorías pertenecen a la mente. Espiritual quiere decir, por eso, ir más allá de la mente, en una búsqueda que ha de ser necesariamente personal e individual. Vida espiritual quiere decir, por eso mismo, práctica de la meditación. >>¹⁶⁴⁶

Esencialmente la “meditación” fundamenta la praxis espiritual, en tanto trascendental búsqueda de una ausencia (identidad incluida), una búsqueda del yo auténtico más allá de las limitaciones de la mente:

<< Es la búsqueda del yo verdadero más allá de las tendencias mecánicas de la mente. Nada tiene que ver con las ideas, con los preceptos, con las religiones ni con la política. Nada tiene que ver con los libros, ni con las ideas, ni con ‘aprender’ ni ‘entender’ nada. La búsqueda espiritual ha de tener un carácter empírico. La fe no es parte de la vida espiritual, porque el buscador espiritual no cree en nada, sólo experimenta. La vida espiritual comienza cuando una persona, sea cual sea su situación, siente la nostalgia de una dimensión perdida. >>¹⁶⁴⁷

Bajo aquella concepción oriental de la espiritualidad, el cromatismo polvoriento de Kapoor al inducir a la mirada interior, esboza una sacralidad elemental. En suma una actitud meditativa (mirada interior), un rasgo de identidad oriental:

<< Las primeras obras de la etapa adulta de Kapoor se hacían aplicando polvo de tiza sobre una forma específica para luego colorear la superficie con una capa de polvo. La obra se deshacía al ser tocada, por lo que tenía una vida estrictamente limitada al lugar donde había sido elaborada (...) en la fragilidad de sus superficies preserva el tabú contra ser tocado que se asocia con lo sagrado, y la idea de lugar se ha interiorizado (Stuart Morgan en *The British Show* dice que “para este tipo de arte sagrado, la materialidad es un pobre expediente” y sugiere que las superficies de sus obras son “un escudo delgado ante el vacío” que niegan su sustancia.). (...) Los títulos de muchas de las piezas de Kapoor para crear la sensación de un lugar especial y específico consiste en el uso de la multiplicidad (diversas formas inconexas que se relacionan entre sí por su escala, forma y color). Se fuerza al espectador a mantener una distancia respetuosa, a que se quede fuera mirando hacia dentro. >>¹⁶⁴⁸

Desde otra luminosa perspectiva artística también se valora la reiteración interiorizada como práctica compartida por el budista meditativo y el artista occidental contemplativo y como resultante la luminosa comprensión. Al efecto desde el catálogo expositivo se alude anónimamente a la descripción:

<< hecha por el comentarista budista Buddaghosa, del monje que recibe la “*kasina* de la luz” como objeto de meditación. Al cabo de años de observar cómo la luz fluye a través del espacio, llega un momento en que el monje despierta interiormente y ve surgir el arquetipo de la luz a partir de su forma sensual, “como la luna redonda que surge de detrás de las nubes, como grullas blancas contra una nube de lluvia. La *kasina* de la luz estalla, a través de la señal captada, cien veces, mil veces más purificada”. Así como Cézanne pintaba una escena decenas de veces para que su ojo “llegara a ser concéntrico con la naturaleza”, el monje medita una y otra vez hasta llegar a ser él mismo concéntrico con la luz y poder verla en su autenticidad.>>¹⁶⁴⁹

¹⁶⁴⁵ IBAÑEZ Andrés, *¿Pero qué significa ‘espiritual’?*, Blanco y Negro Cultural, 20-9-2003, p.17

¹⁶⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁴⁸ Catálogo *Entre el objeto y la imagen - Escultura británica contemporánea*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p.19

¹⁶⁴⁹ Catálogo *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p.65

Hemos comprobado con anterioridad que el color materializado en polvo se utiliza desde el ‘occidentalismo’ por Spalletti y Klein, al ‘orientalismo’ de Kapoor. Insistiendo ahora en que el color (no siempre polvoriento) reflejado y ambiental de Spalletti se revela meditativo:

<< A veces, la obra de Spalletti nos transporta a un estado perceptivo en el que más allá de estar en el espacio o de encontrarnos en él, parece como si éste efectivamente se nos revelara. Se trata, así, pues, de una experiencia artística de revelación. >>¹⁶⁵⁰

Otros autores confirman el sentido trascendente del cromatismo “negro del carbón, blanco del yeso, rosa encarnado, azul del cielo, verde de los prados, gris neutro”, entre otros colores utilizados por Spalletti:

<< Colores insuflados de palpitations, colores que se expanden más allá de la aplicación del pigmento, que origina atmósferas ante las cuales el ánimo no puede permanecer impasible. Partiendo de un tratamiento directo y muy elaborado de la materia, Spalletti logra trascender lo material para entrar en el ambiguo misterioso y equívoco terreno de lo simbólico. >>¹⁶⁵¹

De tal manera que el cromatismo de Spalletti se incorpora necesariamente a la tradición de la pintura meditativa, mediante:

<< transmutación del color de polvoriento a líquido y de líquido a sólido coloreado en cuya superficie permanece el estado polvoriento, de manera análoga a los procesos temporales y meditativos en los que está inmerso el pintor de iconos, (...) en su obra un carácter espiritual que es inseparable de la concepción pictórica del icono (aun siendo sin imagen, como lo fue en definitiva la de Malevich) y de toda la pintura meditativa. >>¹⁶⁵²

El espacio del arte (pintura / escultura / ambiente) mediante el color de Spalletti funciona incluso como arquitectura interior meditativa. Interesándonos al efecto *Opera*, realizada en 1989 en Perugia donde:

<< pinta toda la estancia de azul cobalto y coloca en ella tres obras: un cuadro también azul con los lados blancos afinados, un anillo de plata con una aguamarina en el centro, sujeto a la pared pero que da la sensación de estar suspendido en el aire, y, en medio del suelo, un vaso con varilla de plata. (...) se siente uno inmerso, no en una fiesta, sino en un acto de recogimiento, en un espacio casi de meditación. >>

Esta *Opera* cromática deviene ambiente mediando un cuidadoso proyecto colectivo de iluminación natural:

<< Se trata de un ambiente azul en el que, a determinada hora del día, toda la luz alcanza la misma intensidad gracias a un recurso particular ideado por el artista. Este, en colaboración con los alumnos de la Academia de Bellas Artes y del comisario del espacio, Bruno Corà, midió en diversas ocasiones la cantidad de luz y de sombra que había en distintos lugares de la sala, pintando éstos con distinta cantidad de azul, de tal modo que el cromatismo de la estancia tuviera siempre la misma intensidad, anulando momentáneamente todos los ángulos e intersecciones, para crear la sensación de que estamos dentro de la atmósfera, nuestro ambiente vital y materno en el que desaparece la geometría. >>¹⁶⁵³

También desde el recogimiento silencioso el gran proyecto de Chillida deviene espiritual, aproximando el arte al misticismo (desde el mito primigenio) en complicidad con relevantes intelectuales contemporáneos:

<< El paralelismo silencio-vacío, silencio en la música y vacío en la escultura contemporánea, no es sin embargo una relación nueva. Ya el mito griego nos habla de ello y los gnósticos cristianos escribieron abundantemente de lo inefable del silencio del abismo. La poesía contemporánea también ha reconsiderado el valor y significado del silencio: “todo silencio está hecho de palabras que no se han dicho”. Esta misma reflexión de Marguerite Yourcenar se encuentra en el poeta José Angel Valente y en el crítico y profesor George Steiner. En el fondo subyace en el lenguaje de la mística. La experiencia del místico es una experiencia absoluta, pero su paradoja es situarse en el lenguaje; su experiencia pertenece de algún modo al

¹⁶⁵⁰ CALVO SERRALLER Francisco, *La revelación artística de Ettore Spalletti*, El País - Babelia, 8 abril 2000, p.18

¹⁶⁵¹ GARCIA Aurora, *Ettore Spalletti: Pulsaciones que construyen el espacio*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.12

¹⁶⁵² CORA Bruno, *Ettore Spalletti: Inclinaciones y tangencias del color*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.64

¹⁶⁵³ PIETRANTONIO Giacinto Di, *Ver, vivir, habitar*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.27

mundo de la mediación, como le pasa al escultor actual. El místico está entre el silencio y la palabra, el escultor Chillida trabaja en Tindaya con la piedra y con su vacío. >>¹⁶⁵⁴

Con equiparable y creativa introspección la luz y color aparecen ya con anterioridad en Goethe, como integradores de la actitud contemplativa, de aquel buscador que “(y, sí debemos creerle, la encontró)”:

<< una manera de “contemplar” la luz y el color que fuera al mismo tiempo experiencia y teoría: “He conocido la luz en su pureza y en su verdad, y considero mi deber luchar por alcanzarla”. También la luz, en la contemplación de Goethe, entabla una especie de lucha. Y de la lucha de la luz al llegar a la materia surge el color: “Los colores son los hechos y los sufrimientos de la luz”. El combate dinámico y perceptivo de Goethe le puso en contacto con las dimensiones interiores de la luz. >>¹⁶⁵⁵

Históricamente la experiencia mística frecuentemente queda asociada a la luz, que habitualmente es blanca y paradójicamente interior, incluso visible con los ojos cerrados. Rubia explicita las “Características de la experiencia mística” asociando la experiencia a la “percepción de luz blanca, cegadora, brillante; o fuego, sensación de calor intenso”, citando en paralelo a Teresa de Avila y a Hildegard von Bingen (1098-1179, aprox.) que hace la siguiente “alusión a la luz”:

<< “La luz que contemplo no es local, sino amplia y mucho más brillante que la nube que sostiene el sol, y no podía ver ni su longitud ni su anchura”.

En la Vida, autobiográfica, de Teresa de Avila, ésta describe una visión de la forma siguiente: “No es resplandor que deslumbré, sino una blancura suave, y el resplandor infuso, (...) Es una luz tan diferente de las de ahí, que parece una cosa tan deslustrada la claridad del sol que vemos en comparación de aquella claridad y luz que se representa a la vista, que no se querían abrir los ojos después.” >>¹⁶⁵⁶

Así en la mística occidental Teresa aparece citada textualmente, evidenciándose como una figura clave, con gran repercusión incluso en el ámbito escultórico:

<< Teresa tiene una visión que ha sido tan conocida que el famoso escultor del siglo XVII Gianlorenzo Bernini la inmortalizó en una escultura que se encuentra en la capilla Cornaro en la iglesia de Santa María della Vittoria, en Roma. Bernini sacó de la siguiente cita de la Vida de Santa Teresa su inspiración: “Quiso el señor que viese aquí algunas veces esta visión; veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. (...) el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan. (...) Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. >>¹⁶⁵⁷

Bernini ilumina la Contrarreforma desde una de sus obras más conocidas, el grupo del *Éxtasis de Santa Teresa*, en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria:

<< Aquí la luz entra por una ventana de cristal amarillo, escondida tras el frontón, refuerza el carácter de visión que tiene la escena (la unión mística de la Santa con Cristo), que tiene lugar en el terreno imaginario de una enorme nube mágicamente suspendida en el aire, delante de un iridiscente fondo de alabastro. >>¹⁶⁵⁸

No obstante la teatralización de la luz mediante su sorprendente aparición, tiene precedentes:

<< La primera vez que Bernini experimenta con la ocultación del origen de la luz es en la capilla Raimondi, en San Pietro in Montorio, que puede fecharse entre 1642 y 1646. Esta capilla es el primer gran conjunto en que escultura y arquitectura aparecen totalmente coordinadas; y hay en ella, por primera vez una ventana oculta que arroja sobre el altar, en el que está el relieve del *éxtasis de San Francisco*, un rayo de luz. (...) Pronto aplica el artista esta lección en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria, realizada entre 1646 y 1652. >>¹⁶⁵⁹

La teatral aparición de la luz del éxtasis también interesa a otras figuraciones escultóricas de Bernini, así al recorrer la Capilla Altieri:

¹⁶⁵⁴ BARAÑANO Kosme, *Integrando arte y naturaleza*, en BARAÑANO Kosme de, - FERNANDEZ ORDOÑEZ Lorenzo, *Montaña Tindaya - Eduardo Chillida*, Gobierno de Canarias, 1996, p.41

¹⁶⁵⁵ Catálogo *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p.65

¹⁶⁵⁶ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.145

¹⁶⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁵⁸ WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.197

¹⁶⁵⁹ *Ibidem.*

<< vemos, a través de la penumbra de la capilla, a la *Beata Lodovica* en trance de muerte, bañada por una luz mágica. Una serie de arcos llevan hacia el hueco del altar, y cualquier movimiento a derecha o izquierda acabaría inmediatamente con el maravilloso equilibrio del conjunto, digno de una realización pictórica.>>¹⁶⁶⁰

El concepto de luz mágica se muestra afín con la “Luz Incomprensible” experimentada por otros místicos, como el místico belga Jan van Ruusbroec (1293-1381) que afirma:

<< “Cuando el amor nos lleva por encima de todas las cosas (...) recibimos en paz la Luz Incomprensible que nos envuelve y nos penetra. ¿Qué es la Luz sino la contemplación de lo Infinito y la intuición de la Eternidad?” >>¹⁶⁶¹

Por lo tanto, la luz mística aparece indisolublemente asociada a uno de los momentos culminantes de la historia de la escultura. Interesando particularmente a Wittkower “el Constantino y la *Lodovica Albertoni*” en tanto que:

<< son figuras extrañas, visionarias, inaccesibles, como si fueran apariciones de otro mundo.

En ambos casos, aunque de manera especial en el de la *Lodovica Albertoni*, la luz dirigida contribuye decisivamente al efecto nada realista de la obra. La utilización de la luz dirigida, cuyo origen no ve el que contempla la obra, es uno de los grandes inventos de Bernini. En contraste con la luz quieta y difusa que empleaban los artistas del Renacimiento, la luz dirigida parece pasajera, inestable, y refuerza la sensación de transitoriedad que tiene el espectador ante la escena representada. Nos damos cuenta de que el momento de la “iluminación” divina es tremendamente fugaz. Con su luz dirigida, pues, Bernini ha hallado la forma de que el creyente pueda sentir intensamente la experiencia de lo sobrenatural. >>¹⁶⁶²

Respecto a la conexión divina, en las manifestaciones de diferentes místicos occidentales (además de Teresa de Avila) se puede constatar que luz del éxtasis trasciende incluso la temporalidad:

<< Y Matilde de Magdeburgo (1208-1282/97), mística alemana, hablaba de “la luz de la divinidad”; Hildegard von Bingen (1098-1179) en sus *Revelaciones* dice que éstas “aparecen bajo una luz especial, más brillante que la claridad alrededor del sol”; y Teresa de Avila habla de “una luz que no conoce la noche, sino que más bien es siempre luz, que nada disturba”.

En la Introducción a la traducción inglesa de las obras de Jacob Boehme (1575-1624) se dice de él que “estuvo rodeado de una luz divina durante siete días”. >>¹⁶⁶³

Por otra parte apreciamos que Goethe y el misticismo comparten el interés por la luz y el color, como disciplina interiorizada y que Corbin titula “colores ‘fisiológicos’ según Goethe”:

<< Lo que hemos analizado como apercepciones visionarias, sentidos suprasensibles, órganos o centros sutiles que se desarrollan en función de una interiorización creciente, en suma, todos los temas constitutivos de una “fisiología del hombre de luz” nos han mostrado en los fotismos coloreados, percepciones suprasensibles de colores en estado puro, una actividad del interior del sujeto que no es simplemente resultado de impresiones pasivamente recibidas de un objeto material. Para cualquiera que esté familiarizado con la *Farbenlehre* (teoría o, más bien, doctrina de los colores) de Goethe, la pregunta se plantea de forma ineluctable: ¿no hay fecunda comparación que establezca entre nuestra “fisiología del hombre de luz” y la noción de “colores fisiológicos” de Goethe? >>¹⁶⁶⁴

Para Corbin tanto el misticismo como la alquimia integran luminosamente lo interior y lo exterior (manteniendo el interés por Goethe):

<< Tengamos presentes algunas tesis fundamentales de Najm Kobrâ por ejemplo: lo buscado es la luz divina y el propio buscador es una partícula de esa luz; nuestro método es el de la alquimia; lo semejante aspira a su semejante; lo semejante no puede ser visto y conocido más que por su semejante. Parece entonces que el propio Goethe haya trazado la vía a cualquiera que quiera responder a la invitación del sufí iraní para penetrar en el núcleo del problema: “El ojo debe su existencia a la luz. De un aparato sensorial auxilia, animal y neutro, la luz ha evocado, ha producido para sí misma, un órgano semejante a ella misma;

¹⁶⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶⁶¹ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.147

¹⁶⁶² WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.197

¹⁶⁶³ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.148

¹⁶⁶⁴ CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iraní*, Siruela, Madrid, 2000, p.149.

así el ojo fue formado por la luz, de la luz y para la luz, para que la luz interior entrara en contacto con la luz exterior. (...)” >>¹⁶⁶⁵

Respecto a estas interacciones interior / exterior (incluso dentro del mundo musulmán) conviene recordar que los estados alterados de conciencia de la mística, se pueden alcanzar no sólo desde la estática meditativa sino también desde el dinamismo:

<< Los derviches sufíes de Arabia alcanzan estados de éxtasis no chamánico por medio de recitaciones rituales y esfuerzos físicos, como el girar. >>¹⁶⁶⁶

Así entre las diferentes tipologías de éxtasis aparece netamente establecida por el catedrático de Fisiología Francisco Rubia, la tipología dinámica:

<< Se han distinguido distintos tipos de éxtasis, como un éxtasis motor que tiene lugar en un grupo mediante la danza, como las ménades del culto a Dioniso, o en los derviches giróvagos sufíes, (...) Este tipo de éxtasis comienza con una fase de sensibilización en la que reinan la tranquilidad y el recogimiento, seguida de un movimiento que suele comenzar muy lentamente y desembocar en un apogeo que representa el estado estático. Por tanto, aquí el éxtasis es provocado adrede. >>¹⁶⁶⁷

El cromatismo introspectivo, aquello que a propósito de Goethe ya vimos que Corbin denominaba “colores fisiológicos”, ha sido sancionado por su supuesta peligrosidad, así en cierto modo nos encontraríamos otra vez con el concepto que antes denominamos *cromofobia*. Sin embargo desde la mística se entiende la experiencia desde el equilibrio, valorando la normalidad del devenir hacia un luminoso cromatismo integrador, netamente espiritual:

<< se ha considerado esos colores como algo ilusorio, accidental, inconsistente; se los ha relegado al dominio de los fantasmas peligrosos, pues una concepción del universo que identifica la realidad física con la realidad total ya no puede ver, en efecto, en lo suprasensible más que lo espectral. Por el contrario, hemos aprendido aquí a ver en lo suprasensible algo muy distinto de eso, y de ello nos hablan los maestros sufíes. Y ese algo concuerda con la afirmación de la *Farbenlehre*, cuando plantea que los colores que llama “fisiológicos” pertenecen al sujeto, al órgano de la visión, al “ojo que es luz”; mejor todavía, son las condiciones mismas del acto de ver, que resulta incomprensible si no es una interacción, una acción recíproca. >>¹⁶⁶⁸

La fantasmagoría también forma parte del contexto chamánico que ofrece su propia visión del mundo:

<< Escogidos por los espíritus, enseñados por ellos a entrar en trance y volar con el alma a otros mundos por el cielo o gatear por peligrosas grietas hacia el terror de los mundos subterráneos; son despojados de la propia carne, reducidos a esqueletos (en una sociedad cazadora, los huesos son el verdadero centro de la vida), y luego reagrupados y renacidos; logran el poder de combatir contra los espíritus y sanar a sus víctimas, de matar a sus enemigos y salvar al pueblo de la enfermedad y el hambre; todas estas características de las religiones chamánicas que se dan en muchas partes del mundo. >>

Y naturalmente otros mundos son posibles:

<< Cuando los chamanes hablan de otros mundos no quieren decir que esos mundos estén desconectados del suyo. Más bien, esos mundos representan la verdadera naturaleza de las cosas y las causas reales de los hechos de este mundo. >>¹⁶⁶⁹

Con autoridad Francisco Rubia (catedrático de Fisiología en la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense) define, con Mircea Eliade, a los chamanes como “especialistas del éxtasis”; comprendido bajo el amplio e ilustre enfoque que le faculta su cargo (Director del Instituto Pluridisciplinar de la Universidad Complutense):

<< El chamán es una especie de sacerdote o hechicero que intenta manipular las circunstancias fuera del control natural. Esto lo consigue llegando a una especie de trance o éxtasis gracias a grandes períodos de danza, privación de alimentos y bebidas, exposición a un calor extremo o por medio de alucinógenos. Durante este trance, el chamán experimenta un estado parecido al sueño muy similar a los descritos por

¹⁶⁶⁵ *Op. cit.* p.150

¹⁶⁶⁶ VITEBSKY Piers, *Los chamanes: El viaje del alma, fuerzas y poderes mágicos, éxtasis y curación*, Evergreen-Taschen, Colonia, 2001, p133

¹⁶⁶⁷ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.22

¹⁶⁶⁸ CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.151

¹⁶⁶⁹ VITEBSKY Piers, *Los chamanes: El viaje del alma, fuerzas y poderes mágicos, éxtasis y curación*, Evergreen-Taschen, Colonia, 2001, p.8

aquellos que ingirieron la droga alucinógena LSD, y cree que desciende a los infiernos o asciende a los cielos, en todo caso que llega al mundo de los espíritus. >>¹⁶⁷⁰

Por otra parte la pintura rupestre se convierte además en manifiesto del éxtasis chamánico:

<< El fenómeno del chamanismo parece ser común a todas las culturas de cazadores-recolectores y representa probablemente la religión más primitiva. Algunos autores piensan que algunas pinturas rupestres que se encuentran dispersas por el norte de España y sur de Francia principalmente son pinturas en las que los chamanes expresan las visiones de sus trances o éxtasis. En estos trances, el chamán a menudo se transforma en distintos tipos de animales. >>¹⁶⁷¹

El arte rupestre francés recoge ciertos ejemplos representativos de chamanismo, que describimos con cierta amplitud:

<< Esto explica los dibujos en los que aparecen figuras teriantrópicas, es decir, mitad hombre mitad animal. Una de las más famosas es, sin duda, la del hechicero de la cueva *Les Trois Frères* en Ariège, en los Pirineos franceses, dibujada por el sacerdote Henri Breuil. Con una antigüedad de más de 15.000 años, representa una mezcla de ser humano y animal en la que los ojos son de búho, las orejas de lobo, los cuernos de antílope, las patas anteriores de oso, la cola de caballo, los genitales y parte del cuerpo parecen de león y las extremidades posteriores son humanas. Además, la cara posee una barba larga atribuida a un rebeco. Toda la caverna parece estar dedicada a la magia, y las figuras de los animales de caza tienen aún huellas de impactos de flecha, como si en el interior se hubiesen reproducido escenas mágicas de caza.>>¹⁶⁷²

Desde el arte contemporáneo Oteiza también parece interesado por el chamanismo, necesariamente implícito en las representaciones prehistóricas que hibridan al animal con el hombre:

<< Caballo tótem / hombre caballo / en cueva de Isturiz aparece caballo con bocado claramente representado -14.000 / domesticar domar en vasco *ez.i* no-tú / el caballo con sus connotaciones etimológicas / (*su-aldi* al lado del fuego-tótem *suin sain* protección) ha sido el primer aliado-tótem / integrado mítica y domésticamente en el hábitat del pintor y cazador del muralismo paleolítico (...)

Interesándonos la “alianza preindoeuropea”:

<< y cabeza sola /de caballo al lado / esta cabeza de caballo sola pertenece al Hombre-caballo / cuyo cuerpo no se puede colocar en el mágico muro-trampa del cazador / es la alianza preindoeuropea / del hombre y caballo que miles de años / después será con Fideas hombre-caballo / con cuerpo de caballo y la otra / mitad de hombre el centauro >>¹⁶⁷³

Y la cueva santuario de Ekain interesa particularmente a Oteiza:

<< aquí me detendría / para curiosas observaciones / tanto en nuestras cuevas / prehistóricas en especial / una pintura / en EKAIN en la que el hombre-caballo / tótem está pintado en un plano vientre / cóncavo al que accede de espalda / acostado por entrada difícil en / forma de vulva el pintor / dentro de la mujer pinta en el vientre / del cielo >>¹⁶⁷⁴

Neurobiología e historia de las religiones comparten interés por el chamanismo que se evidencia multicultural y atemporal, que centrándose en el “éxtasis” permite asentar el concepto de religión de la naturaleza:

<< Existen muchas pruebas que indican que las prácticas chamánicas se desarrollaron en todo el globo. Aquí nos interesa, sobre todo, su práctica del éxtasis, trance que se asemeja al que experimentaron muchos de los fundadores de las grandes corrientes religiosas, así como los producidos por drogas alucinógenas o por ataques epilépticos. Para el historiador de las religiones, Mircea Eliade (1907-1986), el chamán es un especialista del éxtasis y vive lo sagrado de forma más profunda e intensa que los demás miembros de la tribu o sociedad en la que viven. En realidad, son los equivalentes a los místicos de otras culturas más desarrolladas. >>¹⁶⁷⁵

¹⁶⁷⁰ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.29

¹⁶⁷¹ *Ibidem*.

¹⁶⁷² *Op. cit.* p.30

¹⁶⁷³ OTEIZA Jorge, *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo - raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*, Pamiela, Pamplona, 1996, p.40

¹⁶⁷⁴ *Op. cit.* p.33

¹⁶⁷⁵ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.31

Pero desde otros presupuestos aparentemente antagónicos debe recordarse que, desde la inmovilidad también se puede acceder al éxtasis:

<< Existe un éxtasis inmóvil, que suele ser repentino, inesperado, no provocado, y que suele producirse tras un largo período de meditación. >>¹⁶⁷⁶

No obstante incluso la frontera entre el chamanismo y la meditación se disuelve en ciertas prácticas budistas:

<< Cuenta Eliade que, a diferencia del chamanismo siberiano y esquimal, existe un rito indo-tibetano, denominado tchoed (*gtschöd*), en el que el novicio, por la fuerza de su meditación, hace surgir a una diosa con un sable en la mano, la cual le decapita y le despedaza; (...) provocar con su imaginación una visión aterradora, que él dominará con el poder de su mente. Sabe que se trata de una creación de su propio espíritu, que diosa y demonios son tan irreales como su propio cuerpo y, en suma, como el cosmos todo. El novicio es un budista perteneciente al “Gran Vehículo” (Mahayana), y sabe por tanto que el mundo es un “vacío”, es decir, ontológicamente irreal. >>¹⁶⁷⁷

Por sorprendente que parezca los chamánicos y expresionistas estados alterados de conciencia, también forman parte de lo espiritual, al identificar “trance y éxtasis”:

<< Temblores, sacudidas, carne de gallina, desmayos, caer al suelo, bostezar, letargos, convulsiones, echar espuma por la boca, ojos fuera de las órbitas, insensibilidad al calor, a frío y al dolor, tics, respiración agitada, mirada vidriosa... Estas son algunas de las características del trance. ¿Cómo puede este comportamiento ser la señal de un estado divino? Aunque son incómodas para muchas personas, son parte esencial de la actividad chamánica en todo el mundo. >>¹⁶⁷⁸

Para clarificar la situación nos remitimos a D’Aquili y Newberg que “en relación con las experiencias místicas” han establecido cuatro categorías básicas en los “estados alterados de conciencia” que oscilan entre la tranquilidad y la alerta:

<< 1. *El estado de hiper-tranquilidad*, en el que la tranquilidad es profunda, resultando en un estado de relajación, que puede ocurrir durante la meditación; en casos extremos se percibe una sensación “oceánica” de tranquilidad y bienaventuranza en la que no hay pensamientos o sensaciones que perturben la consciencia ni tampoco sensaciones corporales. En la psicología budista este estado se denomina *Upacara samadhi*.

2. *El estado de hiper-alerta*, de máxima excitación, que puede ocurrir tras conductas rituales rápidas, como las danzas, en corredores de largas distancias o natación. Se caracteriza por una atención y concentración extremas. >>¹⁶⁷⁹

Teniendo en cuenta que los chamánicos trances también se definen como “estado alterado de conciencia” y claramente se sitúan en la polaridad del estado de alerta:

<< El estado mental del chamán durante su iniciación y actuaciones es misterioso. (...) Actualmente, se suele hablar del trance como de un “estado alterado de conciencia” >>¹⁶⁸⁰

Un estado de alerta chamánico, que en la cuádruple clasificación propuesta por D’Aquili y Newberg completan con otros dos “estados alterados de conciencia”:

<< 3. El estado de hiper-tranquilidad con irrupción del sistema de alerta. Puede ocurrir que la tranquilidad es tal que se produce un desbordamiento que activa el sistema de alerta. Por ejemplo, si una persona está meditando y entra en un estado de bienaventuranza oceánica, se puede producir una concentración intensa en el objeto de la meditación, experimentando una absorción por el objeto. En la psicología budista este estado se denomina *Appana samadhi*. >>

Valorando como podría acercarse desde un estado de hiper-alerta y producirse un desbordamiento (irrupción) que conduce a la tranquilidad, así en cierta sintonía con la vía de la meditación (hiper-tranquilidad):

<< 4. El estado de hiper-alerta con irrupción del sistema de tranquilidad. De la misma manera, se puede producir desde el estado de hiper-alerta un desbordamiento, cuando la alerta se extrema, que active el

¹⁶⁷⁶ *Op. cit.* p.22

¹⁶⁷⁷ *Op. cit.* p.33

¹⁶⁷⁸ VITEBSKY Piers, *Los chamanes: El viaje del alma, fuerzas y poderes mágicos, éxtasis y curación*, Evergreen-Taschen, Colonia, 2001, p.64

¹⁶⁷⁹ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.175

¹⁶⁸⁰ VITEBSKY Piers, *Los chamanes: El viaje del alma, fuerzas y poderes mágicos, éxtasis y curación*, Evergreen-Taschen, Colonia, 2001, p.64

sistema de tranquilidad; es lo que ocurre en las danzas sufíes de los derviches giróvagos o en las carreras de maratón y también tras el orgasmo sexual. >>¹⁶⁸¹

Consecuentemente las polaridades y los antagonismos parecen diluirse desde la espiritualidad, que así se evidencia de amplio espectro, desde la silenciosa meditación en una oscura gruta a la sobre-estimulación sensorial:

<< El trance está relacionado con el éxtasis. Estas dos palabras a menudo se usan indistintamente, o bien el trance se usa como término médico (relacionado con un estado psicológico de la persona) y el éxtasis como término religioso para definir esencialmente el mismo fenómeno. Pero el antropólogo norteamericano Rouget arguye que el trance y el éxtasis deben distinguirse como pertenecientes a tipos de sensibilidad religiosa muy distintos. Mientras que el éxtasis lleva consigo inmovilidad, silencio y soledad, el trance depende del movimiento, el ruido y la compañía. El éxtasis supone una pérdida sensorial, mientras que el trance conduce a una sobreestimulación sensorial. >>¹⁶⁸²

Incluso la experiencia de silencio / soledad y agitación / densa multitud pueden equipararse espiritualmente:

<< Rouget compara a los morabitos, u hombres santos musulmanes del Senegal, que “buscan el éxtasis en el silencio, la soledad y la oscuridad de sus grutas”, con los practicantes del *ndop*, que entran en trance en medio de una densa multitud, estimulados por bebidas, agitados por una danza salvaje y el ritmo de los tambores”.

Incluso aunque aceptemos esta distinción, el éxtasis y el trance pueden coexistir en muchas religiones, y hasta en individuos. >>¹⁶⁸³

Desde este presupuesto inclusivista y partiendo del estado meditativo, nos interesamos ahora por la “conciencia zen” (diversificada en varias escuelas) que propone la praxis del devenir interiorizado, desde la no resistencia mental, contemplando la paradoja, incluso:

<< En el zen, el modo en que la gente debe tender hacia la perfecta compostura tiene por fin olvidarlo todo y no tener nada en la conciencia, ni sombra de un pensamiento. Entonces, sus mentes serán capaces de ver y sentir las cosas como son. Pero si tratan de detener sus mentes conscientemente, eso no hará más que proporcionarles una carga más y se preocuparán con la idea de detener sus mentes. Hay diferentes escuelas zen, según si se acercan a la serenidad sobre todo por medio de la meditación, o contemplando *koans*, o preguntas paradójicas como “Cual es el significado de una mano aplaudiendo?” o “Cual es el significado de Mu (sonido sin sentido)”. >>¹⁶⁸⁴

Precisamente las preguntas paradójicas, características del sistema del *koan*, entendido como proyección de sombras (incluso sombras de pensamiento) también interesa a los científicos occidentales de muy diversas disciplinas, que encuentran inspiración en Oriente:

<< Sacaron consecuencias inspiradas en el orientalismo desde sus campos científicos la cardióloga Therèse Brosse, el astrofísico F. Capra, o Charon, y el grupo de científicos norteamericanos que fundaron la Gnosis de Princeton. El científico Lupasco fue inventor de las tres materias y de la lógica que Schrödinger llamó “representación de sombras” como el sistema del *Koan*. >>¹⁶⁸⁵

Así se puede pasar de la paradoja consensuada (*koan*) a la orientalista negación esencial, mediando la praxis meditativa zen, con la sorprendente intencionalidad de no interrumpir el devenir, incluso de lo más inmaterial, de la “mente”. No obstante un proyecto de difícil consecución:

<< Un maestro zen dice: “No tratéis de detener vuestra mente, sino dejadlo todo como está... Las cosas vendrán como vienen y se irán como van. A veces, vuestra mente clara y vacía durará mucho tiempo.”>>¹⁶⁸⁶

¹⁶⁸¹ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.175

¹⁶⁸² VITEBSKY Piers, *Los chamanes: El viaje del alma, fuerzas y poderes mágicos, éxtasis y curación*, Evergreen-Taschen, Colonia, 2001, p.64

¹⁶⁸³ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁴ *Op. cit.* p.149

¹⁶⁸⁵ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.232

¹⁶⁸⁶ VITEBSKY Piers, *Los chamanes: El viaje del alma, fuerzas y poderes mágicos, éxtasis y curación*, Evergreen-Taschen, Colonia, 2001, p.149

02.5.07- Negación, nihilismo, silencio y sagrado / profano

Las paradójicas negaciones zen están impregnadas de vitalista ética natural enunciada como “preceptos, *kai*” debiendo considerarse inicialmente que:

<< En el Zen los preceptos no son moralistas sino que representan la norma de vida. En sí mismos son el orden natural, la moral fundamental. No respetarlos es no respetar el orden cósmico (...). Y, al contrario, acatar los *kai* al pie de la letra debilita el espíritu y hace que pierda su impulso y su actividad: hay que respetar los *kai* y, al mismo tiempo, encontrar la verdadera libertad del espíritu. >>

Sorprendentemente la negación deviene “totalidad”, necesariamente cuestionadora del concepto “uno mismo”:

<< No matar, respetar cualquier vida, cualquier existencia. (...) La práctica de zazen permite comprender que el cielo y la tierra tienen la misma raíz, que todas las existencias son un solo cuerpo. (...)

No robar, no apropiarse de lo que no nos pertenece. Todo es uno, querer coger una parte para uno mismo es separarse de la totalidad. Por medio de zazen podemos comprender que ni siquiera nuestro propio espíritu puede ser atrapado. Todo pertenece a la totalidad de la que nosotros mismos formamos parte. En última instancia, nada puede poseerse, ni siquiera el propio cuerpo. >>¹⁶⁸⁷

Estos preceptos zen parecerían equiparables a los mandamientos de otras religiones, pero no son entendidos como pecados sino como favorecedores de la búsqueda de la verdad, en tanto autoconocimiento (auténtica identidad):

<< No mentir, sobre todo no mentirse a sí mismo. Zazen es una confesión silenciosa. Permite ver lo que es verdadero.

No emborracharse, no tomar drogas. No intoxicarse con el egoísmo. Esto también quiere decir: no ilusionarse. La práctica de zazen es sin ilusión.

No criticar, no denigrar a los demás para valorarse a uno mismo. Se ha dicho: criticar es como escupir al viento. (...) Pero la crítica positiva, para ayudar, puede ser buena. (...) >>

Y sorprendentemente estos “preceptos, *kai*. Vivir de forma adecuada” carecen de objetivo y bajo el término *mushotoku*, (sin meta, sin objeto) en esencia niega el concepto mismo de proyecto:

<< No sobrevalorarse despreciando al otro. No engrandecerse. En zazen ya no hay diferencia entre interior y exterior. La actitud se vuelve humilde.

No ser avaro, ávido, sino abrir las manos. Al dar podemos obtener todo el universo. Con la avidez no se puede obtener nada. Es el espíritu *mushotoku*, sin meta, sin objeto. >>¹⁶⁸⁸

Cierta arquitectura occidental contemporánea con proyección de futuro también niega, la materialidad en beneficio de la energía y la luz, en sintonía también con las coetáneas vanguardias artísticas:

<< Tal como reflejan algunas obras de Peter Zumthor y de Herzog & Meuron, allí donde se manifiesta predominantemente esta arquitectura desmaterializada, de luz y energía, es en la superficie, en la piel del contenedor. También la escultura posminimalista ha trasladado el significado del objeto como masa y volumen hacia la esencia de la misma superficie como material sensible, tal como sucede en las obras de James Turrell o Bruce Nauman, hechas de reflejos, pantallas y efectos ópticos. >>¹⁶⁸⁹

Esta energía artística frecuentemente se asocia a la naturaleza y la tierra es para Reich un lugar donde espontáneamente encuentra energía orgónica:

<< Los *biones* son vesículas microscópicas cargadas de energía orgónica (“vesículas de energía”). Pueden obtenerse de materias orgánicas e inorgánicas por un proceso de desintegración e inflación. Se propagan como las bacterias. También se desarrollan en forma espontánea en la tierra, o, como en el cáncer, de los tejidos en proceso de desintegración. >>¹⁶⁹⁰

La arena podría ser un material sensible para la construcción de la arquitectura energética, pero sorprendentemente forma parte de otra energía, la biológica, aquella que Wilhelm Reich encuentra en el “orgón” que se define como:

¹⁶⁸⁷ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.50

¹⁶⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁹ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.228

¹⁶⁹⁰ REICH Wilhelm, *La función del orgasmo: El descubrimiento del orgón. Problemas económicos-sexuales de la energía biológica*, El País, Madrid, 2003, p.395

<< Energía radiante descubierta en 1939 en los biones derivados de la arena. Más tarde se descubrió su presencia en la tierra, la atmósfera, la radiación solar y el organismo vivo. >>¹⁶⁹¹

La materialidad de la arena deviene energía sutil, enraizada en la naturaleza y polarizada entre la tierra y el sol. En el verano de 1939 Reich publica una breve comunicación (*Drei Versuche am statischen Elektroskop. Klinische und experimentelle Berichte, N°7*, Sexpol Verlag, 1939) en la que expone las siguientes observaciones:

<< La arena en la cual tuvieron su origen los biones no es otra cosa que energía solar inmovilizada. Esto me sugirió el experimento (...) Se demostró que el sol emite una forma de energía que influye sobre la celulosa, el caucho y el algodón, del mismo modo que el cultivo de biones mencionado, y que el organismo humano en estado de respiración fisiológica y sin perturbaciones vegetativas. A esta energía, capaz de cargar sustancias no conductoras, le di el nombre de *orgón*. >>¹⁶⁹²

De la inerte arena a la orgánica tierra generadora, extiende Reich el ámbito de la energía vital, estableciendo una conexión energética del organismo vivo con la naturaleza:

<< El organismo vivo contiene energía orgónica en cada una de sus células, y sigue cargándose orgónicamente de la atmósfera mediante el proceso de respiración. Los corpúsculos “rojos” de la sangre, con un aumento de más de 2.000 veces, muestran un centelleo azulado; son vesículas cargadas de la energía orgónica que transportan desde los pulmones a los tejidos del cuerpo. >>¹⁶⁹³

La energía azulada de la que habla Reich es visible incluso a escala celular, encontrándose presente en la vida germinal, en las sexuadas “células gonadales”:

<< En las células y los coloides, al ser observados con un aumento de más de 2.000 veces, la energía orgónica es visible en la coloración azulada del protoplasma y del contenido de vesículas orgónicas. (...) De igual modo, todas las células gonadales, (...), etc., consisten en vesículas de energía cargadas de orgón.>>¹⁶⁹⁴

Y el principio de “lo viviente” (ciencias naturales) interaccionando con múltiples disciplinas queda asociado a la sexualidad, significativamente en el “fin” del más conocido texto de Reich:

<< Llegando al fin del presente volumen, el lector no podrá dejar de sentir, (...) que la investigación del orgasmo (La Cenicienta de las ciencias naturales) nos ha hecho penetrar un buen trecho en los emocionantes secretos de la naturaleza. La investigación de la materia viva sobrepasó los confines de la psicología profunda y la fisiología, entrando en territorio biológico aún inexplorado. El tema de la “sexualidad” se identificó con el de “lo viviente”. Abrió un nuevo camino de acceso al problema de la biogénesis. La psicología se convirtió en biofísica y en genuina ciencia natural experimental. Pero su núcleo permanece inalterable: el enigma del amor, al que debemos nuestra existencia. >>¹⁶⁹⁵

Pasando en nuestro discurso del amor sexuado al amor divino, observamos cómo el éxtasis místico ha interesado a artistas como Bernini (que ya citamos anteriormente), destacando:

<< la *Beata Lodovica [Albertoni]* en trance de muerte, bañada por una luz mágica. (...)

La primera vez que Bernini experimenta con la ocultación del origen de la luz es en la capilla Raimondi, en San Pietro in Montorio, que puede fecharse entre 1642 y 1646. (...) por vez primera, una ventana oculta que arroja sobre el altar, en el que está el relieve del éxtasis de *San Francisco*, un rayo de luz. (...) >>

Aunque el “*Extasis...*” (con mayúsculas) más conocido es otro:

<< Pronto aplica el artista esta lección en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria, realizada entre 1646 y 1652. Esta capilla contiene (...) el grupo del *Extasis de Santa Teresa*. Aquí la luz que entra (...) refuerza el carácter de visión que tiene la escena (la unión mística de la Santa con Cristo), que tiene lugar en el terreno imaginario de una enorme nube suspendida en el aire (...) >>¹⁶⁹⁶

Esta artística “unión mística” tiene ciertas afinidades y precedentes en el sufismo, desde su misma fundación. Apareciendo un lenguaje amoroso / espiritual que permite múltiples lecturas, eróticas incluso.

¹⁶⁹¹ *Op. cit.* p.401

¹⁶⁹² *Op. cit.* p.395

¹⁶⁹³ *Op. cit.* p.397

¹⁶⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁹⁶ WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.197

<< El fundador del sufismo fue Basri, muerto en el siglo VIII. Su lema era “yo lo deseo, y El me desea”.>>¹⁶⁹⁷

Así el éxtasis místico en su clímax alcanza un erotismo, potencialmente analizable desde la moderna psicología:

<< Como muchos místicos, usó Ben Arabi un lenguaje erótico para expresar sus experiencias religiosas. Llegó a esta postura más humana cuando conoció a una bella mujer, Armonía, llamada también Ojo de Sol; al conocerla se le abrieron los ojos hacia la belleza, que le aparecía como un don de Dios. (...) habría que recordar a la benedictina santa Gertrudis, que escribió un libro místico, donde descubría sus experiencias religiosas en lenguaje claramente erótico. Dice esta santa en un poema dirigido a su amado Jesús algo que debería analizar un psicoanalista: (...) >>¹⁶⁹⁸

Precisamente Wilhelm Reich es psicólogo y seguidor del psicoanálisis, ya desde la Alemania de Weimar en el Instituto Psicoanalítico de Berlín:

<< Nacido en Austria en 1897, Reich estudió en principio psicología y psiquiatría. Como hombre de opiniones audaces y muchas veces extravagantes, tanto en lo profesional como en lo político, hubo de emigrar a Estados Unidos en busca de un ambiente más favorable, y falleció allí >>¹⁶⁹⁹

Y en este contexto Reich utiliza el término “estasis” (no necesariamente místico), que desde el interés por la lingüística que venimos demostrando, no podemos dejar pasar por alto el hecho de que aparezca escrito con ‘ese’ (y sin acento), que paradójicamente sustituye a la ‘equis’ más propia de la energía sexual a que se refiere:

<< Estasis: Estancamiento (contención) de la energía sexual en el organismo; por lo tanto, la fuente de la energía de la neurosis. >>¹⁷⁰⁰

Recordemos que el concepto de energía orgónica es una aportación humanista de la ciencia occidental, que le permite a Reich establecer unas conexiones entre la energía sexual y la energía biológica, en suma con la naturaleza vital:

<< *La función del orgasmo es el patrón de medida del funcionamiento psicofísico, porque en ella se expresa la función de la energía biológica.* >>¹⁷⁰¹

El éxtasis no sólo queda asociado a la ‘erótica’ de la mística sufi, sino que también el sufismo conoce un éxtasis motor o dinámico. Recordando que existen otras tipologías del éxtasis que incluyen, la inmovilidad meditativa:

<< Se han distinguido distintos tipos de éxtasis, como un éxtasis motor que tiene lugar en un grupo mediante la danza, como las ménades del culto a Dioniso, o en los derviches giróvagos sufíes, (...) Existe un éxtasis inmóvil, que suele ser repentino, inesperado, no provocado, y que suele producirse tras un largo período de meditación. >>

Incluso el éxtasis “tóxico”:

<< A veces se distingue un tercer tipo de éxtasis llamado tóxico, por ser producido de forma artificial por drogas alucinógenas, como la mescalina, heroína, cocaína o LSD (dietilamida del ácido lisérgico), pero también por plantas (cañamo, lianas, cereales). >>¹⁷⁰²

Este tipo ‘naturalmente’ implícito en el uso de la mescalina, establece relaciones entre el color alucinógeno y la negación del yo (cuestionador del concepto mismo de identidad):

<< Tomar mescalina significa sentirse atrapado por la mirada fija del color en el mismo grado que mirar una intensidad de color inusitada. (...) para Huxley, significa alcanzar un júbilo total, un estado de gracia, un estado de no-yo. El no-yo es el otro, y el otro es el color. >>¹⁷⁰³

Otro conocido vehículo del estásis “tóxico” es el LSD, que supera ciertos antagonismos, tal como Hofmann su descubridor ha experimentado. Así Albert Hofmann,

¹⁶⁹⁷ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.188

¹⁶⁹⁸ *Op. cit.* p.187

¹⁶⁹⁹ DAVIDSON John, *Más allá de las pirámides: Las energías sutiles*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p.258

¹⁷⁰⁰ REICH Wilhelm, *La función del orgasmo: El descubrimiento del orgón. Problemas económicos-sexuales de la energía biológica*, El País, Madrid, 2003, p.401

¹⁷⁰¹ *Op. cit.* p.392

¹⁷⁰² RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.22

¹⁷⁰³ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.39

descubridor del LSD, en el prólogo al libro de J.M. Poveda sobre chamanismo, dice lo siguiente:

<< “En el fondo, ciencia y chamanismo no se contradicen, como no lo hacen la ciencia y la experiencia mística. Al contrario, son complementarios, se complementan para ofrecer una imagen total de la realidad humana”. Esto explica, quizá, por qué científicos de gran prestigio han sido y son religiosos o han buscado esa segunda realidad (...) >>¹⁷⁰⁴

Así la mística y la ciencia superando ancestrales antagonismos, paradójicamente se interesan por la búsqueda de esa segunda realidad, necesariamente espiritual. Rubia insiste en que “no sólo los místicos han reivindicado esta segunda realidad, también científicos de la talla de Newton o Einstein lo han hecho”, concretamente Einstein afirma:

<< “La emoción más hermosa y profunda que podemos experimentar es la sensación de lo místico. Es la fuente de toda ciencia verdadera. El que sienta esta emoción como extraña, que no pueda ya maravillarse y estar ensimismado en el respeto, está prácticamente muerto. Saber que lo que es impenetrable para nosotros existe realmente, manifestándose como la sabiduría más alta y la belleza más radiante, que con nuestras torpes facultades sólo se puede comprender en sus formas más primitivas; este conocimiento, esta sensación, está dentro de la religión verdadera”. >>¹⁷⁰⁵

Desde la negación del yo ‘asistida’ con mescalina que hemos tratado en Huxley, apreciamos un interés en Occidente por la negación, un tipo de nihilismo que interesa al arte contemporáneo. Conceptos como nada, vacío, des-materialización, se implican con la energía y la luz (incluso proyectada), mediando el silencio (del que luego trataremos):

<< Si en las raíces del arte contemporáneo ha existido una tendencia nihilista hacia la disolución y la desmaterialización (Malevich, Duchamp, Cage, Beckett, Antonioni), una evolución inexorable hacia el silencio, el vacío y la nada, en muchas actividades contemporáneas (como los espectáculos de rock basados en crear escenarios con proyecciones de haces de luz, audiovisuales y nieblas, la desmaterialización de la correspondencia con el *e-mail*, la disolución de la burbuja del espacio privado con los teléfonos móviles, la miniaturización de los aparatos de música (...), se demuestra esta tendencia hacia las puras formas de energía, la luz y la desmaterialización. >>¹⁷⁰⁶

Al tratar de la energía y la vacuidad deberíamos remitirnos a la histórica concepción oriental de la energía, que al ser reconsiderada desde la óptica de la vanguardia artística occidental, aparece entendida bajo una concepción integradora. En este contexto y bajo el enunciado de “Contingencia e infinito” aparece el término energético oriental por excelencia, “*ki*”:

<< Tal vez la mejor manera de asociar la investigación de energía a la penetrante influencia de la filosofía oriental sea apelar a la noción taoísta del “*ki*”. El “*ki*” (...) puede utilizarse para referirse a algo de lo que se compone todo en el universo, aceptando que la materia y la energía son intercambiables (el “*ki*” es “materia a punto de convertirse en energía, o energía a punto de materializarse”) (...) >>

Y necesariamente muchas disciplinas aparecen implicadas transversalmente:

<< Como concepto o realidad, el “*ki*” cruza sin obstáculos los distintos campos de la filosofía, el arte, la espiritualidad, las ciencias naturales y la medicina. Podría dar cuenta de la elegante vitalidad que el calígrafo buscaba lograr con su pincelada y también del funcionamiento psicosomático del cuerpo. Y como tal, podría ofrecer una metáfora de los esfuerzos de los artistas del siglo XX por reconciliar lo contingente y lo infinito. >>¹⁷⁰⁷

Por su parte desde la ciencia contemporánea Reich también busca la reconciliación (teórica) entre el mecanicismo y el vitalismo:

<< Al descubrir que la fórmula de tensión y carga aplicábase a todas las funciones involuntarias de la sustancia viva, se me ocurrió preguntarme si también sería aplicable a los procesos de la naturaleza inanimada. (...)

La conclusión inevitable era que *la especial combinación de funciones mecánicas y eléctricas era la característica del funcionamiento vital.* >>¹⁷⁰⁸

¹⁷⁰⁴ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.17

¹⁷⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁰⁶ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.228

¹⁷⁰⁷ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.61

¹⁷⁰⁸ REICH Wilhelm, *La función del orgasmo: El descubrimiento del orgón. Problemas económicos-sexuales de la energía biológica*, El País, Madrid, 2003, p.392

Y aunque comparten las mismas leyes fundamentadas en la polarización o principio de los contrarios (tensión-relajación), aparecen rasgos de una identidad propia:

<< En realidad, la materia viva funciona sobre la base de las mismas leyes físicas que la materia inerte, como sostienen los mecanicistas. Es, al mismo tiempo, fundamentalmente distinta de la materia inerte, como sostienen los vitalistas. En la materia viva, *las funciones mecánicas (tensión, relajación) y las eléctricas (carga, descarga) están combinadas de un modo específico que no ocurre en la materia inerte.*>>¹⁷⁰⁹

Para Reich la superación de los supuestos antagonismos entre energía eléctrica y energía biológica, se resuelven en el término bio-energía:

<< En conclusión, sólo puedo dar una mínima idea del vasto campo que me abrió la investigación del orgasmo. Los experimentos bioeléctricos hicieron surgir una cuestión tanto inesperada como de primordial importancia, la de la naturaleza de la energía bioeléctrica que se manifestaba en estos experimentos. Evidentemente, no podía ser ninguna de las formas de energía conocidas. >>

De la negación de las energías conocidas, deviene una relación de la electricidad biológica con la naturaleza solar:

<< Inesperadamente, el conocimiento de la función biológica de tensión y carga me llevó a descubrir procesos de energía en los *biones*, en el organismo humano y en la radiación solar, desconocidos hasta entonces. >>¹⁷¹⁰

Reich señala un nuevo culto a la luz natural, a la energía de la naturaleza, al sol en cuanto generador de energía sutiles, apareciendo el término energético “*prana*” procedente de la tradición de la India:

<< Se dice que los glóbulos de vitalidad son debidos a una infusión de *prana* o fuerza vital en el oxígeno del aire, por lo que relucen interiormente con fuerte resplandor blanco. Una forma de este *prana*, cuyas vibraciones asumen una gran diversidad de variantes, se asocia con las energías sutiles originadas por el sol. Este *prana* solar alimenta de energía a las criaturas, en parte por asimilación directa en el sistema biofísico de energía y en parte cuando se crean y energizan estos glóbulos de vitalidad, más visibles, por tanto, en días soleados. Tal vez sea ésta una de las causas por las cuales, durante los largos períodos invernales de cielo cubierto, con lluvias y nieblas, el nivel de energía decae en nuestro complejo mente-emociones-organismo, y es que la concentración atmosférica de *prana* solar disminuye cuando no luce el sol. >>¹⁷¹¹

La energía vital en Reich queda asociada al término “*biones*” por él concebido, y que de manera luminosa asocia a la naturaleza:

<< Reich habló de biones y de glóbulos de vitalidad. Algunos días, especialmente a orillas del mar, en la montaña o en los desiertos, es posible ver realmente esos glóbulos de luz como larvas diminutas que bailan a la manera de un enjambre de mosquitos y desaparecen al cabo de pocos segundos. Uno creería que ha visto manchas delante de los ojos, pero su escasa persistencia y el hecho de que sólo sean visibles al aire libre, y no en el interior de las habitaciones, nos indica que no es así. >>¹⁷¹²

La frontera entre la materia viva e inerte se hace difusa en Reich, dando lugar al novedoso concepto de “*bion*” ya citado:

<< Vesícula que representa la etapa de transición entre la sustancia viva y la sustancia no-viva. Se forma constantemente en la naturaleza por un proceso de desintegración de materia orgánica e inorgánica, proceso que ha sido posible reproducir en forma experimental. Está cargado de energía orgánica y se convierte en protozoarios y bacterias. >>¹⁷¹³

La indefinición de la frontera energética no impide su eficiencia terapéutica, fundamentada en la alternancia de lo orgánico y lo inorgánico:

<< En realidad, los escritos de Reich no permiten distinguir claramente cuando se refiere Reich a los glóbulos vitales atmosféricos y cuándo a otra infusión más universal de lo sutil en la materia tangible. No obstante, Reich descubrió que llenando una caja con capas de materia orgánica e inorgánica dispuestas alternativamente, la energía de los orgones quedaba atrapada dentro de la misma, de manera comparable a como un invernadero acumulaba el calor porque lo admite pero no le deja salir. A este dispositivo le llamó acumulador de orgones y lo utilizó en sus estudios. Una modificación de dicho artefacto, a la que llamó

¹⁷⁰⁹ *Op. cit.* p.393

¹⁷¹⁰ *Op. cit.* p.394

¹⁷¹¹ DAVIDSON John, *Más allá de las pirámides: Las energías sutiles*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p.259

¹⁷¹² *Ibidem.*

¹⁷¹³ REICH Wilhelm, *La función del orgasmo: El descubrimiento del orgón. Problemas económicos-sexuales de la energía biológica*, El País, Madrid, 2003, p.399

shooter o “disparador”, consistía en un tubo mediante el cual la energía de los orgones retenida en el acumulador podía enfocarse sobre partes concretas del cuerpo a efectos terapéuticos. En lo que tuvo algunos éxitos bastante dignos de atención. >>¹⁷¹⁴

La azulada energía orgónica de Reich es tan vital como mortal, evidenciando así su potencial terapéutico cuando se controla esta relación:

<< La energía orgónica tiene un efecto parasimpático y carga los tejidos vivos, en especial los corpúsculos rojos de la sangre. Mata las células cancerosas y muchas clases de bacterias. Nuestros experimentos terapéuticos relativos al cáncer se basan en tales efectos biológicos del orgón. Muchos biólogos (como Meisenheimer, Linné y otros), han observado la coloración azul de las ranas en estado de excitación sexual, o una luz azulada que emana de las flores; estamos aquí frente a la excitación biológica (orgonótica) del organismo. >>¹⁷¹⁵

Conclusivamente en Reich la salud y la energía confluyen en la “orgonterapia”, que define como:

<< La técnica terapéutica de la economía sexual. Su finalidad terapéutica es liberar las energías vegetativas fijadas, devolviendo así al enfermo su motilidad vegetativa. >>¹⁷¹⁶

Davidson también se interesa por el sentido terapéutico de la energía. Simón Martín presenta (en el *Prólogo*) a John Davidson como un ‘ortodoxo’ científico que trabaja en la universidad:

<< John acaba de fundar una empresa dedicada a la investigación, sin abandonar su dedicación completa en la Universidad de Cambridge. >>¹⁷¹⁷

Y que no obstante estudia magistralmente (incluso para aplicaciones terapéuticas) otras concepciones científicas de la energía, que implican otras culturas y períodos históricos, y ello le hace interesarse también por el científico heterodoxo Wilhelm Reich:

<< John es un científico por su formación, pero se ha convertido, además, en un terapeuta sensible y maestro, y por eso, en esta obra, que abarca desde las antiguas enseñanzas indias hasta Paracelso, Burr, Reich, la polaridad y mucho más, procura exponer siempre el lado práctico. >>¹⁷¹⁸

Desde la demostración científica con la “energía orgónica” de Reich, también la naturaleza aparece implicada:

<< La energía orgónica puede demostrarse en forma visual, térmica y electroscópica en la tierra, en la atmósfera y en los organismos vegetales y animales. La vibración que se observa en el cielo, y que muchos físicos atribuyen al magnetismo terrestre, y el titilar de las estrellas, son la expresión inmediata del movimiento del orgón atmosférico. >>¹⁷¹⁹

Sorprendentemente con Wilhelm Reich también reaparece en nuestro discurso la estética, ahora en la ciencia de las energías sutiles asociadas a la naturaleza.

<< El color del orgón es azul, o gris azulado. En nuestro laboratorio, el orgón atmosférico se acumula por medio de un aparato construido especialmente. (...) El orgón contiene tres clases distintas de radiación, a saber: formaciones nebulosas de color gris azulado; puntos de color violeta azulado oscuro, que se expanden y contraen, y puntos y líneas blanquecinas, que se mueven rápidamente. >>

El cromatismo de la energía en la naturaleza que interesa a Reich, parece equiparable a ciertas variantes del azul, que, vimos, interesan a artistas como Spalletti o Kapoor. Aparece además el gris, que también estudiamos en relación con Tadao Ando. E incluso tenemos al blanco (“líneas blanquecinas”), que vimos profundamente estudiado en cuanto *cromofobia* por Bachelor:

<< El color del orgón atmosférico se ve en el cielo azul y en la bruma azulada que se observa en la distancia, especialmente en días calurosos de verano, el llamado Fuego de San Telmo y las formaciones azuladas que los astrónomos observaron recientemente durante un período de intensificación de la actividad de las manchas solares, son manifestaciones de la energía orgónica.

¹⁷¹⁴ DAVIDSON John, *Más allá de las pirámides: Las energías sutiles*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p.259

¹⁷¹⁵ REICH Wilhelm, *La función del orgasmo: El descubrimiento del orgón. Problemas económicos-sexuales de la energía biológica*, El País, Madrid, 2003, p.397

¹⁷¹⁶ *Op. cit.* p.402

¹⁷¹⁷ DAVIDSON John, *Más allá de las pirámides: Las energías sutiles*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p.13

¹⁷¹⁸ *Op. cit.* p.15

¹⁷¹⁹ REICH Wilhelm, *La función del orgasmo: El descubrimiento del orgón. Problemas económicos-sexuales de la energía biológica*, El País, Madrid, 2003, p.395

La formación de las nubes y tormentas (...) dependen de los cambios en la concentración del orgón atmosférico. Esto puede demostrarse de forma sencilla, midiendo la velocidad de la descarga del electroscopio. >>¹⁷²⁰

En el devenir del estudio de la energía vital, Reich se interesa por los aspectos energéticos más sutiles, así aparece la envoltura energética humana, que Reich demuestra con metodología científica, lo que permite una apertura a otras concepciones más universalistas, aunque científicamente menos constatables:

<< El organismo humano está rodeado de un campo orgonótico cuyo alcance varía según la movilidad vegetativa del individuo. La demostración de esto es sencilla. El orgón carga sustancias orgánicas, tales como la celulosa. Por lo tanto, si colocamos una placa de celulosa de más o menos 30 centímetros cuadrados, a una distancia de unos 5 centímetros de un electrodo de plata conectado a un oscilógrafo, encontraremos lo siguiente: si movemos un material inorgánico de un lado a otro delante de la placa de celulosa, no habrá reacción en el oscilógrafo (siempre que esto se haga sin mover parte de nuestro cuerpo delante de la placa). >>

Sin embargo en esta científica demostración:

<< si movemos los dedos o la mano de un lado a otro delante de la placa, a una distancia de cincuenta centímetros a tres metros (sin ninguna conexión metálica entre el cuerpo y el aparato) tendremos fuertes reacciones oscilográficas. Si quitamos la placa de celulosa, ese efecto desaparece completamente o casi completamente. A diferencia de la energía electromagnética, la energía orgónica se transmite exclusivamente por medio de materias orgánicas no conductoras. >>¹⁷²¹

Finalmente Davidson nos presenta a Reich como un científico heterodoxo que en su estudio de las esencias del ser descubre las humanas energías sutiles, encontrando correspondencias entre Oriente y Occidente (entre la vieja y nueva sabiduría):

<< Wilhelm Reich. Nacido en Austria en 1897, Reich estudió en principio psicología y psiquiatría. (...). Durante su actividad como psiquiatra, Reich desarrolló sus poderes psíquicos y llegó a ser capaz de visualizar algunas de las energías áuricas y las emanaciones de la energía sutil. A las unidades de esta energía las denominó orgones, y por lo demás la describió en términos muy parecidos a los de los yoguis, sabios y clarividentes antiguos y modernos. >>¹⁷²²

Después de estudiar los aspectos energéticos, retomamos la negación que aparece asociada a las vanguardias artísticas contemporáneas, recordando la tendencia nihilista del arte contemporáneo que, como ya vimos antes, Montaner observaba desde la disciplina arquitectónica. En cierto paralelismo negativo, Debord hace un arte de la negación:

<< (189.): (...) Del romanticismo al cubismo, asistimos a un arte de la negación cada vez más individualizado, que se renueva perpetuamente hasta la fragmentación y la completa aniquilación de la esfera artística, que ha seguido el trayecto global del Barroco. >>¹⁷²³

La vanguardia en su negación incluso podría estetizar su autodestrucción, como plantea Walter Benjamin, bajo una terminal y paradójica negación / afirmación de la estética:

<< “La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético.” >>¹⁷²⁴

No obstante, para Debord el espectacular fin de la vanguardia artística es su extinción, la eliminación estética, la máxima negación del arte para afirmar la vida como frontera natural a integrar:

<< la obra de vanguardia no se produce con la intención de ser interpretada (lo que significa, en cierto modo, *contemplada por el público de sus espectadores*, apreciada, juzgada, etc.) sino con la finalidad de producir un impacto y de agotarse en ese choque, al tiempo que rechaza cualquier otra consideración y, especialmente, cualquier tipo de recepción basada en su ‘belleza’ y asociada al ‘placer o la fruición, (...) El efecto de ese golpe pretendía ser, en el caso de las vanguardias históricas, la disolución de la frontera entre

¹⁷²⁰ *Op. cit.* p.396

¹⁷²¹ REICH Wilhelm, *La función del orgasmo: El descubrimiento del orgón. Problemas económicos-sexuales de la energía biológica*, El País, Madrid, 2003, p.398

¹⁷²² DAVIDSON John, *Más allá de las pirámides: Las energías sutiles*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p.258

¹⁷²³ DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.156

¹⁷²⁴ PARDO J. L., *Prólogo*, en DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.9

el arte y la vida, la realización del arte en la vida y, en suma, la eliminación del ‘arte’ (o de la Estética) como una esfera cultural separada de la cotidianidad. >>¹⁷²⁵

De la muerte del arte como estética ensimismada, que propone Debord, fácilmente puede pasarse al concepto de *arte como cripta*, una visión ensombrecida del arte que significativamente Perniola sitúa en el último capítulo de su texto. Sin embargo, como Debord, propone la trasgresión de la frontera arte / vida:

<< El conjunto de vicisitudes artísticas de los años 90, resumibles en la etiqueta de *Posthuman*, se ha caracterizado por el propósito de transgredir las fronteras que separan el arte de la realidad; >>¹⁷²⁶

Y tratándose de negaciones, el concepto de “nihilismo” aparece y con él, inevitablemente también Nietzsche proclamando la muerte de Dios, en casual afinidad con las concepciones budistas:

<< la situación contemporánea del arte y de la filosofía está abierta desde el fin del clasicismo y desde el hundimiento de la metafísica; está en relación con aquel evento histórico que Nietzsche denominó “la muerte de Dios”, es decir, con el desvanecimiento de todas las certezas estéticas, morales y cognoscitivas elaboradas por la humanidad para vencer el miedo y conferir una cierta seguridad a la vida individual y colectiva, y que constituye lo que el citado filósofo consideró, precisamente, como la premisa del *nihilismo*.>>¹⁷²⁷

Así, muchos siglos antes que Nietzsche el budismo negará incluso la religión / divinidad (“sin la ayuda divina”):

<< Buda fue una figura histórica que nació seis siglos antes de Cristo (...) Su padre fue un noble indio, jefe de la tribu Shakya. Aunque su nombre familiar es Gautama, es generalmente conocido por el de Shakyamuni. A pesar de la aparente felicidad que rodeaba siempre a Buda, una continua inquietud interior le quitaba la paz. Después de muchos años de semejante angustia existencial, Buda logró alcanzar una perfecta felicidad interior, que quiso comunicar a los demás. Siguiendo las creencias de su tiempo, enseñó que la vida era una serie de re-encarnaciones y re-nacimientos, y esto era precisamente lo que significaban la pobreza, el sufrimiento, la enfermedad y la muerte. El sufrimiento (había descubierto Buda) está producido por los deseos y añoranzas del hombre. Para alejar el sufrimiento es necesario apartar toda clase de deseos. Al conseguirlo, se llega a la perfección del *nirvana*, estado superior en el que ya no existen las repetidas reencarnaciones ni el sufrimiento que de ellas se deriva. >>

Desde el estudio de la estética del Japón, al estudiar la ‘religión’ budista se nos descubre la paradoja de su ‘ateísmo’, en beneficio de una praxis personal (“meditación”) interesada en la negación del yo (aspecto conclusivo de nuestra tesis):

<< Para alcanzar la ausencia de cualquier deseo, Buda propuso un método de austera meditación, continua renuncia de sí mismo (...). El mundo material es sólo temporal, y para librarse de ellas el hombre debe advertir la desilusión que traen siempre las cosas mundanas. Buda enseñó que su religión no se preocupaba de los dioses: si éstos existiesen, estarían sujetos a cambio continuo y pasarían también; por tanto, sería mejor no haberlos conocido. El hombre puede obtener su salvación por medio de su propio esfuerzo, sin la ayuda divina. >>¹⁷²⁸

Siglos después también (aunque desde otra disciplina) Freud aparece ‘en la sombra’ (Perniola) interesado en el concepto de negación (“empobrecimiento del yo”), señalando que éste:

<< proporcionó el análisis más profundo del estado emocional provocado por la pérdida de una persona amada o de una abstracción que ha ocupado su lugar. (S. Freud, *Trauer und Melancholie* (1917) en *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1960 y ss.) (...) Para Freud, la melancolía es la consecuencia del fracaso de la “labor del luto”. Si éste no tiene lugar, surge el síndrome patológico en el que a un enorme empobrecimiento del yo se une una actitud de acusación hacia los demás. >>¹⁷²⁹

Así para Perniola la melancolía aparece relacionada con el nihilismo y éste con la pérdida de valores, lo que nos lleva a retomar la relación ética y estética, que ya tratamos con anterioridad. Además la identificación deviene patológica (de nuevo aparece en

¹⁷²⁵ *Op. cit.* p.15

¹⁷²⁶ PERNIOLA Mario, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p.98

¹⁷²⁷ *Op. cit.* p.100

¹⁷²⁸ GARCIA GUTIERREZ Fernando, *El arte del Japón - Summa Artis vol.XXI*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979,

p.64

¹⁷²⁹ PERNIOLA Mario, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p.100

nuestro discurso, el concepto de salud) por ensimismamiento, frente a la saludable concepción globalizante, como inevitable *zeitgeist*:

<< el *nihilismo*, el cual sería una reacción melancólica a la caída y a la desaparición de aquellos “valores” metafísicos que han sustentado y apoyado el ascenso del arte y de la filosofía como formulas culturales-guía de Occidente. (...) La cultura occidental continúa estando poseída, sin saberlo, por el pasado y revierte sobre sí misma la culpa de su desaparición porque, inconscientemente, se identifica con ella. De ahí deriva un cuadro cultural y artístico profundamente patológico que se manifiesta, por un lado, en el sentimiento de una profunda inadecuación de sí mismos que llega hasta la autodenigración y la abyección y, por el otro, en la incapacidad de mantener nada digno de admiración o de estima. >>

Y parece que no sólo en la sombría caverna de Platón hay prisioneros:

<< El arte y la filosofía quedan prisioneros, así, de aquellos “valores” metafísicos que niegan en apariencia. Su *nihilismo* (o *cinismo*) no es una liberación de la tradición, no es un fenómeno de desencanto o de secularización, sino, al contrario, es la indolencia de señores decadentes y melancólicos que ya no están en disposición de situarse en la renegociación general de todas las grandezas implícitas en el proceso de globalización. Los *nihilistas* (o *cínicos*) actuales no son, de ningún modo, los herederos de los *spirit forts* y de los *dandies* de los siglos pasados: son melancólicos incapaces de reciclarse, de formar parte de la nueva jerarquía de la grandeza. >>¹⁷³⁰

Concluye Perniola, apoyándose en Freud, que la vanguardia no es compatible con reaccionarias melancolías, ensimismadas en el nihilismo, un apego a la pérdida ya discutido desde el budismo, aquí entendido como intemporal revolución filosófica / espiritual:

<< además de no reconocer su propia inadecuación, el nihilista melancólico prefiere negar la validez de lo nuevo. Así, el mundo del arte y de la filosofía está lleno de melancólicos que se tienen a sí mismos y al mundo “un gran desprecio” porque no pueden dejar de prolongar, psíquicamente, la existencia de lo que ha perdido “valor”. Freud observa que la melancolía pertenece a la constelación psíquica de la rebelión; pero la rebelión del melancólico no será jamás una revolución porque aquella es, más bien, una queja respecto algo que falta. >>¹⁷³¹

A este respecto nos interesa la clarificadora y ‘original’ definición del nihilismo que Gonçal Mayos hace en la “Presentación” de *El nihilismo: Escritos póstumos*:

<< En la obra de Nietzsche el nihilismo aparece tardíamente. Toma el término de Paul Bourget, que lo utiliza en *Essais de Psychologie contemporaine* (1883) (...) que él definía como “un mortal cansancio de vivir, una tétrica percepción de la vanidad de todo esfuerzo”. >>¹⁷³²

El nihilismo estaba ya en potencia en los textos de Nietzsche, cómo proyecto, encubierto con sinónimos que llevan implícita la negación, incluso la vacuidad:

<< la realidad que designa el término nihilismo estaba presente en el pensamiento de Nietzsche desde hacía tiempo, si bien se expresaba como *pesimismo*, *decadencia*, *degeneración vital*, *muerte de Dios* o *voluntad de nada*. >>¹⁷³³

Precisamente la “vacuidad” es uno de los fundamentos del budismo:

<< Los principios fundamentales de la enseñanza de Buda son: (...) *ku*: todo es *ku*, vacuidad. Punto cero, existencia sin sustancia. >>¹⁷³⁴

El término vacuidad aparece en múltiples contextos, incluso en situaciones paradójicas que nos interesan, tal como acontece en el exceso estético por antonomasia. Así Joaquim Dols en su estudio del fenómeno estético denominado *kitsch* también plantea la negación, la “nada” y conclusivamente, el “vacío más absoluto”, paradójico tras la aparente plenitud del recargamiento máximo. El deseo es el protagonista en el *kitsch*, que paradójicamente también centra la búsqueda budista (subrayando la paradoja estética: *zen-kitsch*), por entenderlo como origen del sufrimiento:

<< nada de buscar, pero tampoco nada de sinceridad, de autenticidad, de personalidad. En el kitsch todo discurre a un nivel epidémico, de oídas, de apariencias. Es una pura representación. (...) Es el deseo

¹⁷³⁰ *Op. cit.* p.101

¹⁷³¹ *Op. cit.* p.102

¹⁷³² MAYOS Gonçal *Presentación* en NIETZSCHE Friedrich, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2002, p.10

¹⁷³³ *Op. cit.* p.11

¹⁷³⁴ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.79

frustrado de la gloria y la belleza, todo desmayo, arrobamiento y lujo, pero al fin nada, el vacío más absoluto, el vacío del engaño, del propio engaño. >>¹⁷³⁵

El engaño ajeno pero sobre todo el propio (yo / identidad) es el que nos preocupa. Así el éxtasis ‘sentimentaloide’ que le interesa al *kitsch*, no tiene nada que ver con el auténtico éxtasis luminoso y espiritual que aquí tratamos. Por el contrario, la sobredosis de sentimentalismo del *kitsch* implica una ausencia fundamental, la ausencia de la “idea”:

<< Kitsch es lo empalagoso, redicho, tópico, blando, engolado, altanero, vacío y, sobre todo, falso. Kitsch es mentira y fatuidad. Kitsch es la carencia de sentimientos escondida justamente tras la fachada del sentimentalismo. Kitsch es la ausencia de gusto hecha supuesta exquisitez. (...) Un concepto, kitsch antes moral que estético. (...) medio ahogados de tanto sentimiento, medio perplejos de tanto desatino, todo puro arquetipo, todo pura sandez, dolor de recetario y éxtasis de manual, el adjetivo redundante y la imagen desgastada, el ademán aprendido, la idea inexistente. >>¹⁷³⁶

Kitsch implica la deriva de la “ética” hacia la “estética”, aspecto del que ya tratamos anteriormente:

<< “La esencia del kitsch consiste en la sustitución de la categoría ética con la categoría estética (...)” H. Broch *Kitsch y arte de tendencia*, 1933, en *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Tusquets Editor, Barcelona, 1970, p.9 >>¹⁷³⁷

La “mentira” sistematizada por el *kitsch*, conlleva a una terminal ausencia, la “vida” misma:

<< Lo prefijado, el vivir sin vida, todo ya oído antes, todo imitado de un modelo que se sabe bien acepado por la mayoría, todo degradado a golpe de mentira, eso es el kitsch. >>¹⁷³⁸

La frustración de la mentira, tiene cierta correspondencia con el distanciamiento entre proyecto y obra. Tal como acontece con el gran trabajo de Nietzsche sobre el nihilismo, que se queda en proyecto, pues “nunca” llegará a ser “obra”:

<< la que había de ser su gran obra de madurez, *La voluntad de poder: Ensayo de una transvaloración de todos los valores* según proyecto de 1887 recogido en *La genealogía de la moral*, estaba previsto que constara de una primera parte (de las cuatro) titulada “Historia del nihilismo europeo”. Resulta evidente que muchos de los textos recogidos en esta selección habían de formar parte de dicha obra, nunca concluida.>>¹⁷³⁹

Sorprendentemente Nietzsche introduce la paradoja en tanto “equivoco” y el nihilismo se abre a la pluralidad. Así otros autores participan de este concepto, de tal manera que pueden introducirse otras filosofías:

<< *Nihilismo* es en la obra de Nietzsche algo profundo y polivalente (“ES EQUIVOCO” 9 [35]). Un análisis realmente fructífero y profundo exige que se hable de nihilismos en plural y con diversos adjetivos, en vez de en singular. Así lo hacen (ofreciendo distintas clasificaciones de los diversos nihilismos) autores como Heidegger, Deleuze, Djuric o Granier, que, tratando de completar y sistematizar una tendencia ya explícita en el propio Nietzsche, (...) >>¹⁷⁴⁰

Mayos plantea toda una organización tipológica del nihilismo, contextualizando a Nietzsche, que sorprendentemente aparece con actitud positiva con un nihilismo “activo” mediando la “conciencia de sí”, no exento de contradicciones integradas como la creación / destrucción. Por tanto:

<< hay que distinguir entre el nihilismo que tiene conciencia de sí y se reconoce como tal, que podría llamarse nihilismo explícito, y el que no se sabe tal e incluso se considera el gran adversario del nihilismo, el nihilismo implícito. El primero puede a su vez ser dividido, como hizo Nietzsche, entre activo (...) y pasivo, incapaz de oponer alternativas o respuestas a la nueva situación. El activo, en el cual hay que situar propiamente a Nietzsche, no claudica ante la nueva situación y reacciona de manera creativa y destructiva

¹⁷³⁵ DOLS Joaquim, *Me temo que es usted algo Kitsch*, Lápiz nº31, p.26

¹⁷³⁶ *Op. cit.* p.25

¹⁷³⁷ *Op. cit.* p.30

¹⁷³⁸ *Op. cit.* p.26

¹⁷³⁹ MAYOS Gonçal *Presentación* en NIETZSCHE Friedrich, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2002, p.11

¹⁷⁴⁰ *Ibidem.*

(ambas se implican mutuamente) cambiando los valores viejos y caducos por otros nuevos y revulsivos.>>¹⁷⁴¹

Desde una paradójica negación del nihilismo surge ‘otro’ Nietzsche, el “antinihilista”, que implica la negación de Dios y un proyecto de futuro necesariamente “ateo”. Nietzsche llegará al extremo de:

<< definirse a sí mismo como “antinihilista”, podemos decir que se sitúa frente a todos los tipos de nihilismo que hemos mencionado. Así, dice en la *Genealogía de la moral*: “tiene que venir a nosotros el hombre redentor, el hombre del gran amor y del gran desprecio, el espíritu creador (...) Ese hombre del futuro, que nos liberará del ideal existente hasta ahora (...); ese anticristo y antinihilista, ese vencedor de Dios y de la nada, alguna vez tiene que llegar...”. Y Nietzsche añade que ésta es la tarea que le está destinada a un “futuro” “Zaratustra el ateo”. >>¹⁷⁴²

Como ya hemos citado, la negación de Dios también se contempla en el budismo. Así desde la “revolución interior” que redescubre “la condición normal”, Dios, Buda y el ser humano se asimilan:

<< En su condición normal, el cuerpo es naturalmente fuerte, la respiración profunda, es espíritu amplio, abierto. Dios, Buda, el poder cósmico fundamental es la condición normal. “Cuando el ser humano se convierte de verdad en ser humano, entonces es Dios, Buda.” Taisen Deshimaru [1914-1982]. >>¹⁷⁴³

Reactivamente en el nihilismo activo de Nietzsche, desde una proyectiva “posibilidad de afloración” se valora la “vida”, la “naturaleza”, el “aquí” y “ahora”, incluso el “cuerpo”. Nietzsche se muestra aquí como:

<< uno de los autores más radicalmente subversores de todos los tiempos, pues descubre que tal nihilismo no es otro que el omnipresente en la tradición occidental desde Sócrates y Platón: la tradición que circula por el cristianismo, la moralidad, el humanismo, el racionalismo, el idealismo y el socialismo y que se caracteriza por el rechazo de la vida, del mundo, de la naturaleza, del cuerpo, del ahora y aquí. >>¹⁷⁴⁴

Por su parte el zen hace siglos que concibe la “vida” desde el “aquí y ahora” que se proyecta hacia el futuro como instante eterno:

<< La mayoría de la gente piensa sin cesar en el pasado o en el futuro. De esta forma la vida no se vive plenamente. Para que el futuro salga bien hay que vivir el presente. Vivir es aquí y ahora. Pasado y futuro no tienen existencia. Cada instante vivido es un punto y la sucesión de los puntos forma una línea. De igual modo la vida es una sucesión de instantes, una serie de etapas que son otros tantos aquí y ahora.>>¹⁷⁴⁵

Desde aquel nihilismo “activo” de Nietzsche aparece una conciencia crítica que arranca de la religión y se expande hacia la sociedad, la filosofía, la cultura, y por extensión a todo el concepto de Occidente:

<< La tremenda acusación de Nietzsche, sin embargo, va mucho más allá de la identificación del cristianismo con el nihilismo (implícito y negado, claro está); incluye la práctica totalidad de la tradición social, filosófica y cultural de Occidente. >>¹⁷⁴⁶

Esta crítica de Nietzsche a la visión tradicional de “Occidente”, también encuentra resonancia en el zen que, desde una perspectiva histórica realizada por budistas occidentales (franceses y suizos) reconsidera la sociedad actual:

<< Nuestra época se caracteriza por un gran desarrollo de la ciencia y de los medios materiales, pero la conciencia del ser humano, su comprensión de la vida y su relación con el universo han progresado muy poco. (...) Incluso si las ciencias de la materia la examinan con más detenimiento, las explicaciones del universo siguen siendo provisionales. Incluso si las ciencias de la vida descubren mecanismos cada vez más complejos, su esencia se les escapa. >>

Comprendiendo que el auténtico “progreso” se orienta hacia la “revolución interior”:

¹⁷⁴¹ *Op. cit.* p.12

¹⁷⁴² *Op. cit.* p.14

¹⁷⁴³ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.148

¹⁷⁴⁴ MAYOS Gonçal *Presentación* en NIETZSCHE Friedrich, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2002, p.16

¹⁷⁴⁵ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.64

¹⁷⁴⁶ MAYOS Gonçal *Presentación* en NIETZSCHE Friedrich, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2002, p.17

<< El progreso no es nefasto en sí, sin embargo, no puede contribuir a la felicidad ni a la paz del ser humano más que cuando se armoniza con los principios universales. Estos están al alcance de todos, a condición de que se lleve a cabo una verdadera revolución interior. >>¹⁷⁴⁷

La crítica nihilista al concepto mismo de “Occidente” genera una reacción, que lleva a Nietzsche a reconsiderar positivamente el pasado. Valora el antiguo concepto de “cosmovisión” o la armonía con la naturaleza de los presocráticos griegos, que desde un posicionamiento ético ofrecen alternativas a la alianza anti-vida de religión y metafísica. La acusación:

<< incluye la práctica totalidad de la tradición social, filosófica y cultural de Occidente. (...) Este nihilismo implícito es una reacción contra la cosmovisión anterior a su advenimiento que Nietzsche, llama aristocrática y aun trágica. Se refiere esencialmente a la época arcaica y presocrática de los griegos: época regida por una moral de señores, por los dos principios apolíneo y dionisiaco. Posteriormente la tradición occidental eliminó el segundo. >>

La negación crítica se va expandiendo (a modo de ‘tumor’) a todos los niveles:

<< (...) una declarada guerra contra la vida y el mundo presente desde un pretendido mundo trascendente de la verdad y la revelación. En esta perspectiva, religión y metafísica se dan la mano y se identifican en lo esencial: entronizan una verdad y un ser supremo a los cuales lo sacrifican todo. El anhelo de verdad y de revelación que alienta tanto en la metafísica como en la religión se cobra el precio de la vida más propia, mundana e individual (...) El resultado de todo ello es el autoodio del hombre, la negación y la autodestrucción. Así identifica Nietzsche la sumisión a Dios, el reduccionismo al ser y lo idéntico, el ascetismo y el conformismo y todos los valores ideales y trascendentes. >>¹⁷⁴⁸

También desde la sabiduría del pasado, el zen se plantea la superación de la “religión” y la “metafísica”, tal como el mismo Buda puso en práctica con su negación ejemplarizante. En la época de Buda Shakyamuni:

<< proliferaban sistemas filosóficos y religiosos que generaban oposiciones y disputas. Todos decían que su propia doctrina tenía origen en la verdad absoluta y afirmaban que las demás enseñanzas eran erróneas y engañosas. De alguna manera es lo mismo que sucede hoy en Occidente. El Buda declaraba que tales disputas eran inútiles y se mantenía al margen de toda discusión metafísica. No quería preocuparse, como hacían los filósofos y los religiosos de su época, (...) >>

Aquí la negación se positiviza pero con el mismo rechazo a la “religión” apuntado a propósito de Nietzsche (con muchos siglos de diferencia):

<< No consideraba que estas cuestiones fueran la esencia de una auténtica búsqueda de la sabiduría, pues alejaban al ser humano del camino que le liberaba del sufrimiento. (...) No tenía intención de crear una nueva religión sólo quería ayudar al ser humano a comprender el origen del sufrimiento y a liberarse de él.>>¹⁷⁴⁹

Si el pasado aparece como alternativa nihilista, el presente entendido como *zeitgeist*, también permite una salida hacia el futuro. Nietzsche, entendió que:

<< la situación esencial de su tiempo (y en cierta manera del futuro) conducía necesariamente a la elección entre tres posturas o actitudes que corresponden a la clasificación de los tipos de nihilismo. Por una parte, cabe la posibilidad de continuar negando la “muerte de Dios” y cerrar los ojos a la realidad de los tiempos, de permanecer en un nihilismo implícito. >>¹⁷⁵⁰

Frente a un ‘historicista’ “nihilismo pasivo” y desencantando, Nietzsche propone un proyecto creativo fundamentado en el vacío, implicando a la “vida” entendida como “ahora y aquí”, quizás desde el equilibrio de la ‘vía media’ budista o la “tensión” entre lo “apolíneo” y lo “dionisiaco” de su propia doctrina:

<< la situación nihilista actual con todo lo que implican, pero renunciando también a cualquier alternativa o salida. (...) Se incurre entonces en el nihilismo pasivo, desencantado, angustiado y meramente destructivo (...) >>

Así la tercera vía (¿media?) implica “proyectarse creativamente”:

¹⁷⁴⁷ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.142

¹⁷⁴⁸ MAYOS Gonçal *Presentación* en NIETZSCHE Friedrich, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2002, p.17

¹⁷⁴⁹ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.76

¹⁷⁵⁰ MAYOS Gonçal *Presentación* en NIETZSCHE Friedrich, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2002, p.18

<< Finalmente, la tercera opción es el nihilismo activo, transvalorador y reafirmador: el de Nietzsche. En él la voluntad de poder se pone al servicio de la vida, del ahora y aquí, para proyectarse creativamente sobre el vacío (pero a la vez apertura) de la “muerte de Dios” a base de construir nuevos valores, (...) que mantengan la necesaria tensión entre el velo apolíneo y la dionisiaca manifestación del trasfondo de toda existencia. >>¹⁷⁵¹

De nuevo se evidencian ciertas afinidades entre Nietzsche y el budismo, puesto que el “ahora y aquí” también es una concepción que dota de identidad al zen. Así el “aquí y ahora” como “instante eterno”, se proyecta hacia el vacío, hacia el futuro:

<< En la total presencia, en la plenitud del aquí y ahora el instante se puede convertir en eternidad. El tiempo que pasa existe sólo con respecto a nuestra visión de ser humano: al haber nacido, crecemos, envejecemos y tenemos que morir. De ahí surge la noción del tiempo que corre. Pero desde el punto de vista cósmico, el pasado y el futuro existen en el aquí y ahora. >>¹⁷⁵²

Necesariamente el nihilismo activo de Nietzsche implicará el creativo y abierto concepto del devenir, incluyendo el altruista concepto de no “meta”, planteándose como opción:

<< aventurarse en un proceso indefinidamente abierto de transvaloración y de autocreación sin meta prefigurada, ni trascendencia ni más allá. En La gaya ciencia afirma Nietzsche: “¡nosotros queremos ‘ser lo que somos’: los hombres únicos, incomparables, los que se dan leyes a sí mismos, los que se crean a sí mismos”. >>¹⁷⁵³

Históricamente en el Zen al sorprendente concepto de “sin meta” se le ha dado un nombre, que pone de relieve su importancia trascendental. Paradójicamente desde la negación se afirman conceptos como “dejar pasar” y “sin egoísmo” (que seguiremos tratando), devienen trascendentales e integradores:

<< *Mushotoku* quiere decir: espíritu que no pretende obtener. Se trata de la actitud en la que el espíritu no se apega a ningún objeto y no busca ni beneficio ni resultado. Sin ese estado de espíritu *zazen* no es auténtico. La sabiduría tiene su origen en *mushotoku* trascendiendo todas las limitaciones debidas a la búsqueda de una meta. A fin de cuentas, la sabiduría más elevada existe sin meta y sin conciencia; no procede de la actividad del cerebro frontal (cortex), sino del cerebro central (tálamo, hipotálamo) y brota de todo el cuerpo. >>¹⁷⁵⁴

Anónimamente (sin ego), desde la sabiduría popular se ha dicho:

<< “Con las manos abiertas, puedes recibir todo; con las manos cerradas, nada puede obtenerse”. Lo mismo ocurre con el espíritu: si se apega a una meta, se encierra en sus propios conceptos en los que la sabiduría no tiene lugar. La actitud justa consiste en dejar pasar todo, concentrándose en la acción inmediata sin egoísmo. Los seres humanos siempre quieren obtener y tienen miedo a perder. En última instancia, abandonar se convierte en el mayor éxito. *Mushotoku* es obtener todo el cosmos. >>¹⁷⁵⁵

Este cierto ‘pasotismo’ espiritual del dejar pasar que en el zen se denomina “*Mushotoku*: sin meta ni objeto”, forma parte de la tradicional negación oriental, que también puede encontrarse en el Taoísmo. Con la impecabilidad de un espejo el no hacer se erige en todo un arte, el de dejar el espíritu “en paz”, una concepción denominada *wu wei*, que además aparece dotada de la propiedad de superar antagonismos:

<< La polaridad entre *yin* y *yang* no debe entenderse como insuperable, es posible trascender el concepto de dualidad y obrar por encima de ella. (...)

Esta imposibilidad de determinarse a seguir un modo de obrar, implica un concepto básico del taoísmo de donde lo tomará el Zen. Se trata de *wu wei*, que significa “negación” (*wu* = no); y “actuar”, “coger”, “reaccionar”, “hacer” (*wei*). Con el *wu wei* se intenta conseguir una relajación cuyo equivalente mental o psicológico sería una “desconexión” o un “desasimiento”. Chuan Tszé dice: “El espíritu del hombre perfecto es como un espejo. No atrapa nada pero tampoco rechaza nada. Recibe pero no conserva”.

¹⁷⁵¹ *Op. cit.* p.19

¹⁷⁵² BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.64

¹⁷⁵³ MAYOS Gonçal, *Presentación* en NIETZSCHE Friedrich, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2002, p.20

¹⁷⁵⁴ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.67

¹⁷⁵⁵ *Ibidem.*

El arte simple y sutil de *wu wei*, el arte de dejar el espíritu “en paz”, aparece descrito por otro importante autor taoísta, Lie Tszé (hacia el 398 a. de JC.) >>¹⁷⁵⁶

Precisamente la ‘*metáfora del espejo*’ (homónimo título de la tesis doctoral de Dolls) también interesa al zen cuando valora la dimensión espiritual del “dejar pasar”, que ya aparece en el *Sutra del Diamante*:

<< “Cuando el espíritu no permanece en nada, el verdadero espíritu aparece.”

La actitud del espíritu. Dejar pasar: En zazen, las imágenes, los pensamientos, las formaciones mentales surgidas del inconsciente pasan como sombras delante de un espejo y se desvanecen naturalmente. Al no alimentar pensamientos personales, aparece la conciencia *hishiryō*, más allá del pensamiento. Este estado no es un estado de conciencia especial sino la vuelta a la condición original. >>¹⁷⁵⁷

Bajo una amplia conceptualización más allá del tiempo y el espacio, el concepto *wu wei* también podría evidenciar una cierta correspondencia con la tradición espiritual del misticismo sufí, bajo el término que Miret Magdalena denomina *dexamiento*:

<< Tuvo Ben Arabi muchos discípulos, entre los que destacan Abulabás de Murcia, y Abenabab de Ronda. Se puede decir que en nuestro país hubo indirectos seguidores del sufismo del silencio, entre los cristianos. Fueron los alumbrados del siglo XVI, y antes los recogidos franciscanos, seguidores del cardenal Cisneros. Se dejaban llevar por el WU Wei oriental, que llamaban *dexamiento*. >>¹⁷⁵⁸

Cristianos y musulmanes comparten con yoguis y practicantes del zen la sabiduría del dejar pasar. Así desde el silencio meditativo diferentes culturas comparten concepto y resultado desde las diferentes praxis. Así para Magdalena la “meditación zen” (de la que luego trataremos) aparece como paradigma del no-hacer:

<< En España hubo una corriente que tenía muchas similitudes con esta mística oriental: fueron los alumbrados del siglo XVI. Los consejos orientales de meditación se parecen a los de esos españoles. Su fundamento es el “dexamiento”, que no es sino la distensión yóguica que produce la meditación, cosa que describían así: “Nos poníamos en esta oración mental, a la que llamábamos recogimiento, que es no estar derramados en los sentidos, sino procurando desechar de sí todo pensamiento y poner el alma en quietud, que ni se acordase de sí ni de Dios; y, para venir a esto, nos poníamos de rodillas un rato, y después asentábamos en un rincón, cerrados los ojos, y allí estábamos sentados un gran rato.” ¿No es esto la meditación zen? >>

Al efecto el teólogo heterodoxo explica la meditación zen, que el mismo practica:

<< En ella el meditante se pone en la postura japonesa de arrodillarse y asentarse sobre las piernas, que están dobladas sobre los talones. O bien ponerse en la postura del loto, o del semiloto quien no puede alcanzar la postura llamada perfecta. Hacerlo en una estancia tranquila, tener los ojos cerrados, o entornados, sin pensar en nuestras inquietudes cotidianas, también la boca, la cara y la frente distendidas. Y hacerlo durante un rato, sin dejarse llevar por ninguna preocupación, ni siquiera la de desechar angustiadamente las distracciones, queriendo luchar contra ellas. Hay que “dejarlas pasar”, sin más fuerza de voluntad contra ellas. Es el *wu-wei* de no hacer nada en contra, como se derrota al adversario en el *jiu-jitsu*, dejándole pasar cuando ataca, y así se cae y se le vence. >>¹⁷⁵⁹

Desde esta perspectiva la dualidad no aparece como problemática, “interior” y “exterior” ya no son conceptualmente antagónicos:

<< Dos son por lo tanto los caminos de meditación de Oriente: el silencio y vivir el amor, pues los budistas son unos místicos “enamorados” sin más reflexión religiosa de Dios. Lo interior y lo exterior están así unidos sin forzarse. >>¹⁷⁶⁰

Por su parte la “neurobiología” no encuentra problemática alguna en la compatibilización de los contrarios, en el contexto de los “estados alterados de conciencia”, habituales en la búsqueda espiritual (aunque no exclusivamente):

<< aunque los sistemas son contrarios en sus efectos (relajación y alerta), cuando se llega a una excitación extrema de un sistema se produce también una excitación del sistema contrario. Por esta razón se puede acceder a una experiencia extática tanto desde la tranquilidad (meditación, pasividad), como desde la actividad máxima (danza, excitación). El aumento de la estimulación externa puede también producir estados alterados de conciencia. Esto ocurre en la sobrecarga o bombardeo sensorial, con la fatiga mental y

¹⁷⁵⁶ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.24

¹⁷⁵⁷ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.22

¹⁷⁵⁸ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.189

¹⁷⁵⁹ *Op. cit.* p.229

¹⁷⁶⁰ *Ibidem.*

en la emocionalidad profunda, con tácticas de “tercer grado” o “lavado de cerebro”, en trances hiper-cinéticos, en trances orgiásticos, extáticos, bailes y danzas frenéticas, masturbación prolongada, neurosis traumática, estados de despersonalización, de pánico, de ira, reacciones de histeria de conversión, reacciones esquizofrénicas, etc. >>

No obstante la contrariedad aparece en la pluralidad de las experiencias místicas, pero sólo se trata de una problemática meramente lingüística:

<< Es evidente que los místicos difieren en sus expresiones por lo que respecta a la meta de sus experiencias: Dios, el vacío, el nirvana, la energía cósmica, etc, (...) >>¹⁷⁶¹

La confrontación en las cuestiones místicas adquiere rasgo de normalidad, incluso la paradójica compatibilidad de la negación / afirmación. Significativamente a los veinte años Ben Arabi se declaró sufí, y fue a entrevistarse con Averroes y éste:

<< lo interpeló sobre sus ideas, y Ben Arabi sólo le dijo: “No”. Al repetirle la misma pregunta otra vez, le contestó sorprendentemente lo contrario: “Sí”. Y, por fin, terminó diciendo: “Porque la realidad es no y sí”. Y así acabó su conversación. Cualquiera lector se dará cuenta por esta anécdota de que estos dos pensadores sólo querían dar razón de la complejidad inabarcable de toda realidad, fuera lo que fuese. >>¹⁷⁶²

Suceso que no nos debería sorprender a la luz de la “sabiduría” (vital), pues etimológicamente forma parte de su identidad, dado que ‘naturalmente’ es la raíz misma del término “suff”:

<< Se dice que la palabra “suff” procede del vestido sencillo que solían llevar; era de lana, como el de todos los eremitas cristianos del desierto de Egipto. Sin embargo el profesor García Gómez piensa, con bastante razón que deriva de la palabra *sophia*, sabiduría, pues eran verdaderos sabios del espíritu y de la vida.>>¹⁷⁶³

La dualidad de técnicas espirituales no impide vislumbrar una identidad compartida, un “denominador común”:

<< aunque el trasfondo cultural, el lenguaje empleado y la interpretación por el propio individuo de esas experiencias sean distintos, lo que aquí nos interesa subrayar es que el denominador común tiene que ser aquellas estructuras cerebrales cuya activación hace posible estas experiencias. Por tanto, desde el punto de vista anatómico-fisiológico, creo que es lícito afirmar que las experiencias místicas tienen un denominador común. >>

Mientras las técnicas activas disuelven el yo por medio de la concentración, las técnicas pasivas no hacen nada, simplemente ‘estar’, en actitud tranquila y receptiva:

<< A favor de este argumento están las condiciones con las cuales pueden alcanzarse estas experiencias, es decir, las técnicas que la humanidad, a lo largo de los siglos, ha desarrollado para poder acceder a esa otra realidad que se puede llamar espiritual, trascendente o como se quiera, pero que es distinta de nuestra realidad cotidiana. Estas técnicas son similares en todo el mundo y quizá puedan dividirse en técnicas pasivas y técnicas activas. >>¹⁷⁶⁴

Aclarando:

<< Todo el mundo sabe que la pasividad a la que se refieren estas técnicas consiste en apartar de la mente todo tipo de pensamientos. Lo que se pretende es que la atención no tenga ningún objeto en que concentrarse. En resumen, no pensar en nada y no concentrarse en nada; simplemente, esperar tranquilo esa experiencia de trascendencia.

Las técnicas activas suponen todo lo contrario, a saber, la concentración focalizada en un objeto determinado: una figura, una palabra, un sonido, la propia respiración, etc., hasta que poco a poco vaya desapareciendo la percepción del yo y se produzca la experiencia deseada.>>¹⁷⁶⁵

Las explicaciones neurobiológicas de las técnicas pasivas del éxtasis de la “vía negativa” son bastante sofisticadas, pero esencialmente la vía de la “desaferentación” es equiparable al “dejar pasar” del zen o al precedente *wu-wei* o “no hacer nada” taoísta. La base neurobiológica de las citadas técnicas sería, según D’Aquili y Newberg la siguiente:

<< en el caso de las técnicas pasivas, que en la Edad Media los místicos denominaban “vía negativa”, cuando la voluntad intenta limpiar la mente de pensamientos se debe producir una desaferentación (falta de

¹⁷⁶¹ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.176

¹⁷⁶² MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.185

¹⁷⁶³ *Op. cit.* p.182

¹⁷⁶⁴ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.178

¹⁷⁶⁵ *Ibidem.*

aferencias, es decir, informaciones periféricas) de las áreas de asociación del hemisferio derecho que están dedicadas a la orientación (lóbulo parietal), lo que produciría una estimulación del hipocampo derecho, que estimularía a su vez centros de la amígdala con el resultado de un estado de hiper-tranquilidad, gracias a la estimulación por la amígdala de las regiones parasimpáticas del hipotálamo. Cuando la excitación de estas áreas llega a un máximo, se produce el efecto de desbordamiento con una excitación del sistema de hiperalerta y sensaciones de éxtasis. >>¹⁷⁶⁶

Diferentes vías espirituales como el orfismo, platonismo o maniqueísmo, se interesan por el dualismo, que no obstante se disuelve en la identificación con la divinidad. Resultando necesario recordar que:

<< el orfismo creía que el alma humana, inmortal, estaba presa en el cuerpo mortal, pero si con el esfuerzo se conseguía alcanzar la pureza del alma, ésta podría identificarse con la divinidad. En realidad, cualquier sistema dualista que divida al ser humano en cuerpo y alma implica que dentro del organismo existe una instancia, el alma, que sirve de conexión con la divinidad. >>

Así la auténtica identidad se manifiesta con la “liberación” de la “luz atrapada”, ensombrecida.

<< Y así ocurre también con el dualismo platónico y neoplatónico; y, asimismo, por ejemplo, con Agustín de Tagaste que durante nueve años fue maniqueo, es decir, adepto a una secta fuertemente dualista fundada por un persa, Manes o Mani (215-275, aprox.). (...) Según esta secta, el espíritu o luz se encuentra cautivo en la materia corporal y el ascetismo es la técnica encaminada a la liberación de esa luz atrapada. >>¹⁷⁶⁷

Bajo esa concepción espiritual de amplio espectro, la pluralidad de las expresiones artísticas de las diversas religiones no aparece como contrariedad. Las podemos entender compartiendo un trasfondo común, una espiritualidad más allá de la religión concreta:

<< Yo, al ver lo que son y pretenden los sufíes, lo mismo que los indios o los asiáticos religiosos, mantengo la semejanza sustancial de los místicos de todas las culturas; guardan una similitud mayor que la que existe entre las prácticas y las ideas religiosas que hay en ellas. Es una cosa parecida a la semejanza de fondo que existe en el arte religioso de todas las corrientes: una catedral cristiana es diferente exteriormente del Tah Majal, o de una pagoda hindú, pero en su estructura artística hay un espíritu común que nos eleva a través del fondo que late en toda expresión artística religiosa, sea cual sea ésta. >>¹⁷⁶⁸

Diferentes y prestigiosos pensadores occidentales también entienden que el “gran arte” es intemporal y hace compatible lo “trascendental” y lo “agradable” incluso, superando su aparente conflicto. Así Tatarkiewicz se muestra de acuerdo con André Malraux cuando afirma que:

<< el gran arte constituye “le monde de vérité soustrait au temps”, y es en este sentido, intemporal. Ahora comprendemos lo que Koestler indica en *Act of Creation* cuando dice que el arte tiene “un atractivo trascendental y un efecto catártico”, oponiéndose al arte que es “un mero pasatiempo agradable”. (...) incluso el arte que tiene un atractivo trascendental puede a veces transformarse en un pasatiempo agradable.>>¹⁷⁶⁹

Recordemos también la conocida afirmación de André Malraux sobre la espiritualidad, considerándola como indispensable proyecto de futuro, en el que necesariamente debería contextualizarse el arte ‘con por-venir’:

<< “La civilización del siglo XXI será espiritual o no será”. André Malraux >>¹⁷⁷⁰

No obstante aunque la disolución de los contrarios parece progresar, existen unos rasgos conceptuales de identidad que diferencian Oriente y Occidente:

<< Nosotros, los occidentales, estamos acostumbrados a dividir, a clasificar, a separar, a analizar; en cambio el oriental une, globaliza, describe más que define, sintetiza. (...) los caminos de la salvación de nuestros problemas vendrían de la complementación de los dos modos de pensamiento, y nosotros, los

¹⁷⁶⁶ *Op. cit.* p.179

¹⁷⁶⁷ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.12

¹⁷⁶⁸ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.182

¹⁷⁶⁹ TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.70

¹⁷⁷⁰ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.160

occidentales, deberíamos darnos un baño de orientalismo para compensar nuestro exacerbado racionalismo de ayer, que todavía perdura. >>¹⁷⁷¹

Para un acercamiento a Oriente parece indispensable un cambio de actitud, que requiere una aproximación al concepto de no separación (no dos):

<< Lo primero que debe saber el occidental que quiere conocer la filosofía, teología y espiritualidad orientales es que nosotros las estudiamos por separado, y hasta las oponemos. En cambio el oriental que es verdadero seguidor de Buda, Lao Tsé o de alguno de sus discípulos auténticos no separa lo filosófico de lo teológico, ni estos dos de la vida personal y social. No hay allí teórico que no viva lo que enseña, ni práctico que no tenga una filosofía de base. >>¹⁷⁷²

Miret Magdalena encuentra en la “distensión” toda una filosofía vital compartida:

<< Como en el caso del zen, el sufismo pretende la tranquilidad de ánimo, la relajación y la distensión.>>¹⁷⁷³

El autor se muestra vitalmente sincrético en la vía espiritual y particularmente interesado por la praxis, especialmente el yoga y la meditación zen. El editor subraya que:

<< Es periodista, escritor y conferenciante. Ha sido profesor en el Instituto Superior Pastoral y en el Instituto Universitario de Teología. Como teólogo seglar independiente es presidente de la Asociación de Teólogos Juan XXIII. Ha dictado cursos sobre las religiones orientales y el mundo actual. Es practicante, desde hace más de veinte años, del yoga y la meditación Zen (...) >>¹⁷⁷⁴

En el zen la praxis de la normalidad supera las “oposiciones”, desde la comprensión de la originaria y vital “condición normal”, que así resulta proyectada a la trascendencia. Se hace imprescindible una clarificación:

<< A menudo se considera el Zen como una práctica especial, misteriosa, al margen de la vida de todos los días. Esta es una opinión completamente equivocada. El Zen no es más que la vuelta a la condición normal, original del cuerpo y del espíritu del ser humano. Más bien la sociedad y la vida que llevamos es lo que está fuera de la normalidad. La mayoría de los seres humanos están limitados por sus conceptos, por lo que saben y por lo que creen saber. El Zen, al contrario, no se apega a nada, está abierto y acepta todo: felicidad y desgracia, vida y muerte, fenómenos y vacuidad. En última instancia incluye y supera todas las oposiciones. >>¹⁷⁷⁵

Pero generalmente en Occidente la dualidad suele resultar problemática, generando conflictos y contradicciones, como por ejemplo entre lo sagrado y lo profano, al no comprender que se trata de una ilusión. Con sentido ejemplarizante Debord comienza su ‘irreverente’ libro mediante una cita ‘cristiana’ de Feuerbach en el *Capítulo 1* que a nuestros efectos tiene un título muy adecuado: *La separación perfecta*:

<< “Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Para ella, lo único *sagrado* es la *ilusión*, mientras que lo profano es la *verdad*. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que el *colmo de la ilusión* es para ella el *colmo de lo sagrado*.” Feuerbach (Prólogo a la segunda edición de *La esencia del cristianismo*) >>¹⁷⁷⁶

Por otra parte en la dualidad Oriente y Occidente, puede apreciarse como comparten (al menos desde la mística) la búsqueda de la unidad:

<< En la historia de la mística, tanto en Occidente como en Oriente, encontraremos una y otra vez el mismo fenómeno: la búsqueda del éxtasis para en él conseguir la unión con la divinidad. >>¹⁷⁷⁷

El conflicto entre lo sagrado y lo real también aparece en los comienzos del zen en China, no obstante ya resuelto desde la plenitud de la vacuidad con el primer patriarca, Bodhidharma. Así la primera historia referida a este primer patriarca resulta clarificadora:

¹⁷⁷¹ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.219

¹⁷⁷² *Op. cit.* p.220

¹⁷⁷³ *Op. cit.* p.183

¹⁷⁷⁴ *Op. cit.* p. Solapa del libro

¹⁷⁷⁵ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.148

¹⁷⁷⁶ DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.37

¹⁷⁷⁷ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.13

<< “Llegado a China, va a ver al emperador Liang. Este, que era un budista devoto, le expone sus buenas obras: Desde el principio de mi reinado he construido muchos templos, he copiado muchos libros sagrados, he ayudado a muchos monjes (...) ¿cual piensas que sea mi mérito? / ¡Ninguno! respondió simplemente Bodhidharma. / ¿Por qué? (preguntó el emperador perplejo. / Todo eso son acciones inferiores sin ninguna existencia real. Una acción meritoria está llena de sabiduría, y su naturaleza está más allá de la inteligencia.>>

Es decir que la negación deviene ‘doctrina’ (¿profana?):

<< ¿Cuál es pues el principio de la Doctrina Sagrada? / No hay nada sagrado, todo está ‘vacío’. / Desconcertado ante semejantes respuestas, el emperador volvió a preguntar: / ¿Quién eres tú? / No sé (contestó Bodhidharma) y se retiró.” >>¹⁷⁷⁸

Así ‘comienza’ el zen, desde la paradójica negación, incluso de lo sagrado:

<< Tradicionalmente, se considera que el Zen comienza con la llegada de Bodhidharma a China [procedente de la India]. La fecha que suele darse para esta llegada es la del año 520 [d.J.]. A partir de Bodhidharma, que es el primer patriarca, el Zen se continúa en una línea ininterrumpida de patriarcas y maestros (...) >>¹⁷⁷⁹

Con anterioridad, en China mediante el concepto de regreso a lo primitivo (naturaleza incluida), el taoísmo nivela las diferencias:

<< El taoísmo es pues un “Medio de liberación” que, filosóficamente, supone la unidad esencial del universo (una especie de monismo), que se manifiesta en la polarización y reversión de *yin* y *yang*, y en ciclos eternos. En él tiene lugar la nivelación de todas las diferencias, la relatividad de todos los cánones, y el regreso a lo primitivo, a la fuente de todas las cosas. >>¹⁷⁸⁰

En el zen se resuelven (‘naturalmente’) las contradicciones sin necesidad de eliminarlas, simplemente comprendiendo su naturaleza, regresando a la comprensión original del ‘no-dos’, utilizando “la Vía del medio”:

<< El Zen no es sólo espiritual ni sólo material; incluye ambos aspectos. La armonía de ambos es difícil de conseguir. Algunas personas sólo se dejan guiar por el mundo de lo social, otras sólo buscan la espiritualidad, sin ningún nexo entre ambos. Lo esencial es encontrar la Vía del medio, sin preferir un aspecto al otro. >>

El retorno a la “unidad” deviene (“continuo cambio”) conclusivo:

<< Desde el punto de vista de nuestro pensamiento individual, distinguimos el tiempo, la vida y la muerte. Pero desde el punto de vista de la vida cósmica, tiempo, espacio, vida y muerte no están separados. Sólo hay continuo cambio. El Zen está al margen del dualismo producido por nuestra mente encerrada en el espacio-tiempo. El Zen vuelve a la unidad de todas las cosas. >>

Desde la comprensión esencial (la de sí mismo) surge la iluminación, liberando la luz atrapada en la oscuridad. El maestro Taisen Deshimaru dice:

<< “Lo propio de la actitud zen, Vía del medio, es armonizar los contrarios remontando a su origen: abrazar las contradicciones, hacer su síntesis, conseguir su equilibrio. El espíritu de libertad debe despojarse de las viejas supersticiones, de las creencias y de las obligaciones formales para encontrar en sí mismo el origen de una auténtica moral, a la vez personal y universal, unida a la profunda conciencia de la vida”. >>¹⁷⁸¹

Concepción equiparable a la metáfora de la liberación de la “luz atrapada” utilizada por otras tradiciones espirituales, como ya hemos citado a propósito del maniqueísmo, “secta fundada por un persa, Manes o Mani (215-275, aprox.)”, tradición según la cual:

<< el espíritu o luz se encuentra cautivo en la materia corporal y el ascetismo es la técnica encaminada a la liberación de esa luz atrapada. >>¹⁷⁸²

Así, los términos de la naturaleza, “luz” y “caverna”, aparecen también en el zen. El maestro Sosan afirma que:

<< “Entrar en la Vía no es difícil, pero no hay que amar ni odiar, ni elegir ni rechazar. Basta con que no haya ni amor ni odio para que la comprensión aparezca, espontáneamente clara, como la luz del día en una caverna”. >>¹⁷⁸³

¹⁷⁷⁸ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.76

¹⁷⁷⁹ *Op. cit.* p.75

¹⁷⁸⁰ *Op. cit.* p.28

¹⁷⁸¹ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.151

¹⁷⁸² RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.12

Por lo tanto desde la filosofía oriental retomamos en nuestro trabajo la filosofía occidental con la celebre caverna de Platón, elogiada por Stoichita desde la sombra proyectada por 'la idea'. Visualicemos:

<< "Imagina una especie de cavernosa vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna y unos hombres que están en ella desde niños, atados por las piernas y el cuello de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia adelante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza; detrás de ellos, la luz de un fuego que arde algo lejos (...)" >>¹⁷⁸⁴

Platón (*La República*, cap.VII) pregunta sobre la instalación de la caverna, donde los practicantes miran inmóviles a la pared:

<< "(...) ¿crees que los que están ahí han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos? (...)" >>¹⁷⁸⁵

Otro gran personaje, el emperador chino Wu-ti también hace preguntas, al patriarca zen Bodhidharma que permanecería "nueve años inmóvil de cara a la pared":

<< Bodhidharma (?-532). Tras veintiocho generaciones de discípulos del Buda Shakyamuni, Bodhidharma introdujo el Zen en China a principios del siglo VI. (...) La leyenda en torno a Bodhidharma es de gran riqueza. Sea o no auténtica históricamente hablando, tiene un significado profundo en la enseñanza del Zen. (...) El emperador Wu-ti (502-550), ferviente budista, oyó hablar de Bodhidharma, le hizo venir a su corte y le dijo: "(...) ¿Cuál es esta santa verdad? volvió a preguntar el emperador. / - Por encima de la santidad, un vacío insondable y nada sagrado. Un cielo immaculado en el que ya no se distingue la verdad ni la ilusión", contestó Bodhidharma. / El emperador quedó impresionado y le miró diciendo: / "¿Quién es el que está ante mí? / - No sé", contesto él. >>¹⁷⁸⁶

Para comprender la sorprendente situación 'real' debe tenerse en cuenta que la peculiar personalidad del patriarca zen correspondería a la tipología zen (identidad) descrita por Watts. Destacando su paradójico equilibrio fundamentado en la integración de una flexible dureza, no exenta de humorismo:

<< El 'tipo zen' es una personalidad excelente (...): confiado en sí mismo, capaz de humor, limpio y ordenado hasta en sus menores detalles, enérgico sin apresuramientos, y duro como el hierro aunque dotado de fina sensibilidad estética. La impresión general que hacen estos hombres es el mismo tipo de equilibrio que el muñeco Daruma: no son rígidos pero no se los puede voltear. >>¹⁷⁸⁷

La ironía y el humor forman parte de la tradición del zen, siendo poco habituales en la tradición occidental, apareciendo más bien como algo exótico, por ejemplo en el romanticismo y recordemos no obstante entre otras notables excepciones a Gómez de la Serna. Marchan valora:

<< La propia ironía romántica, teorizada por F. Schlegel y K.W.F. Solger (1780-1819), es un escudo tras el cual se protege el individuo para quien el mundo está lleno de fracturas, es un simulacro para defenderse de la propia naturaleza y la realidad mediante el distanciamiento y la subversión de los valores, para preservar un grado de inocuidad que permita la conjura de sus peligros. Lo insignificante, lo común, lo bastardo y lo feo, lo bárbaro, etc., se convierten en algo sociable y son dominados gracias a la ironía y a procederles similares, como la gracia y el humor. >>¹⁷⁸⁸

Por otra parte, la no comprensión de la naturaleza de 'la respuesta', por parte del emperador chino llevó voluntariamente a meditar nueve años contra la "pared" al patriarca zen Bodhidharma, en una instalación 'carcelaria' no muy distinta de la citada caverna de Platón:

<< Wu-ti no entendió el mensaje de Bodhidharma y éste se dio cuenta de que el momento no era favorable para difundir el Zen. Por eso fue a la otra orilla del río Yan-tse y se retiró al templo Shao-lin, en el monte

¹⁷⁸³ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.151

¹⁷⁸⁴ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.24

¹⁷⁸⁵ *Op. cit.* p.25

¹⁷⁸⁶ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.84

¹⁷⁸⁷ WATTS Alan W. *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1984, p.132

¹⁷⁸⁸ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.119

Song-shan. Guardó silencio y practicó zazen de cara a la pared durante nueve años. Esto desorientaba a todos los que le veían y se le llamó “el monje contemplador de la pared”. >>¹⁷⁸⁹

Esencialmente las sombras (incluso las chinescas) son una ilusión proyectada sobre la pared de la caverna de Platón:

<< (...) el propósito de toda la instalación era hacerles creer, por un momento, que las sombras (*skias*) eran las “cosas mismas”, (...) engaño representado por el juego de sombras, que los exégetas han comparado, a veces, con el teatro de sombras chinescas. >>¹⁷⁹⁰

Por su parte el budismo también insiste sobre el engaño, proclamando que la esencia misma del “sufrimiento es la ilusión” y la clave es la observación lúcida mediando la meditación:

<< El ser humano sufre, prisionero de sus ilusiones. La raíz del sufrimiento es la ilusión; la ilusión se convierte en sufrimiento. (...) Tenemos que observar ese fuego del espíritu. Si nos sentimos perseguidos ¿quién enciende ese fuego? ¡Nosotros mismos! El infierno no está en otro mundo, existe en nuestro propio espíritu. (...) Si sólo buscamos la felicidad, no podremos escapar del sufrimiento. Peor aún, seremos incapaces de vivir esa felicidad pues siempre tendremos miedo de perderla. No hay ningún lugar en el que podamos escapar del cambio, del envejecimiento y de la muerte. El estado de buda no se opone, no rechaza, no se agarra. Luchar contra lo inevitable implica sufrimiento: zazen [meditación zen sedente] da fuerzas para aceptar. >>¹⁷⁹¹

Desde esta sabiduría empírica de la aceptación de lo inevitable, podemos inferir la aceptación de la oscuridad de la caverna, o lo que es lo mismo naturaleza y oscuridad. El desvelamiento pasa por el “camino interior” (meditativo incluso), que así queda emparentado con la occidental estética idealista y con los “filósofos de la naturaleza”:

<< El lado nocturno de la naturaleza exterior y de las correspondientes ciencias naturales tiene sus equivalencias en el desvelamiento de las caras oscuras de nuestro psiquismo, de lo instintivo o lo inconsciente, llevado a cabo por la estética idealista desde la teoría del genio. (...) Antes de que los propios filósofos de la naturaleza reparasen en ello, Novalis, sugería que “la fantasía nos coloca el mundo futuro en la altura, la profundidad o en la metapsicosis. Soñamos con viajes por el universo; pero, el universo ¿no está en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. El camino más secreto se dirige hacia el interior. En nosotros o en ninguna parte está la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro”. >>

Aquí “el camino” tendría un sentido equiparable a “la vía” (espiritual) en Oriente:

<< Este camino hacia el interior quedaría plasmado en las metáforas del laberinto, de la caverna o en los viajes interiores del poeta Coleridge, en la vida misteriosa, (...) o en las visiones pictóricas de Goya, W. Blake o los simbolistas. >>

Reactivamente la oscuridad evocaría el despertar, de sentimientos, pero en último término también un ‘luminoso’ despertar liberador:

<< Lo cierto es que si en los *sueños* se cree ver una síntesis de todos los antagonismos, la *noche* es cantada como el símbolo para la armonía entre el hombre y la naturaleza, del alma de cada cual y de la cósmica. (...) gracias a los *Himnos a la noche* (1799) de Novalis, es elevada a un motivo poético reincidente. La noche, en efecto, no es evocada tan sólo como una hora del día proclive a despertar sentimientos de tristeza o de dulce melancolía, sino que, desde una óptica emparentada con la inversión de todos los valores, se convierte en clave de secretos infinitos, libera las fuerzas creadoras de la fantasía (...) >>¹⁷⁹²

La liberación espiritual en zen se denomina *satori*, que se define como “el despertar del sueño”, que además integra el yo con la naturaleza:

<< La ilusión, la ceguera, es ser prisionero de lo que crees que es la verdad. (...) El *satori* es despertar de un sueño y captar el ego que penetra en todo el universo. (...) En cada brizna de hierba brilla el claro de luna: fenómeno universal, naturaleza de buda, Dios.

Zazen en sí mismo es *satori*. En zazen podemos respirar, observar, oír todos los sonidos, sentir y saborear los perfumes de la naturaleza, entrar en contacto con el cosmos. >>¹⁷⁹³

¹⁷⁸⁹ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.84

¹⁷⁹⁰ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.26

¹⁷⁹¹ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.60

¹⁷⁹² MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.117

¹⁷⁹³ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.62

El Camino (con mayúscula) del despertar del zen discurre por una naturaleza oscura, que incluso puede ofrecer protección:

<< Quien ha recorrido ese sendero no puede olvidar cómo se elevaba su espíritu por encima de los pensamientos ordinarios, mientras avanzaba a la sombra de los árboles de hoja perenne por las piedras pasaderas de una irregularidad paradójicamente regular >>¹⁷⁹⁴

El sendero también puede conducir coherentemente a una sombría arquitectura. Una profunda sombra proyectada por los aleros, sugiere una lectura de la arquitectura japonesa como caverna (que necesariamente ya nos resuena platónica), como se desprende de una esencial cita anterior que recordamos:

<< los edificios quedan aplastados bajo enormes tejas cimeras y su estructura desaparece por completo en la sombra profunda y vasta que proyectan los aleros. (...) esto no sólo es válido para los templos sino también para los palacios y las residencias del común de los mortales, lo primero que llama la atención es el inmenso tejado, (...) y la densa sombra que reina bajo el alero.

Tan densa, que a veces en pleno día, en las tinieblas cavernosas que se extienden más allá del alero, apenas se distingue la entrada, las puertas, los tabiques o los pilares. >>¹⁷⁹⁵

El ‘mítico’ sendero / camino espiritual, puede materializarse en sendero hacia la oscura cabaña para la ceremonia del té, donde el camino en sí mismo, ya es ceremonial:

<< El recorrer el sendero que atraviesa el jardín es el primer acto preparatorio de la ceremonia; allí el aislamiento y el sosiego de la naturaleza hacen que el invitado se vaya desligando de las vulgares vivencias anteriores. >>¹⁷⁹⁶

Los términos camino (“*roji*”) / “sendero”, en Oriente suelen tener una connotación de vía espiritual:

<< Grande era el ingenio que mostraban los maestros del té para lograr estos efectos de serenidad y pureza. Cada maestro del té veía de forma distinta la naturaleza de las sensaciones que debían despertarse al recorrer el *roji*. Algunos como Rikyu, deseaban producir una sensación de soledad absoluta (...) >>¹⁷⁹⁷

Al final del sendero, en comunión con la sombría naturaleza aparece una sencilla “cabaña” de techo de paja en la que se toma sabiamente el té, dando lugar a una tipología arquitectónica esencialmente vacía, denominada *Sukiya*:

<< “No pasó mucho tiempo sin que la práctica de beberlo en el Salón de Meditación se interrumpiera, y en su lugar se instaló una habitación especial con ese propósito. De ahí proviene la Casa de Té (*chaseki*), la Residencia del vacío (*sukiya*), que es una frágil estructura de madera y papel con un sencillo techo de paja de arroz oculta en un rincón del jardín.” Alan W. Watts, *El espíritu del Zen*.

El pabellón de té se concibe como una simple cabaña en medio del bosque. El antecedente directo está en el ideal taoísta de la cabaña del sabio, donde residía en soledad, comulgando con la naturaleza del lugar remoto en la que se postulaba su ubicación. >>¹⁷⁹⁸

En este contexto, una insignificante “choza de paja” (sala de té) puede ser una gran arquitectura:

<< A los arquitectos europeos, formados en las tradiciones de la construcción en piedra y ladrillo, nuestro método japonés de construcción a base de madera y bambú apenas les parece digno de ser considerado como arquitectura. (...) La sala de té, llamada *sukya* en japonés, no pretende ser otra cosa que una cabaña, una choza de paja, como nosotros la llamamos. >>¹⁷⁹⁹

Este tipo de pequeña “choza de paja” contiene una gran sabiduría, que el maestro zen Sekito Kisen (700-790) manifiesta en un poema sobre la práctica de la meditación zen:

<< Sekito está en el origen de tres de las cinco escuelas del Zen chino. (...) Sekito es el autor de un poema muy famoso, *Canto de la choza de tejado de paja*, evoca zazen con fuerza. “He construido una ermita de paja en la que no hay nada de valor. / Después de comer me relajo y echo un sueñecito. / Cuando la choza quedó terminada, aparecieron las malas hierbas. / Ahora se han instalado y lo cubren todo. / El hombre vive

¹⁷⁹⁴ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.103

¹⁷⁹⁵ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.42

¹⁷⁹⁶ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.143

¹⁷⁹⁷ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.104

¹⁷⁹⁸ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.143

¹⁷⁹⁹ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.97

apaciblemente en la ermita, / sin trabas ni interiores ni exteriores. / No quiere vivir donde vive la gente vulgar. / (...) >>¹⁸⁰⁰

La práctica de la meditación taoísta y budista puede producir ensoñación y el té comienza a utilizarse (históricamente) para despejar a los monjes. Nunca se utilizará el té como sustancia estimulante del éxtasis, en el sentido que citamos para la mescalina (y otros propiciadores del éxtasis tóxico) en las prácticas chamánicas:

<< El taoísmo adoptó el té como elixir que activa la capacidad para el conocimiento directo y no intelectual de las cosas. El budismo Chan (en Japón, Zen) elabora una liturgia completa del té. >>¹⁸⁰¹

Y el té se integra naturalmente en la práctica espiritual, con la “meditación”:

<< Es así como el té, utilizado por los monjes primeramente para mantenerse despiertos en los largos períodos de meditación, se convierte en una vía espiritual. >>¹⁸⁰²

Sekito en el *Canto de la choza de tejado de paja*, también subraya las minúsculas dimensiones de la sabia choza de paja:

<< / (...) / A pesar de que la choza sea pequeña, contiene todo el universo. / En diez pies cuadrados un viejo ilumina / las formas y su esencia. / (...) / Los hombres vulgares no pueden dejar de dudar: ¿Esta choza perecerá o no? / Perecedera o no, el maestro original está presente / y no reside ni en el norte ni en el sur ni en el este ni en el oeste. / Enraizado en la perseverancia, esto no puede superarse. / (...) >>¹⁸⁰³

Los míticos “diez pies cuadrados” de la choza zen de Sekito no parecen muy distantes de los también exiguos “tres metros cuadrados” de la ceremonial casa de té descrita por Sanchez Dragó, que como aquélla se encuentra alejada del “lujo” y próxima al espíritu interiorizado:

<< El interior del *chashitsu* (cuatro *tatamis* y medio, lo que en nuestro sistema de medidas equivale a unos tres metros cuadrados) no da para mucho. Ni falta, claro está, que hace. Sobriedad, humildad, sencillez y pureza es cuanto se necesita para que el exiguo recinto en el que transcurre la ceremonia sea lo que canónicamente debe ser y no derive, por imperativo de los pésimos modales de la modernidad, hacia algo absolutamente ajeno (por lujo, por la profusión de objetos o por el tamaño) al espíritu del *chanoyu*. Y este espíritu (el *wabicha*, acotado inicialmente por el maestro Juko Murata y redondeado después hasta los más distantes límites de la perfección litúrgica por el legendario Sen-no-Rikyu) remite horaciana, franciscana y frayluisinamente al *beatus ille*, por una parte, y obliga, por otra, (...) a llevar una vida sosegada, retirada del mundanal ruido, (...) >>¹⁸⁰⁴

Lo único enorme en la Casa de té es la “simplicidad”, coherente con la mínima dimensión corroborada por García Gutiérrez y otros autores de “cuatro tatamis y medio” para el mismo *Chashitsu* o cuarto para la “Ceremonia del té” (comentarios de Dragó), dentro del omnipresente tejado de paja en medio de la naturaleza:

<< La arquitectura de la “Casa de té” es de una enorme simplicidad. El tejado está hecho de paja, (...) y los postes que sostiene la estructura son troncos de árboles, muchas veces sin pulimentar. Esto proporciona un sitio ideal para una clara comunicación del hombre con su medio ambiente natural. En la estructura hay una o dos ventanas colocadas asimétricamente, y no existe ningún mueble en el interior. La forma es un símbolo de la simplicidad de la vida rural en el pasado. (NOMA Seiroku, *The Arts of Japan*. 2 vol. Kodansha International, Ltd., Tokyo, 1967, vol.II, p.85-86) >>

El autor también remite a otras fuentes documentales, siempre asentadas en Japón:

<< Las dimensiones del cuarto para la “Ceremonia del té”, *Chashitsu*, son de cuatro *tatami* y medio (cada *tatami* mide 1,80 por 0.90 metros). (...) La pequeña entrada, por la que los participantes en la ceremonia tienen que entrar arrastrándose por el suelo, se llama *Nijiri-agari*, y está concebida como una señal de humildad que sirva para purificar el espíritu de la soberbia. Todos estos elementos esenciales del *Chashitsu* proporcionan un ambiente ideal, en el que los participantes puedan sentirse transportados a un mundo de

¹⁸⁰⁰ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.104

¹⁸⁰¹ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.142

¹⁸⁰² *Op. cit.* p.143

¹⁸⁰³ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.104

¹⁸⁰⁴ SANCHEZ DRAGO Fernando, *Introducción: Armonía, respeto, pureza y tranquilidad*, en OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.40

paz y tranquilidad (MUNSTERBERG Hugo, *Zen and Oriental Art*, Charles Tuttle Co., Tokyo, 1965, p.106).>>¹⁸⁰⁵

El exiguo tamaño de la sala de té parte de la tradición budista, algo consecuente con la habitual práctica del zen por parte de los maestros de la ceremonia sacro / profana del té:

<< Todos los grandes maestros del té fueron estudiantes de zen y procuraron introducir su espíritu en las realidades de la vida. Así pues, la sala, al igual que los utensilios para la ceremonia del té, refleja muchas de las doctrinas zen. El tamaño de la sala de té ortodoxa, de cuatro tatamis y medio, o tres metros cuadrados, se determinó a partir de un pasaje del Sutra de Vikramadytia. >>

La mítica fundación de la sala de té no está exenta de leyenda búdica, que puede admitir miles de discípulos en tres metros cuadrados, que necesariamente deben estar iluminados, tras haber seguido el camino meditativo:

<< En esa interesante obra, Vikramadytia recibe al santo Manjushri junto con ochenta y cuatro mil discípulos de Buda en una sala de esas dimensiones, una alegoría basada en la teoría de la inexistencia del espacio para quienes están realmente iluminados. También el *roji*, el sendero que cruza el jardín y conduce desde el *machiiai* a la sala de té, significaba la primera etapa de la meditación, el paso a la autoiluminación. El objetivo de ese sendero era romper la conexión con el mundo exterior y producir una sensación de frescura que permitiera el pleno goce estético en la sala de té. >>¹⁸⁰⁶

La pre / historia de la casa de té debe remontarse al propio “cuerpo” como esencial templo budista, que se cubre temporalmente atando unas “hierbas”, sin tan siquiera cortarlas:

<< cuando en el siglo XV se consolidó el predominio del zen, la idea antigua, aplicada a la sala de té, adquirió un significado más profundo. El zen, con la teoría budista de la evanescencia y la exigencia de que el espíritu se imponga a la materia, consideraba la casa solamente como un refugio temporal del cuerpo. El mismo cuerpo no era más que una choza en un erial, un endeble refugio que se confeccionaba atando las hierbas que nacen en los alrededores y que, al desatarse, se disuelven en el erial. >>¹⁸⁰⁷

El “tejado de paja” no es más que la continuidad de esa tradición de la “fugacidad”:

<< El tejado de paja, la fragilidad de las esbeltas columnas, la ligereza de la sustentación de bambú, el aparente descuido en el uso de los materiales corrientes, todos estos elementos de la sala de té dan una idea de fugacidad. >>¹⁸⁰⁸

La casa de té ha tenido varias tipologías a lo largo de la historia, hasta llegar a establecer su auténtica identidad. Previamente se nos remite “para una descripción completa de la historia y distintos tipos de Casas de té, cfr. SADLER A.L. *Cha-no-yu: The Japanese Tea Ceremony*, Charles Tuttle Co., Tokyo, 1963.”:

<< Aunque hay muchos tipos de casas de té, pueden básicamente clasificarse dentro de dos tipos generales: el llamado *Kakoi*, que es una adición a otro edificio de mayores dimensiones, y el conocido como *Sukiya*, que es una estructura separada, edificada en un estilo rústico de campo (...). Este último es el que ha llegado a ser una creación enteramente original de la arquitectura japonesa. >>¹⁸⁰⁹

Así la historia de la casa de té prosigue hasta la autonomía arquitectónica de la construcción, tipificada por Rikyu:

<< La primera sala de té independiente, que se remonta al siglo XVI, se debe a Sen-no-Soyeki, conocido en general por su nombre adoptado de Rikyu. Fue el más grande de los maestros del té y, bajo la protección del *taiko* Hideyoshi Toyotomi >>¹⁸¹⁰

Este mítico esteta Rikyu (ya citado) influenciado por el budismo zen, da la vuelta al *zeitgeist* japonés, según documenta García Gutiérrez:

<< El estilo de la “Casa de té” *Sukiya* se atribuye al esteta japonés Sen-no-Rikyu (1520-1591). La simplicidad de sus elementos contrastaba enormemente con la elegante arquitectura y refinamiento de aquel período de la historia de Japón en que vivió. La primera “Casa de té” hecha por Sen-no-Rikyu fue

¹⁸⁰⁵ GARCIA GUTIERREZ Fernando, *La arquitectura japonesa vista desde occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.139

¹⁸⁰⁶ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.103

¹⁸⁰⁷ *Op. cit.* p.109

¹⁸⁰⁸ *Op. cit.* p.110

¹⁸⁰⁹ GARCIA GUTIERREZ Fernando, *La arquitectura japonesa vista desde occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.139

¹⁸¹⁰ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.98

construida en los terrenos del palacio *Jurakudai* de Hideyoshi (TERRY Charles, *Masterworks of Japanese Art*, Charles Tuttle Co., Tokyo, p.191). Su estilo seguía las líneas generales de las residencias de los *samurai*, pero su concepto del diseño y la decoración era completamente nuevo (OTO Teiji, *The Elegant Japanese House: Tradition Sukiya Architecture*, Walter/Weatherhill, Tokyo, 1969, p.47-48) >>¹⁸¹¹

Las dimensiones de la sala de té y su radical mínima capacidad “máxima de cinco personas”, también quedaron establecidas hace varios siglos, al igual que sus componentes tipológicos, tal como explica Okakura:

<< Las proporciones de la sala habían sido establecidas previamente por Jooh, un famoso maestro del té, en el siglo XV. La sala de té primitiva no era más que una zona de la sala de estar ordinaria, delimitada por medio de biombos, que se destinaba a la ceremonia del té. La zona delimitada se denominaba el *kakoi* (cercado), nombre que aún se aplica a las salas de té que no son construcciones independientes sino que están instaladas en el interior de la casa. La *sukiya* es la sala de té propiamente dicha, diseñada para acomodar a un máximo de cinco personas (...), una antesala (*mizuya*), donde se lavan y preparan los utensilios del té antes de usarlos, un pórtico (*machiai*), donde aguardan los invitados hasta que les franquean la entrada a la sala y un sendero (el *roji*) que cruza el jardín y conduce desde el *machiai* a la sala de té. >>¹⁸¹²

Valorando los orígenes de la sala de té, permite entenderla como un templo laico donde se desarrolla todo un estético ceremonial:

<< La sencillez y corrección tradicional de la sala de té fueron el resultado de emular al monasterio zen, (...). Su capilla no es un lugar de culto o peregrinaje, sino un aula donde los estudiantes se congregan para hablar y practicar la meditación. La sala no cuenta con más adorno que una hornacina donde, detrás del altar, hay una imagen de Bodhi Dharma, el fundador de la secta, o de Sakyamuni atendido por Kashiapa y Ananda, los dos primeros patriarcas zen. Sobre el altar se ofrecen flores e incienso en recuerdo de las importantes contribuciones que estos sabios hicieron al zen. Ya hemos dicho que el origen de la ceremonia del té fue ritual, instituido por los monjes zen, de tomar por turno el té de un mismo cuenco ante la imagen de Bodhi Dharma. Podríamos añadir que el altar de la capilla zen fue el prototipo del tokonoma, el lugar de honor en una sala japonesa, donde se colocan pinturas y flores para edificación de los invitados. >>¹⁸¹³

Sekito concluye el *Canto de la choza de tejado de paja*, subrayando la austeridad de la construcción que, sin embargo, está abierta hacia la naturaleza exterior e interior mediante la practica meditativa del zen (*zazen*):

<< “/ (...) / Una ventana brillando sobre los pinos verdes no puede compararse / ni a los palacios de jade ni a las torres de plata dorada. / Permanecer sentado con la cabeza cubierta, todo permanece en reposo. / Así, este monje de las montañas no comprende nada de nada. / Vive allí donde está y ya no hace esfuerzos para liberarse. / (...) / Dirigid vuestra luz hacia el interior y dad media vuelta. / No se puede ni afrontar ni evitar la fuente infinita e inconcebible / (...) / Trenzad las hierbas para construir una choza y no renunciéis nunca. / Dejad pasar los siglos y relajaos completamente. / (...) / Si queréis conocer lo inmortal bajo la choza, / aquí y ahora no escapéis de este saco de huesos. “ >>¹⁸¹⁴

No obstante, la contradicción aparece en la naturaleza japonesa, la rusticidad se evidencia “sofisticada”, quizás como el contexto noble del que parte la pobreza. Podríamos aquí recordar el origen noble (príncipe) de Buda, al que renunció para la búsqueda espiritual:

<< Esta tendencia hacia lo rústico, lo natural y lo espontáneo nace en el seno de una cultura sensible y sofisticada. El bosque se convierte en un controlado jardín cuya aparente espontaneidad se ha cuidado perfectamente para conseguir los efectos de aislamiento y sorpresa de un paraje natural. >>¹⁸¹⁵

El limitado tamaño de la sala de té es coherente con el sobrio manifiesto estético japonés. Sin embargo la pobreza es paradójica, pues la apariencia contradice la cuidadosa elaboración artesanal que la hace económicamente muy “costosa”:

<< El aspecto de la sala de té no es en absoluto notable, su tamaño es menor al de la más pequeña de las casas japonesas, mientras que con los materiales empleados en su construcción se desea sugerir una pobreza

¹⁸¹¹ GARCIA GUTIERREZ Fernando, *La arquitectura japonesa vista desde occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.139

¹⁸¹² OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.99

¹⁸¹³ *Op. cit.* p.102

¹⁸¹⁴ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.104

¹⁸¹⁵ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.143

refinada. Sin embargo, no debemos olvidar que todo esto es el resultado de una profunda premeditación artística, y que se ha puesto en los detalles un cuidado tal vez mayor que el dedicado a la construcción de los palacios y templos más suntuosos. Una buena sala de té es más costosa que una mansión ordinaria, pues la selección de los materiales, así como la pericia artesanal, requieren un cuidado y una precisión enormes.>>¹⁸¹⁶

Recordemos, no obstante, el también paradójico comienzo de esta pobre tipología, frente al esplendor oficial. Pero, por encima de todo (y como ya hemos anticipado) nos interesa subrayar cómo la ceremonia del té aparece dotada de una curiosa cualidad sagrada y profana. Un devenir desde el siglo XV en Japón donde aparece la sala para la ceremonia del té dentro del contexto ceremonial del templo budista zen. Progresivamente el lugar para el té va tomando una entidad propia, hasta independizarse como pequeña construcción:

<< La primera habitación hecha exclusivamente para la “ceremonia del té” fue diseñada por Shuko (1422-1502) en la última parte del siglo XV, dentro de un edificio de un templo budista Zen, y sirvió desde entonces como modelo para las que se iban a edificar más tarde. Durante el Período siguiente de Momoyama (1573-1615) surgió el estilo rústico con características tan peculiares de la “Casa de té”. Este estilo parece que fue una reacción ante el esplendor y elegancia de la arquitectura oficial de la corte. (MUNSTERBERG Hugo, *Zen and Oriental Art*, Charles Tuttle Co., Tokyo, 1965, p.106). >>

En el devenir histórico de la casa de té queda en evidencia su entidad espiritual, que explicita el devenir multicultural del budismo y que llegará a crear una nueva estructura arquitectónica:

<< El arte del Japón ha sido profundamente influenciado por el de China, especialmente en aquellas épocas en que el Budismo llegó a Japón desde el continente. Los monjes de la secta budista Zen introdujeron en el siglo XIII la planta del té y las nuevas ideas de la “Ceremonia del té” en Japón. Durante la era de Ashikaga, la “ceremonia del té” era algo exclusivo del Budismo Zen (NOMA Seiroku, *The Arts of Japan*. 2 vol. Kodansha International, Ltd., Tokyo, 1967, vol.II, p.85-86). Los japoneses añadieron una nueva dimensión a esta ceremonia al crear una estructura enteramente original para realizarla. >>¹⁸¹⁷

En curiosa coincidencia histórica, observamos que mientras en Oriente se crea esta nueva tipología arquitectónica ligada a la ceremonia del té, en Occidente también surge una nueva tipología arquitectónica de fundamentación espiritual. Serraller cita el texto *La luz, símbolo y sistema visual* de Víctor Nieto:

<< no hay nueva tecnología sin fundamento ideológico, (...) Víctor Nieto (...) nos resumía el sentido teológico de la luz en la mística medieval de estirpe neoplatónica, (...) el libro de Víctor Nieto empezaba con una cita de Pierre de Roissy, canciller del cabildo de la catedral de Chartres, que, hacia 1200, escribió lo siguiente: “Las vidrieras que están en la iglesia y por las cuales se transmite la claridad del sol, significan las Sagradas Escrituras, que nos protegen del mal y en todo momento nos iluminan”. >>¹⁸¹⁸

Calvo Serraller haciendo referencia a varios autores enfatiza la divinidad de la luz coloreada, con una curiosa cita de Platón, que siempre tenemos presente en nuestro trabajo por la constante referencia a la oscura caverna. La luz coloreada del vitral gótico tiene un sentido proyectivo de futuro, evidenciado en la exposición *La Vidriera Española del Gótico al siglo XXI*, por él comentada y que, curiosamente, al retrotraerse a sus orígenes, se atreve a ‘profanar’ su sacralidad (“televisión”), con lo cual podría asimilar el gótico a la sacralidad profana de la casa de té japonesa:

<< yo me atrevería a decir que la primera televisión en color, pantalla gigante, se instaló en la catedral de Chartres en el siglo XIII, y que tuvo tal éxito que rápidamente se extendió su uso no sólo por toda Francia, sino también por Inglaterra, Alemania y nuestra misma España. (...) en no pocas ocasiones el protagonista, era Dios. >>¹⁸¹⁹

La conocida valoración de las vidrieras como “piedras preciosas”, que en una interpretación laica (si acaso esto fuese posible en el gótico) transmuta lo material en inmaterial, necesita ser cotejada con la ‘auténtica’ hermenéutica que le restituye la sacralidad:

¹⁸¹⁶ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.100

¹⁸¹⁷ GARCIA GUTIERREZ Fernando, *La arquitectura japonesa vista desde occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.139

¹⁸¹⁸ CALVO SERRALLER, Francisco, *La televisión de la Edad Media*, El País-Babelia, 26 mayo 2001, p.27

¹⁸¹⁹ *Ibidem*.

<< Los escritores de la Edad Media comparan los vidrios coloreados con piedras preciosas, y los vitrales con mosaicos de piedras preciosas. (...) La vitalidad de la luz divina era comparada con “*lapides vivi*”, las piedras vivientes con las que está construida la Iglesia, símbolo de la ciudad de Dios: la Jerusalén edificada en piedras preciosas, con el efecto de un resplandor de jaspe transparente como del cristal y la gloria del Dios iluminado. El tema del edificio de muros translúcidos aparece en la literatura de los siglos XII y XIII, comparando el misterio de la translucidez a un milagro, a la manifestación de Dios por la luz: esta creencia no es extraña a la concepción de la Saint-Chapelle. El abad Suger reconocía ya en el vitral la función de “elevar el espíritu de lo material a lo inmaterial” >>¹⁸²⁰

La Jerusalén ‘asentada’ en el cielo aparece construida con luminosas piedras, como parte de una leyenda de oro. La luz se diviniza y, además de la evidencia de estar coloreada, esencialmente puede aparecer a nivel conceptual como translúcida (caja de luz en Pabellón Barcelona de 1929 de Mies), al tamizar la vidriera el sol, fuente de luz que en realidad es la naturaleza y que por extensión también se entiende como divina:

<< Desde el gótico, el aumento de la superficie acristalada en la arquitectura ha respondido a un deseo de desmaterialización y de mayor permeabilidad a la luz. (...) No construyó [Mies] propiamente ninguna catedral, pero sí que utilizó los dos principios básicos del arte gótico: el uso expresivo de la estructura y la búsqueda de la luz. Luz, juego de brillos, materiales preciosos y preciados (...) Mies parece que nos remite a esa línea de arquitectura que intentaba materializar la Jerusalén Celestial que San Juan en el Apocalipsis describía como “de oro puro, como cristal, transparente”. >>¹⁸²¹

Así, Mies profano y el gótico sagrado dentro del pensamiento medieval comparten la conceptual pureza de la luz, no obstante tamizada por pantallas traslúcidas, luminosas joyas:

<< La luz en el pensamiento medieval (fundamentalmente analógico) es sinónimo de pureza. (...) Transparencia y brillo, cualidades asociadas a la luz, serían así los atributos de los objetos más cercanos a la divinidad. Dionisio Pseudoareopagita, en su *Teosofía*, identifica el *logos* divino con la Luz verdadera. “Dios interpone imágenes entre El y nosotros. Esas pantallas son la Sagrada Escritura y la naturaleza, que nos presenta imágenes de Dios (...)” (Otto von Simson, *La catedral gótica*, Madrid, Alianza, 1980, p.72). Cómo no recordar los paneles de materiales preciosos en la arquitectura de Mies que son, por una parte, brillantes pantallas y, por otra, resistencias interiores a la luz. >>¹⁸²²

La luz de la naturaleza (‘divinizada’) se hace traslúcida tanto al pasar por los vitrales coloreados del gótico, como por los vidrios tratados de Mies que pierden su transparencia y así podrían ser interpretados como una relectura contemporánea de los paneles japoneses de papel de arroz, los *shoji*:

<< dispositivo destinado a reducir al nivel deseado la luz exterior que por ahí se introduce [ventana], filtrándola a través de un papel de los *shoji*. En realidad, la luz que ilumina el reverso de dichos *shoji* cobra un color frío y apagado. Como si los rayos del sol, que a duras penas penetran desde el jardín, después de haberse deslizado bajo el alero y haber atravesado la galería, hubiesen quedado anémicos, hasta el punto de no tener otro poder que el de destacar la blancura del papel de los *shoji*. >>¹⁸²³

La visión interior del panel *shoji* en el ‘templo del té’ por su geométrica y luminosa blancura se nos aparece sumamente moderno, estética y espiritualmente cercano a la mística de Malevich y en particular a su trascendental *Cuadrado blanco sobre blanco* que al estar suspendido en la “Nada”, adquiere una cualidad a-temporal e intercultural:

<< *Cuadrado blanco sobre blanco*, 1918, Oleo sobre tela 78,7 x 78,7 cm Nueva York, Museum of Modern Art. (...) El cuadrado blanco no se encuentra ni en un primer plano ni en un plano secundario, sino que aparece suspendido como Nada en la Nada. >>¹⁸²⁴

El *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* al establecer una tensa frontera entre el blanco y la nada, parece entrar en resonancia con la vacuidad del espacio interior japonés, particularmente con su identificatoria atmósfera meditativa:

¹⁸²⁰ CALLIAS BEY Par Martine, *Une châsse de lumière*, Dossiers d’Archeologie n°24, Editions Faton, Quétigny Cedex, juin 2001, p.39

¹⁸²¹ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.56

¹⁸²² *Op. cit.* p.52

¹⁸²³ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.51

¹⁸²⁴ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.63

<< La composición suprematista *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* constituye el cenit (...) “La dinámica del movimiento ha alcanzado aquí, en su centro de estímulo, la frontera más lejana, en la cual tiene que pulverizarse”. La ley es un equilibrio entre el Blanco y la Nada: la tensión de contraste se transforma en calma meditativa como tensión interior. (...) En 1918 Malevich reflexiona sobre el sistema del universo: “El sistema suprematista ha vencido al azul del cielo, lo ha roto y ha entrado en el blanco como la materialización real y verdadera del infinito, por ello está libre del fondo coloreado del cielo”.>>¹⁸²⁵

La interacción conceptual del “blanco” con el “infinito” (blanco proyectivo) que Malevich plantea reaparece con Manzoni en la blancura de sus *Achromes*, que extiende geoméricamente hasta el “infinito”.

<< La siguiente operación *incolora*, comienza también en 1957, abandona la idea primaria de extender la materia sobre el soporte y la introduce en el interior, impregnando la materia: sobre el lienzo empapado de una mezcla de caolín y cola, dispone irregularmente pequeños cuadrados de tela arrugada sumergidos en la misma mezcla. Comienza así, una época brillante de los *Achromes* en los que, exceptuando algunas piezas realizadas al comienzo, la disposición se atiene a una rejilla uniforme, extensible al infinito.>>

Concepción que superando las fronteras culturales y dimensionales también podría entrar en resonancia con la geométrica y luminosa estructuración de paneles *shoji* que envuelve la casi totalidad del interior japonés:

<< Se trata en realidad del paso desde monocromo blanco al *Achrome*. En las obras anteriores, el soporte se cubría de escayola o se embadurnaba de caolín y el blanco era el lugar de *aparición del color*.>>¹⁸²⁶

Manzoni ha establecido un estético devenir vital de la materialidad del blanco a la infinitud de los *Achromes*:

<< realiza los primeros *Achromes* en otoño de 1957 y continuó realizándolos prácticamente de forma ininterrumpida hasta enero de 1963, fecha de su muerte.>>¹⁸²⁷

En este sentido Manzoni aparecería como radical continuador de la “tradición” blanca y conclusiva de Malevich:

<< El monocromo blanco, cuya larga tradición se remonta hasta la obra “conclusiva” de Malevich, suele relacionarse con la ausencia de actividad, limitación, contención, pureza inmaculada, sin mancha.>>¹⁸²⁸

El eterno retorno no es una concepción exclusivamente oriental, las vanguardias artísticas occidentales representadas por Malevich y Manzoni también la consideran, aunque bajo una estética del blanco que deviene introspección, no ajena a cierta espiritualidad a-cultural e intemporal:

<< Manzoni (...) se encuentra más próximo a Malevich. Malevich partió del blanco del lienzo para terminar en el mismo punto en el que había comenzado: el proceso artístico, que sólo se cierra con la experiencia de hacer el arte, se produce en el interior del artista, en su transformación, como individuo. Su trabajo está hecho de capas sucesivas que tapan la anterior: el trabajo borra el trabajo. Una visión moderna del mito del eterno retorno: todo queda en el interior del artista, nada en el lienzo. La práctica del arte implica la adquisición de un conocimiento invisible que no deja rastros sobre la superficie del lienzo.>>¹⁸²⁹

La geométrica blancura aparece relacionada con la ausencia, un concepto común tanto a la tradición japonesa del panel *shoji* japonés como a la “tradición” occidental de Malevich y Manzoni, en la que también podemos intercalar a Rauschenberg en complicidad con De Kooning:

<< el conocido dibujo que Rauschenberg realizó en 1953, *Erase De Kooning Drawing (Borrado de un dibujo de De Kooning)*, que resulta ser, literalmente, lo que su título indica: una hoja de papel prácticamente blanca, con escasos trazos de lápiz, obtenida borrando un dibujo de De Kooning, un maestro de la expresión desbordante que, sin embargo, aceptó el desafío familiar (de artista a artista: ambos contra el sistema) lanzado por Rauschenberg.>>¹⁸³⁰

¹⁸²⁵ *Op. cit.* p.62

¹⁸²⁶ SAN MARTIN Fco. Javier *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.39

¹⁸²⁷ *Op. cit.* p.38

¹⁸²⁸ *Op. cit.* p.42

¹⁸²⁹ *Op. cit.* p.44

¹⁸³⁰ *Op. cit.* p.41

Desde una equitativa concepción fronteriza equidistante (ni “antes”, ni “después”) que podríamos equiparar con la justa postura de *za-zen* (ojos entreabiertos con la atención ni dentro, ni fuera), Manzoni desde “el incoloro” del blanco y en la estela de Goethe transmuta el nihilismo autodestructivo (como ya vimos con Nietzsche) positivando la ausencia, la desaparición. Manzoni:

<< cuando decidió atribuir el color (el incoloro) al material, y no al pigmento añadido, adoptó una posición muy difícil o, al menos, poco probable: un prototipo materialista en el que la pintura no se encuentra ni antes del paraíso perdido, ni después de su definitiva banalización; un punto intermedio, estrecho, prácticamente intransitable.

“La sensación del blanco es una impresión positiva, no es la ausencia de toda sensación”, escribe Goethe en su *Farbenlehre* (*Teoría de los colores*), y Manzoni parece apoyarse en ideas de este tipo para su *inventiva* (realizar muchos cuadros prácticamente iguales) y su defensa en la práctica de un medio, como la pintura, que el propio trabajo en monocromo, con su componente autodestructivo, haría desaparecer. >>¹⁸³¹

La negación en Manzoni (que esencialmente es una crítica a la superficialidad) se inserta en la línea de pensamiento que hemos visto como una estética / ética búsqueda de la verdad, adquiere una perversa pero sugerente creatividad conceptual del tipo círculo vicioso (ya tratado al comienzo de nuestro trabajo). Manzoni:

<< parte del blanco y su trabajo se realiza con la materia original (escayola, caolín, cosidas, poliestireno...) en un intento de pureza que esconde un pensamiento perverso sobre la pintura: el pigmento mancha, el color destruye la pintura, es parte de su pecado de sensibilidad subjetiva. A Manzoni el cuadro le sirve para no comenzar el cuadro, para dejar el problema de la pintura en suspenso, immaculado. (...) En Manzoni, el blanco *existe* como característica del material; su operación niega la pintura como piel añadida a un soporte.>>¹⁸³²

Desde la negación conceptual Manzoni teoriza sobre la deriva de lo blanco a lo incoloro, explorando los límites, las fronteras. Manzoni explica su trabajo en “Libera dimensión” (Libre dimensión), aparecido en el segundo y último número de la revista *Azimuth*, que promovió en Milán entre 1959 y 1960:

<< “podemos sólo extender un color único, o más bien tender una superficie única, ininterrumpida y continua (de la que se excluya toda intervención de lo superfluo, toda posibilidad interpretativa), no se trata de ‘pintar’ azul sobre azul o blanco sobre blanco (tanto en el sentido de componer como en el de expresarse), es exactamente lo contrario. La cuestión para mí es ofrecer una superficie íntegramente blanca, (mejor aún, íntegramente incolora, neutra), lejos de cualquier fenómeno pictórico...” >>¹⁸³³

El devenir de los *Achromes* de Manzoni desde la primigenia materialidad del blanco al incoloro se va orientando hacia ‘el proyecto’ como radical conclusión conceptual, ejemplarizada en el ‘infinito’ número de hojas “transparentes” (equiparable al arquitectónico vidrio de ventana) utilizadas en la ideación de un libro de artista:

<< En octubre [1961] Manzoni deja Copenhague y vuelve a Herning, donde continúa trabajando en *Achromes* de fibra sintética. Viaja a Düsseldorf para encontrarse con Mack y Piene. En este momento hace una visita a Jes Petersen en Flensburg para concretar el proyecto de un libro de artista con 100 hojas de plástico transparente. >>¹⁸³⁴

Hipotéticamente desde este artístico punto culminante de la transparencia como proyecto, a la obra que en su materialidad acumulativa de 100 hojas transparentes en tanto volumen conclusivo, haría devenir la transparencia hacia la opacidad en un grado intermedio indefinible que tamizaría el paso de la luz, estableciéndose así un gradiente natural entre luz y oscuridad. Una operación que en su concepto fundamental encontramos en otro contexto y disciplina, en la puerta / ventana de una Casa de té donde los aleros acentúan el tamizado de la luz por los paneles *shoji*, introduciendo la sombra:

<< Incluso de día la luz de la sala es tenue, pues los aleros bajos del tejado de doble vertiente sólo permiten el paso de unos pocos rayos de sol. >>¹⁸³⁵

¹⁸³¹ *Op. cit.* p.43

¹⁸³² *Op. cit.* p.45

¹⁸³³ *Op. cit.* p.46

¹⁸³⁴ *Op. cit.* p.28

¹⁸³⁵ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.106

El espacio japonés queda luminosamente acotado por la polaridad del blanco de los cuadros blancos *shoji* y la negrura del interior. Esta radical acotación del espacio estético que en la cultura china correspondería al *yin-yang*, podría equipararse a la también radical propuesta artística de Malevich, aquí circunscrito a los para nosotros antagónicos pero unitarios *Cuadrado blanco* y *Cuadrado negro*.

Ya hemos tratado del paradigmático *Cuadrado blanco sobre blanco*, de 1918, que es una obra conclusiva (como diría Oteiza) y que nos lleva a remontarnos hasta los orígenes de la mística del Suprematismo, hasta el icono sagrado, el manifiesto pictórico visualizable:

<< *Cuadrado negro*, hacia 1914-1915, Oleo sobre tela, 79,5 x 79,5 cm. Moscú, Galería Tretiakov. >>¹⁸³⁶

La experiencia vital de esta programática obra negra aparece dotada de unas cualidades que hemos visto al tratar de la mística. A este respecto resulta reveladora la narración de Ana Leporskaia, alumna y posterior colaboradora del artista:

<< “Malevich no sabía qué era lo que encerraba dentro de sí el cuadrado negro, y tampoco lo entendía. Lo concibió como un acontecimiento de importancia tan colosal para su creación que, según sus propias palabras, durante una semana no pudo comer, ni beber, ni dormir.” >>

El propio Malevich narra en 1927 el fuerte impacto que esta ascética obra negra genera:

<< “Cuando en el año 1913, en mi afán desesperado por liberar el arte del lastre de lo objetivo, huí hacia la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba otra cosa que un cuadrado negro sobre una superficie blanca, la crítica, y con ella la sociedad, suspiraron: *‘Todo lo que hemos amado se ha perdido: estamos en un desierto (...) ¡Ante nosotros hay un cuadrado negro sobre un fondo blanco! (...)’* >>¹⁸³⁷

Recordemos que en la ascética y espiritual construcción japonesa cuyo interior fluctúa entre lo blanco y lo negro:

<< la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez (...) en el interior de la habitación, los *shoji* no dejan entrar más que un reflejo tamizado de la luz que proyecta el jardín. >>

Se venera la oscuridad, aunque desde la retórica del lenguaje surge el paradójico “enlucido” interior (que naturalmente carece de luz propia):

<< (...) esa luz indirecta y difusa es el elemento esencial de la belleza de nuestras residencias. Y para que esa luz gastada, atenuada, precaria, impregne totalmente las paredes de la vivienda, pintamos a propósito con colores neutros esas paredes enlucidas. (...), las paredes de las habitaciones siempre se enlucen y muy pocas veces son brillantes. Porque si brillaran se desvanecería todo el encanto sutil y discreto de esa escasa luz. >>¹⁸³⁸

El ‘enlucido’ artístico de Manzoni también experimenta con una materialidad progresiva en los sistemáticos *Achromes* que conducen del blanco al ‘negro’ (profundidad), incluso a la desaparición metafórica (hundimiento en la interioridad / oscuridad):

<< serie de *Achromes* de pelo largo realizados con fibras artificiales y peluche; obras que remiten insistentemente a la materia viva, la piel animal, el objeto acariciador que, en algunos casos deja de ser superficie para convertirse en cabellera bajo la cual la mano se hunde y desaparece. >>¹⁸³⁹

En este movimiento polarizado e intemporal entre arquitectura y arte nos remitimos a un arquitecto / filósofo. Para Virilio la blancura aparece asociada a la estética de la desaparición, pero también a la iluminación difusa (“indirecta”), como estamos tratando en la arquitectura japonesa:

<< La blancura de los pájaros o de los caballos, las cintas brillantes que decoran los trajes de los actores, hacen desaparecer el cuerpo en provecho de una combinación instantánea de datos producida bajo la iluminación indirecta (...) Lo heterogéneo sucede a lo homogéneo, la estética de la investigación reemplaza la investigación de una estética, la estética de la desaparición renueva la aventura de la apariencia. >>¹⁸⁴⁰

¹⁸³⁶ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.47

¹⁸³⁷ *Op. cit.* p.46

¹⁸³⁸ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.45

¹⁸³⁹ SAN MARTIN Fco.Javier *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.41

¹⁸⁴⁰ VIRILIO Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.57

La apariencia en Virilio deviene ilusoria y precisamente el arte al igual que hemos visto en el budismo, se interesa por la “ilusión”:

<< El mundo es una ilusión, y el arte consiste en presentar la ilusión del mundo. >>¹⁸⁴¹

El ‘negro’ aparece paradójicamente en la blancura de los *Achromes* de Manzoni a través de la tercera dimensión, entendida como profundidad. Precisamente el mismo concepto aparecido en la radical instalación separada del rincón / pared, que en la exposición “0,10”, Malevich hace del icono del suprematismo (*Cuadrado negro*).

<< En diciembre de 1915, Malevich presenta por primera vez un total de 39 obras no objetivas en la galería privada Dobichina de Petrogrado. Una fotografía documenta la disposición de la mayoría de las obras, colgadas en dos paredes de una sala dedicada exclusivamente a Malevich. Tanto las composiciones no objetivas como la disposición radical en que están colocadas llaman la atención. (...) >>

El *Cuadrado negro* que podríamos entender bajo una conceptual reciprocidad oriental, la del *yin-yang*, cuando el negro aparece enmarcado por el blanco (arquitectónico techo):

<< La posición central la ocupa el *Cuadrado negro*, que cuelga como si fuera un icono religioso en esquina de la pared, justo debajo del techo claro. Está ligeramente inclinado hacia el observador, y el resto de las obras parecen vincularse a este cuadro que constituye el principio del arte abstracto. (...) El *Cuadrado negro* es el origen de la obra no objetiva de Malevich, representando para él la liberación que le permitirá emprender su nueva orientación artística (...) >>¹⁸⁴²

Esta emblemática obra liberadora fluctúa entre la pintura y la arquitectónica instalación, fluctuando también en el tiempo, desde su exposición en 1915 hasta 1923 que vuelve a ser ‘re-pintada’. Apareciendo en su ‘lado aun más oscuro’, en el reverso, la fecha ideal, la del ‘proyecto’, que el autor remonta a 1913:

<< *Cuadrado negro*, 1923, Oleo sobre tela, 106 x 106 cm. San Petesburgo, Museo del Estado Ruso. Fue la primera de las tres obras análogas, creadas por Malevich en 1923. En el reverso el artista anotó: “K. Malevich, 1913”, dejando constancia de la fecha ideal de origen de su gran creación. Esta famosa serie nació en 1923 para una exposición [*Cuadrado negro*, *Cruz, negra*, *Círculo negro*]. >>¹⁸⁴³

Malevich idea El *Cuadrado negro* como elogio de la oscuridad, positivada reactivamente desde una luminosa interiorización de claras resonancias místicas y ancestrales (la inefable caverna). Estas formas básicas constituyen para Malevich “objetos del sentimiento”:

<< en 1915 Malevich no crea un “cuadrado vacío”, tal y como sentencia la crítica, sino el “sentimiento de la no objetividad”. En 1927 el pintor escribe: “El cuadrado del suprematismo y las formas surgidas de él son comparables a los trazos [dibujos] primitivos de los hombres de las cavernas, que en su agrupación no constituyen un ornamento, sino el sentimiento del ritmo. (...)” Malevich percibe el negro como el “sentimiento del ritmo”. >>

Explícitamente Malevich en la ópera *Victoria sobre el sol* de 1913 hace una revelación casi espiritual de la luz interior del sí mismo que está detrás de la “oscuridad” aparente:

<< un pasaje antinaturalista se refiere al color negro: “El sol está roto (...) / ¡Viva la oscuridad! / y los dioses negros (...) El sol de la edad del hierro ha muerto (...) Tenemos una apariencia oscura / nuestra luz está en nosotros”. El rechazo de la luz y la ilustración, de la claridad y la racionalidad conduce a una valoración positiva del negro. >>¹⁸⁴⁴

En cierta reciprocidad recordamos que en la espiritual construcción japonesa que venimos tratando aparece la pintura (como pared misma) naturalmente condicionada por la sombra, que al igual que Malevich hace con el negro, es elogiada, (por Tanizaki):

<< esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás. (...) las paredes enlucidas deben ser recubiertas de un color uniforme para no perturbar esa claridad; aunque el color de fondo puede variar ligeramente de una habitación a otra, (...). No será una diferencia de tinte, sino más bien una variación de intensidad, (...) gracias a una imperceptible diferencia de color en las paredes, la sombra de cada habitación se distingue por un matiz de tono. >>¹⁸⁴⁵

¹⁸⁴¹ *Op. cit.* p.39

¹⁸⁴² SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.44

¹⁸⁴³ *Op. cit.* p.50

¹⁸⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁴⁵ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.46

En este diálogo intercultural recordemos también que la ‘positivización’ del negro que hace Malevich, contradice la tradición occidental:

<< Esta idea se contraponen a la tradición cristiana, en la cual el negro representa la maldad, la oscuridad y los poderes diabólicos. >>¹⁸⁴⁶

Esta negación “cristiana” del negro no es más que una muestra del antagonismo Occidente/ Oriente reflejado por la luz / sombra. El japonés culto a la oscuridad conlleva una gran variedad de negros casi imperceptibles:

<< En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz; en la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra. Lo mismo que una piedra fosforescente en la oscuridad pierde toda su fascinante sensación de joya preciosa si fuera expuesta a plena luz, la belleza pierde toda su existencia si se suprimen los efectos de la sombra. >>

Y el editor precisa:

<< En este ensayo clásico, escrito en 1933, Junichiro Tanizaki va desarrollando con gran refinamiento esta idea medular del pensamiento oriental, clave para entender (...) y descubrir el alma de la arquitectura a través de los grados de opacidad de los materiales y el silencio y la penumbra del espacio vacío. >>¹⁸⁴⁷

Imperceptibilidad es la cualidad esencial que también se desprende del trabajo sobre el ‘original’ negro de Ad Reinhardt, aquí particularmente referido a *Pintura abstracta* (1963), Museo de Arte Moderno, Nueva York:

<< Las *Black Paintings* de Reinhardt son oscuras, misteriosas, opacas y planas. La imperceptibilidad de su contraste las hace prácticamente infotografiables y aumenta el ‘aura’ del original. >>¹⁸⁴⁸

Las históricas y orientales sutiles variaciones en los matices de oscuridad, casi imperceptibles que elogia Tanizaki, parecerían equiparables a las vanguardistas y occidentales variaciones de tono, dentro del negro, que Ad Reinhardt propone contra el ilusionismo. Al efecto se hace referencia al texto de Lippard *Ad Reinhardt*, Nueva York, 1981:

<< Hacia 1950-53 produce unas pinturas de geometría más rígida, sin la menor relación con la realidad. Son lienzos que pretenden alcanzar el mayor grado de pureza que es posible en pintura, a la manera de las obras más radicales de Malevich, en quien Reinhardt reconoce que se inspira. La imagen se reduce a ínfimas variaciones de tonos en una misma gama (por lo general en rojo, azul o negro), donde las yuxtaposiciones de cuadrados y rectángulos apenas son discernibles. En sus escritos teóricos, que son considerables, rechaza los criterios tradiciones, como la ilusión (...) >>¹⁸⁴⁹

El monocromo negro también le interesa a Rauschemberg y a nosotros en particular nos interesa una “pintura negra” de 1951 cuyas colosales dimensiones pasando del cuadro a la pared y por extensión funcional, al diseño ambiental de interiores, nos aproximaría al japonés elogio de la sombra:

<< Para el crítico Leo Steinberg, la obra de Rauschemberg (de la época de sus lienzos monocromos de comienzos de los cincuenta, [fig.13](#)) marcó un cambio sumamente significativo en el desarrollo de la pintura. Fue un cambio alejado de la idea de pintura como una ilusión (...), y hacia el ‘plano del cuadro liso’ en el que el lienzo se convierte en una superficie más parecida al tablero de una mesa o una tarima. [Fig.13: Robert Rauschemberg, Sin título \(Pintura negra satinada\)](#) ca. 1951. Oleo y papel de periódico sobre lienzo, 221 x 439,5 cm. Nueva York. >>¹⁸⁵⁰

Al igual que en la gran *Pintura negra* de 1951 (221 x 439,5 cm.) de Rauschemberg, también podríamos encontrar ecos contemporáneos del *Cuadrado Negro* de Malevich en la obra *Construire* de Gerhad Merz que data de 1989. Que por sus grandes dimensiones (e instalación con banco) alcanza también una escala de diseño de interiores, acentuando este

¹⁸⁴⁶ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.51

¹⁸⁴⁷ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.1 (introducción del editor)

¹⁸⁴⁸ SAN MARTIN F. Javier, *Ultimas tendencias: las artes plásticas desde 1945*, en RAMIREZ Juan Antonio (director), *Historia del arte 4: El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997, p.344

¹⁸⁴⁹ DUROZOI G. *Diccionario de arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997, p.545

¹⁸⁵⁰ BATCHELORD David *Minimalismo*, Encuentro, 1999. p.15

carácter al incluir en la instalación un negro “banco”, alcanzándose además cierta dimensión espiritual cuando se afirma concebida como pared meditativa:

<< El invento radical de Malevich todavía sigue vivo en el arte contemporáneo: el *Cuadrado Negro* resulta desconcertante y desafía a los artistas a formular consideraciones críticas y a buscar ampliaciones formales. (...) Gerhard Merz, *Construire*, 1989. Pigmento negro marfil, marco de latón, banco de mármol. Cada cuadrado 228 x 228 cm. Exposición en Zúrich, 1989. El doble cuadrado está coloreado con pigmento negro intenso y enmarcado en latón. El banco de mármol [negro] es para los observadores meditativos. >>¹⁸⁵¹

En la vanguardia artística occidental el negro adquiere la dimensión de diseño interior, alcanzando ‘otra dimensión’ en la meditativa Capilla Octogonal de Rothko, donde reaparece una tradición occidental que necesariamente contiene a Malevich y donde el negro incluye a todos los colores en devenir:

<< En la Capilla Octogonal se halla escrito el secreto del arte moderno. Agazapados en su oscuridad están Malévich, Cézanne, Van Gogh, Delacroix. Y Goya, por supuesto. En la pintura negra se contienen todos los colores, todas las formas del arte. (...) Uno acaba por sentir que en la negrura de la Capilla Octogonal se encuentra la superior fuerza ética de un arte que ha interrogado la existencia. >>

Literalmente se puede entender como un renacimiento (incluso ‘interior’) en términos de naturaleza equiparable a un amanecer (incluso ‘espiritual’), paradójicamente ‘iluminado’ desde la oscuridad:

<< Hay, sin embargo, también un amanecer después del diluvio que el arte moderno ha reflejado en sus afanes de utopía. El no-lugar en Rothko hay que explorarlo a través de la luz interior de sus cuadros. Sería erróneo pensar que se deslizaba sólo por las sombras de la vida. Su pintura es, además, apolínea, solar, deudora de aquella metamorfosis de colores que, según Goethe, empujaba al hombre a renacer. >>¹⁸⁵²

La unicidad incluye la diversidad y así en la Capilla Octogonal de Houston de Rothko del omnipresente negro también emergen otros colores:

<< En las ocho paredes de la capilla, los murales están conformados por tres trípticos y cinco paneles individuales. Bajo la tenue luz cenital predominan el gris oscuro, el marrón y, sobre todo, el negro que se extiende por la mayoría de los rectángulos.

La Capilla Octogonal de Houston, diseñada por Philip Johnson, fue inaugurada como espacio interconfesional en 1971, un año después del suicidio de Mark Rothko. Este había pintado los murales entre 1964 y 1967, y acerca de ellos confesó lapidariamente: “Siempre busqué algo más”. >>¹⁸⁵³

En paralelo recordemos que paradójicamente del *Cuadrado negro* de Malevich, emergen trazas de color en el original expuesto por primera vez en diciembre de 1915. Lo que obliga a nuevos ‘renacimientos’ de este manifiesto pictórico, permanente como proyecto / idea, pero impermanente como obra / material:

<< Muestra muchas huellas del paso del tiempo: la sequedad de la superficie lo ha agrietado, dejando entrever partículas de color, lo cual constituye una prueba de que fue sobrepintado. Este hecho se confirmó en 1990 mediante radiografías. En el año 1929 Malevich pintó el mismo cuadro con el mismo tamaño, como motivo de otra exposición, ya que al parecer la obra original ya empezaba a agrietarse. >>¹⁸⁵⁴

Esta sorprendente emergencia cromática dentro del negro (azarosa y por defecto de ‘la obra’ que en el devenir temporal se agrieta), parece equiparable al devenir estético de Malevich.

<< En 1913 empieza el llamado suprematismo negro de Malevich, con los decorados para la ópera *Victoria sobre el sol*, en 1915 aparece el suprematismo de color y, en 1918, el suprematismo blanco. Malevich pinta cuadros negros, rojos y blancos como imágenes uniformes (nunca son amarillos, ni azules, ni verdes, ni marrones. El *Cuadrado rojo* llega en 1915 y se expone por primera vez en a *Exposición 0,10*. >>

Donde el suprematismo negro forma parte de un proyecto más amplio en tres etapas: la negra, la roja y la blanca.

<< *Cuadrado rojo. Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones*, 1915. Oleo sobre tela, 53 x 53 cm. San Petesburgo, Museo del Estado Ruso. Si el *Cuadrado negro* constituía una forma cerrada que

¹⁸⁵¹ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.90

¹⁸⁵² ARGULLOL Rafael *De la Quinta del Sordo a la Capilla Octogonal*, en Catálogo Mark Rothko, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000, p.184

¹⁸⁵³ *Op. cit.* p.182

¹⁸⁵⁴ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.46

contrastaba, el *Cuadrado rojo* parece saltar del fondo blanco. La forma no es ni rectangular ni rígida, más bien posee una inmediatez que emerge con agresividad. >>¹⁸⁵⁵

Rodtchenko también tiene un radical cromático devenir, que implica tanto al negro, como a la trilogía de colores puros (rojo, azul, amarillo), que sin embargo Tarabukin teorizará ‘mortalmente’:

<< El 20 de agosto de 1921, Nikolai Tarabukin presenta en el Inkhuk una disertación titulada *El último cuadro ha sido pintado*, pocos días antes de la inauguración de la exposición $5 \times 5 = 25$ que señala la cúspide del constructivismo analítico, al mismo tiempo que su fin. (...) Si, en el catálogo, Popova, Exter y Vesnin publicaban textos que daban a la pintura un papel de experiencia de laboratorio, Rodtchenko proclamaba abiertamente una nueva concepción de la pintura:

“1918. En la exposición *Creación no objetiva y suprematismo* afirmé por primera vez las construcciones espaciales y en la pintura el NEGRO sobre NEGRO.

1920. En la exposición Estatal n°19 afirmé por primera vez la LINEA como elemento de la construcción.

1921 En esta exposición se afirman por primera vez en el arte los tres colores fundamentales.” >>¹⁸⁵⁶

Al contrario de los colores ocultos tras el *Cuadrado negro* de Malevich, tras los colores puros de Rodtchenko se oculta la ‘negra’ muerte de la pintura (“muerte del sentimiento pictórico” y muerte del símbolo psicológico).

<< Con los tres cuadros (*Color rojo puro*, *Color azul puro* y *Color amarillo puro*) presentados por Rodtchenko la pintura no-objetiva alcanza un punto crítico próximo a su intensidad conceptual óptima. (...) Tarabukin no se equivoca mucho al declarar que este punto de llegada señala “la muerte de la pintura” y al calificar el acto de Rodchenko como “suicidio del pintor”. >>

No obstante emergerá un “nacimiento”, todo un presagio del devenir de nuestra tesis, a partir de su ‘final’ con la muerte del ego:

<< (...) Rodchenko suprime, así, de un solo golpe, una concepción de la pintura no objetiva que con la evolución mística de Malevich se orientaba hacia unos sistemas de simbología filosófica (...). La sola experiencia visual ya no satisface al pintor: vinculado al significado material de los elementos que constituyen su vocabulario, Rodchenko siente la necesidad de definir su lugar en un sistema plástico que deberá integrarlos de acuerdo a una nueva lógica conceptual-materialista, “muerte del sentimiento pictórico”, muerte del símbolo psicológico, es verdad, pero sobre todo nacimiento de una nueva concepción de la *peinture tout court* [pintura sin más]. >>¹⁸⁵⁷

Pero Rodtchenko interesa conclusivamente sobre todo por el color rojo, al efecto Tarabukin valora la obra *Color rojo puro* de la exposición $5 \times 5 = 25$, de 1921.

<< Era una pequeña tela casi cuadrada completamente cubierta de un solo color rojo. Esta obra es extremadamente significativa de la evolución seguida por las formas artísticas en el curso de los diez últimos años. No se trata ya de una etapa más, sino del último paso, el paso final de un largo camino, la última palabra después de la cual la pintura deberá guardar silencio, el último ‘cuadro’ ejecutado por un pintor. (...) >>

No obstante un “muro ciego” y silencioso se alza para la meditación estética, como parte de un devenir conceptual o “cadena evolutiva” (diríamos, en nuestro contexto, que incluso de ADN):

<< Si el cuadro negro sobre fondo blanco de Malevich, contenía a pesar de la pobreza de su sentido estético una cierta idea pictórica que el autor había llamado “economía”, “quinta dimensión” (...), la tela de Rodchenko en cambio está desprovista de todo contenido: es un muro ciego, estúpido y sin voz (Considero esta tela como una obra de caballete, y me niego a ver en ella un “modelo” de pintura decorativa mural.). Pero, como eslabón de un proceso histórico, ‘hace época’, si se la considera no como un valor en sí mismo (que no lo es) sino como una etapa dentro de una cadena evolutiva. >>¹⁸⁵⁸

Curiosamente años después, al igual que en Rodtchenko, el monocromo rojo también es la ‘última obra’ (“punto de inflexión”) de Rauschenberg:

<< con un cambio de rumbo, Rauschenberg dio por finalizada una serie de monocromos blancos, negros y posteriormente rojos que venía realizando desde 1951, durante su estancia en el Black Mountain College, en contacto con Josef Albers y otros artista europeos o europeizantes. Esta obra marca un punto de

¹⁸⁵⁵ *Op. cit.* p.48

¹⁸⁵⁶ NAKOV Andrei B. *Introducción en TARABUKIN Nikolai, El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.33

¹⁸⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁵⁸ TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.43

inflexión, no definitivo, en su forma de concebir la pintura, relacionado con el impacto que le produjo el conocimiento del trabajo de John Cage y Marcel Duchamp. >>¹⁸⁵⁹

Si, como hemos visto, el negro radical puede esconder en su interior otros colores, este mismo negro podría entenderse como un sincretismo cromático de todos los *colores puros* (rojo, amarillo, azul), su mezcla sustractiva. Se trata, pues, en cierto sentido de una operación conceptual / matemática a la que induce el título mismo de la paradigmática exposición de 1921:

<< Aleksandr Rodtchenko (1891-1956) reemplazó al constructivismo tatliniano en 1918. En la exposición $5 \times 5 = 25$ presentó cinco obras, de las cuales tres eran telas “puras” fechadas en 1921. Se titulaban: *Color rojo puro*, *Color amarillo puro*, *Color azul puro*, e iban acompañadas de un comentario en el que se afirmaba la primacía de estos colores “puros”. >>¹⁸⁶⁰

Gassner reafirma aquella lectura muerte / nacimiento de Nakov, según la cual los tres cuadros de colores puros sumados darían negro, aparentemente el fin. Pero también un comienzo, se trata de una nueva vida, colectiva y multidisciplinar incluso:

<< en 1921 Rodchenko pintó tres telas cuadradas del mismo tamaño, totalmente uniformes, con cada uno de los colores primarios, rojo, azul y amarillo, (...) Tarabukin dio una conferencia titulada “Se ha pintado el último cuadro” (...)

La determinación de Rodchenko de volver la espalda a la pintura no nació de un capricho arbitrario ni de reflexiones teóricas o políticas; tampoco fue un caso aislado. En el otoño de 1921, 25 artistas de la vanguardia rusa declararon que a partir de ese momento abandonaban la pintura y se dedicaban totalmente al “arte de la producción”. >>

Radicalmente se manifiesta cierto antagonismo arte / vida:

<< Rodchenko, como profesor de artes gráficas, distribuyó entre los estudiantes de esa escuela superior una serie de consignas, entre las que figuraban: “Abajo el arte que sólo es un medio para huir de la vida, que no es digno de la vida.” “Ya es tiempo de que el arte organizado fluya hacia la vida.” >>¹⁸⁶¹

También el negro testamento de Rothko, en cierto sentido su ‘último cuadro’ aparece como síntesis final, como luminosa “liberación”:

<< La Capilla Octogonal es, con seguridad, el testamento de Mark Rothko. (...) toda su trayectoria parece un camino hacia esta síntesis final. Es evidente, por supuesto, en el caso de las *pinturas negras*, (...) Aparecen intermitentemente desde 1949, (...) Las *pinturas negras* son, en cierto modo, la absorción de todo un proceso creativo en el que Mark Rothko se ha empeñado a lo largo de medio siglo. En él, se adivinan dos constantes que se aceleran en la medida en que el pintor lucha por conseguir un estilo propio: el despojamiento y la liberación de la luz. >>¹⁸⁶²

Pero anteriormente la vanguardia también se ha planteado el concepto de ‘último cuadro’, como en el caso de Malevich y el “punto cero” de la pintura:

<< Con el *Cuadro negro sobre fondo blanco* (1915) el suprematismo de Malevich alcanza el ‘punto cero’ de la pintura. Esta obra no objetiva conmueve el sistema global de las artes plásticas. >>¹⁸⁶³

Nakov insiste en que la muerte pictórica expresada por el “último cuadro” de Rodchenko, paradójicamente sirve como ejemplarizante (incluso colectivista) “punto de partida”:

<< La discusión continúa abierta: en la última década la actitud de Rodtchenko inspira a nuevos artistas que se lanzan a experiencias para conocer “hasta dónde pueden ir” por el camino de la pintura concreta sin alcanzar el “punto de suicidio” que Tarabukin constataba en 1921. En definitiva el “último cuadro” de Rodchenko se ha revelado como un punto de partida prodigiosamente estimulante. >>¹⁸⁶⁴

¹⁸⁵⁹ SAN MARTIN Fco. Javier *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.42

¹⁸⁶⁰ TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.77

¹⁸⁶¹ GASSNER Hubertus, *Rodchenko: Construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, Siglo veintiuno, Madrid, 1995, p.11

¹⁸⁶² ARGULLOL Rafael, *De la Quinta del Sordo a la Capilla Octogonal*, en Catálogo Mark Rothko, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000, p.183

¹⁸⁶³ NAKOV Andrei B. *El último cuadro* en TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.19

¹⁸⁶⁴ *Op. cit.* p.36

El concepto de punto final interesa tanto a Rodtchenko con sus tres cuadros de colores puros, como a Malevich con su *Cuadrado negro* :

<< En la perspectiva adoptada por Tarabukin, según el cual el cuadro es igual a una imagen, la obra de Rodtchenko aparece efectivamente como un punto final. Pero al igual que el *Cuadrado negro* de Malevich señala el fin de una época para inaugurar una nueva concepción de las artes plásticas y de la pintura en particular, igualmente los “colores únicos” de Rodtchenko señalan el final de la *mimesis* en pintura. >>¹⁸⁶⁵

Pero incluso el ‘ultimo cuadro’ es efímero, pues rápidamente la productiva máquina sustituye al caballete, en cierto modo una metáfora de la obra que naturalmente debe sustituir al proyecto:

<< Las contribuciones del *Cuadro negro* de Malevich y el *Ultimo cuadro* de Rodtchenko no ocuparán por mucho tiempo el primer plano de la actualidad: ellos serán a su vez superados por la concepción *productivista* que se manifiesta en el seno del grupo de jóvenes constructivistas a partir de 1919. >>¹⁸⁶⁶

No obstante incluso en la máquina subyace la energía. El suprematismo de Malevich desde una concepción energética “transformadora” (metáfora de la electricidad) finalmente integrará lo negro y lo blanco (“carbón blanco”):

<< Al final del manifiesto de Vitebsk, con fecha 18 de febrero de 1922, [El Lissitzky, su colega en la escuela de arte de Vitebsk, publica un pequeño libro: *Suprematismo. 34 dibujos*, con litografías y un texto de Malevich] el artista [Malevich] escribe la estrategia de la rendición: “Es preciso liberar el camino del hombre de toda la parafernalia objetiva (...) >>

En una mística cósmica, en la que la naturaleza aparece como ritmo infinito ligado a un silencio dinámico, en el que nos resuenan ecos orientalistas (que venimos tratando):

<< Sólo entonces se podrá percibir por completo el ritmo del estímulo cósmico, sólo entonces la esfera terrestre estará cubierta por una envoltura de estímulo eterno, en el ritmo del infinito cósmico de un silencio dinámico”. Este eco tan profético no deja de ser un vaticinio bastante real de lo que más tarde será el mundo de la información digital en el ciberespacio, tan profano y prosaico, donde los textos y las imágenes han pasado a ser globales e incorpóreos debido a su condición inmaterial de corrientes de datos. Resulta una hermosa coincidencia que la energía transformadora, la electricidad, haya recibido el nombre de “carbón blanco”. >>¹⁸⁶⁷

Este sentido profético y una afirmación de Tarabukin nos reafirma en nuestros planteamientos intemporales. En ocasiones el rigor histórico, en el sentido de exacta cronología, no se considera lo más importante en beneficio de un común planteamiento conceptual en la lógica del proceso estético, que permite equiparar Malevich a Rodchenko.:

<< La objeción que se puede hacer a los fanáticos de la cronología histórica (a la que son tan aficionados los historiadores de arte), a saber que una tela semejante ya fue expuesta por Malevich algunos años antes, no me parece esencial para mi punto de vista, que no es el de reconstruir las grandes etapas cronológicas del arte ruso, sino el de tratar en el plano teórico un proceso lógico. Y si la tela de Malevich es cronológicamente anterior, la tela de Rodchenko es por su parte lógicamente más sintomática e históricamente más adecuada. >>¹⁸⁶⁸

En este espíritu heterodoxo liberado de la dictadura cronológica de la historia del arte, observamos como el *Cuadrado negro sobre blanco* aparece de manera recurrente en la vanguardia artística contemporánea, así re-aparece obsesivamente interpretado por Txomin Badiola:

<< en las instalaciones de Txomin Badiola aparece el enigmático *Cuadrado negro sobre blanco* del suprematista Kasimir Malevich, manifestación del equilibrio trascendental y la armonía universal, en las combinaciones de materiales más dispares, en un sistema considerablemente complicado de diferentes niveles de interpretación. Mientras que en algunos trabajos este vacío negro funciona como centro mental de toda la construcción, como depósito inagotable de la memoria, pero también como agujero en el que todo desaparece o como espacio completamente oscuro en el que las diferencias de los objetos individuales dejan de ser identificables (es decir, como una materialización de la abstracción suprematista), en otras

¹⁸⁶⁵ TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.78

¹⁸⁶⁶ NAKOV Andrei B. *El último cuadro* en TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.20

¹⁸⁶⁷ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.63

¹⁸⁶⁸ TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.44

obras aparece la representación metafórica del *Cuadrado negro sobre blanco* como emblema, como logotipo histórico-cultural, como señal funcional. >>¹⁸⁶⁹

En cierto modo aparece una sugerente circularidad final / comienzo, si tenemos en cuenta su histórica presentación en la *Ultima Exposición Futurista 0,10* (nº 39 del catálogo):

<< esta tela se convirtió en el símbolo del suprematismo. (...) El propio Malevich trató de presentar su cuadrado como el símbolo de “la economía máxima” (Vitebsk, 1919), pero este intento de justificación política fue muy tardío para convencer a los ideólogos de entonces. >>

La concepción rupturista de Malevich, la generación de un nuevo punto de partida o “punto cero”, el místico Suprematismo tiene un icono, el conocido *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, que permite una lectura hermenéutica abierta.

<< Para la crítica actual, el significado plástico del *Cuadrado negro* en la historia del suprematismo y en la de la pintura de nuestro siglo parece todavía escapar a una definición clara y precisa. Si se examinan las declaraciones de Malevich tanto inmediatamente (*Del cubismo al suprematismo*, 1916) como posteriores (1920, 1924) se trataría no de un acto de nihilismo pictórico, sino más bien de la *tabula rasa*, permitiendo una toma de consciencia y un nuevo punto de partida de la pintura-color. El significado limitativo del blanco / negro se vuelve así comprensible, porque estos dos colores constituyen los límites extremos del color, el “punto cero” de la pintura, según la propia expresión de Malevich. En lo referente a la forma de la tela (el cuadro frontal), sugeriría la misma interpretación de *plano de ruptura*. >>¹⁸⁷⁰

En aquel espíritu liberado de la ortodoxia histórica podemos concebir el *Cuadrado negro sobre blanco* (entre la ocultación y la transparencia) como retablo laico de un Malevich que sabemos muy influenciado por los iconos rusos, que en cierta medida podría ser equiparable al ‘retablo japonés’, al *tokonoma* que luego trataremos:

<< Como un retablo o un signo místico de la totalidad, el *Cuadrado negro sobre blanco* es confrontado con el mundo de la vida cotidiana, fragmentario, impenetrable, (...), como alusión a la posible existencia de un sistema de valores alternativo. A la vez, este motivo tiene algo de enigmático y transparente: el descubrimiento y la identificación del motivo implica un proceso en el que el observador debe operar con métodos comparativos, con asociaciones, con recuerdos, con alegorías, pero siempre queda algún misterio por descubrir, algo escondido, algo que no es del todo explicable con la percepción; el observador no está nunca seguro de ver realmente lo que él cree que ve, de descubrir e identificar realmente aquello que él cree que identifica. Lo transparente surge en la percepción emocional y psíquica, mientras que lo enigmático está ligado a la duda intelectual. >>¹⁸⁷¹

En el *Cuadrado negro sobre blanco* y en su estela siempre hay algo enigmático en la negrura, experiencia estética en cierta medida equiparable a la profana sacralidad del *tokonoma* japonés donde se sitúa un cuadro en la oscuridad:

<< Tenemos, por último en nuestras salas de estar, ese hueco llamado *toko no ma* que adornamos con un cuadro o con un adorno floral; (...) se trata de añadir a la sombra una dimensión en el sentido de la profundidad. >>¹⁸⁷²

El entorno estético en la sombra del *tokonoma* japonés genera naturalmente un ámbito introspectivo, que desde otros presupuestos culturales también interesa a Malevich que:

<< piensa más allá, cede el “suprematismo arquitectónico a los jóvenes arquitectos” y dedica sus esfuerzos a penetrar en el fuero interno del hombre, intenta ilustrar lo que se puede “descubrir del espacio infinito del cráneo humano”. >>¹⁸⁷³

Recapitulando, y ahora desde la polaridad luminosa, también el monocromo blanco de Manzoni se hace meditativo, adquiere una dimensión contemplativa y espiritual, equiparable a la eterna ‘contemplación’ de la pared durante el *zazen* en la tradición Soto Zen:

¹⁸⁶⁹ HEGYI Lórand, *El lugar de los hechos* en Catálogo *Malas formas. Txomin Badiola*, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2002, p.15

¹⁸⁷⁰ TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.76

¹⁸⁷¹ HEGYI Lórand, *El lugar de los hechos* en Catálogo *Malas formas. Txomin Badiola*, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2002, p.16

¹⁸⁷² TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.46

¹⁸⁷³ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.69

<< Si el monocromo alude a lo ilimitado desde el punto de vista espacial, también convierte al cuadro en una fuente inagotable, en el manantial que nunca deja de manar, una dimensión contemplativa que incluye el tiempo y la duración. >>¹⁸⁷⁴

Si, como escribe *Rodchenko*, ya se plantea el devenir multidimensional del cuadro al objeto y a la arquitectura:

<< Cuando el “cuadro ha dejado de existir como imagen” (...) “se ha convertido en pintura u objeto”>>¹⁸⁷⁵

Cuando retomamos la estética sacro / profana y oriental / occidental de ‘la oscuridad, encontramos un momento privilegiado que articula el devenir del cuadro a la instalación y al diseño interior, se trata de la exposición de Ad Reinhardt en 1966 en el Jewish Museum sugiere:

<< Ad Reinhardt, *Sala de los cuadros negros* en la exposición del Jewish Museum, Nueva York, 1966-1967. >>¹⁸⁷⁶

Y que en cierta medida resulta premonitoria de otro momento culminante en el devenir de la estética de la sombra, la casi coetánea *Capilla Octogonal* de Rothko que aunque inaugurada en 1971, sus oscuros murales fueron pintados entre 1964-1967.

En Rothko también se aprecia un devenir del cuadro a la instalación para conseguir el vacío, la desmaterialización. Medios y ‘fines’ afines con la citada concepción japonesa, donde se articulan sabiamente vacío y oscuridad. De tal manera y paradójicamente, de la negrura surge una estética luz interior que debe ser comprendida por la luz exterior:

<< Mark Rothko trata de expresar en sus lienzos lo que denomina *luz interior*. También aquí la comparación con Turner es pertinente puesto que podemos asimilar los colores oscuros de Rothko al atardecer antes del diluvio y los vivos, al amanecer posterior al desastre [Willian Turner: *El atardecer antes del Diluvio*; *La mañana después del Diluvio*.] El lienzo es un campo de acción en el que intervienen fuerzas primordiales y la pintura es una idea. Más propiamente: una *idea de luz*. >>

Resumiendo, resulta tan importante la luz interior como la exterior:

<< Para Rothko los cuadros tienen su propia luz. De ahí la importancia de la iluminación de las pinturas, del espacio en el que se colocan los lienzos. El pintor hubiera deseado escoger los lugares donde permanecería su obra y, cuando pudo hacerlo, trató en la medida de lo posible de desmaterializar la superficie de la pared. Le gustaba, con este propósito, que las pinturas más grandes fueran destinadas a las habitaciones más pequeñas. La Capilla Octogonal estaba concebida como la realización última de estas ideas. >>¹⁸⁷⁷

Nuevas afinidades aparecen con la estética del despojamiento, que interesan tanto a Rothko como al característico interior japonés:

<< De hecho, esta voluntad arquitectónica, que acompaña al paulatino despojamiento de aquello que no es considerado esencial, ya no cesará en las fases posteriores del itinerario de Rothko. Así, cuando a partir de 1940, coincidiendo con la Segunda Guerra Mundial, se decanta por lo mítico, continuará aferrado a un desnudamiento apoyado en la severidad formal. >>¹⁸⁷⁸

El paso entre una estética pared negra y un diseño interior envolvente, en una doble fluctuación sagrado / profano y luz / oscuridad (que se encuentran también implícita en la japonesa casa de té) podemos encontrarla en la vanguardia artística occidental. Con carácter ejemplarizante en la *Capilla Octogonal* de Rothko, no exenta de ciertas contradicciones anímicas, “paradoja” que apreciamos en cierta sintonía con la dinámica taoísta implícita en el negro / blanco *yin / yang*, pero también del devenir de los pensamientos y sensaciones durante la meditativa práctica de *zazen*:

¹⁸⁷⁴ SAN MARTIN Fco.Javier *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.50

¹⁸⁷⁵ GASSNER Hubertus, *Rodchenko: Construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, Siglo veintiuno, Madrid, 1995, p.15

¹⁸⁷⁶ SAN MARTIN Fco. Javier, *Ultimas tendencias: las artes plásticas desde 1945*, en RAMIREZ Juan Antonio (director), *Historia del arte 4: El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997, p.345

¹⁸⁷⁷ ARGULLOL Rafael, *De la Quinta del Sordo a la Capilla Octogonal*, en Catálogo Mark Rothko, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000, p.184

¹⁸⁷⁸ *Op. cit.* p.183

<< Esta paradoja se representaba mucho más pura, mucho más extrema en la Capilla Octogonal. Era una atmósfera que sumía en la calma hasta que, en una inversión fulminante del estado anímico, irrumpía un aire pesado, agobiante, casi irrespirable: Y la calma dejaba paso a un punto de pánico cuyo origen nunca se revelaba. Luego, no obstante, era posible volver a la serenidad, cumpliéndose así una alternancia anímica para la que yo no tenía precedentes. >>¹⁸⁷⁹

Como la *Capilla Octogonal* de Rothko, pero ya desde algunos siglos antes, la oscuridad y el silencio del *tokonoma* también está impregnado de una paradójica calma inquietante, de este lugar que Tanizaki describe extensamente:

<< Cada vez que veo un *toko no ma*, esa obra maestra del refinamiento, me maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuánto ingenio han sabido utilizar los juegos de sombra y luz. Y todo ello sin buscar particularmente ningún efecto determinado. En una palabra, sin más medios que la simple madera y las paredes desnudas, se ha dispuesto un espacio recoleto donde los rayos luminosos que consiguen penetrar hasta allí, engendran aquí y allá, recovecos vagamente oscuros. Sin embargo, al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno al jarrón de flores, bajo un anaquel, y aún sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable. >>

Indirectamente “los occidentales” forman parte de este pensamiento:

<< En definitiva, cuando los occidentales hablan de los “misterios de Oriente”, es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad. >>¹⁸⁸⁰

La “caverna de Rothko” se nos presenta tan vacía como la casa de té japonesa, ambas contienen al meditativo prisionero místico, en creativa tensión:

<< Paralelamente, no obstante, a esta inmersión, la Capilla Octogonal suscita la flotación del que la habita. Por así decirlo, *llena el vacío*, induciendo a una especial alegría que acaso se relacione, en efecto, con aquel “poder dionisiaco” que Rothko, amante lector de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, atribuía al arte. Es casi imposible sustraerse al magnetismo de unas paredes que convierten al espectador en una suerte de prisionero místico. Recuerdo perfectamente que, por un lado, deseaba salir de la caverna de Rothko, pero, por otro, quería que aquella prisión se prolongará indefinidamente. >>¹⁸⁸¹

La “caverna” / gruta de Rothko fluctúa entra la gruta de Platón y la gruta sagrada de Goya:

<< me recuerda otra gruta y otras pinturas negras que están en el origen del arte moderno: las de Francisco de Goya, aunque en este caso no podemos acceder, si no es a través de la imaginación. (...) Las *pinturas negras* de Goya, realizadas sobre las paredes de la Quinta entre 1819 y 1823, debían de abalanzarse claustrofómicamente, sobre su creador y espectador. (...) En la gruta sagrada de Goya, en apariencia concebida para sí mismo, tiene lugar la epifanía del arte moderno. (...) Entre las dos grutas, la de la Quinta del Sordo y la de la Capilla Octogonal, se desarrolla un largo y contradictorio camino, pero en *El perro* de Goya están ya el despojamiento y la luz de Rothko. >>¹⁸⁸²

Frente a otras luminosas capillas como la de Matisse, en la oscuridad de la capilla / gruta de Rothko se produce una “resurrección”, una “luz negra”:

<< Aunque conocía los avatares religiosos de aquel espacio, la capilla me pareció al margen de toda fe o militancia. Si bien había sido concebida primero como capilla católica y luego abierta como lugar ecuménico, mi impresión fue la de hallarme en el interior de una gruta tallada con exquisito esmero. (...) como se ha dicho repetidamente el modelo era la capilla de Henri Matisse en Vence, (...) Mientras el espacio de Matisse persigue la ligereza, la danza solar, el de Rothko está excavado en los fondos del espíritu. El espectador, rodeado su campo visual por horizontes oscuros, queda atrapado en una caverna de luz negra. >>

Una espiritualidad ‘laica’ más allá de las religiones:

<< Si el tema de partida era la Pasión de Cristo, como el propio artista había asegurado, la materia prima es la penumbra: quizá el sufrimiento anterior a la muerte, (...) quizá la muerte misma, el descenso a la tierra, el viaje al infierno previo a la resurrección. La gruta tomando posesión del mundo, la existencia succionada hacia el subsuelo. >>¹⁸⁸³

¹⁸⁷⁹ ARGULLOL Rafael, *De la Quinta del Sordo a la Capilla Octogonal*, en Catálogo Mark Rothko, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000, p.183

¹⁸⁸⁰ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.49

¹⁸⁸¹ ARGULLOL Rafael, *De la Quinta del Sordo a la Capilla Octogonal*, en Catálogo Mark Rothko, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000, p.183

¹⁸⁸² *Op. cit.* p.184

¹⁸⁸³ *Op. cit.* p.183

Sorprendentemente el culto a la sombra en el *tokonoma* hace preferible el ‘viejo cuadro’ (incluso des-dibujado / borrado como hizo Rauschemberg), frente al ‘último cuadro’ (que diría Tarabukin). Así la imprecisión se torna valiosa, un concepto útil en nuestro trabajo sobre la identidad proyectiva en arquitectura, diseño, escultura y naturaleza:

<< existe una armonía absoluta entre esa vieja pintura marchita y el oscuro *toko no ma* que en definitiva no importa que su dibujo esté difuminado y que, por el contrario, esa imprecisión es de lo más adecuada. (...) Por eso, al elegir una pintura damos tanta importancia a la edad y a la pátina, porque una pintura nueva, aún hecha con tinta diluida o con colores pálidos, si no nos damos cuenta, puede destruir la sombra del *toko no ma*. >>¹⁸⁸⁴

La sombra germinal del espacio sagrado / profano de Rothko, aparece tan llena de potencialidad (“embrión”) como el concepto mismo de proyecto:

<< Uno de los poderes más misteriosos de la Capilla de Houston empuja al visitante hacia esta instancia; quizá brumosa pero persistente: en este tabernáculo laico y semioscuro parece guardarse la semilla, la plenitud y el sacrificio del arte moderno. En ese lugar acaba una historia y emerge el embrión de otra historia que, en buena parte, *ya es la nuestra*. >>¹⁸⁸⁵

La exótica interacción que Argullol establece entre Goya y Rothko mediante la oscuridad de la “gruta”, podría sintonizar con nuestras exóticas disquisiciones interculturales, desde la oscuridad (no exenta de “ironía”):

<< Goya y Rothko son puntos de inflexión. Antes del primero, el arte occidental todavía no es plenamente libre; después del segundo, consumado el experimento de la libertad, el arte deja de ser “occidental” (mimético, representacional) para sumirse en un mundo diferente (...) Entre ambos momentos, de una gruta a otra, podríamos vislumbrar el desarrollo de aquel sentido trágico, de aquella ironía que ha marcado los mejores estadios del arte moderno. >>¹⁸⁸⁶

Desde una correspondencia disciplinar arquitectura / pintura, sí consideramos que el *Cuadrado negro sobre blanco* de Malevich fluctúa entre el blanco y el negro; la construcción japonesa oscilaría entre el panel / puerta / ventana *shoji* y el espacio *tokonoma*, entre la luz y la oscuridad:

<< Si comparamos una habitación japonesa con un dibujo a tinta china, los *shoji* corresponderían a la parte donde la tinta está más diluida, y el *toko no ma* al lugar en que está más concentrada. >>¹⁸⁸⁷

Como el *tao* que conjuga dinámicamente las alternantes polaridades *yin-yang*, entre los elementos opuestos, apreciamos como entre la luz y la oscuridad se encuentra la penumbra, un rasgo de identidad japonés. Una concepción relativamente asimilable a la del reiterado *Cuadrado negro sobre blanco* de Malevich donde junto al dominante negro aparece un blanco germinal, en este caso con una neta frontera, que parece cuestionada por la dinámica instalación de la obra en la citada exposición *0,10*, de 1915. Así la “penumbra” japonesa cuestiona filosóficamente la identidad luz / oscuridad:

<< La penumbra como elemento de iluminación de un espacio es un hito importante en la estética japonesa. Además de utilizarse para crear ambientes tiene un contenido filosófico interesante. En la penumbra la frontera entre la luz y la sombra no está bien marcada, es decir el dualismo luz-sombra se pierde en favor de una concepción donde los pares de opuestos no están ni enfrentados ni separados. La concepción del mundo ya no es la división de éste en dos grandes categorías opuestas e irreconciliables, sino que el mundo se presenta como un flujo continuo entre elementos opuestos donde no cabe decir dónde termina uno y empieza el otro. >>¹⁸⁸⁸

La búsqueda espiritual de Rothko, plasmada en este “contradictorio” espacio sagrado / profano conmueve con su oscuridad al visitante. Llevándole incluso a una cierta

¹⁸⁸⁴ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.48

¹⁸⁸⁵ ARGULLOL Rafael, *De la Quinta del Sordo a la Capilla Octogonal*, en Catálogo Mark Rothko, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000, p.184

¹⁸⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁸⁷ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.48

¹⁸⁸⁸ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.35

somnolencia equiparable a la que sumía a los monjes zen y que potenció el consumo de té y por extensión a la mítica construcción de la casa / templo del té:

<< lo que se encuentra el visitante es profundamente contradictorio. Visité la Capilla Octogonal de Houston a principios de los años ochenta, (...) A pesar de haber visto reproducidos aquellos murales en múltiples ocasiones no esperaba lo que vi, y el impacto fue sobresaliente. Lo guardo en mi retina y en mi memoria como uno de los grandes escenarios artísticos de mi vida. >>

Además el “dejarse llevar” citado por un Argullol ‘impactado’ al visitar la ‘indefinible’ (¿identidad?) Capilla Rothko, parece conceptualmente equiparable a la práctica contemplativa del *za-zen*:

<< Por lo general las obras de Rothko, como las de otros pintores inclinados hacia la abstracción, son claramente indefinibles, (...). Con frecuencia sólo cabe un dejarse ir que, en los ejemplos más vigorosos, implica un dejarse llevar. (...) En el caso de Rothko nos dejamos llevar hacia un estado de flotación. >>

Y “otro mundo” se desvela con la “luz mágica”:

<< Aquella aparente desolación, aquella desnudez cuidada hasta la minucia, aquella luz mágica, aquellos colores que parecían nacidos de otro mundo: todo invitaba a una suspensión de los sentidos, incluso una cierta somnolencia narcótica. Sin embargo, simétricamente, al otro lado de esta laxitud, había algo decididamente amenazante en aquella severa geometría cromática. Su luz, de repente espesa y consistente, parecía caer en avalancha sobre una retina indefensa. >>¹⁸⁸⁹

Por otra parte, la “sombra” torna sagrado incluso un espacio trivial, sacralizando así el “vacío”. Tanizaki desvela “la clave del misterio”:

<< voy a traicionar el secreto: mirándolo bien no es sino la magia de la sombra; expulsad esa sombra producida por todos esos recovecos y el *toko no ma* enseguida recuperará su realidad trivial de espacio vacío y desnudo. Porque ahí es donde nuestros antepasados han demostrado ser geniales: a ese universo de sombras, que ha sido deliberadamente creado delimitando un nuevo espacio rigurosamente vacío, han sabido confiarle una cualidad estética superior a la de cualquier fresco o decorado. >>¹⁸⁹⁰

Al vacío arquitectónico occidental de la Saint-Chapelle, equidistante entre la sombra y la luz (aquí hiper-cromática) podríamos encontrarle cierta reciprocidad con el *tokonoma* japonés, cuando además ambos acontecimientos arquitectónicos (a su manera) están conteniendo ‘reliquias’:

<< Etérea y Mágica, la Sainte-Chapelle está considerada por algunos como la mayor obra maestra arquitectónica del mundo occidental. El devoto medieval gozaba de esta iglesia como de ‘una puerta al cielo’. Hoy ningún visitante puede dejar de verse transportado por el resplandor de luz de sus 15 magníficas vidrieras, separadas por finas columnas, elevadas 15 metros hasta el techo de la bóveda adornado con pequeñas estrellas. Las vidrieras muestran más de mil escenas religiosas en un caleidoscopio de rojo, oro, verde, azul y malva. La capilla fue construida en 1248 por Luis IX para albergar la corona de espinas de Cristo y otras reliquias. >>¹⁸⁹¹

El tesoro (espiritual y material) de la Saint-Chapelle son las “reliquias”, pero paradójicamente terminan por ser cuasi invisibles ante el potente entorno arquitectónico:

<< Luis IX fue tan devoto, que llegó a ser canonizado como San Luis. En 1239 compró la corona de espinas del emperador Constantino y, en 1241, otras reliquias, entre ellas un fragmento de la cruz de Cristo. Construyó esta hermosa capilla para santuario de sus reliquias, que le costaron cerca de tres veces más que toda la construcción de la Sainte-Chapelle. >>¹⁸⁹²

Sorprendentemente encontramos una paradoja similar en algunos santuarios japoneses, donde el tesoro se torna casi invisible por la sombra, que adquiere una cualidad sagrada y que entenderíamos funcionando como sinónimo / antónimo del cromatismo luminoso de la Saint-Chapelle:

<< Cuando visitamos los famosos santuarios de Kyoto o de Nara, nos suelen mostrar, suspendida en el *toko no ma* de una gran sala al fondo del todo, algún cuadro que dicen ser el tesoro del monasterio, pero es imposible distinguir el dibujo en ese hueco, generalmente tenebroso incluso en pleno día. >>¹⁸⁹³

¹⁸⁸⁹ ARGULLOL Rafael, *De la Quinta del Sordo a la Capilla Octogonal*, en Catálogo Mark Rothko, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000, p.182

¹⁸⁹⁰ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.50

¹⁸⁹¹ AA.VV. *Ciudades con encanto*, El País - Santillana, Madrid, 1996, p.18

¹⁸⁹² *Op. cit.* p.19

¹⁸⁹³ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.47

El *zeitgeist* ‘presente’ (gótico) interacciona con el pasado, incluso con el apocalíptico futuro y con lo sagrado / profano. Así “considerando la iconografía”:

<< las vidrieras de la Sainte-Chapelle glorifican las reliquias de la corona de espinas y de la santa cruz. (...) Incluye el relato de la *traslatio* de las reliquias, gran acontecimiento del reinado de San Luis >>¹⁸⁹⁴

La reliquia sagrada genera no sólo el programa iconográfico de las vidrieras de la Saint-Chapelle sino que fundamenta la arquitectura misma y forma parte de una “leyenda dorada”:

<< *Los libros de los Reyes*. (...) *La historia de las reliquias de la Pasión*. La representación del rey participando en un acontecimiento de la actualidad, punto de partida de la construcción de la Capilla, incrementa el interés de su iconografía. La invención de la santa cruz por Santa Elena, según el relato de *La leyenda dorada*, ocupa la mitad inferior de las lancetas >>¹⁸⁹⁵

Pasando al contexto oriental, apreciamos como una exótica reliquia del budismo zen, la momia de Sequito (maestro zen del siglo octavo) podríamos equipararla en cuanto paralelo eco ‘vivo’ (autenticidad), con las objetuales reliquias (‘míticas’) de la Pasión, que argumentaron espiritualmente la construcción de la Saint-Chapelle. Se trata de un acontecimiento excepcional en el zen, frente al habitual culto a las ‘reliquias incorruptas’ de los santos en Occidente:

<< *Sekito Kisen* (700-790) se convirtió en uno de los más eminentes maestros del linaje de la sucesión del Zen *soto*. Murió a los noventa años. Su cuerpo en la postura de *zazen* se ha conservado hasta nuestros días. En la actualidad podemos verlo en el templo de Soji-ji en Yokohama, en Japón, lugar al que fue trasladado.>>¹⁸⁹⁶

Estableciendo una exótica e irónica afinidad, podríamos observar que el esfuerzo (especialmente económico) del devoto Luis IX (en francés sin acento) fue reconocido y le llevo a su canonización, mientras que la reliquia de otro ‘devoto’, Sekito Kisen, les resultó más económica a los japoneses, que directamente la sustrajeron a los chinos:

<< Luis IX fue tan devoto, que llegó a ser canonizado como San Luis. En 1239 compró la corona de espinas del emperador Constantino y, en 1241, otras reliquias, entre ellas un fragmento de la cruz de Cristo. Construyó esta hermosa capilla para santuario de sus reliquias, que le costaron cerca de tres veces más que toda la construcción de la Sainte-Chapelle. >>¹⁸⁹⁷

Desde una visión más amplia, la estética aparece acotada por lo sagrado y así el arte se manifiesta como camino, un devenir que permite la interacción de lo real, lo divino y lo humano. Aspecto trascendental que Huisman toma de R.P. Régamey, *Arte sacré au XXe. siècle?*:

<< la religión ha proporcionado al mismo tiempo el alfa y el omega de la estética; el arte comenzará y acabará por lo sagrado.
(...) al igual que lo verdadero resulta ser el dominio de todos los valores, lo sagrado será su objetivo, esto es, el ideal trascendente hacia el que todos los valores tenderán de manera necesaria. Desde este punto de vista, el arte no será otra cosa más que un escalón en esa ascensión hacia lo absoluto: pero probablemente será la etapa más segura, el medio más sólido que el hombre haya encontrado jamás para conseguir encarnar lo ideal en lo real, lo divino en lo humano. >>¹⁸⁹⁸

Con esta previa triple re-consideración estética, recordamos que si la espiritualidad del gótico plantea en su arquetipo de la Saint-Chapelle, un gran vacío lleno de luz coloreada, el ceremonial japonés del té propone un culto al vacío y la oscuridad, que programáticamente tiene un triple significado, quizá no muy distante de la triplicidad real / divino / humano:

¹⁸⁹⁴ FINANCE Laurence de, *La Sainte-Chapelle - Palacio de la Cité*, Editions du patrimoine, París, 2001, p.43

¹⁸⁹⁵ *Op. cit.* p.58

¹⁸⁹⁶ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.104

¹⁸⁹⁷ AA.VV. *Ciudades con encanto*, El País - Santillana, Madrid, 1996, p.19

¹⁸⁹⁸ HUISMAN Denis, *La estética*, Montesinos - Ediciones de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona), 2002, p.141

<< la Casa del Té, del Vacío o de la Asimetría: esa triple significación tiene actualmente, porque antes del período de Edo (1602-1868) no era así, la voz *sukiya*, que es la que los japoneses emplean para referirse al lugar en el que transcurre el *chanoyu*. >>¹⁸⁹⁹

En este contexto de multi-espiritualidad, Luis IX fundador de La Saint-Chapelle puede aparecer como un personaje místico que alcanza la “luz” mediante la meditación:

<< Luis IX, que impregnado de una especie de misticismo, conocía la fuerza de la meditación y se dejaba aturdir, quiso este lugar de intensa luz. >>¹⁹⁰⁰

Y paralelamente debemos recordar que esencialmente la ceremonia del té es una “meditación”, que además aparece dotada de cualidades éticas:

<< La ceremonia japonesa del té es un espacio mágico y terapéutico de meditación (nadie la confunda con la reflexión) y convivencia delimitado por cuatro esquinas conceptuales que corresponden a otras tantas virtudes cardinales: las mencionadas en el título de este prólogo [*Armonía, respeto, pureza y tranquilidad*]>>¹⁹⁰¹

También para el arquitecto Ignacio Araujo es “contemplativa” la mirada del auténtico artista, que además desvela la “naturaleza”, el material se ilumina. Así refiriéndose ‘espiritualmente’ al material como búsqueda expresiva para “mostrar su ser, su forma-esencia” sin olvidar “el ‘alma’ que late en la forma”, proponiendo:

<< el trabajo directo con materiales bajo los efectos de la luz. (...) Nuestra mirada al material ha de ser una mirada contemplativa, amorosa, completada con el tacto. Decía Bergson que el auténtico artista es el que es capaz de ir levantando, poco a poco, los velos que cubren la naturaleza, hasta llegar a descubrir su intimidad. Solamente cuando comprende su intimidad es capaz de desarrollar todas sus posibilidades. >>¹⁹⁰²

Pero desvelar implica ir más allá del yo, incluso artístico, lo cual puede necesitar de la práctica de ciertas técnicas meditativas:

<< Las técnicas activas suponen (...) la concentración focalizada en un objeto determinado: una figura, una palabra, un sonido, la propia respiración, etc., hasta que poco a poco vaya desapareciendo la percepción del yo y se produzca la experiencia deseada. >>¹⁹⁰³

Y como ya vimos, para Marchán el “desvelamiento” del yo pasa por la introspección meditativa, al menos en el romanticismo histórico:

<< El lado nocturno de la naturaleza exterior y de las correspondientes ciencias naturales tiene sus equivalencias en el desvelamiento de las caras oscuras de nuestro psiquismo, de lo instintivo o lo inconsciente, llevado a cabo por la estética idealista desde la teoría del genio. (...) Novalis, sugería que “No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. El camino más secreto se dirige hacia el interior. En nosotros o en ninguna parte está la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro” >>¹⁹⁰⁴

El romanticismo adquiere tintes de ironía cuando en *Introducción a la estética*, Hegel (Stuttgart 1770 - Berlín 1831) cuestiona el “yo” desde la “filosofía del arte bello”, interesándonos particularmente en el epígrafe titulado *Ironía y romanticismo*:

<< las ideas y las doctrinas de F. Schlegel han dado origen a la *ironía* en sus formas varias. Por una parte, ésta ha encontrado una justificación más profunda en la filosofía de Fichte, (...) Fichte veía en el yo, el yo abstracto y formal, el principio absoluto de todo saber, de toda razón de todo conocimiento. El yo es concebido así como simple en sí, lo que implica, por una parte, la negación de toda particularidad, de toda determinación, de todo contenido (pues todas las cosas se deterioran en esta libertad y esta unidad abstractas); (...) todo contenido sólo tiene valor para el yo en cuanto es sustentado y sancionado por él.

¹⁸⁹⁹ SANCHEZ DRAGO Fernando, *Introducción: Armonía, respeto, pureza y tranquilidad*, en OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.39

¹⁹⁰⁰ CALLIAS BEY Par Martine, *Une châtse de lumière*, Dossiers d’Archeologie n°24, Editions Faton, Quétigny Cedex, juin 2001, p.39

¹⁹⁰¹ SANCHEZ DRAGO Fernando, *Introducción: Armonía, respeto, pureza y tranquilidad*, en OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.7

¹⁹⁰² ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.164

¹⁹⁰³ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.178

¹⁹⁰⁴ MARCHAN Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996, p.117

Todo lo que es, sólo lo es por el yo, y todo lo que existe por el yo puede igualmente ser destruido por el yo.>>¹⁹⁰⁵

Irónicamente, el yo lleva a la vacuidad, a la negación (“no hay nada”):

<< Mientras sólo se tengan en cuenta estas formas completamente vacías, que tienen su origen en lo absoluto del yo, abstracto, nada parece tener un valor propio, salvo el que le imprime la subjetividad del yo. Pero, si esto es así, el yo se convierte en el amo y señor de todo, y no hay nada, ni en la moral, ni en el derecho, ni en lo humano y lo divino, en lo profano y lo sagrado, que no deba ser previamente sustentado por el yo y no pueda, por lo mismo, ser suprimido por él. (...) Se desprende que no puedo tomar en serio ni este contenido, ni su expresión y realización, (...) >>¹⁹⁰⁶

Estéticamente Manzoni encuentra la afirmación del Yo (con mayúscula) en la blancura sistematizada de los *Achromes*, una categoría de su identidad estética, que sorprendentemente se sustenta en “obras inestables”:

<< el material esta tratado con cloruro de cobalto, que hace cambiar la tonalidad del color desde el rosa hasta el azul al variar las condiciones de humedad, y en otros con barniz fluorescente, que hace cambiar el aspecto de la superficie al variar las condiciones luminosas. En ambos casos se trata de “obras inestables”.>>

Y que paradójicamente no cuestiona, como por ejemplo hiciera Hegel, la inestabilidad del yo (“marca personal”):

<< En sus primeros *Achromes*, el blanco es un material al que acude por sus propiedades físicas, por su manejabilidad como superficie. Después, Manzoni hace continuar la premisa del blanco como una forma narcisista de identificación y comienza a buscar a su alrededor objetos blancos para incorporar a su obra sin color. El blanco de los materiales naturales o artificiales se convierte en una marca personal de actividad fuera del color, y también en una afirmación de su Yo a través de la integración de todo lo blanco que existe. >>¹⁹⁰⁷

Hegel parece anticiparse a este ‘riesgo artístico’ de formalización del yo, cuestionando el concepto de “divina genialidad” alejada de la ética:

<< (...) Si el artista adopta este punto de vista de un yo que establece y destruye todo, para el cual ningún contenido es absoluto ni existe por sí mismo, a sus ojos no aparecerá nada que tenga un carácter serio, pues el formalismo del yo es la única cosa a la que atribuirá un valor. (...) Ahora bien, esta virtuosidad de una vida artísticamente irónica ha recibido el nombre de *divina genialidad* para la que todo y todos sólo son cosas desprovistas de sustancia, a las que el creador libre, liberado de todo, no sabría apegarse, ya que puede tanto destruirlas como crearlas. Aquel que se sitúa en este punto de vista de la divina genialidad, mira a los otros hombres de arriba abajo, los considera limitados y vulgares, puesto que están aún aferrados al derecho, a la moral, etc. >>¹⁹⁰⁸

Desde la estética el yo alcanza un nivel de divina “ironía”, que conlleva una inquietante contradicción verdad / vanidad implícita en el aislamiento:

<< Tal es la significación general de la ironía divina: es la concentración del yo en el yo, por el cual todos los lazos están rotos y sólo pueden vivir en la felicidad que produce el goce mismo. Fue F.V. Schlegel quien inventó esta ironía.

Otra expresión de la negatividad irónica consiste en la afirmación de la *vanidad* de lo concreto, (...) Cuando el yo adopta este punto de vista, todo le parece mezquino y vano. Por otra parte, el yo no puede sentirse satisfecho de este goce mismo, considerarse incompleto y sentir la necesidad de algo sólido y substancial, que posea intereses precisos y esenciales. De esto se desprende una situación incómoda y contradictoria, pues el sujeto aspira a la verdad y a la objetividad, pero es incapaz de salir de su aislamiento, de su retiro, de esa interioridad abstracta e insatisfecha. >>¹⁹⁰⁹

No obstante la paradoja (como ya hemos tratado en múltiples ocasiones) aparece de nuevo como potencial creativo que, desde la heterodoxia estética de Manzini, integra las “contradicciones” por medio del realismo radical:

<< los cuadros blancos de Manzoni parecen hablar de una actividad “realista”, pragmática, (...) un acercamiento crítico a la pintura de componente manierista: no negarla, no entrar en la espiral de su definición, sus problemas, sus posibilidades, sencillamente resolverlas desde una posición lógica. La anti-pintura ya no sólo aparece en enfáticas manifestaciones que señalan su inoperancia para construir un discurso artístico, sino también a través de una práctica *desviada*, en la que los cuadros se fabrican y se

¹⁹⁰⁵ HEGEL G.W.F. *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 2001, p.140

¹⁹⁰⁶ *Op. cit.* p.141

¹⁹⁰⁷ SAN MARTIN Fco. Javier *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.40

¹⁹⁰⁸ HEGEL G.W.F. *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 2001, p.142

¹⁹⁰⁹ *Op. cit.* p.143

exponen sólo como una forma de agudizar sus contradicciones. Lo interesante de los *Achromes* es la posibilidad de hacer cuadros sin practicar la pintura. >>¹⁹¹⁰

Lo real como ausencia nostálgica (no-presente) genera insatisfacción, y precisamente para Hegel la realidad trascendente (el presente eterno) es la esencia de la verdadera estética:

<< (...) La insatisfacción que se desprende de este descanso y de esta incapacidad que impiden al sujeto actuar y ocuparse de cualquier cosa, mientras su nostalgia de lo real y absoluto le hace sentir su vacío e irrealidad, que son un rescate de su pureza, engendra un estado mórbido que es el de una hermosa alma muriendo de hastío. Un alma verdaderamente hermosa actúa y vive en lo real. Pero el hastío procede del sentimiento que tiene el sujeto de su nulidad, de su vacío y de su vanidad, así como de su impotencia para escapar de esta vanidad y conseguir un contenido substancial. >>¹⁹¹¹

Se impone una práctica para superar la estética impotencia para escapar de la trampa de la vanidad encerrada en el yo, que plantea Hegel. Pero incluso desde las contradicciones y negaciones con las que trabaja Manzoni y su *zeitgeist* artístico se vislumbra un camino. Así la “práctica ascética” repetitiva (como veremos sucede con el *za-zen*) conduce a la liberación:

<< El monocromo más tenaz (Mack, Piene, Castellani, Fontana, Lo Savio, Festa, Manzoni, Klein) expresado en forma de interminables series, agotadoramente similares, heroicamente desprovistas del valor vanguardista de la innovación, quería evidenciar (a través de la práctica ascética y sacrificial de la repetición) la imposibilidad de un cambio cualitativo en el interior de un mismo sistema de referencias. >>

Pero conduce a la liberación, paradójicamente, desde la prohibición, desde la negación:

<< Así pues, la pintura una vez más se construye a través de *prohibiciones*, de la censura de cualquier sensualidad y de cualquier reconocimiento del mundo. Encerrada en su propio hacerse técnico, sin los juguetes de la composición y el color, se hace y se rehace como un camino ascético que conduce a la libertad. >>¹⁹¹²

Las prohibiciones en el zen conducen a la comprensión procesual de la no realidad del ego, esencia de una negaciones fundamentales que derivan el ego hacia el universo. Desde la tradición zen actual se nos recuerda la argumentación de Kodo Sawaki (1880-1965) “El despertar del Buda es captar ese ego que penetra en todo el universo”, en conexión con los históricos argumentos del Buda que:

<< se fundamentaban en dos puntos: - No pretender nada que no sea cierto. - No pretender nada que no sea útil al ser humano.

Declaró que todo lo que no sirve para alcanzar la paz interior, el conocimiento real, la más elevada sabiduría y el despertar, debe ser rechazado.

La enseñanza práctica del Buda conduce a comprender que no existe ningún ego sustancial ni objeto alguno, en ninguna parte, que no esté sometido a la impermanencia y que sólo existen procesos vacíos de sustancia real como las percepciones, los sentimientos, las visiones, etc. >>¹⁹¹³

Curiosamente Manzoni desde el manifiesto sobre la nada, hace aparecer el Zen entre una heterogénea relación de conceptos nihilistas, una amalgama (como nuestro trabajo) en el que sin embargo falta el no-ego. Así como introducción del *Manifiesto contra nada, para la exposición internacional de nada*, San Martín aclara:

<< Hoja suelta aparecida en Basilea en 1960, sin motivo de ninguna exposición, encuentro o lanzamiento de un grupo. (...) En un tono claramente neo-dadá, la amalgama de los ismos más dispares significa su práctica equivalencia, (...)

“Representativa del vanguardismo, del convencionalismo, del modernismo, del conservadurismo, del comunismo, del capitalismo, del patriotismo, del internacionalismo, de la monocromía, de la monotonía, del Zen, del surrealismo, del dadaísmo, del letrismo, del informalismo, del constructivismo, del neoplasticismo, y del tachismo.

Una tela vale casi tanto como ninguna tela / Una escultura es casi tan buena como ninguna escultura / (...) / Alguna cosa es casi nada (ninguna cosa)

Carl Laszlo, Basilea / (...) / Piero Manzoni, Milán / (...) / Heinz Mack, Düsseldorf / Otto Piene, Düsseldorf

¹⁹¹⁰ SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.46

¹⁹¹¹ HEGEL G.W.F. *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 2001, p.144

¹⁹¹² SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.47

¹⁹¹³ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.78

Venta de nada, / numerada y firmada. / La lista de los precios está a disposición del público. / En la inauguración no tomará la palabra nadie. / En este catálogo no hay nada reproducido.“ >>¹⁹¹⁴

Más allá de la “nada” conclusiva de Manzoni, aparece afirmativamente el “no-ego” como principio zen, fundamentado en la no sustancia por el mismo Buda:

<< Los principios fundamentales de la enseñanza de Buda son: (...) *muga*: no-ego. Nuestro ego no tiene sustancia. >>¹⁹¹⁵

Por otra parte recordemos que el estado de negación del yo (“no-yo”), también se puede obtener mediante el “éxtasis tóxico”:

<< Tomar mescalina significa sentirse atrapado por la mirada fija del color en el mismo grado que mirar una intensidad de color inusitada. (...) para Huxley, significa alcanzar un júbilo total, un estado de gracia, un estado de no-yo. >>¹⁹¹⁶

Desde la literatura Huxley se interesa por la felicidad, asociada a un proyecto de futuro (necesariamente utópico) que como nosotros toma en consideración la “genética” (ya en 1932) y que se apoya en la droga (“soma”). Aspecto que mantiene muchos años después como experiencia vital con “drogas alucinógenas” y que no obstante le acerca a la “mística”:

<< Aldous Huxley (1894-1963) fue uno de los autores británicos más populares desde que en 1932 publicó su novela *Un mundo feliz* (...) es una desesperanzada visión de una sociedad futura dominada por la tecnología y la genética en que los ciudadanos de Utopía, confortablemente sojuzgados por la droga “soma”, (...) Podo después de publicada la obra, su autor decidió dar un giro importante a su vida, inquietudes y, por tanto a su estilo, manifestando un creciente interés por la literatura mística y las experiencias con drogas alucinógenas. >>¹⁹¹⁷

Partiendo de la oscuridad surge la negación, así Huxley desde una lúcida ceguera crítica el zeitgeist contemporáneo también ‘ciego’, escribiendo contra la vacuidad (no en el sentido oriental del término) de ese modelo cultural. Ferrero nos introduce en el devenir evolutivo de Huxley que:

<< destaca desde sus primeras obras por su fina ironía, su enorme intuición y sus grandes conocimientos. (...) no dudó en señalar los defectos de una sociedad que consideraba decadente, aplicando su talento para denunciar el vacío y el horror de sus cimientos.

(...) sufrió una queratitis que le dejó totalmente ciego durante un año y medio. Aprendió el sistema Braille y lo utilizó hasta que recuperó suficiente visión en un ojo como para poder leer con gafas. (...) *Un mundo feliz* apareció en 1932. (...) En 1936, Huxley publicó *Ciego en Gaza*, novela en la que continúa su crítica contra la vacuidad de la vida contemporánea, pero en la que apunta ya hacia el hinduismo y el misticismo como posibles remedios. Meses más tarde, Huxley decidió instalarse en California. >>

La luz aparece, asistida por el uso de alucinógenos, que le lleva a una “expansión de la conciencia”, y a un propositivo proyecto de futuro alternativo desde un terapéutico misticismo orientalista, por el que la “contracultura” le hace aparecer como *gurú* o guía espiritual:

<< El más famoso de todos sus trabajos de aquel período sería, sin embargo, *Las puertas de la percepción*, un estudio de 1954 en el que explora las posibilidades de la “expansión de la conciencia” mediante el uso de alucinógenos como la mescalina. Huxley empezó a experimentar luego con el LSD y se convirtió en uno de los gurús de la contracultura estadounidense. >>¹⁹¹⁸

De la ‘contra’ / cultura derivamos fácilmente nuestro interés hacia el concepto de negación positivada, aquí también entendida como no sustancia del ego que favorece la “divina”-“fusión”, incluso con la “naturaleza”. Implicando multitud de métodos, desde la “meditación” a las “drogas alucinógenas”, el catedrático de fisiología Francisco Rubia nos muestra heterogéneas vías del misticismo:

¹⁹¹⁴ SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.96. El subrayado es nuestro.

¹⁹¹⁵ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.79

¹⁹¹⁶ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.39

¹⁹¹⁷ FERRERO Jesús, ‘*Un mundo feliz*’ de Aldous Huxley, El País, 31 octubre 2003, p.38

¹⁹¹⁸ *Ibidem*.

<< Considerado el apogeo de la experiencia religiosa, los místicos de todas las religiones se han esforzado en conseguirlo y, una vez experimentado, repetirlo. Si no podían alcanzarlo con métodos tradicionales, como la danza, la meditación, concentración, ejercicios de respiración, privación sensorial y de alimentos y bebidas, se recurría a las drogas alucinógenas, como han hecho tantas religiones y se sigue haciendo en algunas religiones naturales. La experiencia va acompañada de una sensación de la manifestación de la libertad interna, sensación oceánica de fusión con la divinidad, con la naturaleza, con el Infinito. >>¹⁹¹⁹

Desde la sagrada / profana ceremonia del té, mediando la naturaleza, también se propone una disolución / fusión del yo y el todo:

<< Sen-no-Rikyu creía que el que participaba en la “Ceremonia del té” tenía que sentirse personalmente inmerso en la naturaleza como una verdadera parte de ella. De este modo llegaría a vivir la realidad budista de que el individuo no es más que una parte de todo el universo. >>¹⁹²⁰

El zen se desprende del “yo” armonizándose con la “naturaleza”:

<< el zen marcará definitivamente el temple japonés por la insistencia en la *ausencia del sentido trascendental*. El budismo zen busca la liberación mediante el desprenderse del “yo” en una contemplación sin pensar reflexivo, sin una conciencia del exterior basada en las distinciones de la lógica, sin preguntas por el sentido, sin finalidad: sólo hay “yo en la naturaleza”, en armonía con ella, en equilibrio. Nada se contempla porque nos hemos fundido con lo que contemplamos. No hay dilema para la conciencia, sólo hay acción natural, espontánea, como un organismo que crece sin prisa, sin intención, sin motivo, sin objetivos ni metas. No hay fuera otra realidad a la que remitirse para encontrar “un sentido”. Esto está ya insinuado en la naturaleza, en la libertad de las nubes y de los arroyos de la montaña (que vagan sin rumbo), en las flores que crecen en desfiladeros impenetrables (hermosas sin que nadie las vea), en la marea del océano que baña la arena de la playa sin objeto (Watts, 1990) >>

Cuestionando meditativamente el reflejo, incluso del yo:

<< Hay momentos poéticos que apuntan a esta experiencia de la naturalidad sin objetivo final: “Los gansos salvajes no se proponen reflejarse en el agua; / el agua no piensa recibir su imagen.” >>¹⁹²¹

No dos (no “dualidad”) es la comprensión que se propone desde la meditación zen:

<< En la experiencia zen se da una verdad que trasciende toda posibilidad de verbalización. Todo intento de describirla y formularla en palabras y en símbolos mentales que deben expresarse sucesivamente la tergiversan. Se habla del zen como de una experiencia que no puede ser descrita, presentada, analizada o demostrada por nuestra apreciación intelectual. La tradición esencial del zen se centra en la consecución del “despertar”, de la liberación, de la iluminación o *satori*. La meditación no es otra cosa que la gradual destrucción del yo y de la ilusiones que engendran los sentidos; ella nos despierta del sueño o mentira que somos o vivimos. >>

El reflejo del yo se disuelve (el yo observador y el yo observado) cuando el “diálogo” interior (otra dualidad) cesa:

<< (...) sólo si conseguimos trascender toda consideración racional, alcanzaremos el *satori*. En este estado el “yo” queda abolido y se destruye el diálogo de la conciencia consigo misma, desapareciendo la dualidad sujeto-objeto. >>¹⁹²²

El arquitecto y diseñador Marcel Breuer ejemplifica su pensamiento arquitectónico en el dualismo luz / oscuridad, que él prefiere denominar como “sol y sombra”:

<< en 1956 sale a la luz el libro *Marcel Breuer: Sun & Shadow. The Philosophy of an Architect*, resumen de su obra y de su pensamiento arquitectónico. >>¹⁹²³

La tensión entre los contrarios no resulta problemática para Breuer, comprendiendo que refuerzan su identidad y su necesaria existencia. Una proverbial sabiduría (luminosa y oscura) que como ya vimos con Le Corbusier, aparece en un “viaje iniciático” por el luminoso Mediterráneo:

<< Breuer conoció la expresión sol y sombra, usada en las plazas de toros españolas, en su viaje iniciático de los primeros años treinta por el Mediterráneo, y desde entonces adquirió para él la condición de un

¹⁹¹⁹ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.23

¹⁹²⁰ GARCIA GUTIERREZ Fernando, *La arquitectura japonesa vista desde occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.139

¹⁹²¹ RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p.34

¹⁹²² *Op. cit.* p.33

¹⁹²³ ARMESTO Antonio, *Quince casas americanas de Marcer Breuer (1938-1965. La refundación del universo doméstico como propósito experimental*. en 2G nº17 Marcel Breuer, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.5

proverbio; sol y sombra, (...) la necesidad de lo negro y la necesidad de lo blanco persisten. Más o menos con estos términos introduce en su tratado de arquitectura una visión de la realidad dualista, bipolar y hecha de contrastes. Adoptada como lema de su trabajo, significa también que no se trata de elegir, de llegar a un compromiso entre una y otra faceta, sino más bien de asumir ambas en su individualidad y en su tensión; además, subrayando la conjunción, sol y sombra da a entender que el aspecto sustancial radica, precisamente, en la relación entre los dos términos. >>¹⁹²⁴

Para Breuer en el contexto de la luz y la sombra aparece coherentemente la concepción artística del vacío / “espacio”:

<< La parte tercera de *Sun & Shadow* está dedicada a “*El arte del espacio*” y ocupa algo más de una tercera parte. >>¹⁹²⁵

Y necesariamente en este concepto de espacio aparece el “vacío” oriental:

<< En el ensayo “*El arte del espacio*”, antepone la conocida cita del *Tao Te Ching*. (...): “A pesar de que la arcilla se moldea para convertirse en jarra, la esencia de la jarra está en el vacío que queda en su interior. A pesar de que las puertas y ventanas forman parte de los elementos que constituyen una casa, la esencia de la casa está en el vacío que queda comprendido dentro. Por consiguiente, por el conocimiento de lo que está reconocemos la esencia de lo que no está”. >>¹⁹²⁶

El *tao* también interesa a Huxley que significativamente escribe en el *Prólogo* de *Un mundo feliz*:

<< Pero volviendo al futuro (...) Si ahora tuviera que volver a escribir esta obra, ofrecería al Salvaje una tercera alternativa. (...) La religión sería la búsqueda consciente e inteligente del fin último del hombre, el conocimiento unitivo del *tao* o *logos* inmanente, la trascendente divinidad de *brahma*. >>¹⁹²⁷

Así cuando Occidente se acerca receptivamente a la filosofía oriental puede llegar a comprender la luminosa “unión” mística con todo:

<< No veo mejor manera de describir esa experiencia de unión con todo que decir con el Avadhuta Gita: “El es omnipresente, y el mundo es su rostro”, porque “la luz de Tu música ilumina al mundo” (R. Tagore).>>¹⁹²⁸

Incluso en el pensamiento dualista que aparece en la filosofía taoísta, la paradoja (un signo de su identidad) resuelve artísticamente la contradicción aparente contenida en la sabiduría del “aforismo” oriental, que Armesto entiende pudo interesar a Breuer:

<< Hay en esta recurrencia a la bipolaridad y en este pensamiento dual una referencia honda a la tradición del *Tao Te Ching*, filosofía expresada en paradojas, en aparentes contradicciones que se resuelven en un tercer elemento que no tiene una consistencia material precisa. Como si el punto de partida para el orden no tuviera que ser una forma previa que se dispone para disciplinar la materia, sino al contrario, hubiera que partir de la confrontación de elementos concretos para acceder a un orden que luego se reconoce como una tensión formal, es decir, un espacio y un vacío: como en el aforismo “por el conocimiento de lo que está reconocemos la esencia de lo que no está”. >>¹⁹²⁹

Por su parte Ferrero entiende que el luminoso “hiperrealismo” aparece contradictorio desde la ceguera, afirmando que *Un mundo feliz*:

<< sigue resultando estimulante, en parte porque Huxley la dotó de una especie de hiperrealismo de línea clara y luminosa que hace muy visible todo lo que cuenta, (...) Si a eso añadimos que Huxley estaba casi ciego, comprenderemos mejor por qué ese hiperrealismo. >>¹⁹³⁰

Otras contradicciones se funden en el “silencio”, que fundamenta el taoísmo y otras filosofías orientales, cuya enseñanza fundamental es vivencial:

<< Es cierto que los budistas no son claros sobre este objeto del amor; pero ¿lo son los místicos cristianos? Cuando quieren hablar de Dios y de su experiencia no tienen palabras para contarle, y cuanto más balbucean, porque “es Aquel ante Quien retroceden las palabras”, ya que “no hay palabras para decir lo que es”, así será nuestra conversación con El, “el silencio” (Kabir), puesto que “el Sí divino es Silencio”

¹⁹²⁴ *Op. cit.* p.23

¹⁹²⁵ *Op. cit.* p.19

¹⁹²⁶ *Op. cit.* p.20

¹⁹²⁷ HUXLEY Aldous, *Un mundo feliz*, El País, Madrid, 2003, p.11

¹⁹²⁸ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.231

¹⁹²⁹ ARMESTO Antonio, *Quince casas americanas de Marcer Breuer (1938-1965. La refundación del universo doméstico como propósito experimental*. en 2G nº17 Marcel Breuer, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.24

¹⁹³⁰ FERRERO Jesús, ‘*Un mundo feliz*’ de Aldous Huxley, El País, 31 octubre 2003, p.38

(Upanishad). (...) Por eso “en El se funden y fundan todas las contradicciones” (Caitanya). Y entonces “no saberlo, ¿no es quizá saberlo?” (Chuang Tsé). Lo importante no es conocerlo, ni saber hablar de El; sino realizarlo vivencialmente por el amor, ya que en el silencio amoroso “no puede ser visto, pero puede ser obtenido” (Lao-Tsé). “El santo practica la enseñanza callada.” (Chuang Tsé) >>¹⁹³¹

Como revelación artística vital, el vacío del espacio, la luz, la transparencia, características ambientales del arte de Spalletti no aparecen como conceptos contradictorios con el “silencio”:

<< Ante determinados ambientes de Spalletti el espectador tiene, en fin, la sensación de algo así como de estar inmerso en una especie de parpadeo del espacio, cuya vida se hace sentir, no sólo con luces, transparencias y difuminadas tensiones, sino hasta con límpido silencio. >>¹⁹³²

Tampoco hay contradicción en Mies al transformar la materialidad objetiva en lirismo espacial (oculto inicialmente) que deviene espacio contemplativo. Acepta la “condición objetiva” de que los elementos que provee la realidad son la “materia prima del quehacer artístico”:

<< Pero, a pesar de esta apuesta por lo objetivo, su arquitectura, como bien señaló Ernesto Rogers, termina por ser una de las más líricas. No hay en ello contradicción alguna: Mies trabaja con esos materiales “objetivos”, en cierto modo intocados, hasta extraer de ellos sus más ocultos registros; los arranca del ámbito de lo cotidiano introduciéndolos en otro escenario, en el que se convierten en objeto de contemplación. Esta actitud contemplativa en una de las claves de su arquitectura. >>¹⁹³³

Esta meditativa “contemplación” adquiere con Mies una identidad, entre la “transparencia” (permeabilidad conceptual) y el “silencio” (revelación):

<< Para que una obra se convierta en objeto de contemplación ha de poseer la propiedad de la transparencia, (...) que la mirada del espectador no se detenga en ella sino que la atraviese, llevando esa mirada más allá del límite físico definido por la propia obra. (...) el logro de esa dimensión cristalina, abierta y luminosa que constituye el requisito básico de la contemplación. De este modo, la transparencia se aproxima a ciertas formas del silencio. >>¹⁹³⁴

La paradoja (“claridad” / “enigma”) es trascendida y deviene “revelación” intemporal:

<< En la arquitectura de Mies abundan los efectos de transparencia literal, pero su verdadero objetivo es conseguir la transparencia conceptual, esa singular concepción en la que paradójicamente, se superponen la claridad y el enigma. Ante (...) algunas de las principales obras de Mies, experimentamos un sentimiento de ruptura y de suspensión del tiempo, como si asistiéramos a una silenciosa revelación. >>¹⁹³⁵

En cierta arquitectura de Mies la suspensión temporal asociada al silencio adquiere un carácter sacro, relativamente equiparable al ceremonial japonés del té, que también trasciende el “espacio” y el “tiempo”:

<< Todo lo que abarca la ceremonia del té propende a aislar, en espacio y en tiempo, a los participantes del perturbador mundo exterior, así como a limpiar su mente y a estimular sus sentidos. >>¹⁹³⁶

De hecho la ceremonia del té forma parte de la cultura japonesa del silencio. En el capítulo dedicado a *La casa de la ceremonia* de la tesis de Espuelas, significativamente el primer epígrafe lo denomina *Silencio, la plenitud del sentir* donde manifiesta que:

<< Es evidente la relación que emparenta la arquitectura de la casa tradicional japonesa con la del pabellón de té. Hay un similar tratamiento del espacio que procede del origen común de ambos: el antiguo estilo *Sukiya*. (...) En el interior de la casa japonesa buscamos la *domesticidad* de un espacio silencioso; nos interesa el cómo esa vacuidad es el medio idóneo para facilitar un uso más flexible y variado, (...) >>¹⁹³⁷

¹⁹³¹ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.230

¹⁹³² CALVO SERRALLER Francisco, *La revelación artística de Ettore Spalletti*, El País - Babelia, 8 abril 2000, p.18.

¹⁹³³ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.22

¹⁹³⁴ *Ibidem.*

¹⁹³⁵ *Ibidem.*

¹⁹³⁶ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.141

¹⁹³⁷ *Ibidem.*

Por su parte Rothko practica una pintura ceremonial que lleva implícito el “silencio”:

<< Son cuadros de amplio formato, inmersos en campos cromáticos que crean un efecto de infinitud, (...) formas ingravidas, de contornos indecisos, (...) como personajes de un rito solemne e indescifrable. >>

Y donde el color adquiere un sentido “trascendente”, podríamos decir que incluso un “carácter sacramental”:

<< (...) su rechazo a ser considerado como un colorista y su insistencia en recalcar la dimensión trascendente de su obra. (...) El color, para Rothko, no es nunca un fin en sí mismo, sino tan sólo un instrumento para conmover la conciencia del espectador. (...) no se concede la más leve ventaja, ni se permite el menor ingrediente de espectacularidad. Tal vez por ello, le preocupaba el silencio con que pretendía envolver sus obras, en vez de ser un silencio elocuente y transitivo, fuese un silencio opaco, cerrado sobre sí mismo. >>¹⁹³⁸

Para Rothko el *zeitgeist* contemporáneo necesita acceder ritualmente a la espiritualidad desde el arte, adquiriendo una dimensión intemporal entre “lo sagrado y lo profano”:

<< En la médula de la obra de Rothko, así como en la de otros artistas contemporáneos, parece anidar la idea de que al arte le corresponde, en nuestro tiempo, la misión de definir las bases de aquella comprensión ritual de la realidad que, en la cultura tradicional, proviene de los comportamientos religiosos. La obra de arte adquiere, así, un *valor sacramental*: es literalmente, un sacramento, una comunión con lo sagrado (Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1967, p.18-19). De nuevo, el trabajo del artista aparece situado en un territorio cercano al del místico. >>¹⁹³⁹

Otra mística, la de la catedral aparece cargada de misterio:

<< Lo mismo que el alma humana tiene sus pliegues secretos, así la catedral tiene sus pasadizos ocultos.>>¹⁹⁴⁰

Así desde la sombra en lo profundo de la catedral, desde el interior de la caverna (‘necesariamente’ platónica, en los “vanos ecos del mundo”), como desde la oscura capilla de Rothko, se impone un “silencio” trascendental de indefinible identidad:

<< En este lugar profundo, húmedo y frío, el observador experimenta una sensación singular y que le impone silencio: la sensación del poder unido a las tinieblas. Nos hallamos aquí en el refugio de los muertos, como en la basílica de Saint-Denis, necrópolis de los ilustres, como en las catacumbas romanas, cementerio de los cristianos. (...) Un silencio lúgubre y pesado llena los espacios abovedados. Los mil ruidos del exterior, vanos ecos del mundo, no llegan a nosotros. ¿Iremos a parar a las cavernas de los cíclopes? ¿Estamos en el umbral de un infierno dantesco, o bajo las galerías subterráneas, tan acogedoras, tan hospitalarias, de los primeros mártires? >>¹⁹⁴¹

Si Fulcanelli termina su ‘sagrado’ y hermético libro con un rotundo y mayúsculo “CALLAR” a modo de ‘conclusión’ coherente con el previo voto de silencio:

<< (...) Discípulo anónimo y mudo de la Naturaleza eterna, apóstol de la eterna Caridad, permanecerá fiel a su voto de silencio. / En la Ciencia, en el Bien, el Adepto debe para siempre / CALLAR. [fin del libro] >>¹⁹⁴²

Oteiza termina su espacial trabajo plástico con el “silencio”:

<< Jorge Oteiza dio por concluida su obra escultórica en 1959, cuando contaba 50 años de edad (...) Con esta decisión, se incorporaba Oteiza al pequeño pero enormemente significativo grupo de artistas que, en la cultura moderna, han culminado su obra con un silencio (...) >>

Silencio en “grado extremo” como “conclusión experimental” que cierra y abre:

<< Oteiza, cuyo trabajo se basa en lo que él mismo definió como “un propósito experimental”, buscó siempre el silencio afanosamente a través de su obra y, una vez lo alcanzó en el grado extremo que pretendía, no tuvo ya nada más que añadirle, dando por cerrada su investigación escultórica y desplazando su interés hacia otros campos del conocimiento humano. >>¹⁹⁴³

Y que en cierto modo podría entenderse como un artístico voto de silencio, abierto a la dimensión espiritual (incluyendo la vida misma en “otros campos...”):

¹⁹³⁸ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.42

¹⁹³⁹ *Op. cit.* p.44

¹⁹⁴⁰ FULCANELLI *El misterio de las catedrales - La obra maestra de la hermética en el siglo XX*, Barcelona, Febrero, 2003, p.66

¹⁹⁴¹ *Op. cit.* p.67

¹⁹⁴² *Op. cit.* p.200

¹⁹⁴³ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.56

<< El vacío generado por la escultura de Oteiza está transido de misterio, cargado de interrogaciones, y el espectador se dispone ante él con actitud expectante, tratando de arrancarle una respuesta que la escultura calla. Pero el silencio que de ella se desprende es absorbente, acogedor. El propio Oteiza dijo: “Yo busco para la estatua una soledad vacía, un silencio espacial abierto, que el hombre pueda ocupar espiritualmente”. (Jorge Oteiza, entrevista en revista *Yakin*; diciembre 1960, recogida en *Quousque tandem...!*, 1963, nº. 150 [nº.151 en cuarta edición]) >>¹⁹⁴⁴

En la cumbre de la espiritualidad occidental, en la luminosa y cromática catedral que venimos tratando, surge una cara oscura y oculta, la “cripta”, que en sagrado lenguaje ocultista (en griego), se nos aparece relacionada con el “silencio”:

<< (...) la catedral tiene sus pasadizos ocultos. Su conjunto, que se extiende bajo el suelo de la iglesia, constituye la cripta (del griego (...), oculto). En este lugar profundo, húmedo y frío, el observador experimenta una sensación singular y que le impone silencio (...) >>¹⁹⁴⁵

Y si desde el cripticismo, el lenguaje nos asombra etimológicamente:

<< (...) *asombrar* significa literalmente arrojar sombra, dejar que las cosas permanezcan en la oscuridad, es decir, lo opuesto a *iluminar*, alumbrar, hacer caer la luz sobre algo arrancándolo de su ocultación y revelándolo a la conciencia, lo cual, por cierto, ha sido desde siempre el objetivo de toda verdadera tarea artística. >>¹⁹⁴⁶

Desde la filosofía / lingüística, Wittgenstein afirma que más allá del lenguaje aparece el “silencio”, incluso en parámetros estéticos como el color:

<< El silencio es la manera de expresar respeto por aquello que nos transporta más allá del lenguaje. “Si de algo no podemos hablar, debemos permanecer en silencio”, decía Wittgenstein, quien también creía que el color superaba los límites del lenguaje. El cuerpo se revela como un medio de expresión cuando nos faltan las palabras. Así pues, el color se vincula al cuerpo al menos de dos maneras: se aplica como un maquillaje, y como él se resiste a la verbalización. >>¹⁹⁴⁷

Además Wittgenstein (entre otros ilustres intelectuales históricos) aparece dotado de sorprendentes inquietudes espirituales, que admiran científicamente el silencio:

<< Creer en Dios será entonces descubrir que “los hechos de la vida no lo son todo”; eso es descubrir a Dios para el filósofo Wittgenstein. Esta experiencia trae consigo la admiración que produce descubrir la nueva imagen del mundo, como le pasó a Pascal, o la identificación con lo supercósmico, de Einstein, o el callar admirativo de Wittgenstein. >>¹⁹⁴⁸

Desde otros presupuestos intelectuales el silencio aparece también como rasgo de sabiduría, incluso con la paradoja de la verbalización propia del ignorante:

<< *Sir Arthur Conan Doyle*, (1859-1930) Novelista escocés. “Siempre he notado que quienes más saben de un asunto son los que menos hablan de ello.” *The White Company*, 8. >>¹⁹⁴⁹

A propósito del lenguaje asociado a la paradoja, siempre deberá re / aparecer Platón, al que ya hemos recurrido con anterioridad a propósito de la oscura caverna, pero también por su sabia ironía:

<< Quizá el mejor maestro a la hora de leer ironías supremas (y desde luego el que a mí me dice más) es Platón. El Sócrates irónico que Platón nos re-crea en sus *Diálogos* es un ironista prácticamente en todos los sentidos (...) >>¹⁹⁵⁰

Así cuando se cuestiona la sabiduría desde la ironía, es imprescindible recordar la afirmación de Sócrates referida al saber sobre “nada”:

<< Pero hay una forma de ironía más profunda que aparece a lo largo de todos los diálogos socráticos, ironía que sólo aparece insinuada al final del pasaje citado: cuando Sócrates afirma que es el único hombre

¹⁹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁴⁵ FULCANELLI *El misterio de las catedrales - La obra maestra de la hermética en el siglo XX*, Barcelona, Febrero, 2003, p.66

¹⁹⁴⁶ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.5

¹⁹⁴⁷ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.100

¹⁹⁴⁸ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.231

¹⁹⁴⁹ CASTAÑARES Wenceslao - GONZALEZ QUIROS José Luís, *Diccionario de citas*, Noesis, Madrid, 2002, p.182/20

¹⁹⁵⁰ BOOTH Waine, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1989, p.335

que sabe que no sabe nada, está haciéndose eco de una pretensión que repite con más detalle en otros contextos:

“ (...) Yo soy más sabio que este hombre. Puede que ninguno de los dos sepa nada de bello ni de bueno; pero él cree que sabe algo. Parece, pues, que soy algo más sabio, cuando menos en que yo creo saber lo que no sé. (...)” *Apología*, 20-22, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947. Col. Austral, nº 639. >>¹⁹⁵¹

Paradójicamente, en el no saber nada, aparece la sabiduría:

<< La ironía básica que se contiene en todo esto es todavía más profunda de lo que podría pensarse leyendo el fragmento aisladamente. (...) Platón dice con su retrato del gran ironista. Aunque es posible que Sócrates “no sepa nada”, al mismo tiempo tiene la ligera ventaja de los que *no* saben que no saben nada. Lo cual sólo puede entenderse como que “sabe algo”. >>¹⁹⁵²

Además, al menos otro filósofo griego, también es consciente de que no sabe “nada de nada”:

<< Demócrito de Abedra, 460-370 a. de C. Filósofo griego. “Y así, esta reflexión pone de manifiesto que en realidad no sabemos nada de nada, sino que una afluencia de imágenes percibidas, constituye la verdad de cada quien.” Diels-Kranz, *Fragmentos*, 7. >>¹⁹⁵³

Y desde la conocida paradoja “no sé nada de nada”:

<< (...) “No sé nada”, por ejemplo, en “De eso que preguntas no sé nada”, o incluso con refuerzo: “no sé nada de nada”. Usamos la frase como hipérbole de algo como “no sé lo que preguntas”, y sin conciencia de su carácter paradójico.

(...) no operan aquí las presuposiciones, sino la significación de ‘saber’. Quien sabe, necesariamente sabe algo, pues es impensable un saber intransitivo; es posible no saber algo en concreto, pero ‘nada’ es una negación tan absoluta que abarca en su ámbito al propio saber anterior, con lo que origina la contradicción: si no sabe nada, ¿cómo sabe eso, es decir, que no sabe? >>¹⁹⁵⁴

En viciosa circularidad, vuelve a aparecer la sabiduría del silencio que acaba de referir paradójicamente Sir Arthur Conan Doyle:

<< “Siempre he notado que quienes más saben de un asunto son los que menos hablan de ello.” *The White Company*, 8. >>¹⁹⁵⁵

También desde la espiritualidad silenciosa aparece la paradoja sobre la nada en Oteiza. Citando *Quousque tandem...!*, (1963, n. 77) Martí subrayando la universalidad de su pensamiento, se interesa silenciosamente por la afirmación:

<< “que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, *religador*, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del *cromlech* neolítico vasco. Todo el arte primitivo de Oriente, acaba en el mismo concepto espiritual (...) Todo el Renacimiento acaba en la última pintura vacía de Velázquez. Y todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío.” >>¹⁹⁵⁶

Desde una concepción multidisciplinar Martí, como en la escultura de Oteiza, valora en el cine de Ozu su intemporalidad y en paralelo literario la ausencia de palabras:

<< La actitud despojada de Ozu, su radical inactualidad, da como resultado un cine terso, palpitante, que alcanza una absoluta serenidad y transparencia. Viene a la mente la frase que Paul Valéry escribió en una carta dirigida a F. Brunot: “Hace falta más espíritu para prescindir de una palabra que para emplearla” (Citado por E.M. Cioran en “Valéry frente a sus ídolos”, *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*, Montesinos Ed. Barcelona, 1985, p.101) >>¹⁹⁵⁷

¹⁹⁵¹ *Op. cit.* p.336

¹⁹⁵² *Op. cit.* p.338

¹⁹⁵³ CASTAÑARES Wenceslao - GONZALEZ QUIROS José Luí, *Diccionario de citas*, Noesis, Madrid, 2002, p.171/1

¹⁹⁵⁴ ROMO Fernando, *Retórica de la paradoja*, Octaedro Universidad, Barcelona, 1995, p.131

¹⁹⁵⁵ CASTAÑARES Wenceslao - GONZALEZ QUIROS José Luí, *Diccionario de citas*, Noesis, Madrid, 2002, p.182/20

¹⁹⁵⁶ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.60

¹⁹⁵⁷ *Op. cit.* p.30

La ausencia adquiere nivel de identidad (“rasgo peculiar”) en el cine de Yasujiro Ozu, (ausente / fallecido en 1963), una cualidad sentimental/ espiritual, utilizando los “planos vacíos” (escultóricos / arquitectónicos):

<< Hay un rasgo peculiar, característico del cine de Ozu, que algunos han considerado la clave de su poética. Se trata de los célebres planos vacíos (o *pillow-shots* según la denominación de Noël Burch) en los que aparecen visiones estáticas de objetos inanimados, a modo de naturalezas muertas, o bien imágenes de interiores vacíos, en los que se subraya la ausencia total de personajes, la completa vaciedad del escenario. (...) Pero, si los miramos con atención, nos damos cuenta de que actúan como receptáculos de los sentimientos que el film suscita en nosotros. >>¹⁹⁵⁸

En Ozu se produce además un acercamiento “espiritual” a “lo cotidiano”, un rasgo de identidad del zen:

<< (...) Con este procedimiento elíptico, se evocan situaciones o aspectos que no se muestran explícitamente, o se subraya la importancia de lo que no se dice, de lo que no acontece. De este modo se revelan las huellas de lo ausente. (...) El inventario de lo cotidiano se convierte entonces, en una invocación espiritual. >>¹⁹⁵⁹

El implícitamente supuesto silencio de la “nada” (un asunto artístico contemporáneo recurrente) aparece paradójicamente como no-silencioso en el manifiesto de 1960 (necesariamente no silencioso) de Manzoni (entre otros artistas firmantes), “sin motivo de ninguna exposición, encuentro o lanzamiento de un grupo” bajo el título *Manifiesto contra nada, para la exposición internacional de nada*:

<< “(...) Una tela vale casi tanto como ninguna tela / Una escultura es casi tan buena como ninguna escultura / Una máquina es casi tan bella como ninguna máquina / La música es casi tan agradable como ninguna música / El ruido es casi tan agradable como ningún ruido / Ningún mercado del arte es casi tan fructífero como el mercado del arte / Alguna cosa es casi nada (ninguna cosa) (...)” >>¹⁹⁶⁰

Se puede incluso dar una conferencia ‘musical’ *sobre nada*, como lo hace Cage en 1959:

<< Estoy aquí, y no tengo nada que decir. Si hay entre ustedes quien desee ir a alguna parte, déjenle salir en cualquier momento. Lo que requerimos es silencio; pero lo que el silencio requiere es que yo siga hablando.>>¹⁹⁶¹

Cage concluye su paradójico manifiesto en *Conferencia sobre nada*, dejando claro que no sabe nada, en sintonía con la citada afirmación de Platón sobre Sócrates:

<< (...) Todo lo que sé sobre el método es que cuando no estoy trabajando pienso a veces que sé algo, pero cuando estoy trabajando, queda bastante claro que no sé nada. [fin del texto] >>¹⁹⁶²

En otro texto, literalmente llamado *Manifiesto* (1952), Cage ya anticipa siete años la “nada” musical citada, insistiendo reiteradamente en la inutilidad de la nada, que paradójicamente aparecerá finalmente útil:

<< Escrito en respuesta a la petición de un manifiesto sobre música, 1952: instantáneo e impredecible. escribir una pieza de música no sirve para nada / oír una pieza de música no sirve para nada / tocar una pieza de música no sirve para nada / : nuestros oídos están ahora en excelente condición. >>¹⁹⁶³

Respecto al lenguaje asociado al silencio, George Steiner como estudioso del tema plantea una categorización del silencio, que (como la música y la luz) se evidencia paradójicamente afirmativo. Martí nos recuerda que la mayor parte de los ensayos que Steiner recopiló en su libro *Lenguaje y silencio* New York 1976 (versión castellana Gedisa, Barcelona, 1994) fueron escritos en los años sesenta y particularmente nos interesamos por la p.67 (v.c.):

¹⁹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁶⁰ SAN MARTIN Fco. Javier *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.96

¹⁹⁶¹ CAGE John, *Silencio*, Ardora, Madrid, 2002, p.109

¹⁹⁶² *Op. cit.* p.126

¹⁹⁶³ CAGE John, *Silencio*, Ardora, Madrid, 2002, p.XII

<< En ellos, el autor afronta una investigación pionera sobre el lenguaje que le conducirá a explorar sus límites, esos territorios colindantes al propio lenguaje en los que se manifiestan otras “modalidades de afirmación (la luz, la música, el silencio) que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo.” >>¹⁹⁶⁴

Entre las diferentes categorías de silencio aparece necesariamente la dimensión ética, que ya hemos tratado en relación con la estética. Al respecto el juez y literato Héctor Tizón delata recientemente la complicidad del “silencio”, que incluso funciona como rasgo de “identidad”:

<< “En los entresijos de la escritura, e incluso en lo que no se dice en la literatura, uno siempre está dejando señas de identidad. El mejor ejemplo lo tenemos en Estados Unidos, donde, a pesar de que la atracción de Francia llevó a muchos escritores a irse a vivir allá, no perdieron sus señas de identidad. Por ejemplo, un escritor como Hemingway, (...) Es muy importante que el lector se dé cuenta desde dónde hablamos, casi tan importante como de qué hablamos.” >>

Parece indispensable trazar el perfil ético, multidisciplinar y cosmopolita del autor, para comprender plenamente su cuestionamiento ético del silencio ‘cómplice’:

<< Reconocido como uno de los grandes narradores contemporáneos en lengua español Héctor Tizón compagina a los 73 años la literatura con el derecho, como juez de la Corte Suprema de Jujuy, su provincia, en el extremo noroccidental de Argentina. Abogado, periodista y diplomático, ha vivido en México, París, Milán y Madrid, (...)

El escritor argentino Héctor Tizón, que pronunció un duro alegato contra la guerra en el discurso inaugural de la Feria Internacional de Libro de Buenos Aires, está convencido de que es tiempo de hablar y no de callar. “Nos queda la palabra. Si el escritor no usa la palabra es como si estuviera muerto”, declara Tizón, que rechaza el silencio de sus colegas. “Frente a la globalización del mercantilismo y de la pobreza, veo que el escritor no ha ocupado el lugar que le correspondía”. >>¹⁹⁶⁵

Prosiguiendo el estudioso inventariado del “silencio”, George Steiner eleva el silencio desde la metafísica a la espiritualidad (que en Oriente es netamente contemplativa):

<< Hasta aquí, las acepciones del silencio que resultan del análisis de Steiner tienen una marcada componente negativa: o bien el silencio constituye una renuncia y una mutilación que surge como expresión de rechazo frente a las atrocidades cometidas por el hombre, o bien, implica el reconocimiento de que el mundo de las palabras está en franca regresión y cada vez es más difícil traducir la realidad a un lenguaje verbal. >>¹⁹⁶⁶

Después de citar otras categorías nos interesa la última concepción del silencio, que Martí destaca (p.64 v.c.) de *Lenguaje y silencio*:

<< Pero hay una tercera acepción del silencio que Steiner entrevé, aunque deja apenas esbozada, (...) en ella el silencio no es visto como algo meramente residual e improductivo sino más bien como una categoría que posee propiedades específicas, como un principio activo y creativo, y por tanto, poético. Con profunda intuición, Steiner sitúa esa forma de silencio en el terreno de la metafísica. En las tradiciones orientales del budismo y el taoísmo “se contempla el alma como si ascendiera desde las toscas trabas de lo material (...) hacia un silencio cada vez más profundo. El más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquel que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje.” >>¹⁹⁶⁷

Cambiando de contexto, y también desde el silencio contemplativo propiciado por la meditación zen, puede surgir “el despertar silencioso” ensalzado ‘discretamente’ por Wanshi Shogaku (1091-1175):

<< La esencia de su práctica se condensa en su obra: *Zazen shin, Consejos para una práctica adecuada de zazen*, que se convirtió en el texto fundamental de la filosofía del Zen *soto*:

“(...) Resplandecer, iluminar, sin depender de ninguna relación, significa que la iluminación brilla con luz propia; es semejante al destello de una joya que brilla por sí misma. Ese poder, o ese brillo, resulta de la acción extraordinaria del yo; sólo depende de *fushiryo*, el no-pensamiento, que es la sabiduría de la intuición, la sabiduría del Buda. El yo debe comprender ese poder invisible sin alcanzar el objeto, es decir sin meta. La sabiduría del Buda que se ilumina por sí misma no tiene ninguna huella de ilusión ni de *satori*.

¹⁹⁶⁴ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.50

¹⁹⁶⁵ RELEA Francesc, *Hector Tizón rechaza el silencio de los escritores ante la corrupción y la pobreza*, El País, 22 abril 2003, p.35

¹⁹⁶⁶ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.52

¹⁹⁶⁷ *Ibidem*.

La naturaleza libre de su poder es semejante al pez que nada libremente en el agua transparente; es semejante al pájaro que vuela libremente en el cielo sin límites.” >>¹⁹⁶⁸

Pero no debemos olvidar que el silencio es una práctica compartida por diferentes tradiciones espirituales, interesándonos incluso hasta el final de nuestro trabajo la mística de “Juan de la Cruz” (tesis de Ceberio), que también atrae a Martí. Junto a la obra de José Angel Valente: “Verbum Absconditum” en *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de la piedra y el centro* (Tusquets, Barcelona, 1991, refiriéndose especialmente a la p.203):

<< Esa trascendencia del lenguaje hacia el silencio se da también en la tradición occidental. Baste pensar en la poesía de San Juan de la Cruz. José Angel Valente ha mostrado el profundo vínculo que liga la palabra poética con la experiencia mística “cuyo contenido último es el vacío en cuanto negación de todo contenido que se oponga al estado de transparencia, de receptibilidad o de disponibilidad absolutas”. >>¹⁹⁶⁹

En un sentido similar Magdalena encuentra silenciosas afinidades entre la “mística” occidental y el silencio oriental, en particular con la práctica de *za-zen*:

<< En España hubo una corriente que tenía muchas similitudes con esta mística oriental: fueron los alumbrados del siglo XVI. Los consejos orientales de meditación se parecen a los de esos españoles. Su fundamento es el “dexamiento”, que no es sino la distensión yóguica que produce la meditación, cosa que describían así: “Nos poníamos en esta oración mental, a la que llamábamos recogimiento, que es no estar derramados en los sentidos, sino procurando desechar de sí todo pensamiento y poner el alma en quietud, que ni se acordase de sí ni de Dios; y, para venir a esto, nos poníamos de rodillas un rato, y después asentábamos en un rincón, cerrados los ojos, y allí estábamos sentados un gran rato.” ¿No es esto la meditación zen? >>¹⁹⁷⁰

Volviendo a la tradición *soto zen*, recordamos las silenciosas palabras de Wanshi Shogaku:

<< “Para aquel que en el silencio olvida las palabras, la realidad se manifiesta claramente. (...) El despertar silencioso sube hasta la más elevada cima y desciende hasta lo más profundo”. Wanshi Shogaku Wanshi (Hung-chih Cheng-chüeh) insistía mucho en el despertar silencioso, *mokusho zen*, por oposición al Zen de los koan que en aquella época se estaba extendiendo en China. Apreciaba la silenciosa postura sentada de *zazen* que él practicaba sin descanso. >>¹⁹⁷¹

Magdalena se interesa particularmente por la silenciosa meditación japonesa, fundamentada en la negación, el “no hacer nada”. El teólogo (como ya hemos citado anteriormente) describe la práctica de *za-zen*:

<< En ella el meditante se pone en la postura japonesa de arrodillarse y asentarse sobre las piernas, que están dobladas sobre los talones. O bien ponerse en la postura del loto, o del semiloto quien no puede alcanzar la postura llamada perfecta. Hacerlo en una estancia tranquila, tener los ojos cerrados, o entornados, sin pensar en nuestras inquietudes cotidianas, también la boca, la cara y la frente distendidas. Y hacerlo durante un rato, sin dejarse llevar por ninguna preocupación, ni siquiera la de desechar angustiadamente las distracciones, queriendo luchar contra ellas. >>

Sinónimo del citado “no hacer” es el “dejar pasar”, concepción originariamente denominada *wu-wei*, práctica unitiva por excelencia donde lo interior y lo exterior se hacen compatibles:

<< Hay que “dejarlas pasar”, sin más fuerza de voluntad contra ellas. Es el *wu-wei* de no hacer nada en contra, como se derrota al adversario en el *jiu-jitsu*, dejándole pasar cuando ataca, y así se cae y se le vence. Dos son por lo tanto los caminos de meditación de Oriente: el silencio y vivir el amor, pues los budistas son unos místicos “enamorados” sin más reflexión religiosa de Dios. Lo interior y lo exterior están así unidos sin forzarse. >>¹⁹⁷²

La filosofía espiritual toma tinte científico y la ciencia enmudece ante la “gran Unidad”, que permite conectar espiritualmente lo interno y lo externo:

¹⁹⁶⁸ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.115

¹⁹⁶⁹ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.52

¹⁹⁷⁰ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.229

¹⁹⁷¹ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.115

¹⁹⁷² MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.229

<< El comienzo de la filosofía moderna, que realizó Descartes en Occidente, fue entrando en su interior para descubrir sus riquezas. Y, de este modo, muchos de los inventores más geniales de la física y astrofísica contemporáneas quedaron pasmados ante las ideas orientales de los místicos, sobre todo budistas, que descubrieron en lo exterior lo que habían visto en su interior. Fueron (recordemos otra vez) Eddington, el primero que calculó las dimensiones del universo; Heisenberg, que planteó el principio de incertidumbre, y Schrödinger, iniciador de la mecánica ondulatoria, el cual concluía que “la ciencia se abstiene de hablar cuando aparece la cuestión de la gran Unidad, a la cual pertenecemos; y el modo más común para designarla, incluso en nuestros días, es Dios”. >>¹⁹⁷³

Y no olvidemos que sorprendentemente la experiencia espiritual también puede soportar el análisis científico:

<< En 1983 el psicólogo canadiense Michael Persinger planteó la hipótesis de que las experiencias religiosas y místicas eran consecuencia de estimulación espontánea de las estructuras del lóbulo temporal. Estructuras del sistema límbico, como la amígdala y el hipocampo en las profundidades de este lóbulo, estarían asociadas con el sentido del yo en relación con el tiempo y el espacio, la concepción de sus límites dependiendo de la memoria y los componentes afectivos primarios, especialmente los aversivos. >>¹⁹⁷⁴

Por tanto las experiencias místicas estudiadas por la ciencia pueden ser tan espectaculares como brillantes luces o tan silenciosas como la sensación de paz:

<< muchos de los síntomas característicos de la estimulación del lóbulo temporal aparecen también en las experiencias místicas, como la impresión de estar fuera del cuerpo, sensaciones vestibulares (viajar a través del tiempo y del espacio), sensaciones auditivas como escuchar voces de Dios o de seres espirituales que dan consejos, alteraciones perceptivas como luces brillantes, y también sensaciones de paz, tranquilidad, alegría y bienaventuranza. >>¹⁹⁷⁵

Y si el Zen desde su neutralidad pluridisciplinar aparece compatible con la ciencia:

<< El Zen tiene elementos que no se encuentran en las religiones: al no estar atado a ninguna forma, puede adaptarse a cada circunstancia, armonizarse con todas las culturas. No intenta imponerse a las ciencias; al contrario, puede enriquecerlas con su experiencia viva. La verdadera religión tiene que dar sabiduría a la ciencia. >>¹⁹⁷⁶

Recíprocamente desde la ciencia, podemos citar notables autores que también se interesan por la dimensión espiritual, haciendo notables aportaciones desde una concepción “pluridisciplinar”:

<< Rubia es catedrático de Fisiología en la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense y Director del Instituto Pluridisciplinar de esta misma Universidad. >>¹⁹⁷⁷

Por tanto ciencia y zen, materia y espíritu, se revelan como dos caras de la “misma hoja”:

<< Para que Occidente encuentre un nuevo impulso, es importante que los puntos de vista científicos sobre el universo, por un lado, y nuestra percepción directa, subjetiva, por otro, se fusionen en un todo unificado. Nuestro mundo no está sólo hecho con elementos materiales, como tampoco es sólo subjetivo. Hay que tener en cuenta que la espiritualidad existe como también existe el mundo objetivo. Pero estos dos aspectos no están separados, son como el reverso y el anverso de una misma hoja de papel. >>¹⁹⁷⁸

Como otra cara más de esta ‘identidad múltiple’ aparece el artista, que mediando múltiples disciplinas, culturas y geografías, pero siempre desde la “introspección” contemplativa, intenta “desvelar el misterio” esencial / vital:

<< (...) artistas contemporáneos que han hecho del silencio un ingrediente sustancial de su obra: Jorge Luis Borges, Ludwig Mies van der Rohe, Yasuhiro Ozu, Mark Rothko y Jorge Oteiza. (...) poniendo en evidencia que disciplinas tan diversas entre sí como la literatura, la arquitectura, el cine, la pintura y la escultura pertenecen a un tronco común (...) Más allá de las importantes diferencias geográficas y

¹⁹⁷³ *Op. cit.* p.231

¹⁹⁷⁴ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.172

¹⁹⁷⁵ *Op. cit.* p.173

¹⁹⁷⁶ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.159

¹⁹⁷⁷ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p. contraportada

¹⁹⁷⁸ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.160

culturales que las separan, hay un rasgo común en la obra de estos cinco maestros: su rechazo del arte entendido como una histérica agresión a los sentidos que promueve la pseudo-cultura mediática y su afirmación del arte como contemplación, como introspección destinada a desvelar el misterio del mundo.>>¹⁹⁷⁹

Paradójicamente una sombra se oculta tras la luz, que se cierne sobre el arte que quiere “asombrar” al espectador con luminosidad espectacularidad, que oculta (“arrojar sombra”) y lleva a la pérdida de conciencia, alejando al artista de la verdad:

<< (...) dejar al espectador estupefacto, asombrado, boquiabierto. Este parece seguir siendo, en la actualidad el objetivo de muchos. De ahí el dominio de los “efectos especiales”, su absoluta hegemonía en todos los terrenos. De lo que se trata es de causar asombro, aunque ello requiera cada vez mayor grado de estridencia, aunque la sobreabundancia de estímulos produzca, a la larga, el efecto de un narcótico. Pero *asombrar* significa literalmente arrojar sombra, dejar que las cosas permanezcan en la oscuridad, es decir, lo opuesto a *iluminar*, alumbrar, hacer caer la luz sobre algo arrancándolo de su ocultación y revelándolo a la conciencia, lo cual, por cierto, ha sido desde siempre el objetivo de toda verdadera tarea artística.>>¹⁹⁸⁰

Algo que, como ya vimos, corrobora lo dicho por Leach:

<< (...) la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la *anestésica* (el término inglés *anaesthetics* significa tanto anestésica como anestesia) de la arquitectura. La embriaguez y la consiguiente disminución de la conciencia (...)>>¹⁹⁸¹

Volviendo al lenguaje y en relación con la dialéctica exteriorización / interiorización, respecto al éxtasis místico, la etimología inicialmente arroja “fuera de sí” la espiritualidad, que paradójicamente conlleva implícitamente (está en proyecto) la interiorización, por la profunda vivencia psíquica, que finalmente cuestiona la identidad misma del yo:

<< Etimológicamente, éxtasis significa estar fuera de sí y también este estado ha sido caracterizado con nombres como “raptó”, “arrebato”, “trance”, “alienación de la mente”; asimismo ha sido definido como la salida de la mente del cuerpo. El ser humano cuando entra en éxtasis: a) entra en un estado de consciencia distinto al estado de consciencia normal, ya que se convierte en insensible a los estímulos externos; b) quedan eliminadas las sensaciones corporales, como el dolor; c) el momento principal de la vivencia está en el terreno de lo psíquico (visiones, audiciones, etc.); d) estas vivencias psíquicas profundas se escapan al control normal del yo consciente.>>¹⁹⁸²

Lenguaje y silencio afectan tanto al místico como al artista, particularmente en un fértil “terreno fronterizo”, que tanto nos interesa en este trabajo. Comenzando por afirmar Martí que “el lenguaje puede considerarse como el umbral del silencio” y luego afirma que el:

<< artista y el místico se mueven en un terreno fronterizo, en el umbral que separa el mundo que conocemos de aquel otro que se nos oculta y que nos es vedado. La diferencia básica entre ambos es que mientras el místico trata de abandonar el mundo conocido para instalarse en el ámbito de lo sobrenatural, el artista procura poner en relación ambos mundos, pero a través de la recreación de los materiales que la propia realidad le ofrece. El trabajo del artista se desarrolla, necesariamente, a este lado del umbral, (...) Pero no le es dado atravesar ese umbral, (...)>>¹⁹⁸³

Precisamente en el “umbral”, en este caso entre el silencio y el ruido, aparece Cage que se interesa estéticamente por el “ruido”, para luego desde el exotismo del zen liberar la “identidad”, generando un ideario cuestionador del yo (en cuanto “individuo”). A propósito de la publicación en España de *Silencio*, se valora el inquisitivo devenir conceptual de Cage en “dos décadas”:

<< A lo largo de una veintena de escritos, se van abriendo camino las principales ideas que terminaron caracterizando sus posiciones. En el primer escrito, de 1937, aún busca la sustitución de los problemas estéticos del pasado a través de las posibilidades que abrían los instrumentos eléctricos y la revalorización del ruido. Pero enseguida se hacen presentes las referencias al zen como liberador de la identidad. De tal

¹⁹⁷⁹ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.5

¹⁹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁹⁸¹ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001 p.8

¹⁹⁸² RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.22

¹⁹⁸³ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.54

modo que en poco más de dos décadas, Cage formula claramente un ideario que cuestiona las prerrogativas del individuo en el proceso creador: no intencionalidad, indeterminación, azar... (...) >>¹⁹⁸⁴

Oriente tiene mucho que aportar sobre el concepto de la “desaparición del yo”, especialmente mediando la silenciosa práctica budista del *zazen*. Meditación sedente que para grandes maestros como Dogen, se propone conceptualmente atea e iconoclasta y que trascendentalmente niega, incluso a Buda:

<< Quizás haya sido el monje Dogen (1200-1253) el que transmitiera de modo más puro la enseñanza Tch'an procedentes de China y originarias de la práctica de la meditación (*dhayana*, en sánscrito) en la India antigua. Su filosofía fue recapitulada del modo más sucinto en *Bendowa* (1231), donde podemos leer una de las recomendaciones esenciales del zen, la meditación inmóvil en posición sentada (*Zazen*): “No tienes necesidad ni de incienso, ni de plegarias, ni de la invocación del nombre de Buddha, ni de confesión, ni de Escrituras santas. Siéntate y medita a fin de llegar al estado *shinjin datsuraku* (la desaparición del yo) [abandono del cuerpo y de la mente, pero en el sentido del desapego]”. >>¹⁹⁸⁵

Recapitulando sobre anteriores citas aportadas sobre el ‘yo’, se podría decir que la múltiple negación del yo que venimos tratando parece una estrategia apropiada para trascender el concepto de *metaproyección ensimismada* con el que denominamos algún capítulo precedente.

Pero siguiendo con Cage, aparece insistentemente una explícita relación con el Zen (escrito con mayúsculas por el autor), cuando se interesa *sobre la nada*, aspecto sobre el que recapitula en *Prólogo* (1961):

<< alrededor de 1949 pronuncié mi *Conferencia sobre nada* en el Artists' Club de la Eight Street de Nueva York (...). Esta *Conferencia sobre nada* fue escrita en la misma estructura rítmica que usaba por aquella época en mis propias composiciones musicales (...) Una de las divisiones estructurales era la repetición, unas catorce veces, de una misma página (...), di una de las seis respuestas previamente preparadas, sin tener en cuenta la pregunta formulada. Se trataba de una reflexión sobre mi compromiso con el Zen. >>¹⁹⁸⁶

Con Cage frecuentemente aparece la paradoja, incluso cuando se acerca de manera “anárquica” al Zen, de por sí notablemente heterodoxo:

<< Con frecuencia los críticos gritan “Dadá” tras asistir a uno de mis conciertos o conferencias. Otros lamentan de mi interés por el Zen. Una de las conferencias más animadas que he escuchado nunca fue pronunciada por Nancy Wilson Ross en la Cornish School de Seattle. Se titulaba *El Budismo Zen y Dadá*. Es posible conectar ambos fenómenos, pero ni Dadá ni el Zen son algo concreto y fijo. Cambian; y, de forma diferente según el momento y el lugar, dan energía a la acción. Lo que Dadá hacía en los años 20 es hoy, con la obra de Marcel Duchamp, simplemente arte. No deseo que se culpe al Zen por lo que yo hago, aunque dudo de que sin mi relación con el Zen (asistencia a conferencias de Alan Watts y D.T. Suzuki, lectura de su literatura) hubiese hecho lo que he hecho. >>

Incluso más allá de exóticas afinidades conceptuales entre Dadá y Zen, se evidencia la vigencia del “vacío”:

<< Me han dicho que Alan Watts ha puesto en duda la conexión entre mi trabajo y el Zen. Lo menciono para librar al Zen de cualquier responsabilidad por mis actos. Sin embargo continuaré llevándolos a cabo. A menudo señalo que en este momento Dadá tiene en sí un espacio, un vacío, que antes le faltaba. ¿Y qué es hoy en día, en la Norteamérica de mediados de siglo, el Zen? >>¹⁹⁸⁷

La dualidad también se evidencia en la anarquía musical de Cage, que fluctúa entre el ruido y el silencio:

<< Estoy muy agradecido a Richard K. Winslow, compositor, (...) nos contrató a David Tudor y a mí para dar un concierto y, (...) nos ha invitado en dos ocasiones a volver a la Wesleyan, a pesar de que nuestros programas eran invariablemente percutientes, ruidosos y silenciosos, y de que las opiniones que yo expresaba eran siempre antiescolásticas y anárquicas. >>¹⁹⁸⁸

¹⁹⁸⁴ FERNANDEZ GUERRA Jorge, *Pensamiento Cage*, El País - Babelia 1 febrero 2003, p.19

¹⁹⁸⁵ RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p.32

¹⁹⁸⁶ CAGE John, *Silencio*, Ardora, Madrid, 2002, p.IX

¹⁹⁸⁷ *Op. cit.* p.XI

¹⁹⁸⁸ *Ibidem*.

Consecuentemente, y con gran interés para nuestra sistematización de la paradoja, Cage en su radical trabajo sobre el silencio incluso llega a negar el silencio:

<< En su libro *Silencio*, John Cage sostiene que aunque no se produzca ningún sonido, “siempre hay algo que escuchar”. Este sonido ausente es el material con el que músicos de generaciones posteriores, como los japoneses de Filament o el británico John Tilbury, estructuran sus piezas musicales contemporáneas.

Sostiene John Cage en su libro *Silencio*, que el silencio absoluto, como el espacio o el tiempo vacío, no existe. Incluso encerrados en una cámara completamente insonorizada, explica el compositor neoyorquino, seguimos escuchando los sonidos que desde nuestro propio cuerpo emiten el riego sanguíneo y el sistema nervioso “siempre hay algo que escuchar”. >>¹⁹⁸⁹

El trasfondo filosófico trasciende disciplinas y, en ciertos trabajos, Cage resultaría equiparable a Rauschenberg:

<< En esta idea de connotaciones filosóficas reside el sentido de *4'33''*; sin duda, la obra más célebre y controvertida de Cage. Escrita para cualquier formación instrumental, esta pieza consiste en un fragmento de cuatro minutos y treinta y tres segundos en el que nada se ejecuta; el intérprete o intérpretes permanecen sin tocar sus instrumentos durante el tiempo indicado en el título de esta partitura de pentagramas vacíos. Conceptualmente análoga a las pinturas blancas de Robert Rauschenberg, esta obra de Cage da al concepto silencio un nuevo significado: ya no se trata de una ausencia de sonido en el sentido acústico, sino de la ausencia de un sonido emitido intencionalmente por un sujeto. >>¹⁹⁹⁰

Y necesariamente respecto a la negación acústica, aparecerá su proyecto musical sobre el silencio, su paradigmática composición *4'33''*:

<< Claramente influido por las ideas morales budistas sobre la apetencia y la inapetencia, Cage propone una pieza en la que ni el compositor, ni el intérprete, ni el director de orquesta aportan nada voluntariamente. La obra, metáfora de un orden social ideal, está exclusivamente destinada a la audiencia, que debe entender el acto de escuchar como un acto íntimo y subjetivo. Otro concepto clave presente en *4'33''* es la ‘interpretación’ derivada de un silencio integrador, en el que los sonidos no intencionales del ambiente constituyen el único material audible. >>

Un proyecto que conceptualmente sólo tiene sentido cuando se hace la obra en “directo”, puesto que integra creativamente el silencio con el ambiente, con la vida:

<< La pieza de Cage es un espacio (o, más exactamente, un fragmento de tiempo) reservado a los acontecimientos accidentales; una obra con unas características sonoras únicas, irrepetibles y forzosamente efímeras (aunque existen grabaciones de la pieza, Cage sólo concebía *4'33''* en el ámbito del directo)>>¹⁹⁹¹

Así en directo, (es decir desde un intenso presente) en receptiva inmovilidad, en un ‘sagrado’ espacio silencioso, resaltan más los “rumores” incluso mediante una sutil percepción, los mentales...

<< John Cage inventó una pieza musical que son cinco minutos de silencio; el intérprete permanece inmóvil sobre el escenario, y los espectadores, apresados en la quietud tan formal de la sala de conciertos, se ven forzados a percibir, no sin incomodidad o impaciencia, la duración y la hondura del silencio, los rumores que suelen poblarlo, y a los que no suele prestarse mucha atención. >>

Se trata de una descripción de la paradigmática pieza musical de Cage, pero no estaría muy distante de la descripción de la práctica colectiva de *za-zen* en un *dojo* (sala de meditación):

<< Algunas veces, cuando termina una música, en el instante sobrecogido en el que aún no ha roto el escándalo de los aplausos, hay un silencio estremecedor que es el espacio vacío que rodea al sonido, como un mar a una isla, como la textura cruda del lienzo de un cuadro o la extensión del papel en blanco donde resaltan más las palabras de un poema.

Quizá los músicos sean los mayores expertos en silencio, (...) >>¹⁹⁹²

Sobre la mítica obra silenciosa de Cage conviene apuntar:

<< En 1952 Cage compone su primera obra silenciosa *4'33''*. Esta obra, interpretada por primera vez por el pianista David Tudor en Woodstock, consta de tres movimientos que podían ser de cualquier extensión, ya que como afirma el músico, la duración de *4'33''* había surgido al azar y no se trataba de hacer del azar un fetiche. En la partitura se lee: I / TACET / II / TACET / III / TACET >>¹⁹⁹³

¹⁹⁸⁹ HORTA Arnau, *La música del sonido ausente*, El País - Babelia 1 febrero 2003, p.19

¹⁹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹⁹² MUÑOZ MOLINA Antonio, *En silencio*, El País Semanal 1299, 12 agosto 2001, p.90

¹⁹⁹³ PARDO Carmen, *John Cage: Un oído a la intemperie* en CAGE John, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia, 1999, p.13

Si Cage se interesa por Japón, parece normal un recíproco interés de los japoneses por 4'33'' incluso medio siglo después de su composición:

<< Diez años después de la muerte de Cage y cincuenta años más tarde de la primera puesta en escena de 4'33'', el dúo japonés Filament (formado por Otomo Yoshihide y Sachiko M), parte del sonido agudo y estático emitido por un *sample* vacío y de los microscópicos ruidos extraídos de un tocadiscos para tejer una atmósfera de frecuencia altísima, sobre la que cualquier sonido externo, por inaudible que fuera, cobraba una dimensión ensordecedora. >>

Uno de los autores / interpretes japoneses, completa el 'circulo vicioso' de Cage con una programática imprecisión fronteriza del silencio:

<< Consciente de esta constante intromisión del sonido ambiente en el interior de la música propiamente dicha, Otomo Yoshihide expone una idea claramente conectada con el concepto de "interpenetración" enunciado por Cage hace ya medio siglo: "Me interesa la dicotomía entre silencio y ruido y la imprecisa frontera que separa lo uno de lo otro. Lo más interesante, en mi opinión, es el criterio subjetivo que cada uno utiliza para decidir qué es música y qué es un sonido intruso. Lo cierto es que ni yo mismo sé establecer con certeza qué forma parte del concierto y qué no. Hoy por ejemplo, el ruido que hacían los ascensores del edificio al subir y al bajar me ha parecido que se integraba muy bien, así que podríamos decir que también formaban parte de la música". >>¹⁹⁹⁴

La disciplinada atención silenciosa desde la frontera entre el interior y el exterior (ojos entreabiertos), puede ser otra manera de describir la práctica contemplativa del *za-zen* (zen sedente). De tal manera en Oriente se positiva la negativa acepción del silencio, que podríamos decir que se transforma (diríamos 'de nuevo', que paradójicamente) el 'cadáver' ("sepulcral") en exquisita vida (con naturaleza incluida):

<< El silencio, entre nosotros, me temo que no tiene mucho prestigio, que suena a muermo y a tedio: no en vano a la palabra silencio se le añade con tanta frecuencia, tan adhesivamente, el adjetivo *sepulcral*. Pero es justo en medio del silencio cuando se pueden percibir más intensamente los sonidos, los rumores, los poderosos ritmos de la vida, igual el ruido del tren que el de unos pasos que se acercan, el del viento en los árboles una noche de agosto y el de la voz amada. Sin la disciplina atenta del silencio no podría hacerse ni escucharse la música. >>¹⁹⁹⁵

Otro artista japonés que hemos observado como se interesa por el silencio (desde la disciplina del cine) es Yasujiro Ozu, que revisa su propia cultura y con la parsimonia del ritual del té, contempla con una actitud impasible "las huellas de lo ausente", que como luego veremos es comparable a la práctica del *za-zen*, simplemente 'deja pasar' sin hacer "juicios de valor". Martí valora la actitud de Yasujiro Ozu desde el recuerdo "de lo ausente", dado que el 12 de diciembre de 1963 (fecha de su sexagésimo aniversario) moría el cineasta japonés:

<< Ozu observa y analiza la densa trama de relaciones que tejen entre sí un reducido grupo de personas y las registra con actitud impasible. Nunca habla en nombre propio ni hace juicios de valor. (...) El estilo de Ozu es de una parquedad extrema. A partir de la segunda postguerra rueda, casi siempre, con la cámara fija y con un ángulo de visión que corresponde al de una persona sentada en un *tatami*. (...) El objetivo se dispone a unos noventa centímetros del suelo, en una posición mucho más baja que la dictada por las convenciones cinematográficas. (...) concepción artesanal del arte y del mundo, así como la inclinación por un estilo pausado, desnudo y ritual. >>¹⁹⁹⁶

Recordemos al efecto que la ceremonia del té es un acontecer estético que implicando al diseño, la arquitectura y otras artes, rinde culto al silencio. Stanley-Baker relata como en la búsqueda de un equilibrio a sus extravagancias Hideyoshi:

<< contrató al maestro de té más reputado para que fuera su mentor. Sen no Rikyu (1521-1591) procedía de la acomodada clase de mercaderes *sakai*, y su manera espartana de interpretar la ceremonia del té influyó profundamente en la "arquitectura del té" y la estética japonesa en general. >>

El silencio deviene lugar:

<< Beber el té en un entorno silencioso era una costumbre que institucionalizó el maestro de té del siglo XV Shuko, en tiempos del *shogun* esteta Yoshimasa. Inventó la ceremonia del té como una forma artística que

¹⁹⁹⁴ HORTA Arnau, *La música del sonido ausente*, El País-Babelia 1 febrero 2003, p.19

¹⁹⁹⁵ MUÑOZ MOLINA Antonio, *En silencio*, El País Semanal 1299, 12 agosto 2001, p.90

¹⁹⁹⁶ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.28

debía disfrutarse en una pequeña sala diseñada especialmente para ese propósito y decorada con “pinturas de té”, rollos de caligrafía o verdecedones chinos seleccionados. >>¹⁹⁹⁷

La sigilosa afinidad de Ozu con el zen aparece consensuada por diferentes e ilustres autores, como Santos Zunzunegui que:

<< en una arriesgada pero atrayente analogía, ha comparado el valor de los planos vacíos en los films de Ozu con el papel de las rocas que, en los jardines zen, se disponen como verdaderas figuras sobre el fondo de arena rastrillada (Santos Zunzunegui, “El perfume del zen”, revista *Nosferatu*, Enero 1993, p.22). Los planos inanimados que Ozu introduce en sus films no tendrían valor en sí mismos, tal como ocurre con las rocas depositadas en el jardín, sino que lograrían adquirirlo gracias al modo en que están colocadas y a sus relaciones con los demás elementos en juego. >>¹⁹⁹⁸

También Octavio Paz valora esta cualidad contemplativa oriental:

<< Por otra parte, no cabe duda de que los planos vacíos son, ante todo, objetos de contemplación, (...) Como ha observado Octavio Paz, “Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: en un lo Mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio. Pues los hombres estamos hechos de tal modo que el silencio también es lenguaje para nosotros.” (Octavio Paz, “El antropólogo ante Buda”, en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1971, p.232) >>

Pudiendo observarse como el silencio no tiene por qué estar vacío e incluso por el contrario, pleno de potencialidades:

<< Algunas de las principales secuencias del cine de Ozu transcurren en un denso silencio que, sin embargo, está cargado de ideas y emociones que no llegan a ser formuladas abiertamente. >>¹⁹⁹⁹

En este sentido podría afirmarse que el silencio de Ozu, asume la condición ‘normal’ cuando Federico Lanzaco prestigioso estudioso de la cultura japonesa (profesor del Centro de Estudios de Asia Oriental en la Universidad Autónoma de Madrid), hace un *Resumen final (Un esbozo de la cultura japonesa)*, mediante veinticinco características de su identidad:

<< me atrevería a presentarla con un “sketch” de veinticinco trazos rápidos, firmes, pero imperfectos e incompletos, al estilo “Hatsuboku”, de la más clásica pintura japonesa a la tinta china, que más bien “sugiere” que “describe” la silueta viviente del complejo japonés. >>²⁰⁰⁰

Un “Resumen” donde necesariamente aparece como rasgo de identidad el “silencio”, puede que incluso “inesperado”:

<< 10° Cultura del silencio. Occidente se ha destacado por su cultura de la Retórica, de los grandes oradores de Grecia y Roma. Japón sobresale por su silencio. Muchos proverbios de la sabiduría popular lo aclaman: “Iwanu ga hana” (El callar es una flor), “Mono ieba kuchibiru samushi” (Si hablas se te enfrían los labios)... Este inesperado silencio en muchas ocasiones conflictivas, desespera y exacerba a los extranjeros... >>²⁰⁰¹

Desde el culto japonés al silencio y la naturaleza, implícito en este proverbio (“El callar es una flor”), puede comprenderse mejor el acercamiento de Cage a la naturaleza, en una nueva interpretación de la *mímesis*, pero en este caso conceptual y procesual. Esta concepción de la naturaleza está influenciada por una filosofía ‘naturalmente’ sincrética de Oriente y Occidente, la de Coomaraswamy:

<< En todos estos años, no he dejado de considerar como fundamental la obra de Ananda Coomaraswamy. (...) era un filósofo de origen medio irlandés, medio indio: para mí representaba el ejemplo vivo de la fusión de Oriente y Occidente. (...) aún cuando él había nacido de madre occidental y de padre indio: él reunía en sí mismo los dos, Oriente y Occidente. Y la doctrina que profesaba, y que era absolutamente tradicional, pertenecía a la tradición universal. Enseñaba que la misión del artista es imitar a la naturaleza en su modo de obrar. Esta es la razón por la que, en la obra que había titulado *La transformación de la naturaleza en arte*, se enseña que la responsabilidad del artista es imitar a la naturaleza en la manera como actúa. >>

¹⁹⁹⁷ STANLEY-BAKER Joan, *Arte japonés*, Destino, Barcelona, 2000, p.147

¹⁹⁹⁸ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.32

¹⁹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰⁰ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid - Caja Duero, Valladolid, 2000, p.495

²⁰⁰¹ *Op. cit.* p.498

Evidenciándose una vez más el sentido del devenir (“metamorfosis”) asociado a la naturaleza, incluso con implicaciones artísticas:

<< Igualmente como nos resulta familiar la idea de una semejanza entre el arte y la naturaleza, es un hecho aceptado que el arte está sometido, históricamente, a metamorfosis constantes. >>²⁰⁰²

En este sentido la naturaleza se nos ‘escapa’ continuamente y requiere / merece ser escuchada atentamente (incluso literalmente “grabando los sonidos”), tanto desde la filosófica, como desde la música e incluso desde la ecología, para encontrar el preciado tesoro, el silencio. Así encontramos un relevante profesional de la audición científica de la naturaleza:

<< Gordon Hempton es ecólogo acústico. Viaja por todo el mundo grabando los sonidos de la selva, de los bosques, de las costas (...) Pero su mayor aspiración es encontrar el silencio. [Traducción: Roser Berdagué]>>²⁰⁰³

El “paseo” por el “bosque sonoro” también interesó a Cage (en tanto músico y ‘artista plástico’), especialmente atraído por la búsqueda del silencio (ilustrada en su obra paradigmática *4’33”*), que también interesa a diversos artistas plásticos, implicados desde las ‘analogías’ de sus distintas disciplinas.

<< Con esta obra [*4’33”*] el músico transforma la sala de conciertos en una cámara anecoica en la que el intérprete y los oyentes pueden escuchar que el silencio es audible, que el silencio no existe. Se puede sentir entonces la continuidad entre el sonido, el ruido, y el silencio. El mismo Cage pone en relación esta obra silenciosa con manifestaciones análogas en otros ámbitos artísticos, como la serie de pinturas blancas y negras de Robert Rauschenberg y la obra *Zen for Film* de Naum June Paik. Esta preocupación por el silencio se extiende también a sus grabados, y se encuentra especialmente presente en *On the Surface* de 1981, donde se evoca la escritura blanca de Mark Tobey. La continuidad que surge en este bosque sonoro enseña a escuchar el sonido que antes se llamaba musical de un modo nuevo, (...) En este paseo se presta oídos, fundamentalmente, a lo que se podría denominar la fisicalidad del sonido. >>²⁰⁰⁴

Más allá de la música, Cage propone otro tipo de silencioso paseo por el “bosque” sonoro:

<< El bosque de Cage invita entonces a un paseo por la no intencionalidad, en el que la confusión de ruido, sonido, y silencio, arruina los antiguos cimientos del edificio musical. Pero la entrada en este bosque requiere activar la capacidad de olvido. Por ello este paseo convida al compositor, al intérprete, y al oyente, a realizar una inmersión en el olvido que en Cage reviste la forma de una renuncia a la subjetividad. >>²⁰⁰⁵

El acceso a la naturaleza no es sencillo, pues si Cage exige el “olvido” (incluso de sí mismo, como luego veremos), Fulcanelli trata sobre el concepto mismo de hermetismo que exigirá incluso anonimato y silencio. La naturaleza oculta secretos que requieren una actitud contemplativa, casi un voto de silencio como afirmará finalmente Fulcanelli, en el contexto de la hermética arquitectura sacra:

<< Conclusiones: La Naturaleza no abre indistintamente a todos la puerta del santuario.>>²⁰⁰⁶

El silencio forma parte de los secretos de la naturaleza:

<< La ciencia misteriosa requiere mucha precisión, exactitud y perspicacia en la observación de los hechos. (...) Les pide, en fin, que busquen la verdad de sus principios, el conocimiento de su doctrina y la práctica de sus trabajos en la Naturaleza, nuestra madre común. (...) Discípulo anónimo y mudo de la Naturaleza eterna, apóstol de la eterna Caridad, permanecerá fiel a su voto de silencio. >>²⁰⁰⁷

²⁰⁰² CAGE John, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia, 1999, p.199

²⁰⁰³ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.25

²⁰⁰⁴ PARDO Carmen, *John Cage: Un oído a la intemperie* en CAGE John, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia, 1999, p.14

²⁰⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁰⁶ FULCANELLI *El misterio de las catedrales - La obra maestra de la hermética en el siglo XX*, Barcelona, Febrero, 2003, p.199

²⁰⁰⁷ *Op. cit.* p.200

Casi un “voto de silencio” es también lo que propone el “ecólogo acústico” para acercarse a la naturaleza donde buscamos el silencio, que es un eco de la calma interior. Se trata de una búsqueda que tiene algo de sagrada “oración” y que permite comprender “la vida” (con o sin ...*instrucciones de uso*, que diría Perec):

<< Dentro de todas las personas hay quietud, calma. Por eso tenemos sed de tranquilidad y de silencio. Buscamos el silencio en lugares que sabemos tranquilos como bosques, océanos, jardines, iglesias, bibliotecas y también en nuestras casas. Nuestra búsqueda de silencio se hace presente además en la oración y en el sueño. Todos buscamos lugares especiales donde podamos estar tranquilos, sosegados, para estar en silencio. El silencio nos hace sentir vivos. En el silencio no hay distracciones y en él encontramos lo realmente importante de la vida. / Yo recojo los sonidos de la naturaleza: ése es mi oficio. >>²⁰⁰⁸

También aparece como casi sagrada la “invocación al silencio” que practica habitualmente el arte contemporáneo. De tal modo aparece el potencial creativo, surge el proyecto como germen, como “manantial oculto” en el silencio:

<< La invocación al silencio es una figura habitual en el ámbito del arte contemporáneo. (...) A menudo, el silencio no es más que un acto de rendición o de abandono expresado en forma de irónico desafío. Sólo en contadas ocasiones, proyectándose más allá del lenguaje, el silencio pasa a ser el verdadero territorio germinal del arte. Es entonces el silencio como un manantial oculto del cual pueden brotar, limpiamente, las aguas del sentido. >>²⁰⁰⁹

Pero por “seguridad” (literal y metafórica) incluso habría que ir más allá del sonido del agua (quizás naturaleza ilusoria), para que la verdad (“enmascaran”) pueda revelarse:

<< Los sonidos del agua enmascaran otros sonidos e impiden que los animales oigan las señales que suponen una amenaza para su seguridad. Los ciervos, por ejemplo, suelen beber rápidamente y sólo hacen pausas para mirar a su alrededor y acto seguido huir sin la menor demora. >>²⁰¹⁰

Desde el silencio natural aparecen sugerentes aproximaciones hacia el *land art*, en la búsqueda de la forma natural que permita la comunión con la naturaleza, en el lugar y en el instante idóneo:

<< Si es a principios de primavera, cuando el agua es fría y el ambiente cálido, el sonido viajará a distancias increíbles debido a la reflexión del sonido a través de las capas térmicas. (...) El amanecer y el atardecer son los mejores momentos del día debido a que suele haber menor viento. (...) >>

La búsqueda se manifiesta como el camino más natural:

<< Buscad objetos cuya forma sea parecida a la de las orejas o los instrumentos musicales. Los troncos huecos, la base de los acantilados y los claros de los bosques son ejemplos de lugares que presentan ventajas para la audición debido a que amplían la forma del oído externo y aumentan la capacidad auditiva.>>²⁰¹¹

Como acontece en cierta naturaleza, el artístico y meditativo de Rothko lleva implícito el silencio, en una luminosa “actitud” necesariamente “contemplativa” que incluye a la arquitectura:

<< Rothko trata de que sus obras se perciban como un todo, (...) la mirada, en vez de discurrir por el cuadro siguiendo su propio dinamismo, tiende a clavarse en él, propiciando así una actitud contemplativa. Los encargos de series pictóricas pensadas para ocupar de manera permanente un espacio arquitectónico parecen interesar especialmente a Rothko. Cuando lleva a cabo esa clase de trabajos, recrea en su estudio el escenario previsto: construye un modelo a tamaño natural de la arquitectura en que su obra debe instalarse. En esas ocasiones, Rothko se sumerge en el mundo de luces y colores que él mismo ha creado y permanece largo tiempo entregado a él, en estado de contemplación. >>²⁰¹²

²⁰⁰⁸ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.26

²⁰⁰⁹ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.5

²⁰¹⁰ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.30

²⁰¹¹ *Op. cit.* p.31

²⁰¹² MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.46

Para los occidentales, inevitablemente la luz surge en Oriente (obviamente este / amanecer), quizá por eso incluso la arquitectura siempre ha mirado al ‘sol naciente’:

<< Todas las iglesias tienen el ábside orientado hacia el sudeste; la fachada, hacia el noroeste, y el crucero, que forma los brazos de la cruz, de nordeste a sudoeste. Es una orientación invariable, establecida a fin de que fieles y profanos, al entrar en el templo por Occidente y dirigirse en derechura al santuario, miren *hacia donde sale el sol*, hacia Oriente, hacia Palestina, cuna del cristianismo. Salen de las tinieblas y se encaminan a la luz. >>²⁰¹³

Desde la contemplación de la naturaleza (solar incluso) se revela la relación de la oscuridad con el silencio, mientras que la luz en la naturaleza es más ruidosa:

<< Los lugares soleados suelen ser los lugares más ruidosos (ejemplo, la selva tropical). Los lugares más oscuros son más tranquilos. Para resumir: si nos dirigimos hacia el ecuador, la Tierra va haciéndose cada vez más ruidosa; si vamos hacia los polos, la Tierra se vuelve más silenciosa. >>²⁰¹⁴

Retomando la artística reflexión sobre Rothko, expresada por Martí a propósito de sus grandes ‘murales’ donde “el espectador pasa a ser un actor de su yo solitario”, encontramos también en Cage una inicial dualidad oyente / compositor, pero luego el concepto del “yo”, pasa a ser artísticamente negado desde el concepto de “aceptación”:

<< El yo es considerado por el músico como la sujeción que controla el gusto y la emoción. Gusto, memoria y emoción hacen del yo un muro que impide la percepción de la abundancia que oculta el edificio musical. (...) El yo debe dejar de actuar como emisor de valores; aprender a metamorfosearse, dice Cage siguiendo al filósofo Henri Thoreau. Este rechazo del yo se presenta al mismo tiempo, como el rechazo del mundo dualista que opera la distinción entre sujeto y objeto. Por ello la música de Cage borrará las distinciones y tratará de colocar al oyente en situaciones en las que no pueda darse esa dualidad. La actividad del compositor y la del oyente se fundarán en la aceptación. >>²⁰¹⁵

Pero la negación verdadera, incluso del yo, también constituye un fundamento del budismo, cuestionando todo lo “ilusorio” (con el “yo” incluido) como parte del “devenir”. Inicialmente conviene recordar una negación religiosa, así “el Buda rechaza el ritualismo brahmánico porque, según él, no puede resolver el problema del sufrimiento”, concretamente:

<< el Buda niega el *Brahman* (principio universal) y, en consecuencia, el *atman* (principio individual), insistiendo en que no hay nada fijo y permanente excepto el cambio (*samsara*). Para el Buda, el universo y la vida son igualmente transitorios e incesantes en su devenir, y, por tanto, “ilusorios” y “dolorosos”. Es preciso señalar que el Buda no dice que la vida sea “dolorosa” en sí misma, sino que es “dolorosa” debido al modo “ilusorio” en que el hombre la vive. No existiría, pues, ningún “sí mismo” (*atman*) que percibir, ya que el verdadero “sí mismo” es una ausencia: *anatman* (“no sí mismo”). El principio individual *atman* (“sí mismo”) en sánscrito clásico de los *Upanishad* es aquello con lo que el hombre se identifica cuando dice “yo”. >>²⁰¹⁶

Como en la naturaleza, en el arte llega el ocaso y también el devenir artístico desde la negación, más allá de la estética, surgiendo una actitud abierta. Al efecto Givone se pregunta “¿qué es lo que permite comprender a la vez el declive del arte y la estetización de la vida?” y como respuesta inicial surge “la noción de estilo”, que aflora en el momento en que “nace la estética en la acepción moderna del término, cuando la retórica le cede el paso”. Y para comprender este paso decisivo para la historia de la estética moderna, en este ocaso aparece citado Nietzsche:

<< Apropiándose de una idea típicamente romántica, Nietzsche determina el nexo que une voluntad de poder y arte en el “gran estilo”, es decir, en el exceder, en el transgredir, en el transformar (...) que desemboca en formas sin detenerse en ellas, sino expresándose más bien como “placer en el movimiento”, como “danza”, como “ligereza”. (...) Por ello el gran estilo señala, al mismo tiempo, el fin del estilo. Para

²⁰¹³ FULCANELLI *El misterio de las catedrales - La obra maestra de la hermética en el siglo XX*, Barcelona, Febrero, 2003, p.58

²⁰¹⁴ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.26

²⁰¹⁵ PARDO Carmen, *John Cage: Un oído a la intemperie* en CAGE John, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia, 1999, p.15

²⁰¹⁶ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.31

el gran estilo todos los estilos están bien, los adopta y a todos supera, porque en el “vértice de la evolución” encontramos una “agilidad” y una “energía” que parecen presentarse en estado puro y pertenecer sencillamente a la vida, al estar liberadas de los prejuicios estilísticos que las encerraban dentro de los límites del arte. Si “los artistas sirven para algo” es para abrir la vida a sí misma en todas sus manifestaciones, más allá de cualquier orden cerrado de significados. >>²⁰¹⁷

“Significados” abiertos que entienden también artistas como Rothko, quien desde el dualismo paradójico religión / materialismo, se muestra especialmente sensible al círculo vicioso del espiritual devenir:

<< Rothko concibe la pintura como un arte de ideas (...) A menudo se atribuye a sus temas una componente explícitamente religiosa. Episodios como el de su decisiva aportación a la capilla construida en Houston, por expreso deseo de Dominique y John de Menil, tienden a reforzar esta suposición. Sin embargo, Rothko siempre se definió a sí mismo como un materialista. >>²⁰¹⁸

Precisamente el mito, ilustrado con gran erudición por Eliade, propicia la estética articulada:

<< Una de las claves de esta cuestión viene dada por el papel fundador que Rothko atribuye al *mito* en la elaboración de su pintura. Los mitos son arcaicos y primordiales, pero, en su constante reactualización, expresan la idea de continuidad y de recurrencia. (...)

Según Mircea Eliade, los mitos son la expresión del tiempo circular, del eterno retorno, que rompe la linealidad y la homogeneidad del tiempo cronológico y profano, y por tanto, constituyen una manifestación de lo sagrado (Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1967, p.63-66) >>²⁰¹⁹

Desde la praxis científica (“neurobiología”), también la “meditación” se articula entre lo sagrado y lo profano, entre el estímulo y la negación:

<< En el caso de que la meditación esté focalizada en un objeto para “limpiar” la mente de pensamientos, la técnica constituye la “vía positiva” de la meditación. El objeto puede ser religioso o simplemente la llama de una vela o cualquier otro. En este caso, los impulsos pasarían del área de atención al área de orientación del hemisferio derecho; los estímulos serían excitadores y no inhibidores como en el caso de la desafrentación [falta de aferencias, es decir, informaciones periféricas] en la “vía negativa”. >>

En positivo o en negativo “la vía” (término que en Oriente tiene un sentido espiritual) adquiere protagonismo, valorando incluso un místico circuito “excitatorio” científicamente constatado (con cierta extensión):

<< Los estímulos visuales irían primero al área visual primaria en el lóbulo occipital y de allí a las áreas asociativas visuales; la fijación continua del objeto y la estimulación de las áreas asociativas visuales estimularían el hipocampo derecho, que a su vez estimularían la amígdala y ésta las áreas de alerta del hipotálamo. Entre el hipotálamo, la amígdala, el hipocampo y el área de asociación dedicada a la orientación se establecería un circuito excitatorio que se reforzaría a medida que aumenta la concentración del individuo sobre el objeto. Llegado un momento de gran excitación, las regiones encargadas de la alerta en el hipotálamo llegarían a desbordarse y se produciría un estado de tranquilidad profunda con la experiencia extática. >>²⁰²⁰

Y esta mística “tranquilidad” se encuentra en consonancia con el “silencio”, como el que desde la cinematográfica “inmovilidad” (como en *za-zen*) propone Ozu, dejando “pasar” (“de incógnito”) y donde el yo no ofrece resistencia (“se olvidan de sí mismos”):

<< Ozu guarda silencio para hacer hablar a las cosas, mantiene la inmovilidad para mostrarnos la más leve palpitación del mundo. En vez de interponerse entre nosotros y la obra, tratando de exhibir su habilidad o virtuosismo, quiere pasar de incógnito y difuminar su presencia, para favorecer así la claridad y la transparencia de nuestra mirada. Eso es, precisamente, lo que separa a los artistas que usan la obra para expresarse a sí mismos, de los que, en su obra, se olvidan de sí mismos y se convierten en servidores de la obra, en amanuenses del espíritu. >>²⁰²¹

²⁰¹⁷ GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.11

²⁰¹⁸ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.44

²⁰¹⁹ *Ibidem*.

²⁰²⁰ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.180

²⁰²¹ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.34

Recordemos a este respecto la definición que de “amanuense” da la Real Academia, observando que puede remitirnos a un trabajo sin yo, una negación de la obra por citación sistematizada (metodología / ‘condición normal’ de nuestro trabajo):

<< Amanuense: Persona que tiene por oficio escribir a mano, copiando o poniendo en limpio escritos ajenos, o escribiendo lo que se le dicta. >>²⁰²²

El artista sin yo funciona como un *medium*, se deja traspasar, así puede gestarse el “carácter sacramental” en Rothko:

<< La mano del artista parece estar guiada por una fuerza que le trasciende y para la que él actúa como un *medium*. >>²⁰²³

En sintonía con esta concepción aparentemente ‘no-creativa’ (pero que puede ser científica), expresada en términos como “amanuense” o “médium”, podemos añadir el proyecto de “aceptación” de Cage. En el que podríamos apreciar ciertas afinidades con el zen, donde finalmente la “vida” se integra con el arte (en reciprocidad):

<< La aceptación supone un nuevo modo de ser en el mundo. (...) Las consecuencias que se derivan de esta posición serán la desaparición de la noción de obra y la indistinción entre arte y vida. >>²⁰²⁴

Al efecto el *zazen* propone la experiencia de un devenir trascendental, definida por los términos “dejar pasar” en cuanto “actitud del espíritu” y también por el término ‘vacuidad’ del flujo mental (desde la silenciosa inmovilidad) que permite ir incluso más allá de las ideas:

<< Al no intentar alcanzar la verdad ni cortar las ilusiones, la conciencia universal se manifiesta naturalmente. Gracias a la práctica de *zazen* se puede comprender que todos los pensamientos son sólo contenidos vacíos, desprovistos de sustancia real, que van y vienen. De esta manera uno se percató de que existe una conciencia intuitiva original, radicalmente diferente de la conciencia habitual del yo. Al mantener una postura exacta y al practicar una respiración profunda y apacible, puede experimentarse la realidad de la vida que impregna todo el universo. >>²⁰²⁵

Y significativamente el río aparece como intemporal metáfora paradigmática del natural devenir (“la vida” y ‘la vía’). Hempton en 1994 siguió el río Merced en EEUU hasta Yosemite en el Parque Nacional de Yosemite y a continuación bordeó la ladera del monte Lyle:

<< grabé la vida de un río desde que sale de su balbuciente juventud hasta que llega al silencio de los meandros de su vejez. Cada piedra es una nota diferente, dispuesta a lo largo del camino de menor resistencia que sigue el agua que fluye. >>²⁰²⁶

Como conclusión, y mediando una actitud contemplativa, respetuosamente se re-descubre la plenitud / totalidad / equilibrio de la naturaleza (sagrada, incluso), símbolo de una auténtica identidad (“original”) en todas sus dimensiones (anticipando ‘naturalmente’ en nuestro discurso una *identidad estética multicultural*), dignas de ser ‘escuchadas’ (en un sentido amplio del término) “atentamente” (meditativamente, diríamos también):

<< No hay más que buscar un arroyo con un lecho de piedras y escuchar atentamente. Atender a cada sonido y determinar de dónde procede. No limitarse solamente a coger una piedra, sino escuchar cómo cambia el sonido de la corriente. Y después, volver a colocar la piedra en su sitio y restablecer el sonido original. >>²⁰²⁷

²⁰²² Real Academia 2001

²⁰²³ *Op. cit.* p.42

²⁰²⁴ PARDO Carmen, *John Cage: Un oído a la intemperie* en CAGE John, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia, 1999, p.15

²⁰²⁵ BOVAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.22

²⁰²⁶ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.29

²⁰²⁷ *Op. cit.* p.30

02.5.08- Identidad estética multicultural

El sonido original en la sala de té, esencia sincrética sacra / profana de la arquitectura japonesa tradicional, es el “silencio” pacificador a la sombra de un alero dotado de cualidades éticas (“humildad”):

<< (...) el invitado se acercará en silencio al santuario y, si es samurai, dejará su espada en la rejilla que hay debajo de los aleros, pues la sala de té es ante todo la casa de la paz. Entonces se agachará y entrará en la sala por una puertecilla que no tiene más de un metro de altura. Todos los invitados, sea cual fuere su rango, están obligados a entrar de esa manera, que tiene por objetivo inculcar la humildad. >>²⁰²⁸

Recordamos que en la casa de té como en el templo japonés, el culto a la oscuridad derivada de los aleros, forma parte de una filosofía donde resuenan ecos de la caverna mítica, que en Occidente siempre nos remite a Platón:

<< (...) en los monumentos religiosos de nuestro país, los edificios quedan aplastados bajo enormes tejas cimeras y su estructura desaparece por completo en la sombra profunda y vasta que proyectan los aleros. (...) Tan densa, que a veces en pleno día, en las tinieblas cavernosas que se extienden más allá del alero, apenas se distingue la entrada, las puertas, los tabiques o los pilares. >>²⁰²⁹

La no-distinción generada por la no-luz (y que luego nos acercará al termino *engawa*) más allá de la funcionalidad, es una filosofía donde el alero se interpreta en clave lumínica:

<< Incluso de día la luz de la sala es tenue, pues los aleros bajos del tejado de doble vertiente sólo permiten el paso de unos pocos rayos de sol. >>²⁰³⁰

Y consecuentemente la fundación casi mítica de la construcción japonesa empieza por la construcción de la sombra:

<< (...) cuando iniciamos la construcción de nuestras residencias, antes que nada desplegamos dicho tejado como un quitasol que determina en el suelo un perímetro protegido del sol, luego, en esa penumbra, disponemos la casa. >>²⁰³¹

La lógica constructiva del alero conlleva también lógicas implicaciones estéticas donde la sombra como rasgo de identidad forma parte de un todo, un conjunto de mecanismos implícitos:

<< Si lo que se quiere es que sea la sombra y no la luz lo que caracterice a la casa tradicional japonesa, es necesario imponer algunos condicionantes arquitectónicos. (...) Como lo que se busca son las sombras y no la oscuridad absoluta, los muros *shoji* no son de mampostería, sino de papel; no son opacos, sino translúcidos. El interior de la vivienda fue dividido con elementos verticales también de papel, llamados *fusuma*. De esta manera, los elementos verticales van tamizando la luz definiendo la privacidad de las habitaciones no por su función, sino por su luminosidad. La habitación no viene definida por una geometría, sino por la profundidad de la oscuridad. De este modo, la casa se convierte en un flujo de sombras que flotan en el vacío. >>²⁰³²

Además los aleros bajos se evidencian como un preciso rasgo de identidad (“la más pura esencia”) que Tadao Ando relaciona con la tradición *sukiya* y en la que se contextualiza el culto al té:

<< Es imposible exponer verbalmente en su integridad la naturaleza de la arquitectura *sukiya* que en su evolución procuró espacios para la ceremonia del té (no sólo un conjunto de arte y representación de la más pura esencia japonesa, sino una condensación de la conducta de Japón) >>²⁰³³

La antes comentada a-funcional no-distinción de los componentes arquitectónicos, derivada de la constructiva sombra del alero, tiene un paralelismo con el concepto de lo “intermedio” (entre la luz y la sombra, entre lo exterior y lo interior), que se asimila con el término *engawa* y cuya concepción multifuncional interesa incluso a Occidente:

²⁰²⁸ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.105

²⁰²⁹ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.42

²⁰³⁰ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.106

²⁰³¹ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.43

²⁰³² RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n°309, Trimestre I-1997, p.28

²⁰³³ ANDO Tadao, *Desde una autoconfiada arquitectura moderna hacia la universalidad*, en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.140

<< *Engawa* es el ejemplo japonés por excelencia del espacio intermedio. Espacio intermedio entre el afuera y el adentro, entre exterior e interior. No puede asimilarse directamente al porche occidental debido a su carácter multifuncional: zona para recibir a los huéspedes, corredor que conecta las estancias de una casa o protección contra las inclemencias del tiempo.

(...) significado especial del *engawa* que no es independiente del interior ni del exterior sino que participa de ambos. >>²⁰³⁴

Lo intermedio, la penumbra (en suma el *engawa*) también media entre la arquitectura y la naturaleza (incluso desde la concepción de “flujo” espacial) mediando también entre Oriente y las vanguardias arquitectónicas occidentales, dotando además a la arquitectura japonesa tradicional de un proyectivo sentido intercultural:

<< la casa se adentra en la naturaleza y se borran los límites entre el objeto y su entorno, es decir, entre la casa y el jardín.

Esta borrosidad espacial tiene su origen en un elemento típico de la arquitectura japonesa: el *engawa*. (...) El *engawa* permite concebir el espacio como un flujo continuo entre dos contrarios: el interior y el exterior. La filosofía taoísta considera el mundo como un juego de fuerzas llamado yin-yang revela los pares de opuestos como aspectos inseparables y distintos de una misma realidad. >>²⁰³⁵

Así el culto a lo intermedio incide sobre la estética, mediando la filosófica superación de antagonismos:

<< La idea de coexistencia de opuestos constituye uno de los principios básicos de las filosofías y religiones orientales. (...)

El despojamiento y el vacío, en las expresiones japonesas: *wabi* y *mu*, aportan la clave de la simplicidad y la renuncia que algunos jóvenes arquitectos extraen de la influencia de la religión zen. Ayudan a valorar la vía del ascetismo y la reducción del minimalismo como corriente artística. >>²⁰³⁶

Pero la trascendente iluminación ‘mínima’ no impide que el zen incluya el humor en su enseñanza, como ya vimos en algunos *haikus* (que nos permitieron establecer algunas afinidades conceptuales con ciertas actitudes de Gómez de la Serna). Aspecto procedente de la cultura occidental de vanguardia que ahora reaparece, interesado por lo incompleto, una concepción en la que resuenan ecos *wabi*:

<< En el lenguaje mismo, piensa Ramón, hay una ley inconsciente y segura, una atención a su dimensión creativa y fantástica que permite que los escritores reclamen su derecho al *desvarío* verbal, el ejercicio de la diversión y la renuncia a la obra acabada y perfecta. “Hay que reaccionar contra las palabras inertes, que se quedaron inertes y preferir lo incompleto a lo perfecto.” >>²⁰³⁷

Aunque la estética de la imperfección, derivando hacia la rusticidad, suele tener otras asociaciones:

<< El término que más se acerca a wabi-sabi es ‘rústico’ en el sentido de ‘simple’, sin artificio, o no sofisticado (...) (con) superficies rugosas o irregulares. (...) El wabi-sabi comparte algunas características con lo que comúnmente llamamos ‘arte primitivo’ esto es, objetos toscos, simples, sin pretensiones, y hechos a partir de materiales naturales. >>²⁰³⁸

Y lo imperfecto deviene naturalmente no convencional, que interesa tanto a Ramón Gómez de la Serna como a la singular estética japonesa:

<< Wabi-sabi es la belleza de las cosas imperfectas, mudables e incompletas. Es la belleza de las cosas modestas y humildes. Es la belleza de las cosas no convencionales. >>²⁰³⁹

²⁰³⁴ MOZAS Javier, *Espacios intermedios*, A+T, Revista de arquitectura y tecnología nº6, p.10

²⁰³⁵ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.57

²⁰³⁶ MOZAS Javier, *Espacios intermedios*, A+T, Revista de arquitectura y tecnología nº6, p.4

²⁰³⁷ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.248

²⁰³⁸ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.21

²⁰³⁹ *Op. cit.* p.7

Que aparece contrastada con otra ‘más arquitectónica’:

<< “Wabi significa soledad; como estética ha tomado la forma de un estilo de diseño sobrio, casi severo, con un fuerte énfasis en materiales y objetos sencillos y duros.” Kisho Kurokawa >>²⁰⁴⁰

Precisamente Kurokawa deriva la sobriedad *wabi-sabi* hacia un peculiar tono grisáceo, que genera una inquietante “suspensión” de la dimensión física:

<< El arquitecto japonés Kisho Kurokawa ha interpretado parte de su obra en términos de color gris, o como él lo ha llamado el gris Rikyu, y ha dicho: “El color gris crea una extraña sensación de suspensión, (...) El gris elimina la fisicalidad de los materiales del edificio.” (Kisho Kurokawa, *The Japan Architecture*, junio 1977). >>²⁰⁴¹

Desde la contemporaneidad occidental encontramos otro maestro del gris, Gerhard Richter, que en una entrevista de 1972 (en *Deutsche Zeitung*, Stuttgart) afirma:

<< la más pura esencia “También el gris es un color y, a veces, para mí es el más importante”.

Richter empezó a ser conocido a principios de los años sesenta con sus *fotopinturas*. Encajaban en el panorama del Pop Art de entonces, con la excepción de sus tonos grisallas que contrastaban de manera insólita con el colorido de aquel estilo. Hasta 1966, Richter pintó sus cuadros en una gama de negros, grises y blancos. >>²⁰⁴²

Gerhard Richter se expresa en términos que cuestionan la identidad y que, por su defensa de la imprecisión, se evidencian próximos a la concepción estética *wabi-sabi*:

<< “Huyo siempre de toda fijación, pues no sé lo que quiero. Soy inconsecuente, indiferente y pasivo; me gusta lo indefinible y lo ilimitado, y también la continua incertidumbre” (...) >>²⁰⁴³

Los términos “inconsecuente”, “indiferente” o “incertidumbre” utilizados por Richter, no parecen conceptualmente muy lejanos de los utilizados en la estética *wabi-sabi*, que valora como “*cualidades materiales*” conceptos como:

<< Turbias: Las cosas wabi-sabi tienen una cualidad vaga, desdibujada o atenuada, tal como les pasa a las cosas cuando se acercan a la nada (o provienen de ella). (...) >>²⁰⁴⁴

Incluso el *wabi-sabi* también puede ser ‘imprecisamente’ gris:

<< (...) Lo que habían sido colores intensamente brillantes se diluyen en tonos terrosos o en los matices difuminados del alba y el crepúsculo. El wabi-sabi se presenta en un espectro infinito de grises: marrón, gris azulado, negro grisáceo, rojizo-plateado, (...) >>²⁰⁴⁵

También Richter utiliza ciertas matizaciones en los grises insignificantes, no obstante con vocación integradora, sincrética:

<< A la superficie monocroma no se le atribuye significado alguno en el sentido de Yves Klein o Robert Ruyman, (...) Resulta un gris neutral cuando todos los colores se juntan, pero Richter se limitó a la combinación de blanco y negro, a la que mezcló umbra para evitar la impresión de que era “demasiado fría, demasiado azulada, demasiado de moda”. Desde su punto de vista, es inimaginable cualquier otro color con menor fuerza expresiva. No obstante, su ambiciosa reproducción del gris despliega un efecto espacial tan energético y elocuente que integra el entorno, de modo que, en verdad, se llega a presentir un remolino en el interior del cuadro. >>²⁰⁴⁶

El contemporáneo y occidental gris de Gerhard Richter también cambia de escala y de disciplina, derivando la pintura hacia la escultura y la arquitectura:

²⁰⁴⁰ MOZAS Javier, *Espacios intermedios*, A+T, Revista de arquitectura y tecnología nº6, p.12

²⁰⁴¹ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.20

²⁰⁴² CLADDERS Johannes, *Gerhard Richter - Graue Bilder*, Exposición en el Städtisches Museum Mönchengladbach, 1975, en Catálogo *Gerhard Richter, una colección privada*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004, p.61

²⁰⁴³ DUROZOI Gérard, *Gerhard Richter*, en DUROZOI Gérard, *Diccionario de arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997, p.549

²⁰⁴⁴ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.68

²⁰⁴⁵ *Op. cit.* p.71

²⁰⁴⁶ SCHELLING Jürgen *El pintor Gerhard Richter* en Catálogo *Gerhard Richter, una colección privada*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004, p.22

<< instalada en función del lucernario cenital de la sala y de su apertura a la amplitud del atrio del museo, se puede ver la serie de Gerhard Richter *Acht grau* (ocho gris), 2002, perteneciente a la colección permanente de los museos Guggenheim creada por encargo de su filial berlinesa. El visitante que venga de contemplar los *rothkos* no podrá evitar reconocer una profundidad ilusoria en los *ocho grises*; se trata de una serie de paneles de vidrio esmaltados montados sobre soportes de acero, suspendidos a 50 centímetros de la pared y alineados contrapuestos hacia un punto de fuga, lo que produce una secuencia infinita de reflejos de variadas perspectivas interiores y exteriores y mantiene esa ambigüedad tan característica en Richter de figuración y abstracción. >>

Mediando la ambigüedad y la “aleatoriedad”:

<< A medida que el visitante entra y sale del plano de la obra, recrea escenas al azar que añaden un elemento más de aleatoriedad, la experiencia es cambiante, abierta y profundamente individual. >>²⁰⁴⁷

También en la frontera entre disciplinas y culturas el arquitecto Tadao Ando, aparece citado por Kyoshi Takeyama, en el artículo *Tadao Ando: Heir a Tradition* (revista occidental *Perspecta* n°20, 1983, pp.164 a 165) a propósito de aquella tradición japonesa que valora la instalación mediadora entre arte y arquitectura:

<< “Rikyū luchó por crear unos espacios que, si bien pequeños, eran capaces de aportar paz y tranquilidad, aunque fuera sólo durante un período corto de tiempo, (...) Los usuarios de los mismos podían quedar tan absortos en los episodios de la ceremonia del té hasta olvidar las cuitas de la vida cotidiana. (...) estos elementos se pusieron de moda entre la clase pudiente. De esta manera, las tradiciones de la arquitectura doméstica de las clases populares influyeron en el diseño de las viviendas de su aristocracia y de los mandos del ejército... >>

Así, lo mínimo (sala de té) y lo sencillo (*wabi*) aparecen integrados por Rikyū; aspectos de apariencia insignificante pero, paradójicamente, de gran influencia:

<< El espíritu de la ceremonia del té y de todo lo que le acompaña, a tenor de lo preceptuado por Sen no Rikyū, además de las aportaciones posteriores, se suele denominar con la palabra japonesa *wabi*, que significa lucha deliberada por la simplicidad.” >>²⁰⁴⁸

Como Rikyū, Richter amplía (muchísimo) la escala de su trabajo, derivando hacia lo arquitectónico. No obstante se evidencia la diferente escala de la paradigmática choza “retiro con tejado de paja” para la ceremonia del té y el Guggenheim:

<< *Salas 301-304*. Gerhard Richter, Lawrence Weiner, Rachel Whiteread.

En las últimas cuatro décadas, Gerhard Richter (Dresde, 1932) ha sido considerado como uno de los artistas más influyentes de nuestro tiempo. Su instalación monumental *Ocho gris* (*Acht Grau*, 2002), consiste en ocho paneles de vidrio esmaltado [500 x 270 x 50 cm. cada uno], trata de los temas que el artista ha venido investigando desde mediados de los años sesenta en sus monocromías y en sus obras en vidrio. Las paredes de cristal de *Ocho gris* están a caballo entre la pintura, la escultura y la arquitectura. >>²⁰⁴⁹

Rikyū, aparece citado por múltiples autores como inventor de la arquitectura ritual del té, interesando incluso a arquitectos contemporáneos de vanguardia. Históricamente Rikyū aparece citado en el famoso libro de Okakura publicado en 1906:

<< La primera sala de té independiente, que se remonta al siglo XVI, se debe a Sen-no-Soyeki, conocido en general por su nombre adoptado de Rikyū. >>²⁰⁵⁰

Debiendo destacarse su sentido de vanguardia, pues la atribución del nuevo estilo a Rikyū, para otros autores es entendido como una estética de contraste con el *zeitgeist* japonés:

<< El estilo de la “Casa de té” *Sukiya* se atribuye al esteta japonés Sen-no-Rikyū (1520-1591). La simplicidad de sus elementos contrastaba enormemente con la elegante arquitectura y refinamiento de aquel período de la historia de Japón en que vivió. (...) Sen-no-Rikyū creía que el que participaba en la “Ceremonia del té” tenía que sentirse personalmente inmerso en la naturaleza como una verdadera parte de ella. De este modo llegaría a vivir la realidad budista de que el individuo no es más que una parte de todo el universo. >>²⁰⁵¹

²⁰⁴⁷ MOLINA Angela, *El cielo (cabe) en un infierno*, El País-Babelía 10 julio 2004 p.17

²⁰⁴⁸ FRAMPTON Kenneth, *El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando*, en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.7

²⁰⁴⁹ *Guía del Museo Guggenheim Bilbao*. Exposiciones / Programas mayo - octubre 2004, p.3

²⁰⁵⁰ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.98

²⁰⁵¹ GARCIA GUTIERREZ Fernando, *La arquitectura japonesa vista desde Occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.139

Otras fuentes documentales se pronuncian en un sentido parecido, destacando el valor equilibrante del trabajo de Rikyu, en relación con el arte de “la ceremonia del té”:

<< Sen no Rikyu (1521-1591) (...) su manera espartana de interpretar la ceremonia del té influyó profundamente en la “arquitectura del té” y la estética japonesa en general.

Beber el té en un entorno silencioso era una costumbre que institucionalizó el maestro de té del siglo XV Shuko, en tiempos del *shogun* esteta Yoshimasa. Inventó la ceremonia del té como una forma artística que debía disfrutarse en una pequeña sala diseñada especialmente para ese propósito y decorada con “pinturas de té”, rollos de caligrafía o verdecedones chinos seleccionados. >>²⁰⁵²

La naturaleza sencilla (podríamos decir incluso la naturalidad) se evidencia intemporal, incluso moderna.

<< El hacer de la estructura una parte vital de la naturaleza, más que un obstáculo ante ella, fue el máximo valor conseguido por las casas de té. (...)

Muchos de los mejores ejemplos de la arquitectura moderna han tomado su inspiración en la humilde y rústica “Casa de té” de Sen-no-Rikyu con su respeto por la sencillez, la armonía y la naturaleza. Este estilo arquitectónico ha influido también en muchos diseños de estructuras modernas incluso en Occidente. >>²⁰⁵³

Incluso podríamos encontrar en Rikyu una actitud cercana a la conceptualización del objeto ‘encontrado’ que interesará a Duchamp:

<< Al principio, las cosas wabi-sabi eran materiales que Rikyu y sus asociados encontraban en granjas, en viajes al extranjero, etc. Con el tiempo, Rikyu se convirtió en ‘director artístico’ y encargaba a los artesanos que crearan objetos originales con esta nueva sensibilidad. >>²⁰⁵⁴

Rikyu aparece dotado de una cualidad intemporal, que permanece en cierta arquitectura japonesa contemporánea, ejemplarmente en la de Tadao Ando:

<< Antecedentes artísticos de este universo monocromático creado por Ando se encuentra en Sen no Rikyu (1522-91) fundador de la ceremonia del té y constructor de la primera casa de té. (...) reinando en su interior una atmósfera grisácea y de semioscuridad. Este ámbito crea en el participante de la ceremonia del té un sentimiento multivalente similar al que se experimenta en la contemplación de las obras clásicas del arte japonés. >>²⁰⁵⁵

La neutralidad aparece como clave de intemporalidad:

<< Los trabajos de Ando están en la línea del gris Rikyu, ya que utiliza fundamentalmente el hormigón, un material de este color que adquiere distintas tonalidades y pierde su pesadez con los cambios de luz.

Muchos de los ámbitos de la obra arquitectónica de Ando, donde la luz se difumina a lo largo de un muro de hormigón, evocan emociones muy parecidas a las que se producen cuando se contempla la pintura paisajista zen. (...) Así es el muro de hormigón de Ando: una superficie de claroscuros que se transforma continuamente evocando imágenes diversas en el observador. >>²⁰⁵⁶

Pero en este devenir de la concepción de Rikyu entre diferentes tiempos y culturas, debe mantenerse cierta actitud vigilante. Al efecto se plantea una crítica a la “falsa” simplicidad (que cuestiona la ‘auténtica’ identidad), que también sería aplicable al minimalismo contemporáneo, en ocasiones estéticamente sencillo pero económicamente exagerado:

<< El minúsculo pabellón de té de Rikyu, al estilo de la choza de campesinos, y el uso de utensilios toscos como reacción a la opulencia de su tiempo, se compara a veces con María Antonieta, que se disfrazaba de pastora y lechera, ataviada con un simple vestido de algodón y un sombrero de paja, en una falsa cabaña de campesinos situada en una esquina del jardín del Palacio de Versalles. Probablemente, la actuación de Rikyu era mucho más seria. >>²⁰⁵⁷

²⁰⁵² STANLEY-BAKER Joan, *Arte japonés*, Destino, Barcelona, 2000, p.147

²⁰⁵³ GARCIA GUTIERREZ Fernando, *La arquitectura japonesa vista desde Occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.140

²⁰⁵⁴ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.80

²⁰⁵⁵ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.17

²⁰⁵⁶ *Op. cit.* p.20

²⁰⁵⁷ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.81

Cambiando de país y de época, aunque manteniéndonos en medio de la naturaleza, apreciamos cómo se integran arte y “meditación” en una contemporánea ‘sala de té’ nórdica (indefinible, entre arquitectura y escultura), con la mediación de la luz o más bien la oscuridad. Esta construcción ‘minimalista’ podría entenderse como una aproximación Oriente-Occidente, mediando la ‘ausencia’ del té:

<< Demasiado pequeño para ser edificio y excesivamente grande para ser escultura, ‘Empty Space’ es una construcción imposible de definir a partir de cometidos funcionales. Rodeado de abedules, este cubo blanco ofrece un lugar de meditación a los artistas residentes en la vecina Fundación Tapper. La puerta enrasada con la envolvente constituye el único vínculo entre el bosque y el interior, un ámbito oscuro que quiere incentivar la percepción espacial a través del tacto, el oído y el olfato, en detrimento de la vista.>>²⁰⁵⁸

Pero en la construcción contemporánea de Tadao Ando sí se sirve té, mediando entre pasado y presente, Oriente y Occidente. En la *Casa de Té para Soseikan (Residencia Yamaguchi*, Hyogo, Japón, 1982) se mantienen la “oscuridad” y las pequeñas dimensiones como rasgos de identidad:

<< Se trata de un local para la ceremonia del té encerrado por muros de hormigón. El techo es bajo y el volumen es pequeño. En los muros se practican aberturas de antepecho bajo y altura diferente por las que entra una luz que descubre la pulcra composición del hormigón y del *tatami*. La luz ambiental no incide en el techo y así resalta en contraste con la oscuridad que reina en aquél. Falta cualquier decoración ajena al espacio. La luz difusa que traspasa los cristales esmerilados pone de manifiesto lo reducido de un espacio donde las gradaciones de luz son más aparentes por el control ejercido sobre el contexto. Esta obra es una tentativa de trascender los límites físicos con ayuda de las sombras.>>²⁰⁵⁹

El arquitecto ‘aclara’ la oscura concepción de su moderna casa de té en hormigón:

<< Mi propósito fue crear un mundo tranquilo e inmóvil con predominio de la horizontalidad e íntimamente relacionado con el tradicional *sukiya*. El *sukiya* nació como espacio para la ceremonia del té, la quintaesencia del proceder en el Japón. (...) El muro se hacía abstracto hasta perder toda concepción de masa y quedar reducido a pura superficie. Para insinuar la dimensión infinita, la estética japonesa se vale de espacios muy pequeños que se protegen con un muro; la eternidad se representa por un momento en que todo se comprime en sentido metafórico. El concepto del tiempo y el sentido estético propios del Japón hicieron posible este espacio comprimido.>>

La “luz” disuelve la “sustancia” cuestionando su identidad (pasajera):

<< Así como la luz se desvanece en la oscuridad, la sustancia empieza a desaparecer cuando se somete a la abstracción. La composición es aquí una escena temporal que aguarda un instante de luz.>>²⁰⁶⁰

Sorprendentemente aquí y ahora, en Europa, se construye una casa de té en plena naturaleza, aquí paradójicamente agitada en comparación con la serenidad japonesa. Con una actitud sincrética, en cierta correspondencia con la comentada para Tadao Ando, se yuxtaponen hormigón y troncos de madera, con paneles correderos, pero que aquí no son de papel de arroz (*shoji*). El *Pabellón de Té Posbank*, diseñado por Bjarne Mastenbroek, de *architectengroep*, que está situado en Beekhuizenseweg, 1, (Rheden. Holanda), cuya inauguración se realizó en diciembre de 2002, (aunque el proyecto es de 1997) aparece naturalmente contextualizado por “colinas, brezos, poneys Shetland, moras... Nada podía corresponder menos al monótonamente llano paisaje de los Países Bajos que el parque nacional Veluwezoom cerca de Arnhem”:

<< En el centro de este área idílica, se erige desde hace poco el pabellón del té de Bjarne Maestenbroeck en una de las ‘montañas más altas’ del país (110 m. sobre el nivel del mar).

(...) este peculiar edificio espiral, que quisiera despegarse del suelo. La forma del edificio refleja la historia de la formación del paisaje local: hace 150.000 años el Este de los Países Bajos fue cubierto por enormes glaciares, que se plegaron (...)

El resultado de esta ‘distorsión’ es un edificio de una proyección atrevida, que parece no tocar el suelo, cuyas fachadas son grandes planos de vidrio. Detrás de éstas es visible una estructura de troncos de madera de roble, que actúan de pilares diagonales y tensores. El vidrio se fija a los planos de hormigón proyectado de los suelos y es interrumpido por ventanas correderas con marcos de madera natural. Estas grandes

²⁰⁵⁸ FERNANDEZ GALIANO Luís, *Veinte estudios emergentes: Matti Sanaksenaho. Empty Space, Saarijärvi (Finlandia)*, Monografías AV 83, p.112.

²⁰⁵⁹ ANDO Tadao, *Introducción* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.84

²⁰⁶⁰ *Ibidem*.

ventanas correderas son los únicos elementos ortogonales del edificio que se levanta y pliega continuamente en un movimiento espiral. >>²⁰⁶¹

A pesar de la diferente concepción de la arquitectura del té, la originalidad de la nórdica casa de té parece compartir una concepción “no-racionalista”, que para algunos pensadores japoneses contemporáneos forma parte de la “idiosincrasia del pueblo japonés” (¿ADN-DNI?) de gran importancia “dado que estas cualidades psicológicas son las que van a aparecer en sus realizaciones artísticas”. Al efecto uno de los pensadores contemporáneos más conocidos, el profesor Nakamura Hajime, analiza detenidamente el temperamento oriental en su libro *Ways of thinking of Eastern Peoples* (Modos de pensar de los orientales), señalando “las siguientes cualidades de carácter”:

<< tendencia no-racionalista, inclinación a lo intuitivo y emocional, a evitar las ideas complejas y a expresar sus pensamientos de modo simbólico y sencillo. >>²⁰⁶²

El profesor Nakamura prosigue y, reflexionando sobre la identidad japonesa, valora el budismo zen (que luego nos dará pie a reconsiderar la universalidad de la filosofía budista), en función del cuestionamiento de la identidad a partir del yo. Coexistiendo “al lado de los libros que explicaban los principios fundamentales de cualquier sistema, ha habido siempre una forma de arte que los explicaba de modo intuitivo y emocional.” Además “se da una marcada tendencia a evitar toda idea complicada”, particularmente aplicable a la espiritualidad.

<< Las complicadas lucubraciones intelectuales del budismo fueron simplificadas muchas veces en Japón; las sectas que alcanzaron mayor popularidad fueron, sin duda, las que presentaban un modo más sencillo de aproximación, carente de grandes complicaciones intelectuales. La secta budista Zen, que tan profundamente arraigó en Japón, presentaba el ideal del *satori* o “iluminación interior”, que se alcanzaba al lograr un abandono total de cualquier conocimiento discursivo; entonces se podría obtener esa iluminación, que consiste en la percepción intuitiva e inmediata de la realidad. Una condición indispensable para alcanzar el *satori* es el abandono de todo raciocinio intelectual; una cualidad esencial de esta iluminación interior es la visión intuitiva. Por eso encajaba tan bien esta nueva doctrina del Zen en el temperamento natural de los japoneses. >>²⁰⁶³

Siguiendo otro texto del orientalista García Gutiérrez se evidencia que de la casa de té se puede realizar una deriva conceptual hacia la “identidad nacional”. No obstante su interés por la “naturaleza” y sobre todo por su comunicación con “el universo” va a permitir una proyección ‘universal’, que paradójicamente integra al yo con el pasado, estableciendo incluso actitudes equivalentes a las encontradas en otras culturas:

<< Sen-no-Rikyu tenía cuatro principios básicos para la “Ceremonia del té”: armonía, reverencia, pureza y silencio. La “Casa de té” designada por él pretendía ayudar a los participantes en la ceremonia a comunicarse con la naturaleza y con el universo por medio de estos cuatro principios. (...) La desnuda soledad del edificio podría proporcionar al individuo un sitio ideal para la experiencia de la iluminación interior. La “Ceremonia del té” podría proporcionar de este modo el sentido de comunión entre la naturaleza y el hombre. (...) Este énfasis en el sentido cósmico era también una afirmación de la identidad nacional: en estas circunstancias el individuo podría pensar en su país, sus antepasados, su familia e incluso en sí mismo. (NOMA Seiroku, *The Arts of Japan*. 2 vol. Kodansha International, Ltd., Tokyo, 1967, vol.II, p.85-86) >>²⁰⁶⁴

Por otro parte, armonizando con este pensamiento y también desde Japón pero ahora visto por un occidental, se evidencia una aparente paradoja dotada de sentido profundo, al comprender que el conocimiento de otras culturas ayuda a la “propia” identidad. A este respecto debe destacarse el papel de un occidental que “se ha convertido en autoridad máxima en la cultura japonesa, especialmente en su literatura”, se trata del cosmopolita:

<< Donald Keene es la excepción a la omnipresente renuencia nipona a creer que los extranjeros no pueden entender sus más profundos sentimientos, sobre lo que responde: “A los japoneses no les gusta oír cosas

²⁰⁶¹ MARTIN Paz, *La naturaleza como material*, Pasajes de arquitectura y crítica n° 45, p.25

²⁰⁶² GARCIA GUTIERREZ Fernando, *El arte del Japón - Summa Artis vol.XXI*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p.13

²⁰⁶³ *Op. cit.* p.14

²⁰⁶⁴ *Op. cit.* p.139

desagradables y a mí no me gusta criticar mucho porque me siento como un invitado”. Tras más de 20 años de residencia en Japón, reconoce que es difícil considerarle como tal (...) Japón es fácilmente inteligible si se da una oportunidad, además las diferencias en religión no son importantes. Su literatura, además, es de gente con civilización, y cualquier civilización se puede entender. (...) Yo creo que el problema no es la distancia, sino el estado mental porque además conocer otras culturas ayuda a saborear mejor la propia. >>²⁰⁶⁵

En sintonía con esta concepción heterodoxa de la identidad podemos tomar en consideración los planteamientos del mexicano Lozano-Hemmer vistos desde la exótica óptica de Huhtamo. Como forma de celebrar el año 2000 en la Ciudad de México, se realizó el *Alzado Vectorial* que fue un encargo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes:

<< el hecho de que Lozano-Hemmer utilizará Internet como parte integrante de su trabajo trascendió el contexto local y abrió la obra a la participación internacional. (...) hubo muchos participantes extranjeros que disfrutaron el proyecto sin considerarlo como algo específicamente mexicano. (...) El gesto de dar la oportunidad a miles de usuarios de Internet tanto en México como del extranjero de rediseñar, aunque sólo fuera fugazmente, un espacio público con una gran carga cultural y política, es un hecho muy significativo. (...) Desde una perspectiva internacional, puede que funcionara como una metáfora de la emergencia de una cultura distribuida, desterritorializada y no jerárquica, cuestionando las fronteras y definiciones nacionales existentes. >>²⁰⁶⁶

Desde este proyecto mexicano se arroja una nueva luz sobre el concepto “identidad”, desde la contemporaneidad urbana, aparentemente antagónica de la citada ritualidad japonesa en la naturaleza:

<< Eventos públicos como *Alzado Vectorial* remiten a la larga tradición del uso espectacular de la luz en rituales urbanos. Una visión histórica de estos espectáculos luminotécnicos nos permitirá comprender el papel que han jugado estos multitudinarios eventos en la formación de la identidad del ciudadano moderno.>>²⁰⁶⁷

A la luz del mexicano universalista el “modelo híbrido” aparece como una nueva “identidad” contemporánea. Es altamente significativo que *Alzado Vectorial* se haya situado en una plaza:

<< En estos puntos de encuentro el sujeto tradicionalmente ha podido ejercer y practicar su identidad como ciudadano. (...) *Alzado Vectorial* subsana esta desertización del espacio público, solapando el ciberespacio sobre el espacio urbano, (...) se complementan, consiguiendo un modelo híbrido de enorme potencial político, cultural y estético. >>²⁰⁶⁸

Parece conveniente que el propio autor explicita su universalista concepción de identidad. La “arquitectura relacional” encargada por el gobierno para celebrar la llegada del año 2000 en México, corresponde a un proyecto de gran claridad conceptual:

<< Se debía proyectar un aire positivo, festivo y de esperanza. (...) Dadas las pautas mencionadas, éstas fueron mis observaciones:
1. En una fecha tan simbólica como la llegada del año 2000, sería muy tentador desarrollar proyectos que prometieran seleccionar, resumir y presentar los hitos que han sido más importantes en la construcción de la identidad mexicana. Sin embargo, esas iniciativas historicistas que buscan ser exhaustivas, limitan la realidad plural de la heterogénea y mestiza cultura mexicana porque, inevitablemente, destacan, no tanto lo que se *elige* como lo que se *excluye* de la representación. Por esta razón, había que alejarse de las formas didácticas, nacionalistas y monológicas. Se debía, por el contrario, ofrecer un vehículo artístico para que la gente tuviera un impacto directo sobre el paisaje urbano y se convirtiera en el verdadero protagonista de la celebración. La idea era hacer una intervención que se desmarcara de la estética pasiva, solemne e intimidatoria de la mayoría de las producciones de luz y sonido y que, al contrario, creara un diálogo abierto, dinámico y vital entre la ciudad, su historia, su arquitectura y sus habitantes. >>²⁰⁶⁹

²⁰⁶⁵ RODAO Florentino, *Donald Keene: “Conocer otras culturas ayuda a saborear la propia”*, Blanco y Negro Cultural, 14-6-2003, p.20

²⁰⁶⁶ HUHTAMO Erkki, *Re: Posición de Alzado Vectorial, consideraciones arqueológico-mediáticas*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.107

²⁰⁶⁷ CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.78

²⁰⁶⁸ *Op. cit.* p.91

²⁰⁶⁹ LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.28

Sierra como Lozano-Hemmer (ambos ‘mexicanos’) coquetean con la nacionalidad internacionalizada, cuestionando la identidad, obligando a una estética meditación sobre su esencia. En la 50ª edición de la Bienal de Venecia, “el madrileño Santiago Sierra inicia la polémica” con su instalación en el Pabellón Español:

<< La polémica en esta edición de 2003 se ha iniciado temprano con la propuesta de Santiago Sierra, nacido en Madrid en 1966 y transplantado a México. (...) La sensación es una mezcla de desilusión y de desolación, de impotencia y que postulan y hasta cuestionan el poder de los papeles de identificación.>>²⁰⁷⁰

La “puerta” (clave reflexiva en la propuesta de Sierra) re-aparece como lugar de meditación, cuando retornamos a aquella nórdica ‘casa de té’:

<< La puerta es el único vínculo con el interior, un ámbito oscuro en el que la percepción visual queda relegada a un segundo plano para incentivar la presencia de olores, texturas y sonidos durante la meditación. >>²⁰⁷¹

El “color” también aparece cuando la “puerta” (“...del alma”) adquiere una dimensión espiritual, uno de los temas fundamentales del Expresionismo:

<< (...) cabe ver el expresionismo como una incursión de las artes visuales en el campo de la arquitectura (...) la idea de espiritualidad se manifiesta en rasgos arquitectónicos muy precisos que no tienen equivalencia exacta en las artes visuales.

Los temas fundamentales que aparecerán (...) podrían enumerarse de la forma siguiente: La idea de que el arquitecto debería tender hacia la creatividad individual absoluta, en un alto plano espiritual de fantasía, libre de toda limitación práctica. (...)

Algunas de las consecuencias prácticas y formales de estos temas serían: (...) Un gusto por el color como “puerta del alma”. >>²⁰⁷²

La puerta incorpora estéticamente la oscuridad (entidad que vimos forma parte de la identidad japonesa), mediando el erudito dibujo estudiado por Linda Jacobson, que arroja nueva luz sobre la “identidad” de la naturaleza humana. La artista residente en Los Angeles y profesora en una delegación de UCLA, desde el concepto *dibujando la sombra* destaca que:

<< El dibujo facilita la toma de conciencia de nuestros aspectos más enajenados al permitirnos verlos en el marco seguro y objetivo de un pedazo de papel. Cuando podamos reconocer estas cualidades oscuras también podremos integrar otras facetas más positivas (tales como el poder, la sexualidad, la asertividad y la ternura, por ejemplo) y de ese modo expandir nuestra identidad. >>²⁰⁷³

La identidad alcanza no sólo al individuo sino a los vecinos, al barrio e inicialmente a la “casa”. Contrastando culturas observamos como la “puerta” es la frontera, oscura como en la citada ‘casa de té’ nórdica o luminosa por “abierta” en América Latina. Desde el clarificador título de *Niveles de análisis de la identidad urbana*, San Juan contextualiza socialmente la puerta dentro del enunciado *La casa, el barrio y los vecinos*:

<< *La casa*: Considerada como un microcosmos, las percepciones de este espacio vital pueden variar considerablemente en función de las variables como el estatus social y cultural y, por qué no, también del clima. (...)

En algunas construcciones, como las viviendas de algunas tribus amazónicas de tipo circular, dejando la parte interior totalmente abierta, la concepción de lo privado se desvanece. Las puertas de las casas, siempre abiertas en determinadas geográficas, constituye también la expresión de una forma de comunicarse. >>²⁰⁷⁴

²⁰⁷⁰ SALAS Roger, *DNI para ver escombros*, El País 13 junio 2003, p.39.

²⁰⁷¹ FERNANDEZ GALIANO Luís, *Veinte estudios emergentes: Matti Sanaksenaho. Empty Space, Saarijärvi (Finlandia)*, Monografías AV 83, p.113

²⁰⁷² BENTON TIM - BENTON Charlotte - SHARP Dennis, *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.7

²⁰⁷³ JACOBSON Linda, *Dibujando la sombra* en ZWEIG Connie - ABRAMS Jeremiah (ed.), *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1999, p.426

²⁰⁷⁴ SAN JUAN César, *Relación persona-espacio: cuestiones especiales de Psicología Ambiental*, en SAN JUAN C. - BERENGUER J. - CORRALIZA J.A. - OLAIZOLA Y. *Medio ambiente y participación. Una perspectiva desde la Psicología Ambiental y el Derecho*, Universidad País Vasco, Guipúzcoa, 2003, p.13

Mientras que en la cultura occidental la “puerta” suele cerrarse ‘doblemente’:

<< Por el contrario, los alemanes y los holandeses gustan de los muros espesos y las puertas dobles para cerrar el paso a los sonidos, experimentando cierta dificultad si tienen que depender de sus propias facultades de concentración para eludir el ruido. >>²⁰⁷⁵

Filtrar o excluir mediando puertas o cerramientos, se evidencia como un hecho de educación cultural. Así (con cierta perplejidad) podemos ser conscientes de la ‘sordera’ japonesa, que permite la normal existencia de paredes de papel, los paneles *shoji* que luego trataremos en la modulación de la luz:

<< La percepción del espacio no sólo es cuestión de lo que se pueda percibir, sino también de lo que del mismo se puede filtrar o excluir. (...) Los japoneses, por ejemplo, llenan el espacio visual de una gran variedad de pantallas y tamices, pero se satisfacen plenamente con simples paredes de papel a la hora de filtrar o interferir el sonido. >>²⁰⁷⁶

En el anterior estudio de la casa como identidad, una reciente investigación vasca se interesa por Japón, reapareciendo “Tanizaki” en la sombra:

<< Uno de los aspectos más interesantes en cuanto a diferencias transculturales en este tipo de soluciones arquitectónicas lo encontramos en el tratamiento de la luz. (...) en Japón, los edificios tradicionales quedan aplastados bajo las enormes tejas cimeras y su estructura desaparece por completo en la sombra profunda y vasta que proyectan los aleros. (...) “... en realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. (...)” Tanizaki, 1933 [p.45 *Elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1995.]

En definitiva, la vivienda, no es sólo un filtro a la luz, aire, etc. sino que es un instrumento sociocultural de comunicación, a través del cual se filtra información social. En la casa de alguien hay siempre una parte del secreto de su alma. >>²⁰⁷⁷

También en el mismo ámbito (vasco) el Catedrático de Historia Contemporánea de la UPV-EHU Antonio Rivera reflexiona sobre la “identidad”, remontándose hasta el final de la primera guerra mundial para documentar la personalidad del país vasco, citando a T. Echevarría, *La Liga de Naciones y el problema vasco*, Eibar (25 de noviembre) 1918, para definir “la personalidad del País Vasco” que:

<< está determinada por caracteres diferenciales profundos, de una realidad innegable, como son la lengua, su origen, su tradición foral y sus costumbres. (...)

Junto a estos caracteres se dan costumbres peculiares al país que aún se mantienen, y no con menos persistencia que en otros lados en esta misma población. Todo esto reunido, no puede menos de dar fisonomía y personalidad distinta a un pueblo. >>²⁰⁷⁸

La histórica incompreensión del otro puede hacer que se falte a la más elemental cortesía hacia sus signos de identidad. Incluso la naturaleza aparece implicada, mediando el despectivo término de “alcornoque santo” a propósito de “los socialistas y los rasgos identitarios vasquistas”:

<< La relación de los socialistas vascos con los elementos identitarios del País Vasco resultó una cuestión compleja y cambiante. Compleja porque no puede generalizarse a todos los socialistas la actitud que manifestaron tradicionalmente los vizcaínos, displicentes y hasta refractarios a todas las señas de identidad tenidas por genuinamente vascas. (...) Cambiante porque la disposición de los vizcaínos fue evolucionando desde el desdén de los tiempos de confrontación y de cierta marginalidad al reconocimiento más o menos sentido, más o menos táctico, de esas otras señas de identidad. >>²⁰⁷⁹

Ramírez también se muestra críticamente descortés con la nacionalidad histórica, aquella que para el conocimiento de su identidad, reiteradamente, a lo largo de la historia

²⁰⁷⁵ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.81

²⁰⁷⁶ *Op. cit.* p.80

²⁰⁷⁷ SAN JUAN César, *Relación persona-espacio: cuestiones especiales de Psicología Ambiental*, en SAN JUAN C. - BERENGUER J. - CORRALIZA J.A. - OLAIZOLA Y. *Medio ambiente y participación. Una perspectiva desde la Psicología Ambiental y el Derecho*, Universidad País Vasco, Guipúzcoa, 2003, p.14

²⁰⁷⁸ RIVERA Antonio, *Señas de identidad. Izquierda obrera y nación en el País Vasco, 1880-1923*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p.235

²⁰⁷⁹ *Op. cit.* p.91

ha sido excluyente. A propósito de “La cuestión nacional (la regional y local también)” señala que

<< la pulsión más poderosa de la historia del arte en España: el esclarecimiento de la naturaleza e identidad del arte nacional, regional y local. (...) También cuenta en esta orientación un cierto complejo de inferioridad, como si no se pudiera estudiar desde España algo que no esté dentro de nuestras fronteras, lo cual no es incompatible con un orgullo desmedido y un tanto pueblerino por todo lo que consideramos ‘nuestro’. >>²⁰⁸⁰

Así como para Ramírez las concepciones que están detrás de los términos “nacional” y nacionalismo comparten errores, para Rivera la identidad no es problemática, cuando es ‘UNA’ entre otras (como en el título de nuestra tesis), generando consecuentemente una sensata apertura al “universalismo”:

<< El texto que aquí se presenta aborda la actitud de la izquierda obrera vasca en relación con la identidad nacional. (...) En relación con la identidad nacional (entendida siempre ésta como una entre otras diversas) porque trata de abordar de qué manera se relacionaron estos grupos y espacios sociopolíticos con una definición nacional, tanto en lo cultural como luego en lo político, que aquí podía ser a un tiempo española y vasca, sólo y antagónicamente una de las dos, o en ocasiones buscadamente ninguna, que también era posible al reclamar un universalismo más o menos abstracto, más o menos sentido. >>²⁰⁸¹

Por lo tanto puede hablarse de la identidad de lo particular, mediando los “rituales” (también la ceremonia del té es ritual):

<< Para conocer esas identidades se acude a dos planos básicos: el formal y el informal. En el formal se buscan las declaraciones y pronunciamientos de orden político en foros institucionales, (...) Por el contrario, la parte más cultural es la que abunda en lo informal, en manifestaciones diversas en la prensa, en el tipo de lecturas, en el uso del lenguaje, en las representaciones plásticas, en los iconos y en su actitud ante los mismos, en sus celebraciones rituales, en sus fiestas, etc. >>²⁰⁸²

A este respecto se hace necesario un inciso filosófico sobre la “unidad”, en el contexto conceptual de la “identidad”:

<< Junto a la permanencia, la otra nota que subyace a la noción de algo idéntico a sí mismo es la unidad: nada que no pueda aislarse y cuyos contornos no puedan trazarse unívocamente, marcando un límite nítido entre lo que es y lo que no es esa cosa, puede pensarse bajo la categoría de identidad. A este respecto, los griegos tropezaron repetidamente con el problema del continuo, esto es, de la infinita divisibilidad de las magnitudes. >>²⁰⁸³

Pitágoras (del que luego volveremos a tratar) en su doble faceta de filósofo y matemático pone en cuestión la unidad-identidad mediante la “irracionalidad” y, necesariamente, la “paradoja” aparece naturalmente en la antigua Grecia:

<< El descubrimiento pitagórico de la semejanza entre el diámetro de la circunferencia y su perímetro, y entre la diagonal del cuadrado y su lado (es decir, de la irracionalidad de pi y de raíz de 2, respectivamente), las célebres paradojas de Zenón de Elea sobre el movimiento, o la ‘paradoja del cono’ atribuida a Demócrito (...) >>²⁰⁸⁴

La paradoja de Zenon *contra la pluralidad*, que implica la “unidad” y la “identidad”, tiene varias argumentaciones:

<< Primer argumento de Zenón contra la pluralidad: Si hay muchos (existentes) deben ser al mismo tiempo tan pequeños como para no tener tamaño y tan grandes como para ser infinitos. Si existiesen muchas cosas, cada una de ellas debería poseer (como condiciones mínimas para existir) unidad e identidad propia. Pero nada puede tener unidad si tiene tamaño, porque lo que tiene partes no puede ser una unidad. Por lo tanto, si hay muchas cosas ninguna puede tener tamaño. >>²⁰⁸⁵

²⁰⁸⁰ RAMIREZ Juan Antonio, *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1998, p.20

²⁰⁸¹ RIVERA Antonio, *Señas de identidad. Izquierda obrera y nación en el País Vasco, 1880-1923*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p.16

²⁰⁸² *Ibidem*.

²⁰⁸³ FAERNA Angel Manuel, *Identidad*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.451

²⁰⁸⁴ *Ibidem*.

²⁰⁸⁵ HUGHES Patrick & BRECHT George, *Círculos Viciosos y Paradojas*, Juegos & CO. / Zugarto ediciones, Madrid, 1994, p.29

Así, mediante la paradoja griega, la identidad deviene numérica, de la unidad al cero, aspecto que en su relación con la vacuidad luego trataremos:

<< Tercer argumento de Zenón contra la pluralidad: Si un existente fuera infinitamente divisible, ninguna contradicción debería surgir del hecho de que hubiera sido dividido “exhaustivamente” (o “una y otra vez”). Pero una división exhaustiva tornaría al existente en elementos de tamaño cero. Esto es imposible, ya que ninguna magnitud que tenga tamaño puede provenir de elementos que no tengan tamaño. >>²⁰⁸⁶

Cuando se trata filosóficamente sobre la paradoja de Zenón, se sobrentiende que se trata de Zenón de Elea, del que destacamos su interés por lo “ilusorio” y mediando la dialéctica niega el “movimiento”:

<< Zenón de Elea (nacido entorno al 490 a.c.). Discípulo de Parménides [540-450 a.c.], fue considerado por Aristóteles como el fundador de la dialéctica, que consiste en refutar las tesis de su adversario deduciendo de ellas las consecuencias. Demostró, según Platón, la tesis del uno inmóvil parmenídeo desarrollando los absurdos de la tesis contraria. Debemos a él los célebres argumentos tendentes a probar la imposibilidad del movimiento si el espacio es divisible al infinito: nunca Aquiles podrá dar alcance a la tortuga ya que siempre deberá llegar al punto en que ella estaba; por tanto, el movimiento es ilusorio. Aunque lo verdaderamente inmóvil es la esfera, tan querida de su maestro Parménides. >>²⁰⁸⁷

Y operando filosóficamente mediante la sistemática “bisección”, del análisis de Zenón de Elea surge el movimiento paradójico (imposible ya desde su definición misma):

<< De los argumentos contra el movimiento de Zenón no ha sobrevivido una sola línea en sus propias palabras. Lo que sabemos de ellos proviene exclusivamente de lo que informa la *Física* de Aristóteles.

La paradoja de Zenón de la pista de carreras, la dicotomía, o la bisección:

Si un hombre debe caminar una distancia de una milla, primero deberá caminar la mitad de la distancia, o una media milla; luego debe caminar la mitad de lo que le resta, o un cuarto de milla; luego la mitad de lo que le resta, o un octavo de milla, etc., y así hasta el infinito. Una serie infinita de distancias infinitas debe ser recorrida sucesivamente si el hombre desea llegar al fin de la milla. Pero, por definición, una serie infinita es una serie que no puede ser agotada, ya que nunca llega a su fin. >>²⁰⁸⁸

El lenguaje casualmente también contribuye a la paradoja griega, pues hay más de un Zenón interesado por la filosofía. Si Zenón de Elea nació entorno al 490 a.c., Zenón de Citio, fundador de la escuela estoica del pórtico, nació mucho más tarde en 325 y murió en 264 a.C.:

<< Estoicos: Escuela filosófica fundada por el chipriota Zenón de Citio (325-264 a.c.), que enseñó en Atenas bajo un pórtico (stoa), de donde proviene el posterior nombre de “filosofía del Pórtico”. (...) estoicismo antiguo que inaugura el período helenístico (muerte de Alejandro: 323) (...) Muy informados sobre las diferentes corrientes de la filosofía griega, estos autores pudieron conocer por sus orígenes geográficos, las ideas provenientes de Oriente y de Extremo Oriente >>²⁰⁸⁹

Apreciamos en el estoicismo la influencia del pensamiento oriental, particularmente en el “principio de continuidad” y el de “inmanencia”:

<< Dios y el mundo son la misma cosa: están regidos por el principio de continuidad, que afirma que todo está ligado según un orden necesario, y por el principio de inmanencia, para el que nada hay más allá de las cosas del mundo, que son, por así decirlo, los órganos de Dios. El soplo (*pneuma*) mantiene la cohesión del universo; la tensión (tonos) del principio de la vida permite superar la oposición entre lo uno y lo múltiple.>>²⁰⁹⁰

Subrayamos que Zenón de Elea (nacido entorno al 490 a.c.) es discípulo de Parménides, que vivió entre 540-450 a.C. y que discute la dinámica propugnada anteriormente por Heráclito, en torno 576-480 a.C. Por su parte, Zenón de Citio, 332-262 a.C. cuestiona la negación del movimiento de Zenón de Elea, retomando a Heráclito, por lo que es evidente que debemos re / considerarlo, particularmente por su creativa dinámica de los contrarios (recordar su interés en Oriente):

<< Heráclito, en torno 576-480 a.C. (...) nunca invocó a los dioses para explicar el mundo sino a su intuición (...) Los seres deben su existencia a un conflicto. Día y noche, invierno y verano, vida y muerte,

²⁰⁸⁶ *Op. cit.* p.30

²⁰⁸⁷ AUBRAL François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.94

²⁰⁸⁸ HUGHES Patrick & BRECHT George, *Círculos Viciosos y Paradojas*, Juegos & CO. / Zugarto ediciones, Madrid, 1994, p.31

²⁰⁸⁹ AUBRAL François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.33

²⁰⁹⁰ *Op. cit.* p.34

el mundo vive de la oposición y de la armonía de los contrarios. La realidad no es monolítica sino antitética, (...) Heráclito considera que la sustancia primordial es el fuego, elemento totalmente móvil, activo y siempre vivo, capaz de transformar mientras quema. Para él, el ser no es fijo ni inmóvil: “Uno no puede bañarse dos veces en el mismo río ya que siempre son nuevas las aguas que por él discurren”, escribía para ilustrar el aspecto móvil del mundo, del que él percibía, a veces de manera irónica, los aspectos contradictorios. >>²⁰⁹¹

La negación filosófica de los dioses que hace Heráclito (576-480 a.C.), y la consiguiente autoafirmación de la propia intuición, tienen cierta afinidad conceptual con los planteamientos de Buda 556-476 a.C. (sobre los que luego insistiremos) y que parecen anticipar las influencias orientales en los estoicos. Surge naturalmente una “visión global” desde la antigüedad:

<< Esta visión tan global, esta intuición del movimiento y del tiempo que tiene como consecuencia la complejidad de lo real, tomado como un sistema de oposiciones organizadas, impresionaron fuertemente a Hegel, que debe mucho a las teorías de Heráclito. >>²⁰⁹²

Por lo tanto, las paradojas filosóficas de la antigua Grecia que más nos interesan fluctúan entre la “autorreferencia” y el “infinito”. Curiosamente luego observaremos que Zenón y Buda casi coinciden en el tiempo y en el cuestionamiento del intelecto:

<< Mientras que Eubúlides de Megara dio un buen comienzo a las paradojas de autorreferencia en el siglo VI a.C. con la paradoja del mentiroso, otro griego antiguo, Zenón de Elea, colocó las bases de las paradojas del infinito. >>²⁰⁹³

Así, recordando lo anteriormente dicho, volvemos a insistir sobre lo que podríamos denominar ‘antagonismo Zenón’ de los dos filósofos griegos. Zenón de Citio, 332-262 a.C. desde la escuela filosófica de la *stoa*, manifiesta que el estoicismo inicial estará a favor del movimiento, valorando la influencia de la dinámica defendida por Heráclito (en torno 576-480 a.C.):

<< Es importante, igualmente, tener en cuenta la influencia que ejerce sobre los estoicos el pensamiento de Heráclito. (...) Se considera fundador de la escuela a Zenón de Citio, 332-262 a.C., que llega a Atenas aproximadamente con veintidós años (...) La denominación de la escuela proviene, de hecho, del pórtico (*stoa*) en el que imparte su enseñanza Zenón >>²⁰⁹⁴

El estoicismo tiene notables implicaciones éticas, cuando pasa desde la contemplación a la acción. El estoicismo se interesa por una naturaleza ordenada racionalmente, pero también predicar la “imperturbabilidad” frente al eterno retorno, lo que no deja de ser una paradoja. Conviene recordar su sentido de la globalidad pues la “tradición estoica desarrolla importantes investigaciones de lógica, teoría del conocimiento, física, ética y teología”:

<< (...) la idea contemplativa del saber es superada por un planteamiento que pone en relación la teoría con la praxis humana concreta. En el caso del estoicismo, ideas como “orden racional de la naturaleza”, “destino” o “eterno retorno” se ponen al servicio de una doctrina moral que predica la imperturbabilidad>>²⁰⁹⁵

Cuando en el zen se plantean los términos “razón o naturaleza”, aparece el concepto del devenir en el proyecto de futuro (“labrar su propio futuro”) necesariamente “integrado”:

<< Se trata de un tema serio para los zenistas y por cierto para todos aquellos que sostienen que la raza humana debe “labrar” su propio futuro, un hecho que aceptan virtualmente todos los racionalistas (...) Es probable que se aceptará en forma general, antes de que transcurra mucho tiempo, que éste es un mundo esencialmente dinámico o, en otras palabras, que todas las cosas son lo que *hacen*, no lo que *son*. Este mundo (como se sostenía en la antigua India) es un mundo de acción, hasta tal punto que Buda sostuvo que

²⁰⁹¹ *Op. cit.* p.46

²⁰⁹² *Op. cit.* p.47

²⁰⁹³ HUGHES Patrick & BRECHT George, *Círculos Viciosos y Paradojas, Juegos & CO.* / Zugarto ediciones, Madrid, 1994, p.28

²⁰⁹⁴ LOPEZ ALVAREZ Pablo, *Estoicismo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.217

²⁰⁹⁵ *Ibidem.*

el hombre es acción, que no constituye un “sí mismo” continuo sino un ser integrado en proceso de cambio.>>²⁰⁹⁶

Respecto al devenir también se pronuncia Occidente, ejemplo de ello el estoico emperador romano Marco Aurelio. Hablando de las “máximas” que se han de considerar cita primero una (que no nos interesa en este tema) y:

<< La otra, que todo cuanto divisas, en un abrir y cerrar de ojos, va a transmutarse, cesará de existir. ¡De cuántas cosas has presenciado tú mismo las transformaciones! Piénsalo constantemente. “El mundo es una mutación continua: la vida, una imaginación”. >>²⁰⁹⁷

Si sustituimos el término “imaginación” por ilusión, estaríamos ante un aspecto esencial del budismo (*maya*), al efecto siempre conviene relativizar los términos, cuando intervienen las traducciones, por muy fieles que sean. Debiendo tenerse en cuenta que en “Notas a las meditaciones” se enfatiza:

<< Esta versión española de las *Meditaciones* de Marco Aurelio es debida (después de una primera elaboración del Dr. E. Miquela) al catedrático Miguel Dolç >>²⁰⁹⁸

Por otra parte, con respecto a la filosofía del devenir, se nos recuerda a Demócrito como referente de Marco Aurelio:

<< Libro IV. A la Meditación 3. pg.48. “El mundo es una mutación continua: la vida, una imaginación”. Expresión de Demócrito, sentenc. 115, de. Diels, 2ª, 406. >>²⁰⁹⁹

No obstante el término “meditación”, utilizado por Marco Aurelio, necesita algunas matizaciones:

<< En Occidente se entiende por meditación una observación pausada de nuestro interior. En Asia, por el contrario, esta práctica también se lleva a cabo con los ojos abiertos, o incluso mientras se realiza algún movimiento. >>²¹⁰⁰

En términos lingüísticos *zazen*, paradójicamente ‘niega’ la meditación.

<< El zen, que hunde sus raíces en el budismo, se cuenta entre los sistemas de meditación más desarrollados. Su objetivo es el *satori*, la contemplación del propio ser como algo completo. La técnica principal del zen, llamada *zazen* (“sentarse en silencio”), no se trata, según los maestros, de una forma de meditación, sino de *zazen*, simplemente. Quizá pueda servir de ayuda describirlo como una serie de meticulosas reglas de conducta y como una conciencia y disfrute pasivos del momento. El zen nos enseña que ese instante, infinito y breve a la vez, que es el ahora, debe ser disfrutado porque es único y real. >>

Llegando incluso a pensar en el “no pensamiento”:

<< Todos los pensamientos y percepciones se desvanecen y desaparecen al practicar el *zazen*, para el que hay que mantener ciega la mirada, no concentrarse en nada y hacer que el cerebro piense en el no pensamiento. >>²¹⁰¹

Pero en la meditación inevitablemente persisten los pensamientos:

<< Pronto me di cuenta de que antes de la meditación no se daba ningún tema o materia para la reflexión. (...) el término “meditación” no hay que entenderlo en el sentido corriente.

Quando, a pesar de todo, persisten los pensamientos hay que dejarlos simplemente de lado. Esto no se logrará simplemente enseguida, pero no se debe tomar tan trágicamente. (...) De todas maneras hay que abandonar las formas dialécticas del pensamiento y las consecuencias lógicas, porque ellas constituyen el mayor impedimento para la Iluminación. >>²¹⁰²

El teólogo Miret Madalena medita, incluso paradójicamente, “no meditando”:

<< Almeda: ¿Tal vez usted relaciona esa conquista de la felicidad interior con el hecho de alcanzar el misticismo? Porque usted ahora es un místico.

M.M.: Yo empecé todo eso al descubrir el budismo. Antes me enseñaban a meditar, intentaba meditar, pero me armaba un lío. Hasta que descubrí que no consiste en esforzarse (...) [práctica] que los jesuitas defendieron mucho; sino que era todo lo contrario: era un meditar no meditando, dejando que las fuerzas

²⁰⁹⁶ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.130

²⁰⁹⁷ AURELIO Marco, *Meditaciones*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2004, p.48

²⁰⁹⁸ *Op. cit.* p.233

²⁰⁹⁹ *Op. cit.* p.243

²¹⁰⁰ OCHMANN Frank *Conocer, medicina natural. Yoga y meditación, todo lo que hay que saber*, El Semanal nº 874, 25 julio 2004, p.44

²¹⁰¹ *Ibidem.*

²¹⁰² ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.17

constructivas y positivas que uno tiene por dentro, con un relajación, salgan a relucir espontáneamente. Y ésa es la verdadera religiosidad, la verdadera mística. >>²¹⁰³

Miret Magdalena desde la práctica del yoga y de la meditación zen a sus 90 años nos pone en guardia sobre el iluminismo:

<< Yo, además de dedicar media hora al yoga cada mañana, dedico un rato a la meditación zen. Me parece que es la línea mística más importante. No es una mística de iluminados, sino una mística del despertar. Despertar a todo es el verdadero misticismo. Los iluminados son gente peligrosa que además no sabe de nada. >>²¹⁰⁴

Al respecto debe recordarse que en Occidente la meditación la practicaron los “místicos cristianos”:

<< Contra lo que pueda parecer, la búsqueda de la contemplación no llegó a Europa desde el lejano Oriente. Muchos místicos cristianos practicaron la contemplación y la meditación: los ascetas del desierto, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz; y el Islam también ha desarrollado una corriente mística, el sufismo, conocida sobre todo gracias a los bailes giratorios de los derviches. Desde este punto de vista, no hay diferencias entre un budista que recite un *mantra* durante la meditación yoga y un católico que pase las cuentas del rosario mientras musita los misterios. >>²¹⁰⁵

Para Magdalena las visualizaciones místicas de santa Teresa son discutibles, incluso enfermizas, mientras que el misticismo de San Juan de la Cruz aparece próximo a la condición normal propugnada por el “budismo zen”:

<< M.M.: Santa Teresa tenía visiones, veía el infierno. Podía ser una enferma mental. San Juan de la Cruz, en cambio, coincide con la manera de pensar del budismo zen.

Almeda: ¿Lo conocía?. / M.M.: No. Aunque en España había un poso de filosofía oriental. En el siglo XV aparecieron aquí unas corrientes espirituales que no se sabe de dónde venían, pero que eran las mismas que se habían producido en Oriente. Por ejemplo los famosos alumbrados, y también la corriente franciscana que impulsó el cardenal Cisneros. Para mí, el más importante de todos fue san Juan de la Cruz. (...) Si te metes en san Juan de la Cruz, te llena por completo, porque es un ejercicio de budismo zen. Y te hace despertar a todas las realidades. La mística es el despertar, nada de tener fenómenos extraordinarios. San Juan de la Cruz desechaba la idea de los místicos en éxtasis. Y en ese terreno no se entendían con santa Teresa, aunque se quisieran mucho. >>²¹⁰⁶

En este sentido ahora nos interesamos por la artista Orlan y su interacción entre zen y misticismo:

<< Y lo que me fascina del Japón es su cultura de la inmanencia. El zen es una cultura de la inmanencia, y esta cultura tiene afinidades, e incluso lazos, con las maneras, porque oscila entre el vacío y lo múltiple. (...) El trabajo de Orlan me parece precisamente una crítica del monoteísmo, de la religión, en lo que ésta hace de la mujer, en los dualismos que introduce, en la separación mariana de los sexos, que ella practica y transgrede al mismo tiempo. (...) Orlan se interesa esencialmente por el polo “místico” del barroco. Lo expresa a través de la imagen de la santa, “santa Teresa”, “santa Orlan”. Esa fotografía de ella misma como santa está presente incluso en el quirófano durante sus operaciones. >>²¹⁰⁷

Tan ritual como una ceremonia de té japonesa se nos presenta el trabajo de Orlan cuando aparece con la “identidad” de “santa Orlan”, que incluso ‘levita’ sobre la arquitectura (“permaneció suspendida en la fachada exterior de algunos palacios venecianos” en 1979):

<< El triunfo del Barroco (1974-1990): *Le drapé et le baroque 1974-1984*. “He trabajado durante veinte años sobre la iconografía religiosa judeo-cristiana y sobre el barroco” Orlan.

(...) el eje central de este proyecto son las performances sobre el drapeado y el barroco, que permitieron a la artista, travestida de Madona, construir la identidad de “santa Orlan”. Adaptadas a cada lugar, e incluyendo un número variable de monitores, las performances seguían siempre un ritual preciso. La duración, en torno a las tres y cinco horas de acción, realizada en su totalidad a cámara lenta (y sin olvidar las varias horas para

²¹⁰³ ALMEDA Sol, *Miret Magdalena. La memoria de un teólogo progresista*, El País Semanal 1452, 25 julio 2004, p.16

²¹⁰⁴ *Ibidem*.

²¹⁰⁵ OCHMANN Frank *Conocer, medicina natural. Yoga y meditación, todo lo que hay que saber*, El Semanal nº 874, 25 julio 2004, p.45

²¹⁰⁶ ALMEDA Sol, *Miret Magdalena. La memoria de un teólogo progresista*, El País Semanal 1452, 25 julio 2004, p.18

²¹⁰⁷ ENRICI Michael y NOEL BRET Jean, *El triunfo del barroco. Entrevista con Christine Buci-Glucksmann* en Catálogo *Orlan 1964-2001*, Artium de Alava, Vitoria, 2002, p.47

maquillarse y vestirse), convertían la performance en una dura prueba física. La acción comienza con una procesión: Orlan, drapeada en varios metros de tela (las sábanas del ajuar), entra encima de un palanquín llevado por cuatro o seis hombres. >>²¹⁰⁸

Magdalena proclama su escepticismo ante los fenómenos místicos:

<< yo tengo, (...), muchos inconvenientes acerca de los fenómenos místicos, porque, sin duda, han dado muchos chascos. Y creo que todo lo extraordinario que en ellos sale al exterior es engañoso o incluso producto enfermizo o muy próximo a la enfermedad.

Los grandes idealismos y las excesivas ilusiones con frecuencia son una trampa. Por eso hay que ser más cautos. >>

Lo que se corresponde con la paradójica opinión a cerca de dichos fenómenos de reputados místicos como san Juan de la Cruz:

<< (...) soy más partidario de san Juan de la Cruz que de santa Teresa de Jesús, precisamente por ser aquel más crítico que ésta, ya que Juan de la Cruz bien leído es enemigo acérrimo de tales fenómenos llamados místicos, y no son pocos los santos como él, que son también enemigos de ellos. Por ejemplo, san Francisco de Sales despreciaba a todos, y dice claramente: “Hay muchas cosas que demasiada gente estiman virtudes y no lo son en absoluto; y, a propósito de las cuales, he de confesaros algo: que son esos éxtasis, esos arrebatos, esas impasibilidades”. Y en sus escritos se burla una y mil veces de ellos, según cuenta el experto comentarista de la espiritualidad Francis Hermans. >>²¹⁰⁹

Lo que llevaría a una revisión crítica de los santos iluminados:

<< Los santos católicos, esto es, las personas formalmente canonizadas por la Iglesia, son algo así como los premios Nobel de la espiritualidad. Y, lo mismo que sucede con el Nobel, a veces el galardón recae en individuos de valía harto dudosa, mientras que contemporáneos suyos mucho más enjundiosos permanecen privados del apoyo oficial. Porque eso viene a ser en definitiva el santoral: un ranking oficial, una adjudicación de poderes espirituales que en realidad está enormemente mediatizada por los poderes terrenales, y que depende de sí el aspirante les cae bien a los que mandan en el momento de la canonización. >>²¹¹⁰

Orlan también se muestra activamente crítica con la religión,

<< Su reino no era de este mundo. Acaba de saltar al otro lado del espejo y quería saber cómo se veían las cosas desde allí.

Lo que encuentra la artista-actriz no es otra cosa que imágenes estereotipadas de la tradición artística europea y Orlan se transmuta en muchas de ellas para alterar sus mensajes ocultos. (...) >>

Incluso hasta llegar a convertirse en “ícono”, Sainte-Orlan:

<< Orlan deconstruye la historia del arte, filtrándose entre sus filas, convirtiéndose ella misma en un ícono y reventando los sagrados pilares de la tradición. Hablo de sus *Tableaux vivants* (*Cuadros vivos*), pero también de Sainte-Orlan, donde funde sus dos pretensiones de trastocar el concepto de religión y de arte. Ella se autoproclama Santa, Virgen y Mártir en una ceremonia que quizás solo hubiese podido officiar Michel Journiac (El artista Michel Journiac realizó una performance titulada *Messe pour un corps / Misa para un cuerpo*, en la galería Daniel Templon de París en 1969, en donde se representaba el ritual católico sobre una mesa), pero, sobre todo, vive en “propia carne”, los éxtasis y arrebatos de las Madonas barrocas rompiendo, una vez más, las leyes de representación de la realidad que imperan en el mundo barroco.>>²¹¹¹

Tan inquietante como Sainte-Orlan aparece Santa Catalina de Siena:

<< Hay otros santos, en fin, que resultan bastante inquietantes. Como Santa Catalina de Siena (1347-1380), que, aunque analfabeta, es una de las tres únicas doctoras de la Iglesia, y que, vista en la distancia, parece, con perdón, un tanto chiflada. Era de un masoquismo formidable; como decía que el demonio la tentaba (sufría alucinaciones desde los siete años), se atormentaba de manera feroz; se daba latigazos tres veces al día hasta hacerse sangre y, para mortificarse, llegó a beberse una taza de pus extraído de las heridas de enfermos terminales. Era anoréxica y bulímica: o bien no tomaba nada, o se metía maderas en la garganta para vomitar. >>

El *zeitgeist* también hace su propia colaboración a la santa identidad:

<< Sus contemporáneos la creían santa justamente por eso: porque no comía y, sin embargo, aun estando en los huesos, no se moría (cosa habitual en la anorexia: aguantan reducidas al esqueleto, durante mucho tiempo). Al final decidió alimentarse solo de agua y hostias, y consiguió morirse con 33 años. Antes había soñado que Jesucristo se casaba con ella y la desposaba poniéndole un anillo confeccionado con la piel de su prepucio circuncidado.

²¹⁰⁸ *Op. cit.* p.64

²¹⁰⁹ MIRET MAGDALENA Enrique, *La vida merece la pena ser vivida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.115

²¹¹⁰ MONTERO Rosa, *La dudosa santidad de algunos santos*, El país semanal 1441, 9 mayo 2004, p.120

²¹¹¹ GUINOT Olga, *El arte se hizo carne... y se llamó Orlan*, en *Catálogo Orlan 1964-2001*, Artium de Alava, Vitoria, 2002, p.13

A mi no me parece una santa muy recomendable, pero tenía a su favor el haber contribuido al regreso del Papado a Roma tras los años de Avignon. >>²¹¹²

Santa Catalina de Siena también aparece en una artística blasfemia, con deriva lingüística asociada al número diez:

<< *Me cago en Dios*. De Iñigo Ramírez de Haro. Intérprete: Fernando Incera. Dirección Pedro Forero. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

Un título provocador que ha conseguido sus propósitos hasta cierto punto: ha levantado el escándalo (...) (...) la blasfemia inicial es muy frecuente entre los españoles coléricos (...) Otras veces se ha sustituido por la fórmula eufemística “me cago en diez”, atenuada por la pronunciación “cagiendiez”. En fin nada grave. (...) El monologuillo tiene, a mi manera de ver, tres partes. La primera es escatológica, y trata del estreñimiento (...) >>

Y que no obstante, finalmente parece tan discutible como aquella:

<< La segunda parte es un alegato contra las religiones y contra los diversos dioses a los que se adora de alguna forma, y que tantas veces (y ahora mismo) presiden formas de matar, guerras y torturas: estoy de acuerdo con el autor.

La tercera tiene como personaje acusado a Santa Catalina de Siena, a la que se considera coprófaga. Sé poco de ella, aunque es cierto que le preocupaban no sólo las cosas del alma, sino también las del cuerpo, como decía repetidamente. (...)

Con todo, el monólogo dura 45 minutos; está bien escrito (...) Como crítica contra la o las religiones y sus representantes, me pareció insuficiente. >>²¹¹³

A este respecto Magdalena recuerda que las enfermedades místicas, aparecen frecuentemente:

<< El jesuita padre Staehlin señala que santa Teresa del Niño Jesús fue de muy joven una clara neurótica. Y son varios los expertos católicos en santa Teresa de Jesús que sostienen que muchos fenómenos extraordinarios que tuvo esta santa son explicables por causas naturales, debido a que lo más seguro es que padecía de epilepsia, según demuestra con convincentes razones el catedrático de Neurología Esteban García-Albea, que es católico. >>²¹¹⁴

Ante la enfermedad mística parece necesaria una operación, aunque sea artística y en cierta conflictividad con el ADN:

<< La llegada de Orlan al quirófano es, ante todo, un paso más en su deseo de desvelar lo oculto y, por qué no, un acto de autorrecreación de la criatura soñada. Pero también es un gesto desafiante, del poder del hombre para cambiarse a sí mismo (...) Por fin Orlan ganaba la batalla a Dios, a lo inexorable y a la genética >>²¹¹⁵

Incluso desde doctas posiciones próximas a la iglesia también se cuestionan los “arrebatos místicos”:

<< Y el padre Hahn, S.J., que fue premiado por las más altas autoridades eclesiásticas por su libro sobre esa santa [Teresa de Jesús], aseguraba que padecía fenómenos históricos, que explicaban sus arrebatos místicos y fenómenos extraños. >>²¹¹⁶

El budismo zen no se encuentra en sintonía con la exaltación mística, y por tanto no se interesa por las alucinaciones visuales, por contra valora la experiencia integral y permanente:

<< Los zenistas desaprobarían la descripción de la iluminación zen como una especie de misticismo pues, tal como se lo entiende comúnmente, el misticismo es la visión de una realidad que se halla más allá de los sentidos y de la mente. (...) La experiencia zen también debería permitir la visión tanto con los ojos abiertos como con los ojos cerrados, y la forma zen de visión debería llegar a ser única para el maestro zen, en todo momento y en todo lugar, aplicable a todos los sentidos, no tan sólo a la vista. >>²¹¹⁷

Anecdóticamente (pero significativamente en un contexto laico) aparece Dios mismo, representado con barba y los brazos abiertos, por el humorista Máximo, por supuesto

²¹¹² MONTERO Rosa, *La dudosa santidad de algunos santos*, El país semanal 1441, 9 mayo 2004, p.120

²¹¹³ HARO TECGLÉN Eduardo, *Blasfemia, escatología*, El País 30 abril 2004, p.41

²¹¹⁴ MIRET MAGDALENA Enrique, *La vida merece la pena ser vivida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.116

²¹¹⁵ GUINOT Olga, *El arte se hizo carne... y se llamó Orlan*, en *Catálogo Orlan 1964-2001*, Artium de Alava, Vitoria, 2002, p.14

²¹¹⁶ MIRET MAGDALENA Enrique, *La vida merece la pena ser vivida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.117

²¹¹⁷ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.102

tocado con el inefable triángulo y que, mientras es observado por un ángel, parece interesado por el budismo cuando proclama:

<< ¿Pero qué les pasa a los judíos, a los musulmanes y a los cristianos! ¿Es que no pueden aprender de los budistas que no se meten con nadie? >>²¹¹⁸

Desde esta irónica inflexión sobre espiritualidades y filosofías multiculturales, retomamos la filosofía del estoicismo, que sugiere una identidad dinámica en su concepción de un universo que renace y que no parece muy distante de la concepción oriental del *samsara* o ciclo de reencarnaciones (que más adelante trataremos):

<< Necesariamente determinado en su cadena de causas y efectos, y generado por un principio único, el mundo no posee la capacidad de la infinita novedad, sino que está condenado a repetirse. Al finar de cada ciclo cósmico, se produce una conflagración universal (*ekpyrōsis*), en la que las cosas retornan al fuego del que habían nacido: sólo después de la destrucción total, el universo renace y se reorganiza, dando lugar a la misma serie de acontecimientos y personas que se habían sucedido en los ciclos anteriores. >>

El estoicismo desde una concepción racional del todo, hace compatible el concepto de eterno retorno con la creativa indiferencia, dotada además de cualidades éticas:

<< (...) algunos estoicos, en particular Séneca, defienden la inmortalidad del alma, la idea del eterno retorno de las cosas (...) la ética estoica reclamará la adaptación del hombre a ese *logos* del que forma parte, presentando los imperativos de “acomodarse a lo que sucede” y “vivir de acuerdo con la naturaleza”. La acción virtuosa es aquella que se atiene al plan racional del todo, y está por ello más allá de lo que se considera vulgarmente “bueno” o “conveniente”. Salud, belleza, habilidad o riquezas son “preferibles” a sus contrarios, pero deben considerarse moralmente “indiferentes”. >>²¹¹⁹

Esta creativa indiferencia no parece conceptualmente muy distante de la contemporánea concepción de Duchamp respecto a la “indiferencia” estética implícita en el *ready-made*. Además en el primero de ellos aparece una casi filosófica actitud meditativa sobre el devenir (sintomáticamente oriental). El artista escribe *A propósito de los Ready-mades*:

<< En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar como giraba. (...) Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia *visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa. M.D. 1961 >>²¹²⁰

En ningún caso esta concepción de Duchamp o la del estoicismo deberían confundirse con la criticable anestesia estética, que, como ya vimos, Leach denominaba *an-estética* (*de la arquitectura*, en su caso).

Así el estoicismo en su devenir filosófico adquiere una sabiduría liberadora, que deviene casi espiritual:

<< El valor de la acción humana no depende de sus consecuencias o resultados, que están más allá del alcance del hombre, sino sólo de su relación con el deber racional. (...) el sabio puede negar el influjo de toda pasión y alcanzar la impasibilidad (*apatía*), entendida como ausencia de afectación, perturbación y dolor. Las pasiones, útiles para la autoconservación, no son sino formas de la ignorancia, que cargan al hombre con expectativas, temores y deseos, y le ocultan la estricta necesidad de lo que ocurre y el sentido final de la realidad. (...), que ha de conducir al individuo desde sus necesidades particulares al respeto a los demás hombres y al reconocimiento de su vínculo racional con la humanidad entera. >>²¹²¹

Filosofía trascendente en la que parecen resonar ecos budistas, cuando se interesa por la superación de la ignorancia desde el trabajo con el yo en la vía espiritual:

<< (...) la autosuficiencia del hombre no se conquista rompiendo los lazos con el mundo, sino ejerciendo un férreo dominio de las propias inclinaciones y avanzando en el camino del perfeccionamiento interior.>>²¹²²

²¹¹⁸ MAXIMO, *Máximo* (viñeta) El País 5 septiembre 2004, p.13

²¹¹⁹ LOPEZ ALVAREZ Pablo, *Estoicismo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.220

²¹²⁰ DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.164

²¹²¹ LOPEZ ALVAREZ Pablo, *Estoicismo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.220

²¹²² *Ibidem*.

Recordemos no obstante que Marco Aurelio aún siendo filósofo también fue guerrero y, por lo que hemos ido observando, en cierto sentido podría decirse que sintonizaría con ciertas actitudes propias de las artes marciales orientales (particularmente el *judo* y el tiro con arco). Así aparece una extensa cita filosófica a ciertas *Artes del zen*:

<< El método zen (*upaya*) llevó al Japón el arte del *judo*, (...) Pero lo que aparece en realidad en las situaciones que surgen en el mismo no-pensamiento: se permite al cuerpo desarrollar su propia sabiduría y el cuerpo está libre por completo de una conducción o dirección mental. En estas circunstancias, su caída o rodamiento constituye la realización de una acción natural, como un sauce que se dobla ante el viento en lugar de estremecerse y tal vez de romperse y que luego se restaura, no mediante una recuperación sino completando su propia acción natural. (...) >>

Artes que inspiradas por la naturaleza también trabajan sobre la superación del yo, lo que lleva implícito el cuestionamiento de la identidad.

<< Se trata antes bien de la sabiduría espontánea del cuerpo en algo que se ha aprendido perfectamente en el curso de la adaptación natural. Es algo que no puede ser pensado, pero que se puede disfrutar con plena conciencia cuando el pensamiento lo permite.

No cabe duda de que es como el mismo estado de ánimo y con la misma ausencia del pensamiento “yo estoy haciendo eso” como se logra la maravillosa destreza del tiro con arco zen, o más bien se puede decir que la acción se realiza con la mano, el brazo y el ojo en un movimiento fluyente, en el cual no hay decisiones. >>²¹²³

Miret Magdalena en su filosofía espiritual también se interesa por las artes marciales orientales (aquí sobre el *judo*, un arte marcial contemporánea), que en su “dejar pasar” inciden sobre el yo y consecuentemente sobre la identidad:

<< (...) ante el ataque de cualquiera hemos de responder con el “*Wu wei*”, o dejar pasar como se hace en el judo para vencer al contrario: no oponerse violentamente, sino dejarle pasar y que se caiga por el impulso que quiere ejercer contra mí. >>²¹²⁴

Antes del *judo*, también el *jiu-jitsu*, ya participaba del mismo principio de no-resistencia, que impregna el taoísmo:

<< Un método semejante al de la esgrima es el *jiu-jitsu* o “arte japonés de la defensa personal”, que debe su nombre a un pasaje del *Tao Te-King*. Con este arte se intenta atraer y aspirar la fuerza del adversario por medio de la no-resistencia, conservando la propia fuerza para el momento final. >>²¹²⁵

Retrocedamos de Japón, a China y finalmente a India, en la búsqueda de ciertos orígenes filosóficos / espirituales. La interacción filosofía, marcialidad y espiritualidad también aparece en la India, en un intemporal libro de sabiduría, *Bhagavad Gita*, donde se dedica particular atención a la no acción. En el capítulo 5 significativamente titulado *La vía de la renuncia a la acción*:

<< *Dijo Arjuna*: 1. Oh Krishna, me hablas de renunciar a las acciones, ¡y luego me hablas de practicar el yoga de la acción (*karma yoga*)! Dime con certeza cuál de las dos cosas es mejor.

Dijo el Glorioso Señor: 2. Cualquiera de las dos conduce a la Liberación, tanto la renuncia a las acciones como el *Karma yoga*. Pero las dos cosas, el *Karma yoga* es superior a la mera renuncia a las acciones (sin Conocimiento) >>²¹²⁶

El diálogo mítico se orienta hacia el paradójico concepto de renuncia en la acción e incide sobre el yoga de la acción, no confundir con el *hatha yoga* (postural) practicado en Occidente:

<< 3. A aquel que no siente aversión ni deseo se lo considera un renunciante (*sanyasin*). Porque el que permanece libre de la dualidad, (...) queda libre de las ataduras.

4. No son los sabios los que hablan como si la vía del Conocimiento y el *karma yoga* fuesen cosas distintas, sino los que no saben de lo que hablan. El que se dedica cumplidamente a uno solo de los dos obtiene el fruto de ambos.

5. Al mismo estado al que llegan los que siguen la vía del Conocimiento, llegan también los yoguis. El que ve que la vía de los renunciados asentados en el conocimiento y la de los yoguis son una misma cosa, ese ve de verdad. >>²¹²⁷

²¹²³ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.17

²¹²⁴ MIRET MAGDALENA Enrique, *La vida merece la pena ser vivida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.148

²¹²⁵ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.188

²¹²⁶ GUTIERREZ Francesc (traductor de original anónimo), *Bhagavad Gita. Cantar del Glorioso Señor*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p.61

Siglos después y en Occidente, Marco Aurelio en sus *Meditaciones* parece envuelto en una equiparable problemática bélica trascendente, donde curiosamente el concepto “indiferencia” parece clave. Concepción que como ya hemos visto también le ‘sucedería’ muchos siglos después a Duchamp, a propósito del *ready made*. Un concepto escultórico ‘diferente / igual’ a la conocida escultura ecuestre de aquel emperador romano:

<< El emperador romano Marco Aurelio (121-180 d.C.) escribió sus célebres *Meditaciones* a modo de diario durante sus campañas contra los bárbaros. Este filósofo-emperador, hombre sensible y humilde, fue una de las figuras más eminentes del estoicismo, filosofía que encuentra una expresión directa y sencilla en las páginas de este libro. Marco Aurelio reflexiona serenamente sobre la vida y la muerte y escribe sobre las virtudes estoicas que conducen a una vida feliz y plena: el dominio de sí, la fuerza moral, el cumplimiento del deber respecto a sí mismo y a los demás, la indiferencia ante lo agradable y lo desagradable, la aceptación del destino (...) Las *Meditaciones* son una obra clásica que, tras haber ejercido una profunda influencia en la moral cristiana y en el humanismo, sigue inspirando y orientando a sus lectores en estos tiempos de confusión. >>²¹²⁸

Conviene recordar la dimensión universalista que tiene el texto *Bhagavad Gita* y la discutible autenticidad de sus aspectos castrenses. En relación con esta obra cumbre de la cultura ‘universal’ Ananda K. Coomaraswamy comenta en *Hinduismo y budismo*.
Introducción:

<< (...) “la obra aislada más importante jamás compuesta en la India (...) recitada a diario por millones de creyentes de distintos credos (...) resume toda la doctrina védica tal como se encuentra en los primeros libros, *Vedas, Brahmanas* y *Upanishads*” (...) Escrita hace unos 2.500 años (Formalmente, se presenta como episodio del *Mahābhārata*), narra aparentemente el diálogo del Dios Krishna con Arjuna antes de una batalla. >>

La verdad se oculta tras los enigmas / símbolos:

<< El verdadero tema de la obra, desde el punto de vista espiritual, es la perplejidad del alma (Arjuna) antes de las aparentes contradicciones y obstáculos que encuentra para obtener la victoria espiritual sobre sí mismo, sobre las propias pasiones. Krishna le enseña a discernir lo que ve, lo que se le presenta y a saber qué hay que hacer en cada momento: la doctrina espiritual universal. El carro, con Krishna (que lo conduce y no lucha) y Arjuna (que lucha) en medio de los dos frentes en la batalla, simbolizan el cuerpo con el espíritu y el alma, en medio del combate espiritual, y los enemigos exteriores simbolizan las propias pasiones, la propia ilusión, etc. >>²¹²⁹

En Marco Aurelio la “ignorancia” (que en sánscrito correspondería con el término *avidya*) deviene problemática y, sin embargo, despierta la compasión (“no deja de ser mi pariente”) porque es su “naturaleza” (interior), un aspecto también destacado por Buda:

<< Libro II: 1. Apenas amanezca, hazte en tu interior esta cuenta: hoy tropezaré con algún entrometido, con algún ingrato, con algún insolente, con un doloso, con un envidioso, con un egoísta. Todos estos vicios les sobrevinieron por ignorancia del bien y del mal. Pero yo, habiendo observado que la naturaleza del bien es lo bello, y que la del mal es lo torpe, y que la condición del pecador mismo es tal que no deja de ser mi pariente, participante, no de mi misma sangre (...). No puedo tampoco enojarme contra mi pariente ni aborrecerle, por que hemos sido creados para ayudarnos mutuamente, como lo hacen los pies, las manos, los párpados, los dos órdenes de dientes, el superior y el inferior. Obrar, pues, como adversarios los unos de los otros es ir contra la naturaleza. >>²¹³⁰

En la mítica épica india también se valora esa naturaleza interior, destacando el concepto de no apego a los resultados (practicado en el *karma yoga*), que siglos después en el budismo zen tendrá cierta afinidad con el termino *mushotoku*:

<< 11. Los yoguis llevan a cabo las acciones -sin apego a los resultados- con el cuerpo, la mente, el intelecto, o incluso simplemente con los sentidos de la acción, para su propia purificación.

12. Renunciando al apego a los frutos de las acciones y adquiriendo la firmeza en la fe, se adquiere la Paz que surge de esta firmeza. El que no tiene fe firme se apega a los frutos bajo el impulso de los deseos y queda atado.

13. La persona que ha sometido perfectamente su naturaleza, habiendo renunciado (renuncia interior, no exterior) a (los frutos de) todas las acciones mediante el discernimiento, permanece feliz en la ciudad de

²¹²⁷ *Op. cit.* p.62

²¹²⁸ AURELIO Marco, *Meditaciones*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2004. Solapilla interior

²¹²⁹ GUTIERREZ Francesc (traductor de original anónimo), *Bhagavad Gita. Cantar del Glorioso Señor*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p.5

²¹³⁰ AURELIO Marco, *Meditaciones*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2004, p.22

nueve puertas (está en el cuerpo como el viajero en una ciudad), sin hacer ni ser causa de ninguna acción.>>²¹³¹

Paradójicamente incluso la “naturaleza” exterior es sentida como extraña a la propia naturaleza interior, lo que conlleva un cuestionamiento de la identidad, que Niskier incluso titula *Un caso de identidad equivocada*:

<< Lo más extraño de todo es que experimentamos nuestra vida humana y a la sociedad como distintas a la naturaleza, separadas de algún modo de las leyes universales y del despliegue de la evolución biológica. Esta sensación de separación continua a pesar del hecho de que nuestras ciencias nos han mostrado recientemente de qué modos específicos hemos sido elaborados a partir de otras formas de vida y configurados por fuerzas naturales. >>²¹³²

Como en la *Bhagavad Gita*, Marco Aurelio también es consciente del engaño exterior y consecuentemente de que la clave resolutive es interior:

<< Libro IV: las cosas mismas no llegan al alma, sino que permanecen en el exterior, inamovibles; las inquietudes provienen únicamente del modo que interiormente tienes de opinar. >>²¹³³

El conflicto entre exterior e interior, pone en cuestión la verdadera identidad, una búsqueda que interesa tanto en Oriente como en Occidente y que se clarifica cuando Buda comprende que la clave de la felicidad reside en la comprensión del auténtico yo:

<< “La verdadera felicidad consiste en eliminar la falsa idea de ‘Yo’ ”. Buda, Samyuta Nikaya (*The Book of the Kindred Sayings*), traducido por la Sra. Rhys Davids (Oxford: Pali Text Society, 1996).

“El verdadero valor de un ser humano está básicamente determinado por la medida y el sentido en que ha alcanzado liberación del sí mismo”. Albert Einstein, *Ideas and Opinions* (New York: Three Rivers Press, 1954, p.12)

Según las grandes tradiciones espirituales del mundo y la filosofía perenne de Oriente y Occidente, la pregunta crítica que cada uno de nosotros debería formularse es “¿Quién soy?”

Espiritualmente y psicológicamente vivimos dentro de una burbuja de sí mismo, como si nosotros estuviéramos ‘aquí’ y el resto del mundo estuviera ‘allá fuera.’ >>²¹³⁴

La comprensión del “sí mismo” también interesa en otras tradiciones espirituales ‘más modernas’. A este respecto Leo Schaya nos recuerda que el sufismo “es el núcleo interior de la religión islámica, en centro místico que encierra la quintaesencia de la religión”. El conocimiento sufí del “sí mismo” incide sobre el concepto del yo, cuestionándolo, abriéndolo hacia la unidad, al infinito:

<< El conocimiento más profundo de sí mismo es la toma de conciencia integral de la esencia supraindividual del alma; esta esencia es idéntica al “Sí” que abarca toda la realidad. El conocimiento de la Esencia implica para la conciencia su totalización o “ipseificación”: es la transformación espiritual del conocimiento distintivo y fragmentario del “yo” en la Conciencia una e infinita del “Sí”, de la Ipseidad suprema. >>²¹³⁵

De tal manera que el descubrimiento de la “propia naturaleza”, de la auténtica identidad, el “uno mismo” (unidad implícita), resulta imprescindible:

<< 14. El Sí no hace que nadie sea agente ni crea ningún objeto de deseo para que sea deseado por nadie, ni el apego a los frutos de las acciones; quien lo hace es la naturaleza. (Comentario en el siglo VIII por Shrí Shankaracharya: “Pregunta: Si no es el Sí encarnado quien lo hace, ¿quién entonces? Respuesta: Actúa la propia naturaleza de uno mismo, caracterizada como ignorancia, Mâyâ.”) >>²¹³⁶

La pluralidad y el devenir son conceptos que estamos viendo que se desprenden de esta creativa comparación filosófica entre culturas, que permite cuestionar la concepción única de la identidad.

²¹³¹ GUTIERREZ Francesc (traductor de original anónimo), *Bhagavad Gita. Cantar del Glorioso Señor*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p.64

²¹³² NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.18

²¹³³ AURELIO Marco, *Meditaciones*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2004, p.47

²¹³⁴ NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.17

²¹³⁵ SCHAYA Leo, *La doctrina sufí de la unidad*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.101

²¹³⁶ GUTIERREZ Francesc (traductor de original anónimo), *Bhagavad Gita. Cantar del Glorioso Señor*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p.65

Así el término “una” (que también interesa al título de esta tesis) aparece en las disquisiciones filosóficas y espirituales sobre la unidad, prefiriéndose en el zen la deriva lingüística “unicidad”:

<< Como nadie conoce el universo como “una” realidad, el término “unidad” resulta preferible, pues nos permite advertir la unicidad o no separatividad y la interdependencia de todas las cosas que conocemos. (...) El término “uno” puede inducir en gran medida a error, porque uno es tan sólo un número como cualquier otro. (...) no existe unicidad en el número uno, que se origina en nuestra (ilusoria) percepción de los “objetos separados”. Por lo tanto, no se debe designar lo absoluto con ningún número, ni siquiera “uno”. En consecuencia, tampoco se puede designar el *nirvâna* como el uno, en contraposición con el universo manifiesto, designado como lo múltiple. >>²¹³⁷

Por otra parte, la sabiduría oriental se ‘unifica’ con la ciencia moderna (“concuerta”), integrando incluso el “sí mismo”:

<< (...) los antiguos maestros zen chinos (que ya se hallaban familiarizados con el principio del *Tao*) vieron todo lo existente en la naturaleza como interrelacionado con todo lo demás y, en consecuencia, no consideraron algunas cosas como buenas y otras como malas o algunas como superiores o más elevadas y otras como inferiores o más bajas. Esta concepción concuerda plenamente con la ciencia moderna, según la cual podemos afirmar que todo es lo que es y donde es a causa de todo lo demás, y de sí mismo. >>²¹³⁸

La “teoría de las supercuerdas” forma parte de esa ciencia moderna, que trabaja con criterios de unidad. Brian Greene es doctor por la Universidad de Oxford y, como profesor de física y de matemáticas en la Universidad de Columbia, destaca la búsqueda de “los últimos treinta años de su vida” realizada por Einstein:

<< (...) buscó incesantemente lo que llamaría una teoría unificada de campos, es decir, una teoría capaz de describir las fuerzas de la naturaleza dentro de un marco único, coherente que lo abarcase todo. (...) Einstein nunca consiguió hacer realidad su sueño, (...) los físicos creen que han hallado por fin un marco en el que se pueden encajar esos temas, en un sistema completo y sin costuras: una teoría única que, en principio, es capaz de describir todos los fenómenos físicos. Esta teoría, la *teoría de las supercuerdas*, (...)>>²¹³⁹

Aquel sí mismo científico también se nos puede aparecer como un reflejo de la espiritualidad islámica, en relación con la unidad hacia un “Sí” con mayúscula y en ‘afirmativo’:

<< Atribuir la manifestación reveladora y redentora de la Esencia a una sola vía, con exclusión de todas las demás, es desconocer las doctrinas y la realidad espiritual de todas las vías que se niegan. Conviene precisar, no obstante, que el reconocimiento de la Unidad esencial de las religiones no puede ser condición inevitable para la realización del Uno; ésta presupone la integración espiritual de las formas que el destino ha puesto a nuestro alcance inmediato, y la superación final de la ilusión formal a secas, pero no la penetración analítica de toda forma. Sea lo que fuere, comprender que detrás de todo dualismo no hay sino la divina Realidad es comprender la única Esencia de toda religión; y conocer esa Esencia es conocer nuestro propio “Sí” sobrehumano e inmortal. >>²¹⁴⁰

También científicamente las polarizaciones como “grande” y “pequeño”, en sintonía conceptual con lo que históricamente se ha denominado macrocosmos y microcosmos, se unifican, avanzando hacia la unitaria “teoría definitiva de la naturaleza”:

<< (...) los expertos en teoría de cuerdas están tan entusiasmados por los adelantos que han conseguido en la búsqueda de la teoría definitiva de la naturaleza. La teoría de las supercuerdas (...) unifica las leyes de lo grande y de lo pequeño (...) Actualmente, la investigación más avanzada ha integrado sus descubrimientos en un universo cuántico que posee numerosas dimensiones ocultas entrelazadas en el tejido del cosmos, dimensiones cuya geometría profusamente entrelazada tiene muchas probabilidades de contener la clave de algunas de las cuestiones más difíciles que se han planteado jamás. >>²¹⁴¹

²¹³⁷ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.172

²¹³⁸ *Ibidem*.

²¹³⁹ GREENE Brian, *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*, Planeta, Barcelona, 2003, p.9

²¹⁴⁰ SCHAYA Leo, *La doctrina sufí de la unidad*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.13

²¹⁴¹ GREENE Brian, *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*, Planeta, Barcelona, 2003, p.10

Como la paradoja forma parte de la naturaleza del zen, el concepto mismo de “unidad” aparece cuestionado como concepción numérica:

<< A veces se lo menciona en relación con el *Avatanshaka Sūtra*, que enseña que no hay número, “ni uno ni dos”. La idea implica que una vez que ingresamos con el pensamiento en la región que se encuentra más allá de la realidad, es decir, en la “mente búdica”, desaparece la multiplicidad, pero también la unidad, si con esa palabra queremos indicar la unicidad. En síntesis, nos hemos puesto más allá de la clasificación, incluyendo los números. >>²¹⁴²

Aunque desde otra cultura, el sufismo aporta un texto fundamental sobre la “Unidad”, que deviene multicultural espiritualidad unificadora:

<< La doctrina sufí del *tawhíd*, que encontró su formulación más explícita en el “Tratado de la Unidad” atribuido a Muhyi-d-dín ibn ‘Arabî o a su escuela, no difiere esencialmente en nada del *advaita-vada*, la doctrina de la “No-dualidad” vedántica, cuyo gran intérprete fue Shri *Shankarâchârya*; enseña implícitamente también el “Principio Único” del Taoísmo, el “Vacío” búdico, la verdad pura del Monoteísmo judaico, y la Unidad esencial de las “Personas divinas” del Cristianismo. >>²¹⁴³

A partir de la discusión sobre la unidad, podemos retomar el discurso central de este epígrafe sobre una concepción multicultural de la identidad.

Incluso en el pensamiento occidental la identidad es dinámica, también forma parte del devenir, donde pasado y presente son compatibles. Antoni Defez remite a la histórica autoridad de Ernest Renan en *¿Qu’est-ce qu’une nation?* de 1882, para destacar que:

<< “Una nación es un alma, un principio espiritual. Realmente sólo dos cosas constituyen este principio espiritual. Una está en el pasado, la otra en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de memorias; la otra, el consentimiento real, el deseo de vivir juntos, la voluntad de seguir apreciando la herencia que todos tienen en común (...) Los deseos humanos cambian; pero ¿qué no cambia en este mundo? Las naciones no son algo eterno: han tenido un principio, y tendrán un final.” >>²¹⁴⁴

También para Antonio Rivera (Catedrático de Historia Contemporánea en la UPV-EHU) la “identidad” es dinámica y esto implica la aceptación de la contradicción como condición natural para el proceso de cambio:

<< El individuo parece no verse tanto como un sujeto que posee y elige identidades variadas, cambiantes y hasta contradictorias, sino como algo conformado sin su permiso, a partir de la fortaleza insuperable de su participación en entidades más amplias que él mismo. La identidad de género, de clase, nacional, religiosa, política (...) se configura (y configura) dentro de procesos históricos, donde los individuos toman decisiones a partir de intereses concretos y mutables. >>²¹⁴⁵

A este respecto conviene recordar la definición ‘oficial’ de la “identidad”, donde se asume la contradicción, que aparece ‘integrada’ por la igualdad y la diferencia:

<< Identidad: f. Cualidad de idéntico. //2. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. //3. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a los demás. //4. (...) >>²¹⁴⁶

La identidad “no es única” y, como el proyecto, aparece como una elección con sentido histórico:

<< La identidad se elige, por más que el contexto tenga muchas veces la fortaleza suficiente para imponerle formalmente y para hacer que la realidad discurra por debajo de lo aparente. Por eso en la definición de la identidad, el conflicto está presente de forma constante. La identidad no es única, por más que en determinados momentos históricos aparezcan falsamente como fuera de la realidad quienes no se identifican al calor o en relación a la ‘identidad fuerte’ sin por ello ganar la condición de ahistóricos. >>

Valorando el “presente” (como *zeitgeist* incluso) en interacción proyectiva con el pasado:

²¹⁴² WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.118

²¹⁴³ SCHAYA Leo, *La doctrina sufí de la unidad*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.24

²¹⁴⁴ DEFEZ Antoni, *Memoria, identidad y nación*, en FAERNA Ángel Manuel y TORREVEJANO Mercedes (eds.lits) *Identidad, individuo e historia*, Pre-textos, Valencia, 2003, p.287

²¹⁴⁵ RIVERA Antonio, *Señas de identidad. Izquierda obrera y nación en el País Vasco, 1880-1923*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p.15

²¹⁴⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición*, Espasa, Madrid, 2001.

<< Simplemente, no les interesa la referencia o anteponen otras más apreciadas por ellos mismos. Del mismo modo, la identidad se construye y cambia en el momento en que viven los individuos, pero también la historia posterior crea las condiciones de la misma a partir de sus necesidades contemporáneas, preguntando al pasado a partir de preocupaciones del presente. >>²¹⁴⁷

Al igual que Rivera afirma que la historia se hace siempre desde el presente, el catedrático Ramírez también cuestiona la historia, su apriorística objetividad:

<< (...) certificar, en síntesis, el papel del historiador del arte como sacerdote (o monaguillo) de la ideología nacional, con todas sus grandezas y sus peligrosas aberraciones. Ninguna rama de la ciencia es tan inocente como a veces se pretende, y no puede ser una excepción la parcela del saber que a nosotros nos ocupa. El arte se consagró como una especie de religión laica de los Estados burgueses posteriores a la Revolución Francesa. >>²¹⁴⁸

El término “religión laica” también parece apropiado para aplicarlo al zen, que insistentemente nos recuerda el estatus de “condición normal” originaria para la identidad:

<< El Zen no es más que la vuelta a la condición normal, original del cuerpo y del espíritu del ser humano. Más bien la sociedad y la vida que llevamos es lo que está fuera de la normalidad. La mayoría de los seres humanos están limitados por sus conceptos, por lo que saben y por lo que creen saber. >>²¹⁴⁹

A otro nivel también para Rivera se impone una vuelta a la “condición normal”:

<< La identidad ha pasado de ser algo imprescindible e inevitable a agónico. Lejos de enfrentarse como una condición normal, aunque dinámica y en muchas ocasiones difícil, se presenta en disputa, como si necesariamente debiera configurarse como lo contrario, antitético y excluyente de lo otro. >>²¹⁵⁰

Además parece posible compatibilizar la identidad personal con la nacional, bajo la concepción que Defez propone de identidad, esencialmente provisional e inconclusa:

<< (...) es precisamente a partir de las herencias identitarias que hemos recibido que podemos construir nuestra identidad personal y la identidad nacional de la nación a la que pertenezcamos o queramos pertenecer, bien modificando elementos de aquello que nos han dicho que somos o, incluso, revocando la identidad que nos quieren otorgar. De hecho, la identidad nacional es sólo un ingrediente más de la identidad personal. Y las identidades personales, como también las nacionales, son procesos abiertos: son identidades provisionales, revisables, efímeras, inconclusas. En suma: la existencia de la identidad nacional es compatible con el hecho de que cada uno pueda crear su propia identidad. Ya lo decía con cierta dosis de poesía el viejo Renan en su conferencia de 1882: “El hombre no es esclavo ni de su raza, ni de su lenguaje, ni de su religión, ni del curso de los ríos, ni de la dirección de las cadenas de montañas”. >>²¹⁵¹

La ‘naturaleza profunda’ de las montañas interesa en Occidente y en Oriente. Así la erudita cita natural de Renan a la construcción de la propia identidad, parece corresponderse con el espíritu poético del zen (que re-citamos):

<< Antes de que un hombre estudie Zen, / las montañas son las montañas y las aguas son las aguas. / Cuando ha obtenido cierta visión interior del Zen, / las montañas ya no son montañas, ni las aguas son las aguas. / Pero cuando realiza el Zen / las montañas vuelven a ser montañas y las aguas, las aguas. >>²¹⁵²

En un sentido más general, incluso el concepto de “identidades provisionales” expresado por Defez podría asimilarse a una de las “*cosas incompletas*”, reseñadas en “Los valores espirituales del Wabi-Sabi” japonés (no obstante de raíz taoísta), una actitud explicitada en el titular / manifiesto “*Todas las cosas son incompletas*”:

<< Todas las cosas, incluso el universo mismo, están en un estado constante, perpetuo de transformación o de disolución. A menudo señalamos arbitrariamente momentos, puntos a lo largo del camino, como “acabados” y “completos”. Pero cuándo llega finalmente a completarse el destino de algo? ¿Está la planta

²¹⁴⁷ RIVERA Antonio, *Señas de identidad. Izquierda obrera y nación en el País Vasco, 1880-1923*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p.15

²¹⁴⁸ RAMIREZ Juan Antonio, *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1998, p.22

²¹⁴⁹ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.148

²¹⁵⁰ RIVERA Antonio, *Señas de identidad. Izquierda obrera y nación en el País Vasco, 1880-1923*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p.15

²¹⁵¹ DEFEZ Antoni, *Memoria, identidad y nación*, en FAERNA Angle Manuel y TORREVEJANO Mercedes (eds. lits) *Identidad, individuo e historia*, Pre-textos, Valencia, 2003, p.300

²¹⁵² ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.75

completa cuando florece? ¿Cuándo se convierte en semilla? ¿Cuándo la semilla germina? ¿Cuándo se convierte en abono? La noción de conclusión no tiene cabida en el wabi-sabi. >>²¹⁵³

No obstante desde la occidental “lógica de identidad” se intenta evitar la “contradicción”, que sin embargo admite el pensamiento por analogía (fundamental en nuestro trabajo) que permite una suspensión parcial de aquella “lógica” restrictiva:

<< La noción de identidad está en la base misma de lo que en la tradición de Occidente se considera el modo racional de pensar. (...) solía caracterizarse por la (...) ‘lógica de identidad’ que excluyera las contradicciones (...) En efecto, la identidad de toda cosa consigo misma, así como la incompatibilidad de toda cosa con su propia negación, tienen rango de principios lógicos (principio de identidad y principio de no-contradicción, respectivamente) sin los que sería imposible constituir discurso alguno (sin perjuicio de que el pensamiento por semejanza o analogía, en el que, a su modo y parcialmente, se ‘suspenden’ dichos principios, desempeñe un papel igualmente fundamental en nuestros hábitos de razonamiento). >>²¹⁵⁴

Pero inevitablemente surgen “problemas” cuando la “lógica de la identidad”, se enfrenta con la realidad del “cambio”:

<< (...) los principales problemas ontológicos y epistemológicos con los que la filosofía ha venido bregando desde sus orígenes proceden de los esfuerzos por plegar a esa lógica de la identidad una realidad que, en algunos de sus rasgos, parece resistirse a ella. El pensamiento griego, en concreto, señaló claramente dos: el cambio y la continuidad. >>

Así el “cambio” deviene conceptualmente problemático para la filosofía occidental ya desde sus orígenes:

<< El cambio es el fenómeno más perspicuo [que se explica claramente] de la naturaleza: todo en ella deviene y se transforma incesantemente, los contrarios (arriba / abajo, frío / caliente, placentero / desagradable) intercambian sus lugares dependiendo del punto de vista. Por ello Heráclito dio en pensar que nada es en realidad idéntico a sí mismo >>²¹⁵⁵

Pero sabemos que incluso para la identidad la contradicción filosófica aparecerá, pero también ‘la vía media’ en el “conflicto entre identidad y cambio”:

<< Parménides y Platón razonaron de otro modo: si ninguna cosa en la naturaleza resulta igual a sí misma, entonces es que todas esas cosas son nada (son no-ser), y el ser verdadero, que sólo puede ser inmutable, debe indagarse más allá de las apariencias mudables. Desde una actitud más conciliadora con el sentido común, Demócrito y Aristóteles entendieron que la constatación del cambio entraña en sí misma la noción de algo permanente sobre lo que ese cambio se produce: debía haber, pues, un sustrato del cambio (los átomos, las sustancias), de cuya determinación pende la verdadera índole de lo real. El conflicto entre identidad y cambio dio lugar a los problemas de más largo recorrido en la historia de la filosofía: el debate ontológico entre monismo y pluralismo, el problema metafísico de la naturaleza última del ser, la cesura epistemológica entre apariencia y realidad... >>²¹⁵⁶

La filosófica contradicción no aparece solamente en el Occidente antiguo, sino que en el Oriente contemporáneo se producen conflictos entre el *zeitgeist* y la tradición:

<< Mineko tiene 70 años, profesa la religión budista zen (la más popular en Japón) y no entiende el vértigo de la vida actual. Mineko teme que su hija no vaya a cumplir con sus deberes de honrarla cuando se muera. “Mi casa es tan pequeña que no me cabe el altar para venerar la memoria de mis padres, y yo temo que mi hija se olvide de rezar por mí”, afirma después de criticar la falta de respeto y la pérdida de valores entre las jovencitas. >>²¹⁵⁷

Sólo el concepto de ‘aquí y ahora’ parece ser compartido por diferentes generaciones, en tanto que el “vivir el momento” parece muy en sintonía con el zen (evidentemente aquí interpretado de manera diferente):

<< Lleva el pelo teñido de castaño y la ropa torcida, como si la hubiera tirado desde un séptimo piso. Sin embargo, lo que sorprende de Etsuko Ohira no es su aspecto (...), lo que maravilla de esta japonesa de 28 años es la seguridad con la que habla de sí misma en una sociedad en la que la mujer apenas se atreve a expresarse. “No me interesa un trabajo fijo. Lo importante es vivir el momento. (...)

²¹⁵³ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.49

²¹⁵⁴ FAERNA Angel Manuel, *Identidad*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.451

²¹⁵⁵ *Ibidem.*

²¹⁵⁶ *Ibidem.*

²¹⁵⁷ HIGUERAS Georgina, *Liberación a la japonesa*, El País Semanal 1439, 25 abril 2004, p.38

Etsuko estudió política internacional en Australia, y allí se acostumbró a “mirar la vida directamente” y a una libertad de espíritu de la que no goza buena parte de las japonesas. >>²¹⁵⁸

En el conflicto Oriente-Occidente sobre el concepto de identidad, participa una arquetípica experiencia artística contemporánea imbuida de *zeitgeist*, (con sentido multicultural) que permite articular discursivamente algunas fundamentales interacciones Oriente / Occidente:

<< Marina Abramovic coordina cinco días de ayuno y espiritualidad para crear nuevas obras. El parque escultórico de la Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo (NMAC), en Vejer de la Frontera (Cádiz), se convirtió esta semana en un reducto espiritual para artistas. Durante cinco días, 36 creadores de todo el mundo, bajo la tutela de Marina Abramovic (Belgrado 1946), se han sometido a un proceso de purificación mediante el ayuno, la abstinencia sexual, el silencio y un exigente programa de ejercicios físicos y mentales. La experiencia, titulada *Cleaning the house (Limpiando la casa)*, culminó anoche con las *performances* concebidas por los artistas durante su aislamiento. >>²¹⁵⁹

La artista occidental (aunque su Belgrado natal se encuentra algo ‘orientado’) que lidera la experiencia se interesa por el budismo, lo cual permite incorporar exóticos conceptos como silencio, purificación mental o el paradójico culto al más desde el menos, (ya popularizado en arquitectura por Mies van der Rohe):

<< No es la primera vez que Marina Abramovic realiza un proyecto como éste. Con cierta inspiración mística y budista, en los años setenta empezó a ensayar en solitario regímenes ascéticos enfocados a la creación artística, llegando a prolongarlos hasta un máximo de 12 días. Pero nunca hasta la fecha había tenido tal cantidad de alumnos. “La idea es que hay que purificar la mente para producir una obra de arte pura. El mensaje final sería algo así como ‘hay que aprender a vivir cada vez más con cada vez menos’ “, comenta. >>²¹⁶⁰

Es algo que no sorprende conociendo la trayectoria orientalista de Marina Abramovic:

<< La obra de Marina Abramovic & Ulay evoca, a través de diversas secuencias fotográficas, una experiencia mística especie de rito ancestral donde aparece la sangre, la fertilidad, la resistencia psíquica, etc. >>²¹⁶¹

En la trayectoria de Marina Abramovic, desde el trabajo colectivo se cuestiona la autoría, el ego artístico, sintonizando con un pasado intemporal a recuperar:

<< En 1977, las bocas de Marina Abramovic y Ulay se unieron durante más de once minutos en una respiración conjunta. (...) Finalizó así aquella acción, *Breathing In / Breathing Out*, que nos sirve como metáfora de la creación dual en el arte contemporáneo.

En el panorama actual florecen los grupos o colectivos de artistas, un hecho propiciado por la evanescencia de nociones como autoría y estilo individual, por la preeminencia de lo conceptual, los horizontes que abre la revolución técnica, y la mayor contaminación de lo artístico por lo sociopolítico. Frente al talento individual privilegiado, creador único de un arte que sale de las entrañas o está imbuido de melancolía saturnina, asistimos a la recuperación de una dimensión colectiva de la creatividad, que se había ido perdiendo en la noche de los tiempos. >>²¹⁶²

Para Gloria Picazo también forma parte del *zeitgeist* artístico contemporáneo, la búsqueda laica de alternativas espirituales, que tomen en consideración tanto la estética como la ética, valorándose entre ellas el budismo:

<< En algunas obras de todos estos artistas (apunta Gloria Picazo) “aparece el intento, desde unas posiciones secularizadas, de encontrar en culturas, religiones y tradiciones diferentes, desde el misticismo cristiano al budismo, el sufismo o el chamanismo, por citar tan sólo algunos ejemplos, algunas claves de conocimiento que, en sus concomitancias, sean susceptibles de establecer unos nuevos puentes entre ética y estética en este cambio de milenio”. >>²¹⁶³

Incluso en la historia de Marina Abramovic su identidad busca con-fundirse con la de Ulay:

²¹⁵⁸ *Op. cit.* p.32

²¹⁵⁹ LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004 p.38

²¹⁶⁰ *Ibidem.*

²¹⁶¹ GARCIA Manuel, *El arte espiritual a fines de siglo*, Lápiz 172, p.28.

²¹⁶² REBOLLAR Mónica, *Arte colectivo. A cuatro manos*, Lápiz 204, p.18.

²¹⁶³ GARCIA Manuel, *El arte espiritual a fines de siglo*, Lápiz 172, p.28.

<< Marina Abramovic y Ulay. Cuando se conocen, el 30 de noviembre de 1975, día del cumpleaños de ambos, surge entre ellos una “fuerte atracción”. Inician entonces un periplo en el que vida y arte se funden. Viven juntos en una camioneta como nómadas, con total austeridad, consagrados al arte. Para definir su situación, sirve una imagen con la que se sienten profundamente identificados, que Ulay había fotografiado en un departamento anatómico: dos gemelos siameses unidos por el pecho. >>

Desde una actitud meditativa e incluso a veces sorprendentemente violenta

<< Sus célebres *performances* escenifican ese vínculo, dejando confluír la energía masculina y la femenina en una simbiosis hermafrodita; por ejemplo, chocando sus cuerpos desnudos una y otra vez hasta la extenuación; abofeteándose uno al otro la cara durante largo rato; permaneciendo los dos de espaldas, unidos por el cabello, durante horas; sosteniendo ella un arco que él tensa con una flecha apuntando hacia el corazón de su mujer; estando sentados uno frente al otro en una mesa durante horas sin inmutarse; o reptando por el suelo tratando de hacer confluír sus campos energéticos con los de una serpiente. >>²¹⁶⁴

Debiendo apuntarse que en zen se practica la “meditación” y que en principio no pareciera tener nada de violenta, tal como se define inicialmente aquella práctica:

<< Si bien en Occidente se describe a veces el zen como la escuela de meditación del budismo, en su forma actual no es estrictamente budista y, sin duda alguna, no representa una meditación pasiva, tal como lo implica tan a menudo esta palabra en Occidente. Dicho sea de paso, tampoco la meditación hindú prescrita en los *Yoga Sûtras* de Patánjali es pasiva. Pero tanto en el Este como en el Oeste existe tan gran abundancia de la llamada meditación que sólo consiste en detener la mente en un concepto o en un objeto, que resulta necesario señalar aquí que la meditación zen constituye una ardua tarea de la conciencia. >>²¹⁶⁵

No obstante a pesar de la programática ausencia de violencia el profesor Word, que es un experto orientalista (trabajos sobre la filosofía y la psicología de la India, incluyó también el budismo entre sus estudios y se interesó por el zen desde 1920), nos presenta dentro del contexto de la meditación zen dos escuelas esenciales, interesándonos ahora el método *rinzai* que utiliza el “golpe” (tanto en sentido metafórico como literal):

<< (...) Estas observaciones, se aplican tanto a la escuela *rinsai* como a la escuela *sôtô* del zen, que difieren en el sentido de que el método *sôtô* se propone observar la propia mente en estado de tranquilidad, también llamada reflexión serena (*mochao*) o quietud del no-pensar (*wu-nien*), en tanto que el método *rinsai* plantea a la mente del estudiante una ardua tarea, que suele conllevar un tratamiento violento o por lo menos vigoroso de un problema *kôan* o incluso un grito o un golpe físicamente sobrecogedor, que puede apartar el proceso mental del punto en que está “enganchado”. >>²¹⁶⁶

De hecho la escuela *rinzai* utiliza el nombre de su fundador que vivió en el siglo IX:

<< Rinsai Gigen, muerto en 867 d.C. Conocido también como Lin-chi. Fundador de la secta *rinsai* del zen.>>²¹⁶⁷

Y precisamente en la “iluminación de Rinzai”, paradójicamente (respecto al tópico ‘pacifista’) estuvo implicado un peculiar concepto de ‘violencia’ sabiamente administrada:

<< Después de tres años en la escuela *ôbaku*, Rinsai se acercó personalmente al maestro y le preguntó cuál era la verdad esencial en la enseñanza de Buda; todo lo que logró fueron veinte azotes con un bastón. Acudió a otro maestro, Daigu (Ta-gu), quien dijo que Obaku le había propinado el tratamiento correcto para su iluminación y lo subrayó aún mas, tomando con fuerza a Rinsai por la garganta y espetándole palabras groseras. Esta vez Rinsai devolvió las atenciones, golpeando a Daigu en las costillas. Pero en ese momento alcanzó súbitamente la iluminación.

A continuación Rinsai regresó para relatar a Obaku lo que le había ocurrido pero el maestro lo amenazó tan sólo con más golpes y le dio una bofetada en la cara, después de lo cual se largó a reír y pronunció el grito sin sentido de “*katsu*”. >>²¹⁶⁸

Se puede incluso golpear ritualmente con un bastón plano denominado “*Kyosaku*” o “bastón del despertar”, como parte de la práctica normal del zen, tanto en la escuela Soto como Rinzai:

<< *Kyosaku* designa el bastón que despierta la atención. Durante *zazen* aporta una ayuda preciosa para la concentración.

Cuando la mente está agitada, se crean tensiones. Cuando la somnolencia aparece, la postura se relaja. Entonces se puede pedir el *kyosaku* (...)

²¹⁶⁴ REBOLLAR Mónica, *Arte colectivo. A cuatro manos*, Lápiz 204. p.20

²¹⁶⁵ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.99

²¹⁶⁶ *Ibidem*.

²¹⁶⁷ *Op. cit.* p.134

²¹⁶⁸ *Ibidem*.

El *kyosaku* se da en el hombro derecho y después en el hombro izquierdo. Golpea una zona precisa, cuajada de puntos de acupuntura, vuelve a poner la energía en movimiento y refresca la concentración. Dado y recibido con respeto, sirve para devolver al que practica a la tensión exacta del cuerpo y del espíritu. >>

Un golpe que literalmente corta con lo ilusorio:

<< El *kyosaku* ayuda a cortar las ilusiones y lleva el espíritu a una dimensión más elevada. Desde hace mucho tiempo los maestros zen ayudan a sus discípulos de esa manera. En el *kyosaku* están caligráficas sentencias tales como *Makumozo*: no hacerse ilusiones. >>²¹⁶⁹

Finalmente en la ‘violencia’ zen observamos:

<< Si, esos tratamientos se proponen impedir que el estudiante siga soñando o recurra a explicaciones, que en lo fundamental son sólo comparaciones (...), para dirigirlo de nuevo de las palabras a la experiencia directa, es bueno y correcto que el maestro imparta “su enseñanza” en el momento oportuno. De cualquier manera, otros maestros han preferido métodos más gentiles. >>²¹⁷⁰

En paralelismo artístico, junto al golpe también valoramos el abrazo. Recordando no obstante que Marina y Ulay estuvieron “chocando sus cuerpos desnudos una y otra vez hasta la extenuación; abofeteándose uno al otro la cara durante largo rato”, observamos por otra parte que sus *performances* también tienen un devenir. Los artistas se interesan por Oriente y ahora en la naturaleza de la inmensa China artificialmente acota por la mayor obra humana (única visible desde el espacio) fusión de arquitectura y *land art*, se produce la conclusiva paradoja artística, evidenciando la diferencia entre el proyecto y la obra:

<< En la primavera de 1988 emprenden una marcha por la Gran Muralla china, *Los Amantes*. Pretenden recorrerla completamente, en un itinerario simbólico que vincula la tierra y el cielo, siguiendo esta forma constructiva reflejo de la vía láctea, cuyo perfil se asemeja a un dragón. Abramovic comienza a recorrerla por el este, donde la cabeza del dragón reposa en el mar, la parte más femenina; y Ulay, por el otro extremo, donde la cola del dragón descansa en el desierto de Gobi. Durante noventa días, cada uno de ellos camina en pos del otro. El 27 de junio, después de haber recorrido aproximadamente 2.000 km. cada uno, coinciden, y se abrazan para decirse adiós. Este encuentro, que en principio iba a festejarse con una ceremonia nupcial, marca el final de su relación personal y artística, reconociendo sus respectivas soledades. >>²¹⁷¹

Años después Marina Abramovic, en paradójica ‘soledad colectiva’ en medio de la naturaleza (fronteriza entre Europa y Africa) genera un artístico “estado de ebullición”, quizá un anticipo de una espiritual iluminación o *satori*:

<< El mediodía del pasado viernes los participantes, todos ellos miembros de la organización Independent Performance Group (IPG), se reencontraron con el almuerzo y la conversación visiblemente satisfechos. “Lo fascinante ahora es ver como 36 personas han convivido durante cinco días, comunicándose sólo con el cuerpo, con los ojos, se reencuentran. Es un estado de ebullición”, asegura Abramovic. >>²¹⁷²

Aunque con la inevitable imprecisión de los medios de divulgación más populares (‘suplemento dominical’), incluso allí en Montenegro aparece una búsqueda emparentada con cierta definición mediática del *satori*, asociado al zen y por supuesto a la ceremonia del té y otras disciplinas artísticas:

<< Zen: Objetivo: El *satori*, la ‘contemplación de la propia esencia’ como forma de liberación. Doctrina espiritual para despertar el conocimiento total de la existencia.

Técnica: Prolongada meditación silenciosa en una postura ritual (*zazen*) mientras se reflexiona acerca de una paradoja (*koan*). También existe una forma de zen en movimiento llamada *kinhin*. Asimismo se pueden encontrar elementos del zen en la ceremonia del té, en el tiro con arco japonés y en la lucha de sables (*kendo*). >>²¹⁷³

²¹⁶⁹ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.29

²¹⁷⁰ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.135

²¹⁷¹ REBOLLAR Mónica, *Arte colectivo. A cuatro manos*, Lápiz 204, p.20

²¹⁷² LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004 p.38

²¹⁷³ OCHMANN Frank *Conocer, medicina natural. Yoga y meditación, todo lo que hay que saber*, El Semanal nº 874, 25 julio 2004, p.46

Desde un mayor rigor documental se define el *satori* o iluminación (curiosamente carente de proyecto o meta), que el zen considera como valor proyectivo en relación la “propia naturaleza”:

<< Satori: Iluminación. En el zen, el estado de conciencia de la mente búdica. Conciencia de la pura conciencia como tal, sin objetos mentales o corporales. *Prajña*.

(...) En las escuelas zen significa categóricamente ver en la propia naturaleza esencial y encontrar algo del todo nuevo, que se conoce con gran claridad y que ilumina la totalidad de la vida, pero que no se puede expresar de ningún modo.

Al mismo tiempo resulta necesario señalar que la intuición puede indicar la experiencia interna del *satori*, que ha proyectado su iluminación en la mente por un instante, que se pierde de vista mientras se la observa.

(...) El zenista no espera que le sobrevenga el *satori*, sino que dispone de su propio modo especial de meditación que conduce a éste. >>²¹⁷⁴

Así el zen aparece como una disciplina sin finalidad, que también parece reflejarse en las prácticas dirigidas por Abramovic (“artista / monitora” = ¿‘gurú’?) en la naturaleza, donde se produce un artístico discernimiento trascendente del yo ante el “espejo” (aspecto sobre el que insistiremos de manera recurrente), como disciplina cuestionadora de la identidad:

<< Largas caminatas, despertares a golpe de tambor, infusiones de menta, y ejercicios (escribir el propio nombre durante una hora o enfrentarse prolongadamente a un espejo) han sido algunos elementos del programa. “Cuando hicimos esto en países nórdicos fue más agotador físicamente. Esta vez fue más dura la parte emocional”, afirma la artista-monitora.

Lógicamente, más de un integrante del taller se resiente en el transcurso del mismo: algunos sufren dolores de cabeza, acaso también un golpe de calor. Un contrato previamente firmado con Abramovic, sin embargo, les impide abandonar. En cuanto al eventual sufrimiento psicológico, parece un riesgo asumido. “En eso consiste la prueba: en desarrollar la disciplina y la fuerza de voluntad”. >>²¹⁷⁵

Recordemos al efecto que el artístico “espejo” forma parte de la historia del arte, generándose una natural introspección en búsqueda del sí mismo más profundo:

<< Autorretrato: *Auto-observación en el espejo*: Desde mediados del siglo XV encontramos el autorretrato en la pintura italiana del Renacimiento. (...) la conciencia del artista adquiere relevancia. Ya no se considera un simple artesano, sino que empieza a verse como un creador. Si el autorretrato constituye en primera línea la auto-representación, también implica a autorreflexión. Le sirve al artista para reconocerse a sí mismo. El hecho de que el autorretrato se elabore con la ayuda de un espejo no es una simple casualidad.>>²¹⁷⁶

Parece que el artístico espejo continua plenamente vigente, así con Gerhard Richter el espejo introduce el engaño y una realidad en devenir:

<< Su instalación monumental *Ocho gris (Acht Grau, 2002)*, consiste en ocho paneles de vidrio esmaltado [500 x 270 x 50 cm. cada uno] (...) Instaladas en conjunción unas con otras y en relación con el lucernario de la sala, las superficies de estos paneles son como espejos, que producen infinitad de reflejos en los que se confunde el espacio real y el pictórico. Montados sobre estructuras de acero, cada panel puede colocarse en ángulos diferentes de forma que cada superficie tintada refleje una imagen indefinida y siempre cambiante, presentando así múltiples perspectivas e imágenes fragmentadas muy semejantes a nuestra relación con lo real. >>²¹⁷⁷

En la obra de Richter la expansión infinita, como concepto no aparece exclusivamente explicitado como espejo:

<< Gerhard Richter: (...) en sus “muestrarios de colores”, que obedecen a una programada progresión (4, 16, 64, 256 y 1.024 muestras) que define una expansión potencialmente infinita, (...) >>²¹⁷⁸

El reflejo especular, frecuentemente aparece en Richter asociado al “gris”, así:

<< (735-1) *Spiegel, grau*, 1991, 280 x 165 cm. [monocromo gris con vidrio] >>²¹⁷⁹

²¹⁷⁴ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.141

²¹⁷⁵ LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004 p.38

²¹⁷⁶ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.84

²¹⁷⁷ *Guía del Museo Guggenheim Bilbao*. Exposiciones / Programas mayo - octubre 2004, p.3.

²¹⁷⁸ DUROZOI Gérard, *Gerhard Richter*, en DUROZOI Gérard, *Diccionario de arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997, p.549

²¹⁷⁹ PELZER Birgit - TOSATTO Guy, *Gerhard Richter 100 Pictures*, Cantz, Ostfildern-Ruit (Alemania) 1996, p.36

También en:

<< *Grau* (Gris), 1976, 200 x 200 cm. >>²¹⁸⁰

Formando parte de una amplia serie de trabajos sobre el “gris” que se remonta a los años sesenta:

<< (143-2) *Zwei Grau*, 1966, 200 x 130 cm. [2 rectángulos, arriba negro y abajo gris, con amplio enmarcado blanco]>> << (397) *Grau*, 1976, 200 x 170 cm. [monocromo gris] >>²¹⁸¹

Además el no-color “gris” queda asociado en Richter al concepto “indiferencia”, que aparece en cierta sintonía ‘doble’ (gris + indiferencia) con el trascendental ‘dejar pasar’ que práctica el zen:

<< (...) el gris tiene una relevancia especial en el conjunto de su obra; no sólo histórica, como testimonio de su evolución, no sólo cuantitativa, sino también y particularmente cualitativa, pues contiene en sí mismo como “color” o también como “no color” algo de la indiferencia que espera Richter y a la que aspira. >>²¹⁸²

También este concepto de “indiferencia” que vimos que filosóficamente interesaba al estoico Marco Aurelio y estéticamente a Duchamp (asociado al *ready-made*), vemos que sigue interesando sobremanera a Richter, llegando incluso a formar parte de su identidad:

<< Esto puede decirse en gran medida de los cuadros grises del estilo presentado en esta exposición [1975]. El gris es aquí un material pastoso, que en proceso pictórico permite, ciertamente, establecer diferencias, pero que apenas las hace perceptibles y, así, apenas pueden distinguirse en la recepción. Richter alcanza en estos cuadros grises un alto grado de indiferencia, de frialdad, de distanciamiento. Sobre el fondo de estas retiradas, puede sobresalir plenamente la realidad-cuadro. En este sentido, los cuadros grises reflejan de modo ejemplar la voluntad y la obra de Richter. >>²¹⁸³

Esta artística neutralidad programática del gris, podría equipararse a otra búsqueda estética más integral, de neutralidad trascendente como punto de partida. Así podemos retomar la ya citada experiencia artística contemporánea trascendental en la naturaleza, que lidera (“guru”) Marina Abramovic:

<< La cubana Tania Bruguera explicó que el objeto último del taller consiste en “buscar el centro de cada uno”. Los *performers* usamos la energía como herramienta fundamental, y para hacerlo tienes que aprender a controlarla”, explicó. “Cinco días sin comer y sin hablar; eso suena peor de lo que realmente es. Lo mejor es que aprendes a vivir el momento en el que está”, añadió. >>

Apreciamos como aquí (“momento”) los participantes utilizan términos relevantes, como autoconocimiento (auténtico yo, identidad) ayuno, silencio, vivir el momento, experiencia de la totalidad, impregnados de fuerte espiritualidad artística. Unos conceptos que serán desarrollados bajo esta óptica espiritual multicultural, a lo largo de nuestro trabajo:

<< Un compañero suyo, el granadino Jesús Ramos, celebraba su primer tazón de gazpacho en cinco días mientras calificaba el taller como “una experiencia tan dura como enriquecedora”. “Marina es como la madre superiora, el gurú de la secta. Hay que tener una personalidad propia, pero no olvidar que estamos dentro de un paisaje, que formamos parte de un todo”, explicó el artista, que viajará en fechas próximas con sus colegas a Nueva York para ofrecer los frutos de este trabajo. >>²¹⁸⁴

En paralelo con esta actitud espiritual multicultural asentada en la naturaleza, se propone un “puente” metafórico y literal entre culturas, incluso con conexiones tan exóticas como el arte chino y artesanía andaluza. La paradoja se incluye en la programática inaccesibilidad, que naturalmente desde una óptica oriental deviene “espejismo”:

<< (...) la Fundación NMAC acogió también ayer la inauguración de una nueva pieza que viene a sumarse a un catálogo de arte expuesto al aire libre. Se trata de *El puente*, una obra formada por vasijas de cerámica

²¹⁸⁰ Catálogo *Gerhard Richter, una colección privada*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004, p.62

²¹⁸¹ PELZER Birgit - TOSATTO Guy, *Gerhard Richter 100 Pictures*, Cantz, Ostfildern-Ruit (Alemania) 1996, p.17

²¹⁸² CLADDERS Johannes, *Gerhard Richter - Graue Bilder*, Exposición en el Städtisches Museum Mönchengladbach, 1975, en Catálogo *Gerhard Richter, una colección privada*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004, p.61

²¹⁸³ *Ibidem*.

²¹⁸⁴ LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004 p.38

pintada a mano, en cuya realización han colaborado varios artesanos locales. Su creadora, la artista china Shen Yuan (Xian You, 1959), explica el proyecto como “una metáfora concebida para unir diferentes culturas, pero por otro lado resulta inaccesible. A simple vista se antoja como una alucinación, un espejismo del desierto”. >>²¹⁸⁵

Así en nuestro discurso aquel “espejo” que vimos asociado al “autorretrato”, ahora desde el lenguaje ortodoxo se torna:

<< Espejismo: (De *espejo*) Ilusión óptica debida a la reflexión total de la luz cuando atraviesa capas de aire de densidad distinta, con lo cual objetos lejanos dan una imagen invertida, ya por bajo del suelo como si se reflejasen en el agua, lo que sucede principalmente en las llanuras de los desiertos, ya en lo alto de la atmósfera, sobre la superficie del mar. // 2. Ilusión (de la imaginación) >>²¹⁸⁶

Incluso una más radical afirmación del “espejismo”, que parece anticipar concepciones orientales:

<< Espejismo: (...) 2. Ilusión engañosa. >>²¹⁸⁷

Pudiendo evidenciarse cierta correspondencia oriental con el término *maya* equiparable a una “ilusión” engañosa definida por ‘otro’ diccionario y donde la “proyección” es determinante (y más en nuestra identidad proyectiva):

<< Mâyâ: Una vieja enseñanza hindú y especialmente vedanta, que se refiere a la creación de todas las cosas manifiestas, tanto de la mente como del cuerpo, a partir de la ignorancia (*avidyâ*), mediante los dos procesos de 1) velar (*âvarana*) la realidad y luego 2) construir sobre la base de ese velo por proyección (*vikshepa*). Luego se llama *mâyâ* al producto, la totalidad del mundo del cuerpo y de la mente. Se traduce a menudo la palabra *mâyâ* como “ilusión”, que no se debe confundir con lo “des-ilusorio”. Estrictamente hablando, en términos modernos, parece estar vinculada en forma estrecha con la idea de la relatividad o de la verdad relativa que es nunca *realmente* correcta. >>²¹⁸⁸

Aunque artísticamente e incluso hace siglos en Occidente, Leonardo ya proclamó sabiamente el engaño de la “mente” ensimismada (añadiríamos que proyectiva y con poco “juicio”):

<< Nuestra mente abandonada a sí misma nos engaña. No hay cosa que nos engañe más que nuestro juicio.>>

Y necesariamente avisa de la inutilidad del deseo:

<< No debemos desear lo imposible. >>²¹⁸⁹

Para la filosofía oriental, particularmente del zen con raíz taoísta, la “nada”, la “no existencia” es el proyecto de futuro, cuando se comprende la “ilusión” de cualquier tipo de permanencia, explícita en el titular *Todas las cosas son mudables* y en el contexto de “Los valores espirituales del Wabi-Sabi”:

<< La tendencia hacia la nada es implacable y universal. Incluso cosas que tienen todas las características de la sustancia (cosas que son duras, inertes, sólidas) no ofrecen más que una “ilusión” de permanencia. Podemos cerrar los ojos, utilizar argucias para olvidar, ignorar o fingir, pero finalmente todo acaba en la nada. Todo se gasta. Los planetas y las estrellas, e incluso las cosas tangibles como la reputación, la herencia familiar, la memoria histórica, los teoremas científicos, las pruebas de matemáticas, las bellas artes y la literatura (...): a la larga, todos se desvanecen en el olvido y la no existencia. >>²¹⁹⁰

Lo cual ayuda a comprender la cultura japonesa del vacío (otra forma de “no existencia”), un concepto implícito en el ‘culto’ al té y que incide sobre la arquitectura, el diseño y otras múltiples disciplinas artísticas:

<< En el uso que hacen del espacio interior, los japoneses conservan libres los rincones y ángulos de sus habitaciones, puesto que todo, en su vida doméstica, tiene lugar en el centro de aquéllas. Los europeos

²¹⁸⁵ *Ibidem.*

²¹⁸⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición*, Espasa, Madrid, 2001.

²¹⁸⁷ MOLINER María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984.

²¹⁸⁸ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.98

²¹⁸⁹ DA VINCI Leonardo, *Aforismos*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.78

²¹⁹⁰ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.46

tienden a llenar todos los huecos y rincones de cuartos y salas, situando el mobiliario cerca de las paredes o adosándolo a ellas incluso. >>²¹⁹¹

La “identidad” también tiene una dimensión oculta, cuando se trata el espacio, el vacío, bajo un enfoque antropológico, apareciendo una vía de “introspección” para conocer la identidad (“propia” / “sí mismo”), donde incluso pueden resonar ecos espirituales (introspección / meditación):

<< Al exponer aquí el resultado de mis investigaciones sobre el uso que el hombre hace del espacio (el espacio que mantiene entre él y sus semejantes y que él crea alrededor de sí en el hogar y en el trabajo), me guía el propósito de revelar de forma expresa mucho de lo que generalmente se da por supuesto. De esta forma confío en que aumente el conocimiento de nuestra propia identidad, que se haga más intensa nuestra cotidiana experiencia y que decrezca el proceso de alienación. En una palabra: dar un pequeño paso adelante en el camino del conocimiento de uno mismo, en la vía de la introspección, para ayudar al hombre a reencontrarse a sí mismo. >>²¹⁹²

Desde esta concepción antropológica de amplio espectro, apreciamos que la estética japonesa ‘a-temporal’ tiene detrás un tras / fondo filosófico más ejemplarizante, que la epidérmica estética posmoderna. Propia de un *zeitgeist* occidental (no el único), cuestionada entre otros por Debord en *La Sociedad del espectáculo* o por Leach en *La Anestésica de la arquitectura* (tal como ya vimos). Desde nuestra propia cultura el jesuita ‘orientalista’ Lassalle también se interesa por este cuestionamiento vital (pues parece que “la vida” no viene con instrucciones de uso, que vimos con Perec):

<< La vida moderna está mecanizada. Intranquilidad es la consecuencia, incluso la intranquilidad espiritual. (...) nos hace falta la paz espiritual que el hombre necesita hoy más que nunca. Si el hombre no encuentra paz, será siempre infeliz a pesar de sus adquisiciones técnicas. No únicamente eso, padece también su salud corporal: las neurosis y molestias síquicas hacen difícil la vida. Por ello se buscan medios que ayuden a combatir esta continua intranquilidad. >>²¹⁹³

Así desde el *zeitgeist* aparece una concepción multicultural de la espiritualidad:

<< (...) el hombre occidental, una vez que ha comunicado al hombre oriental sus adquisiciones en la ciencia y en la técnica, se vuelve a Oriente, buscando también él ayuda. Ha oído que en Oriente existen métodos para llegar interiormente a la paz, que no se conocen en Occidente. Pero como estos métodos están integrados en las religiones, muchos europeos se hicieron budistas, si bien es cierto que antes se habían distanciado del cristianismo. (...) Ningún hombre puede sustraerse totalmente al influjo de su tiempo, ni a las formas externas de la vida ni de las corrientes espirituales. >>²¹⁹⁴

Para un apropiado cuestionamiento del concepto mismo de identidad multicultural, aparece una sugerente interacción entre el pensamiento griego y el chino, que necesita de unas ‘humildes’ precisiones previas, incidiendo entre otros conceptos, sobre el *zeitgeist*:

<< (...) cuando hable de China o de Grecia, (...) me estaré refiriendo a cómo se tematizó esa relación por parte de varios pensadores que lanzaron propuestas que, si en parte reflejaban la realidad del momento, también en un grado importante pretendían alterarla. Es decir, me voy a ocupar más de modelos ideales de relación que de sucesos históricos. En segundo lugar, me parece muy importante destacar que a este nivel ‘pensamiento chino’ y ‘pensamiento griego’ son grandes abstracciones que a veces pueden resultar útiles, (...), constituidas por un diálogo en donde los enfrentamientos teóricos y las diferencias son tan importantes como las similitudes. >>

Aquí se realiza una importante aportación (justamente por ser “conscientes”) al concepto mismo de estudio comparativo, cuando se aprecia la trascendencia científica (investigación) de la matización:

<< No hay, así, un contraste general entre China y Grecia. (...) en tanto que intérpretes, seleccionamos determinados rasgos y los consideramos como característicos del mundo intelectual griego o del mundo chino. (...) somos conscientes de que podrían establecerse comparaciones muy diferentes de las que

²¹⁹¹ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.92

²¹⁹² *Op. cit.* p.9

²¹⁹³ ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.7

²¹⁹⁴ *Op. cit.* p.8

nosotros aquí vamos a proponer; (...) somos conscientes de que todo lo que aquí vamos a decir debería o podría matizarse. >>²¹⁹⁵

Como ya hemos afirmado, en una contemporánea interacción de pensamientos orientales y occidentales destacamos la reconocida sabiduría de Coomaraswamy que interesa vitalmente (“ejemplo vivo”) a Cage, considerándolo como una de las claves para el sincretismo (“fusión”) de Oriente y Occidente:

<< En todos estos años, no he dejado de considerar como fundamental la obra de Ananda Coomaraswamy. (...) era un filósofo de origen medio irlandés, medio indio: para mí representaba el ejemplo vivo de la fusión de Oriente y Occidente. (...) aún cuando él había nacido de madre occidental y de padre indio: él reunía en sí mismo los dos, Oriente y Occidente. Y la doctrina que profesaba, y que era absolutamente tradicional, pertenecía a la tradición universal. >>²¹⁹⁶

Desde la polaridad más oriental, también aparece Coomaraswamy en la trascendental obra cumbre de la espiritualidad de la India:

<< La *Bhagavad Gita* es, en palabras de Ananda K. Coomaraswamy, “la obra aislada más importante jamás compuesta en la India (...) recitada a diario por millones de creyentes de distintos credos (...) resume toda la doctrina védica tal como se encuentra en los primeros libros, *Vedas, Brahmanas y Upanishads*” (A.K. Coomaraswamy, *Hinduismo y budismo*. Introducción) >>²¹⁹⁷

Además de interesarse por la espiritualidad oriental, Coomaraswamy también estudia el arte oriental, donde sorprendentemente en el célebre texto *Asiatic Art* también se interesa por Grecia y la Edad Media europea:

<< Las artes tradicionales y normales son, hablando en términos generales, las de Asia en general, las de Egipto, las de Grecia hasta el final del período arcaico, las de la Edad Media europea, y las designadas colectivamente como artes de los pueblos primitivos y el arte popular de todo el mundo. >>²¹⁹⁸

Al moderno sabio (‘ilustrado’) sincretista Ananda K.C. Coomaraswamy (1877-1947) el estudio de la estética oriental / occidental le lleva a interesarse por la aportación espiritual del Maestro Eckart (del que en otro lugar nos ocuparemos):

<< (...) está considerado como el más grande entre los historiadores del arte indio. Nacido en Colombo (Ceilán), se graduó en la Universidad de Londres y fue luego director de Arte Indio en el museo de Boston. Sus numerosas contribuciones a la filosofía, religión y arte de Oriente le han dado un inmenso prestigio mundial. (...) Buscando una teoría general, el autor examina tratados chinos e indios sobre arte, incluyendo su aspecto práctico. Analiza luego la estética medieval europea centrándose en la gran figura del Maestro Eckhart. >>²¹⁹⁹

Recordemos que estamos tratando de *arte asiático* (Coomaraswamy) y que requiere unas previas precisiones, en las que aparecen incluso aspectos ‘genéticos’ (“genéricamente diferente”) importantes para comprender la identidad asiática:

<< *Arte asiático* (*Asiatic Art*) fue publicado por primera vez por la New Orient Society of América en 1938. Al contemplar el arte de Asia en su conjunto hay que comprender ante todo que no representa simplemente otra clase de arte, sino un arte genéricamente diferente de lo que hemos llegado a entender por “arte” en los tiempos modernos. (...) olvidando que la obra asiática, ahora separada de su ambiente, nunca se hizo más que para ser usada, ni para ser mostrada en otro lugar que aquél al que estaba destinada. >>²²⁰⁰

Ejemplarmente el artista oriental es capaz de visualizar previamente (proyectivamente) el “árbol” (‘interior’), una metáfora sorprendentemente afín con ciertas obras del occidental Giuseppe Penone (del que en otro lugar nos ocuparemos):

<< (...) el artista concibe en una forma imitable la idea del objeto hacia el que su voluntad se dirige; si por ejemplo, *piensa* en el “agua” o la “posibilidad” ve una espiral, si piensa en el “fundamento”, ve un loto, si

²¹⁹⁵ LOPEZ SASTRE Gerardo, *Individuo y sociedad en el pensamiento griego y en el pensamiento chino, un enfoque comparativo*, en FAERNA Angel Manuel y TORREVEJANO Mercedes (eds. lits) *Identidad, individuo e historia*, Pre-textos, Valencia, 2003, p.19

²¹⁹⁶ CAGE John, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia, 1999, p.199

²¹⁹⁷ GUTIERREZ Francesc (traductor de original anónimo), *Bhagavad Gita. Cantar del Glorioso Señor*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p.5

²¹⁹⁸ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.18

²¹⁹⁹ *Op. cit.* p. contraportada

²²⁰⁰ *Op. cit.* p.17

piensa en la “luz”, ve oro, si piensa en el “Mundo”, ve una rueda, si piensa en el Sol, ve un águila o un caballo, si piensa en la Aurora, ve una novia, si piensa en el Padre, ve un dragón. Antes de que se corte el árbol ya tiene una imagen mental clara y definida de la estatua acabada. >>²²⁰¹

Debiendo recordarse que en el arte oriental (ahora nos interesamos por el chino) la funcionalidad del arte interesa a la espiritualidad, que debe ser puesta en evidencia (“revelar”):

<< Desde el punto de vista chino, la función primordial del arte consiste en revelar la operación del Espíritu (*ch'i*) en las formas de la vida. >>²²⁰²

Consecuentemente en Oriente la identidad egótica (“engreimiento”) del artista queda cuestionada, al tiempo que naturalmente se potencia la vía meditativa (“*dhyâna-yoga*”):

<< (...) el artista no debe estar distraído por deseos o pensamientos de sí mismo, y esto es lo que significa “pintar sin engreimiento del corazón”. El debe transferirse en lo que imagina, permaneciendo él mismo sólo potencialmente. Como lo expresan los libros indios, debe ser un experto en *dhyâna-yoga*; la “observación” será inútil, al no haber nada en el universo que sea, estrictamente hablando, imitable; no se puede “reproducir” un árbol pensando, ni las ideas, que no tienen posición local, pueden más que “abrigarse”. >>

Así diversas culturas orientales se interesan por la “creación contemplativa” desde una concepción sincrética, al efecto Coomaraswamy aclara comparativamente el término indio *dhyana*:

<< Esta palabra *dhyâna* (en chino *ch'an*, en japonés *zen* y en el yoga cristiano *contemplatio*) es sinónima de “arte en el artista”, o simplemente “arte” en el sentido de aquello según lo cual el artista trabaja y de lo que de hecho es una obra de arte. El propio mundo es una creación contemplativa (...) Cuando los constructores del altar del fuego, que es una imitación del cosmos y una síntesis de todas las artes del mismo modo que una catedral, no saben qué hacer en un momento dado del proceso, los dioses les amonestan para que “reflexionen”. >>²²⁰³

Finalmente Coomaraswamy aporta a nuestro estudio un pensador chino fundamental:

<< (...) lo expresó también Chuang Tzu, “ver primero mentalmente, y luego proceder”, de acuerdo con la sentencia india posterior, “primero la visión, luego la tarea” (*dhyâtva kuryât*): y estos conceptos de lo que se llaman en la estética escolástica las operaciones artísticas “primera y segunda” o “libre y servil” se encuentran en toda la literatura asiática sobre el arte. >>²²⁰⁴

Otras fuentes documentales también reconocen su magisterio, calificando de imprescindible su obra homónima:

<< Zhuangzi es uno de los filósofos más importantes de la antigüedad china. Se sitúa su muerte alrededor del año 300 antes de nuestra era. La obra que reúne sus escritos y otros textos posteriores a su muerte no lleva título; se conoce como “el” *Zhuangzi*. >>²²⁰⁵

Para evitar confusiones, recordemos que Chuang Tzu también es conocido como *Zhuangzi*:

<< No existe una traducción satisfactoria de este libro en francés. (...) La mejor que hay en lengua occidental es la de Burton Watson, *The Complete Work of Chuang Tzu* (Columbia University Press, Nueva York, 1968). La de A.C. Graham, *Chuang Tzu, The Seven Inner Chapters* (Allen & Unwin, Londres, 1981), es menos convincente, pero presenta interés por su aparato crítico. >>²²⁰⁶

Incluso para el momento actual este pensador chino aparece dotado de unos sugerentes conceptos:

<< El interés que presenta una lectura atenta del *Zhuangzi* hoy en día estriba (...) Sobre todo en el hecho de que la experimentación, la disolución y la redefinición de nuestra relación con nosotros mismos, con los demás y con el mundo, ese *solve et coagula* de los alquimistas, no puede hacerse sin la adopción (siempre experimental) de nuevos paradigmas. Zhuangzi nos los proporciona en abundancia. (...) hemos visto los del aprendizaje, (...) de la consciencia visionaria *you*, del vacío y la confusión, del cuerpo definido como una actividad propia cognoscible o incognoscible. >>²²⁰⁷

²²⁰¹ *Op. cit.* p.33

²²⁰² *Op. cit.* p.28

²²⁰³ *Op. cit.* p.34

²²⁰⁴ *Ibidem.*

²²⁰⁵ BILLETTER Jean François, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Siruela, Madrid, 2003, p.9

²²⁰⁶ *Op. cit.* p.10

²²⁰⁷ *Op. cit.* p.176

Y la actividad deviene creativa pasividad para una re-observación:

<< Son todas ellas ideas valiosas porque nos permiten observar mejor nuestra experiencia, u observarla de manera distinta, y superar ciertas aporías resultantes de nuestros paradigmas habituales >>²²⁰⁸

Desde otras fuentes documentales se nos confirma que Chuang Tzu tiene un papel relevante en la historia del pensamiento chino, debiendo permanecer a su “escucha” trascendente (del Dao):

<< La mayor parte de las corrientes de pensamiento de los Reinos Combatientes (siglos V-III) parten de la observación de que el mundo no es sino discordia y violencia. Pero, desde el principio, la corriente llamada daoísta toma una corriente diferente de los demás, que buscan vías (dao) o métodos positivos: los confucianos preconizan el ren, los moístas, la búsqueda del interés de la mayoría; los legistas, imponer la misma ley a todos. En cambio Zhuangzi o Laozi no buscan modos de remediar la situación, sino que se ponen sencillamente a la escucha, en una actitud que llaman no-acción. ¿A la escucha de qué? De una música tenue y armoniosa que logra atravesar el fragor de los conflictos y la cacofonía de las teorías y discursos: la del Dao. >>²²⁰⁹

Esta valoración de la “no-acción” coexiste con otra constante en el pensamiento de Zhuangzi. Precisamente una que conforma parte de la identidad oriental, así aparece reiteradamente el “vacío”, que en su devenir potencia la creatividad y da coherencia incluso a la paradoja:

<< En Zhuangzi, tenemos una representación diferente. Lo que llamamos sujeto o subjetividad aparece como un *ir y venir entre el vacío y las cosas*. De ambos términos, el primero (el vacío o la confusión) es lo que se considera fundamental. Por este vacío es por lo que tenemos la capacidad, esencial, de cambiar, de renovarnos, de redefinir (cuando es necesario) nuestra relación con nosotros mismos, con los demás y con las cosas. (...) Como hemos visto, este paradigma permite a Zhuangzi describir nuestra experiencia de un modo coherente y exacto, incluso en sus momentos paradójicos. >>²²¹⁰

Volviendo a la filosofía india retomamos el interés del sincretista Coomaraswamy por las polaridades arte asiático / arte griego, resultando útil la revisión del último artículo que publicó en su vida, que curiosamente trata de este asunto:

<< *Atenea y Hefesto* (*Athena and Hephaistos*) fue publicado en *The Journal of the Indian Society of Oriental Art*, vol. XV, 1947. Es el último artículo que escribió el Dr. Coomaraswamy. >>

Inciendiando especialmente en este último artículo sobre el cuestionamiento del ego (más universal escrito con mayúsculas: “Ego”) artístico, valorando su multiplicidad y potencial “integración”:

<< En la producción de cualquier cosa hecha con arte, o en el ejercicio de cualquier arte, están implicadas simultáneamente dos facultades, respectivamente imaginativa y operativa, y libre y servil. La primera consiste en la concepción de alguna idea en una forma imitable, y la segunda en la imitación (*mimesis*) de ese modelo invisible (*paradeigma*) en un material determinado, que es, así, informado. La imitación, el carácter distintivo de todas las artes, tiene, por consiguiente, un doble aspecto: por una parte, el trabajo del intelecto (*nous*) y, por otra, el de las manos (*cheir*). Estos dos aspectos de la actividad creadora corresponden a los “dos en nosotros”, esto es, nuestro Sí espiritual o intelectual y nuestro Ego sensitivo y psicofísico, trabajando juntos (*synergoi*). La integración de la obra de arte dependerá de la medida en que el Ego pueda y quiera servir al Sí, o, el patrón y el operario son dos personas distintas, del grado de su entendimiento mutuo. >>²²¹¹

El ego artístico no parece el único problema a superar, también se detecta un ego (“egotismo” / ¿egoísmo?) “cultural”, típicamente occidental y contemporáneo:

<< Para los problemas del egotismo cultural el mejor remedio es la autocrítica, concepto en el que Rafael Argullol hace hincapié como virtud característica de la tradición occidental, aunque reconoce que el pensamiento crítico es un valor a la baja en una sociedad condicionada por un hiperconsumo tecnocráticamente dirigido. >>²²¹²

²²⁰⁸ *Op. cit.* p.177

²²⁰⁹ CHENG Anne, *Historia del pensamiento chino*, Bellaterra, Barcelona, 2002, p.99

²²¹⁰ BILLETTER Jean François, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Siruela, Madrid, 2003, p.178

²²¹¹ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.45

²²¹² PUJOL Oscar, *Introducción en ARGULLOL Rafael y MISHRA Vidya Nivas, Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, Siruela, Madrid, 2004, p.25

Culminando esta creativa polarización Oriente-Occidente, valoramos como el sincretismo de Coomaraswamy incide sobre la necesidad de un hombre completo que equilibre acción y contemplación. Esta actitud se evidencia claramente en *Prefacio (Foreword)* realizado en el College of Notre Dame de Maryland en enero de 1942, donde afirma que:

<< Las cosas hechas con arte responden a necesidades humanas o, si no, son lujos. Las necesidades humanas son las necesidades del hombre completo, que no vive sólo de pan. (...) el hombre completo necesita cosas bien hechas que sirvan al mismo tiempo para las necesidades de la vida activa y la contemplativa. >>²²¹³

El “diálogo” intercultural entre India y Europa no es algo nuevo, cuenta con una amplia historia:

<< El diálogo que presentamos a continuación, un diálogo entre las culturas de India y Europa, empezó seguramente hace más de tres mil años y ha continuado de un modo intermitente hasta nuestros días. (...) La actitud europea desde la Grecia clásica había sido diametralmente opuesta a la falta de interés que los indios mostraron por la Antigüedad occidental. Los griegos debatieron apasionadamente si el origen de su filosofía se encontraba en la propia Grecia o por el contrario entre los pueblos de Egipto o de la India.>>²²¹⁴

Desde la contemporánea visión india de Mishra el diálogo intercultural aparece como proyecto de futuro, entrando en resonancia pensadores históricos y contemporáneos de Occidente y de la India:

<< la postura de Vidya Nivas Mishra en lo que concierne a un diálogo entre culturas es esencialmente optimista (...). Para Mishra el diálogo es posible debido a la existencia de una corriente de pensamiento perennialista en la tradición india. Mishra invoca directamente el famoso concepto acuñado por Leibniz de *filosofía perenne* y entiende que a través de ella se abren vías de comunicación entre culturas diferentes. El concepto de filosofía perenne encuentra correlato en el concepto indio de *sanatanadharma*, el *dharma* eterno, que cobra especial relevancia en una serie de pensadores indios pertenecientes ya a la modernidad como Vivekananda, Aurobindo, Radhakrishnan, etc. >>

De este pensamiento se desprende una espiritualidad superadora de las limitaciones de “tiempo y lugar”:

<< Este concepto postula la unidad trascendental de todas las religiones, y por ende de todas las culturas, y la existencia de una religiosidad eterna y universal basada en principios generales cuya validez perdura en todo tiempo y lugar. >>²²¹⁵

De la teoría a la praxis y desde la sabiduría de la India, Mishra propone sintonizar con el propio ritmo de la “respiración” como medio de integración del “tiempo” (y posiblemente del espacio) que parece ‘relativizarse’ (“reducirlo y expandirlo”) experimentalmente, quizás cierta sintonía empírica con la teoría de Einstein:

<< Una vez más Mishra hace referencia a ciertas prácticas, en este caso al control de respiración, que permite al hombre escapar de los estrechos límites de la temporalización lineal: “La respiración puede ser modelada en forma de ritmo. Gracias a este ritmo, nuestro propio ritmo, podemos controlar el tiempo, podemos reducirlo y expandirlo. Lo que finalmente sucede es que, al sintonizar el tiempo con nuestro propio ritmo, el tiempo se congela. Nuestro tiempo se convierte entonces en un tiempo estético; nuestro espacio, en un espacio estético.” >>²²¹⁶

En la práctica tradicional del *Hatha Yoga* después de la práctica del control de la “respiración” o *pranayama*, se pasa a la siguiente etapa de concentración que conduce a la meditación. Consecuentemente la “estética” en colaboración con las prácticas espirituales como la “meditación”, potencia la interacción Oriente-Occidente:

<< Hay que hacer notar, pues, que para Mishra la culminación de este tiempo experiencial se produce no sólo mediante ejercicios relacionados con caminos religiosos (meditación, control de la respiración, técnicas yóguicas, etc.) sino también con la experiencia estética, con la percepción del *rasa* o el gusto esencial de una obra de arte. >>²²¹⁷

²²¹³ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.14

²²¹⁴ PUJOL Oscar, *Introducción* en ARGULLOL Rafael y MISHRA Vidya Nivas, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, Siruela, Madrid, 2004, p.11

²²¹⁵ *Op. cit.* p.25

²²¹⁶ *Op. cit.* p.55

²²¹⁷ *Ibidem.*

La cultura del té y su estética (aunque no necesariamente su filosofía) deviene multicultural, teniendo en Inglaterra una importante vía de penetración, en un paradójico fenómeno de ‘colonización inversa’ de la India. Aunque no debe hacernos olvidar otros contactos estéticos Oriente-Occidente, mucho más antiguos como los que Eco nos recuerda, y que en gran medida coincide con el contexto que hemos citado.

Así la India constituye una fundamental aportación al concepto de multiculturalidad que estamos valorando. Debiendo recordarse el origen hindú del zen, en cuanto ‘rama’ del budismo. Se hace pues necesaria una concepción multicultural para una plena “definición del arte” y consecuentemente de la estética, que Eco directamente titulará “Estética india y estética occidental”:

<< Los indudables intercambios entre el pensamiento indio y el pensamiento griego (especialmente en la época helenística) y el masivo recurrir a las filosofías orientales por parte de los filósofos modernos (basta con pensar en Schopenhauer) no han despertado interés en la cultura filosófica occidental por la problemática filosófica y la metodología de la India. >>²²¹⁸

En este pensamiento globalizador pasamos a contemplar el devenir estético del té en Occidente. Observando como en Inglaterra la cultura del té tiene manifestaciones estéticas, nos interesa la actividad pluridisciplinar de Charles Rennie Mackintosh, 1868, Glasgow - 1928, Londres:

<< Arquitecto, decorador, diseñador y pintor establecido en Glasgow. Activo de 1889 a 1913. (...) durante su vida fue considerado sobre todo como decorador de salones de té. >>²²¹⁹

La luz y la sombra tan elogiados por Tanizaki en la estética japonesa, también son términos que interesan en la decoración interior asociada al té en Inglaterra, que aquí admite la “vulgar” estética del simple “papel de envolver” como decoración mural:

<< George Walton encargó en 1896 a Mackintosh que remodelara el mobiliario y los accesorios de las *Crown Lunch and Tea Rooms*, y más tarde, en el mismo año, Mackintosh encargó a su vez a Walton que diseñara el mobiliario de las *salas de té de la calle Buchanan*. (...) Una característica de estos interiores fue el uso de atrevidos contrastes de luz y sombra. En *Mains Street*, Mackintosh crea una atmósfera íntima en el comedor con el pardo oscuro de las paredes revestidas de vulgar papel de envolver. (...) Lo sombrío del mobiliario y las paredes contrasta con la pintura blanca encima de la moldura y en el techo. >>²²²⁰

En el contexto integrador del arte-aplicado de Arts and Crafts, interesa la estética ruda relativamente afín con el sentido japoneizante del *wabi-sabi*, que en cierta medida está implícito en el arrancamiento y la revalorización de lo “antiguo” (preferentemente ‘algo’ deteriorado / imperfecto):

<< Otra característica de sus primeras obras era una pasión típicamente Arts and Crafts por eliminar la decoración superflua de las habitaciones donde vivía en la casa de sus padres. Así, por ejemplo, se dice que cuando en 1896 se trasladaron al 27 de Regent Park Square, Glasgow, Mackintosh arrancó revestimiento de la chimenea existente para descubrir el antiguo hogar >>²²²¹

Más concretamente, sí estéticamente sustituyésemos el término arrancar por el desprender, podríamos encontrar concomitancias entre Mackintosh y el *wabi-sabi* japonés, que en sus “Preceptos Morales” valora:

<< “Desprenderse de todo lo necesario”. El *wabi-sabi* implica pisar levemente el planeta y saber valorar lo que se encuentra, aunque sea una pequeñez, en el momento en que se encuentra. “Pobreza material, riqueza espiritual” es el lema *wabi-sabi*. >>²²²²

²²¹⁸ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.65

²²¹⁹ GARCÍAS Jean-Claude, *Charles Rennie Mackintosh* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.577

²²²⁰ MASSEY Anne, *El diseño de interiores en el siglo XX*, Destino, Barcelona, 1995, p.53

²²²¹ BENTON Tim - MILLIKIN Sandra, *El movimiento Arts and Crafts*, Adir, Madrid, 1982, p.50

²²²² KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.59

El empleo de toscos revestimientos de paredes, como el “papel de envolver” o la “tela de saco”, aparece como una actitud artística asociada a un *zeitgeist* occidental muy peculiar a finales del XIX. Concretamente “cuando en 1896 se trasladaron al 27 de Regent Park Square, Glasgow, Mackintosh”:

<< (...) recubrió las paredes con un tosco papel de envolver de color marrón. Esto es interesante por su paralelismo con otros artistas de la época: en 1860 cuando Dante Gabriel Rossetti se casó, diseñó para su propia casa un estampado sobre papel de envolver corriente, y su ejemplo fue seguido por artistas como Vosey y Baillie Scott. Cuando este último se trasladó a Fenlake, a las afueras de Bedford, en 1901-2, compró una vieja casa de campo a la que llamó irónicamente *The Manor* (la casa señorial), y la decoró él mismo con una sobriedad similar, recubriendo las paredes de tela de saco corriente. Mackintosh conservó siempre los instintos del Movimiento Arts and Crafts de “fidelidad a los materiales”, por refinada y compleja que llegase a ser su decoración de interiores. >>²²²³

El trascendente interés estético por la imperfección, también se manifiesta (también como ‘manifiesto’) en la arquitectura y diseño interior japonés tradicional, en el ejemplarizante poste imperfecto de madera, en el lugar más espiritual de la casa:

<< (...) en la casa tradicional existen dos espacios institucionalizados por la costumbre y en ellos se manifiestan el estilo peculiar de la familia: el *tokonoma* (abreviadamente *toko*) que se puede traducir libremente como “nicho de las imágenes” y el *tana*, nicho anexo al *toko*, dotado de estantes y armarios empotrados que se cierran con puertas correderas. >>²²²⁴

Así en el *tokonoma* budista aparece “un viejo palo”, paradójicamente carente de función estructural pero que simbólicamente su estética / espiritual todo lo soporta:

<< El *toko* es un lugar donde la familia observa el ritual budista, un rincón destinado a la devoción; tiene el pavimento aproximadamente 30 cm. más alto que el de las demás habitaciones y sobre él se coloca un incensario, una pequeña estatua o un jarrón de flores. De la pared posterior cuelga el *kakemono*, panel enrollado que contiene una efigie y un pasaje de los textos sagrados y que debe ser cambiado con frecuencia porque hace referencia a uno de los numerosos días o de solemnidades religiosas o a acontecimientos de la vida doméstica. La sutil pared divisoria entre el *tokonoma* y el *tana* termina por la parte delantera en un palo o estaca. >>

Esta imperfección estética ‘fundamentadora’ no es dogmática, puede integrar tradición, espíritu, personalidad, etc.:

<< Este último [*tana*] no tiene ninguna función desde el punto de vista estructural, pero es la madera por excelencia, la madera que el patriarca de la casa ha escogido para su morada después de una larga reflexión: una madera con un bello jaspeado o un viejo palo de *hinoki*, tomado de la casa de un campesino, o sencillamente un tronco derecho o torcido, con pocos o muchos nudos. Existen infinitas posibilidades; corresponde al propietario de la casa encontrar aquella que satisfaga mejor sus exigencias personales. >>²²²⁵

En el Japón tradicional la fidelidad al material adquiere un nivel ético, un rango de *precepto moral*, en el sentido que ya consideramos de estética-ética. Desde estas concepciones estéticas el papel puede ser tan valioso como el oro y la sala de té puede ser el lugar idóneo para proclamarlo (discretamente):

<< La jerarquía normal del valor material relacionado con el coste también se deja de lado. Barro, papel y bambú tienen, de hecho, más cualidades / valor intrínseco wabi / sabi que el oro, la plata y los diamantes. En el *wabi-sabi* no existe el concepto “valioso” ya que éste implicaría el de “no valioso”. (...) en la sala de té las cosas existen sólo cuando expresan sus cualidades *wabi-sabi*. Fuera de la sala de té, vuelven a su realidad ordinaria, y su existencia *wabi-sabi* se extingue. >>²²²⁶

Siglos después en Inglaterra se impregnan los salones de té de ciertas cualidades moralistas (diferentes de los citados *Preceptos Morales del Wabi-Sabi*), empezando por contar con ciertas “dependencias a las que hombres y mujeres acudían por separado”. Así en los diversos salones de té que Mackintosh diseñó para Catherine Cranson a partir de 1896, además de “su diseño de interiores” se puede observar como:

<< La señorita Cranson era una mujer de gran personalidad y gusto que se hallaba a la vanguardia de la moda de salones de té surgida en Glasgow en la década de 1890. Sus salones de té eran algo más que eso:

²²²³ BENTON Tim - MILLIKIN Sandra, *El movimiento Arts and Crafts*, Adir, Madrid, 1982, p.50

²²²⁴ POTHORN Herbert, *Guía práctica de la Arquitectura. Cómo reconocer los estilos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1993, p.184

²²²⁵ *Ibidem.*

²²²⁶ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.61

eran en realidad restaurantes, cafés y clubes que ofrecían un ambiente agradable y en los que no se servían bebidas alcohólicas. >>²²²⁷

El interés por la cultura del té en Inglaterra, curiosamente, viene a coincidir temporalmente con la divulgación del ceremonial del té en Japón:

<< La primera vez que leí sobre el *wabi-sabi* fue en el clásico *Libro del Té* de Kazuko (también conocido como Tenshin) Okakura, que se publicó en 1906. Aunque Okakura se ocupaba de muchos aspectos del *wabi-sabi*. Probablemente no quiso confundir a los lectores con palabras extranjeras que no resultaban esenciales en su discurso sobre las ideas culturales y estéticas. (El libro se escribió en inglés para un público no-japonés.) >>²²²⁸

La pureza y vacuidad estética-ética inglesa no está exenta de paradojas (‘moralizantes’), dado que Mackintosh “especializado en interiores blancos y casi vacíos”, en lo personal fue un ‘peculiar’ diseñador de salones de té:

<< Entre 1895 y 1916 Mackintosh recibe el encargo de la decoración, muebles, mantelerías, cuberterías y frescos al estar encargado de toda una serie de salones de té. Su propietaria, Miss Cranston, que pretende luchar contra los notorios excesos en la bebida de los habitantes de Glasgow, se sirve para ello, extrañamente, de un arquitecto alcohólico. >>²²²⁹

En Oriente en el lugar del té se practica todo (de “totalidad”) un ceremonial que tiene una dimensión más trascendente, apareciendo asociado a principios morales (que venimos tratando) e incluso espirituales:

<< La inspiración inicial de los principios metafísicos, espirituales y morales del *wabi-sabi* proviene de las ideas sobre simplicidad, naturalidad y aceptación de la realidad que se encuentran en el Taoísmo y en el Budismo Zen chino. (...) Aunque el *wabi-sabi* penetró rápidamente en casi todos los aspectos de la sofisticada cultura y del gusto japonés, alcanzó su expresión más amplia en el contexto de la ceremonia del té. >>

La integración disciplinar corre pareja a la diversidad lingüística:

<< Llamado *sado*, *chado* y *chanoyu*, la ceremonia del té evolucionó hasta convertirse en una ecléctica forma social de arte que combinaba, entre otras cosas, conocimientos de arquitectura, interiorismo y jardinería, arreglo floral, pintura, preparación de los alimentos e interpretación. Un experto en servir el té era alguien que podía orquestar todos estos elementos (más los invitados presentes) y convertirlos en un acontecimiento artístico contenidamente apasionante y temáticamente coherente. En su cenit artístico, el objetivo fundamental de la ceremonia del té era comprender el universo *wabi-sabi* en su totalidad. >>²²³⁰

Evidenciándose un indiscutible temprano interés y aplicación de la inspiración japonesa de Mackintosh:

<< El ligero y claro diseño de inspiración japonesa y orgánica (*Mains Street*) Glasgow, 1900. >>²²³¹

Resulta paradójico (no menos que la metodología en la enseñanza zen) que el conocimiento de la cultura japonesa que tiene maestro occidental del té, es ‘enciclopédica’, no vitalista:

<< De los libros japoneses que llegaban a la biblioteca de la antigua escuela, el arquitecto [Mackintosh] aprendió algunas de las respuestas que luego aplicaría a la construcción de sus viviendas, como los sistemas de calefacción y ventilación o la sutileza de la decoración con telas. >>²²³²

Aunque es evidente que la colonización inglesa de la India es una fuente directa de orientalismo, resulta sorprendente el interés por la cultura del té en Glasgow que algunos autores califican de “japonesismo”:

<< En Europa, es la industrializada Glasgow el enclave más impregnado de japonesismo gracias a las relaciones económicas privilegiadas que mantiene con Japón. Charles Rennie Mackintosh es el

²²²⁷ BENTON Tim - MILLIKIN Sandra, *El movimiento Arts and Crafts*, Adir, Madrid, 1982, p.56

²²²⁸ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.10

²²²⁹ GARCÍAS Jean-Claude, *Charles Rennie Mackintosh* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.578

²²³⁰ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.31

²²³¹ MASSEY Anne, *El diseño de interiores en el siglo XX*, Destino, Barcelona, 1995, p.54

²²³² ZABALBEASCOA Anatxu y RODRIGUEZ Javier, *Vidas construidas - Biografías de arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p.140

representante más célebre de esta ciudad, de esta época y de este contexto. Aunque no estuviera nunca en contacto directo con el Japón, puede aproximarse de cerca en Glasgow a esta cultura, de la que saca motivos tradicionales que reinterpreta cuidadosamente (como el cuadrado, convertido en su misma firma).>>²²³³

Observamos que ‘sintomáticamente’ Mackintosh incluso asume una firma japoneizante, un “cuadrado”. Curioso rasgo de identidad casualmente ‘similar’ al que años después también utilizará Malevich en su último *Autorretrato*, 1933 (Oleo sobre tela 73 x 66 cm. San Petersburgo, Museo del Estado Ruso) “remitiéndose al arte renacentista”:

<< Malevich se ilustra a sí mismo como príncipe de los pintores. De este modo intensifica su proclama de una libertad como artista que está por encima de la doctrina artística estalinista. El observador debe alzar la vista para mirarlo, mientras que él se encuentra en otro ámbito espiritual. La prueba de que todavía trabaja dentro del marco del suprematismo está en su firma, abajo a la derecha, que consiste en un *Cuadrado negro* [minúsculo cuadro negro enmarcado por otro cuadrado a línea] >>²²³⁴

Para comprender el ‘moderno’ interés en Occidente por la cultura japonesa, debe citarse también a Liberty, otro creador coetáneo de Mackintosh, en este caso en contacto directo con lo japonés. Arthur Lasenby Liberty nació en Chelsam (Buckinghamshire) en 1845, “en el seno de una familia de pañeros que se trasladó a Nottingham el año de la Exposición” (Universal):

<< En 1862 entró a trabajar en la empresa Farmer and Rogers el mismo año en que esta empresa adquirió gran parte de la colección de arte japonés de Alcock exhibida en la Exposición Internacional de la misma fecha [1862]. Estimulada por el interés que aquellas obras habían suscitado, la empresa Farmer and Rogers fundó un “Almacén Oriental” dedicado a los grabados, dibujos, lacados, porcelanas, bronce y sedas japonesas. Liberty tuvo la fortuna de que le pusieran a cargo de este establecimiento, y en 1875 adquirió la colección y abrió su propia sala de arte oriental en el 218a de Regent Street. El negocio tuvo tanto éxito que al año siguiente pudo comprar el resto de los locales. >>²²³⁵

La Exposición Universal inglesa, que se celebró en Londres en 1862, resultó trascendental en la génesis de la estética japonesa en Occidente:

<< En Inglaterra y en 1861, justamente diez años después de la Gran Exposición de Londres de 1851, muere el príncipe Alberto (...) la segunda Exposición Universal inglesa, que se celebró en Londres en 1862, se quedó, en cierto modo huérfana de reales padrinos. (...) La reina Victoria, de luto por el príncipe Alberto, no asistió a la ceremonia. Era el día 1 de mayo. La Exposición se extendería hasta el 30 de octubre de ese mismo año. >>²²³⁶

Japón destaca en la Exposición de 1862 por su exotismo que le imprime gran popularidad:

<< En un ambiente de calma europea (...) El optimismo y la alegría reinan por todas partes, como en un baile de máscaras. Los países participantes elevan a 80.000 los productos expuestos y algunos de ellos, como Japón, atraen la atención del público por el simple hecho de exhibir sus costumbres extremadamente exóticas a los ojos del visitante europeo. Aunque, desde el comienzo mismo de las Exposiciones Universales, los organizadores lucharan contra la cultura de las curiosidades, era inevitable que hechos muy concretos se apoderaran de los favores del público asistente. >>²²³⁷

Aunque el auge de la estética japonesa en Occidente tiene más nombres propios:

<< Una parte importante del Movimiento Estético, y posteriormente del Art Nouveau, fue el gusto por todo lo japonés, que parece haber tenido su origen en la Exposición Internacional de 1862 en Londres, donde se exhibió la colección de arte japonés del primer embajador británico en Japón, sir Rutherford Alcock. Sorprendentemente, el arquitecto neo-medievalista William Burges (1827-1861), creador de uno de los monumentos más intensamente personales de su época, fue también uno de los principales promotores del redescubrimiento y reafirmación del arte japonés. >>

Así dentro del contexto estético *Arts and Crafts*, junto al citado Liberty, aparecen otras nobles personalidades:

<< El estilo japonés consiguió su más alto reconocimiento en la Exposición de París de 1878, cuando la sala matutina del Príncipe de Gales se amuebló con piezas “anglo-japonesas” diseñadas por Godwin y decoradas

²²³³ SALACROUP Agnes y GILLOT Xabier, *Japonesismo* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.454

²²³⁴ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.85

²²³⁵ BENTON Tim - MILLIKIN Sandra, *El movimiento Arts and Crafts*, Adir, Madrid, 1982, p.28

²²³⁶ CALVO TEIXEIRA Luis, *Exposiciones Universales*, Labor, Barcelona, 1992, p.17

²²³⁷ *Op. cit.* p.18

por James A.M. Whistler (1834-1903). Resulta fácil comprender la fascinación que ejerció el arte japonés sobre el gusto victoriano, ya que parecía ofrecer muchos de los rasgos apreciados por los líderes de la decoración de interiores: sencillez, claridad de líneas y unas formas decorativas derivadas de las formas naturales. Este interiorismo doméstico japonés del Príncipe de Gales, al conocerse en Europa, significó la antítesis del desorden y la confusión que asolaban las estancias a mediados del siglo XIX. >>²²³⁸

El interés por lo japonés de algunos creadores ingleses victorianos, como Godwin, llegar a ser obsesivo, interesándonos especialmente la utilización de los “grabados japoneses”:

<< El trabajo asociado de Godwin y Whistler dio como resultado algunos de los salones más hermosos de la época. La pasión de Godwin por lo japonés (que le llevó a vestir con pequeños quimonos a los hijos de su compañera, la actriz Ellen Terry) tuvo como resultado un refinamiento inusual en su tiempo. Ya en 1862 había decorado su propia residencia en Bristol de una forma sorprendentemente sencilla. Las paredes lisas pintadas y los tablonos desnudos estaban cubiertos de alfombras persas, grabados japoneses y un mínimo de mobiliario de bellas líneas. >>²²³⁹

En Francia también se interesan por los “grabados japoneses” y entre los artistas de vanguardia aficionados a la estética japonesa que los poseen se sitúa Monet, que aparece fuertemente impresionado por la estética japonesa. En los cuadros de la estación ferroviaria de Saint-Lazare y particularmente en su cuadro *Los cargadores de carbón, Argenteuil 1872*, (1875) se hace evidente (...):

<< En los grabados en madera japoneses, que coleccionaba al menos desde su estancia en Holanda en 1871, obtuvo importantes incentivos para tales composiciones. De Holanda trajo una colección de grabados japoneses, y recurría una y otra vez a las composiciones empleadas en ellas. Eran las composiciones de superficies, entonces muy inusuales a los ojos occidentales, los objetos atrevidamente cortados y los motivos centrales retirados del centro del cuadro lo que fascinaba a Monet en estos grabados. >>²²⁴⁰

Concretamente puede apreciarse:

<< En el cuadro de un carguero bajo un puente vemos cómo Monet, bajo la influencia de grabados japoneses, tensa los objetos y figuras en una estructura similar a un enrejado. >>²²⁴¹

La Exposición Universal de París de 1878 “que se celebró entre el 1 de mayo y el 30 de octubre”, a la que acudirían más de dieciséis millones de visitantes, permite ‘re-introducir’ el interés en Francia por lo japonés, valorando la búsqueda de la identidad nacional de los participantes (‘tipismo’):

<< Se había creado también la calle de las Naciones, a través de la cual se podían visitar los pabellones de los distintos participantes, cada uno con características arquitectónicas diferentes y típicas. (...) Japón hacia oír delicadamente el sonido del agua deslizándose sobre flores de loto en fuentes de mayólica. >>²²⁴²

Se establece así un cierto paralelismo entre la Exposición Universal de 1862 en Londres y la Exposición Universal de 1878 en París, compartiendo una equivalente popularización de Japón, que genera una moda, “el japonismo”:

<< Punto y aparte merece una moda, que se impuso en esta Exposición Universal de París [1878]: el japonismo. Ernst Chesneu dijo del japonismo: “Esto no es una moda, es una manía, una locura”. Efectivamente, así fue. La moda japonesa invadió las artes. La influencia del Imperio del Sol Naciente se extendió desde la cerámica o los cristales, hasta los muebles o papeles pintados, desde las joyas a la pintura de los impresionistas [se sobrentiende que japoneses]. El Pabellón japonés fue el centro de una espiral de atención donde los europeos pudieron contemplar a su gusto las “japonerías” que estaban haciendo furor en la sociedad. >>²²⁴³

La relación de Monet con la estética japonesa de moda no deja de ser paradójica, no obstante muy en ‘sintonía’ con el peculiar humor zen (ya citado):

<< Sólo a mediados del siglo, Japón se abre a Occidente. Lo japonés no tardó en ponerse de moda en las metrópolis occidentales. Monet se abandona literalmente al goce de lo japonés cuando pintaba su *La japonesa (Camille en traje japonés)*, 1875, (...) considerado una concesión al gusto del público y su gusto

²²³⁸ McCORQUODALE Charles, *Historia de la decoración*, Stylos, Barcelona, 1985, p.196

²²³⁹ *Ibidem*.

²²⁴⁰ HEINRICH Christoph, *Claude Monet 1840-1926*, Taschen, Colonia, 1994, p.41

²²⁴¹ *Op. cit.* p.42

²²⁴² CALVO TEIXEIRA Luis, *Exposiciones Universales*, Labor, Barcelona, 1992, p.34

²²⁴³ *Op. cit.* p.35

por lo japonés, y efectivamente, Monet vendió el cuadro (...) por el respetable precio de 2000 francos. (...) Monet no sólo ha desfigurado aquí su forma de pintar: todo el cuadro es una mascarada, una parodia estridentemente chillona de la moda parisina “à la japonaise”. >>²²⁴⁴

También Monet aparece implicado en la irónica deriva lingüística fundacional del Impresionismo, un conocido “juego de palabras” que podría considerarse casi un *koan* del budismo zen, también sugerido por la crítica (“burlón”) a la ‘vacuidad’ pictórica:

<< *Impresión, salida de sol*, 1873. El ambiente matinal pintado por Monet en el puerto de Le Havre da nombre al nuevo movimiento. El crítico Leroy hace un juego de palabras con la expresión “Impression”, añadiendo burlón: “Un tapiz en estado virgen está más elaborado que esta marina”. >>²²⁴⁵

Incluso la existencia del término mismo de “japonesismo” parece ilustrativo del éxito. Pero más allá de su popularización conviene reseñar para nuestro trabajo una lectura funcionalista occidental de la arquitectura japonesa, derivada de aquella curiosidad inicial por el exotismo:

<< El término japonesismo es ordinariamente aplicado a las artes y a las artes decorativas de la segunda mitad del siglo XIX. Pero concierne también a la arquitectura, y especialmente a la del comienzo del siglo XX en Occidente. (...) sobrepasa la idea de moda para referirse a la influencia: la influencia de la arquitectura tradicional japonesa sobre la arquitectura moderna occidental. (...) Algunos tienen una experiencia real del Japón; para otros, la arquitectura japonesa representa una ilustración de teorías modernas que ellos han desarrollado; otros, aunque no hayan visitado nunca Japón, le consagran una parte escrita de sus reflexiones; por último, para varios de ellos, Japón está presente, pero a través de los medios artísticos japonizantes de su época. La obra de arquitectos como Frank Lloyd Wright, Bruno Taut o incluso Richard Neutra revela relaciones evidentes con Japón. >>

Frente al conocimiento de Japón exclusivamente por imágenes, como hemos revisado de Monet o Mackintosh, estás Frank Lloyd Wright que sí visitaría Japón (vivencia *in situ*):

<< Los que consideran la influencia de la arquitectura japonesa en los proyectos de Wright se refieren a la primera generación de sus realizaciones, las casas de la Pradera, contemporáneas de su primera estancia en Japón. En estas casas, la forma de la cubierta, la horizontalidad, la planta abierta, la integración en el entorno, la organización del lugar, las relaciones interior-exterior, la trama como base de la composición de la planta (...) todo ello puede encontrar sus orígenes en Japón. >>²²⁴⁶

En un sentido disciplinar equivalente encontramos a Bruno Taut impresionado por el paradigma del japonesismo arquitectónico ‘más auténtico’ que interacciona arquitectura y naturaleza:

<< La Villa imperial de Katsura es el ejemplo clásico más fascinante de la arquitectura japonesa del siglo XVII. Un caso de armonía entre arte y naturaleza que ha sido estudiado en su sorprendente modernidad tipológica. (...) >>

Así tradición, vanguardia, multiculturalidad y naturaleza, tienen una confluencia ejemplarizante:

<< Entre 1934 y 1937 realizó varias publicaciones sobre la arquitectura japonesa, deteniéndose con particular pasión en Katsura, (...) Con esas publicaciones, Taut creó un modelo de interpretación de la arquitectura tradicional japonesa que ha durado hasta nuestros días. (...) la arquitectura y el jardín de la villa imperial del siglo XVII era estudiada en su sorprendente modernidad tipológica, compositiva, constructiva y en sus maravillosos detalles, en sus luces y colores, siempre tenues, quietos, silenciosos, parsimoniosos. >>²²⁴⁷

Aunque luego nos ocuparemos más específicamente del Bruno Taut más multidisciplinar (estilista industrial, arquitecto, escritor, ‘orientalista’), ahora nos interesa por su empatía funcional con Japón:

<< Después de Wright, Taut es otro arquitecto con experiencia propia del Japón. De mayo de 1933 a octubre de 1936, Taut vive en Kyoto y después en Sendai, para instalarse finalmente en Takasaki, en la gran periferia de Tokio, como estilista industrial y poniendo un paréntesis su carrera de arquitecto. Sus escritos son, en Occidente, el testimonio más importante de su estancia: están esencialmente consagrados a la

²²⁴⁴ HEINRICH Christoph, *Claude Monet 1840-1926*, Taschen, Colonia, 1994, p.42

²²⁴⁵ *Op. cit.* p.31

²²⁴⁶ SALACROUP Agnes y GILLOT Xabier, *Japonesismo* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.454

²²⁴⁷ RODRIGUEZ Delfín, *De buenas compañías*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.34

arquitectura japonesa y particularmente a la Villa Imperial de Katsura, que considera como una pura representación de las ideas de modernidad y funcionalismo ya enunciadas por él. >>²²⁴⁸

Bruno Taut aporta una pionera lectura de Katsura, muy influyente y apreciada incluso por los japoneses, como Isozaki que enuncia como “Primera lectura moderna: Bruno Taut” su colaboración ‘visionaria’:

<< Entre los que han escrito sobre Katsura, Bruno Taut ocupa indudablemente un puesto de primera línea. Con gran pesar para los japoneses fue un extranjero quien redescubre la villa de Katsura. >>²²⁴⁹

Incluso a modo de ‘gurú’ arquitectónico enseña a re-leer a los japoneses su propia identidad, incluso se podría decir que les ayuda a ‘despertar’ (término siempre dotado de connotaciones budistas):

<< Enseñó, por tanto, a los propios japoneses a conocer la modernidad de su arquitectura tradicional e histórica y les propuso una salida para la nueva arquitectura que debía nacer con naturalidad de sus propias tradiciones, sin necesidad de importar modelos occidentales. Todo lo que interesaba al arquitecto y a la arquitectura modernos parecía estar ya dicho en la arquitectura y en el jardín de Katsura. >>²²⁵⁰

Debe recordarse a este respecto que Taut incluso vivió y trabajó durante algún tiempo en Japón. K. Junghans en *Bruno Taut (1880-1938)*, Berlín, 1971, aporta una interesante biografía cosmopolita:

<< 1880 Königsberg, hoy Kaliningrado - 1938, Estambul. Arquitecto establecido en Berlín, Magdeburgo, Moscú, Tokio y Ankara. Activo en el mundo entero desde 1908 a 1938. (...) Sus ideas políticas le llevan a marcharse a la Unión Soviética en 1932. Decepcionado, retorna a Alemania en 1933, pero emprende enseguida una nueva aventura en Japón. Colaborador del instituto de Investigación Sendai en Tokio, escribe un libro sobre la cultura y la arquitectura japonesas. A partir de 1936 es consejero del Ministerio de Educación de Turquía, país en el que construye varias escuelas, sobre todo en Trebisonda, así como la Facultad de Lenguas de Ankara (1936-1938), y enseña en la Escuela de Bellas Artes de Estambul. >>²²⁵¹

En realidad Taut se evidencia absolutamente actual al anticipar una perspectiva multicultural, revolucionariamente sincrética, intemporal, que descubre tanto en Katsura:

<< (...) reconocía en ella [Katsura] lo que buscaba mirando con ojos modernos y, a la vez, ese reconocimiento se convertía en legitimación histórica, como si fuese una arquitectura de siempre, sólo arquitectura, de la misma arquitectura moderna. >>

Como en otras intemporales construcciones japonesas:

<< (...) particular pasión en Katsura, aunque también en los templos de *Ise*, arquitecturas sin historia, constantemente renovados, cada veinte años, para seguir siendo iguales siempre, sin tiempo: sólo el originario parecía garantizar la permanencia de la memoria. >>²²⁵²

Un rasgo de identidad de Taut, que ya se aprecia en su biografía ‘geográfica’ donde se evidencia su gusto por lo multicultural, impregnado de un exótico orientalismo. En su obra emblemática, *Pabellón de Cristal, Deutscher Werkbund* exposición, Colonia, 1914, (sobre la que más tarde volveremos) apreciamos junto a un derroche cromático próximo al orientalismo palaciego de *Las mil y una noches* (afinidad con su futura estancia en Turquía); todo un desarrollo espacio-temporal de la arquitectura fuertemente ritualizado, como la ceremonia del té (por ejemplo):

<< “Los visitantes deberían recorrer el edificio de la forma siguiente: unas escaleras de hormigón conducen al podio. El interior queda cerrado por muros de bloques de vidrio Luxfer. (...) Dos escaleras de hierro recubierto de cristal Luxfer conducen del vestíbulo al podio. Las superficies internas de la cúpula del vestíbulo están formadas por bloques de vidrio de colores Luxfer (...) Una abertura en el suelo del vestíbulo permite la vista del piso inferior y de la Cascada y el Calidoscopio. Las dos escaleras, también de cristal Luxfer, conducen a la planta baja, flanqueada por muros del mismo material. Los muros circulares de la parte superior de la planta baja están formados por bloques de vidrio plateado.” >>

²²⁴⁸ SALACROUP Agnes y GILLOT Xabier, *Japonesismo* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.454

²²⁴⁹ ISOZAKI Arata, *La Villa Imperiale di Katsura - L'Ambiguità dello spazio*, Giunti Barbèra, Firenze, Italia, 1987, p.6

²²⁵⁰ RODRIGUEZ Delfín, *De buenas compañías*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.34

²²⁵¹ KAPPLINGER Claus, *Bruno Taut* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.890

²²⁵² RODRIGUEZ Delfín, *De buenas compañías*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.34

Así el propio Taut, continúa este escrito (sin fecha) titulado *Glashaus Werkbund-Austellung Köln* (1914, Berlín) describiendo el devenir por este luminoso templo laico:

<< “Una fuente burbujea en el estanque circular del centro de la sala ornamental y cae formando una cascada sobre cinco escalones de formas alternantes. (...) Mirando en dirección de la caída de la fuente, la vista es atraída por una hornacina revestida de un material color morado que actúa como pantalla, y sobre la que se proyecta una imagen caleidoscópica siempre cambiante. (...) Después de disfrutar de los diversos efectos espaciales de este modo, desde el colorido vestíbulo, inundado de luz, a través de la sala de mosaicos con sus baldosas de madreperla y oro, hasta la sala de la cascada y el calidoscopio que constituye el clímax se llega al exterior al nivel de la planta baja a través de dos puertas laterales. Por la noche el edificio iluminado atrae la mirada.” >>²²⁵³

También podríamos aplicar esta denominación de templo laico (en este caso ‘oscuro’) a la villa imperial de Katsura, que aparece como incontestable paradigma de la estética japonesa y que paradójicamente parecería un conjunto campesino, más que el “palacio” japonés más paradigmático. La clave de la paradoja, como ya suponemos está en el ceremonial del té, reapareciendo en nuestro discurso el maestro Rykyu:

<< El ejemplo más insigne del estilo *shoin* es el palacio imperial de *Katsura* en Kyoto, construido a principios del siglo XVII por Kobori Yenshu, discípulo de Rykyu, célebre maestro de ceremonias en el ritual del té. (...) manifiesta un concepto único en su género, de poder y prestigio, ausencia de fastuosidad y de intrincados motivos ornamentales, ningún mármol ni oro, sino un aura de serena dignidad, representada con un material sencillo pero noble y con armonía de proporciones.

Pabellón de té *shokintei* en el jardín del palacio imperial de Katsura en Kioto, construido alrededor de 1620 y restaurado y renovado muchas veces. >>²²⁵⁴

Desde otra perspectiva se manifiesta una contemporaneidad “minimalista” del japonésimo, que como la deriva occidental contemporánea (minimalismo), comparten cierto elitismo. Así desde un contemporáneo concepto de naturaleza, el de sostenibilidad “bioclimática”, se estudia “la casa tradicional japonesa” a la que se denomina “construcción minimalista ligera utilizada por las clases altas”, destacando sus:

<< Condicionales mediambientales: El tipo de vivienda japonesa tradicional surge del enfrentamiento de los dos tipos predominantes que existían en las islas: la construcción excavada, de origen mongol, y la elevada sobre pilotes, originaria del sureste asiático, donde el clima es más constante y suave que el japonés. >>²²⁵⁵

La filosofía estética del té aparece como mediadora conceptual, en la elitista génesis de la estética arquitectónica *shoin*, que generará todo una saga estilística:

<< Cuando el gran maestro de té Sen Rykyu Soeki perfeccionó la estética y la construcción de la casa de té, durante la era Muromachi (1333-1573), pocos podrían imaginar hasta dónde llegaría el alcance de su influencia. (...)

El estilo de la casa de té acabó por encontrar un hueco en la arquitectura común. La primera en adoptarlo fue la clase samurai, ya que creía que la dimensión espiritual de tal construcción se adaptaba a sus propios objetivos nobles y altruistas. Los samurais desarrollaron un estilo arquitectónico llamado *shoin*, que a su vez engendró otro estilo llamado *sukiya*; este último seguía siendo deudor de la casa de té. >>²²⁵⁶

El funcionalismo que Bruno Taut encuentra en el palacio de Katsura, permite que entren en resonancia estética y ética, compartidas por la tradición japonesa y la vanguardia occidental, ambas buscando por su parte la coherencia con el *zeitgeist* de sus respectivos contextos. En el uso original del término mismo, se evidencia como el “funcionalismo” implica un interesante sentido multidisciplinar, que también valora la naturaleza (biología) y la ética expresiva:

<< Funcionalismo: El término aparece en 1866 en el terreno de la psicología. Por referencia a la noción en matemáticas y, sobre todo, en biología, la problemática funcionalista se desarrolla en el siglo XIX en las ciencias humanas y en la arquitectura. El término no se hace corriente en arquitectura hasta los años treinta

²²⁵³ BENTON TIM - BENTON Charlotte - SHARP Dennis, *Las Raíces del Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.21

²²⁵⁴ POTHORN Herbert, *Guía práctica de la Arquitectura. Cómo reconocer los estilos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1993, p.185

²²⁵⁵ NEILA F. Javier, *Arquitectura bioclimática en un entorno sostenible*, Munilla-Iería, Madrid, 2004, p.105

²²⁵⁶ BLACK Alexandra, *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago - Gustavo Gili, Palma de Mallorca, 2000, p.30

para caracterizar, por oposición al formalismo, una vía que aspira a que la estética de un edificio sea la pura expresión de sus funciones y de una lógica constructiva representativa de su época. >>²²⁵⁷

Pero también la programática lógica constructiva aparece tanto en el funcionalismo occidental como en el oriental, aquí referido a “La casa tradicional japonesa”, caracterizada por:

<< La estructura de madera ligera, con nudos articulados y sin elemento de arriostramiento, proporcionan la elasticidad y flexibilidad adecuadas ante los movimientos telúricos y tifones. >>²²⁵⁸

En la concepción estética del “funcionalismo” sorprendentemente aparece implicada además de la ‘previsible’ disciplina arquitectónica (Viollet-le-Duc y Sullivan) también la escultura (Horatio Greenhough):

<< En los Estados Unidos, el escultor americano Horatio Greenhough publica en 1852 *Form and Function*, donde afirma que un edificio debe su forma a su adaptación al lugar y a sus funciones internas, que se expresan en el exterior. A continuación, en 1892, el aforismo se hace célebre con Louis Sullivan: “la forma sigue a la función” (*Forms follows function*). >>

El sentido estético coexiste con la naturaleza, valorando el lugar (más adelante nos ocuparemos del *genius loci*) y planteando en cierta medida una ética de la estética. Significativamente Eugéne Viollet-le-Duc (1814-1879), “considerado como uno de los padres del funcionalismo”, afirma que:

<< (...) “si la forma indica netamente el objeto y hace comprender para que fin ha sido construido este objeto, esta forma es bella, porque las creaciones de la naturaleza son siempre bellas para el observador.” Este camino desde el interior hasta el exterior, como la comparación de las creaciones de la arquitectura y la naturaleza, se encontrarán a lo largo del Movimiento Moderno. >>²²⁵⁹

Por el contrario desde criterios funcionales (incluso desde la ‘naturaleza’ bioclimática) surgen ciertas paradojas derivadas del conflicto entre estética y funcionalidad. Como sucede en la tipología de casa tradicional japonesa y que derivan de lo que irónicamente podríamos denominar ‘chinoserias’ aristocráticas (de identidad discutible), que Neila engloba bajo el concepto de *Condicionantes socioeconómicos*:

<< La cercanía de China dio lugar a contactos permanentes, pacíficos y violentos. Entre ellos se produjo la importación de los modelos culturales, institucionales y arquitectónicos chinos al archipiélago, ya que China fue un país más avanzado y formado socialmente. Fruto de este contacto se adoptó en Japón la tipología residencial aristocrática china, poco adecuada al clima riguroso del archipiélago, sin denotarse un intento autóctono de adaptación a su específica condición climática.

La arquitectura anónima desarrollada por el pueblo, por el contrario, se mantuvo íntegra, predominando entre las clases bajas el tipo de vivienda excavado, de origen mongol, más adecuado a las características climáticas de Japón. >>²²⁶⁰

Esta paradójica lectura “bioclimática” y el ya comentado triunfo / vulgarización occidental de la estética japoneizante desde las Exposiciones Universales de Londres y París, no debe hacer olvidar el sentido trascendente de esta estética constructiva que ‘identifica’ hoy a Japón y que se materializa, por ejemplo, en el templo construido por los “monjes en *Eihei-ji* (Japón)”. En el contexto de la “arquitectura sagrada” aparecen en tanto *Sacerdotes y oficianes*, como parte integrante de:

<< La arquitectura del monasterio [que] refleja el *ethos* del budismo zen en su decoro y en su atención a la función. >>²²⁶¹

La estética del despojamiento la comparten sacerdotes y guerreros, apareciendo el término *shôin*, que apreciamos en su génesis:

²²⁵⁷ QUERRIEN Gwenaël, *Funcionalismo* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.320

²²⁵⁸ NEILA F. Javier, *Arquitectura bioclimática en un entorno sostenible*, Munilla-Iería, Madrid, 2004, p.107

²²⁵⁹ QUERRIEN Gwenaël, *Funcionalismo* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.320

²²⁶⁰ NEILA F. Javier, *Arquitectura bioclimática en un entorno sostenible*, Munilla-Iería, Madrid, 2004, p.106

²²⁶¹ HUMPHREY Caroline - VITEBSKY Piers, *Arquitectura sagrada*, Debate, Madrid, 1996, p.46

<< Alrededor del año 1200 los nobles guerreros, los *samurais*, desarrollaron variantes estilísticas peculiares de acuerdo con sus costumbres; los fastuosos motivos ornamentales preferidos entonces por los ricos hasta el exceso, fueron eliminados. “Espartano” habría sido el adjetivo más adecuado al samurai, si estos lo hubieran conocido. La norma que imponía la máxima observancia de la simetría fue rechazada. Así surgió el *buke-zukuri*, un estilo dispuesto a acoger los módulos estructurales de las viviendas de los sacerdotes: el pasillo separado del *shinden* por medio de paredes y el *shôin*, nicho de lectura con atril y ventanas de papel transparente; justamente en función de las ventanas se ha querido construir y englobar en el cuerpo arquitectónico un saliente u hornacina con una pequeña pared transversal. >>²²⁶²

El *shoin* (*zukori*) se ‘empareja’ con el salón de té, dentro de un conjunto (arquitectura y naturaleza) flexible y de estética asimétrica:

<< (...) es una construcción modular, de crecimiento indefinido, por adición de módulos a medida que la familia o la riqueza va aumentando. Por lo general hay un espacio central diáfano que es el área pública de la vivienda, que mira hacia el jardín, situado al sur. Existe la posibilidad de subdividir este gran espacio en otros menores mediante un sistema de paneles correderos. Un elemento a modo de terraza-porche situado al sur, la veranda, hace de transición entre el espacio interior y el exterior (...) Otros elementos casi siempre presentes son; el estudio, el *shoin-zukuri* y el salón del té, al principio como pieza aislada en el jardín y más tarde fusionado en el volumen de la vivienda. >>²²⁶³

Esta peculiar estética japonesa se mantiene incluso hasta el presente:

<< Con el florecimiento de nuevas ideas en la configuración de la planta y la organización interna, se desarrolló poco a poco el *shôin-zukuri*, que a finales del siglo XVI había esbozado un principio constructivo y estético que se mantiene hasta nuestros días. >>²²⁶⁴

Desde la valoración que venimos haciendo de la dimensión espiritual en la visión global de la identidad proyectiva, resulta sorprendente que el ‘japoneizante’ Mackintosh (1868-1928) no parezca interesado por el trasfondo espiritual implícito en la estética japonesa. Por contra parece que en su juventud artística cuando formaba parte del grupo de los Cuatro de Glasgow, constituido por “Herbert MacNair y las hermanas MacDonald” le atrae otra mística, relacionada con los fenómenos paranormales que, como luego veremos, también interesa a la Teosofía e inspira a ciertos artistas claves de las vanguardias históricas:

<< Activo de 1889 a 1913. (...) durante su vida fue considerado sobre todo como decorador de salones de té. (...) Fuertemente influenciados por el japonésimo y el simbolismo, forman el grupo de los Cuatro de Glasgow, llamados también Spook School o “Escuela Ectoplásmica”. [ectoplasma y parapsicología] De 1895 a 1900 los Cuatro exponen en Londres, París, Viena y Turín una serie de muebles, acuarelas, carteles y cobres repujados. Esta producción mística o “Art nouveau céltico” es popularizada por el comercio de arte y por las primeras publicaciones de decoración (...) >>²²⁶⁵

Este original término de “Escuela Ectoplásmica” parece sugerir un interés por una singular mezcla de para-ciencia y espiritualidad. Encontramos el término ectoplasma dentro del contexto de la parapsicología:

<< Ectoplasma (parapsicología). Desdoblamiento físico del médium. Durante el trance se exterioriza una porción de su organismo, parte que unas veces es mínima, aunque otras tiene un tamaño considerable. El ectoplasma se presenta al espectador con una apariencia gaseosa, aun cuando rápidamente se va organizando y se pueden ver aparecer formas nuevas e incluso figuras con características de organismos vivos. Se ha convertido en una fracción del ser, o en un cuerpo completo que sigue dependiendo del cuerpo del médium, del que constituye una especie de prolongación. Podemos destacar el caso del médium Home, que producía la aparición de unas manos, o el de Cuzik que hizo aparecer rostros y animales. >>²²⁶⁶

Por otra parte, el mismo término “ectoplasma” utilizado por Mackintosh dentro del contexto estético de los Cuatro de Glasgow, denota un peculiar sentido espiritual, que también aparece como *zeitgeist* en otros artistas fundamentales de la vanguardia inaugural

²²⁶² POTHORN Herbert, *Guía práctica de la Arquitectura. Cómo reconocer los estilos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1993, p.180

²²⁶³ NEILA F. Javier, *Arquitectura bioclimática en un entorno sostenible*, Munilla-Iería, Madrid, 2004, p.106

²²⁶⁴ POTHORN Herbert, *Guía práctica de la Arquitectura. Cómo reconocer los estilos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1993, p.181

²²⁶⁵ GARCÍAS Jean-Claude, *Charles Rennie Mackintosh* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.577

²²⁶⁶ ALONSO J.Felipe, *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.581

del siglo XX. La Teosofía (de la que luego trataremos) también se interesa por fenómenos semejantes, aunque establece sus diferencias. Al respecto se produce una sugerente deriva lingüística del término “espiritismo” hacia lo “Espiritual” (con mayúscula), tal como lo expresa Madame Blavatsky:

<< Pregunta: ¿Pero ustedes no creen en el espiritismo? Respuesta: Si por “espiritismo” quiere usted decir la explicación que los espiritistas dan de algunos fenómenos anormales, entonces, decididamente, *no creemos*. Ellos sostienen que estas manifestaciones son todas producidas por los “espíritus” de los que han fallecido, generalmente sus parientes, que vuelven a la tierra, dicen ellos, para comunicarse con aquellos que han amado o a los cuales estaban unidos. Afirmamos que los espíritus de los muertos no pueden volver a la tierra (...); ni pueden comunicarse con los hombres excepto por medios *totalmente subjetivos*. Lo que se aparece objetivamente es únicamente el fantasma del hombre ex-físico. Pero, decididamente, creemos en el espiritismo *psíquico*, o por decirlo así, en el espiritismo “Espiritual”. >>²²⁶⁷

En cierto paralelismo conceptual nos encontramos con la afirmación de que “el cuerpo humano es en realidad gaseoso” y esta manifestación no corresponde al espiritismo, sino que se trata de una histórica aproximación de la ciencia contemporánea (evidentemente alejada de la parapsicológica) a una concepción más etérea de la “identidad” donde aparecen también implicados “espíritu” y “materia”:

<< El profesor Schrödinger mismo, no sospechoso de tendencias teleológicas o vitalistas, admite que para partículas como el electrón cada observador no es sino un acontecimiento aislado, “la cuestión de la identidad, en realidad, carece de sentido”. En su último libro (*Science and Humanism*, Cambridge University Press), escribe: “La materia es una imagen en nuestro espíritu (mind), el espíritu es, pues, anterior a la materia (pese a la extraña dependencia empírica de mis procesos mentales de los datos físicos aportados por cierta porción de materia, mi cerebro)”. >>

Aportando una interesante noción de vacuidad (que deviene orientalizante incluso) relacionada con “la ilusión” (*maya* en la India) y el dinamismo de la “vibración” energética que también implicará términos clave en nuestro trabajo como “proyección” y “conciencia individual”:

<< Por otra parte, dada la separación existente entre los electrones, los átomos y sus núcleos, el cuerpo humano es en realidad gaseoso. Lo que da la ilusión de opacidad y dureza es la velocidad de vibración de las moléculas y de los átomos. Los cuerpos verdaderamente sólidos como el satélite de Sirio “el enano blanco”, que tiene una densidad de peso de una tonelada por centímetro cúbico, y otro “enano blanco”, cuya densidad es algunos millares de veces más grande todavía.

De P. Langevin: “La porción de materia que se etiqueta y se puede seguir es una proyección de nuestra conciencia individual”. >>²²⁶⁸

También la vacuidad aparece científicamente en el budismo, cuestionando la identidad del observador, utilizando para ello ‘científicamente’ la “meditación” y que, orientada hacia el “interior”, vivencia la ilusión de “solidez”:

<< Al comparar notas, los científicos y los estudiosos budistas se han sentido asombrados en la misma medida ante el hecho de que los dos caminos de conocimiento hayan llegado a conclusiones tan similares. La física es un campo donde ambos han descubierto estar de acuerdo. (...) los budistas han descubierto por lo menos los principios básicos de la física subatómica mediante sus prácticas de meditación. La meditación puede revelar que no hay solidez en ningún lugar, que el observador no puede separarse de lo que es observado, que los fenómenos parecen surgir del vacío y que todo afecta a todo lo demás en un sistema co-emergente que los científicos sólo recientemente han descubierto y que denominan “no-localidad”. Estas verdades habían sido descubiertas por mucha gente que simplemente había centrado su atención en el interior. >>²²⁶⁹

En cierto modo Mackintosh finalmente también practicará cierta ‘meditación’ artística, cuando retirado contempla estéticamente el mar, oteando un horizonte que en cierta medida podría asimilarse a la ‘vacuidad’:

<< En 1923 el arquitecto y su mujer se embarcarán hacia el sur de Francia. Instalados en Port-Vendres vivirán los últimos años de sus vidas pintando acuarelas del Mediterráneo. >>²²⁷⁰

²²⁶⁷ BLAVATSKY H.P. *La clave de la teosofía*, Editorial Teosófica, Barcelona, 1991, p.28

²²⁶⁸ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.307

²²⁶⁹ NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.28

²²⁷⁰ ZABALBEASCOA Anaxu y RODRIGUEZ Javier, *Vidas construidas - Biografías de arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p.144

Casi un siglo antes otro pintor, Caspar David Friedrich, sitúa en una posición equivalente a un ser espiritual mirando al horizonte, abandonado (incluso por Dios) ante la naturaleza que deviene filosofía mística en *Monje mirando al mar*, 1809 (Oleo, 110 x 171cm) desde una creativa crisis espiritual “cuando la imagen pierde la tutela de Dios”:

<< Aquí la elección de la figura religiosa es altamente significativa. En este monje, vanguardia del espíritu, ya se han quebrado la certidumbres referenciales inducidas por la creencia y la fe. (...) El nietzscheano *todo está permitido* de las vanguardias es un pensamiento liberador para el hombre (...) pues ya no habrá ningún límite al conocimiento o a la creación. Puestos ante el mismo paisaje, la reacción desolada de Friedrich, esa conciencia catastrófica, se convierte en el ímpetu de la *gaya ciencia* nietzscheana: “Estamos avistando una tierra inexplorada cuyas fronteras no fueron delimitadas por nadie, un más allá de todas las tierras, de todos los rincones hasta la fecha conocidos, un mundo que rebosa cosas bellas, extrañas, problemática, pavorosas”. >>²²⁷¹

Desde este liberador bautismo marino (una artística comunión contemplativa con la naturaleza), metafóricamente nos permitimos retomar el ritual degustativo de la vegetación en agua caliente. Así observamos el arte en la naturaleza y rituales alrededor del té (o infusiones de menta), mediando el famoso té con menta, como parte de la identidad árabe:

<< Largas caminatas, despertares a golpe de tambor, infusiones de menta (...) han sido algunos elementos del programa. >>²²⁷²

Recordemos el contexto de esta contemplativa experiencia artística colectiva en la naturaleza, por cierto próxima a un mar que une Europa y Africa. El mismo / diferente Mediterráneo que Mackintosh contemplaría artísticamente al final de sus días:

<< Marina Abramovic coordina cinco días de ayuno y espiritualidad para crear nuevas obras. El parque escultórico de la Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo (NMAC), en Vejer de la Frontera (Cádiz), se convirtió esta semana en un reducto espiritual para artistas. Durante cinco días, 36 creadores de todo el mundo, bajo la tutela de Marina Abramovic (Belgrado 1946), se han sometido a un proceso de purificación mediante el ayuno, la abstinencia sexual, el silencio y un exigente programa de ejercicios físicos y mentales. La experiencia, titulada *Cleaning the house (Limpiando la casa)*, culminó anoche con las *performances* concebidas por los artistas durante su aislamiento. >>²²⁷³

Diferentes culturas globalizan la dimensión espiritual del té, así Japón (ya citada ampliamente), aunque también debería tomarse en consideración (“alternativa”) la sabiduría que en la cultura musulmana se reúne alrededor del té:

<< *La alternativa*: Yo soy un hombre hospitalario, dijo Nasrudin a sus compinches reunidos en la casa de té. Muy bien. Entonces, llévanos a cenar a tu casa, dijo el más glotón. / Nasrudin reunió a todo el grupo y se dirigió hacia su casa con ellos. / Poco antes de llegar les dijo: Me adelantaré y avisaré a mi mujer. / Esperen aquí. / Cuando Nasrudin le dio la noticia a su mujer, ella le abofeteó. No tenemos comida en la casa. Echalos. / No puedo hacer eso, mi reputación de hospitalario se halla en juego. / Muy bien, ve arriba y yo les diré que no estás. / Después de esperar casi una hora, los invitados se impacientaron y, apiñándose alrededor de la puerta, gritaron: Nasrudin, déjanos entrar. / La esposa del Mulá salió y les informó: Nasrudin no está. / Pero nosotros lo vimos entrar y hemos estado mirando la puerta todo el tiempo. / La mujer no respondió. / El Mulá, que observaba desde la ventana de arriba, no pudo contenerse e inclinándose gritó: ¿Qué, no podría haber salido por la puerta de atrás? >>²²⁷⁴

Intemporal e internacional, la sabiduría de Nasrudin sobrepasa el contexto árabe para considerarse patrimonio de la humanidad:

<< Son muchos los países que sostienen que el Mulá Nasrudin es nativo de sus tierras, aunque pocos han ido tan lejos como Turquía, que muestra la tumba en la que aquél yacería y celebra anualmente en Eskisgahr, el pretendido lugar de su nacimiento, un festival en el cual la gente se disfraza y representa sus famosas bromas.

Los griegos, que copiaron muy pocas cosas de los turcos, consideran las bromas de Nasrudin como parte de su propio folklore. (...) En tiempos más recientes, el Mulá se convirtió en héroe popular en la Unión Soviética, (...) >>

Y los lugares se multiplican hasta el infinito:

²²⁷¹ RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, Arte y Parte nº 50, p.50

²²⁷² LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004 p.38

²²⁷³ *Ibidem*.

²²⁷⁴ SHAH Idries, *Las hazañas del incomparable Mulá Nasrudin*, Paidós, Barcelona, 1984, p.15

<< Nasrudín pasó a ser la figura árabe de Joha y reapareció en el folklore siciliano. De la colección de historias que sobre él existen en Asia Central volvemos a encontrar algunas atribuidas a Baldakiev en Rusia, como también en el *Quijote* y en el libro francés (...), las *Fábulas* de María de Francia.>>²²⁷⁵

Lo sagrado y lo profano, junto al devenir temporal, son conceptos que para esta sabiduría musulmana ‘heterodoxa’ quedan integrados. En este contexto la iluminación (en su sentido trascendente) parece compatible con el humor, anticipando no obstante un auténtico rasgo de identidad cultural, que podríamos denominar como contra-elogio de la sombra (recordando al japonés Tanizaki) :

<< *Aquí hay más luz*: Alguien vio a Nasrudín buscando algo en el suelo. ¿Qué has perdido, Mulá? le preguntó. / Mi llave, dijo el Mulá / Fue así que ambos se arrodillaron para buscarla. / Después de un rato, el otro hombre le preguntó: ¿Dónde se te cayó, exactamente? / En mi casa. / Entonces, ¿por qué buscas aquí? / Hay más luz aquí que dentro de mi casa. >>²²⁷⁶

La cultura árabe también se interesa por la oscuridad, pero de manera antagónica al culto japonés por la sombra o incluso la conocida mitificación filosófica occidental de la caverna. Así en la valoración antropológica de los *sentimientos respecto de los espacios cerrados* en el mundo árabe Hall observa:

<< En el curso de mis entrevistas con sujetos árabes salió a relucir repetidamente el término “tumba” siempre que se habló del espacio cerrado. Y es que los árabes, así como no les importa verse cercados por una muchedumbre de personas, sienten verdadero odio frente a la idea de verse encerrados entre cuatro paredes. Manifiestan poseer una sensibilidad mucho más agudizada que la nuestra respecto del hacinamiento a través de la arquitectura. >>²²⁷⁷

A efectos de esta interacción antropológica / arquitectónica con deriva filosófica, conviene recordar que para algunos reconocidos autores el origen de la cueva platónica (“gruta subterránea”) es pitagórico:

<< Porfirio y Jámbico nos informan de que, en Samos, Pitágoras había adecuado como “casa de la Filosofía” una gruta subterránea, símbolo del mundo de las apariencias y también de la cárcel del cuerpo, y origen igualmente, según Porfirio (*De Antro Nympharum*), del bello mito de la caverna de Platón. >>²²⁷⁸

Recordemos que esta erudita afirmación se hace desde la estética:

<< Matila C. Ghyka (1881-1965) fue Profesor de Estética en la University of South California y en el Mary Washington College de Virginia. >>²²⁷⁹

También desde la estética se producen interesantes y exóticas interacciones multiculturales, que nos vuelven a conducir a la sabiduría del té:

<< (...) poner al unísono el ritmo del individuo y el del Universo, ambición que Platón tomó directamente del pitagorismo, se expresa en términos casi idénticos en la ideología y práctica de la secta budista contemplativa Zen, donde se convirtió en mística de la Belleza en la Naturaleza y en el Arte, Estetismo a la vez austero y refinado que influyó en todo el arte de las grandes épocas japonesas y en el ritual de la “Ceremonia del Té”. >>²²⁸⁰

Precisamente en el culto al té interactúan estética y espiritualidad, superando la diversidad de tradiciones:

<< Los taoístas (ahora sabemos que con bastante razón) lo llamaban “el elixir de la inmortalidad”. Los monjes budistas lo han usado siempre como suave estimulante para las largas meditaciones. Y en Japón, tomar el té alcanzó la categoría de ceremonia sagrada en la que se honraban los valores de armonía, respeto, pureza y tranquilidad. Cada utensilio y cada gesto de este ritual está ideado y dispuesto para que la ceremonia sea también una experiencia estética, además de espiritual. >>²²⁸¹

²²⁷⁵ *Op. cit.* p.11

²²⁷⁶ *Op. cit.* p.26

²²⁷⁷ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.248

²²⁷⁸ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.42

²²⁷⁹ *Op. cit.* p. contracubierta

²²⁸⁰ *Op. cit.* p.40

²²⁸¹ BONET Daniel, *Té verde, un tesoro para la salud*, Integral 298, octubre 2004, p.58

La tecnología contemporánea y la sabiduría oriental se aproximan mediando el té, o mejor dicho todo una amplia gama de ellos, dotando a cada tipo de propiedades específicas estudiadas por expertos occidentales:

<< Si el té verde contiene antioxidantes, selenio, vitamina C, promueve la digestión, regula la presión y cuida la juventud, el té rojo brinda hierro, calcio, potasio, sodio, magnesio, zinc; mantiene sano el sistema nervioso, alivia los dolores de estómago, combate el estreñimiento y las afecciones intestinales. Y, además, adelgaza. Finalmente, el té negro contribuye, según un estudio del American Heart Association, a dilatar las arterias y a fomentar el flujo sanguíneo. También inhibe la producción de bacterias bucales y relaja aunque, paradójicamente, debido a su cafeína, estimula. Un enigma más en el interior del elixir oriental que traspasa el tosco cuerpo de Occidente. >>²²⁸²

Desde la prestigiosa e internacional Escuela Neijing de medicina china tradicional, Padilla nos aporta algunos datos fundamentales sobre el té. Nos recuerda su origen oriental junto a una difusión multicultural, que tanto nos interesa:

<< Se cree que el té procede de algún lugar entre el noroeste de la India y el sur de China y desde muy antiguo es una de las bebidas más utilizadas en el mundo.

Cuentan las antiguas tradiciones orientales que el té era una bebida de dioses. En algunos países como China, la India y Japón, es todo un ritual y un arte, siendo de todos conocida la famosa *Ceremonia del Té* japonesa, en la que absolutamente todos los movimientos están ritualizados, cada posición de los dedos, cada gesto... >>²²⁸³

A nivel ceremonial se utiliza una variedad concreta de té verde:

<< Otras variedades de té verde: *Matcha*, se utiliza en Japón para la ceremonia del té. Sabor dulce y delicado. >>²²⁸⁴

Sorprendentemente, detrás de la gran diversidad de tipos de té, las apariencias engañan (incluso con trasfondo filosófico-espiritual) y sólo existe 'una' planta de té, que podríamos equipar con una clave genética, que naturalmente por su incidencia sobre el sentido de la identidad nos interesa:

<< Sólo existe una planta del té, la *Camellia sinensis* o *Thea sinensis*, que crece en climas tropicales y subtropicales muy lluviosos, hasta una altitud de dos mil metros.

La diferencia entre el té verde y el té negro consiste en que al primero no se le permite fermentar, mientras que al segundo sí. Entre estos dos tipos de té existe una tercera categoría: el té semifermentado. En el proceso de fermentación, las hojas del té se oscurecen y toman más sabor, pero también eliminan muchas de las sustancias activas que le dan sus propiedades terapéuticas.

El té verde es una bebida clara, aromática, astringente y amarga. Su uso está muy extendido en China y en todos los países musulmanes. >>²²⁸⁵

La unicidad originaria en la multiplicidad del té queda confirmada por otras fuentes documentales, donde la variedad cromática del té deviene meramente procesual:

<< Pero en realidad todos los tipos de té proceden de la misma planta, la *Camellia sinensis*. Es el proceso de elaboración el que origina las distintas variedades de té y sus propiedades. Para obtener el té verde, las hojas son cocidas al vapor y luego secadas. En el té negro, las hojas se dejan marchitar y después se ponen a fermentar y secar. Si las hojas se someten a un proceso de maduración (no fermentación), se obtiene el té rojo, de sabor ligeramente terroso. De las cerca de 2,5 millones de toneladas de té que se producen anualmente en todo el mundo, el 20% son de té verde. >>²²⁸⁶

La pluralidad (aparente) implícita en el té podría tener cierta correspondencia con las múltiples lecturas del peculiar sabio Nasrudin y que como el té, se encuentra próximo a la meditación:

<< Esta colección de cuentos encierra un desafío: Mulá Nasrudín ha sido celebrado por la crítica, por sus posibilidades polifacéticas: como libro de humor, como libro para niños, como ensayo de filosofía y como guía de entrenamiento místico. (...) su lectura sirve para gustar o para meditar. >>²²⁸⁷

²²⁸² VERDU Vicente, *El apogeo del té*, El País, viernes 13 febrero 2004, p.34.

²²⁸³ PADILLA CORRAL José Luís, *Comer salud*, Escuela Neijing, Cuenca, 2003, p.213

²²⁸⁴ BONET Daniel, *Té verde, un tesoro para la salud*, Integral 298, octubre 2004, p.86

²²⁸⁵ PADILLA CORRAL José Luís, *Comer salud*, Escuela Neijing, Cuenca, 2003, p.213

²²⁸⁶ BONET Daniel, *Té verde, un tesoro para la salud*, Integral 298, octubre 2004, p.58

²²⁸⁷ SHAH Idries, *Las hazañas del incomparable Mulá Nasrudin*, Paidós, Barcelona, 1984, p. contracubierta

Asia es el origen, pero el culto al té deviene multicultural hace siglos, trascendiendo el nivel de fluido ‘casi’ indispensable:

<< Cultivado desde hace milenios en Asia, el consumo del té se ha extendido por todo el mundo. A lo largo de los siglos se ha convertido en la segunda bebida más consumida del planeta, después del agua. Aunque los chinos lo conocen desde siempre, en Europa empezó a popularizarse a partir del siglo XVII. >>²²⁸⁸

Naturalmente en la cultura árabe se da un original sentido del concepto de identidad, la colectiva, profundamente enraizada en la mezcla. Así en el mundo árabe la arquitectura que acoge al té valora *el concepto de la intimidad* y por ello:

<< Evitan en lo posible la división del espacio, porque al árabe *no le gusta estar solo*. El trazado de la casa se dispone de forma que mantenga a la familia unida dentro de una sola estructura protectora, porque los árabes están profundamente involucrados recíprocamente. Sus personalidades se entremezclan y alimentan mutuamente, como la raíz y la tierra. >>

Consecuentemente con ese rasgo de identidad surge una silenciosa meditación árabe:

<< (...) en la familia árabe no existe la intimidad individual en la forma en que nosotros la conocemos, ni incluso palabra que la designe, es de suponer que los árabes dispongan de otros medios para quedarse a solas. Y el medio que utilizan consiste, sencillamente, en guardar silencio. Como ocurría con los ingleses, un árabe que emplea este recurso para encerrarse en sí mismo no pretende expresar con ello que algo vaya mal o que se sienta desplazado, sino solamente que desea quedarse a solas con su pensamiento o que no quiere que los demás se inmiscuyan en el curso de sus reflexiones. >>²²⁸⁹

En ese contexto la sabiduría de Nasrudin deviene sugerentemente polivalente, interesando especialmente su espiritual cuestionamiento de la mente, tema que deviene trascendental para otras espiritualidades, así para el budismo, aspecto que luego trataremos en relación con el estudio del ego, clave de identidad:

<< Las apreciaciones que se hacen del Mulá son variadas. Se lo presenta como muy estúpido, increíblemente inteligente o poseedor de secretos místicos. Los derviches lo usan en sus enseñanzas como un personaje que ilustra las ridículas características de la mente humana.>>²²⁹⁰

Con anterioridad ya el budismo desde su mismo origen cuestiona la mente, pero sorprendentemente también la concepción misma del “teísmo”, anticipando una moderna filosofía religiosa, sin dios:

<< Desde el comienzo, la doctrina de Buda excluyó el teísmo y un paraíso final. Como el teísmo implica un factor inicial, aunque sea impersonal, Buda lo rechazó sobre la base de que la propia concepción de un factor inspirador actúa como un obstáculo en el camino de la comprensión de la verdad acerca del hombre y el mundo, porque implica una categoría mental. >>²²⁹¹

Teísmo y deísmo (en Oriente y Occidente) una deriva lingüística con potencial cuestionador de la identidad de dios (‘el’ supremo proyectista), como siglos antes había hecho Buda. Conviene revisar filosóficamente el término “deísmo”, emparentado con la religión natural:

<< El deísmo (del latín *deus*, ‘dios’) o la también denominada “religión natural” surge entre los siglos XVII y XVIII como una tentativa de reconciliar y armonizar en clave intelectualista el impulso secularizador y “desencantador” del mundo auspiciado por la Ilustración y la antigua interpretación religiosa de la existencia. Para demostrar la existencia de Dios no bastan ya, para los deístas, la *Biblia* o los abstrusos razonamientos teológicos o escolásticos: también el propio estudio de la naturaleza evidencia, a través de su orden y coherencia internos, la existencia de un Ser planificador y perfecto. >>²²⁹²

La deriva lingüística del término teísmo fluctuando entre dios y el té, casi parece una greguería (“metáfora + humor”, pero con rigor conceptual) a la manera de Ramón Gómez de la Serna, aunque en el fondo tiene un cierto sentido. De tal manera se emparejan de nuevo té y zen, mediando una construcción que se sitúa en la naturaleza, apartada para encontrar la “paz”, también espiritual:

²²⁸⁸ BONET Daniel, *Té verde, un tesoro para la salud*, Integral 298, octubre 2004, p.58

²²⁸⁹ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.243

²²⁹⁰ SHAH Idries, *Las hazañas del incomparable Mulá Nasrudin*, Paidós, Barcelona, 1984, p.11

²²⁹¹ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.34

²²⁹² CANO CUENCA Germán, *Deísmo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.133

<< Salón de té: Está ligeramente apartado de la casa donde se vive, que se halla colmada de pensamientos enfrentados con las cosas. Los “elementos del té” deben ser de lo más simples, no aptos para hacer surgir pensamientos de realización o de enfrentamientos de cualquier tipo. La senda que conduce hasta ahí debe pasar a través de una parte del jardín, que represente la naturaleza simple, sin logros ni apegos. Todo ese escenario no conduce a la somnolencia sino al contentamiento, en tanto que el té posee un sabor que no está vinculado con la estimulación o el alivio. Toda la situación lleva al “hombre que se encuentra en el estado de paz”, sin enfrentamientos ni descansando de un enfrentamiento. >>²²⁹³

Precisamente esta cualidad pacificadora interesa a Lassalle (Padre jesuita y antiguo Provincial), que al interrogarse por su propia tradición deviene buscador abierto de otras culturas:

<< La vida moderna está mecanizada. Intranquilidad es la consecuencia, incluso la intranquilidad espiritual. (...) nos hace falta la paz espiritual que el hombre necesita hoy más que nunca. Si el hombre no encuentra paz, será siempre infeliz a pesar de sus adquisiciones técnicas. No únicamente eso, padece también su salud corporal: las neurosis y molestias síquicas hacen difícil la vida. Por ello se buscan medios que ayuden a combatir esta continua intranquilidad. >>²²⁹⁴

Naturalmente la filosofía estética del té permite integrar lo sagrado y lo profano, armonizando ya desde su etimología el “cielo y la tierra”, consecuentemente puede tener un amplio espectro de influencias disciplinares:

<< Se estimaba también que los maestros del té habían sido iniciados de tal modo en el espíritu del zen (en términos budistas), en la armonía del “cielo y la tierra” o en el espíritu y la vestidura o cuerpo (en términos del Tao), que se buscaba su consejo y se lo aplicaba en todas las artes relacionadas con la arquitectura y la pintura. >>²²⁹⁵

En otro contexto incluso Kant aparece interesado en el discernimiento de la identidad del teísmo, diferenciándolo del “deísmo” definido por la filosofía:

<< Según Kant, conviene además distinguir entre la doctrina filosófica del deísmo, más cercana en ciertos aspectos a su propia posición, y la del *teísmo*, que admite la figura de Dios como Providencia y como ser personal. Mientras que el deísta aboga por una “teología trascendental” e identifica la divinidad con la *causa* del mundo, “sin que pueda decirse si es necesidad de su naturaleza o por libertad”, el teísta, que abraza una “teología natural”, piensa que este Ser último es más bien el *autor* del mundo (*Crítica de la razón pura*) >>

Precisamente el devenir, lingüístico / filosófico del teísmo al deísmo se articula con la razón ilustrada, sin perder la conexión humanista “macrocosmos” / “microcosmos”:

<< No es extraño, pues, que el paso del teísmo al deísmo fuera una consecuencia de las nuevas exigencias de la razón ilustrada. (...) el deísmo rechaza toda revelación sobrenatural (“religión positiva”) y entronca en gran medida con el legado renacentista del Humanismo: existe una relación de continuidad entre el hombre (microcosmos) y Dios (macrocosmos) >>²²⁹⁶

Con o sin “Dios”, el *zeitgeist* está presente en la indispensable pacificación interior, en un fructífero intercambio Oriente / Occidente:

<< (...) el hombre occidental, una vez que ha comunicado al hombre oriental sus adquisiciones en la ciencia y en la técnica, se vuelve a Oriente, buscando también él ayuda. Ha oído que en Oriente existen métodos para llegar interiormente a la paz, que no se conocen en Occidente. Pero como estos métodos están integrados en las religiones, muchos europeos se hicieron budistas, si bien es cierto que antes se habían distanciado del cristianismo. (...)

Ningún hombre puede sustraerse totalmente al influjo de su tiempo, ni a las formas externas de la vida ni de las corrientes espirituales. >>²²⁹⁷

La negación búdica del teísmo (al liberarse de la fe) no implica necesariamente la exclusión de la “razón” (tampoco la “ética”), aunque la trascienda:

<< (...) esta concepción no militó contra el descubrimiento de la verdad esencial o de la naturaleza de la realidad fundamental, que Buda afirmó haber logrado (...)

No se trataba de una proposición negativa. Si se rechazaban las cosas conocidas del mundo y los pensamientos conocidos de la mente, no era por ausencia de conocimiento sino a causa de un mejor

²²⁹³ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.139

²²⁹⁴ ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.7

²²⁹⁵ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.140

²²⁹⁶ CANO CUENCA Germán, *Deísmo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.133

²²⁹⁷ ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.8

conocimiento. Si se rechazaba la razón en esta búsqueda y en este descubrimiento, era porque se había encontrado algo mejor que la razón, a pesar de lo cual el descubrimiento no era contrario a la razón ni a la vida ética. >>²²⁹⁸

El “deísmo” sintoniza fácilmente tanto con el budismo como con el nihilismo occidental, compartiendo cierto ‘desencanto’ estructural. Surge además el término “inmanente” asociado a Dios y a la naturaleza:

<< (...) el deísmo también compartió algunas características con el panteísmo, sobre todo cuando se acentuaba el papel inmanente de Dios en la Naturaleza. (...) la confianza deísta en el orden racional del mundo allanó el camino del proceso de “desencantamiento” de la cultura occidental o del nihilismo. (...) Para los deístas, la religión y la moral son hechos naturales, no ya revelaciones divinas. >>²²⁹⁹

Sobre el concepto de “inmanencia” se pronuncian la lingüística, la filosofía y la metafísica:

<< Inmanencia: (n.f.) Etim.: lat. *immanere*, quedar en (dentro), permanecer.

Filosofía: carácter de lo que es inmanente, es decir, interior al objeto considerado (opuesto a la trascendencia).

Metafísica: el hecho de que el Absoluto (Dios) no sea un principio externo al universo, sino que resida en él (p. ej.: para la filosofía spinozista). >>²³⁰⁰

Como vemos, tanto el término “inmanencia” como la derivación “inmanente” enfatizan el sentido de interiorización (“dentro”).

En la filosofía posmoderna también aparece el término “inmanente”, entroncado con Oriente y la naturaleza, introduciendo el interesante concepto de “rizoma” (del que más adelante trataremos) que incluso se extiende hasta el árbol de Buda:

<< (...) resulta muy fácil presentar un Oriente inmanente y rizomático; el Estado no actúa allí según un esquema arborescente que correspondería a clases preestablecidas, arborificadas y enraizadas; es una burocracia de canales, por ejemplo el famoso poder hidráulico de “propiedad débil” en el que el Estado engendra clases canalizantes y canalizadas (...). El déspota actúa allí como río, y no como una fuente que todavía sería un punto, punto-árbol, o raíz; más que sentarse bajo el árbol, abraza las aguas; hasta el árbol de Buda deviene rizoma. El río de Mao y el árbol de Luís. >>²³⁰¹

Buda iluminado deja atrás el árbol (naturaleza), al encontrar su auténtica naturaleza (interior, integrada con la exterior):

<< Descubierta finalmente el *Dharma*, la doctrina o ley que buscaba. Buddha dejó atrás el “árbol de la sabiduría” bajo cuya poderosa sombra había meditado (...) Enseñó el remedio capaz de proporcionar salvación, salud, serenidad, imperturbabilidad; enseñó la iluminación, el conocimiento que libera al sufriente de su ignorancia y su dolor, de su personal participación en el sufrimiento universal. >>²³⁰²

La iluminación de Buda bajo el árbol (rizomático o no) hizo crecer el budismo, del que forma parte el zen, en su devenir de India a China y Japón:

<< El zen se remonta al Buda como su fundador y su autoridad. >>²³⁰³

Por tanto deriva directamente de Buda la actitud del zen respecto al estudio profundo de la “mente”, mediante la meditación, ésta no obstante integrada en la “vida” misma:

<< El zen siguió a Buda al adherirse a estas proposiciones. (...) En consecuencia, proponía como su camino de vida una actitud llamada meditativa (zen), meditativa en todos los asuntos de la vida, no meramente por sentarse y retirarse por un tiempo para atender los contenidos de la mente y el funcionamiento de la mente, en ausencia de nuevos impactos de los sentidos. >>²³⁰⁴

²²⁹⁸ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.34

²²⁹⁹ CANO CUENCA Germán, *Deísmo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.133

²³⁰⁰ RUSS Jacqueline *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.208

²³⁰¹ DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977), p.45

²³⁰² MUÑOZ Jacobo, *Filosofía india*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.316

²³⁰³ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.33

²³⁰⁴ *Op. cit.* p.34

Siguiendo la ramoniana (por R... Gómez de la Serna) deriva lingüística del teísmo, retomamos el culto al té, a partir de una anécdota de un artista de vanguardia fronterizo entre Oriente y Occidente, fuertemente impregnado de espiritualidad. Curiosamente Kandinsky aparece genéticamente (años antes de la conceptualización del ADN) relacionado con el culto al té:

<< Kandinsky, nacido en Moscú en 1866, era hijo de un comerciante de té oriundo de Siberia. >>²³⁰⁵

La singular sensibilidad de Kandinsky le aproxima al misterio, desde el secretismo personal y el hermetismo espiritual:

<< Wassily Kandinsky: su personalidad sigue siendo un misterio: como él mismo reconoció, el secretismo fue una de sus características más sobresalientes. >>²³⁰⁶

Ya desde los tiempos en que Kandinsky participa en el *Blaue Reiter* (1911-1912), manifiesta su interés por lo espiritual, encontrándose particularmente próximo a la Sociedad Teosófica. Así en 1912 apareció:

<< (...) el libro de Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* ("Sobre la espiritualidad en el arte"). En esta obra, Kandinsky trazó una compleja genealogía de lo que él consideraba el regreso de la espiritualidad al arte. Demostraba que la sociedad moderna ha cesado de comprender "lo interno" por absorción de "lo externo" o el materialismo (referido tanto al capitalismo como a la superficie externa de las cosas, esto es, el arte representativo), y se mostraba de acuerdo con la Sociedad Teosófica de madame Blavatzky, cuyo libro, *La Llave de la Teosofía*, publicado en 1859, ejerció gran influencia en toda Centroeuropa y en especial en Alemania y Holanda. >>²³⁰⁷

Una amplia concepción de la espiritualidad permite a Kandinsky compatibilizar la religión "ortodoxa" y la teosofía. Implicando la apertura hacia la espiritualidad en un sentido amplio, donde también podría incluirse el budismo zen (del que venimos tratando en paralelo):

<< Los intelectuales rusos de la época [hacia 1895] tenían en general una visión apocalíptica del mundo y, como un buen número de ellos, Kandinsky está interesado en la teosofía de Madame Blavatsky y en las ideas antropológicas, que combinaba con la fe ortodoxa que conservó durante toda su vida. >>²³⁰⁸

En este contexto el término "religión secular", aunque aplicado genéricamente al expresionismo, parece también apropiado para acercarse a la artística espiritualidad de Kandinsky:

<< (...) cabe ver el expresionismo como una incursión de las artes visuales en el campo de la arquitectura (al igual que en el caso del Art Nouveau). Pero (...) la idea de espiritualidad se manifiesta en rasgos arquitectónicos muy precisos que no tienen equivalencia exacta en las artes visuales. Los temas fundamentales (...): 1. La idea de que el arquitecto debería tender hacia la creatividad individual absoluta, en un alto plano espiritual de fantasía, libre de toda limitación práctica. En su forma más extrema, esta idea se aprecia en los diseños para la "corteza terrestre" o la arquitectura estelar. 2. La búsqueda de una utopía socialista en la que, gracias a los esfuerzos del artista y el arquitecto, se cerrase la distancia entre el arte y las masas. Esta idea se concebía a menudo en términos de una "religión secular", y en el caso de algunos arquitectos, de cristianismo. >>²³⁰⁹

Previamente Kandinsky tuvo otra experiencia trascendental (implicando a Monet) que curiosamente ya hemos citado en relación con Japón y que volverá a reaparecer en nuestro trabajo en relación con la naturaleza:

<< En 1896 Kandinsky visitó una exposición de pintura francesa en la que vio una obra de la serie *Haystack* de Monet; ésta le causó una impresión tan honda que rechazó el cargo de profesor en la Universidad de Dorpat que le habían ofrecido y viajó a Munich para estudiar pintura. Una vez en la ciudad bávara se instaló en el suburbio artístico de Schabing, que posteriormente describió como un "estado espiritual" >>²³¹⁰

²³⁰⁵ LUCIE-SMITH Edward, *Vida de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999, p.171

²³⁰⁶ *Ibidem*.

²³⁰⁷ BENTON TIM - BENTON Charlotte - SHARP Dennis, *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.13

²³⁰⁸ LUCIE-SMITH Edward, *Vida de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999, p.171

²³⁰⁹ BENTON TIM - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.7

²³¹⁰ LUCIE-SMITH Edward, *Vida de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999, p.171

Revisamos (ampliamente) el comentario del autor sobre la primera experiencia, relacionada con la problemática visualización:

<< “Y de repente vi un cuadro por primera vez. Aunque en el catálogo se decía que era un montón de heno, [pintado por Monet] Serie de *Almíares* / Meules en francés, de 1890/91) no pude reconocerlo, lo que me resultó embarazoso. (...) Pero, asombrado y confuso, me di cuenta de que el cuadro no sólo cautivaba, sino que se grababa en la memoria pasando siempre ante mis ojos inesperadamente, lo tiene uno presente con todos sus detalles. Todo me resultaba incomprensible y no fui capaz de adivinar las consecuencias de aquella experiencia. (...) La pintura irradiaba fuerza y esplendor de cuento de hadas. Inconscientemente se desacreditaba al objeto como elemento pictórico inevitable.” Kandinsky. >>²³¹¹

Por otra parte Japón se evidencia de nuevo (recordar el japonésismo del XIX) como referente estético indirecto, mediando Monet:

<< La serie de los almíares, y con ella el año 1890, marcan una transformación característica en la obra de Monet, pues a partir de ahora recurrirá consecuentemente a la idea de realizar varios cuadros de un motivo único. Digámoslo sólo de paso que en ello sigue el ejemplo de los artistas japoneses por él admirados, como Hokusai con sus *Cien vistas de Fudschí* y Hiroshige con sus *Cien vistas de la capital Edo*. Monet ha visto estos trabajos en 1888 en los locales de Samuel Bing y en 1889, durante la Exposición Universal. Hiroshige, cuyos grabados decoraban el comedor de Giverny, era el artista predilecto de Monet. >>²³¹²

En concreto vemos también que Monet descubre la disciplina japonesa de la seriación en la obra artística, que podría enmarcarse dentro del concepto “*Do*”, traducible como disciplina o vía, un término pleno de connotaciones espirituales, experimentado por un religioso occidental:

<< Me hice inscribir para los Ejercicios del Zen. Estos tenían lugar en Hossinji, un monasterio dedicado al Zen, en el mar japonés. (...) El curso duraba siete días enteros. Nos levantábamos a las tres de la mañana y terminábamos a las nueve de la noche. >>²³¹³

El sentido repetitivo de la acción para alcanzar una maestría podría equipararse a la repetitiva práctica de la meditación zen y su paradigma, la *sesshin*, o intensa práctica continuada durante varios días en los que la “sucesión de instantes” conforma la “eternidad”, el devenir sin principio ni fin (“anillo de la Vía” sin circularidad viciosa):

<< Durante una *sesshin*, cuya duración va de uno a varios días, cada acción es la continuación de *zazen*. (...) *Zazen*, el trabajo, la comida, el sueño son el anillo de la Vía (*dokan*), sin principio ni fin. (...) Al concentrarse en cada instante, nuestra vida forma una línea armoniosa. El Zen es la enseñanza de la eternidad y la eternidad no es otra cosa que la sucesión de instantes. >>²³¹⁴

Volviendo a las trascendentales experiencias de Kandinsky, observamos que dos impactantes descubrimientos: la invisibilidad del montón de heno de Monet y su propio cuadro ‘invertido’, sorprendentemente ambas parecen anticipar un posterior desarrollo que Edwards establecerá entre arte y ciencia:

<< Dibujo invertido: el paso a la modalidad D [lado derecho del cerebro]. Las cosas conocidas no parecen las mismas cuando están invertidas. A todo lo que percibimos le asignamos automáticamente una parte superior, una inferior y unos lados, y a partir de ahí esperamos verlo siempre de la misma manera (es decir, con la parte superior arriba). En esa posición podemos reconocer las cosas que conocemos, nombrarlas y clasificarlas haciendo corresponder lo que vemos con nuestros recuerdos y conceptos almacenados. >>²³¹⁵

De otro lado, recordemos que la interacción “artista y cuadro” adquiere una dimensión espiritual en la tradición zen, cuestionando el ego, y consecuentemente aportando una nueva concepción de la identidad. Al efecto se ofrece una sofisticada y extensa aclaración:

<< Artista y cuadro: Un símil que se ha empleado para ejemplificar la relación entre el “sí mismo” superior o el carácter de un hombre (su voluntad, amor y pensamiento) y su “sí-mismo” inferior, compuesto por su cuerpo y sus hábitos de emoción y pensamiento, incluyendo su memoria. El “sí mismo” inferior no provoca los progresos hacia el “sí-mismo” superior, que se deben a su propio pensamiento, amor y voluntad, si bien

²³¹¹ DUCHTING Hajo, *Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.10

²³¹² SAGNER-DUCHTING Karin, *Claude Monet 1840-1926*, Taschen, Colonia, 1991, p.159

²³¹³ ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.11

²³¹⁴ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.37

²³¹⁵ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.83

proporciona materiales y datos para trabajar con ellos. De este modo, en el budismo el “sí-mismo” superior es el artista y el “sí-mismo” inferior es el cuadro. En cada vida o encarnación, el *karma* vuelve a presentar al artista la obra de su pasado, en tanto que también el artista reaparece modificado por sus esfuerzos pasados. De este modo, el artista aprende a no confundirse con su cuadro, el “sí-mismo” inferior, sobre el cual su tarea consiste ahora en actuar, en lugar de hacerlo sobre los “cuadros” de los otros. Sin embargo, el zen avanza un paso más que su símil y pone al artista a trabajar sobre el “sí mismo” superior, para rechazar aun éste, en calidad de “yo”, y buscar más allá de él la naturaleza búdica o la mente búdica. >>²³¹⁶

La artística comprensión súbita, sugiere afinidades con el *satori* en el zen y con la iluminación oriental en general. Abrir la puerta a otra realidad, contemplar lo propio de manera diferente, meditativamente:

<< “Volví de mis bosquejos, enfrascado en mis pensamientos, cuando, al abrir la puerta del estudio, me vi de pronto ante un cuadro de belleza indescriptible e incandescente. Perplejo, me detuve mirándolo. El cuadro carecía de todo tema, no descubría objeto alguno identificable y estaba totalmente compuesto de brillantes manchas de color. Finalmente me acerqué más y sólo entonces reconocí lo que aquello era realmente: mi propio cuadro puesto al lado sobre el caballete (...) Una cosa se me hizo manifiesta: que la objetividad, la descripción de objetos, no era necesaria en mis pinturas y, en realidad, las perjudicaba.”>>²³¹⁷

De tal manera que para Kandinsky, incluso el propio cuadro invertido (el “sí-mismo inferior”) resulta desconocido, lo cual paradójicamente puede resultar ventajoso, como Edwards propone:

<< (...) cuando una imagen aparece invertida, las señales visuales no nos concuerdan. El mensaje es extraño y el cerebro se confunde. Vemos las formas y las zonas de luz y sombra. No nos oponemos a mirarla así a menos que se nos pida que la nombremos. Entonces la tarea puede resultar exasperante. De hecho, en posición invertida, nos cuesta reconocer y nombrar hasta los rostros más conocidos. >>²³¹⁸

Al “atardecer” el conocimiento artístico aparece, fronterizo entre luces y sombras, podría decirse que mediando la naturaleza (‘luminosa’):

<< Con estas palabras describió el pintor Vassily Kandinsky su experiencia vivida de forma apocalíptica, un día del año 1908, al regresar, al atardecer, a su estudio. La cita tiene un enorme interés histórico, (...) es considerado el primer pintor del siglo XX que realizó una obra deliberadamente abstracta: una acuarela pintada dos años más tarde, en 1910, sin ninguna referencia figurativa, sin ninguna alusión a la realidad exterior, que es considerada la primera obra del arte abstracto contemporáneo. >>²³¹⁹

Entre la luz y la oscuridad las fronteras se diluyen y la identidad queda cuestionada, incluso desde un humor ‘multicultural’ dotado de sentido espiritual. Sorprendentemente Nasrudin reaparece en nuestro discurso y lo hace desde la disciplina del dibujo, pues en un famoso texto sobre la pedagogía del dibujo encontramos esta cita:

<< “Nasrudin estaba sentado con un amigo cuando empezó a anochecer. Enciende una vela, que ya está oscuro, dijo el hombre. Hay una justo a tu izquierda. Pero, tonto, ¿cómo voy a distinguir la derecha de la izquierda en la oscuridad?, preguntó el Mulá?” Idries Shah, *Las hazañas del incomparable Mulá Narsudin* >>²³²⁰

El devenir de la trascendental experiencia de Kandinsky puede ser tratada racionalmente, cuantificándola con datos técnicos, sorprendiendo el contraste entre la dimensión cuantitativa (50 x 65 cm.) y la cualitativa:

<< Wassili Kandinsky (Mosú, 1866-1944), *Primera acuarela abstracta* (1910); 50 x 65 cm. París, col. Nina Kandinsky. >>²³²¹

Pero el arte “invertido” deviene aun más interesante, al descubrir que además permite apaciguar la mente, habitualmente juiciosa y verbalizadora:

²³¹⁶ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.19

²³¹⁷ VICENS Francesc, *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona, 1973, p.19

²³¹⁸ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.84

²³¹⁹ VICENS Francesc, *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona, 1973, p.19

²³²⁰ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.63

²³²¹ ARGAN Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres, Valencia, 1977, p.536

<< Por motivos que aún no están claros, el sistema verbal rechaza inmediatamente la tarea de leer y nombrar las imágenes invertidas. La modalidad I (...)
Además, al sistema visual parece no importarle. Invertido o no, todo es interesante, incluso puede que invertido lo sea aún más, ya que la modalidad D está libre de la interferencia de su compañera verbal, que a menudo sufre arranques de juicio o, por lo menos, de reconocimiento y verbalización. >>²³²²

Podría establecerse cierto paralelismo a nivel de estética ‘sublime’ entre aquella sobrecogedora impresión pictórica de Kandinsky y la deslumbrante impresión arquitectónica de Taut al contemplar la villa imperial de Katsura en la que se refleja (algo de el sí mismo):

<< El 4 de mayo de 1933, el mismo día en el que cumplía cincuenta y tres años, vio la villa imperial de Katsura, cerca de Kyoto, y quedó deslumbrado, emocionado. En su diario anotó atropelladamente impresiones incontroladas, fruto de la visión, del tacto, del vagar del ojo, del caminar: arquitectura pura, despojada, emocionante, inocente, impresionante en su riqueza de detalles, realización antigua de un deseo moderno, refinadísima, belleza a golpe de ojo (...) Quien así escribía era Bruno Taut (...) Al contemplar por primera vez, ese año de 1933, la Villa imperial de Katsura, posiblemente el ejemplo clásico más fascinante de la arquitectura japonesa del siglo XVII, quedó conmovido, tal vez también porque reconoció en ella preocupaciones modernas e incluso porque la contemplara como un espejo en el que él mismo y sus ideas sobre la arquitectura parecían reflejarse. >>²³²³

Pueden aportarse más datos técnicos de aquella obra de Kandinsky que le orientaría algunos años después al ¡eureka! de la abstracción, así incluye entre sus técnicas la “tinta china”, una anécdota orientalista (junto al “papel”) que sin embargo nos anticipará algunos aspectos sugerentes:

<< *Sin título (primera acuarela abstracta)*, 1910 (1913). Lápiz, acuarela y tinta china sobre papel, 49,6 x 64,8 cm. Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. >>²³²⁴

La intuición ofrece ocasionalmente golpes puntales de comprensión, a modo de súbita iluminación (en terminología utilizada para el *satori* en zen), que popularmente suele comentarse como el encenderse la bombilla, “la reacción del ¡Ahhh!” o “¡Eureka!” (¡Lo encontré!), entre otras expresiones jubilosas:

<< Con el modo de procesar información del hemisferio derecho, usamos la intuición y hacemos saltos de comprensión (esos momentos en los que todo parece encajar sin haber seguido un orden lógico para solucionar las cosas). Cuando esto ocurre, la gente suele exclamar espontáneamente: “¡Ya lo tengo!”, o “Ah, sí, ahora lo veo!”. El ejemplo clásico de este tipo de exclamación es el grito jubiloso “¡Eureka!” (¡Lo encontré), que se atribuye a Arquímedes. El relato cuenta que, mientras se bañaba, Arquímedes experimentó un momento de intuición que le permitió utilizar el peso del agua desplazada por una corona para determinar si era de oro puro o estaba aleada con plata. >>

Más allá del origen casi mítico del exclamativo termino ¡eureka!, emerge su creativa dimensión global “independiente del tiempo”:

<< Ese es, por lo tanto, el modo de trabajar del hemisferio derecho: la modalidad intuitiva, subjetiva, relacional, holística e independiente del tiempo. Es también la modalidad de la despreciada, débil y torpe mano izquierda que, por lo general, ha sido ignorada en nuestra cultura. Nuestro sistema educativo, por ejemplo, está diseñado en su mayor parte para cultivar el hemisferio izquierdo (verbal, racional y temporal), mientras descuida medio cerebro de cada alumno. >>²³²⁵

La atribución del “primer eureka” a Arquímedes aunque proviene del prestigioso arquitecto romano Vitrubio, en *De Architectura*, libro IX, capítulo 3, para el catedrático Walter Gratzer es de autenticidad dudosa, algo que para nuestro trabajo no resulta demasiado relevante. En realidad lo importante es la fructífera convergencia del azar y una actitud receptiva:

<< El primer eureka: Arquímedes (287-212 a.C.) fue un extraordinario erudito: científico, inventor y matemático. (...) La historia por la que Arquímedes es ahora recordado es de autenticidad dudosa, pero fue contada por un historiador romano, Vitrubio. (...) “Mientras Arquímedes estaba reflexionando sobre el

²³²² EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.89

²³²³ RODRIGUEZ Delfín, *De buenas compañías*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.34

²³²⁴ DUCHTING Hajo, *Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.39

²³²⁵ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.67

problema llegó por azar a un lugar de baño, y allí, cuando estaba sentando en la bañera, notó que la cantidad de agua que rebosaba de la bañera era igual a la cantidad en que su cuerpo estaba inmerso. Esto le indicó un método de resolver el problema y sin demora saltó alegre fuera de la bañera. Corriendo desnudo hacia su casa decía en voz alta que había encontrado lo que buscaba pues repetidamente gritaba en griego, *heureka*, *heureka*.” >>²³²⁶

El académico Javier Sampedro al comentar el trabajo de Gratzler, valora la trascendencia que ha tenido el “azar” en los avances científicos:

<< La ciencia debe muchísimo a la *serendipity* (los diccionarios traducen esa palabra por *serendipia*, pero la mejor traducción es *chiripa*, tal y como ha propuesto el científico gallego Ramón Nuñez) y el catedrático británico Walter Gratzler se ha tomado el trabajo de compilar un centenar de descubrimientos científicos acontecidos de chiripa. Sus autores no los buscaban, pero tuvieron la creatividad necesaria para verlos cuando el azar los puso delante de sus ojos. (...) la humanidad está en deuda con la chapuza; (...) subraya la necesidad de despistarse, de dejarse llevar por los flecos aún no atados y por las imágenes, que a menudo se comportan como mensajeros del futuro. >>²³²⁷

Volviendo a la fundacional comprensión, apreciamos que Arquímedes participa en la genética de la súbita comprensión, con una aplicación científica del “espejo”, no obstante cuestionable desde una óptica “espiritual”, que vuelve a introducir en nuestro estudio la ética en la creación:

<< Cuando la armada romana de Marcello atacaba el puerto de Siracusa, el consejo municipal pidió a Arquímedes, dado su gran prestigio, que ayudase a la defensa de la ciudad. Aceptó (...) Gracias a Arquímedes se repelieron varios ataques de las naves romanas, (...) un físico puede ser un buen estratega si es preciso, aunque personas de exquisita sensibilidad espiritual repueben la participación de los intelectuales en actos colectivos, en especial, luchas por la subsistencia (...) Un nuevo ataque tuvo lugar y esta vez la feliz ocurrencia fue usar grandes espejos colocados en las murallas; al reflejar éstos los rayos del sol y dirigirlos sobre las naves romanas aumentaron al doble el calor propio de un verano siciliano. Se achicharraban los soldados si subían a cubierta, las armas no se podían tocar de tan calientes y los cascos de hierro servían para abanicarse. Agotadas las reservas de agua, deslumbrados, agobiados y sudorosos, los atacantes retrocedieron. >>²³²⁸

Recordemos en estos varemos que:

<< (...) de los siete arquitectos griegos más importantes, según una lista que circulaba a finales del periodo helenístico, sólo dos, Chersifron e Iktinos, fueron ante todo constructores de templos. Dédalo encabezaba la lista, como legendario héroe-arquitecto. >>²³²⁹

Arquímedes aunque al final, en la ‘frontera’ (“no había una distinción clara”), está en la lista:

<< Los dos últimos nombres son Arquímedes y Dinócrates. Ambos tenían fama de arquitectos no ortodoxos. (...) Arquímedes fue, ante todo, un genio matemático. Parece que ganó su sitio en la lista por las máquinas de guerra que inventó para la defensa de Siracusa; en otras palabras como ingeniero militar. En realidad, no había una distinción clara, en Grecia, entre la arquitectura, la ingeniería y el urbanismo.>>²³³⁰

Pero curiosamente el “espejo” también aparece a lo largo de la historia dotado de cualidades espirituales, así sucede particularmente en el budismo:

<< Se puede llamar correctamente a un hombre un espejo del universo, pues todas las cosas se pueden reflejar en su mente, pero no se puede llamar al universo un espejo del hombre, pues nada de lo que éste ve en aquél puede mostrarle lo que él mismo es. (...) Expresado con suma claridad por Shen-shiu, sabio director de estudios en la época del quinto patriarca, en los siguientes versos escritos en la pared del templo. “Nuestro cuerpo es como el árbol de la bodhi, Nuestro espíritu como un brillante espejo; / Hemos de limpiarlo cada día, / para que el polvo no se deposite en él.” >>

En esta oriental historia con espejo aparecen otros sabios reflejos. Anticipadamente diremos que tomando literalmente el búdico “no cultivo” tendremos un precedente

²³²⁶ GRATZER Walter, *Eureka y euforias. Cómo entender la ciencia a través de sus anécdotas*, Crítica, Barcelona, 2004, p.71

²³²⁷ SAMPEDRO Javier, *La verdad cuesta cinco chelines*, El País - Babelia 23 octubre 2004, p.15

²³²⁸ ZUÑIGA Juan Eduardo, *Arquímedes intelectual comprometido*, El País - Babelia, 10 julio 2004, p.24

²³²⁹ KOSTOF Spiro, *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984.p.27

²³³⁰ *Op. cit.* p.28

conceptual de la actual Permacultura, una interesante concepción de la naturaleza que más adelante trataremos:

<< Esos versos fueron cuestionados por Hui-nêng, quien escribe a su lado lo siguiente: “No hay árbol de la bodhi, / No hay precioso espejo; / Todo es vacuidad, / ¿Dónde podría depositarse el polvo?
La corrección del zen del *gâthâ* (verso) de Hui-nêng, radica en el hecho de que muestra que el alma es inexpresable y que el camino no representa un problema de cultivo [de esfuerzo]. Indica que en el zen sólo existe “afirmación por medio de la no afirmación” y “cultivo por medio del no cultivo”. >>²³³¹

Incluso la tradición taoísta se interesa por el espejo, valorando particularmente su indiferencia, su positiva negación de los apegos:

<< Maestro ¿cómo puedo entrar en el Tao...? ¿Oyes el murmullo del arroyo...? Ahí está la entrada.
Wu = no, wei = acción, esfuerzo, wu-wei significa abandonar la mente a sí misma para que actúe libre de toda influencia. / La mente del hombre perfecto es como un espejo, que nada aferra ni rechaza. >>²³³²

En China la espontaneidad suele asociarse al “espejo”, particularmente en el filósofo Zhuangzi o Chuang Tzu, autor del *Zhuangzi*:

<< Lo espontáneo, nos enseña el cocinero Ding, se alcanza a cambio de una concentración intensa sobre una situación puntual, lo cual exige una lucidez y una clarividencia tan grandes que superen la tendencia habitual a juzgar y clasificar. Por tanto, un acto sólo será “así de por sí”, a condición de “no añadir nada a la vida”, de adaptarse o reflejar perfectamente la situación como se presenta, a la manera de un espejo que reproduce sin pasión las cosas como son. >>

Así el “espejo” no proyecta, no se anticipa, limitándose a responder “no se apega” y eso le hace invulnerable:

<< La “lucidez”, la “clari-videncia” del sabio son las del espejo, metáfora recurrente a lo largo del *Zhuangzi*: “El hombre cabal convierte su corazón en un espejo. No se apega a las cosas ni se adelanta a ellas. Se limita a responder a ellas sin tratar de retenerlas. Así es capaz de dominar las cosas sin que hagan mella en él.” *Zhuangzi* 7, p.138 >>²³³³

Otros pensadores chinos se interesan por este trascendental pensamiento de Zhuangzi. El espejo no tiene proyecto, entendido como negativa anticipación o condicionamiento preconcebido, lo cual permite que “se haga el vacío”, que implica el “olvido” del ego y conduce a la “iluminación”:

<< El pensador chino contemporáneo Tang Junyi comenta así este pasaje: “Normalmente, conocemos las cosas a través de los conceptos y los nombres. Cuando éstos se aplican a las cosas que se presentan a nuestra atención, nos adelantamos a ellas. En ese caso, el espíritu no está puramente receptivo. La única manera de remediar ese modo corriente de pensar es trascender y eliminar nuestros conceptos y nombres habituales para que se haga el vacío en nuestro espíritu. Entonces es cuando el espíritu se vuelve puramente receptivo y está dispuesto a acoger las cosas plenamente, y todo se vuelve transparente para nosotros. Se produce entonces la iluminación y el olvido de uno mismo”.
Así, el sabio es el que “no estando cosificado por las cosas, es capaz de trazar las cosas como cosas”. *Zhuangzi* 11, p.178 (Edición utilizada es *Zuangzi jishi* de Guo Quingfan en la serie ZZJC). >>²³³⁴

Incluso en la tradición zen puede encontrarse relación entre el espejo y la Iluminación (espiritual cuando se escribe con mayúsculas), particularmente con la ya citada modificación textual (“polvo”) que Hui-nêng (638-713 d.C) (“sexto y último patriarca de la escuela del zen en China, que en Japón, se le llamó Eno”) hace del espejo / polvoriento, para mejorar la iluminación / Iluminación:

<< ¿Dónde se puede amontonar el polvo? Cuando el patriarca [Hung-jen, quinto patriarca] vio la estrofa, reconoció la iluminación del escritor y sabiendo que se trataba de Hui-nêng (...) le confirió la investidura como sexto patriarca con el manto y el cuenco, (...) Hui-nêng enseñó en el templo de Fa-hsing, en la provincia de Kuang, en las cercanías de Cantón, lugar que convirtió en un centro muy fuerte de la doctrina de la Iluminación Súbita, afirmando que la meditación (*ting*) y la percepción de la naturaleza interior (*hui*) eran lo mismo. La calma, según decía, es la lámpara y la penetración interior es la luz, (...) >>²³³⁵

Volviendo al arte, el “espejo” aparece dotado de cualidades ‘inversoras’, particularmente asociado a grandes artistas como Leonardo:

²³³¹ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.52

²³³² SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.11

²³³³ CHENG Anne, *Historia del pensamiento chino*, Bellaterra, Barcelona, 2002, p.113

²³³⁴ *Op. cit.* p.114

²³³⁵ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.67

<< La escritura para espejo invierte la forma de cada letra y se escribe de derecha a izquierda, es decir, de atrás adelante. Sólo cuando se mira reflejada en un espejo se hace legible para la mayoría de las personas. (...) El escritor de espejos más famoso de la historia es el artista italiano Leonardo da Vinci. Otro, el zurdo Lewis Carroll, autor de *Alicia en el País de las Maravillas* y la continuación *A través del espejo* (...) >>²³³⁶

Y el trabajo con ambos hemisferios cerebrales, de Leonardo y otros famosos artistas “zurdos”, para algunos especialistas resulta relevante:

<< (...) otros especialistas sugieren que la distribución bilateral de las actividades podría producir capacidades mentales superiores. Las personas zurdas destacan en matemáticas, música y ajedrez. Y la historia del arte ciertamente da pruebas de las ventajas de la zurdera: Leonardo da Vinci, Miguel Angel y Rafael eran zurdos. >>²³³⁷

Y aunque Kandinsky no fuese zurdo, es evidente que sus facultades funcionaron adecuadamente para dar continuidad e integrar la primera obra abstracta, un adecuado devenir de aquella súbita comprensión artística (eureka del cuadro invertido), que se vio reflejada en ‘espejos’ sucesivos:

<< (...) la llamada *Primera acuarela abstracta (sin título)*, datada por Kandinsky en 1910, que en cuanto a la parte gráfica parece más bien un estudio preliminar de *Composición VII* (1913) Oleo sobre lienzo, 195 x 300 cm. Galería Estatal Tretjakov, Moscú. >>²³³⁸

La comprensión súbita no es exclusiva de las disciplinas artísticas, la repentina intuición forma parte de la historia de los descubrimientos científicos, así aludimos a Poincaré resolviendo un problema de combinatoria, casi premonitorio del posterior emparejamiento del ADN:

<< Henri Poincaré, un matemático del siglo XIX, explicaba así una repentina intuición que le dio la solución a un difícil problema que le rondaba: “Una noche (...), había bebido café y no conseguía conciliar el sueño, una multitud de ideas se agolparon en mi mente; las sentía chocar hasta que se enlazaban en parejas y, por así decirlo, se unían en una combinación estable. Este extraño fenómeno fue el que resolvió el problema. >>²³³⁹

La misma experiencia aparece citada por otro autor que también la asocia con la “creatividad”, aquí científica:

<< Una de las descripciones más elocuentes acerca de la función de la creatividad en la historia de la ciencia es la que nos propone el matemático francés Henri Poincaré: “(...) Cierta noche, contrariamente a mi costumbre, bebí café solo y tuve dificultades para conciliar el sueño. Entonces se presentaron multitud de ideas. Yo sentía como chocaban unas contra otras, por así decirlo, hasta combinarse de un modo estable y, a la mañana siguiente, había demostrado la existencia de una clase de funciones fuchsianas...” Citado en Koesler, *Act of Creation*, pgs.115-116. >>²³⁴⁰

Pero la diferencia radica en la óptica oriental del erudito autor de la *No dualidad*:

<< El borrador de este libro fue mi tesis doctoral, presentada en 1984 en la National University of Singapore, en cuyo departamento de filosofía ejercí labores docentes. >>²³⁴¹

Que sorprendentemente también resulta ser “maestro” zen:

<< David Loy es profesor de la Universidad de Bunkyo, Japón. Ha sido practicante de Zen durante más de veinte años, alcanzando el grado de maestro. >>²³⁴²

Loy añade otra creativa comprensión súbita de Poincaré que paradójicamente (matemática de alto nivel) se repite en plena naturaleza:

²³³⁶ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.70

²³³⁷ *Op. cit.* p.71

²³³⁸ DUCHTING Hajo, *Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.48

²³³⁹ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.67

²³⁴⁰ LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.174

²³⁴¹ *Op. cit.* p.9

²³⁴² *Op. cit.* p. contraportada

<< “(...) Entonces dirigí mi atención hacia el estudio de algunas cuestiones aritméticas sin mucho éxito y sin sospechar siquiera la menor conexión con mis investigaciones anteriores. Hastiado de mi fracaso, decidí pasar unos días en la costa y dedicarme a pensar en otras cosas. Cierta mañana, caminando junto a un barranco, advino a mí la idea breve, súbita y evidente de que las transformaciones aritméticas de las formas cuadráticas ternarias indeterminadas eran idénticas a las propuestas por la geometría no-euclidiana”. Citado en Koesler, *Act of Creation*, pgs.115-116. >>

La experiencia de Poincaré tiene correspondencia con la de otros matemáticos (Ampère y Gauss), que alcanzan una súbita iluminación, lo que podría denominarse, un ‘*satori científico*’ (en terminología zen):

<< (...) Veamos lo que dice, a este respecto, otro matemático, André Marie Ampère: “El tema volvía a mi mente una y otra vez aunque no lograba atisbar una solución. Hacía varios días que estaba dándole vueltas hasta que, finalmente (y *sin saber cómo*) descubrí un buen número de curiosas consideraciones en torno a la teoría de la probabilidad”. Citado en Koesler, *Act of Creation*, pg.117. >>

El listado de científicas iluminaciones se multiplica:

<< Un tercer matemático, Karl Gauss, descubrió en una carta el modo en que llegó a demostrar un teorema en el que había estado trabajando durante cuatro años: “Hace un par de días que ocurrió, pero no tanto a causa de mi esfuerzo deliberado sino, por así decirlo, de la gracia de Dios. Como si hubiera sido iluminado por un fogonazo súbito, el enigma se resolvió (...)”. Citado en Koesler, *Act of Creation*, pg.117. >>²³⁴³

Finalmente Loy refleja (aunque sin espejo) a Koesler, en la valoración de las luminosas experiencias científicas, que parecen trascender la racionalidad y la especialización, abriéndose a unos planteamientos más globales y fluidos:

<< Las investigaciones realizadas por Arthur Koesler a este respecto le llevaron a la siguiente conclusión: “La evidencia biográfica parece indicar que la ‘imaginación creativa’ provoca una reorganización radical que requiere de la intervención de procesos mentales que subyacen a la conciencia crepuscular, bajo la superficie del razonamiento consciente. En la fase decisiva del proceso creativo los controles racionales están relajados y la mente de la persona parece retroceder desde el pensamiento disciplinado a una modalidad menos especializada, aunque más fluida”. Koesler, *Janus*, pg.149. Versión en castellano: *Jano*, Madrid, Debate, 1981. >>²³⁴⁴

Desde otra fuente documental Henri Poincaré continúa relatando su científica “repentina intuición”, destacando algunos términos como “presente”, “inconsciente” o “egos”, que posteriormente desarrollaremos en relación con el zen:

<< “En ciertos casos, parece que uno está presente, en el trabajo de su inconsciente, que la conciencia sobrecitada puede percibir en parte, pero sin cambiar su naturaleza. Entonces comprendemos vagamente lo que diferencia a ambos mecanismos o, si se prefiere, los métodos de trabajo de los dos egos”. >>²³⁴⁵

Malevich también cuestiona el ego desde el arte, que de la reflexión le va llevando hacia una deriva espiritual, especialmente a partir de *Autorretrato* hacia 1908-1909, (27 x 26,8 cm. Moscú, Galería Estatal Tretyakov) que Simmen y Kohlhoff denominan “La búsqueda del yo en los autorretratos”:

<< Descontento consigo mismo y con su obra, indaga nuevas formas de expresión. En los autorretratos que realiza entre 1907 y 1909 manifiesta esta búsqueda del yo con recursos pictóricos. Al mismo tiempo reflexiona sobre la tradición presente desde siempre en la pintura rusa: los iconos y las imágenes de santos de la Iglesia ortodoxa. (...) Malevich reconoce en los iconos pintados con colores primarios una “teología en colores” que va más allá de la representación realista de la naturaleza. >>²³⁴⁶

En Malevich el tema del autorretrato reaparece al final de su vida y paradójicamente lo hace después de la abstracción suprematista, destacando al efecto *Autorretrato*, 1933 (Oleo sobre lienzo 70 x 66 cm. San Petersburgo, Museo Ruso) “uno de los últimos cuadros de Malevich”:

<< (...) su mirada pasa de largo de forma oblicua respecto al espectador. Mira a una distancia indeterminada, con lo cual insinúa que está mirando hacia un punto de referencia que sólo él conoce. El observador lo ve desde abajo, mientras que el pintor mira a lo lejos por encima suyo. Además, el dedo pulgar extendido dirige la mirada del observador hacia arriba. La posición de la mano puede significar varias cosas. Mientras que el pulgar señala hacia el artista, el resto de los dedos indican una dirección que,

²³⁴³ *Op. cit.* p.174

²³⁴⁴ *Op. cit.* p.175

²³⁴⁵ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.67

²³⁴⁶ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.24

fuera del cuadro, coincide con la línea de la mirada. De este modo se acentúa la referencia a algo exterior que el observador no puede ver. (...) >>

La paradoja figurativa deviene enigma ('supremo' y abstracto):

<< El observador debe alzar la vista para mirarlo, mientras que él se encuentra en otro ámbito espiritual. La prueba de que todavía trabaja dentro del marco del suprematismo está en su firma, abajo a la derecha, que consiste en un *Cuadrado negro*. >>²³⁴⁷

No obstante el enigma nos orienta hacia el futuro, Malevich por medio de la mano vacía que oculta el cuadrado expresa la verdadera realidad interior (en sintonía con cierta comprensión espiritual) e indica esperanzado "el camino, la vía" (término habitual en espiritualidad, particularmente en zen):

<< (...) En suma, lo que propone Malevich es el retrato del hombre nuevo, la cara de la mujer del futuro. Figuras emblemáticas con los ojos bien abiertos, como en los iconos que observan la verdadera realidad desde el interior, a través de lo visible, y contemplan el futuro con esperanza. Malevich ha bautizado este último período como "Supranaturalismo". Estos seres intemporales pertenecen a otro mundo, a un mundo futuro que no es el del Gran Hermano, y que parecen comunicarse mediante gestos codificados que sólo entienden ellos mismos. (...) Y sobre todo está el *Autorretrato* [1933] que lo representa con el traje renacentista de un reformador, indicándonos mediante un gesto que está allá para mostrarnos el camino, la vía. (...) 'El artista (cuadrado negro)'. Supremo desafío al régimen estalinista, el cuadrado negro está oculto, pero la mano indica su forma como una esperanza". >>²³⁴⁸

Y más recientemente también el futuro (en cuanto programa de búsqueda de nuevas vías creativas) es la experiencia que Marina Abramovic propone en La Fundación NMAC en medio de la naturaleza (con la 'andadura' como camino), donde cada artista participante cuestiona su identidad, ante el "espejo" incluso, quizás un lejano eco del tema histórico del autorretrato (en sintonía con toda búsqueda interior):

<< Largas caminatas, despertares a golpe de tambor, infusiones de menta, y ejercicios (escribir el propio nombre durante una hora o enfrentarse prolongadamente a un espejo) han sido algunos elementos del programa. >>²³⁴⁹

Al efecto recordemos que Malevich en su última etapa también se interesa 'profundamente' ("sus raíces") por la naturaleza, incluyendo la trascendental / espiritual comprensión del no-dos (<< el hombre "es" la naturaleza >>):

<< No hay que olvidar que Malevich es un anticonstruccionista visceral. Ya hace mucho tiempo que viene denunciando las consecuencias perversas de la etiología constructivista al servicio del poder, a saber, el optimismo utópico según el cual el hombre podría llegar a dominar la naturaleza gracias al progreso y la tecnología. Para Malevich, el hombre "es" la naturaleza y, por tanto no puede vencerla. J.M. Marcadé explica claramente: "Esta nueva naturaleza que Malevich anuncia en sus telas postsuprematistas toma de nuevo la forma encarnada del mundo campesino, que el pensamiento constructivista tendía a encontrar reaccionario." (...) >>

Precisamente la naturaleza articula el enigmático devenir artístico de la abstracción a la figuración:

<< Se sobrentiende que esta defensa del campo no es una defensa de una situación sociopolítica o de una clase social como tal. El campo es el lugar donde la naturaleza, en tanto que *physis*, lugar de eclosión del mundo, del sin objeto, del cuerpo eterno, puede manifestarse mejor. Así se ve lo que separa este retorno de Malevich a la figura y al mundo de la naturaleza (un retorno que parece haber tenido lugar tras la vuelta del artista a sus raíces en su Ucrania natal) >>²³⁵⁰

El "autorretrato" implica necesariamente el "espejo" y como sabemos es habitual en la historia del arte. La búsqueda del "sí mismo" (terminología muy usada en zen), con una meditativa autorreflexión, mediando el espejo en la búsqueda del verdadero ego:

<< *Autorretrato: Auto-observación en el espejo*: Desde mediados del siglo XV encontramos el autorretrato en la pintura italiana del Renacimiento. (...) la conciencia del artista adquiere relevancia. Ya no se considera un simple artesano, sino que empieza a verse como un creador. Si el autorretrato constituye en primera línea la autorepresentación, también implica la autorreflexión. Le sirve al artista para reconocerse a

²³⁴⁷ *Op. cit.* p.85

²³⁴⁸ NERET Gilles, *Kasimir Malevich 1878-1935 y el suprematismo*, Taschen, Colonia, 2003, p.89

²³⁴⁹ LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004

p.38

²³⁵⁰ NERET Gilles, *Kasimir Malevich 1878-1935 y el suprematismo*, Taschen, Colonia, 2003, p.83

sí mismo. El hecho de que el autorretrato se elabore con la ayuda de un espejo no es una simple casualidad.>>²³⁵¹

En el *Autorretrato con pelliza* (1500) Durero parece interesado en el “sí mismo”, donde evidenciando varios egos (al menos tres) se muestra cargado de indicios espirituales, que incluso nos inducirían a retomar en nuestro estudio el término teísmo, anteriormente citado:

<< Lleva una pelliza y con la mano se señala a sí mismo. Parece que diga: “Este soy yo”. Los ojos y la mano están acentuados, y de este modo el artista indica cuales son sus instrumentos más importantes. (...) Su cabello largo y rizado y la estricta frontalidad del plano nos recuerdan a muchas representaciones de Cristo. El artista aparece como si fuera la viva imagen de Dios. Si Dios es el creador del mundo, el artista le sigue en segunda posición como creador de obras de arte. En esa pintura, la nueva conciencia de ser del artista se refleja con gran intensidad. A través del monograma a la izquierda y de su nombre escrito a la derecha, el artista aparece tres veces en el cuadro. >>²³⁵²

Ocasionalmente en la práctica artística aparecen estados excepcionales de conciencia, próximos al misticismo (“éxtasis”) y, desde el trabajo con el lado derecho del cerebro, se accede a un sentido de profunda unidad (“todo es uno”), que también podría denominarse como no-dualidad, aspecto de especial interés en la espiritualidad oriental, y del que luego trataremos:

<< (...) durante el rato que he estado en la modalidad D [trabajo con el lado derecho del cerebro], ¿he perdido en cierto modo la noción del tiempo, no habría sabido cuánto tiempo he estado trabajando? (...) ¿He notado, además, que me sentía alerta pero al mismo tiempo relajado, confiado, interesado, absorto en el dibujo y con la mente despejada? >>

La experiencia deviene vital:

<< (...) lo que coincide del todo con mi propia experiencia y con lo que he oído decir acerca de lo que experimentan los artistas. Un pintor me dijo una vez: “Cuando estoy trabajando bien de verdad, es diferente a todo lo que he experimentado jamás. Me siento unido a la obra: el pintor, la pintura... todo es uno. Entusiasmado pero tranquilo, eufórico pero con pleno dominio. No es felicidad exactamente; es más bien una especie de éxtasis. >>²³⁵³

Malevich tiene una comprensión súbita (asimilable al *satori* o iluminación zen instantánea), que nos permitiría establecer cierto paralelismo con la citada por Kandinsky. La experiencia es tan reveladora que le lleva al ayuno cuando se transfigura en el “cero”. Debiendo recordarse que la trascendental experiencia del “sí mismo” también interesa esencialmente al zen (como veremos):

<< Malevich proclamó durante la exposición 0,10: “Me he transfigurado en el cero de las formas”. Según Ana Leporskaya, cuando a Malevich le apareció el cuadrángulo negro bajo el pincel “no sabía ni entendía lo que contenía el cuadrado negro. Lo concebía como un acontecimiento tan importante en su creación que durante una semana entera no pudo comer, ni beber, ni dormir”. En principio, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, igual que las demás obras suprematistas, no tenía otro sentido que ser en sí mismo. >>²³⁵⁴

Y es precisamente sobre el “sí mismo” presente en el autorretrato y en la praxis artística, sobre lo que también trabaja el zen. En un diccionario se refiere al *Sí mismo* en estos términos:

<< Lo que cada uno es, y cada uno es único en su naturaleza y en la naturaleza. Eso se aplica a todas las cosas. (...) Sin embargo, las enseñanzas zen han tornado claro que uno no pierde nunca de vista el propio “sí-mismo” verdadero, incluso entre los errores y las delusiones o más bien ilusiones, y también que no se logra en el momento de la iluminación, pues siempre estuvo allí. >>²³⁵⁵

En la espiritualidad contemporánea encontramos notables mediadores como Ouspensky, que desde Rusia (un territorio naturalmente mediador entre Oriente y Occidente) alumbró una mediación entre la ciencia y la mística, que naturalmente también interesará a otras disciplinas:

²³⁵¹ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.84

²³⁵² *Ibidem.*

²³⁵³ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.90

²³⁵⁴ NERET Gilles, *Kasimir Malevich 1878-1935 y el suprematismo*, Taschen, Colonia, 2003, p.50

²³⁵⁵ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, 149

<< Es también cierto que los místicos modernos no faltan. (...) Algunos místicos modernos son concededores de las matemáticas. Por ejemplo, Pietr Demianovitch Ouspensky combina la lógica del matemático con la visión de un místico que busca soluciones para los problemas del hombre y el universo. Ouspensky nació en Moscú en 1878 y, según la reseña de una de sus obras: “Su primer libro, *La Cuarta Dimensión* (1909), lo situó a la edad de treinta y un años en primera fila de los escritores importantes de teoría matemática abstracta. Su segundo libro, *Tertium Organum*, escrito en 1912, ocasionó sensación en Norteamérica cuando fue publicado en 1922”. >>²³⁵⁶

El orientalismo filtrado por Uspensky (también conocido como Ouspensky) aparece indirectamente implicado en la experiencia de Malevich. El anti-intelectualismo implícito en la carencia de significado y su corolario énfasis en la presencia (...“es”), evidencian concepciones paralelas a las que pueden apreciarse en la filosofía zen:

<< A priori, el *Cuadrado negro* no significa nada: es. No es un problema místico o anárquico y, sin embargo, Malevich no pudo evitar soñar con su *Cuadrado* cuando escribía a propósito de la bandera anarquista: “Por mucho que en el estandarte negro se encuentre la idea de la liberación de la personalidad como algo aislado y único, la idea debe pasar al blanco por ser sustancia sin diversidad, inmutable en todos los aspectos”. (...) Uspensky cita a Lao Tse en su *Tertium Organum*, leído quizá por Malevich: “El Tao es un gran cuadrado sin ángulos, un sonido muy fuerte que no se puede oír, una gran imagen carente de forma”. >>²³⁵⁷

Aquel ayuno que vimos surgió naturalmente en Malevich, también interesa genéricamente en Oriente, estableciendo interacciones entre la espiritualidad y la “Creación” (incluso con mayúsculas):

<< ¿Qué lleva al hombre de religión a ayunar? ¿Cuál es su sentido sanador? Indudablemente, la respuesta es: La experiencia del VACIO. El vacío es la experiencia que el hombre puede tener en la forma más próxima a la Nada. Y de la Nada surge la Creación. Por eso el ayuno remite al hombre a la Creación. (...) A propósito el Tao Te King nos dice: “Aferrarse a la plenitud no es tan bueno como pararse a tiempo”. >>²³⁵⁸

Parece que el “ayuno” artístico es una práctica intemporal, que hemos visto que surge naturalmente en Malevich y que con Abramovic deviene disciplina, debiendo recordar al efecto:

<< Marina Abramovic coordina cinco días de ayuno y espiritualidad para crear nuevas obras. El parque escultórico de la Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo (NMAC), en Vejer de la Frontera (Cádiz), se convirtió esta semana en un reducto espiritual para artistas. Durante cinco días, 36 creadores de todo el mundo, bajo la tutela de Marina Abramovic (Belgrado 1946), se han sometido a un proceso de purificación mediante el ayuno, la abstinencia sexual, el silencio y un exigente programa de ejercicios físicos y mentales. La experiencia, titulada *Cleaning the house (Limpiando la casa)*, culminó anoche con las *performances* concebidas por los artistas durante su aislamiento. >>²³⁵⁹

El “ayuno” adquiere una identidad universal, integrando salud y religión:

<< La experiencia del ayuno aparece en los pueblos de la humanidad, unida a la vivencia religiosa y también al margen de ésta, como medida sanadora. En la búsqueda de esos aspectos universales que se encuentran en todas las religiones y su implicación sanadora, vamos a ver cómo el ayuno, efectivamente, sana, pero sana el espíritu. Con lo cual unimos ambos aspectos: el religioso y el sanador. El Antiguo Testamento, cuna espiritual del judaísmo y el cristianismo, está lleno de citas en torno al ayuno. El profeta Isaías, lo relaciona con la salud: “¿Sabéis qué ayuno quiero Yo?, dice el Señor (...) Entonces brillará tu luz como la aurora y se dejará ver pronto su salud”. >>²³⁶⁰

Incluso el “vacío” (que vimos conceptualmente emparentado con el ayuno) aparece como rasgo de identidad, particularmente en la tradición japonesa y Hall lo valora bajo la denominación *El concepto japonés del espacio, comprensivo del ‘ma’*:

<< Las diferencias que existen entre Japón y el mundo occidental no quedan reducidas a las ya indicadas, las que se dan entre el proceder por circunloquios [japonés] y el ir directamente al grano, o hacer hincapié en las líneas en lugar de acentuar la importancia de las intersecciones. (...) Cuando los occidentales hablamos o pensamos en el espacio nos estamos refiriendo a la distancia que media entre los objetos. En

²³⁵⁶ PEDOE Dan, *La geometría en el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 261

²³⁵⁷ NERET Gilles, *Kasimir Malevich 1878-1935 y el suprematismo*, Taschen, Colonia, 2003, p.50

²³⁵⁸ PADILLA CORRAL José Luís, *Comer salud*, Escuela Neijing, Cuenca, 2003, p.85

²³⁵⁹ LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004

p.38

²³⁶⁰ PADILLA CORRAL José Luís, *Comer salud*, Escuela Neijing, Cuenca, 2003, p.83

Occidente se nos enseña a percibir y reaccionar respecto de la disposición o arreglo que se hace de los objetos y a pensar en el espacio como algo 'vacío'. >>²³⁶¹

El “ayuno” y la “meditación” interesan en prácticas espirituales orientales muy distintas:

<< El Saivismismo de Cachemira ante cualquier práctica de meditación propone un tiempo de ayuno entre tres y siete días.

A nivel sanador, los tibetanos, nos hablan del ayuno como práctica obligada de la búsqueda de otro estado de espiritualidad. >>

Si tal como manifiesta Padilla, ordenamos cronológicamente las más influyentes religiones monoteístas, curiosamente encontramos un interés compartido por el ayuno (identidad y diferencia):

<< El judaísmo tiene determinadas prescripciones de ayuno en algunas de sus festividades religiosas. Así, por ejemplo, el día de Yon Kipur o festividad del “Gran Perdón”, el ayuno es de veinticuatro horas de sólidos y líquidos. (...)

En el caso del cristianismo, encontramos al Cristo ayunando en el desierto, cuarenta días y cuarenta noches, antes de comenzar la vida pública. En el caso del Nazareno, esta experiencia del ayuno estuvo unida a la oración. (...)

El Islam proclama la práctica del ayuno durante el mes del Rahmadán, conmemorando así el tiempo en el que el Profeta recibió la revelación del Corán por el arcángel San Gabriel. El mismo Mohamed expresó: “Orar nos conduce a la mitad del camino hacia Dios, ayunar nos lleva a la puerta del Cielo”. >>²³⁶²

Mediando ayuno o no, la súbita comprensión intuitiva implícita en la trascendental experiencia artística que hemos revisado, tiene su correspondencia en el campo científico. Donde, como ya citamos, parece ser que el fenómeno de ‘intuición resolutive’ experimentado por Poincaré es relativamente habitual entre los científicos:

<< La historia de la ciencia esta llena de anécdotas de científicos que buscan la solución a un problema y de repente en un sueño se les presenta la respuesta en forma de metáfora, y la comprenden intuitivamente. La experiencia de Henri Poincaré (...) es un ejemplo claro de este proceso. >>²³⁶³

También es científico el interés de la medicina de diferentes épocas y culturas por el “ayuno”:

<< Avicena, el médico más famoso de la Edad Media, trataba a sus pacientes con prácticas de ayuno, así como también Paracelso, Hipócrates decía: “El Hambre actúa con gran fuerza sobre la naturaleza del ser humano y se le puede considerar como un medio que lleva a la curación”. >>²³⁶⁴

El arte adquiere una dimensión de personal experiencia espiritual, que junto a las trascendentales experiencias de Malevich o Kandinsky, aparece en otros artistas menos conocidos como Carlo Carra, curiosamente coetáneo de aquellos. En el trascendental instante la identidad del yo aparece minimizada (anticipando el concepto de la muerte del yo, al final de nuestro trabajo), así el ego aparece diluido en el acercamiento supremo:

<< “Sé perfectamente que sólo en los momentos felices soy lo suficientemente afortunado como para perderme en mi trabajo. El pintor-poeta siente que su auténtica esencia inmutable proviene del dominio invisible que le ofrece una imagen de la realidad eterna. (...) Siento que no existo en el tiempo, sino que el tiempo existe en mí. También me doy cuenta de que no se me ha concedido la solución del misterio del arte en un modo absoluto. No obstante, soy casi transportado a creer que estoy a punto de tocar en lo divino con las manos.” Carlo Carra, *The Quadrant of the Spirit*, 1919. >>²³⁶⁵

El silencio y la “meditación” aparecen naturalmente en la experiencia artística. La experiencia puede catalogarse dentro de los “estados alterados de conciencia” (de los cuales ya tratamos con anterioridad):

<< (...) la modalidad D [trabajo con el lado derecho del cerebro] es muy placentera y en ella se puede dibujar bien. (...) Tal vez el placer provenga del descanso del hemisferio izquierdo, de parar su cháchara, de

²³⁶¹ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.234

²³⁶² PADILLA CORRAL José Luís, *Comer salud*, Escuela Neijing, Cuenca, 2003, p.84

²³⁶³ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.65

²³⁶⁴ PADILLA CORRAL José Luís, *Comer salud*, Escuela Neijing, Cuenca, 2003, p.85

²³⁶⁵ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.91

mantenerlo callado para llevar a cabo el cambio. Ese anhelo de acallar a la modalidad I, podría explicar en parte algunas prácticas antíquimas como la meditación y los estados alterados de conciencia autoinducidos mediante el ayuno, las drogas, los cantos y el alcohol. Dibujar en la modalidad D induce a un estado alterado de conciencia que puede durar horas y que produce una enorme satisfacción. >>²³⁶⁶

En esta línea de evolución trascendente pasamos a valorar otro *satori* occidental o súbita comprensión intuitiva, en este caso científico, pero que implica también a la naturaleza. Este contexto permitirá al celebre científico cuántico Heisenberg dar ‘el gran salto / corte’ creativo, pero antes ...

<< Sabiendo que se acercaba a algo nuevo, Heisenberg hizo un descubrimiento sorprendente. (...) Se sentía muy confundido ante esta propiedad, que violaba la ley conmutativa de la multiplicación. A fin de obtener para su teoría las frecuencias e intensidades correctas de las líneas espectrales, Heisenberg tenía que incorporar de algún modo el postulado cuántico, como lo había hecho Bohr. >>²³⁶⁷

También recordemos previamente como de forma científica la mente produce otros saltos, equiparables con el concepto de paradoja que venimos tratando cíclicamente, donde incluso se confunde “cuchara” y “cuchillo”:

<< Algunos ejemplos de las pruebas [Michael S. Gazzaniga en *The Split Brain in Man*] que se idearon para las personas a las que se les había dividido el cerebro estaban pensadas para ilustrar la realidad distinta que percibe cada hemisferio y las modalidades especiales de procesamiento que emplea. En una de ellas se colocó a un paciente con el cerebro seccionado frente a una pantalla sobre la que se proyectaron, durante un breve instante, dos objetos diferentes. El paciente tenía los ojos fijos en el punto central, de manera que ningún ojo pudiera abarcar toda la pantalla, es decir, las dos imágenes a la vez. Así pues, cada hemisferio recibía imágenes diferentes. La imagen de una cuchara que había en el lado izquierdo de la pantalla iba al hemisferio derecho y la imagen de un cuchillo que había en el lado derecho de la pantalla iba al hemisferio izquierdo verbal, (...) >>

Incluso las preguntas devienen interrogantes sin respuesta (“silencio”):

<< Al interrogarlo, el paciente dio respuestas diferentes. Si se le pedía que dijera qué había visto en la pantalla, el elocuente hemisferio izquierdo le hacía decir: “un cuchillo”. Después se le pedía que metiera la mano izquierda (hemisferio derecho) detrás de una cortina y cogiera el objeto que se había proyectado en la pantalla. Entonces el paciente cogía una cuchara que había entre un grupo de objetos donde aparecía también un cuchillo. Si el responsable de la prueba le pedía que identificara lo que sujetaba en la mano que tenía detrás de la cortina, el paciente se confundía durante un instante y después decía: “un cuchillo”. El hemisferio derecho, aunque sabía que la respuesta era incorrecta, no tenía palabras para corregir al elocuente hemisferio izquierdo, y continuaba el diálogo haciendo que el paciente negara en silencio con la cabeza. Ante eso, el hemisferio izquierdo verbal se preguntaba en voz alta: “Pero: ¿por qué estoy negando con la cabeza? >>²³⁶⁸

La extensa descripción de esta experiencia sintoniza con otra ‘mínimamente’ descrita (que también realiza Gazzaniga) que evidencia científicamente, como paradójicamente para alcanzar una destreza en el dibujo debe apartarse la “mano”. Conceptualmente se está proponiendo un corte, esencialmente con en nivel mental (podría decirse que habría que ‘romper la cabeza’), en cierto modo una propuesta conceptualmente equiparable al *koan* o pregunta no racional (‘rompecabezas’) propuesta en el zen:

<< En otra prueba [Michael S. Gazzaniga en *The Split Brain in Man*], que acabó demostrando la superioridad del cerebro derecho en los problemas espaciales, se le dieron a un hombre diferentes piezas de madera para que compusiera un rompecabezas. Mientras lo intentó con la mano derecha (hemisferio izquierdo) todo resultó inútil, ya que a pesar de que el hemisferio derecho trataba continuamente de ayudar, la mano derecha hacía a un lado a la izquierda. Al final el hombre tuvo que sentarse sobre su mano izquierda para impedirle que actuara. Después, cuando los científicos le sugirieron que usara las dos manos, la mano izquierda, la de la inteligencia espacial, se puso a apartar a la mano derecha “tonta” para evitar que se entrometiera en la tarea. >>²³⁶⁹

En esta orientación, en la “cueva” (no platónica sino oriental) de cara a la pared, se produce un corte ‘mítico’ (literalmente del “brazo”):

²³⁶⁶ *Ibidem.*

²³⁶⁷ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.126

²³⁶⁸ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.61

²³⁶⁹ *Op. cit.* p.62

<< Eka (487-593 d.C.) - Cortarse el brazo: Un hombre llamado Eka (Hui-k'o), como había oído hablar del gran monje que permanecía sentado en una cueva en el templo de Shaolin, fue a visitarlo. Al llegar allí, miró a la cueva y vio al maestro sentado en postura de gran concentración. Esperó fuera pacientemente. Hacía frío y nevaba. Cuando cayó la noche, intentó atraer la atención del maestro: "Por favor, quiero ser su discípulo". / Bodhidharma, imperturbable, ni siquiera le miró y siguió haciendo zazen. Entonces, Eka, para expresar su determinación, se cortó el brazo. >>

Corte que paradójicamente iniciará la continuidad futura de los patriarcas del zen, debiendo recordarse que el budismo zen configura en gran medida la identidad japonesa:

<< Y así al fin pudo convertirse en el discípulo de Bodhidharma. (...) Eka permaneció nueve años con su maestro, practicando sólo zazen. (...) Eka se convirtió así en el segundo patriarca del Zen de China. >>²³⁷⁰

Retomando la gran experiencia de Heisenberg, concluimos su referencia (intermitente) con la gran comprensión científica que llegó a las "tres de la madrugada" (precisamente), culminando con el luminoso despertar de la naturaleza. Junto al "temblor intenso" recordemos el inevitable 'no sueño' de esta experiencia científica trascendental y la situación equivalente acontecida a Malevich ("...durante una semana entera no pudo comer, ni beber, ni dormir"):

<< Esa misma noche, en Helgoland, logró demostrar que los estados de energía estaban cuantizados independientes del tiempo, o sea, *estacionarios* como en el modelo atómico de Bohr. Más tarde llamó a este hallazgo "...un regalo del cielo. Eran cerca de las tres de la madrugada cuando apareció, ante mí el resultado final del cálculo. Sentí un temblor intenso; estaba emocionado que ni pensaba en dormir. Salí de la casa y esperé el amanecer en la cima de una montaña, esa fue 'La noche de Helgoland' ". >>²³⁷¹

Curiosamente la práctica de *zazen*, que el jesuita Lassalle realiza en su acercamiento a la sabiduría oriental, también se practica en este caso desde las "tres de la mañana":

<< Me hice inscribir para los Ejercicios del Zen. Estos tenían lugar en Hossinji, un monasterio dedicado al Zen, en el mar japonés. (...) El curso duraba siete días enteros. Nos levantábamos a las tres de la mañana y terminábamos a las nueve de la noche. (...) >>

Esto forma parte de una intensiva de varios días que intenta descubrir la auténtica identidad, una comprensión ("experiencia interior") que está más allá de las palabras:

<< ¿Qué es pues el Zazen? Zazen significa "sentarse a lo Zen": es la Meditación del Zen que debe conducir, (...) a la Iluminación. La Iluminación se llama en japonés "Satori", es decir, "entender", o también "Kensho", "Visión del ser". (...) La Iluminación es, sin embargo en esencia, una experiencia interior que no se puede expresar unívocamente en conceptos o palabras. >>²³⁷²

Precisamente es lo que en japonés se denomina *sesshin* y que otra fuente documental coincide sobre el hecho de que la práctica de la "meditación comienza a las 3 de la mañana":

<< Meditación especialmente prolongada por una semana, que se realiza una vez por mes desde abril hasta agosto y desde octubre hasta febrero. Durante esas semanas de *sesshin* el trabajo manual del monasterio se reduce al mínimo. La meditación comienza a las 3 de la mañana en verano y a las 4 en invierno, y continúa hasta la noche avanzada, con intervalos para comer, realizar ejercicios y relajarse. El *roshi* (maestro) pronuncia diariamente discursos y concede entrevistas. También se dicta una conferencia todos los días >>

Una intensiva 'unitiva' que puede incluir también la ceremonia del té (reiteradamente ya citada):

<< La palabra *sesshin* significa literalmente "unir la mente con la mente". Durante la sesión los estudiantes permanecen en el monasterio y no sólo meditan sino que también realizan ceremonias del té y entrevistas con *kôans*. >>²³⁷³

Dicho de otra manera, la integradora intensiva de zen, valorando el continuo devenir ("sin principio ni fin") incide sobre la identidad al "volverse íntimo con uno mismo" más allá del ego:

<< Desde la época del Buda Shakyamuni, las *sesshin* son el corazón del Zen. (...) *Sesshin* quiere decir entrar en contacto con el verdadero espíritu, volverse íntimo con uno mismo, con el cuerpo y con el espíritu, abandonar el egoísmo y armonizarse con los demás, con la naturaleza, con el orden cósmico. La acción de

²³⁷⁰ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.87

²³⁷¹ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.127

²³⁷² ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.11

²³⁷³ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.143

todos los budas se hace realidad no sólo a través de zazen, sino también en todo movimiento, en cada una de las acciones de la vida cotidiana. Durante una sesshin, cuya duración va de uno a varios días, cada acción es la continuación de zazen. (...) >>

Una continuidad de la experiencia vital desde la plenitud de un “presente” (encadenando naturalmente la “sucesión de instantes”) carente de circularidad viciosa (“anillo...”) y donde “la vida” carece de *instrucciones de uso* (que diría Perec):

<< Zazen, el trabajo, la comida, el sueño son el anillo de la Vía (*dokan*), sin principio ni fin. El Zen consiste en concentrarse en cada acción con intensidad, en vivir plenamente el presente. Al participar en las sesshin, la práctica del Zen puede llevarse a cabo en la vida de todos los días. Al concentrarse en cada instante, nuestra vida forma una línea armoniosa. El Zen es la enseñanza de la eternidad y la eternidad no es otra cosa que la sucesión de instantes. >>²³⁷⁴

Volvemos a recordar (otro ‘anillo’) como puede encontrarse cierta afinidad entre esta concepción de una *sesshin zen* y la antes citada intensiva artística de varios días en la naturaleza, integrando arte y espiritualidad en Montenmedio (en curiosa afinidad lingüística con la *Vía Media* del zen), que desde una concepción multicultural y multidisciplinar incluye el “ayuno” (naturalmente y en la naturaleza):

<< Marina Abramovic coordina cinco días de ayuno y espiritualidad para crear nuevas obras. (...) Durante cinco días, 36 creadores de todo el mundo, bajo la tutela de Marina Abramovic (Belgrado 1946), se han sometido a un proceso de purificación mediante el ayuno, la abstinencia sexual, el silencio y un exigente programa de ejercicios físicos y mentales. >>²³⁷⁵

El “ayuno” también es una práctica salutífera habitual en el contexto del naturismo, que el doctor en medicina Daniel Bonet recomienda, al tiempo que reaparecen ecos de aquella multiculturalidad espiritual que ya tratamos. Paradójicamente el ayuno se considera revitalizante y se valora en tanto parte de un programa integral de renacimiento vital:

<< Lo que más caracteriza el período primaveral el aumento de la irradiación solar tras su disminución en otoño e invierno.

Es pues una época idónea para renovar y revitalizar el organismo. Este es el motivo de que diversas prácticas religiosas aconsejen el ayuno, sea por ejemplo la Cuaresma cristiana o el Ramadán musulmán. (...) adecuado para “desintoxicarnos” de determinadas sustancias psicofísicas acumuladas durante los pasados meses, más proclives al exceso. >>

Esta desocupación espacial (que diría Oteiza) aparece complementariamente asociada con la plenitud energética del aire vital en armonía con la naturaleza:

<< El aire que se respira en estos días está más vivificado que en otros momentos del año. No se trata solamente de una mayor proporción de oxígeno, sino de vitalidad propiamente dicha; lo que los hindúes llaman *prana*, los chinos *chi* y los tibetanos *lung*.

Procurar respirar a menudo de forma profunda es adecuado, incluso realizar ejercicios de pranayama, o respiración rítmica. (...) Este tipo de ejercicios potencian su efectividad si se realizan en plena naturaleza y, como aconsejan los principios del yoga, durante la salida del sol. >>²³⁷⁶

El *zeitgeist* contemporáneo parece incidir negativamente sobre la “salud”, que recíprocamente conlleva la búsqueda de remedios, incluso espirituales como el zen:

<< La vida moderna está mecanizada. Intranquilidad es la consecuencia, incluso la intranquilidad espiritual. (...) No únicamente eso, padece también su salud corporal: las neurosis y molestias síquicas hacen difícil la vida. / Por ello se buscan medios que ayuden a combatir esta continua intranquilidad. >>²³⁷⁷

Aunque no sea esta su finalidad, el zen interesa a los científicos, limitándonos ahora presentar someramente su relación con la salud:

<< Durante catorce años, el doctor Tomio Hirai, ha investigado la meditación Zen como un estado alterado de conciencia, tanto en sus aspectos mentales como fisiológicos, (...) Sus trabajos han merecido la atención de psicólogos y psiquiatras de todas partes del mundo. >>²³⁷⁸

²³⁷⁴ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.37

²³⁷⁵ LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004 p.38

²³⁷⁶ BONET Daniel, *Renacer en primavera*, Integral n° 280, abril 2003, p.62.

²³⁷⁷ ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.7

²³⁷⁸ HIRAI Tomio, *La meditación zen como terapia. Las evidencias científicas de los efectos del Zazen en la mente y en el cuerpo*, Ibis, Barcelona, 1994, p. solapilla

Por otra parte al científico Heisenberg también le preocupa la salud, a varios niveles. Así la denominada ‘noche de Helgoland’ conlleva ciertos aspectos saludables, al permitir que el científico se recuperase de alguna enfermedad un tanto ‘imaginaria’ e invisible:

<< El 19 de junio, Heisenberg regresó a Gotinga y envió sus resultados a Pauli, el crítico inapreciable. Si su teoría era correcta, había dado el primer paso para poner fin al concepto de las órbitas. Ya estaba casi completamente recuperado de sus dos *enfermedades* (...) ¡la fiebre del heno y las órbitas de electrones!>>²³⁷⁹

Otros eminentes pensadores también se interesan por la enfermedad, a veces imaginaria incluso. Kant también aparece muy obsesionado por la salud, hasta el punto de que Sánchez Meca le trata de “hipocondríaco compulsivo”:

<< Organizó su vida de forma rigurosa con el fin de conservar la salud, y esto le convirtió inevitablemente en un hipocondríaco compulsivo, obsesionado por la dieta y por las variaciones del clima, consultando a cada momento el termómetro, el barómetro, el higrómetro, el reloj, y tomando meticulosas precauciones para no sudar nunca. Consiguió así no tener enfermedades importantes, pero, en realidad, nunca se encontró bien. (...) Educado en una fuerte inflexibilidad moral y rigidez psicológica, nunca pudo sentirse feliz consigo mismo. La más mínima infracción o flaqueza le inquietaban en exceso. >>

Una vivencia personal que le lleva a peculiares concepciones filosóficas sobre el “placer”, el “dolor” y el “deseo” (que nos interesa más especialmente por su relevancia conceptual en el budismo):

<< No es extraño que, en su doctrina moral, Kant minimice la importancia del placer y del dolor privándoles de sus funciones normales. Ni la felicidad ni el deseo de ésta sino la razón ha de ser quien determine a la voluntad a actuar por la mera forma del deber moral, al margen de cualquier conexión con lo placentero o con lo desagradable. >>²³⁸⁰

Buda también se interesó siglos antes por “los deseos” y que ‘luminosamente’ descubre como causa del sufrimiento. Aspecto que explicita en la filosofía espiritual de las *Cuatro Nobles Verdades* y que como expresión de su multiculturalidad (globalización positiva) exponemos aquí en su ‘traducción’ japonesa:

<< Cuatro Nobles Verdades (Arya-satya) (Shitai). Darse cuenta de las grandes verdades de la existencia humana:

(i) La vida es sufrimiento (Dhuka) (Kutai): Nacimiento, enfermedad, vejez y muerte. También incluye todo dolor causado por tener que soportar lo que uno no quiere, perder lo que se quiere, no conseguir lo que se desea, y saber que todo lo que nos complace hoy perecerá mañana.

(ii) Este sufrimiento tiene una causa (Trishna) (Jittai): Esta causa es el conjunto de deseos del corazón humano (sed de placeres, afán de vivir, deseo de morir...) que nos ata al ciclo de la existencia cíclica. Estos “deseos” en japonés se denominan “Bonno” “Katsuai” y más popularmente “Yokubo”.

(iii) La eliminación de tales deseos que causan el sufrimiento del hombre (Nirodha) (Mettai). En concreto “No desear nada y no sufrirás la carencia ni privación de nada”. >>

La cuarta noble verdad deviene multiplicidad, incluso hermenéutica (“diferentes interpretaciones”):

<< (iv) El camino de las ocho vías que nos permite llegar a tal eliminación de los deseos (Ashatangka) (Marga) (Hasshodo). El Noble Camino de las ocho vías en concreto es: 1. Correcta visión. 2. Correcta resolución. 3. Correcto lenguaje. 4. Correcta conducta. 5. Correcto estilo de vida. 6. Correcto esfuerzo. 7. Correcta atención. 8. Correcta meditación / concentración.

Existen diferentes interpretaciones concretas de cada una de las vías según la tradición Mahayana y Hinayana. >>²³⁸¹

Como recordaremos al final de nuestro trabajo, aparece una curiosa coincidencia numérica en la tradición budista de la India y de Japón, entre las ‘Cuatro’ Nobles Verdades y los ‘cuatro’ valores de la ceremonia del té, que como ya hemos visto aparece dotado de cualidades terapéuticas:

<< Los cuatro valores de la ceremonia del té: Toda ceremonia del té debe estar inspirada y realizada en los siguientes cuatro elementos constitutivos del “camino del té” (Sado):

Wa: armonía. Kei: Respeto. Sei: Pureza. Jaku: Tranquilidad.

²³⁷⁹ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.127

²³⁸⁰ SANCHEZ MECA Diego, *La fragilidad del genio*, Blanco y Negro Cultural, 7-2-2004, p.9

²³⁸¹ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid - Caja Duero, Valladolid, 2000, p.248

Los cuatro valores son genuinamente representación del Zen. Pero, cómo sugiere el Profesor Suzuki, podríamos insinuar que Wa y Kei representan el *Confucionismo*, Sei el *Shintoísmo* y Taoísmo y Jaku el *Budismo*. De aquí que todo Cha-no-yu expresa un verdadero epítome y culminación del pensamiento religioso-cultural de Japón. >>²³⁸²

En esta línea de pensamiento y de gran importancia para nuestra búsqueda de una identidad proyectiva, Nisker nos aporta una interesante concepción de “un proyecto mayor”. Un referente orientalista donde el ensimismamiento, como parte de un *zeitgeist* egótico, deviene enfermizo:

<< La idea de que somos seres autónomos y separados no sólo es errónea, sino que es una fuente primordial del sufrimiento que padecemos. Cuando no nos sentimos parte de un proyecto mayor, estamos obligados a llevar todo el significado de la vida sobre nuestras espaldas. (...) Cuando no nos sentimos parte de la vida o del mundo, también perdemos el poder de asombrarnos y podemos fácilmente volvernos cínicos o entristecernos. Todo ello es síntoma de la *malaise* metafísica del individualismo, la enfermedad que padecemos en la actualidad, una época que puede algún día ser llamada la “época del yo”. >>²³⁸³

Desde un contexto filosófico occidental Buda aparece esencialmente como terapeuta, enseñando el remedio para la Salud (en mayúscula), mediando el ‘recetario’ de las “nobles verdades” ya citadas:

<< Buddha dejó atrás el “árbol de la sabiduría” bajo cuya poderosa sombra había meditado y, cerca de Varanasi, en el “parque de las gacelas”, (...), impartió su primer sermón, en el que se exponían las cuatro “nobles verdades” sobre el mal del mundo e indicaba el “recto sendero” capaz de ayudar a los humanos (...) Enseñó el remedio capaz de proporcionar salvación, salud, serenidad, imperturbabilidad; enseñó la iluminación, el conocimiento que libera al sufriente de su ignorancia y su dolor, de su personal participación en el sufrimiento universal. >>²³⁸⁴

Así la “Mirada Interior de Buda” deviene salud espiritual, que libera de la “engañosa identidad separada”:

<< Dentro de las tradiciones budistas existen métodos poderosos, certificados por el tiempo y asequibles, para sanar la separación que percibimos del mundo que nos rodea. Las técnicas de la visión interior de la meditación budista están específicamente diseñadas como vías para explorar y experimentar las fuerzas naturales que trabajan en todo momento a través nuestro. Se supone que estas meditaciones y reflexiones nos liberan de la asfixia de una engañosa identidad separada (el estrecho zapato del sí mismo) para llevamos a la libertad de los procesos naturales. >>²³⁸⁵

Al efecto desde otra fuente documental reaparecen los cuatro principios budistas, ya comentados, donde el lenguaje sobre la naturaleza deviene retórico.

<< (...) el ciclo de meditación budista conocido como los *Cuatro Fundamentos de la Atención* puede entenderse y practicarse como un viaje evolutivo. Estos ejercicios nos guían a través de nuestro cuerpo, emociones y mente, y en el proceso revelan nuestra naturaleza como naturaleza. >>

Y consecuentemente la identidad vital (“quiénes somos”) se transforma experimentando internamente la naturaleza exterior:

<< Aunque los científicos evolutivos están descubriendo esta misma verdad, existe una diferencia crucial en su proceso, que se cifra en la dirección de su mirada. Los científicos investigan la vida observando el exterior de ellos mismos, mientras que los meditadores budistas miran al interior. En cualquiera de las dos direcciones, la realidad manifiesta aproximadamente las mismas cualidades: los científicos y meditadores brindan informes parecidos de todo, desde las funciones del cerebro hasta las realidades subatómicas. Lo mismo que hay dentro, hay fuera. La gran diferencia estriba en que el encontrar estas verdades dentro de nosotros mismos convierte la información en *personal*. Experimentar las leyes de la naturaleza trabajando en nuestro interior empieza a cambiar nuestro sentido de quiénes somos y de cómo experimentamos nuestra vida. >>²³⁸⁶

Incluso en publicaciones de gran difusión popular (con respaldo médico), se valoran las cualidades saludables de la práctica del zen:

²³⁸² *Op. cit.* p.339

²³⁸³ NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.18

²³⁸⁴ MUÑOZ Jacobo, *Filosofía india*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.316

²³⁸⁵ NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.22

²³⁸⁶ *Ibidem*.

<< ¿Qué es lo que pasa en nuestro cuerpo cuando ordenamos a nuestros miembros que adopten la ‘postura del diamante en extensión’ (...)? ¿Y cuando los practicantes del zen ejercitan una y otra vez el *shikatanza*, en el cual el espíritu no debe concentrarse más que en la propia postura del cuerpo? ¿O cuando se controla la respiración durante el ejercicio yóguico pranayama y se repite mentalmente un mantra? Los científicos han descubierto que estos ejercicios favorecen la circulación de la sangre, son beneficiosos para los músculos y los tendones y fortalecen el sistema inmunológico. >>²³⁸⁷

En otras ramas del budismo se cotejan científicamente los aspectos salutíferos de la meditación:

<< El dalai lama, líder del budismo tibetano, apoya desde hace años una investigación sobre los fenómenos que tienen lugar durante la meditación. Desde finales de los 90, grupos de monjes tibetanos se sumergen en esta práctica conectados mediante sensores a un ordenador que lleva a cabo una tomografía computerizada de sus cerebros. Estas pruebas han demostrado que la meditación activa las áreas cerebrales donde se forman los ‘pensamientos positivos’. >>²³⁸⁸

Incluso la “universidad” se interesa por el asunto:

<< En 2000 se creó en Alemania una red de investigadores dedicados a estudiar los aspectos biológicos, médicos y psicológicos de la meditación. Así los científicos del departamento de Psicología Clínica de la Universidad de Giessen analizaron una capacidad del cerebro descrita como ‘de absorción’, sin la cual no sería posible ningún tipo de concentración. (...) En estos momentos, la actividad del cerebro está tan focalizada como un haz de rayos láser. >>²³⁸⁹

Aspectos científicos relacionados con otros muy ‘sutiles’ del cerebro que interesaban al científico Francisco J. Rubia (en *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*) y que también aparecen en la prensa popular, curiosamente asociados al ADN, dotado así de una identidad trascendente:

<< Recientes investigaciones del Instituto Karolinska de Estocolmo han determinado que nuestra capacidad para trascender tiene una base biológica. Una de las claves es la serotonina, una sustancia neurotransmisora que los científicos han relacionado con la sensación de felicidad. (...) Según la investigación, un tipo de receptores de serotonina ha demostrado tener una relación especialmente estrecha con la ‘espiritualidad’, aunque el informe también subraya que existe una predisposición genética para trascender. >>²³⁹⁰

La “meditación” manifiesta científicamente sus aspectos saludables, que pueden incidir sobre diversos aspectos de la vida, quizás incluso incidiendo sobre una creación artística más ‘atenta’:

<< Aumenta la capacidad de atención: Los escáners utilizados por los neurólogos han alcanzado hace pocos años una calidad tal, que les han permitido investigar los complejos procesos cerebrales que tienen lugar durante la meditación. (...) De esta forma, se ha podido constatar la activación durante la meditación de determinadas regiones cerebrales relacionadas con nuestra capacidad de atención (desde los lóbulos frontales hasta los lóbulos parietales del cerebro) >>²³⁹¹

También el “sistema nervioso vegetativo” resulta implicado en la “meditación”:

<< Vegetativo: Término latino. En sentido médico, no sometido a la voluntad. Por ejemplo, el sistema nervioso vegetativo o autónomo, que desempeña un importante papel en la meditación. >>²³⁹²

Así en cierta medida los científicos se abren a la espiritualidad saludable, que también despierta ‘otra’ dimensión de la visión:

<< Desarrolla la actividad neuronal: Lo que más llamó la atención de los investigadores fueron algunas reacciones en el llamado sistema límbico, situado en la zona central del cerebro y del bulbo raquídeo (un antiguo legado del proceso evolutivo), lugares donde se forman nuestras respuestas emocionales y desde donde se dirige el sistema nervioso vegetativo. Allí, por ejemplo, se controlan funciones como la respiración y el ritmo cardíaco. En la zona de la circunvolución cingular, se encuentra una región que juega un importante papel en los procesos cognitivos y emocionales, como los cambios en el estado de ánimo. >>

Un nuevo ojo ‘invisible’ interacciona con una visión más interiorizada y meditativa:

²³⁸⁷ OCHMANN Frank *Conocer, medicina natural. Yoga y meditación, todo lo que hay que saber*, El Semanal nº 874, 25 julio 2004, p.42

²³⁸⁸ *Op. cit.* p.45

²³⁸⁹ *Op. cit.* p.46

²³⁹⁰ *Ibidem.*

²³⁹¹ *Op. cit.* p.48

²³⁹² *Op. cit.* p.45

<< Por eso, no es de extrañar que esta región, conocida habitualmente por las siglas ACC (del inglés: anterior cingulate cortex; córtex cingulado anterior), presente una destacada actividad durante los estados de meditación, algo que quizá podría ser interpretado por algunos como una señal de la ‘apertura del tercer ojo’. >>²³⁹³

En cierto paralelismo de ‘sutilezas’, recordamos que entre los males que aquejan al científico Heisenberg, aparece la enfermedad de lo invisible, que deviene problemática científica:

<< En la primavera de 1925, abandonó Copenhage y regresó a Gotinga donde Max Born (1882-1970) lo había convertido en *privatdozent* ¡con sólo 22 años! En Alemania lo aquejaron dos males: el polen del aire y el problema de las órbitas atómicas. “No se las puede observar. ¿De qué sirve hablar de trayectorias invisibles para electrones que se desplazan dentro de pequeños átomos invisibles? Si el átomo no puede ser visto, el concepto carece de sentido.”>>²³⁹⁴

En cierta manera el zen también parece interesado por lo invisible, pero no debe olvidarse que está “más allá de la imagen”:

<< Zen: Una abreviatura de las palabras japonesas *zenno* y *zenna*, provenientes de la palabra [origen chino] *ch’an* (meditación) que, a su vez, proviene de la palabra sánscrita *dhayāna*.

Se usa el término a la vez para el proceso de meditación y para sus resultados en la conciencia o, según dirían algunos, en la super-conciencia, indicando con este término aquellos estados de la conciencia que no guardan relación con el cuadro de la personalidad o la propia imagen del ser humano y que, por ende, sólo son alcanzables eliminando por un tiempo la propia imagen. Durante ese período se debe realizar el “sí-mismo” sin imagen, o el “sí-mismo” más allá de la imagen. >>²³⁹⁵

Precisamente la práctica zen con los ojos entreabiertos dificulta la formación de imágenes. Paradójicamente se entreabren los ojos para no ver, para no dejarse engañar por las ensoñadoras imágenes interiores (recordemos al efecto esta tesis sin imágenes):

<< Za-zen: La meditación mientras se está sentado en la postura admitida recibe el nombre de za-zen. Incluye las piernas cruzadas, la espalda recta, la respiración regular y los ojos sólo levemente abiertos. Significa estar sentado durante un tiempo prolongado y alcanzar la calma. (...)

Hui-nêng [Eno en japonés, 638-713 d.C.] una autoridad en este tema, tenía otra explicación propia al respecto. Afirmaba que cuando en la mente no surge ningún pensamiento, se denomina a esta situación sentarse (*za*); mirar hacia adentro, hacia la propia naturaleza, recibe el nombre de meditación (*zen*). >>²³⁹⁶

Así genéricamente / personalmente en Oriente se entiende que “la propia naturaleza” es “meditación” que se ‘aisla’ “hacia dentro. Mientras que en Occidente Heisenberg por motivos de salud se ‘a-isola’ (Helgoland) en otra naturaleza:

<< “Tuve un fuerte ataque de fiebre de heno. Ni siquiera podía ver. Me hallaba en un estado deplorable, así que decidí buscar una atmósfera sin polen. Me fui a la isla de Helgoland, en el Mar del Norte. Cuando llegué estaba exhausto y con el rostro muy hinchado. La dueña de una posada me preguntó si me habían golpeado” >>²³⁹⁷

Y con anterioridad Kant se refugia en una ‘isla’ de soledad, conceptualmente antagónica de la interiorización meditativa del zen (abierta a la “espontaneidad”, desde la disciplina de *za-zen*):

<< Aunque no era insociable, fue muy retraído y esquivo a la intimidad, y muy formalista en el trato, lo que le aislaba en una soledad opresiva. No intercambio una palabra con sus hermanas durante 25 años aunque vivían en la misma ciudad. (...) Una vida emocional tan reprimida inevitablemente era fuente de ansiedades que trataban de mitigarse con el orden. >>²³⁹⁸

En este sentido Kant aparece radicalmente polarizado (paradoja) entre una “personalidad poco lograda” y una grandeza conceptual:

²³⁹³ *Op. cit.* p.48

²³⁹⁴ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.123

²³⁹⁵ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.184

²³⁹⁶ *Op. cit.* p.183

²³⁹⁷ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.123

²³⁹⁸ SANCHEZ MECA Diego, *La fragilidad del genio*, Blanco y Negro Cultural, 7-2-2004, p.9

<< Sin embargo, en vivo contraste con esta personalidad poco lograda y esta angustiosa rigidez de carácter, vemos elevarse la extraordinaria potencia de su inteligencia y la incomparable grandiosidad de unas ideas que, incluso ya en vida, reportaron a Kant una fama más que merecida. >>²³⁹⁹

Al respecto parece oportuno una revisión contemporánea de los trastornos hipocondríacos:

<< Nuevos métodos de tratamiento [en Nueva York] están ofreciendo la primera esperanza desde que los antiguos griegos descubrieron la hipocondría, hace 24 siglos. La terapia cognitiva, de acuerdo con una reciente investigación, ayuda a los pacientes hipocondríacos a evaluar y cambiar las ideas distorsionadas que tienen sobre las enfermedades. >>

Sutilmente se puede pasar del normal interés por la salud a trastornos hipocondríacos, que aparecen asociados a ciertos “rasgos de personalidad”, concluyendo así que la enfermedad imaginaria incide sobre la identidad:

<< Los investigadores han descubierto que la hipocondría, que afecta a hombres y mujeres por igual, parece tener más probabilidades de desarrollarse en personas con ciertos rasgos de personalidad. Los neuróticos, los autocríticos, los introvertidos y los narcisistas parecen especialmente tendentes a sufrir temores hipocondríacos, explica Michael Hollifield, Profesor de Psiquiatría en la Universidad de Nuevo México, en EEUU. >>²⁴⁰⁰

No obstante la enfermedad incluso tan real como los problemas cardíacos de Tàpies a los 18 años, puede positivarse mediando el pensamiento, que incluso puede devenir en “meditación”:

<< (...) mucha gente con la enfermedad que yo tuve diría: pobre chico enfermo. Para mí no era una desgracia. Porque, afortunadamente, eso me permitió leer mucho.
(...) Como estuve dos años en la cama, pues me acostumbré a pensar: Decía: voy a pensar un rato, y estaba pensando en la cama tan tranquilo. Y esto es algo muy próximo a la meditación. >>²⁴⁰¹

Desde esta perspectiva Kant puede aparecer como un ser introvertido y “neurótico”, con escasa capacidad de sabiduría sobre la esencia del sufrimiento y por extensión podría inferirse que históricamente los filósofos no parecen ser unos modelos salutíferos:

<< Y el mismo Kant (por desgracia debemos admitirlo) fue más un solitario hurano y neurótico que un sabio liberador del sufrimiento humano.
Tampoco como ‘expertos en salud’ han sido, la mayoría de los filósofos, demasiado apreciados. >>²⁴⁰²

Con otro punto de vista hemos considerado la sabiduría filosófica de Buda respecto al sufrimiento (uno de sus fundamentos conceptuales). No obstante la filosofía aparece dotada de cualidades terapéuticas, incluso cuando se confunden los límites de espiritualidad y filosofía, como sucede con Buda, que propone una sabia práctica creativa y sanadora:

<< Podemos contrarrestar nuestras emociones destructivas si les oponemos ideas creativas. Y en cada ocasión en la que intentemos experimentar nuevos modos de considerar nuestra realidad, estaremos ‘ejercitándonos’ por nosotros mismos en la sabiduría. Que esto compensa, el romper con los modos superficiales de considerar las cosas, el acabar con la cadena de reacciones habituales que nos atan, el saber afrontar los sucesos desagradables relacionados con disgustos, enfados o momentos de desesperación, lo podemos leer ya en Buda, quien no fue simplemente el fundador de una religión, sino también un filósofo. “Un único día de la vida de un hombre cultivando la sabiduría y la contemplación es mejor que todo un siglo comportándose de modo poco inteligente y sin el control de sus pensamientos”. *Dhammapada*, VIII.>>²⁴⁰³

Recordemos que la ‘no-salud’ constituye un principio fundacional del budismo, al que se busca una “explicación” magistral, que se evidencia imposible (vía externa y racional):

<< Buda: Personaje perteneciente a una familia real, que vivió en el norte de la India probablemente entre 560 a 480 a.C. (...) los padecimientos de los seres humanos le causaron una impresión tan profunda que decidió dirigirse a todos los yoguis y maestros que pudo encontrar para comprobar si le podían dar una explicación a propósito de la causa y la curación de la miseria humana. (...) >>

²³⁹⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰⁰ DUENWALD Mary, *Nueva estrategia ante la enfermedad imaginaria*, El País 20 abril 2004, p.35

²⁴⁰¹ ALMEDA Sol, *La vida, por Tàpies*, El País Semanal 1466, 31 octubre 2004, p.64

²⁴⁰² SCHWARTZ Aljoscha A. - SCHWEPPE Ronald P. *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Shopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.39

²⁴⁰³ *Op. cit.* p.44

No obstante desde la luminosa experiencia directa entra en conformidad con la razón:

<< Sin embargo, nadie pudo satisfacerlo pero, por último, mientras está sentado meditando debajo de un árbol *peepul* (llamado desde entonces el árbol *bodhi* o el árbol *bo*) experimento una iluminación y una comprensión completas y descubrió el camino de la vida para la cesación del sufrimiento, basado en la bondad y la inocencia y enteramente de conformidad con la experiencia y la razón humanas, si bien ellas son igualmente trascendidas. >>²⁴⁰⁴

La “sabiduría” y la “contemplación” aparecen asociadas en la filosofía y en la espiritualidad, apareciendo el cuestionamiento de los “deseos” (clave en el budismo) desde la contemplación (y “recogimiento interior”):

<< Pero, ¿cómo se cultivan la sabiduría y la contemplación? (...) Seguro que no consiste en devanarse los sesos y darle ‘mil vueltas’ a los problemas sumiéndonos en profundas cavilaciones. Más bien estaremos en la pista correcta si pensamos en la palabra “contemplación”, pues ésta no significa otra cosa que recogimiento interior y reflexión contemplativa. (...) encontraremos frases como esta: “Tus deseos...serán con toda seguridad adormecidos y, finalmente, desaparecerán por sí solos”. Gotthold Ephraim Lessing, *Miss Sara Sampson*, II,3. >>²⁴⁰⁵

También encontramos una actitud contemplativa, aunque de sesgo científico en Heisenberg, interesado por el acercamiento intuitivo a la realidad, mediando el estímulo de la naturaleza:

<< “Al concluir la ponencia Bohr se me acercó y me invitó a caminar con él esa misma tarde por la montaña Hainberg. Esta caminata tendrá una gran repercusión en mi carrera científica. Tal vez sería más correcto decir que mi carrera comenzó esa tarde. Cuando Bohr me contestó que... ¡los átomos no eran cosas! / Conversamos durante tres horas (...) Bohr exhibía una enorme comprensión, que no era el resultado del análisis matemático sino de la observación de los fenómenos reales. Podía inferir una relación intuitivamente sin recurrir a métodos formales”. >>²⁴⁰⁶

Curiosamente la reflexión sobre la realidad (“fenómenos reales”) a partir de la contemplación de la “montaña” aparece en la ciencia, pero también en el arte.

<< Yo me he desprendido también de la idea de que los cuerpos que llamamos sólidos lo son; no es así, sólo están moviéndose, porque en su interior están todas las moléculas y partículas en un dinamismo tremendo. Esto me da una visión de la realidad muy curiosa y, como he dicho, misteriosa. (...) Hay un momento en el que tú contemplas una montaña o un río y sabes que aquello no es ni montaña ni río. Que es un conjunto de partículas del cosmos que están moviendo. Pero después tienes que poner el pie en el suelo y comprender que esto no hace desaparecer las montañas y los ríos, sino que los hace ver con otra mentalidad. >>

Así Tàpies aparece interesado por la “realidad” profunda, implicando necesariamente el concepto del devenir / “moviendo”, netamente oriental:

<< SOL: Y va usted y se empeña en pintar eso... TAPIES: Sí, lo que me interesa es que detrás de la realidad formal hay otra realidad más profunda; que eso no lo inventamos los artistas, sino que lo dicen los hombres de ciencia. Y cada vez acabas haciéndote más amigo de esa idea. >>²⁴⁰⁷

El concepto “realidad”, también interesa al zen, que meditando sobre ella alcanza una comprensión integradora:

<< Se habla de la realidad como de lo inalcanzable. Sin embargo como todas las cosas poseen realidad, se puede conocerlas mediante el *prajñā*. Es posible llegar a concebir la realidad como algo que incluye tanto el ser como el no ser, considerándola como el género máximo. En todas partes hay cosas y también ausencias o nada, de diversas maneras, como la “actual ausencia” o “nada” de Julio César, por ejemplo. >>

Que valora la ausencia como identidad proyectiva y futurible:

<< Esta es una ausencia presente. Existe la ausencia futura de nuestros cuerpos, después de la muerte y la destrucción. Hubo la “ausencia pasada” del ave mientras era todavía un huevo. En consecuencia, en la totalidad de las cosas existe la nada, que es el espacio. Tanto las cosas como la nada (las cosas y el espacio o ausencia) son reales. En consecuencia, la realidad existe en ambas, si bien cada una de ellas representa menos que la realidad. >>²⁴⁰⁸

²⁴⁰⁴ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.31

²⁴⁰⁵ SCHWARTZ Aljoscha A. - SCHWEPPE Ronald P. *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Shopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.45

²⁴⁰⁶ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.122

²⁴⁰⁷ ALMEDA Sol, *La vida, por Tàpies*, El País Semanal 1466, 31 octubre 2004, p.59

²⁴⁰⁸ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.131

Precisamente la interacción meditativa entre “realidad” y “nada” también aparece en la espiritualidad de san Juan de la Cruz, que tanto interesa a Tàpies (y a nosotros al final de nuestro trabajo), volviéndonos a remitir a la ciencia contemporánea más avanzada:

<< (...) san Juan de la Cruz, un místico extraordinario. Tiene el tema de la nada, que se aproxima bastante a esta mentalidad que estoy intentando comunicar: El que contempla la realidad para estudiarla, más que un contemplador sería un colaborador, porque con nuestra mirada hacemos cambiar la realidad. Es algo científico, no me lo invento yo. Las cosas no tienen esa sustancialidad que cree la gente normal. San Juan decía que (...) >>²⁴⁰⁹

En la ciencia aparece un equivalente concepto de nada, como negación de la “sustancialidad”, que curiosamente se aproximaría al concepto oriental de ilusión o *maya*, que tratamos con anterioridad:

<< (...) dada la separación existente entre los electrones, los átomos y sus núcleos, el cuerpo humano es en realidad gaseoso. Lo que da la ilusión de opacidad y dureza es la velocidad de vibración de las moléculas y de los átomos. Los cuerpos verdaderamente sólidos con el satélite de Sirio “el enano blanco”, que tiene una densidad de peso de una tonelada por centímetro cúbico, y otro “enano blanco”, cuya densidad es algunos millares de veces más grande todavía. (...) De P. Langevin: “La porción de materia que se etiqueta y se puede seguir es una proyección de nuestra conciencia individual”. >>²⁴¹⁰

Respecto a la realidad ilusoria que “desaparece” retomemos a Tàpies refiriéndose a san Juan de la Cruz, en su histórica aproximación a la ciencia:

<< (...) san Juan decía que llega un momento, cuando estudias la realidad, que ésta desaparece y se convierte en nada. En las épocas más racionalistas, como en el siglo XIX, se quería hacer creer que lo sólido es la razón y lo que explica bien las cosas. Y se despreciaba todo lo que estaba relacionado con las religiones. Y ahora son los mismos científicos los que se han dado cuenta de que hay misterios a los que llegaron las religiones 1.500 años antes que la ciencia. >>²⁴¹¹

En cierta reciprocidad observamos como el científico Schrödinger también afirma que la “materia” esta en interacción con los “procesos mentales”, cuestionando la “identidad”:

<< El profesor Schrödinger mismo, no sospechoso de tendencias teleológicas o vitalistas, admite que para partículas como el electrón cada observador no es sino un acontecimiento aislado, “la cuestión de la identidad, en realidad, carece de sentido”. En su último libro (*Science and Humanism*, Cambridge University Press), escribe: “La materia es una imagen en nuestro espíritu (mind), el espíritu es, pues, anterior a la materia (pese a la extraña dependencia empírica de mis procesos mentales de los datos físicos aportados por cierta porción de materia, mi cerebro)”. >>²⁴¹²

Y finalmente la filosofía deviene saludable cuando la meditación se hace experimentadora (del proyecto a la obra) y la “filosofía empírica” (tal como ya veremos, que propone el teólogo Miret Magdalena), comprendiendo así el sentido profundo del deseo:

<< deberíamos ‘meditar’ sobre qué posibilidades existen de llevar a cabo las ideas expresadas. (...) podríamos intentar dar rienda suelta a uno de nuestros deseos vehementes. Si, supongamos, tenemos una debilidad por ver la televisión o por los pasteles de nata, podemos durante una semana hacer la prueba de ver la televisión al menos doce horas diarias o bien comer, también diariamente, en el desayuno, en la comida y en la cena considerables porciones de tarta de nata. Veremos entonces si quizá Lessing tenía razón... >>²⁴¹³

A veces es necesario estar al borde de la muerte (del cuerpo, no la metafórica muerte del ego, que a nosotros nos interesa) para comprender la realidad y abrirse a la “sabiduría”, a la espiritualidad ‘integradora’ (“todas las religiones”):

<< Pregunta: En su biografía cuenta lo importante que fue que casi muriera, para cambiar su actitud. TAPIES: Tuve una especie de ataque cardíaco que me produjo un shock tremendo. Tenía 18 años. Y pensé que era el final. (...) pero lo importante es que es una experiencia personal bastante dramática y que me hizo ver la realidad de forma distinta. Y eso lo fui confirmando leyendo libros de sabiduría. Esto no quiere

²⁴⁰⁹ ALMEDA Sol, *La vida, por Tàpies*, El País Semanal 1466, 31 octubre 2004, p.59

²⁴¹⁰ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.307

²⁴¹¹ ALMEDA Sol, *La vida, por Tàpies*, El País Semanal 1466, 31 octubre 2004, p.59

²⁴¹² GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.307

²⁴¹³ SCHWARTZ Aljoscha A. - SCHWEPPE Ronald P. *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Shopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.46

decir que sea un sabio, porque a estas alturas sigo siendo un aprendiz. (...) Hay gente sensible, líderes de todas las religiones que me han ayudado. >>²⁴¹⁴

Volviendo a otro enfermo ilustre, observamos como a pesar de su peculiar identidad hipocondríaca (anteriormente citada), paradójicamente la filosofía de Kant deviene saludable para un proyecto de futuro:

<< Kant tenía razón cuando, en su *Antropología en sentido pragmático*, estableció la primera regla fundamental para filosofar: “¡Atrévete a pensar!” Y no nos queda otro remedio que tener que elaborar siempre, una y otra vez, nuestras propias ideas. (...) porque hasta los más grandes filósofos también pueden estar equivocados. (...) porque un pasaje que hoy nos parece banal o sin sentido, quizá mañana encontremos un cierto interés o una gran utilidad. >>²⁴¹⁵

Resulta por tanto necesario recuperar a Kant (ahora abierto al “diálogo”) que nos interesa particularmente por la interacción de moral y estética y también por su interés por la “meditación” como práctica para la liberación del ser, que al menos textualmente (como palabra) parece en sintonía con los fundamentos del budismo:

<< El diálogo con sus contemporáneos desempeñó un papel crucial en su pensamiento. Gracias a las conversaciones con su inseparable amigo Green fue surgiendo poco a poco la monumental *Crítica de la razón pura*, (...) En realidad, toda su ‘filosofía crítica’ (que comprende también una crítica de la moral y otra estética) es expresión de este modo de vivir y adquiere pleno sentido en el contexto de un intenso trato con los otros y de una meditación sobre el ser humano y las cadenas que le impiden ser libre. >>²⁴¹⁶

‘Casualmente’ el número (aniversario) revitaliza a Kant e inevitablemente actualiza la Ilustración. Jaime Salas (catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid) aprovecha para valorar a Kant como un ‘iluminado’ (en un sentido amplio del término), todavía muy válido para el *zeitgeist* contemporáneo:

<< Doscientos años después de su muerte, el legado de Emmanuel Kant está más presente que nunca en el pensamiento contemporáneo. Su obra, iluminada por el espíritu de la Ilustración, sustenta varios de los presupuestos fundamentales de las sociedades libres y críticas de nuestros días, como la voluntad de conocimiento y de atreverse a saber. Una lección de claridad como brújula en estos tiempos oscuros. >>²⁴¹⁷

La definición filosófica de “Ilustración” nos permite hacer una deriva lingüística (sobre la que insistiremos en los últimos capítulos), asociando semánticamente iluminación espiritual y sabiduría ilustrada, que conlleva una cierta “autorrealización”:

<< Ilustración: El término “Ilustración” traduce la voz inglesa “Enlightenment”, la alemana “Aufklärung” y la italiana “Iluminismo”. Todas ellas, al igual que las expresiones como “Las Luces”, “El Siglo de las Luces”, “Les Lumières” o “i lumi”, denotan un período histórico (una “época”) que coincide en términos generales con el siglo XVIII y sus tendencias sociales y políticas, sus desarrollos intelectuales y su contenido normativo, inseparable del imperativo de autoconciencia, autodeterminación y autorrealización.>>

Sin olvidar otras lecturas posibles del termino (incluida la nuestra en este trabajo):

<< “Ilustración” es, pues, un hecho histórico y a la vez un contenido teórico, lo que haría de él un concepto historiográfico tan operativo en la historia general de la Europa moderna (sobre todo en su vertiente francesa, inglesa y alemana) cuanto en la “historia de las ideas” como tal. >>²⁴¹⁸

En paralelo con el termino “autorrealización” y en otro diccionario hacemos notar que el término zen *bodhi* establece la relación entre “sabiduría” e “iluminación” espiritual:

<< Bodhi: Sabiduría, en el sentido de la iluminación. No representa un conocimiento acumulado, no es un logro, no es algo que se encuentra, sino la comprensión de la verdad esencial. >>²⁴¹⁹

Siendo importante para nuestro trabajo la relación fundacional de la “Estética” y la “Ilustración”:

²⁴¹⁴ ALMEDA Sol, *La vida, por Tàpies*, El País Semanal 1466, 31 octubre 2004, p.56

²⁴¹⁵ SCHWARTZ Aljoscha A. - SCHWEPPE Ronald P. *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Shopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.49

²⁴¹⁶ MORENO CLAROS Luís Fernando, *Kant descongelado*, El País-Babelia 7 febrero 2004, p.20.

²⁴¹⁷ SALAS Jaime de, *Kant, la ilustración crítica. Uno de los nuestros*. Blanco y Negro Cultural, 7-2-2004, p.4

²⁴¹⁸ MUÑOZ Jacobo, *Ilustración*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.460

²⁴¹⁹ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.26

<< (...) esa ciencia del gusto sólo se constituye en una época relativamente tardía de nuestra cultura, como es el llamado Siglo de las Luces, o de la Ilustración: siglo XVIII. En él, y no antes, la Estética adopta ese nombre. >>²⁴²⁰

La “Ilustración” no sólo ilumina el siglo XVIII, sino que como “proyecto” aún “no realizado” (no-obra) anticipa el siglo XX con la disciplina de la “autocrítica” y por reacción fuerza una interiorización, posiblemente generadora de cierta liberación:

<< El siglo XX teorizará esta tensión en términos, por ejemplo, de la necesidad constante de autocrítica por parte de la Ilustración, de una Ilustración proclive a mutar en un nuevo mito despótico y a la que, en consecuencia, habría que “ilustrar” a su vez al ritmo de sus propios decaimientos. Así lo dictaminaron Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*, una obra en la que, con todo, no dejaba de subrayarse que “la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado”. Habermas prefirió hablar algo después del proyecto ilustrado o “proyecto de la Modernidad” en términos de proyecto aún abierto, aún no realizado, en tanto que el pensamiento “posmoderno” lo declaraba caduco y definitivamente fracasado al hilo de la irreversible crisis de los “grandes relatos”. >>²⁴²¹

A otro nivel, la fundación conceptual del “mundo contemporáneo” debe mucho a Kant pero también a Hegel. Ambos abren un proyecto de futuro, al tiempo que los dos se interesan por la estética (como ya vimos):

<< Kant con Hegel son los dos filósofos que marcan la entrada del mundo contemporáneo. Hay un claro paralelismo entre las dos grandes revoluciones de final del siglo XVIII, el comienzo de la revolución industrial, el descubrimiento de la sensibilidad romántica que implican un nuevo mundo y unas trayectorias intelectuales que marcan el comienzo del siglo XIX. >>²⁴²²

La “Ilustración” tiene espíritu y en su afán de conocimiento se enfrentará con la “ignorancia”:

<< En Kant se expresa el espíritu de la Ilustración en la voluntad de lograr conocimiento y de atreverse a saber. Un escritor que procuraba responder a la pregunta. “¿Qué es la Ilustración?”, empieza con la afirmación de que “la Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad”. La ignorancia, y la superstición deben ser superadas por el mismo hombre. >>²⁴²³

En Oriente la “ignorancia” tiene un término específico *avidyâ* (sánscrito) que en el zen aparece relacionado con la definición misma de creación, en este caso ‘unitaria’:

<< Creación: El zen no se ocupa de la cosmogonía, es decir, de la creación y la disolución. (...) Cuando se produce una creación hay adicción, existen dos cosas donde antes había una sola. (...) Fundamentalmente, todas las cosas son una sola y ninguna puede eludir la unidad. En consecuencia, en el zen no se considera que la propia naturaleza se pueda realizar mediante un proceso de separación o negación. >>²⁴²⁴

En el zen (ya desde su origen budista en la India) la ignorancia (*avidyâ*) se relaciona con la ilusión (*mâya*), que depende del yo, creador de ilusiones e ignorancia, y consecuentemente la identidad quedará cuestionada (“yo” / “míos”):

<< Esta posición concuerda con la doctrina de la creación como *mâya*, que es común en la India. El primer paso en el *mâya* consiste en “cubrir con un velo” (“*âvarana*”). Por ese medio el uno se convierte en dos, de tal manera que existe una entidad temporal de aquello que podríamos llamar las partes separadas: el observador o sujeto es una entidad subjetiva; el observado u objeto es una entidad objetiva. Este es el primer acto *mental* en la vida de un bebé: la atribución de sus sentimientos (de dolor o de placer) a un objeto que se considera como “un objeto” o entidad. Tal sería, por ejemplo, el pecho de la madre; primero origina placer; sólo después se lo *conoce* como algo que da placer. Luego se presta especial atención a esa circunstancia; se ignoran o se evitan las cosas desagradables. De esta manera surge la ignorancia o un conocimiento limitado. Se atienden algunas cosas; se dejan otras de lado. Esta es la forma de conocimiento llamada *avidyâ* (ignorancia o error). Consiste en cubrir con un velo una parte de la realidad. El “yo” surge en forma similar con referencia al cuerpo y a la mente, que somos bastante lógicos, sin embargo, al llamar “míos”. >>²⁴²⁵

²⁴²⁰ ARNAU Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p.13

²⁴²¹ MUÑOZ Jacobo, *Ilustración*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.464

²⁴²² SALAS Jaime de, *Kant, la ilustración crítica. Uno de los nuestros*. Blanco y Negro Cultural, 7-2-2004, p.4

²⁴²³ *Op. cit.* p.5

²⁴²⁴ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.38

²⁴²⁵ *Ibidem*.

Para hacer frente a la “ignorancia” en Occidente surge la “Ilustración”, que deviene luminoso “proyecto” intemporal, incluso manifestando una actitud ejemplarizante, tal como defienden algunos expertos:

<< El concepto de “Ilustración” desborda, pues, los límites de la mera rentabilidad historiográfica, como quedó ya apuntado. En tanto que idea filosófica, denota algo que va más allá también de unos contenidos concretos: denota un *proyecto* (en eterna fase de realización y, en consecuencia, sometido a fracasos, acosos y desfallecimientos, pero también a inevitables retornos), e igualmente (como han sugerido Eduardo Bello y Antonio Rivera) una actitud. >>²⁴²⁶

Goethe (como antes vimos en Kant y Hegel) se interesa por la lucha contra la ignorancia, buscando metafóricamente la luz. A su vez Heisenberg en un proceso de interiorización (en el que como hemos visto resuenan ecos espirituales) se interesa por Goethe y la naturaleza, desde una actitud de interiorización e intuición que podría sintonizar con el concepto de creación unitaria que hemos visto en el zen:

<< Heisenberg apenas dormía; dedicaba todo su tiempo a inventar la mecánica cuántica, escalar montañas y memorizar poemas de Goethe. Su intención era diseñar un código que relacionara los números cuánticos y los estados de energía de un átomo con las frecuencias e intensidades (brillo) de los espectros de luz determinados experimentalmente. “Consideraré al átomo como un simple oscilador virtual capaz de producir todas las frecuencias del espectro, en lugar de equiparlo con un pequeño sistema solar”. (...) A partir de la órbita mayor (donde obtuvo respuestas) intentó una extrapolación al *interior* del átomo. Aquí, su intuición (o lo que algunos llamarían genialidad) lo condujo a una fórmula que incluía todos los estados posibles. Había descifrado el *código espectral*. >>²⁴²⁷

Por otro lado, Goethe ya se había interesado por la “Naturaleza y la ciencia”:

<< Desde el punto de vista goethiano, la crisis ecológica es sobre todo una crisis de nuestra relación con la Naturaleza. La medida en que la Naturaleza necesita curación guarda una proporción directa con la medida en que nuestra conciencia de la Naturaleza está enferma. La aproximación goethiana a la Naturaleza depende del desarrollo de la conciencia humana en dirección a una percepción más sana, y a unos cada vez más sutiles grados de armonía, de las fuerzas creativas y formativas dentro de la Naturaleza. Goethe [1749-1832] nos muestra un camino en el que la curación de ambos, Naturaleza y nosotros, está implícita en el “delicado empirismo” que adopta. >>²⁴²⁸

Incluso naturalmente el sendero (“camino”) científico de Goethe deviene “sagrado” (sendero / ‘vía’ “espiritual”):

<< Es un camino en el cual los seres humanos pueden recuperar su integridad dentro de una experiencia de la Naturaleza que se abre a lo sagrado y se convierte así en el medio de resantificar la propia Naturaleza. Sobre todo, el sendero científico de Goethe es un sendero que tiene fe en la experiencia humana y no busca tanto ir de la experiencia a la idea o la teoría como intensificar la experiencia en tanto que tal. Es esta intensificación de nuestra experiencia de la Naturaleza la que revelará su dimensión espiritual. >>²⁴²⁹

Y en este juego de sabias interacciones, desde una dimensión espiritual integradora Steiner también aparece interesado por Goethe y la naturaleza:

<< Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo y pedagogo austriaco, gran admirador de Goethe, padre de la Antroposofía (1913), sistema filosófico encaminado a unificar los campos de la vida y de la ciencia (*Antroposophie*, 1924) >>²⁴³⁰

En la biografía de Steiner ocupa un lugar relevante el estudio en profundidad de Goethe:

<< Rudolf Steiner: (1861, Kraljevic, Croacia - 1925, Dornach, Suiza). Filósofo y constructor activo en Suiza de 1907 a 1925. En 1879, Rudolf Steiner ingresa en la Technische Hochschule de Viena. A partir de 1883 comienza a trabajar sobre los escritos científicos de Goethe, de cuya obra se convierte en uno de los mejores conocedores. Colabora en los archivos de Goethe de Weimar en 1890, lo que culmina en 1897 en la publicación de su ensayo *Goethe y la concepción del mundo*. Pero, a partir de 1891, doctor en filosofía, comienza a difundir sus propias ideas. (...) >>

Al que incluso rinde homenaje arquitectónico:

²⁴²⁶ MUÑOZ Jacobo, *Ilustración*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.463

²⁴²⁷ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.124

²⁴²⁸ NAYDLER Jeremy, *Goethe y la ciencia*, Siruela, Madrid, 2002, p.42

²⁴²⁹ *Op. cit.* p.43

²⁴³⁰ DEVAUX-DELETTRE Patricia, *Charchoune*, Arte y Parte nº 50, p.25

<< Steiner comienza a interesarse como neófito por la arquitectura sacra y, en 1913, cuando crea la Sociedad Antroposófica, concibe la idea de un edificio mitad templo mitad teatro, primer elemento, según él, de una nueva genealogía de edificios de culto. En honor a las obras de Goethe sobre la teoría del conocimiento, lo llama *Goetheanum* y hace construir en Dornach, Suiza, un edificio de dos cúpulas que representa la síntesis suprema de la materia y el espíritu. >>²⁴³¹

Esta “síntesis suprema” buscada por Steiner, podría sintonizar con otra concepción inclusivista. Recordemos que en el esquema del átomo según Heisenberg que acabamos de citar, la “intuición” es esencial:

<< A partir de la órbita mayor (donde obtuvo respuestas) intentó una extrapolación al *interior* del átomo. Aquí, su intuición (o lo que algunos llamarían genialidad) lo condujo a una fórmula que incluía todos los estados posibles. >>²⁴³²

Y parecería oportuno el cotejar esta concepción occidental con la “intuición” oriental, que significativamente el zen relaciona / diferencia con la definición de...:

<< El inconsciente: En la terminología occidental no se trata de la intuición, sino de aquella parte del producto de la mente que se ha dirigido a una especie de depósito y que puede aflorar de nuevo, a veces con una fuerza compulsiva o persistente, en circunstancias apropiadas. Algunos lo han identificado con una “inteligencia a intervalos” (...) En vez de llamarlo “subconsciente” o “inteligencia a intervalos” se ha vuelto habitual designarlo como el inconsciente, porque ha caído bajo el umbral de la conciencia. >>²⁴³³

Desde el arte Tàpies también se interesa por la intuición y por el “inconsciente”, aspecto que le lleva a valorar las religiones orientales y particularmente valora la práctica de la “meditación”:

<< Pregunta: Intuiciones colectivas. TAPIES. Hay algo de esto. Dictados del inconsciente. Ya no dicen, como en la época de Freud, el subconsciente, que daba una sensación de cosa menor, de cosa mala. Yo no soy practicante de ninguna religión, pero comprendo que hay cosas en las religiones que van bien. Por ejemplo, el sistema de meditación que tienen muchas religiones orientales. >>²⁴³⁴

En un sentido opuesto, Rudolf Steiner que se muestra interesado por la “Naturaleza” (como Heisenberg y Goethe), sin embargo en su devenir espiritual deja de interesarse por el orientalismo y quizás buscando una identidad (“sí mismo”) más acorde a sus orígenes, se aproxima finalmente a la tradición occidental:

<< Dando la espalda a la filosofía oriental, Steiner ve en Cristo una prueba de reconciliación entre Dios y los hombres, una integración de lo humano en lo divino. Para que todo hombre pueda alcanzar su integración en lo divino debe eliminar de la conciencia toda influencia carnal y todo intelectualismo, a fin de sentir en lo más profundo de sí los ritmos de la Naturaleza. Este movimiento se ha extendido por Alemania, Francia y zona central de Europa. >>²⁴³⁵

Surge así la antroposofía, una filosofía espiritual dotada de una identidad occidental y enfoque integral, que pretende ir más allá de la teosofía con influencia oriental y de la que anteriormente Steiner formó parte. El Diccionario de J. F. Alonso define la “antroposofía” como:

<< Movimiento fundado por el alemán Rudolf Steiner (1861-1925), de carácter religioso-filosófico, que aglutina casi todas las disciplinas y actividades humanas. El objetivo fundamental es el hombre, por lo que Steiner hace hincapié en que cada hombre debe alcanzar una experiencia mística que le permita llegar a lo divino en sí mismo. Mantiene una cierta concepción teosófica, pero con un claro carácter occidental evitando cualquier influencia oriental. (...) >>

No obstante, se sigue interesando por el “silencio” y la meditación, destacando el énfasis en el “sí mismo”:

<< Todo adepto de la Sociedad Antroposófica debe mantener ocho mandamientos: (...) 8. Debe zambullirse en sí mismo, deliberar en silencio, definir y examinar los principios que dominan su existencia, revisar sus conocimientos, sopesar sus deberes, en una palabra, meditar sobre el sentido y el objetivo de la vida. >>²⁴³⁶

²⁴³¹ RUME Guy, *Rudolf Steiner* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.867

²⁴³² McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.124

²⁴³³ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.73

²⁴³⁴ ALMEDA Sol, *La vida, por Tàpies*, El País Semanal 1466, 31 octubre 2004, p.64

²⁴³⁵ ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.185

²⁴³⁶ *Op. cit.* p.184

Paradójicamente (a pesar del intento de distanciamiento del orientalismo) el concepto del “sí mismo” también fundamenta el budismo zen, al tiempo que cuestiona la identidad en complicidad con un concepto de “naturaleza” un tanto enigmático:

<< Sí-mismo: Lo que cada uno es, y cada uno es único en su naturaleza y en la naturaleza. Eso se aplica a todas las cosas. Un pedazo de piedra situado aquí parece similar a otro pedazo de piedra más allá: iguales en su forma, tamaño, color y composición. Pero uno está aquí y el otro allí. (...) Se refleja en otros y otros lo reflejan así y cada uno posee su propia unicidad definitiva. >>

Naturalmente la comprensión intelectual del zen es problemática:

<< (...) uno no es absolutamente uno y las circunstancias no son absolutamente ellas mismas. Siendo así, la tentativa de verse a sí mismo tan sólo como parte de sí mismo (a saber, un conjunto de pensamientos, sentimientos y acciones) está destinada a conducir a un falso conocimiento, que aminora la plenitud de la vida y que no permite la reacción del “sí-mismo” en su conjunto a todo su medio. Sin embargo, cualquier cosa que se haga, incluso esta no reacción es natural para cada uno, de tal modo que no existe una reacción completamente natural de todo el hombre a todo el medio. >>²⁴³⁷

En el lenguaje filosófico más académico también aparece el concepto de “sí mismo” en relación con el “uno, una” definido como:

<< adj. que no está dividido en sí mismo. >>²⁴³⁸

Pero como ya hemos visto la “divisibilidad” del “uno” deviene problemática, en el contexto de la definición de “identidad”:

<< Junto a la permanencia, la otra nota que subyace a la noción de algo idéntico a sí mismo es la unidad: nada que no pueda aislarse y cuyos contornos no puedan trazarse unívocamente, marcando un límite nítido entre lo que es y lo que no es esa cosa, puede pensarse bajo la categoría de identidad. A este respecto, los griegos tropezaron repetidamente con el problema del continuo, esto es, de la infinita divisibilidad de las magnitudes. >>²⁴³⁹

El lenguaje establece ortodoxas relaciones entre “uno”, “único” y “unicidad”, que permiten cuestionar la identidad:

<< Unicidad: Cualidad de único: “La unicidad de Dios”.

Único: Se aplica a una cosa o varias de las cuales o de cuya especie no hay otras.

Uno: 8) Se aplica como adjetivo con “ser” a lo que, por naturaleza, no admite pluralidad o distinciones: (...) O lo que no admite división: ‘El alma es una’. 9) Como adjetivo-nombre numeral representa el menor número entero, con el cual, por agregaciones sucesivas de él mismo, se forman todos los demás. >>²⁴⁴⁰

Recordemos el sesgo espiritual de la “unicidad” (incluso “de Dios”), así desde el espíritu zen que hemos visto que impregna la ceremonia del té, se propone una experiencia estética total (“íntegra”), que induce a la unidad “espiritual”:

<< En este mundo intemporal los amigos se recogían en íntima comunión, en una atmósfera relajada y nada distante, para que los movimientos del maestro de té terminaran siendo los suyos propios. El huésped podía elegir centrar su atención en una obra de arte de singular valor, situada en un entrante de la pared, o en un arreglo floral alusivo que indujera a “la unicidad espiritual”. Los practicantes de la ceremonia del té aseguran que es una experiencia estética única que integra el espíritu del Zen y la belleza del arte y los objetos mundanos. >>²⁴⁴¹

Desde la concepción numérica de la unidad, recuperamos la óptica estética rusa que nos sigue interesando porque necesariamente (en tanto frontera imprecisa) articula Oriente y Occidente. Por ello nos resulta interesante la clave numérica *0,10* utilizada por Malevitch en la exposición manifiesto del Suprematismo, que así parece fluctuar entre la vacuidad y el número:

<< 0,10: la última exposición futurista: En diciembre de 1915, Malevich presenta por primera vez un total de 39 obras no objetivas en la galería privada Dobichina de Petrogrado. (...) la mayoría de las obras, colgadas en dos paredes de una sala dedicada exclusivamente a Malevich. Tanto las composiciones no objetivas como la disposición radical en que están colocadas llaman la atención. >>²⁴⁴²

²⁴³⁷ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 149

²⁴³⁸ Real Academia Española, Vigésima segunda edición, 2001

²⁴³⁹ FAERNA Angel Manuel, *Identidad*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.451

²⁴⁴⁰ MOLINER María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984.

²⁴⁴¹ STANLEY-BAKER Joan, *Arte japonés*, Destino, Barcelona, 2000, p.148

²⁴⁴² SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.44

Precisamente desde esta curiosa clave numérica que ‘acota la unidad’ (0-1-10), destaca en esta exposición *0,10* una obra-manifiesto (“símbolo del suprematismo”) cuya interpretación es cuestionable:

<< El primer *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de K.S. Malevitch (...) Presentada en diciembre de 1915, en la *Ultima Exposición Futurista 0,10* (nº 39 del catálogo), esta tela se convirtió en el símbolo del suprematismo. El reproche de “absurdo” que Tarabukin hace a Malevitch, muestra la rapidez de la regresión teórica que siguió a la instauración de la NEP. El propio Malevitch trató de presentar su cuadrado como el símbolo de “la economía máxima” (Vitebsk, 1919), pero este intento de justificación política fue muy tardío para convencer a los ideólogos de entonces. >>²⁴⁴³

Resulta más sugerente para nuestro trabajo esta otra lectura del icono / enigma suprematista, que deviene espiritual y liberador, abriendo un proyecto de futuro (numéricamente expresada: *0,10*):

<< *0,10: la última exposición futurista*: La posición central la ocupa el *Cuadrado negro*, que cuelga como si fuera un icono religioso en esquina de la pared, justo debajo del techo claro. Está ligeramente inclinado hacia el observador, y el resto de las obras parecen vincularse a este cuadro que constituye el principio del arte abstracto. En el catálogo, la obra recibió el sobrio y sencillo nombre de *Cuadrado* (*Chetiriojugolnik*). El Cuadrado negro es el origen de la obra no objetiva de Malevich, representando para él la liberación que le permitirá emprender su nueva orientación artística (...) >>²⁴⁴⁴

Consecuentemente para desvelar ciertos enigmas realicemos un somero estudio numérico. Empezaremos por valorar proyectivamente el número “cero”. Ifrah muestra el interés de diferentes culturas de la antigüedad por el cero y subraya que este interés sólo puede aparecer a partir del concepto de “numeración de posición”:

<< El descubrimiento de la numeración de posición ha escapado a la mayoría de los pueblos de la historia. (Una numeración de posición es un sistema en el que un 9, por ejemplo, no tiene el mismo valor si se coloca en el rango de las unidades de primero, segundo o tercer orden.) De hecho, esta regla esencial no ha sido imaginada más que cuatro veces a lo largo de la historia. Apareció por primera vez al comienzo del II milenio a.C., entre los especialistas de Babilonia. Fue redescubierta, a continuación, por los matemáticos chinos poco antes del comienzo de la era cristiana; después, entre los siglos III y V d.C. por los astrónomos mayas y, finalmente, por los matemáticos de la India, en los alrededores del siglo V. Aparte de estos cuatro pueblos, a buen seguro ningún otro sintió la necesidad del cero. Este concepto se hace imprescindible cuando el uso del principio de posición se erigió en sistema. >>²⁴⁴⁵

Con este histórico interés por el “cero” se manifiesta el liderazgo conceptual de la India, que demuestra que su sabiduría no sólo ha sido utilizada espiritualmente:

<< (...) solamente tres pueblos, los babilonios, los mayas y los indios, supieron alcanzar esta última abstracción; los chinos sólo la introdujeron en su sistema por influencia india. Pero ni el cero babilónico ni el maya fueron concebidos como un número: tan sólo el cero indio tuvo casi las mismas posibilidades que el que nosotros utilizamos hoy. Es el que nos ha sido transmitido por los árabes, al mismo tiempo que las cifras que llevan su nombre y que no son otras que las indias, un poco deformadas por el uso, el tiempo y los viajes. / Ciertamente, conocemos esta historia sólo de forma fragmentaria, pero converge de manera inexorable hacia el sistema de numeración que usamos hoy y que se fue extendiendo poco a poco a todo el planeta. >>²⁴⁴⁶

Como se relata a continuación, los términos lingüísticos que remiten a ‘cero’ en sánscrito son muchos, es decir que la multiplicidad aparece en el “cero” y la matemática deviene filosofía:

<< Cero. Nombre sánscrito ordinario de este número **shunya*. (...) Estas palabras significan o designan simbólicamente: 1.El vacío (*Shunya*). 2. La ausencia (*Shunya*). 3.La nada (*Shunya*). 4.Lo insignificante (*Shunya*). (...) 7.El “punto” (*Bindu, Vindu*). 8.El “agujero” (*Randhra*). 9.El éter, “elemento que todo lo penetra” (*Akasha*). 10.La atmósfera (*Abhra, Ambara, Antariksha, Nabhas*). 11.El cielo (*Nabha, Nabhas, Vyantm Vyoman, Vishnupada*).12.El espacio (*Akasha, Antariksha, Kha, Vyant, Vyoman*). (...)14.La bóveda celeste (*Gagana*). (...)19.Lo “lleno”, la “plenitud” (*Purna*).(...) 21.La totalidad

²⁴⁴³ TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977,p.76

²⁴⁴⁴ SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000, p.44

²⁴⁴⁵ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.27

²⁴⁴⁶ *Ibidem*.

(Purna). 22.La integridad (Purna). 23.Lo completo (Purna). 24.La serpiente de la eternidad (Ananta). 25.El infinito (Ananta, Vishnupada) >>

Incluso estética:

<< Así pues, el cero indio significó no sólo el vacío o la ausencia, sino también el cielo, el espacio, el firmamento, la bóveda celeste, la atmósfera y el éter, así como la nada, la cantidad despreciable, el elemento insignificante, el número nulo, la nulidad, etc., superando de lejos las nociones heterogéneas de vacuidad, aniquilación, nulidad, insignificancia, ausencia y no-ser de todas las filosofías de la época. >>²⁴⁴⁷

Desde otro planteamiento Iglesias Janeiro define el “cero” como “lo eterno en potencia”, donde nos resuena el sentido etimológico del proyecto como no obra, que el autor valora “como principio absoluto universal”. Interesándonos particularmente la potencialidad de la ausencia, el “no es”:

<< El 0 (cero) representa lo eterno en potencia, lo que es anterior y posterior a los principios. No es un valor, sino lo que valoriza las cosas; no es una medida, sino la razón por la que las medidas existen; no es una imagen, sino el espacio en que las imágenes se forman. Es el misterio en que tienen su ser todos los misterios. En el Cosmos, representa el vacío insondable; en astronomía, el círculo del Zodíaco; en geometría, el espacio en que se forman las figuras; en música, el silencio que modela los sonidos; en el hombre, el aura que circunscribe el cuerpo. Simboliza el principio viviente en reposo, y el poder latente del Verbo en el alfabeto. >>²⁴⁴⁸

En la concepción india del “cero” se desprende una filosofía mística, que conllevará una peculiar identidad totalizadora (“identifica” / “total insustancialidad”):

<< En sánscrito, el término privilegiado para designar al cero es *shunya*, lo que literalmente significa “vacío”. Pero esta palabra que no fue evidentemente inventada por los aritméticos, existía mucho antes del descubrimiento de la numeración decimal posicional. Como designación del vacío constituía, ya desde la Antigüedad, el elemento central de una auténtica filosofía mística y religiosa, erigida en modo de pensamiento y de existencia. >>

La India aporta un concepto del “cero” que implica toda una sugerente “filosofía de la vacuidad” también asociada al budismo:

<< Concepto fundamental de la *shunyavada* o filosofía de la “vacuidad” (*Shunyata*) budista, esta doctrina es en efecto la del “Camino Intermedio” (*Madhyamaka*) que enseña en particular que cada cosa compuesta (*sanskrita*) es vacía (*shunya*), efímera (*anitya*), impersonal (*anatman*), aflictiva (*dhuka*) y sin naturaleza original. Esta concepción, que identifica la realidad e irrealidad de las cosas, las reduce así a una total insustancialidad. >>²⁴⁴⁹

La “Nada” que es todo, viene a ser una definición del cero aparentemente paradójica, que soporta también una filosofía trascendente, occidental incluso:

<< “Nada que eres todas las cosas”, llaman los pitagóricos al 0, representándolo en forma de dragón de 3 orejas (los tres vapores sublimes) y 4 patas (los cuatro elementos primarios) mordiéndose la cola. Como “nada que puede serlo todo”, comunica una virtud incógnita. (...) El estudiante que se identifica con el sentido del 0 (cero), abre las puertas de la sabiduría absoluta. >>

Grecia (mediando referentes orientales) también venera la paradójica vacuidad ‘llena’ de potencialidad del cero, que aparece dotada de cualidades éticas (“buena causa”):

<< El 0 es la posibilidad en potencia, la razón por la que las razones son. No lo identificamos con ninguna idea: es lo anterior a la volición, la aurora de la nada. Los hindúes le llaman *sunya*, lo vacío; los árabes le dicen *cefer*, cifra. En nuestro saber representa el *dios no conocido* al que los griegos levantaban altar en medio de los dioses que conocían. Promete recursos incógnitos para el triunfo de la buena causa, dando a cada uno según lo que se le debe (...) >>²⁴⁵⁰

Por tanto históricamente Grecia e India (aunque a niveles conceptuales diferentes) evidencian ejemplarmente el interés multicultural por esta enigmática cifra:

<< Cero - Concepciones indias. (...) en la *shunyavada*, las nociones filosóficas de vacuidad, anonadamiento, nulidad, no-ser, insignificancia o ausencia fueron concebidas desde muy antiguo (al menos desde comienzos de nuestra era) y unificadas en una perfecta homogeneidad bajo el registro único de *shunyata* (“vacuidad”), contrariamente a lo que sucedía en la filosofía grecolatina (y con mayor generalidad en todos los pueblos de la Antigüedad), donde esas nociones fueron entendidas de una forma inconexa y totalmente heterogénea.

²⁴⁴⁷ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1018

²⁴⁴⁸ IGLESIAS JANEIRO J. *La arcana de los números*, Kier, Buenos Aires, 1978, p.91

²⁴⁴⁹ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1021

²⁴⁵⁰ IGLESIAS JANEIRO J. *La arcana de los números*, Kier, Buenos Aires, 1978, p.91

Ahora bien, en la India esos conceptos fueron analizados hasta tal punto que se llegó a distinguir hasta veinticinco especies diferentes de *shunyata* caracterizadas por diferentes matices, (...) >>²⁴⁵¹

Reiteradamente hemos observado que el término vacío aparece asociado al cero y recíprocamente a la ausencia de unidades, implicando una necesaria relación con las “potencias de diez”:

<< Resumiendo, el cero difícilmente pudo germinar en un terreno más fértil que el que le ofrecía el pensamiento indio de la época. (...)

Para resumir esa etapa esencial, recordemos que la numeración posicional india nació de una simplificación de la numeración sánscrita, al suprimirse los nombres que indicaban las sucesivas potencias de diez. >>

Que induce a una curiosa coincidencia ‘alfanumérica’ con aquella exposición suprematista *0,10*, tal como se evidencia en la concepción india del cero:

<< De esta simplificación resultó una auténtica numeración posicional oral (a la que hemos llamado numeración sánscrita simplificada), que hacía uso de los nombres ordinarios de números de 1 a 9, sometidos al principio posicional decimal. Y, como se necesitaba un vocablo particular para señalar la ausencia de unidades de un cierto orden, se recurrió a la palabra sánscrita que significa “vacío” (*shunya*), actuando a partir de entonces esa palabra como “cero” en la numeración posicional hablada. >>²⁴⁵²

Podemos apreciar que del término *shunya* en la India al término *ma* en Japón, el concepto del “vacío” adquiere ‘otra’ identidad. Al mismo tiempo vemos que Hall en el epígrafe “El concepto japonés del espacio, comprensivo del *ma*” valora este concepto antropológicamente:

<< Toda la experiencia japonesa del espacio, en sus aspectos más esenciales, es enteramente diferente de la que corresponda a la cultura occidental. Cuando los occidentales hablamos o pensamos en el espacio nos estamos refiriendo a la distancia que media entre los objetos. En Occidente se nos enseña a percibir y reaccionar respecto de la disposición o arreglo que se hace de los objetos y a pensar en el espacio como algo ‘vacío’. La significación de tal proceder tan sólo se pone claramente de manifiesto cuando se le contrasta con los conceptos japoneses, a quienes se educa para que sepan atribuir un *sentido*, un significado a los espacios, para que aprendan a percibir su forma y distribución; para ello su léxico dispone de una palabra específica: *ma*. >>²⁴⁵³

Recordamos también que el vacío sorprendentemente deviene humano en física cuántica, cuestionando la “identidad” (“realidad” ‘gaseosa’ / vacía) al considerar el sentido proyectivo (“de nuestra conciencia”):

<< El profesor Schrödinger mismo, no sospechoso de tendencias teleológicas o vitalistas, admite que para partículas como el electrón cada observador no es sino un acontecimiento aislado, “la cuestión de la identidad, en realidad, carece de sentido”. (...)

Por otra parte, dada la separación existente entre los electrones, los átomos y sus núcleos, el cuerpo humano es en realidad gaseoso. Lo que da la ilusión de opacidad y dureza es la velocidad de vibración de las moléculas y de los átomos. (...)

De P. Langevin: “La porción de materia que se etiqueta y se puede seguir es una proyección de nuestra conciencia individual”. >>²⁴⁵⁴

El vacío o “intervalo” japonés impregna toda su estética:

<< El *ma*, o intervalo, constituye una pieza estructural básica de toda experiencia espacial japonesa. No sólo entra en juego en el arte de la ornamentación floral, sino que, al parecer, está siempre presente, aunque sea de forma invisible, en el trazado y plan de todos los demás espacios. La habilidad japonesa en el arreglo y ordenación del *ma* es verdaderamente extraordinaria (...). Esta habilidad en el manejo de los espacios puede verse resumida, como ejemplo bien representativo, en los jardines de Ryoanji, monasterio Zen del siglo XV situado en las afueras de Kyoto, la antigua capital imperial. (...) >>

Incluso aquella estética relacionada con la naturaleza desde la contemplación meditativa:

<< Uno se siente sobrecogido por el orden, la serenidad y la disciplina de una extrema sencillez. El hombre y la naturaleza se han transformado de algún modo y pueden contemplarse allí en perfecta armonía. Se nos transmite también un mensaje filosófico que atañe a la relación del hombre con la naturaleza. >>²⁴⁵⁵

²⁴⁵¹ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1021

²⁴⁵² *Ibidem*.

²⁴⁵³ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.234

²⁴⁵⁴ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.307

²⁴⁵⁵ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.235

En el jardín japonés la ocultación estética forma parte del proyecto que, programáticamente como sucede con en el vacío, es conceptualmente una ausencia (incluso de obra como en nuestro concepto de proyecto) y que necesariamente se abre al pasado y a la participación:

<< La disposición de sus elementos es tal que cualquiera que sea el punto que se elija para sentarse a contemplar la escena, una al menos de las rocas que la componen se oculta siempre a la vista (otra, quizá, de las claves del pensamiento japonés). Su criterio es el de que la memoria y la imaginación deben participar siempre en las percepciones. >>²⁴⁵⁶

Vemos que desplazarse por un jardín japonés forma parte indispensable de su identidad como proyecto y que así en cierta medida deviene “arte cinético”. Esta conceptualización del arte nos sugiere un desplazamiento del punto de vista históricamente centrado en Occidente (“eurocéntrica”), hacia la multiculturalidad, evidentemente siempre bajo una concepción más cósmica:

<< (...) De lo que sí podemos estar seguros es de que tales fenómenos explotan las pautas simplistas de una historia del arte eurocéntrica. El vasto mapa del experimentalismo en los cincuenta y sesenta, así como la tendencia específica de la “especulación cósmica” que hemos abordado aquí, pasaban por alto la hegemonía de la institución cultural occidental de formas que nunca se han reconocido o analizado adecuadamente. Cualquier lista de figuras mayores o menores en la tendencia llamada vagamente arte cinético consistiría en gente nacida en todos los puntos del compás, con considerable énfasis en los países del Tercer Mundo.>>²⁴⁵⁷

El sentido dinámico occidental también podemos encontrarlo impregnado de multiplicidad, interesándonos particularmente las artísticas concepciones literarias ‘modernas’ de Ramón Gómez de la Serna, porque aportan una “identidad” en devenir que cuestiona la trascendencia:

<< La obra de Ramón [Gómez de la Serna], en su multiplicidad (...), permite una lectura que dé cuenta de su escritura personal en el marco de una teoría del arte (...)

El arte moderno es, como señaló Rosenberg en *La tradición de lo nuevo*, un poder inagotable de metamorfosis o, como le gustaba afirmar a Ramón, una práctica abnegada del transformismo. Cambiar de máscaras, poner la identidad en movimiento, es algo que no se hace sin escapar al dolor. La desnudez que se desvela por medio de la literatura moderna pone en escena una vida que atraviesa la tristeza a la intemperie sin reclamar asideros trascendentes. >>²⁴⁵⁸

La algo más contemporánea pérdida artística del “centro” induce un cierto ‘vacío creativo’ que se orienta hacia la multiculturalidad, en interacción con una dialogante identidad ‘universalista’ dotada de nuevos valores, incluso éticos y espirituales:

<< (...) sería absurdo reclamar para Norteamérica el dominio del arte de la posguerra que habitualmente se le concede. La obra cinética expresaba la noción de que no existe ningún centro. Era un punto focal de las aspiraciones de gentes diversas ser absolutamente modernos, hablar en términos universales y hacer evolucionar más las percepciones contemporáneas de espacio y tiempo. Este proceso a menudo implicaba a los artistas en un diálogo crítico con la cultura dominante y su propio legado intelectual, ético y espiritual, en función de las formas de concebir una relación humana con el universo. >>²⁴⁵⁹

Como sabemos, Oteiza también se interesa por el “vacío”, desde una concepción que además entra en sintonía con religiones orientales:

<< La palabra española “vacío”, utilizada por Oteiza en todos sus escritos se presta a dos interpretaciones distintas: el vacío y la nada. Este último término tiene connotaciones metafísicas en las religiones arcaicas y orientales, pero también en la cultura vasca, y en ellas la nada equivale a la plenitud espiritual. La idea de Oteiza del *vacío* incluye estos dos significados: “la presencia de una ausencia formal” y la presencia de una plenitud espiritual. Por definición, tanto un vacío como la nada, en su calidad de vacío activo y de presencia espiritual, requieren una referencia a su opuesto, o un contenedor concreto o físico. >>

Dotando a este “vacío” de cualidades espirituales, paradójicas incluso:

²⁴⁵⁶ *Op. cit.* p.236

²⁴⁵⁷ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en p.9 *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000. p.61

²⁴⁵⁸ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.243

²⁴⁵⁹ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en p.9 *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000. p.61

<< Lo que Oteiza pretendía era reducir la masa sólida de la escultura, dejando sólo una esencia espiritual limitada físicamente por una delgada lámina o recubrimiento. La “liviandad” y el “vacío” (términos que se encuentran en todos los escritos de Oteiza) eran sus principales objetivos. Aunque a primera vista estos objetivos puedan parecer paradójicos al hecho escultórico en sí, vemos que tal paradoja no existe, si examinamos la cuestión retrospectivamente, ya que desde las primeras construcciones cubistas de Picasso la escultura había ido evolucionando en esa dirección. >>²⁴⁶⁰

La “universalidad” / intemporalidad aparecen como atributos de Oteiza que le llevan a interesarse por Oriente (incluso espiritualmente) fluyendo naturalmente hacia “un nuevo vacío” (en cierto sentido integrador):

<< La universalidad del pensamiento de Oteiza se muestra con claridad en la conclusión personal que formula en su ensayo *Quousque tandem...!* En ella afirma “que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del *cromlech* neolítico vasco. Todo el arte primitivo de Oriente, acaba en el mismo concepto espiritual (...) Todo el Renacimiento acaba en la última pintura vacía de Velázquez. Y todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío.” (Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!*, 1963, n. 77) >>²⁴⁶¹

La búsqueda sistemática del “más allá” (“límites”) que realiza Oteiza deviene casi espiritual iluminación, aunque aquí sólo sea a nivel de concepción artística, en cuanto que llega a la meta suprema que se ha propuesto, concluyendo en una “desocupación espacial”, un “vacío”, que curiosamente no conduce a un final / muerte sino que le devuelve a la “vida misma”:

<< El objetivo difícilmente alcanzable del minimalismo es aproximarse a unos límites más allá de los cuales la obra de arte ya no puede reducirse más (sea escultura, obra literaria o película) ya que se convierte en otra cosa, pura estructura, la vida misma, especulación filosófica y conceptual o alarde técnico. En este sentido, el objetivo del minimalismo de situarse justo en el límite es tan difícil de alcanzar como el del surrealismo más radical. Y cuando se alcanza dicho límite, el creador se ve impulsado a una situación nihilista, como cuando a finales de los años cincuenta el escultor vasco Jorge Oteiza culminó con obras maestras el proceso de desocupación espacial del cubo; a partir de entonces dejó prácticamente de crear, coherentemente con la conciencia de haber alcanzado ya su objetivo, de haber llegado al final del viaje conceptual y experimental de la búsqueda del límite: máximo vacío con el mínimo de geometría. >>²⁴⁶²

En la filosofía budista el vacío (“vacía plenitud”) evidencia su dimensión espiritual:

<< la disciplina ascética de los budistas recorre cuatro etapas que van desde el sometimiento riguroso de los sentidos al autocontrol hasta la contemplación o éxtasis, en que toda distinción entre objeto y sujeto queda en suspenso, pasando por la fijación del pensamiento en un solo punto y la consiguiente meditación. El resultado es la liberación, que surge de la superación de la ignorancia. Y, finalmente, el *nirvana*. (...) Buddha invita a ingresar en ese ámbito enigmático, en la vacía plenitud de lo “místico”, propiamente trascendente. Pero no desmenuza sus elementos constitutivos ni reconstruye analítico-racionalmente su textura. En esa gran paz, de nada real o material cabe hablar; ni siquiera de la Nada (...) >>²⁴⁶³

El “silencio” aparece naturalmente en el vacío, “proyectándose” en ámbitos espirituales y estéticos, interesando a Oteiza, pero también a otros artistas de diversas disciplinas:

<< La invocación al silencio es una figura habitual en el ámbito del arte contemporáneo. (...) A menudo, el silencio no es más que un acto de rendición o de abandono expresado en forma de irónico desafío. Sólo en contadas ocasiones, proyectándose más allá del lenguaje, el silencio pasa a ser el verdadero territorio germinal del arte. Es entonces el silencio como un manantial oculto del cual pueden brotar, limpiamente, las aguas del sentido. (...) artistas contemporáneos que han hecho del silencio un ingrediente sustancial de su obra: Jorge Luis Borges, Ludwig Mies van der Rohe, Yasuhiro Ozu, Mark Rothko y Jorge Oteiza. (...) poniendo en evidencia que disciplinas tan diversas entre sí como la literatura, la arquitectura, el cine, la pintura y la escultura pertenecen a un tronco común (...) >>²⁴⁶⁴

²⁴⁶⁰ ROWELL Margit, *Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza Mito y Modernidad*, FMGB Guggenheim Bilbao Museo, Bilbao, 2004, p.27

²⁴⁶¹ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.60

²⁴⁶² MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.162

²⁴⁶³ MUÑOZ Jacobo, *Filosofía india*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.316

²⁴⁶⁴ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.5

Otros cineastas, pero también otros escultores (tan ‘minimalistas’ como Oteiza), se interesan por el silencioso vacío creativo:

<< El cine de Michelangelo Antonioni (1912) también ha insistido en el vacío y la ausencia, con unas películas que contienen muy poco diálogo, sin música, que incorporan el silencio de los personajes y el ruido del entorno como protagonistas. (...) Como los vacíos en las esculturas de Donald Judd o Robert Morris, las películas de Antonioni insisten en el tiempo de silencio y del vacío como intervalos de la composición de la obra. Las películas de Antonioni o de Bergman (como *El Silencio*, 1963) son creaciones cuyas formas desarrollan la materia del vacío y el silencio. >>²⁴⁶⁵

Finalmente la meditación contemplativa (“arte como contemplación”) aparece como concepto compartido por diferentes artistas de distintas disciplinas (Borges, van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza):

<< Más allá de las importantes diferencias geográficas y culturales que las separan, hay un rasgo común en la obra de estos cinco maestros: su rechazo del arte entendido como una histórica agresión a los sentidos que promueve la pseudo-cultura mediática y su afirmación del arte como contemplación, como introspección destinada a desvelar el misterio del mundo. >>

“Introspección” que ilumina la sombra arrojada por los efectos especiales:

<< (...) dejar al espectador estupefacto, asombrado, boquiabierto. Este parece seguir siendo, en la actualidad el objetivo de muchos. De ahí el dominio de los “efectos especiales”, su absoluta hegemonía en todos los terrenos. De lo que se trata es de causar asombro, aunque ello requiera cada vez mayor grado de estridencia, aunque la sobreabundancia de estímulos produzca, a la larga, el efecto de un narcótico. Pero *asombrar* significa literalmente arrojar sombra, dejar que las cosas permanezcan en la oscuridad, es decir, lo opuesto a *iluminar*, alumbrar, hacer caer la luz sobre algo arrancándolo de su ocultación y revelándolo a la conciencia, lo cual, por cierto, ha sido desde siempre el objetivo de toda verdadera tarea artística. >>²⁴⁶⁶

Al igual que hemos observado en Oteiza, también Rothko se interesa por la vacuidad silenciosa que conlleva una espiritualidad un tanto paradójica, al practicar cierta religiosidad “materialista”, no obstante conceptualmente equiparable a la ya citada espiritualidad paradójica del Zen sin Dios:

<< Rothko concibe la pintura como un arte de ideas (...) A menudo se atribuye a sus temas una componente explícitamente religiosa. Episodios como el de su decisiva aportación a la capilla construida en Houston, (...) tienden a reforzar esta suposición. Sin embargo, Rothko siempre se definió a sí mismo como un materialista. >>²⁴⁶⁷

La introspección (“intimidad”) paradójica que implica la gran escala genera una vacuidad:

<< A la pregunta de por qué pintaba en telas de formato tan grande, Rothko respondía que para lograr la intimidad, el cuerpo a cuerpo, (...) para que el espectador pudiese zambullirse en el cuadro y esté no fuese ya un acontecimiento externo e inocuo, sino una experiencia que le superase y en la que tuviera que sentirse, inevitablemente implicado. >>

Vacuidad que deviene meditación y consecuentemente dota de un valor espiritual a una estética acorde con el espíritu de los tiempos:

<< En la médula de la obra de Rothko, así como en la de otros artistas contemporáneos, parece anidar la idea de que al arte le corresponde, en nuestro tiempo, la misión de definir las bases de aquella comprensión ritual de la realidad que, en la cultura tradicional, proviene de los comportamientos religiosos. La obra de arte adquiere, así, un *valor sacramental*: es literalmente, un sacramento, una comunión con lo sagrado (Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1967, p.18-19). De nuevo, el trabajo del artista aparece situado en un territorio cercano al del místico. >>²⁴⁶⁸

Y pasando de la pintura al cine (también de Occidente a Oriente) un artista japonés contemporáneo (pero con identidad intemporal) ‘naturalmente’ (por su cultura tradicional) se interesa por la silenciosa vacuidad (“*Ozu o las huellas de lo ausente*”) y que al igual que la meditación *za-zen*, desde la impasibilidad observa el devenir, con una estética espiritualmente próxima al “ritual” (incuso con ecos de la ceremonia del té):

²⁴⁶⁵ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.172

²⁴⁶⁶ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.5

²⁴⁶⁷ *Op. cit.* p.44

²⁴⁶⁸ *Ibidem.*

<< Ozu observa y (...) registra con actitud impasible. Nunca habla en nombre propio ni hace juicios de valor. (...) El estilo de Ozu es de una parquedad extrema. A partir de la segunda posguerra rueda, casi siempre, con la cámara fija y con un ángulo de visión que corresponde al de una persona sentada en un *tatami*. (...) El objetivo se dispone a unos noventa centímetros del suelo, (...) concepción artesanal del arte y del mundo, así como la inclinación por un estilo pausado, desnudo y ritual. >>²⁴⁶⁹

La referencia a Ozu nos obliga a retomar el vacío, desde “el concepto japonés del espacio comprensivo del *ma*” (ya citado):

<< Parte de la extraordinaria habilidad japonesa para crear jardines tiene su origen, sin duda, en el hecho de que los japoneses, en la percepción del espacio, emplean la visión y, al propio tiempo, todos los demás sentidos. (...) provoca la necesidad de tener que emplear el cuerpo entero a modo de órgano sensorial. >>

Y que en el contexto de la naturaleza, descubrimos que hace compatible la pluralidad con el “sí mismo”, una búsqueda que frecuentemente identifica al zen:

<< (...) el jardín japonés está creado para ser disfrutado desde ángulos diversos y desde muchos puntos de vista distintos. El artista que lo diseñó hace que el visitante se detenga en este o en aquel otro punto, quizá para buscar la losa en que apoyar el pie cuando se encuentra en el centro de un estanque, de forma que tenga que levantar la cabeza en el momento preciso en que le sea posible captar de un vistazo un panorama insospechado. *El estudio de los espacios japoneses sirve para ilustrar con un ejemplo su hábito mental de llevar al individuo a un punto determinado desde el cual pueda descubrir por sí mismo algo concreto que se pretende que conozca.* >>²⁴⁷⁰

El descubrimiento del “sí mismo” (como hemos visto) pasa por un cuestionamiento de la “identidad”, que desde la lingüística nos aporta una contradicción integradora de conceptos aparentemente antagónicos como igualdad y diferencia (“misma y distinta”):

<< **Identidad:** f. Cualidad de idéntico. //2. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. //3. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a los demás. //4. (...) >>²⁴⁷¹

El vacío por la pérdida (“...de las vidrieras”) no se limita al centro (“concepto japonés del espacio”), dado que históricamente la identidad de las “catedrales” góticas necesita de la “luz” y el color para una mediación trascendente:

<< Las catedrales góticas que han perdido sus vidrieras ofrecen una iluminación diáfana que contradice la idea espacial misma del sistema arquitectónico y la razón de ser del ventanaje. (...) a la metáfora y símbolo de Dios como luz se le dio una respuesta arquitectónica mediante el empleo de la vidriera como filtro conversor de la luz natural exterior en un sistema de iluminación visualmente diferenciado y evocador de una realidad inmaterial y trascendente. En este sentido, es preciso destacar la acentuación de las posibilidades de la vidriera como medio determinante de este artificio. >>²⁴⁷²

Sorprendentemente en el contexto del “arte asiático” estudiado por Coomaraswamy, aparece el término “catedral” en tanto trascendental “síntesis de todas las artes”, en suma una creación contemplativa:

<< Esta palabra *dhyâna* (en chino *ch'an*, en japonés *zen* y en el yoga cristiano *contemplatio*) es sinónima de “arte en el artista”, o simplemente “arte” en el sentido de aquello según lo cual el artista trabaja y de lo que de hecho es una obra de arte. El propio mundo es una creación contemplativa (...) Cuando los constructores del altar del fuego, que es una imitación del cosmos y una síntesis de todas las artes del mismo modo que una catedral, no saben qué hacer en un momento dado del proceso, los dioses les amonestan para que “reflexionen”. >>²⁴⁷³

Una concepción integral equiparable, podemos encontrarla en la arquitectura sacro-profana del doctor en filosofía Rudolf Steiner que, como hemos visto, deriva de la espiritualidad oriental hacia la occidental. Luego deviene arquitecto espiritual de vocación sincrética (“síntesis suprema”):

²⁴⁶⁹ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.28

²⁴⁷⁰ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.236

²⁴⁷¹ Real Academia Española, Vigésima segunda edición, 2001

²⁴⁷² NIETO ALCAIDE Victor, *La luz, símbolo y sistema visual - El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 1997, p.15

²⁴⁷³ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.34

<< Steiner comienza a interesarse como neófito por la arquitectura sacra y, en 1913, cuando crea la Sociedad Antroposófica, concibe la idea de un edificio mitad templo mitad teatro, primer elemento, según él, de una nueva genealogía de edificios de culto. En honor a las obras de Goethe sobre la teoría del conocimiento, lo llama *Goetheanum* y hace construir en Dornach, Suiza, un edificio de dos cúpulas que representa la síntesis suprema de la materia y el espíritu. >>²⁴⁷⁴

Retomando el referente oriental (minimizado por Steiner), encontramos en el texto *Como se vive en una casa tradicional japonesa* de Munari (prestigioso diseñador occidental) que éste contempla admirado la sabiduría oriental en el uso casi sagrado de la madera:

<< Los materiales para la construcción se usan en estado natural y según una lógica natural. Por ejemplo: en una casa de madera, ¿qué deberá ponerse en el techo (donde ponemos tejas)? Se pone una cubierta de corteza de ciprés. Porque la corteza es la parte del árbol acostumbrada al sol y al hielo, a la humedad y a la sequedad y por ello no se marchitará, ni se resquebrajará, ni se alterará en modo alguno. La madera empleada para el resto de la vivienda se usa teniendo en cuenta que cada tronco tiene un dorso y un vientre, y esta orientación del árbol se respeta siempre; de otro modo, la madera siente el calor donde antes sentía la humedad y se altera. >>

La naturaleza de la madera queda literalmente al descubierto (concepto antónimo de “recubierto”):

<< Las maderas y los materiales son usados al natural y nunca, salvo casos excepcionales y para ciertos usos, se pintan o barnizan. Un material natural envejece bien. Un material recubierto de pintura o barniz se altera o no respira. Es falso. >>²⁴⁷⁵

Una actitud que parece ‘reflejada’ en el primer *Goetheanum* (en 1897 publica *Goethe y la concepción del mundo*), donde utiliza la madera tan sutilmente como lo haría un arquitecto japonés, utilizando incluso la madera por su carácter aromático, cualidad también presente en el sagrado incienso (recordemos la interacción Oriente-Occidente de este fuego espiritual):

<< Steiner utiliza diversos tipos de madera, lisas o rugosas, de duraciones y olores múltiples >>²⁴⁷⁶

También en la casa tradicional japonesa Munari descubre incluso el olor, se supone que especialmente a madera, el material dominante junto con los *tatamis* de paja fina trenzada:

<< (...) en mi reciente estancia en Tokio y Kyoto, he podido vivir tres días en una casa tradicional, usarla, observar sus detalles, los espesores, los materiales, los colores; mirarla desde dentro y olerla >>²⁴⁷⁷

En esta dinámica de ‘reflejos’ Oriente / Occidente re-descubrimos que el *Goetheanum* incluye un componente que constituye un rasgo de identidad de la catedral gótica, la vidriera:

<< (...) y los sumerge en una luz coloreada difundida por vidrieras monocromas. >>²⁴⁷⁸

En la catedral gótica, y más concretamente en un ejemplo paradigmático como es *La Sainte-Chapelle*, observamos el “rosetón occidental: *El Apocalipsis*”, una configuración cromática del devenir:

<< Rosetón con trazo flamígero, de 9 metros de diámetro, compuesto por tres zonas concéntricas alrededor de un óculo central (...) permiten situar la obra entre 1485 y 1498. (...) La iconografía sigue fielmente el texto del libro de San Juan. (...)

Esta obra anónima es de gran calidad: el corte de los vidrios está pensado y los materiales (vidrios rojos y azules grabados, vidrio estriado en la pasta, llamado ‘veneciano’) son particularmente ricos. >>²⁴⁷⁹

²⁴⁷⁴ RUME Guy, *Rudolf Steiner* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.867

²⁴⁷⁵ MUNARI Bruno, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1973, p.84

²⁴⁷⁶ RUME Guy, *Rudolf Steiner* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.867

²⁴⁷⁷ MUNARI Bruno, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1973, p.82

²⁴⁷⁸ RUME Guy, *Rudolf Steiner* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.867

²⁴⁷⁹ FINANCE Laurence de, *La Sainte-Chapelle - Palacio de la Cité*, Editions du patrimoine, París, 2001, p.62

Entre la policroma vidriera gótica, la vidriera monocroma de Steiner y el ‘monolito’ luminoso central del pabellón Barcelona de Mies, pasando por el Panteón de Roma y la mítica cueva de Platón, aparece el Pabellón de Cristal (Colonia, 1914) que Bruno Taut construye “como pabellón de las industrias del vidrio, en la exposición de la Werkbund”. Nos interesa particularmente su exterior sincretismo entre “Naturaleza y Razón” no exento de creativa “contradicción” ‘en devenir’:

<< En el exterior, su forma puede ser interpretada, simultáneamente, como una yema vegetal y un cristal tallado. Imagen de la síntesis, pues: representación de la armonía restablecida entre Naturaleza y Razón, entre el ciego impulso orgánico del crecimiento natural y la estructura conceptual, geométrica, de la razón. El pabellón del cristal se levantaba, precisamente, sobre esa misma contradicción expuesta sin resolver.>>²⁴⁸⁰

En otra fuente documental el exterior tiene una similar valoración referenciada en la naturaleza. En el texto de Puente la autoría del *Pabellón de Vidrio* de 1914 se comparte entre Bruno Taut y Paul Scheerbart, pero aquí el culto a la luz se entiende como explícito manifiesto pacifista sobre el dintel de entrada, paradójicamente en el año en que se declara la Primera Guerra Mundial:

<< La pequeña cúpula del pabellón recuerda, por un lado a las formas vegetales (una piña) o a un cristal mineral por la forma de sus paneles romboidales. Por otro, al panal de una colmena, logotipo de Behrens para AEG, como alegoría de la nueva organización industrial. El dintel de entrada coincide con la frase de Scheerbart “*zerstört den Hass*” (destruye el odio): entras en el Palacio del Vidrio, un espacio que te inunda de luz y color.>>²⁴⁸¹

Recordemos la curiosa coincidencia del sentido pacificador del “dintel”, que en la casa de té japonesa se usaba para dejar la “espada” del guerrero:

<< (...) el invitado se acercará en silencio al santuario y, si es samurai, dejará su espada en la rejilla que hay debajo de los aleros, pues la sala de té es ante todo la casa de la paz.>>²⁴⁸²

Incluso la espiritualidad aparece en este edificio que nunca pretendió ser un templo (*Pabellón de Vidrio* de 1914) pero que para acceder a él se exige una suerte de ritual iniciático:

<< Penetrar en aquel pabellón significaba, para el visitante, una inequívoca ceremonia de iniciación. Primero, se garantizaba la purificación de las condiciones del mundo exterior, subiendo la montaña de su plataforma y borrando la orientación del ambiente: el neófito asciende por una escalera de planta curva, con superficie de cristal a su derecha, a su izquierda, bajo sus pies y sobre su cabeza. Avanza a ciegas, sin dirección, entre impresiones translúcidas, brillantes e inmateriales. Toda referencia a una orientación estabilizada ha quedado eliminada. (...) instante no gravitatorio de la purificación, en el ingreso a la Casa de Cristal. El neófito purificado se adentra en un espacio desconocido, y va a mirar cuanto se le enseña.>>²⁴⁸³

La poesía ilumina esta creación de Bruno Taut y Paul Scheerbart, dotando al vidrio de una cualidad integradora de materia y espíritu:

<< “La luz quiere penetrarlo todo / Y está viva en el cristal” Paul Scheerbart.

La exposición de la Deutsche Werkbund en Colonia supuso, para Bruno Taut, una ocasión única de plasmar, en una perfecta *Gesamthunstwerk*, los postulados de Adolf Behne y Paul Scheerbart sobre la fascinante belleza del vidrio, material que por sus cualidades reconcilia materia y espíritu. Scheerbart se encarga de inscribir en el plinto unos versos dedicados a la arquitectura de vidrio. Sobre una base de hormigón, un tambor de catorce lados sostiene una cúpula ligeramente apuntada. La malla romboidal irregular de la cúpula se construyó por unos finos nervios de hormigón armado de difícil encofrado. De acuerdo con las prescripciones de Scheerbart, la cúpula tenía un doble cerramiento vítreo, con prismas de vidrio coloreado en el interior y vidrio reflectante en el exterior.>>²⁴⁸⁴

²⁴⁸⁰ QUETGLAS Josep, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p.117

²⁴⁸¹ PUENTE Moisés, *Pabellones de exposición. 100 años*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.27

²⁴⁸² OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.105

²⁴⁸³ QUETGLAS Josep, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p.117

²⁴⁸⁴ PUENTE Moisés, *Pabellones de exposición. 100 años*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.27

Aquí el descubrimiento de la energía “interior”, tiene resonancias espirituales, aquellas del “sí mismo” especialmente tratadas por el zen:

<< Cuando esté bajo la cúpula de cristal y se desplace, comprenderá que no es el ambiente desconocido, lo interesante, sino él mismo, su propio cuerpo, que ha pasado a ser el foco del pabellón: porque la doble cúpula, de cristal blanco por fuera pero de cientos de cristales tallados, multicolores, por dentro, tiñe cualquier objeto (y a cualquier persona) (...)

Moverse bajo esa cúpula, significa irse advirtiendo cambiando uno mismo de color a cada paso. La fuerza del cristal ha revelado la enorme energía que estaba en el interior del visitante, dormida, desconocida antes para su propio dueño. (...) como teatro total, la Casa de Cristal habrá cubierto cualquier distancia entre mirar y hacer, entre espectador y actor, entre signo y potencia, entre arte y vida. >>²⁴⁸⁵

Tal como Taut utiliza el vidrio puede tener tanto una lectura moderna como hace Quetglas o histórica, necesariamente “gótica”, como Hagg Bletter cuando estudia la influencia de Scheerbart:

<< Las novelas cortas y cuentos de Paul Scherbart, escritor expresionista de anteguerra, estudian la arquitectura del vidrio de un modo fantasioso y místico deudor de la tradición romántica, al tiempo que satirizan la modernidad racional del momento. Los escritos de Scheerbart ejercieron un fuerte influjo en el círculo expresionista que giraba en torno a Taut. (...) >>

La cadena de “cristal” atraviesa la historia:

<< *Glasarchitektur* (La arquitectura de cristal, 1914) es actualmente el libro más conocido de Scheerbart, (...) Reflectante y aparentemente móvil, el cristal de usa en su libro para defender la idea de una arquitectura inestable, y la propia flexibilidad arquitectónica aparece como una metáfora del cambio cultural. (...) Inspirado en el poder de las vidrieras coloreadas de las catedrales medievales, y en los logros técnicos de los grandes invernaderos del siglo XIX, Scheerbart se interesa no por la transparencia total, sino por los oscuros efectos translúcidos del vidrio policromado. >>²⁴⁸⁶

Así el *Pabellón de Vidrio* de 1914 puede ser interpretado como “catedral”:

<< El cristal es, para Paul Scheerbart, Bruno Taut y el resto de jóvenes arquitectos alemanes formados a principios de siglo, metáfora del nuevo mundo. No sólo metáfora, sino factor de constitución de la nueva sociedad, como la catedral medieval no sólo es signo sino causa >>²⁴⁸⁷

Su lectura como “catedral” queda corroborada por otras fuentes:

<< Desde dos escaleras construidas completamente en vidrio y que se desplegaban simétricamente desde el acceso, se accedía a la sala bajo la cúpula, espacio que inundaba al visitante de luces de cambiantes colores como ideal de la catedral gótica. Un hueco se abría sobre la planta baja para poder asomarse sobre la sala inferior circular, la cripta de la catedral, recubierta toda ella de materiales vítreos de diversos colores. El agua de una fuente caía por una cascada de lecho amarillo y desembocaba en un estanque violeta. Desde ahí, sobre un pequeño ábside, un juego de luces caleidoscópicas se proyectaba sobre una pantalla. >>²⁴⁸⁸

La mítica gruta de Platón aquí se vuelve caleidoscópica, resultando equiparable en el *Pabellón de Vidrio* de Taut a la vidriera policroma de rosetón en la catedral gótica, potenciando el luminoso encuentro con el “sí mismo”, que recordamos es esencial en el zen:

<< En la gruta subterránea del pabellón de Taut (realmente, en la planta suelo, pero a la que sólo se podía llegar bajando desde el interior de la cúpula) el nuevo hombre reconoce en los otros objetos del mundo del cristal idénticas cualidades a las recién descubiertas en sí mismo: la cascada sobre una escalinata de cristal por la que salta agua teñida por luz de colores cambiantes (...), las proyecciones de diapositivas abstractas y de figuras de calidoscopio (...), el recubrimiento de todas las superficies con mosaico de cristal la misma presencia de la cúpula entrevista por el hueco central del piso, el sonido ritmado del agua (...): una inequívoca *Gesamthunstwerk* en armonía (y eso es lo importante) con las cualidades que el visitante ha reconocido antes en sí mismo. >>²⁴⁸⁹

En sintonía con esta concepción del *Pabellón de Vidrio* de Taut se desprende un sincretismo fundamental (incluso Oriente-Occidente) que integra la catedral gótica, en

²⁴⁸⁵ QUETGLAS Josep, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p.118

²⁴⁸⁶ HAGG BLETTER Rosemarie, *Mies y la transparencia oscura*, AV Monografías 92 (2001) p.58

²⁴⁸⁷ QUETGLAS Josep, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p.123

²⁴⁸⁸ PUENTE Moisés, *Pabellones de exposición. 100 años*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.27

²⁴⁸⁹ QUETGLAS Josep, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p.123

correspondencia con el “alquimista medieval” y la introspectiva búsqueda sagrada / profana del “sí mismo”, que a ese doble nivel parece sintonizar con la búsqueda espiritual sin Dios, del budismo zen (y la citada ceremonia sagrada / profana del té):

<< El programa de las vidrieras góticas de colores integró las tradiciones bíblicas y coránicas en las que los materiales translúcidos y reflectantes simbolizan la transmutación, la espiritualidad y la sabiduría divina. (...) El sincretismo del Grial y de las leyendas amorosas profanas se corresponde con la búsqueda casi religiosa pero individualizada del alquimista medieval, a quien la piedra filosofal (un grial personalizado) debía proporcionar el descubrimiento de la transubstanciación, una transformación de los materiales que prometía el conocimiento de uno mismo y la metamorfosis individual. La imaginería pierde entonces la dimensión arquitectónica tanto de los mitos de Salomón como de la catedral gótica; reducida al tamaño de una piedra, representa sólo el yo transmutado. Luego será resucitada por los románticos en el siglo XIX como símbolo de introspección. >>²⁴⁹⁰

Aunque Nietzsche inspira unos planteamientos antagónicos a la tradicional concepción del gótico, como son la “horizontalidad” y la negación de la “divinidad”:

<< (...) hemos mencionado esa condición espacial horizontal como consecuencia de un espíritu mundano, que tendría reflejo en su continuidad y fluidez espacial pero que se prolonga también en la negación de la cenitalidad de la luz, (...). De nuevo nos encontramos con una instalación en el mundo de perfil nítidamente nietzschiano: la horizontalidad radical evoca la supresión misma de la divinidad, de cualquier vínculo vertical; (...) >>²⁴⁹¹

Sin embargo, también mediando Nietzsche, se plantea la integración de contrarios (ejemplarmente de la luz y la oscuridad) en la espiritual “transformación del yo” (fundamento de la identidad que venimos estudiando):

<< La tradición mística de la transformación del yo puede distinguirse aún en las obras filosóficas y literarias de finales del siglo XIX. Por ejemplo, en *Así habló Zaratustra*, Nietzsche usa el dualismo gnóstico de la luz y la oscuridad para describir el camino hacia el conocimiento de uno mismo. >>²⁴⁹²

Los términos “luz” y “oscuridad” también aparecen en la lectura que de Oteiza hace Vega, donde se evidencia interesado por el misticismo. Aspecto que implicará cierta soledad y “vacío”, que conceptualmente no parecen demasiado lejanos del nihilismo propugnado por Nietzsche:

<< El simbolismo cósmico de la noche, atestiguado en tantas tradiciones místicas, aúna aquí oscuridad y vacío, cuyo significado más próximo procede de la idea de estructura de la estética de Oteiza: “es oscura la luz, la luz vacía cuando está sola, sola antes de que el choque con las / significaciones de la expresión la descompongan en color y su sombra, el blanco / y el negro los 2 no-colores de la luz entera que es gris y vive desnuda en la / oscuridad en que nacen las palabras con su lenta, blanda y cóncava desnudez...” (OTEIZA Jorge, *Existe Dios al Noroeste*, Pamplona, 1990, pg.51) >>²⁴⁹³

A este respecto observamos como desde la soledad (en tanto separación de los demás), el “ego” aparece cuestionado por Osho desde su distante percepción oriental:

<< El ego es el origen de todos los problemas de la persona, de todos los conflictos, las guerras, los celos, el miedo, la depresión. Sentirse fracasado, compararse continuamente con los demás hiere a todos, y hiere terriblemente, porque no se puede tener todo. >>²⁴⁹⁴

Y el ego deviene problemático existencialismo o nihilismo, cuando el ensimismamiento hace perder las “raíces”, el “origen”:

<< Si el centro funciona, también irá bien la periferia, porque la circunferencia estará en su sitio, pero si sólo tenemos el centro sin la circunferencia, todo acabará en una especie de muerte. Eso es lo que ha ocurrido con el ser humano. Por eso tantos pensadores occidentales sostienen que la vida carece de sentido. No es así. Sólo se debe a que se ha perdido el contacto con el origen del sentido, del significado. >>

Consecuentemente se propone la búsqueda de la ‘auténtica naturaleza’, en un sentido muy amplio del término:

²⁴⁹⁰ HAGG BLETTER Rosemarie, *Mies y la transparencia oscura*, AV Monografías 92 (2001) p.62

²⁴⁹¹ ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.31

²⁴⁹² HAGG BLETTER Rosemarie, *Mies y la transparencia oscura*, AV Monografías 92 (2001) p.62

²⁴⁹³ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.77

²⁴⁹⁴ OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijallbo, Barcelona, 2004, p.18

<< Es cómo si un árbol perdiera el contacto con sus raíces. (...) Y entonces el árbol puede empezar a filosofar, a ponerse en plan existencialista, como Sartre, por ejemplo, y ponerse a decir que ya no hay flores en la vida. >>²⁴⁹⁵

Inspirados por estas espirituales observaciones de Osho, podemos retomar el sentido de interacción arquitectónica entre Oriente y Occidente. Así Abalos, prestigioso arquitecto y Catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, se orienta hacia un sincretismo que le lleva a interesarse por Nietzsche, pero también por la “meditación” y que necesita de “lugares silenciosos” cargados de serenidad como puede encontrarse en la arquitectura de la casa de té japonesa:

<< El eterno retorno nietzschiano, el aislamiento radical de este espacio y sus galerías acristaladas nos remiten una vez más a ese célebre aforismo (Arquitectura para los que buscan el Conocimiento) que Nietzsche escribió en la *Gaya ciencia*: “Llegará un día (muy pronto quizás) en el que se reconozca lo que les falta a nuestras grandes ciudades: lugares silenciosos, vastos y espaciosos, para la meditación; lugares con largas galerías acristaladas para los días de lluvia y de sol, a los cuales no llegue el ruido de los coches ni el pregón de los mercaderes, y donde una etiqueta más sutil hasta prohibiría al sacerdote orar en voz alta: edificios y construcciones que en su conjunto expresaran lo que tiene de sublime la meditación y el alejamiento del mundo. >>²⁴⁹⁶

Pero desde otro planteamiento opuesto / complementario, aquel que rompe fronteras (“agrietarse”), incluso la “identidad” se orienta hacia el libre pensamiento, en el que Nietzsche participa:

<< Gómez de la Serna sitúa la metáfora y, por ende, la greguería en la tradición surrealista, aquella que se reclama heredera de la concepción de la *imagen* mostrada por Lautréamont o Reverdy como el encuentro *inesperado* de las realidades en un espacio fundamentalmente casual, azaroso. (...) La gramática, que Nietzsche señalaba como el último garante de la idea de Dios y de una identidad estable, tiene que *agrietarse* para “dar permiso a las libertades del pensamiento”. (R.G.S. *Prólogo a Gregerías*, p.128) >>²⁴⁹⁷

La escultura de Oteiza desde cierto nihilismo estético, en el contexto del *zeitgeist* de la “década de los años cincuenta”, también se aproxima a ciertas filosofías que en alguna medida inciden sobre Nietzsche:

<< (...) la sombra del nihilismo europeo brindaba entonces una ocasión excepcional para descender a los problemas más acuciantes de la estructura de la realidad, entendida como nada y vacío, tal como Heidegger y los filósofos de la Escuela de Kyoto desarrollaron a la luz de los escritos de Nietzsche. El nihilismo estético de Oteiza, aun cuando mantiene semejanzas muy próximas con aquellos, podría parecer que se aleja en algunos aspectos principales, especialmente de Heidegger. >>²⁴⁹⁸

A su vez Nietzsche también influye sobre la arquitectura de Mies, en quien, paradójicamente, desde la filosófica negación de Dios surge la proyectiva proposición, dotada de una cualidad muy oriental, la del “eterno retorno”:

<< [Para] Mies van der Rohe (...) Los muros que protegen a ese sujeto que desea aislarse, aparecen estrechamente vinculados al pensamiento nietzschiano, al superhombre, a Zaratustra. En Nietzsche, la muerte de dios y de la metafísica occidental marcan el principio de un pensamiento de la afirmación, de la voluntad de poder, que tiene en el “superhombre” y en la teoría del “eterno retorno” su conclusión positiva. >>²⁴⁹⁹

Finalmente el pensamiento inspirado en Nietzsche se hace elástico y orientado a la “intimidad” del sí mismo (“nosotros mismos”, literalmente):

<< Ramón [Gómez de la Serna] sabía que Nietzsche nos había hecho un amargo regalo, nos había remitido a algo que no puede soportarse sin pesar, “nos ha hecho entrar en posesión de nosotros mismos” (R.G.S. *El concepto de nueva literatura*, p.58). La nietzscheana afirmación del vivir impide que se guarde púdico silencio con respecto a lo que nos pasa, y de este modo, dando lugar a una prosa que respira, filosofía y

²⁴⁹⁵ *Op. cit.* p.36

²⁴⁹⁶ ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.27

²⁴⁹⁷ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999. p.246

²⁴⁹⁸ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.73

²⁴⁹⁹ ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.25

literatura vienen a concurrir en un mismo territorio. El pensamiento se torna elástico, recobra lo estilístico como la exigencia del decir mismo, dándose cuenta que el estilo es aquella desnudez que revela una profunda *intimidación*. >>²⁵⁰⁰

Podríamos decir que la elasticidad del pensamiento se torna oriental devenir, permitiendo conectar a Nietzsche con Heráclito:

<< (...) El tiempo de este sujeto deja de ser escatológico y finalista, propios de la tradición judeocristiana, para proponer un retorno al tiempo cíclico dionisiaco, al fluir entre contrarios de Heráclito. La idea del eterno retorno parte de la suposición de que la vida es reversible según la imagen de un reloj de arena. >>

Y finalmente comprometerse con el “presente”:

<< Aunque en un principio angustiosa, esta hipótesis es para Nietzsche una forma de instalar al hombre en el gozo, como si tal situación le impulsase a entender la intensidad de cada instante exigiéndole un compromiso con el presente, de modo que siempre quisiera repetir la experiencia. Es la recuperación de la fugacidad del devenir frente a la estabilidad del ser, la afirmación de la necesidad del azar, del tiempo como devenir, escamoteada desde Platón; el eterno retorno es en Nietzsche la recuperación por el hombre de lo percedero y lo mutable, una recuperación del presente frente a la tiranía del futuro divino o el pasado tradicional, una vuelta a la vida y al cultivo de las pasiones frente a la domesticación en la moral de los esclavos. >>²⁵⁰¹

Interesándonos como el concepto genérico de presente aparece en la arquitectura Mies como “presente continuo”:

<< Un sujeto como el que posiblemente imagina Mies necesita una condición de aislamiento, una autoconstrucción al margen de los demás; debe ser capaz de apropiarse del mundo, de mantener unas relaciones yo-mundo basadas en una nueva lucidez, intensiva y expansiva, ligada a una concepción revolucionaria del tiempo, a un presente continuo de deslumbrante intensidad. >>²⁵⁰²

El minimalismo que sin nombrarlo / ‘inventarlo’ anticipa Mies también se interesa por el “presente”:

<< [minimalismo] La voluntad de disfrutar la experiencia de un puro presente, intentando sustraerse a la carga y a las contingencias tiránicas de la historia, es otra característica de la mayoría de estas obras. La música repetitiva de John Cage, Philip Glass o Gavin Bryars trata de hipnotizar al oyente, conduciéndolo al más puro disfrute del presente, a un tiempo primitivo y sagrado. >>

Y naturalmente Oriente interesa al minimalismo:

<< La omisión de todo lo que no es esencial se constituye en el mecanismo más auténtico del rigor minimalista. En la poesía de Ezra Pound, inspirada entre otras fuentes en los breves poemas chinos de Li Po; (...) todo lo que se omite ayuda a proporcionar mayor energía a lo que está presente. >>²⁵⁰³

Evidentemente la valoración del presente forma parte de la enseñanza fundamental del budismo, tal como el maestro zen contemporáneo aclara a partir de la rotunda afirmación titular “la vida se encuentra en el presente”:

<< Según el *Sutra de Avatamsaka* el tiempo y el espacio no están separados. El tiempo está hecho de espacio y el espacio está hecho de tiempo. (...)

Los que acuden a la meditación del té, respiran de manera consciente y recitan la siguiente *gatha* sosteniendo la taza de té: Esta taza de té que sostengo en mis manos / despierta mi plena conciencia. / Mi mente y mi cuerpo moran / en el momento presente. >>²⁵⁰⁴

De nuevo (“eterno retorno”) aparece naturalmente en nuestro trabajo la ceremonia del té, entendida como práctica de la consciencia en el instante “presente”:

<< Cuando tomamos el té siendo consciente de ello, estamos practicando el volver al momento presente para vivirlo a cada momento. Cuando la mente y el cuerpo se mantienen plenamente conscientes en el momento presente, la humeante taza de té se revela con claridad ante nosotros. (...) Es sólo en esta clase de momentos cuando la vida está realmente presente. >>²⁵⁰⁵

²⁵⁰⁰ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.243

²⁵⁰¹ ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.25

²⁵⁰² *Ibidem*.

²⁵⁰³ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.170

²⁵⁰⁴ NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.72

²⁵⁰⁵ *Op. cit.* p.73

Pero el “pasado” incide sobre el “presente” y esta concienciación deviene liberación:

<< El presente contiene el pasado. Cuando comprendemos que nuestras formaciones internas nos provocan conflictos, vemos que el pasado se encuentra en el momento presente y entonces deja de abrumarnos. >>²⁵⁰⁶

Cuando no se integra ‘luminosamente’ el pasado en el presente, los “fantasmas” aparecen:

<< Cuando Buda dijo: “No persigáis el pasado”, nos estaba diciendo que no nos dejáramos abrumar por él. (...) Si cuando recordamos el pasado y lo observamos a fondo nos afianzamos en el presente, dejará de abrumarnos. (...) se llama “observar de nuevo algo antiguo para aprender algo nuevo”. (...) Los fantasmas del pasado, que nos persiguen hasta el presente, también pertenecen al momento presente. Observarlos a fondo, reconocer su naturaleza y transformarlos, es transformar el pasado. >>²⁵⁰⁷

Pero también la luz fantasmal y su identidad asociada aparecen como proyecto de futuro. Bajo el título *Fantasmagorías*, Daniel Canogar, ilumina su exposición en la Galería Helga de Alvear (en septiembre de 1999), con algunos referentes históricos del fenómeno:

<< La primera fantasmagoría fue creada en París en 1798 por un científico obsesionado por los efectos ópticos, Etienne-Gaspard Robert, más conocido como Robertson. Su espectáculo protocinematográfico [*Salle de la fantasmagorie*], que utilizaba linternas mágicas en un espacio oscuro para proyectar imágenes espectrales de cuerpos flotantes, cautivó al público europeo en la primera mitad del siglo XIX. >>²⁵⁰⁸

Mientras que en el budismo hace siglos que se dejan de ‘historias’ y los fantasmas del pasado se resuelven con la “meditación”:

<< En el budismo existe el término sánscrito *anusaya*. “Anu” significa “junto con” y “saya” “yacer”. *Anusaya* podría traducirse como “inclinación latente”. Las formaciones internas siguen estando en nosotros, aunque yacen dormidas en el fondo de nuestra conciencia. Las llamamos fantasmas, pero están presentes de una forma muy real. Según la escuela vijñanavada del budismo, los *anusaya* son las semillas que yacen en el *alaya*, la conciencia-receptáculo de cada uno de nosotros. Una parte importante de la labor de la meditación observadora consiste en reconocer los *anusaya* cuando se manifiestan, observarlos a fondo y transformarlos. >>²⁵⁰⁹

Aunque nos interesa saber cómo se convierten artísticamente los fantasmas en las luminosas “fantasmagorías”, estudiadas por Daniel Canogar:

<< (...) con las fantasmagorías de Robertson el fantasma se hizo tecnológico. (...) eran trucos realizados por sofisticadas tecnologías de iluminación. La ambigüedad alucinógena de tales apariciones (las fronteras borrosas entre los fenómenos exteriores y la actividad mental interior, entre la realidad y la ficción) produjo la internalización del fantasma, fenómeno que de hecho puede destacarse como una de las ideas fundamentales del Psicoanálisis. >>

La interiorización de este fenómeno contribuye a la aparición de una “identidad” coherente con un *zeitgeist* moderno:

<< De esta forma, las fantasmagorías parecen captar el nacimiento de la identidad del hombre moderno y el origen del discurso contemporáneo que analiza la relación entre tecnología, espectáculo y el cuerpo humano. >>²⁵¹⁰

Recíprocamente frente a la modernidad la histórica enseñanza de Buda, referenciada en el texto *Bhaddekaratta sutta* (traducido del pali), se interesa tanto por el “pasado” como por el “futuro”, aunque sólo para descubrir su fantasmagoría:

<< En cierta ocasión oí estas palabras del Buda cuando residía en el monasterio de la arboleda de Jeta, en la ciudad de Sravasti. Llamó a todos los monjes y les dio estas enseñanzas. (...) “No persigáis el pasado. / No os perdáis en el futuro, / porque el pasado ha dejado de existir / y el futuro está aún por llegar. / Al observar la vida tal como es / a cada momento, / el practicante mora / en la estabilidad y la libertad.” >>²⁵¹¹

En el budismo zen y dentro de un enigmático concepto definitorio del “sí-mismo”, que necesariamente incide sobre la identidad, parece recordarnos ese presente continuo que acaba de citar Abalos a propósito de la arquitectura de Mies. Aquí en el zen se comprende

²⁵⁰⁶ *Op. cit.* p.57

²⁵⁰⁷ *Op. cit.* p.58

²⁵⁰⁸ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.119

²⁵⁰⁹ NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.59

²⁵¹⁰ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.120

²⁵¹¹ NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.15

el sentido del futuro en el presente, que en otro contexto podemos entenderlo como el concepto esencial del proyecto (“planificación”), una creación presente para el futuro:

<< Existe también siempre el futuro y el pasado, así como el aquí y el allí. Ese “futuro en el presente”, es una adaptación, y el pensamiento representa una adaptación de una parte especial de uno mismo a una parte especial del medio; esa adaptación constituye una parte de nuestra unicidad presente, (...). De tal manera que aquí nos hallamos de nuevo en el comienzo, pero con un pensamiento y una planificación, si bien con una definición propia. / En consecuencia, la respuesta a “¿qué es usted?” es “yo soy lo que soy” y a la pregunta “¿que quiere usted decir con esa afirmación?” la respuesta es “lo que quiero decir”. >>²⁵¹²

Indirectamente la reflexión sobre el “sí mismo” aparece como cuestionamiento del ego (“yo creador”) en Oteiza, que en el estudio de Vega le lleva a interesarse por la mística y particularmente por san Juan de la Cruz:

<< La negación sistemática que lleva a cabo el artista tiene, por un lado, la intención de desnudar al yo creador de las características o atributos personales que le impiden elevar el vuelo, para poder afirmar su ser. Es san Juan de la Cruz quien, en los versos que aparecen en el dibujo que hizo para la Subida al Monte Carmelo, nos da la clave de aquel modelo artístico y espiritual a un tiempo >>²⁵¹³

Curiosamente desde un texto ‘supuestamente’ no artístico y sin ilustraciones como es la filosófica tesis doctoral de Ceberio, a propósito del *pastorcico crucificado* se refleja la relación gráfica con la visión mística (evidentemente de Juan de la Cruz):

<< El origen del dibujo lo relata uno de los mejores biógrafos de Juan de la Cruz: Crisógono de Jesús: “Y un día le entrega fray Juan [a la monja Ana María] un papel pequeño, en el cual ha dibujado él mismo a pluma un Cristo muerto en la cruz, explicándole, al entregárselo, el porqué de aquel dibujo. Refleja una visión tenida por él aquellos días. (...)” Crisógono de Jesús. *Vida de San Juan de la Cruz*, B.A.C. Madrid, 1991, p.119 >>²⁵¹⁴

Y aquella “negación sistemática” al multiplicarse deviene “paradoja”:

<< La doble negación de los místicos (*negatio negationis*) nos descubre, en su paradoja, el sacrificio que parece preceder a toda creación. Pero esta experiencia de negación individual no se debe a una tendencia irracionalista, pues a ella le sigue la puesta entre paréntesis de la realidad objetiva del mundo, cumpliendo así con la intención del método fenomenológico, y dotando al programa de Oteiza de una coherencia y racionalidad sorprendentes. La eliminación de lo superfluo, a la que conduce el método de la negación, se da en un doble aspecto: en la obra de arte, mediando un proceso de desnudamiento de la imagen, y en el propio artista, que se verá abocado a una zona de silencio. >>

Que finalmente se evidencia trascendente:

<< Pero todo ello no encuentra sentido pleno, como parece decirnos el fragmento citado, si no lleva a la comunión con Dios, en esa Nada en la que se revela de modo más apropiado. >>²⁵¹⁵

Precisamente desde la “paradoja” social que interacciona arte y arquitectura otro artista, Acconci, cuestiona también el “ensimismamiento” artístico:

<< Acconci explica el ensimismamiento del mundo del arte, que considera un círculo cerrado y endogámico, porque “el arte es un nombre, no un verbo”, y en consecuencia, no se puede conjugar fuera de la propia disciplina. En su caso se da la paradoja de que la fama le ha llegado como artista cuando comenzó como escritor (estudió literatura y se inició en el arte a través de la poesía, que fue expandiendo hacia el espacio y la *performance*) y ha acabado trabajando en arquitectura. >>²⁵¹⁶

Aunque en la superación del ensimismamiento disciplinar aparece cierta “contradicción”:

<< “Y no sólo el arte es lo que me ha dado fama, sino que encima es lo que me ha permitido sobrevivir”, añade Acconci. “El estudio de arquitectura pierde mucho dinero, sin embargo, las instalaciones que hice en los setenta se venden bien y son las que cubren las pérdidas. Casi me da vergüenza lo que valen aquellas obras. Veo la contradicción, pero no se cómo solucionarla”. >>²⁵¹⁷

²⁵¹² WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 149

²⁵¹³ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.67

²⁵¹⁴ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.362

²⁵¹⁵ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.67

²⁵¹⁶ SERRA Catalina, *Vito Hannibal Acconci / Artista. “El arte es un nombre, no un verbo”*, El País, 17 noviembre 2004, p.39

²⁵¹⁷ *Ibidem*.

Sobre el yo / identidad, desde el zen se manifiesta un cierto cuestionamiento social:

<< El ego es justo lo contrario de tu verdadero ser. El ego no eres tú, sino el engaño creado por la sociedad para que te entretengas con esa baratija y no te plantees preguntas sobre lo verdadero. Por eso insisto tanto en que, a menos que te liberes del ego, jamás llegarás a conocerte. >>

Así la “sociedad” incide negativamente, con la construcción del “ego” contrapuesto al verdadero “ser”:

<< Naciste con tu auténtico ser. Después empezaron a crearte un falso ser: eres cristiano, eres católico, blanco, alemán, perteneces a la raza elegida por Dios, estás destinado a dominar el mundo, etc. Crean una falsa idea de quién eres. Te ponen un nombre y en torno a ese nombre crean ambiciones, condicionamientos. >>²⁵¹⁸

En esa sintonía conceptual / espiritual apreciamos como el pasado místico occidental se hace presente en Oteiza cuando valora la “teología negativa” de Juan de la Cruz, incluso en el sentido de la muerte mística del ego:

<< De nuevo es preciso acudir al lenguaje de los místicos para comprender la necesidad del creador por aunarse con la divinidad entendida como Nada. En efecto, en la tradición de la “teología negativa” que menciona Oteiza, la negación sistemática conducente a la *mors mystica* halla su significación completa en la unión con la Nada de Dios. Así, por ejemplo, san Juan de la Cruz en la “Senda del Monte Carmelo espíritu de perfección”, escribe: “nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aún en el monte nada” (San Juan de la Cruz, “Monte de perfección”, en *Obras Completas*, de Eulogio Pacho, Monte Carmelo, Burgos, 1990, pg.4). >>²⁵¹⁹

Precisamente la tesis de Ceberio se manifiesta en este sentido, ya desde su mismo título (*La muerte del ego en la poética de Juan de la Cruz*), interesándonos particularmente la radical “negación” icónica que aparece a propósito de la *Estética del Carmelo*:

<< Negación de toda imagen por parte de Juan de la Cruz y Miguel de Molinos. (...)

La radicalidad de Juan de la Cruz no se mantuvo dentro de su comunidad ni fuera, a excepción de Miguel de Molinos. (...) función mediadora de la visión, aspecto que Juan de la Cruz negó repetidamente en sus escritos. En este sentido, Juan de la Cruz se escapa de la concepción estética de la época e incluso entre sus hermanos de orden que quizás no asimilaron del todo la obra de su fundador. >>²⁵²⁰

Oteiza a propósito de Juan de la Cruz, valora el renacimiento después de esta muerte egótica destacando la “función religadora” y enlazando (quizás incluso en viciosa circularidad) principio y fin de la creación:

<< Este método de purificación espiritual, cuyo fin último es el nacimiento de un “alma vacía y desnuda” (San Juan de la Cruz, “Monte de perfección”, en *Obras Completas*, de Eulogio Pacho, Monte Carmelo, Burgos, 1990, pg.136), nos desvela el aspecto negativo de la disciplina artística y la decidida actitud espiritual del artista, que se afirma en su ser a medida que el arte avanza en las distintas zonas de silencio, abocado a su completa aniquilación como final de un proceso perfecto: “Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia (...) Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío” (Oteiza, Jorge, *Quousque tandem... j* p.78). >>

Religando (concepción equiparable al “proceso integrador” con el que finalizaremos nuestro trabajo) también arte y religión:

<< El arte como mediador entre dos nadas, cumple para Oteiza la función “religadora” entre el principio y el fin de la creación. De esta manera, arte y religión no son sino dos lenguajes que proporcionan una estructura firme del espíritu, sostenido sobre el vacío de la realidad que aquellos quieren describir. >>²⁵²¹

En este sentido y retomando la tradición oriental, apreciamos como el término *Yoga* también aparece dotado de cierto sentido religioso, cuando se valora la etimología del término “religión” / “re-ligión” (en aparente deriva lingüística):

²⁵¹⁸ OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijallbo, Barcelona, 2004, p.15

²⁵¹⁹ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.67

²⁵²⁰ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.377

²⁵²¹ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.67

<< El término yoga, etimológicamente emparentado con la palabra “yugo”, que encontramos en “conyugal”, tiene dos acepciones principales, por lo demás estrechamente ligadas. El *estado* de yoga es aquel en el cual el hombre está “bajo el mismo yugo” que lo Divino, es decir, ligado a lo Divino, idea que expresa la palabra “re-ligión”; en una ligera variante, expresa el estado en el que “el hombre aparente” está igualmente ligado al “hombre real”, es decir, ha recobrado su verdadera naturaleza y vive en conformidad con ella. La *técnica* del yoga es una disciplina, sea cual fuere, mediante la cual el hombre se esfuerza por llegar al *estado* de yoga. >>²⁵²²

Incluso puede hablarse de un “yoga del arte”, como de una ‘re-ligión’ disciplinar:

<< Según las concepciones hindúes, toda técnica, proseguida con asiduidad y concentración, puede conducir al nivel superior de conciencia que corresponde al estado de yoga. Se puede hablar así del yoga del arte, del yoga de la ciencia, del yoga de la gramática, del yoga del amor, del yoga de la meditación, etc. Pero tomado como tal, cada yoga implica una disciplina rigurosa y precisa. >>²⁵²³

En esta pluralidad de referencias exóticas apreciamos como además del citado Juan de la Cruz aparece el Maestro Eckhart, en la valoración mística de la “visión interior” que de Oteiza hace Amador Vega:

<< Si regresamos ahora a las cabezas de los apóstoles, cuya ceguera es la garantía de la visión interior, hemos de acudir de nuevo al rico material de la literatura mística para iluminar cada momento de la obra del artista. Aun cuando su admiración por los místicos se dirige a san Juan de la Cruz, como claro ejemplo de lo que denomina “estética negativa” es en el Maestro Eckhart, un precedente seguro en la tradición de la teología mística, en donde encontramos el lenguaje que define la estructura básica de toda su reflexión sobre la nada. >>

Y a su vez el Maestro Eckhart alude a la ‘no visión’ de Pablo:

<< Así, en un sermón del maestro alemán dedicado a la visión de san Pablo en el camino de Damasco leemos: “Pablo se levantó del suelo y, con los ojos abiertos, nada veía. El nada veía, y eso era Dios”; y, más adelante, en el mismo sermón acerca del paisaje evangélico de la conversión de san Pablo (Hechos 9, 8) dice: “Cuando el alma llega a lo uno y allí entra en un rechazo puro de sí misma, encuentra a Dios como en una nada. A un hombre le pareció en un sueño (era un sueño de vigilia) que estaba preñado de la nada, como una mujer de un niño, y en esa nada había nacido Dios; él era el fruto de la nada. Dios había nacido en la nada” (Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, cuarta edición y trad. de Amador Vega, Siruela, Madrid, 2003, pgs. 90-91). >>²⁵²⁴

Precisamente Amador Vega (ahora como traductor-autor) nos vuelve a llevar por otro camino al Maestro Eckhart, el espiritual maestro de la “pura nada”:

<< (...) cuál es el objeto del puro ser separado. A lo que contesto como sigue y digo que el objeto del puro ser separado no es ni esto ni lo otro. Se halla sobre una pura nada, y yo te digo por qué esto es así: el puro ser separado se yergue sobre lo más elevado. Ahora bien, está sobre lo más elevado aquel en quien Dios puede actuar según su total voluntad. >>²⁵²⁵

Sorprendentemente desde la cultura India contemporánea también se valora como ‘el Maestro’ se interesa por la estética. De manera ejemplarizante desde el título *El concepto del arte en el Maestro Eckhart* que aparece dotado de una dimensión universal (*Sermones / Upanisad*):

<< “Los escolásticos no compusieron ningún tratado especial con el título *Filosofía del arte*... Sin embargo puede encontrarse en sus escritos una teoría de gran alcance” Maritain, *Art and Scholasticism*, p.1. De estos escritos ninguno hay más universal, más profundo o más notable por el vigor de su exposición y la claridad de su pensamiento que los del maestro Eckhart, cuyos *Sermones* bien podrían denominarse una *Upanisad* de Europa. >>²⁵²⁶

Esta dimensión multicultural del Maestro es comprensible por el amplio espectro de sus lecturas, que le llevan al liberador místico discernimiento *Del ser separado*:

<< He leído muchos escritos, tanto de los maestros paganos como de los profetas del Antiguo y del Nuevo Testamento, y he buscado con seriedad y fervor cuál es la más alta y mejor virtud por la cual el hombre puede unirse mejor y más rápidamente con Dios, (...) Y cuando penetro en los escritos, (...) no encuentro sino que el puro ser separado todo lo supera, pues todas las virtudes tienen alguna mirada en las criaturas,

²⁵²² VAN LYSEBETH André, *Aprendo yoga*, Pomaire, Barcelona, 1978, p.3

²⁵²³ *Ibidem*.

²⁵²⁴ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.75

²⁵²⁵ ECKHART Maestro, *El fruto de la nada*, Siruela, Madrid, 1998, p.132

²⁵²⁶ COOMARASWAMY Ananda K. *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997, p.51

mientras que el ser separado está vacío de todas las criaturas. (...) quien quiere ser libre de congoja y puro debe tener una sola cosa: el ser separado. (...) el ser separado hace que yo no sea susceptible de nada sino de Dios. >>²⁵²⁷

Otros autores nos permiten pasar del concepto de la separación a la no-dualidad en el Maestro Eckhart, aquí dotado de una dimensión artística ‘visionaria’:

<< (...) para el individuo completamente armonizado, la totalidad de la creación se convierte en una obra de arte: “Si el artista alcanzara la perfección, deviniera uno con Dios y compartiera Su creación desde la eternidad, su imagen de los objetos en el tiempo sería la misma que la de Dios, y lo único que perduraría sería la visión del mundo omnipresente tal y como lo ve Dios. No habría entonces ocasión alguna para la obra de arte, porque se habría alcanzado finalmente el objeto de toda obra de arte.” Eckhart >>²⁵²⁸

Concluyendo la mística interacción entre Oteiza y el Maestro Eckhart con el “nacimiento del hombre espiritual”:

<< Para el maestro dominico del siglo XIV, la conversión tiene lugar cuando se produce el vacío absoluto en el alma, de forma que Dios, que es Nada, pueda nacer en su interior. Se trata de un doble proceso de autonegación que tiene como fin último el nacimiento del hombre espiritual. La nada y la aniquilación, como disciplina para dar nacimiento al vacío en el que habita Dios, es un modelo apropiado para comprender el proceso de silencio creativo que concluye en Oteiza en la desocupación y apertura espacial de la esfera en 1957. >>²⁵²⁹

Pero también el Maestro Eckhart va a iluminar (indirecta / directamente) la moderna arquitectura del Pabellón Barcelona de Mies, ‘encadenando’ (literalmente con la mítica *cadena de cristal*) con el Pabellón de Colonia de Taut, que a su vez nos ‘encadena’ con el vitral gótico y su luminosa espiritualidad:

<< El visitante tiene, a un lado, la sala del trono y, al otro, una pared blanca, radiante, iluminada a contraluz. (...) Pero ahora, en 1929 [Pabellón Barcelona], esa luz no va a teñir, como en 1914 [Bruno Taut, Pabellón de Cristal, Colonia, 1914], con su jubilosa policromía al visitante: nunca llegará hasta ella. Esa única fuente de luz está encerrada entre paredes de cristal blanco. El afanoso circuito que gira a su alrededor remite, desviado por la prolongación de planos de cristal que nunca permiten ver una esquina convexa, una y otra vez sucesivas paredes tras las cuales vuelve a encontrarse la luz. >>²⁵³⁰

Literalmente Quetglas cita al Maestro y su valoración de la difícil accesibilidad a la “luz interior”:

<< No hay camino que lleve al otro lado. “Dios mora en una luz a la cual no hay acceso”. El Maestro Eckhart repite en varios sermones esa imagen de la luz interior, que se anuncia pero a la que no se llega. “Por eso dice Pablo: Dios mora en una luz a la cual no hay acceso. El es un habitar en su propia esencia pura, en la cual no hay nada.” >>²⁵³¹

También a Taut le interesa el Maestro Eckhart, concretamente en el texto de 1919 *La Corona de la Ciudad*, que elogia la vacuidad silenciosa:

<< Lo supremo es siempre vacío y silencioso. Ya lo dijo el Maestro Eckhart: “Jamás pediré a Dios que se me entregue; le pediré que me vacíe y me purifique. Pues si yo estuviera vacío y puro, Dios, por su propia naturaleza, tendría que entregarse a mí y llenar mi vacío”. >>²⁵³²

En el mismo escrito utópico la luz deviene universal y se proyecta sobre el cristal, desprendiendo “religiosidad” y “silencio”:

<< “La luz recorrerá todo el universo, y está viva en el cristal”, (máxima pronunciada por Scheerbart en la Casa de Cristal de Colonia, en 1914). Procedente del infinito, queda atrapada en la cima de la ciudad, se quiebra y centellea en las placas, aristas, superficies y bóvedas coloreadas de la casa de cristal. Esta ha de convertirse en el prototipo de una sensibilidad cósmica, de una religiosidad que sólo puede guardar un silencio reverente. >>²⁵³³

²⁵²⁷ ECKHART Maestro, *El fruto de la nada*, Siruela, Madrid, 1998, p.125

²⁵²⁸ LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.313

²⁵²⁹ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.75

²⁵³⁰ QUETGLAS Josep, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p.146

²⁵³¹ *Op. cit.* p.147

²⁵³² TAUT Bruno - ABALOS Iñaki, *Bruno Taut. Escritos 1919-1920*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.61

²⁵³³ *Op. cit.* p.60

Así desde la cercanía, el Maestro Eckhart ilumina espiritualmente el pensamiento occidental, sin esperar al luminoso proyecto futuro de santo Tomás:

<< El tema esencial de Eckhart es el nacimiento del Verbo de Dios en el fondo del alma. (...) El fondo del alma que se convierte en transparente es el lugar de la luz y la chispa divina. No se sabe exactamente si el alma y la chispa son distintas de Dios o si se confunden con El. En esta búsqueda de la iluminación y unión, va más allá de santo Tomás, quien no juzga posible la visión de Dios nada más que en el más allá y gracias a una luz especial que la elevaba por encima de sus capacidades. >>²⁵³⁴

Consecuentemente la filosofía se interesa por el Maestro Eckhart:

<< Eckhart, Johann, llamado Maestro (1260-1327). Dominicano, vivió en Estrasburgo y en Colonia, donde enseñó, predicó y administró los conventos de una extensa provincia. A él debemos numerosos sermones, comentarios y tratados, entre otros el sermón *Del hombre noble*, el *Comentario del Eclesiastés*, y el *Libro de la divina consolación*. Es un eminente representante del misticismo especulativo alemán. Su experiencia teológica se forma a través de una interpretación espiritual y meditativa de valores monásticos como la pobreza, (...) La pobreza, por ejemplo, no se limita a renunciar a las riquezas de este mundo sino que es la afirmación de una situación de pasividad absoluta de la criatura ante su Dios; el pobre renuncia, ante todo, a sí mismo y se abandona a la voluntad y al amor divino. >>

Así la negación esencial es la del yo, y se practica por “vía directa”:

<< El Maestro Eckhart no parte de ninguna realidad sensible para ascender hacia la ‘deidad’, sino que propone la vía directa, la disolución mística de la criatura en Dios, que se convierte en experiencia y conocimiento de la verdad. El Maestro Eckhart resalta hasta tal punto la existencia de la deidad que Cristo no es para él más que una simple imagen. La Iglesia condenará sus tesis, que influirán en la filosofía alemana diseñando los grandes trazos de la trayectoria mística mediante la que el alma se confunde con el todo divino, lo único efectivamente real. >>²⁵³⁵

Pero el Maestro la existencia no es pasado, sino que permanece estable en el presente:

<< (...) su interioridad siempre es un ser separado inmóvil. Y para ello toma un ejemplo: una puerta se abre y se cierra en un gozne. Ahora yo comparo la plancha exterior de la puerta con el hombre exterior; el gozne, sin embargo, lo tengo por igual al hombre interior. Cuando la puerta se abre y cierra, entonces se mueve la plancha exterior de aquí para allá y, con todo, el gozne permanece inmóvil en su lugar y no por ello cambia.>>²⁵³⁶

Sorprendentemente el Maestro Eckhart interesa incluso en Japón:

<< El Maestro Eckhart y el budismo zen son mis temas preferidos en lo referente al problema de la libertad y el lenguaje. La palabra “libertad” designa la cuestión fundamental común a Eckhart y al zen. >>²⁵³⁷

Quien así se expresa es un filósofo japonés contemporáneo, nacido en 1926. Ueda estudió Filosofía en la Universidad de Kyoto y se doctoró en la Universidad de Marburgo (Alemania) con una tesis sobre el Maestro Eckhart. A su regreso a Japón ocupó la cátedra de Filosofía de la Religión en la Universidad de Kyoto. Este interés parece razonable pues tanto el maestro Eckhart como la tradición espiritual japonesa (particularmente el budismo zen) han apreciado la vacuidad:

<< “Vacío y libre” (*ledig und vrí*) es una máxima que Eckhart repite en casi todos sus sermones y, de hecho, de la manera que sigue: “Totalmente desasido y libre, como Dios está desasido y libre en sí mismo” (Q 163). >>²⁵³⁸

Así que “nada” más tenemos que decir:

<< El más extremo desasimiento, que es lo que importa a Eckhart, es el ser-desasido-de-Dios, la vida sin Dios, pues en ese estar sin-Dios (*âne got*), Dios mismo se hace presente como es en sí mismo, una nada.>>²⁵³⁹

Sin olvidar en esta lección aperturista que de manera reiterada venimos observando a Oteiza también interesado por la “apertura” al “vacío” y a la espiritualidad:

<< En un comentario de Oteiza acerca de su figura *Regreso de la muerte* (1950), adivinamos las señales de lo que podríamos llamar voluntad predicativa de la obra de arte: “(...) Con estos pensamientos, de la masa desocupada y abierta a los demás, comencé a idear los apóstoles de Aránzazu” (Pelay Orozco, Miguel,

²⁵³⁴ PAUL Jacques, *Historia intelectual del Occidente medieval*, Cátedra, Madrid, 2003, p.507

²⁵³⁵ AUBRAL François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1994, p.31

²⁵³⁶ ECKHART Maestro, *El fruto de la nada*, Siruela, Madrid, 1998, p.132

²⁵³⁷ UEDA Shizuteru, *Zen y filosofía*, Herder, Barcelona, 2004, p.51

²⁵³⁸ *Op. cit.* p.56

²⁵³⁹ UEDA Shizuteru, *Zen y filosofía*, Herder, Barcelona, 2004, p.57

Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, pg.265). La apertura a los otros es el momento final al que ha precedido el nacimiento del vacío en el interior de la masa; vacío liberado que comunica la estructura de la realidad que Oteiza decía era vacía. >>²⁵⁴⁰

En esta interacción Oriente / Occidente apreciamos como el maestro Eckhart también interesa en el pensamiento contemporáneo de la India:

<< Eckhart presenta un paralelo sorprendentemente cercano a los modos de pensamiento indios; algunos pasajes enteros y muchas sentencias aisladas aparecen como una traducción directa del sánscrito. Para este punto de vista señalamos a R. Otto, *Mysticism East and West* (New York, 1931) y mi [Ananda C.] *New Approach to the Vedas* (London, 1934). >>

Literalmente “se prueba” y aprueban ciertas “analogías”:

<< (...) no sugerimos que en los escritos de Eckhart se encuentren efectivamente cualesquiera elementos indios, aunque hay algunos factores orientales en la tradición europea, derivados de fuentes neoplatónicas y arábicas. Pero lo que se prueba con las analogías no es la influencia de un sistema de pensamiento sobre otro, sino la coherencia de la tradición metafísica en el mundo y en todas las épocas. >>²⁵⁴¹

Volviendo a Japón apreciamos a Ueda destacando como el Maestro Eckhart aparece dotado de espirituales “analogías” (‘identidad’) con el zen:

<< En su libro *El Maestro Eckhart, reflexiones acerca de su pensamiento* (*Meister Eckhart: Gedanken zu seinen Gedanken*, 1979) el teólogo y filósofo de la religión Bernhard Welte, de Friburgo, apunta repetidas veces analogías entre el Maestro Eckhart y ciertos aspectos del budismo zen: “Me parece de gran importancia que aquí, aunque de orígenes totalmente independientes entre sí, alejados tanto histórica como geográficamente, puedan apreciarse movimientos análogos del espíritu. En un tiempo en el que las culturas tienden a aproximarse más y más, es importante detectar que esos orígenes, totalmente independientes entre sí, pueden enviarse señales unos a otros y reconocer las analogías que insinúan y sobre las que habría que seguir reflexionando”. (Bernhard Welte, p.110) >>²⁵⁴²

También en Oteiza aparecen analogías espirituales, occidentales por la temática y orientales por el culto al vacío, al concluir en la “Nada activa”, así cuando “experimenta con sus cajas metafísicas”:

<< el simbolismo místico de su obra se hace más y más presente: “cuando concluí en la Nada activa de mis Cajas vacías, pensé si podría ir más lejos, dividirla, como para abrirla más, ensayé primero en vertical, y ésta luego, en horizontal, 1959, y creo que como sentimiento espacial es lo más puro que he logrado (para un parque o un espacio-iglesia) como dos manos sembrando, o como partiendo el pan” (Pelay Orozco, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, pg.368). Desde su figura *Regreso de la muerte* (1950) hasta estas últimas experimentaciones con el vacío, Oteiza promovió una comprensión estética de la experiencia religiosa mediante el lenguaje de negación característico de la tradición mística occidental. >>²⁵⁴³

Buscando en las fuentes originales (Pelay Orozco) aparecen evidencias aún más radicalmente espirituales:

<< Ensayo de partición del vacío en horizontal por oposición de dos diedros (...) como dos manos sembrando, o como partiendo el pan, sí, podía simbolizar la última Cena, Cristo partiendo el Pan. >>²⁵⁴⁴

En tal sentido conviene recordar que paradigmáticamente la espiritualidad zen tiene la “nada” como respuesta:

<< ¿Qué es en realidad el zen en su propio mundo, en su contexto propio? No me siento capaz de dar una respuesta directa desde el zen en sí mismo, como sí podría hacerlo un maestro, que podría decir al respecto: (...) “No hay absolutamente nada que se pueda calificar como zen”. >>²⁵⁴⁵

“La Nada” conclusiva aparece ligada a la espiritual soledad en Oteiza y a San Juan de la Cruz con su “Nada final”:

²⁵⁴⁰ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en Catálogo *Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.71

²⁵⁴¹ COOMARASWAMY Ananda K. *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997, p.149

²⁵⁴² UEDA Shizuteru, *Zen y filosofía*, Herder, Barcelona, 2004, p.100

²⁵⁴³ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en Catálogo *Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.77

²⁵⁴⁴ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, p.368

²⁵⁴⁵ UEDA Shizuteru, *Zen y filosofía*, Herder, Barcelona, 2004, p.100

<< La Nada en la que se afirma el camino de silencio y soledad en el que Oteiza se comprende a sí mismo tiene un claro precedente en la tradición espiritual de Occidente, a la que el artista acude para situar en ella su concepción de una “estética negativa”, tal como la formuló en *Quousque tandem...!* (1963) (...): “aquí el término negativo (estética negativa, teología negativa, política, digamos, negativa) se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, (...) Así sabemos de la teología de los místicos, que alcanza por una serie de eliminaciones, de nadas, esa Nada final (en san Juan de la Cruz) en que se entra en descubrimiento directo y en contacto, en comunión, con Dios” (Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...!* p.64) >>

El “fragmento” deviene totalidad proyectiva:

<< Este breve fragmento condensa el entero programa de una voluntad que comprende el arte como una vía de ascesis espiritual, resultado de una experiencia radical con las propias potencias creativas. >>²⁵⁴⁶

A su vez ya vimos que san Juan de la Cruz interesa a Magdalena quien significativamente lo relaciona con el “budismo zen” y en general con “el despertar...”:

<< Para mí, el más importante de todos fue san Juan de la Cruz. Me pregunto quién lo ha leído realmente. (...) Si te metes en san Juan de la Cruz, te llena por completo, porque es un ejercicio de budismo zen. Y te hace despertar a todas las realidades. La mística es el despertar, nada de tener fenómenos extraordinarios. San Juan de la Cruz desechaba la idea de los místicos en éxtasis. >>²⁵⁴⁷

En la tesis de Ceberio, a propósito de la *Estética del Carmelo*, también se refleja esta crítica al “éxtasis” visionario:

<< Juan de la Cruz, fue muy crítico con respecto a la naturaleza de las visiones, aunque tuvo visiones que luego plasmó en papel (Cristo de Juan de la Cruz); y hubo un cuadro que le provocó una visión, respondiendo, en cierta manera, a la finalidad de la estética barroca de la participación empática entre el cuadro y el observador. De todos modos, y al contrario de Teresa de Jesús, desconfió de todo tipo de visiones, desmarcándose claramente de sus contemporáneos como instrumento propio de almas contemplativas; para la meditación y la educación sí que estaría de acuerdo en su uso. >>²⁵⁴⁸

Retomando el citado “camino de silencio y soledad en el que Oteiza se comprende a sí mismo”, apreciamos como la “soledad” también aparece valorada por el zen, como medio para comprender la excluyente (pasado y futuro) autenticidad del presente, liberado del “deseo”:

<< El Buda enseñó al monje lo siguiente: Es evidente que te gusta la práctica de vivir en soledad. Este hecho es innegable, pero desearía decirte que hay una forma maravillosa de vivir solo. Consiste en observar a fondo la vida para ver que el pasado ya no existe y que el futuro aún está por llegar, y en vivir serenamente el momento presente, libre de cualquier deseo. Cuando alguien vive de ese modo, su corazón no alberga duda alguna. Abandona todas sus preocupaciones y arrepentimientos, todos los deseos que le atan, y rompe las cadenas que le impiden ser libre. A esto se llama “la mejor forma de vivir solo”. >>²⁵⁴⁹

Así incluso Buda elogia ‘oficialmente’ la soledad:

<< En una ocasión el Buda le elogió con esta breve *gatha*: Sentado solo, descansando solo, / progresando solo, sin sentir pereza; / quien comprende a fondo / las raíces del sufrimiento / goza de una gran paz, mientras permanece en soledad.

Esta *gatha* se encuentra en el *Dhammapada*. El monje Ekavihariya era muy querido y respetado por sus compañeros en la práctica. En las estrofas 537-546 del *Theragatha* (*Poemas de los monjes veteranos*) hay algunas *gathas* escritas por él. En estos poemas elogia la tranquilidad que siente viviendo solo. >>²⁵⁵⁰

Curiosamente cuando Oteiza pronuncia el nombre de Dios aparece conceptualmente asociado a la soledad (eterna):

<< Oteiza no se olvida del Creador, a quien compadece en su lejanía y soledad eternas: “...Dios ha creado el Tiempo / el tiempo se opone a la Eternidad / es cuando Dios descubre que está solo” (OTEIZA Jorge, *Existe Dios al Noroeste*, Pamplona, 1990, pgs.124-125). La soledad, como la nada y el vacío, son

²⁵⁴⁶ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.65

²⁵⁴⁷ ALMEDA Sol, *Miret Magdalena. La memoria de un teólogo progresista*, El País Semanal 1452, 25 julio 2004, p.18

²⁵⁴⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.382

²⁵⁴⁹ NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.13

²⁵⁵⁰ *Op. cit.* p.23

anteriores a la creación, que pertenece al orden de la narración y la temporalidad, frente a la condición espacial de la eternidad. >>²⁵⁵¹

El maestro zen contemporáneo Nhat Hanh nos recuerda insistentemente como en más de una ocasión Buda elogia ‘otra’ soledad:

<< Otro monje llamado Thera (el veterano), al que también le gustaba vivir solo, solía hablar muy bien de la vida en soledad. Este monje, sin embargo, no era alabado por sus compañeros en la práctica ni por el Buda. (...) Pero su vida en soledad sólo seguía las formas exteriores y sus compañeros en la práctica notaron que su modo de vivir carecía de un cierto equilibrio. Se lo contaron a Buda y éste invito a Thera a venir a verle. >>²⁵⁵²

...y aporta una enseñanza correctiva:

<< (...) El Buda le dijo: Monje Thera, es cierto que vives solo, este hecho es innegable. Pero me gustaría explicarte una forma de vivir solo mucho más gozosa, profunda y maravillosa.

El Buda le enseñó entonces lo siguiente: Abandona lo que aún no es. Observa a fondo lo que ocurre en el momento presente, pero sin apegarte a ello. Esta es la forma más maravillosa que existe de vivir solo. / Esta conversación, bastante parecida a la citada en la pg.11, procedente de los *Agama (Samyukta, 1071)*, está sacada del *Theranamo sutta (Samyutta Nikaya, 21,20)* >>²⁵⁵³

Y así “el presente” resuelve la soledad, aspecto que indirectamente afecta a la identidad de nuestro concepto de proyecto (“futuro”):

<< Yo creo que el monje Thera después de oír la enseñanza del Buda cambió su forma de vivir solo. El Buda le enseñó que la vida en soledad consiste en vivir en el momento presente. Si alguien no puede vivir de manera consciente en el momento presente, aunque esté en medio del bosque, no estará viviendo realmente solo. Pero si vive de manera consciente en el momento presente, sin lamentar el pasado ni sentirse ansioso por el futuro, sabe observar y comprender lo que está ocurriendo en el presente. Yo creo que el *bhikku* Thera aprendió esto y lo puso en práctica después de que el Buda se lo enseñara. >>²⁵⁵⁴

En paralelo, el “aquí y ahora” resuelve el ego, buscando en la auténtica ‘naturaleza’ y encontrando sus auténticas “raíces”:

<< Y la verdad no es que nada tenga sentido, que ya no haya flores, que las flores no existan, que la fragancia sea pura imaginación, sino sencillamente que el árbol ha perdido contacto con sus propias raíces. A menos que eches raíces en la “budeidad”, no florecerás, no cantarás, no sabrás en qué consiste una fiesta. (...) Tu árbol se ha secado, ha desaparecido la savia. Tendrás que volver a encontrar raíces. ¿Y dónde encontrar esas raíces? Hay que encontrarlas aquí y ahora. >>²⁵⁵⁵

Esto permite mirar con libertad al futuro tal como lo hace el budismo, para establecer un proyecto de futuro, sobre cuya dificultad se nos previene desde el titular, “*Ni os perdáis el futuro*”:

<< En algunas ocasiones, como el presente es tan difícil, dirigimos nuestra atención al futuro esperando que nuestra situación mejore. Al imaginar el futuro nos sentimos mejor, podemos aceptar más el sufrimiento y las dificultades del presente. Pero en otras, pensar en el futuro nos provoca mucho miedo y ansiedad y, sin embargo, nos sentimos incapaces de dejar de hacerlo. La razón por la que seguimos pensando en el futuro, aunque no queramos hacerlo, es a causa de las formaciones internas. Aunque el futuro aún esté por llegar, ya está creando fantasmas que nos acosan. En realidad, no es el futuro o el pasado el que los crea, sino nuestra propia conciencia. El pasado y el futuro sólo son creaciones de nuestra conciencia. >>

Pero el “futuro” se manifiesta como engañosa reacción al “presente”:

<< Las energías que subyacen en nuestros pensamientos sobre el futuro están compuestas por nuestras esperanzas, sueños y ansiedades. Nuestras esperanzas pueden ser el resultado de nuestros sufrimientos y fracasos. Como el presente no nos aporta felicidad, dejamos que nuestra mente viaje al futuro. Esperamos que la situación sea mejor en él. >>²⁵⁵⁶

Así aparecen los “fantasmas” y las “sombras”, implicando reactivamente un indispensable cuestionamiento del futuro, concienciando lo ilusorio del “ego”, su verdadera naturaleza:

²⁵⁵¹ VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.79

²⁵⁵² NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.24

²⁵⁵³ *Op. cit.* p.25

²⁵⁵⁴ *Op. cit.* p.26

²⁵⁵⁵ OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijallbo, Barcelona, 2004, p.37

²⁵⁵⁶ NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.60

<< El ego (...) es un recurso artificial creado por la sociedad para que sigas corriendo en pos de unas sombras. / El ego es la mayor de las mentiras, que tú has aceptado como una verdad; pero los intereses creados lo favorecen, porque si todos aceptaran la ausencia del ego, la competición olímpica que se desarrolla en el mundo entero sencillamente se paralizaría. Nadie querría subir al Everest, sino que disfrutaría del sitio donde está y se alegraría de ello. >>²⁵⁵⁷

En un pasado arquitectónico ya ‘deconstruido’, también se producen “sombras” sobre un ‘ensimismado’ vidrio, se trata de fantasmas vítreos ilusorios en devenir con los que juega Mies:

<< La *Glasraum* (sala de vidrio) de la exposición *Die Wohnung* (La vivienda), celebrada en Stuttgart en 1927, fue diseñada por Mies con Lilly Reich, y también tenía un corredor aislado con un jardín de invierno, así como una cámara de vidrio herméticamente cerrada que contenía un torso femenino esculpido por Wilhelm Lehmbruck. Al crítico Siegfried Kracauer la sala de vidrio le producía cierto desasosiego: “Cada pieza y cada movimiento [en las salas contiguas] provocan juegos de sombras en la pared, siluetas inmateriales que flotan en el aire y se mezclan con imágenes especulares de la propia sala de vidrio. La aparición de ese impalpable fantasma vítreo, que se transforma como un caleidoscopio o por reflejo de la luz, (...)” >>²⁵⁵⁸

Pero el ego mismo (casi homófono / jugueteón de ‘egoísmo’) también es ilusorio, cuando esto se descubre en el presente (“la vida”) surge “la alegría / nada silenciosa”, que incluso podría ‘ilusionar’ a Mies:

<< Mañana simplemente significa lo que nunca llega. Supone retrasar la vida, una estrategia estúpida para seguir sufriendo.

El ego no puede sentir alegría en el presente, no puede existir en el presente; solo existe en el futuro, en el pasado, es decir, en lo que no es. El pasado ya no existe, el futuro aún no existe; ambos carecen de existencia. El ego solo puede existir con lo no existente, porque en sí mismo no existe.

En el momento puramente presente no hallarás ningún ego en tu interior, sino una alegría silenciosa, una nada silenciosa y pura. >>²⁵⁵⁹

El budismo, aquí y ahora (contemporáneo incluso) previene contra las ensoñaciones. Consecuentemente pueden hacerse planes de futuro, en suma proyectos (arquitectónicos, de diseño, escultóricos, etc.) pero siempre desde la única realidad vital (al ser conscientes de la no-existencia de pasado y futuro), desde el eterno presente ‘imperfecto’:

<< (...) según el budismo, también puede constituir un obstáculo. Si nuestra mente está pensando en el futuro, no tendremos la suficiente energía mental para afrontar y transformar el presente. Tenemos, por supuesto, el derecho a hacer planes para el futuro, pero hacerlos no significa dejarnos arrastrar por ensoñaciones. Mientras hacemos planes, tenemos los pies plantados firmemente en el presente. El futuro sólo puede construirse con los materiales burdos del presente. >>²⁵⁶⁰

En función del futuro, en cierta arquitectura contemporánea también se cuestiona la identidad como ego construible en el centro de la Unión Europea:

<< Los constructores de la unidad europea no tienen en Bruselas un escenario arquitectónico acorde con la trascendencia de su cometido. Pero la anodina realidad urbana de la capital política de la UE, (...) nada tiene que ver con lo que acontece en el resto del país, donde un grupo de profesionales y un puñado de realizaciones proclaman una primavera de la arquitectura belga. >>

Así desde la autenticidad aparecen rasgos de identidad arquitectónica (identidad / diferencia), paradójicamente discernidos externamente:

<< ¿cuales son los rasgos que definen a los belgas? (...) es inevitable recurrir a las comparaciones con sus vecinos de los Países Bajos, siempre en la vanguardia de la arquitectura. Para Dominique Pieters, redactora belga de la revista holandesa *De Architect*, las primeras diferencias atañen a lo que distingue un país de otro: los belgas son católicos y los holandeses calvinistas; unos son poco dados a figurar y los otros sienten la imperiosa necesidad de destacar; (...) el terreno de actuación de unos ha sido lo privado y el de los otros lo público; unos han sido poco receptivos a las corrientes que venían de fuera (desde la deconstrucción hasta lo digital-informe) y otros están acostumbrados a dictar las modas, y si unos construyen edificios, los otros proyectan a escala territorial. >>²⁵⁶¹

²⁵⁵⁷ OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijalbo, Barcelona, 2004, p.19

²⁵⁵⁸ HAGG BLETTER Rosemarie, *Mies y la transparencia oscura*, AV Monografías 92 (2001) p.66

²⁵⁵⁹ OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijalbo, Barcelona, 2004, p.19

²⁵⁶⁰ NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.61

²⁵⁶¹ GARCIA-HERRERA Adela, *Bélgica no es Bruselas*, El País – Babelia, 9 y 10 abril 2004, p.20

Por lo tanto incluso la identidad se desdibuja, y es inevitable centrarse en sí mismo (colectiva introspección identitaria), en la propia realidad (o “realidades propias”):

<< Con todo, los arquitectos belgas, como el resto de sus colegas europeos, están más preocupados por el paisaje que los rodea y por el futuro de sus ciudades que por cuestiones estilísticas. (...) Por otra parte, la presencia siempre creciente en la capital de las instituciones europeas no se ha traducido en nada más que en metros cuadrados de oficinas, y todo lo que se construye está en manos de promotores inmobiliarios. La banalidad de la arquitectura ha desdibujado su imagen. En los foros donde se debaten estos problemas, al menos hay consenso: es mejor buscar soluciones a partir de realidades propias que importar modelos. >>

Consecuentemente desde la propia realidad se replantea la identidad, re-diseñando incluso la identidad colectiva (proyección exterior después de la introspección) como creativa reacción al “deficit identitario”:

<< (...) el amorfo escenario de Bruselas, donde los movimientos de protesta ciudadana poco han podido hacer frente a la presión burocrática e inmobiliaria. Conscientes de su “deficit identitario”, el presidente de la Comisión Europea, Romano Prodi, y el primer ministro belga invitaron a un grupo de intelectuales del Viejo Continente a reflexionar sobre cómo debía ser la que de hecho es capital europea (la sede oficial está en Estrasburgo, pero aquí están radicados los principales organismos). El holandés Rem Koolhaas propuso renovar los símbolos de la Unión Europea, rediseñando su bandera a partir del código de barras, y reconsiderar la dimensión monumental de Bruselas. >>²⁵⁶²

En el contexto de una arquitectura centroeuropea representativa de una identidad nacional, utilizando “banderas” o “códigos de barras”, cuando nos interesamos por las luces y sombras de la identidad parece recomendable otra referencia al histórico y representativo Pabellón de Alemania en Barcelona de Mies (1929). Así la identidad de la arquitectura alemana de vanguardia, entre otros elementos utiliza en el centro del Pabellón (paradójicamente fronterizo entre interior y exterior) el vidrio esmerilado, que genera una misteriosa “caja” luminosa:

<< (...) el pabellón de Alemania en Barcelona (1928-29) (...) Está definido por lunas de vidrio esmerilado y se ilumina desde el interior, lo que confiere una extraña presencia volumétrica, como una misteriosa caja de luz. >>²⁵⁶³

No obstante el Pabellón Barcelona también se ilumina desde el exterior, y la foto del artista contempla en el espejo arquitectónico una arquitectura sin sombras que dialoga con el sol. Así Terence Riley valorando la escultura en el texto *La arquitectura como tema* reflexiona sobre:

<< (...) la foto de Jef Wall [*Morning Cleaning (Barcelona Pavillion), Mies van der Rohe, 1999.*] del Pabellón Alemán de Ludwig Mies van der Rohe para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 rivaliza con la líquida espacialidad, la exquisita composición y los exuberantes materiales del edificio. A diferencia de las obras de menor formato, que parecen una ventana a través de la que podemos mirar, la gran escala de la fotografía de Wall envuelve al espectador atrayéndolo hacia sí. Un solitario hombre de la limpieza ofrece el contrapunto perfecto de la criada de bronce de Kolbe de 1929, titulada *The Dawn*. Así como el hombre de la limpieza, inclinado como una lavandera de Degas, parece plegarse sobre sí mismo, la figura de Kolbe surge aparentemente como sol incipiente. >>

El aquí y ahora de sol naciente deviene trascendental para la arquitectura / escultura:

<< Esta oposición es aún más conmovedora si tenemos en cuenta que es una hora muy temprana. La foto de Wall capta el momento en que la luz del sol penetra casi horizontalmente en el interior y parece prender fuego al tabique flotante de ónix, ofreciendo un espejo arquitectónico, o un rival, al sol naciente. >>²⁵⁶⁴

El imperio del “sol naciente” más contemporáneo se sigue interesando por la luz y la sombra que descompone la solidez arquitectónica:

<< Detrás de las formas creativas y a menudo sorprendentes de la arquitectura japonesa, y de su inmensidad de estímulos, se puede detectar otra tradición, más sutil, que tiene que ver más con la experiencia que con la apariencia, y una sensibilidad para lo que existe más allá de la vista. >>

Y una “edad de oro” ilumina la arquitectura oriental de vanguardia, donde significativamente el vacío / ausencia (“evita aparecer”) sigue apareciendo proyectado (“pantalla de proyección”) desde hace siglos:

<< En las obras que perduran de los años ochenta y los primeros noventa, una edad de oro del Japón moderno, los volúmenes sólidos crean una presencia vibrante, pero luego se descomponen bajo los efectos

²⁵⁶² *Ibidem.*

²⁵⁶³ HAGG BLETTER Rosemarie, *Mies y la transparencia oscura*, AV Monografías 92 (2001) p.66

²⁵⁶⁴ Catálogo *La arquitectura sin sombra*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2000, p.10

de la luz y las sombras pronunciadas (...) El volumen real se convierte en menos importante que su misión como soporte, una pantalla de proyección para algo que evita aparecer, (...). Claves entre estos arquitectos que buscan el espacio fenomenológico son Tadao Ando, Hiroshi Hara, Fimihiko Maki, Kazuo Sinohara, Toyo Ito, Itsuko Hasegawa, y Shoen Yo, quienes emplean la luminosidad y la oscuridad, la difusión y la penumbra, el tiempo y el espacio, como sus materiales originarios. >>²⁵⁶⁵

Las sombras también son arrojadas por el pasado y el futuro, que se proyectan sobre lo único que existe, el “presente” (“eterno”), un término que interesa tanto al minimalismo como al zen:

<< [Minimalismo:] El mismo budismo Zen se basa en poner una atención especial en el tiempo presente: espacio de la libertad, el presente contiene la eternidad, el presente es una sombra del pasado y el futuro es una sombra del presente. El presente es lo único que existe.>>²⁵⁶⁶

Otras sombras aparecen en otro cuarto oscuro, implicando unas fotografías arrojadas (literalmente a la papelera). En cierta sintonía con el ready made, “Jorge Dragón y Carlos Canal han recogido fotos desechadas por los laboratorios, que sus autores nunca vieron”, se trata de un proyecto titulado *Presunciones y apariencias. El coleccionista de mirada* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Isla de la Cartuja, Sevilla, hasta el 8 de enero de 2002):

<< (...) es un proyecto estructurado con imágenes captadas por fotógrafos aficionados, reveladas en procesadoras industriales automáticas (similares a esas que lo hacen en una hora); sus autores nunca vieron estas fotos porque al laboratorio no le parecieron formalmente correctas, desechándolas y arrojándolas a la papelera. (...) hurgó en estos restos seleccionando una gran cantidad de material sintetizado, ahora, en 86 tomas. >>²⁵⁶⁷

Aquella minimización de la frontera arquitectónica entre Oriente y Occidente que venimos tratando, conlleva el cuestionamiento de otras fronteras. Así las presunciones son cuestionadas en la frontera “entre lo público y lo privado” la “identidad” corre el riesgo de perderse bajo un ortodoxo ‘tecno-desecho’, lo que obliga a una actitud más atenta, incluso heterodoxa e inclusiva:

<< Así, para Jorge Dragón “si la idea de álbum comporta una construcción de nuestra identidad a través de las imágenes que contiene, estas fotografías, expulsadas para siempre de ese *paraíso*, nos remiten a los accidentes vitales y otros desastres biográficos que nos empeñamos en mantener ocultos”. Lo cierto es que esta exposición “de fotografía y sobre la fotografía” rompe las fronteras entre lo privado y lo público >>²⁵⁶⁸

En el mismo Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en otra exposición, el arte fotográfico se interesa conceptualmente por el jardín seco japonés (zen), valorando la integración de antagonismos (suciedad y “limpieza”). Así aflora el espíritu de la fotografía que no parece muy distante de la espiritualidad zen, que como ya hemos visto, también se interesa por la imperfección (*wabi-sabi*):

<< Jeff Wall, *Nota sobre la limpieza*: Hay mucho que decir sobre la suciedad y la limpieza. Es una oposición como ‘lo crudo y lo cocido’. Me gusta que las cosas estén limpias y ordenadas. Un lugar apacible y bien atendido puede ser muy hermoso, como el jardín que hay en Ryoan-ji, en Kyoto (...). Pero también me gustan los fregaderos sucios, las ropas empapadas y abandonadas que siempre veo en el callejón que hay detrás de mi estudio, los charcos resecos y llenos de posos que han formado los líquidos derramados, y cualquiera de las demás cosas pintorescas que están tan cercanas al espíritu de la fotografía.>>²⁵⁶⁹

En sintonía con ese espíritu y a propósito de un minimalismo arquitectónico ‘profundo’ en Mies, evidenciamos cierta espiritualidad arquitectónica desprovista de “espectacularidad”, donde podríamos encontrar ecos de aquel espíritu zen de pobreza, el *wabi-sabi* (que ya hemos tratado reiteradamente):

<< Mies, *Una capilla. Illinois Institute of Technology* (1953) Demasiado a menudo pensamos la arquitectura en términos de espectacularidad. No hay nada espectacular en la capilla; pretendía ser sencilla;

²⁵⁶⁵ PLUMMER Henry, *Luz pálida y sombras transitorias - El arte japonés de ser más que de ver.*, Vía arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”. p.14

²⁵⁶⁶ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.170

²⁵⁶⁷ FALCES Manuel, *Las fotos que nunca viste*, El País - Babelia 17 noviembre 2001, p.21.

²⁵⁶⁸ *Ibidem*.

²⁵⁶⁹ Catálogo *La arquitectura sin sombra*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2000, p.133

y de hecho es sencilla. (...) No hubiera construido la capilla de forma diferente aunque hubiera tenido un millón de dólares para ello. >>²⁵⁷⁰

El “presente” es objeto de reflexión en los escritos de Mies. A este respecto, surge una religiosidad (*Capilla Illinois Institute of Technology*, 1953) dotada de un peculiar *zeitgeist* con sentido intemporal:

<< (...) una iglesia, o una capilla, deberían identificarse por sí mismas más que depender de las asociaciones espirituales con un estilo tradicional en arquitectura, como por ejemplo, el Gótico. Pero los mismos motivos de respeto y nobleza están presentes en ambos casos. (...)

La arquitectura debería relacionarse con la época, no con el presente inmediato. La capilla, no envejecerá... tiene un carácter noble, está construida con buenos materiales y tiene bellas proporciones... >>²⁵⁷¹

El mismo término (“presente”) también interesa al budismo, que se muestra esperanzado, por tanto el futuro puede planificarse, consecuentemente, la utopía se plantea previo cuestionamiento de las “ensoñaciones”:

<< Todos sabemos que la esperanza es necesaria para vivir. Pero según el budismo, también puede constituir un obstáculo. Si nuestra mente está pensando en el futuro, no tendremos la suficiente energía mental para afrontar y transformar el presente. Tenemos, por supuesto, el derecho a hacer planes para el futuro, pero hacerlos no significa dejarnos arrastrar por ensoñaciones. >>²⁵⁷²

Mies en sus escritos (significativamente en *¿Qué sería del hormigón y del acero, sin el vidrio reflectante?* 1933) mira a un futuro lleno de posibilidades, que se reflejan en el “vidrio”:

<< Sólo la piel de vidrio, sólo las paredes vidriadas permiten a las construcciones realizadas con un esqueleto alcanzar su forma estructural unívoca y les asegura sus posibilidades arquitectónicas. >>²⁵⁷³

Después de Mies el minimalismo contemporáneo interesa a arquitectos orientales y occidentales. Así las cualidades de los materiales (particularmente del vidrio) devienen intemporal presente, evidenciado una veneración multicultural por el “vacío”:

<< [*minimalismo*] Algunas piezas arquitectónicas de Jean Nouvel, Toyo Ito o Wiel Arets, mediante formas transparentes, traslúcidas y reflectantes, se aproximan al más puro y cristalino presente, recrean una percepción hecha de transparencias, superposiciones y atemporalidades. Es un arte que desea la inmaterialidad del pensamiento y rehuye las contingencias del tiempo. Y el tiempo se detiene en lo rugoso, nunca en lo transparente y liso. Sin ninguna nostalgia del pasado, el minimalismo busca la intemporalidad del presente, el vacío de la nada. >>²⁵⁷⁴

Clave para esta concepción minimalista resulta ser el artista fronterizo Ad Reinhardt, que por sus orígenes híbridos parece predestinado a efectuar una transición artística ejemplar:

<< Ad Reinhardt desempeñó dos papeles más bien diferentes en el mundo artístico neoyorquino de la posguerra. De una parte, fue por propia decisión la conciencia de sus compañeros artistas y, de otra, constituyó el punto de transición entre el expresionismo abstracto y el Minimal Art.

Nació en Nueva York el 24 de diciembre de 1913. Su padre era un inmigrante ruso y su madre procedía de Alemania. >>²⁵⁷⁵

El artista evoluciona hacia una introspección (quizás meditativa) que en su prematuro (“...los cuarenta”) interés caligráfico “constructivista” quizá se intuya una aproximación a Oriente:

<< La obra de Reinhardt se hacía cada vez más difícil e introspectiva. En una nota sobre su arte él mismo analizó su deriva desde las “abstracciones geométricas poscubistas (...)” hasta el “impresionismo arcaico de pincelada color ladrillo y la caligrafía constructivista en blanco y negro de finales de los cuarenta”.>>²⁵⁷⁶

²⁵⁷⁰ NEUMAYER Fritz - VAN DER ROHE Mies, *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, p.497

²⁵⁷¹ *Op. cit.* p.496

²⁵⁷² NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.61

²⁵⁷³ NEUMAYER Fritz - VAN DER ROHE Mies, *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, p.476

²⁵⁷⁴ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.170

²⁵⁷⁵ LUCIE-SMITH Edward, *Vida de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999, p.265

²⁵⁷⁶ *Op. cit.* p.266

Por otra parte, a la *Luz del alba* se produce otra paradójica emergencia creativa. El futuro minimalista Mies van der Rohe da a luz su proyecto utópico en un contexto expresionista. Lo explica R.M. Haag profesora de Historia del Arte en la Universidad de Nueva York, autora de una tesis sobre Bruno Taut:

<< La primera vez que Mies expuso públicamente sus proyectos fue en *Frühlicht* (Luz del alba), una publicación expresionista de corta vida que estaba dirigida por Bruno Taut.

El Expresionismo arquitectónico tuvo su momento más intenso durante los dos años que siguieron a la I Guerra Mundial, un período de gran convulsión política. (...) Al mismo tiempo (debido a que la situación económica de Alemania impedía cualquier posibilidad de construir), la energía arquitectónica se volcó en proyectos utópicos sobre el papel, haciendo posible así un grado de experimentación y visión. >>²⁵⁷⁷

Cercana a aquellos proyectos utópicos, aparece en 1934 la *Casa con tres patios* de Mies, una casa proyecto-arquetípico, en cuanto no-construido (“dibujadas”). Este vacío constructivo deviene interpretativo y creativo, correspondiendo al concepto de proyecto como no obra, que tanto nos interesa para este trabajo:

<< Pocas casas modernas han logrado mayor unanimidad entre los arquitectos que el conjunto de casas-patio dibujadas por Mies van der Rohe a lo largo de casi ocho años, desde 1931, cuando contaba cuarenta y cinco años, hasta 1938. (...) aún hoy carecemos de una explicación coherente sobre las intenciones y el sentido de esta investigación. No sólo el silencio del autor sino múltiples factores (...) han hecho difícil su análisis a la crítica, limitándose a ensalzar su belleza e interés como tipo residencial así como la obvia correspondencia con algunos principios espaciales y constructivos del pabellón Barcelona, o su relación con otros modelos modernos de casas-patio.

Esta vacío interpretativo es sin duda un buen aliciente para comenzar (...) >>²⁵⁷⁸

Abalos valorando programáticamente la diversidad (o biodiversidad en términos de naturaleza) concibe el proyecto como no existencia, en sintonía con la consideración del placentero proyecto como no-obra:

<< Este ensayo (...) pretende ser una invitación a viajar con la fantasía no sólo para celebrar la diversidad de las casas del siglo XX sino también para estimular el placer de proyectar y habitar intensamente: para impulsar la aparición de esa casa que aún no existe. >>²⁵⁷⁹

También venimos observando como Oriente y Occidente se interesan por la negación. Así zen y minimalismo comparten su interés por la nada (especialmente “nada de ilusiones” que antes hemos citado), en suma meros engaños de la mente, incluyendo aquellas ensoñaciones que antes tratamos a propósito del budismo (“pensamiento Zen”):

<< Una de las definiciones más precisas del *minimal art* la realizó Donald Judd (1928-1994) con su “nada de alusiones, nada de ilusiones” (Donald Judd, *Ecrits. 1963-1990*, Daniel Lelong, París, 1991) refiriéndose tanto a su pretendido carácter antihistórico como a la renuncia a toda fantasía o ilusión, a cualquier intoxicación o contaminación que no sea la pura esencia, tal como también sostiene el pensamiento Zen.>>²⁵⁸⁰

Precisamente desde el origen mismo del zen, puede apreciarse un equivalente sentido aperturista hacia otras culturas, pudiéndose incluso anticipar un cierto histórico ‘multiculturalismo’ (“coexisten”) oriental, aquí de raíz espiritual. Enseguida veremos como Taut desde la cultura occidental, y desde la arquitectura, también anticipa el interés contemporáneo por la multiculturalidad:

<< El Zen nace con la llegada de Bodhidarma a China el año 520 d.J.C. en cuyo país coexisten el confucionismo, el taoísmo y el budismo. Bodhidarma prosigue su camino hasta la corte del emperador Wu-De-Liang. >>²⁵⁸¹

²⁵⁷⁷ HAGG BLETTER Rosemarie, *Mies y la transparencia oscura*, AV Monografías 92 (2001) p.58

²⁵⁷⁸ ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, G. Gili, Barcelona, 2000, p.20

²⁵⁷⁹ *Op. cit.* p.11

²⁵⁸⁰ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.162

²⁵⁸¹ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.23

La búsqueda minimalista lleva hacia una interiorización, hacia una búsqueda del sí mismo (“sus propias raíces”), que así planteada se aproxima a la búsqueda budista.

<< La eclosión del *minimal art* provocó que las diversas disciplinas artísticas exploraran sus propias raíces y tradiciones de la simplicidad. Tradiciones y búsquedas muy diversas, ya que los resultados del minimalismo son siempre contradictorios y tienden a caminos contrapuestos: masa compacta y desmaterialización, simplicidad y monumentalidad, enraizamiento en la cultura popular y máxima abstracción. >>

Esa búsqueda minimalista, incluye contraposiciones incluso contradicciones, tal como hemos visto que se dan en el zen, con el que también se va a encontrar al abrir su búsqueda a otros períodos históricos y a otras culturas:

<< Por su carácter pluridireccional, el minimalismo no es un estilo ni una corriente delimitada, sino que constituye un principio operativo, una búsqueda incansable desarrollada en este siglo, y que ciertos períodos históricos y ciertas culturas ya habían poseído. >>²⁵⁸²

Históricamente el zen se ha abierto a otras culturas, y consecuentemente deviene síntesis esencial, una sugerente identidad mestiza:

<< En la India hay huellas del zen. El *Lanka-Varara-Sutra* cita maneras “graduales” y maneras “bruscas” de “despertar”.

El origen del zen se halla mezclado entre tradiciones indias y chinas, pero su carácter es indiscutiblemente chino. Así con el tiempo, al fusionar las doctrinas taoístas, confucionistas y budistas originó la aparición del zen como síntesis cósmica de la concepción del mundo y de la vida. >>²⁵⁸³

Bruno Taut también se vuelve sincrético y dialoga con arquitectos japoneses contemporáneos, describiendo en sus escritos la intemporalidad que se desprende de la perfecta integración de las “partes” y el “todo” a propósito de Katsura:

<< En los escritos de Taut (*Japón - Diario de Taut* /Iwanami Shoten, 1975/, *Opiniones personales sobre la cultura japonesa* /Hobunkan Shupan, 1969/, *Vivienda y estilo de vida en Japón* /Iwanami Shoten, 1966/, *Arquitectura y arte* / Iwanami Shoten, 1948/) se afirma que la villa de Katsura es “una entidad eterna”, un auténtico clásico. (...)

“He preguntado a dos colegas japoneses (Shotaro Shimomura e Isaburo Ueno): ¿Cómo expresar este tipo de estilo en términos de arquitectura moderna? Han tenido que afinar su definición de arquitectura funcional. Si se considera Katsura como un todo (no importa desde qué punto de vista se considere) se queda impresionado por la extraordinaria armonización e integración del todo y sus partes. >>²⁵⁸⁴

En cierta medida esta valoración de la intemporalidad (“una entidad eterna”), también puede encontrarse en la exposición-proyecto *El instante eterno* de Gloria Picazo. En este contexto Kandinsky necesariamente debe aparecer, particularmente cuando se trata sobre espiritualidad contemporánea, puesto que históricamente ha abierto una opción espiritual a muchos artistas posteriores, incidiendo sobre un tema que interesa a múltiples disciplinas.

En la rueda de prensa del día de la presentación de esta muestra, Gloria Picazo decía que “el reto de la espiritualidad en el arte seguía tras la experiencia de Kandinsky a Rothko”, añadiendo Manuel García que:

<< (...) De esta reflexión nace un cierto sentido religioso del hombre y de la mujer que se ha expresado, después de Kandinsky, en una serie de obras de arte que reflexionan, inciden, concretan una opción espiritual al arte del siglo veinte. Formular preguntas sobre la vida y dar respuestas artísticas a las incógnitas del ser humano, es uno de los perfiles que han definido algunas pinturas de Antoni Tàpies, algunas reflexiones teóricas de Joseph Beuys, algunas acciones sobre el propio cuerpo de Gina Pane. A esta preocupación espiritual planteada habitualmente por antropólogos, científicos, filósofos, teólogos y ensayistas se han sumado algunos artistas en el siglo pasado. >>²⁵⁸⁵

²⁵⁸² MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.162

²⁵⁸³ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.26

²⁵⁸⁴ ISOZAKI Arata *La Villa Imperiale di Katsura - L'Ambiguità dello spazio*, Giunti Barbèra, Firenze, Italia, 1987, p.7

²⁵⁸⁵ GARCIA Manuel, *El arte espiritual a fines de siglo*, Lápis 172, p.28.

Así después de Kandinsky, el interés espiritual continua (entre otros) con Rothko, que se abre al “vacío”, a partir del artista ensimismado (quizás buscando el sí mismo):

<< La ventana de Rothko es una proposición óptica de disolución en el propio ensimismamiento de la mirada. (...) Un infinito vacío o reino de donde nada surge; tan sólo capas diáfanas donde la visión se torna extrañamente transparente y sin embargo ciega. >>²⁵⁸⁶

Así la búsqueda del artista / “rabino” de lo esencial, deviene espiritual:

<< Rothko: el rabino pintor, aquél que se había fijado como objetivo “pintar la esencia de lo esencial”.>>²⁵⁸⁷

Desde esta óptica espiritual de las vanguardias históricas, retomamos a Bruno Taut (ahora revisado por Isozaki), en cuyos escritos el sincretismo deviene protagonista, en una arquitectura que integra desde la “totalidad” intemporal, vida cotidiana con un alto nivel estético y espíritu filosófico (zen, evidentemente):

<< “Es evidente que tanto las partes como el todo están situadas de tal modo que satisfagan necesidades específicas, tales como: 1. ser idónea para disfrutar de un género de vida no muy alejado de la normal vida cotidiana; 2. tener un estilo de altísimo nivel; 2. estar netamente impregnada de espíritu filosófico. Es necesario reconocer que estas tres intenciones han sido magníficamente entrelazadas y unificadas en una especie de ‘divina forma sin costura’. La atmósfera que allí se respira es la de un arcano sentido de la totalidad. Un resultado verdaderamente extraordinario” (*Vivienda y estilo de vida en Japón*) >>²⁵⁸⁸

Recordemos que el arquitecto Bruno Taut al estar “activo en el mundo entero” durante treinta años, deviene necesariamente multicultural (alemán, ruso, árabe):

<< Bruno Taut: 1880 Königsberg, hoy Kaliningrado - 1938, Estambul. Arquitecto establecido en Berlín, Magdeburgo, Moscú, Tokio y Ankara. Activo en el mundo entero desde 1908 a 1938.

Influenciado por el pensamiento anarquista, construye varios Genossenschaftssiedlungen, como la colonia Ideal (1912-1919) o la ciudad-jardín de Falkenberg (parcialmente realizada, 1912-1915). (...) Construye en Berlín unas diez mil viviendas, [entre 1925 y 1932] (...) Sus ideas políticas le llevan a marcharse a la Unión Soviética en 1932. >>

Trabajando incluso en Japón:

<< Decepcionado, retorna a Alemania en 1933, pero emprende enseguida una nueva aventura en Japón. Colaborador del instituto de Investigación Sendai en Tokio, escribe un libro sobre la cultura y la arquitectura japonesas. A partir de 1936 es consejero del Ministerio de Educación de Turquía, país en el que construye varias escuelas, sobre todo en Trebisonda, así como la Facultad de Lenguas de Ankara (1936-1938), y enseña en la Escuela de Bellas Artes de Estambul. JUNGHANS K. *Bruno Taut* (1880-1938), Berlín, 1971. >>²⁵⁸⁹

Los arquitectos japoneses contemporáneos, encabezados por Isozaki (*Primera lectura moderna: Bruno Taut*), reconocen a Taut el papel de redescubridor (para japoneses y occidentales) de una singular arquitectura japonesa tradicional comprendida en clave contemporánea:

<< Entre los que han escrito sobre Katsura, Bruno Taut ocupa indudablemente un puesto de primera línea. Con gran pesar para los japoneses fue un extranjero quien redescubre la villa de Katsura. >>²⁵⁹⁰

Taut lidera el redescubrimiento de la identidad arquitectónica japonesa y su proyección de futuro:

<< La interpretación de Katsura sugerida por Taut pretende reclamar la atención del público sobre la arquitectura de los edificios y del jardín de la villa. En su diario, en la fecha del 4 de noviembre de 1935, Taut escribía: “Puedo jactarme de ser el descubridor de la villa de Katsura”. (...) Para la mayor parte de los arquitectos modernos japoneses, ‘el descubrimiento’ de Taut fue más que un evento simbólico: así para

²⁵⁸⁶ RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, Arte y Parte nº 50, p.54

²⁵⁸⁷ *Op. cit.* p.55

²⁵⁸⁸ ISOZAKI Arata *La Villa Imperiale di Katsura - L'Ambiguità dello spazio*, Giunti Barbèra, Firenze, Italia, 1987, p.7

²⁵⁸⁹ KAPPLINGER Claus, *Bruno Taut* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.890

²⁵⁹⁰ ISOZAKI Arata *La Villa Imperiale di Katsura - L'Ambiguità dello spazio*, Giunti Barbèra, Firenze, Italia, 1987, p.6

estos, ya es bastante para un gran líder en la lucha por la introducción en Japón del modelo europeo y el desarrollo de una arquitectura japonesa moderna. >>²⁵⁹¹

En relación con la cultura japonesa conviene recordar / ‘redescubrir’ que la arquitectura de un palacio imperial como el de Katsura y una simple choza para la ceremonia del té, comparten la influencia del budismo zen. Despertando incluso ante una “suave luz”, una actitud en la sala de té que se abre a la espiritualidad naciente. Ejemplarizante el trabajo de Kobori Enshin:

<< Este maestro deseaba crear la actitud de un alma que acaba de despertar y todavía permanece entre los vagos sueños del pasado, pero sumida en la dulce inconsciencia de una suave luz espiritual, y anhela la libertad que se extiende ante ella. >>²⁵⁹²

Incluso con esta “suave luz” se alumbran los *Caminos a lo absoluto*, que pasan por interesar a ciertos artistas de vanguardia por una espiritualidad que incluye tendencias orientalistas (también se podría decir que las ‘redescubren’), tal como lo entiende un erudito en arte contemporáneo (aquí presentado por el editor) que revisa a notables artistas de la vanguardia histórica:

<< John Golding es un distinguido historiador de arte, crítico, conservador, pintor y autor de *El cubismo*, un libro aparecido en 1959 y considerado desde entonces la obra canónica sobre este movimiento artístico.>>²⁵⁹³

Golding nos ‘redescubre’ a un Mondrian interesado por cierta espiritualidad occidental próxima al budismo y con vocación sincrética:

<< La teosofía, que en la década de 1890 y en las dos primeras décadas del siglo XX florecía como culto, tal vez podría ser descrita como una suerte de budismo occidental. Su meta era el conocimiento trascendental. Buscaba destruir los límites entre todas las religiones y observar el mundo natural con la mirada “del ojo interior”. Helena Petronova Blavatsky había fundado la Sociedad Teosófica en 1875. Mondrian sostenía no haber conocido los escritos de Blavatsky hasta 1908; pero desde antes sabía de la teosofía. >>

Mondrian realiza su propio descubrimiento con fundamento hermético (“...*secreta*”):

<< En el momento en que Mondrian conoció a Jan Toorop y a su círculo de Domburg éstos ya cultivaban su interés por la teosofía, y fue entonces cuando Mondrian reconoció que su cosmología era lo que él había estado buscando. *La doctrina secreta*, de Blavatsky, apareció en 1888; Mondrian le confiaría a su amigo Theo van Doesbourg que sacó “todo” de allí. (Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, Londres, 1994, p.14) >>²⁵⁹⁴

Más adelante volveremos sobre la Teosofía, que aunque polémica (a nivel racional) parece consecuente con el *zeitgeist*, con un proyecto de futuro conciliador (afín con el Taoísmo) y destructor de falsas ilusiones (con ecos budistas):

<< Blavatsky fue muy leída y sus textos permiten adentrarse en el vasto panorama del pensamiento ocultista y religioso de la época. En efecto, a los artistas que se veían a sí mismos como parte de un período de profunda transición, los dogmas de la teosofía les debieron parecer maravillosamente sugerentes y flexibles. Blavatsky era receptiva al arte y buscó significados comunes y verdades escondidas y ocultas en los símbolos y signos del arte, en todas sus manifestaciones. >>

Mondrian también se siente atraído por la “reconciliación” comprensiva de la no dualidad:

<< Una de las mayores deudas de Mondrian con la teosofía fue su posterior y permanente convicción de que la vida estaba orientada hacia la evolución, y que la meta del arte era darle expresión a ese principio. De la teoría también sacó la idea de que el progreso hacia la revelación última llega a través del equilibrio y la reconciliación de fuerzas opuestas, y que esta reconciliación quizás deba ser alcanzada destruyendo cualquier principio o creencia dominante. >>²⁵⁹⁵

²⁵⁹¹ *Op. cit.* p.7

²⁵⁹² OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.105

²⁵⁹³ GOLDING John, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner - Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, solapa interior.

²⁵⁹⁴ *Op. cit.* p.24

²⁵⁹⁵ *Ibidem.*

También hemos ‘redescubierto’ a Kandinsky como luminoso artista clave por su carácter fronterizo, mediador tanto entre el arte figurativo y el abstracto, como entre Occidente y Oriente. El arte se alía con la espiritualidad heterodoxa en las vanguardias históricas y los artistas rusos de diferentes generaciones parecen articular Oriente y Occidente (desde la ‘natural’ frontera rusa): Kandinsky, Malevitch, Rothko.

Parece que un siglo después también el arte deviene espiritual, coincidiendo con el cambio de milenio. En este sentido la crítica de arte Gloria Picazo, inaugura en 2001 en el Espai d’Art Contemporani de Castelló, *El instante eterno*, “una reflexión sobre arte y espiritualidad en el cambio de milenio”:

<< Según la autora del proyecto *El instante eterno*, la humanidad, en el siglo pasado, se sintió en cierto modo asediada por diversos misterios impenetrables, enfrentándose a menudo a lo inabarcable, lo indescifrable, lo infinito, como plataforma en la que el pensamiento humano avanza sin localizar los límites. >>²⁵⁹⁶

Debiendo recordarse que en un sentido similar, un siglo antes, Kandinsky desde comienzos del siglo XX manifiesta un nuevo ‘renacimiento’ (“renaciendo”) espiritual:

<< En 1911 Kandinsky proclamaba: “Está renaciendo un interés general en la abstracción, tanto bajo la forma superficial del movimiento hacia lo espiritual como bajo las formas del ocultismo, el espiritualismo, el monismo, la ‘nueva’ cristiandad, la teosofía y la religión en su sentido más amplio”. (“Whither the New Art?”, 1911, *Kandinsky, Complete Writingg On Art*, Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo eds, Nueva York, 1994, p.101) >>²⁵⁹⁷

Kandinsky se interesa directamente por los movimientos espirituales de su época (además de por la citada Teosofía), particularmente por la Antroposofía de Steiner, buscando puentes interculturales, algo muy natural para un artista de Rusia, una frontera natural / naturaleza entre Oriente y Occidente (como ya hemos dicho):

<< Claramente Kandinsky estaba volviendo a examinar sus referencias. En 1909 había asistido a una conferencia impartida por Rudolf Steiner, fundador del movimiento antroposófico y de la Sociedad Teosófica Alemana, en Berlín. La influencia de Steiner sobre la vida artística e intelectual germana, aunque breve en el tiempo, tuvo una potencia increíble. Steiner era un genuino visionario y profeta y, pese a que su creencia en las formas del espíritu y las auras astrales despertaba el escepticismo de algunos, era (podía ser) un pensador más riguroso que Madame Blavatsky, su mentora original. (...) >>

Steiner (cuya arquitectura ya hemos citado) lidera la integración ‘total’ y reconoce como “puente” a Rusia:

<< Steiner buscaba una fusión muy especial entre ciertas formas ocultas del conocimiento oriental y la tradición apocalíptica del gnosticismo cristiano; y el que Steiner viera en Rusia un puente entre ambas debió de atraer a Kandinsky. Además, Steiner se interesaba por el simbolismo del color Blavatsky, no. El color había fascinado a Kandinsky desde su niñez; ahora se había convertido en su suprema obsesión.>>²⁵⁹⁸

Se observa una “fusión” (“fundir”) incluso de las polarizaciones (“dicotomías”), desde el devenir (“conclusiones más dinámicas”) artístico interesado por la filosofía y la espiritualidad:

<< En el caso de Mondrian, el arte había reemplazado a la religión y, por consiguiente, la insatisfacción de Hegel o sus reservas sobre el estado presente del arte eran, en buena medida, obviadas. La teosofía, de todos modos, le había enseñado a ver las cosas en términos de fuerzas opuestas y del flujo de la mente y la materia, que podían absorber o erradicar las dicotomías que Hegel enfrentaba en su filosofía y en su estética. Sin embargo, no hay duda de que el intento consciente de fundir la dialéctica hegeliana con los principios de flujo y evolución de la teosofía impulsó el arte de Mondrian. El pintor reafirmó su visión de fuerzas o elementos opuestos que se complementan o refuerzan mutuamente para llegar a conclusiones más dinámicas. >>²⁵⁹⁹

²⁵⁹⁶ GARCIA Manuel, *El arte espiritual a fines de siglo*, Lápiz 172, p.28.

²⁵⁹⁷ GOLDING John, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner - Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p.86

²⁵⁹⁸ *Op. cit.* p.87

²⁵⁹⁹ *Op. cit.* p.42

Una actitud artística, que en cierta medida puede entrar en resonancia con el Taoísmo, que desde la relatividad también se interesa por el sincretismo:

<< El taoísmo es pues un “Medio de liberación” que, filosóficamente, supone la unidad esencial del universo (una especie de monismo), que se manifiesta en la polarización y reversión de *yin* y *yang*, y en ciclos eternos. En él tiene lugar la nivelación de todas las diferencias, la relatividad de todos los cánones, y el regreso a lo primitivo, a la fuente de todas las cosas. >>²⁶⁰⁰

‘Conclusivamente’ (en terminología de Oteiza) ‘El artista’ (aquí ejemplificado por Ad Reinhardt) se encuentra a sí mismo y lo hace en sintonía con una identidad híbrida oriental / occidental:

<< En la última década de su vida Reinhardt, aunque no era ni mucho menos uno de los artistas que triunfaban en Nueva York, ganaba suficiente dinero para poder viajar al Oriente Próximo y Lejano. En 1958 visitó Japón, India, Persia y Egipto. En estos países encontró cosas que parecían confirmar sus actitudes hacia el arte, aunque también estaba plenamente seguro de su propia condición como miembro del movimiento moderno. >>²⁶⁰¹

La identidad busca una respuesta y el zen desde una indefinición programática, manifiesta que esta ‘está’ en la paradoja esencial de “el yo sin yo”, que desde la negación afirma el “sí mismo”, es decir el “yo verdadero” a “realizar” (realización espiritual = construcción de un proyecto siguiendo ‘la Vía’):

<< [¿Qué es en realidad el zen en su propio mundo, en su contexto propio?] (...) Para nuestra discusión preferimos buscar enunciados más accesibles. Lo fundamental en el zen es despertar a la verdad del sí mismo y realizar el yo verdadero. El budismo zen entiende que el yo verdadero es “el yo sin yo”. >>²⁶⁰²

Así más allá de una cultura y contexto espacio-temporal concreto, impregnada de esa filosofía integradora, podemos ‘sentir’ que la arquitectura (contenedora de ‘todas’ las artes) de la sala de té (‘uno’ de los posibles proyectos ejemplarizantes) deviene naturalmente espiritual (“casa de la paz”):

<< (...) el invitado se acercará en silencio al santuario (...), pues la sala de té es ante todo la casa de la paz. (...) Durante la espera en el *machiai* se ha convenido el orden de precedencia, y los invitados entran en silencio uno tras otro y, tras inclinarse ante la pintura o el arreglo floral que se exhibe en el *tokonona*, toman asiento. El anfitrión no entrará en la sala hasta que todos los invitados se hayan sentado y reine la quietud, sin que nada rompa el silencio salvo el sonido del agua que hierve en un recipiente de hierro. >>

Y se abre (espacialmente incluso) ante los “ecos” de la naturaleza:

<< Es un sonido armonioso, pues en el fondo del recipiente se han dispuesto unas piezas de hierro de tal suerte que produzcan una melodía peculiar en la que se perciben los ecos de una catarata amortiguados por las nubes, los de un mar lejano cuyas olas rompen entre las rocas, los de una tormenta que arrecia en un bosque de bambúes o el susurro del viento entre los pinos de una colina lejana. >>²⁶⁰³

²⁶⁰⁰ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.28

²⁶⁰¹ LUCIE-SMITH Edward, *Vida de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999, p.267

²⁶⁰² UEDA Shizuteru, *Zen y filosofía*, Herder, Barcelona, 2004, p.101

²⁶⁰³ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.105

02.5.09- Naturaleza de la luz o luz natural

Heisenberg es un “genio” científico (cuántico) que además se preocupa por la naturaleza:

<< Heisenberg (1901-1976) creció en Munich, donde su padre era profesor universitario de griego. Le gustaba caminar por la montaña y tenía la suerte de que Munich estuviera al pie de los Alpes bávaros. (...) Tanto Pauli como Heisenberg estaban en Gotinga en junio de 1922 cuando este último tuvo su primer encuentro con Bohr. Heisenberg, que sólo tenía 20 años y estaba trabajando en su tesis doctoral, se levantó para plantear una objeción luego de una ponencia de Bohr. Este respondió dubitativo(...) >>²⁶⁰⁴

Nos interesa sobremanera su luminosa comprensión científica, ritualmente celebrada en la naturaleza nocturna y que daría lugar a un nuevo amanecer cuántico:

<< Esa misma noche, en Helgoland, logró demostrar que los estados de energía estaban cuantizados independientes del tiempo, o sea, *estacionarios* como en el modelo atómico de Bohr. Más tarde llamó a este hallazgo “...un regalo del cielo. Eran cerca de las tres de la madrugada cuando apareció ante mí el resultado final del cálculo. Sentí un temblor intenso; estaba tan emocionado que ni pensaba en dormir. Salí de la casa y esperé el amanecer en la cima de una montaña, esa fue ‘La noche de Helgoland’ ”. >>²⁶⁰⁵

Siglos antes Buda también tiene una luminosa ‘noche de Gaya’ en medio de la naturaleza, acercándose a la búsqueda desde una disciplinada y científica combinación de pensamiento riguroso y concentración mística:

<< Volviendo sus espaldas a la mortificación, Siddharta dedicó la parte final de su búsqueda a una combinación de pensamiento riguroso y concentración mística al estilo del *raja yoga*. Una noche, cerca de Gaya, en el noroeste de la India, al sur de la actual ciudad de Patna, se sentó bajo una higuera (que ha llegado a conocerse como el árbol Bo, una forma abreviada de *bodhi* o iluminación). Posteriormente el sitio recibió el nombre de Lugar Inamovible, porque la tradición dice que Buda, sintiendo que el descubrimiento estaba próximo, se sentó esa noche que haría época dispuesto a no levantarse hasta lograr la iluminación. >>²⁶⁰⁶

No obstante debe recordarse que antes de esta comprensión que permitió el devenir de Siddharta (el príncipe) a Buda (el Despierto) medió un largo proceso de “experimentos” que paradójicamente en su científico fracaso fundamentaron la filosofía espiritual del “Camino Intermedio” (o Vía Media):

<< El paso siguiente de Siddharta fue unirse a un grupo de ascetas y probar sinceramente su camino. (...) Al final se debilitó en tal grado que cayó desmayado y, de no haber estado con él sus compañeros, que lo alimentaron con gachas de arroz, podría haber muerto fácilmente. Esta experiencia le enseñó la futilidad de ascetismo. Se entregó al experimento con todo lo que tenía, pero el experimento había fracasado, no le había traído la iluminación. Pero los experimentos negativos tienen sus propias lecciones y, en este caso, el fracaso del ascetismo le proporcionó a Siddharta el primer puente constructivo para su programa: el principio del Camino Intermedio entre los extremos del ascetismo, por un lado, y de la indulgencia, por el otro. >>²⁶⁰⁷

Buda se evidencia como un “científico” del ‘sí mismo’, interesado por la “deconstrucción” de lo ilusorio (mente incluida):

<< Buda quiere que cada uno de nosotros se convierta en un científico, utilizándonos a nosotros mismos como sujeto. Recomienda una cuidadosa deconstrucción de las aparentes realidades sólidas de la mente y el cuerpo como camino para explorar nuestros orígenes y manifestar nuestra unidad con el mundo. Como se dice en el *Abhidhamma*, un temprano texto budista, “la primera tarea de la meditación de la visión profunda (*vipassana*) es... el análisis minucioso de una masa aparentemente compacta.” *The*

²⁶⁰⁴ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.121

²⁶⁰⁵ *Op. cit.* p.127

²⁶⁰⁶ SMITH Huston, *Las religiones del mundo*, Kairós, Barcelona, 2002, p.96

²⁶⁰⁷ *Ibidem.*

Abhidhamma, citado en *Abhidhamma Studies*, por Nyanaponika Thera, (Kandy, Sri Lanka: Buddhist Publication Society), 1965, p.45 >>

Incluso Buda puede ser considerado como un peculiar estudioso de la biología. Nisker afirma literalmente que “Buda era un biólogo”:

<< Aunque se haya otorgado una gran atención a la sintonía entre budismo y física moderna, creo que lo que será aún más significativo en los años venideros se cifrará en la información compartida entre los meditadores budistas y los biólogos, en particular los neurocientíficos. Los mapas budistas y científicos de la mente y el conocimiento son notoriamente similares. Además, los budistas han estado estudiando durante siglos la esquivada naturaleza del “sí mismo” y la consciencia, conceptos que están actualmente aturdiendo a los neurocientíficos. >>²⁶⁰⁸

Desde la meditación se investigan científicamente los hechos, dejando de lado la subjetividad de prejuicios y deseos, para la lúcida comprensión del “sí mismo”, es decir de la auténtica identidad:

<< La meditación budista en sí misma puede ser entendida como una forma de investigación científica. Los meditadores tratan de mantener la actitud científica de objetividad mientras se están investigando a sí mismos. Ellos también desean observar la vida sin juzgar su investigación con deseos personales o teorías predeterminadas. “Solamente los hechos”. >>

La objetividad científica budista lleva necesariamente al cuestionamiento de la identidad, pues al estudiar la realidad del “sí mismo” mediante la meditación y repetir sistemáticamente la experiencia en otros individuos, se revela un resultado “relativamente común”:

<< Un científico puede argumentar que sus hallazgos son objetivos porque pueden ser verificados por alguien que reproduzca los experimentos o vuelva a formular las ecuaciones matemáticas. No obstante, cualquier meditador budista que emprende un camino específico de investigación está, en un sentido, volviendo a formular el experimento, y la mayoría llegará a conclusiones similares sobre la naturaleza del sí mismo y la realidad. En la meditación de la atención profunda, lo que se conoce como “el progreso de la visión interior” se revela de una manera relativamente común para la mayoría de las personas. >>²⁶⁰⁹

Paralelamente debe tenerse en cuenta que la figura de Buda cuenta no sólo con ‘científicos’ “datos históricos”, sino también con aspectos legendarios:

<< Su vida ha sido envuelta en una cariñosa leyenda. Se nos dice que, a su nacimiento, los mundos se inundaron de luz; (...)

Los datos históricos de su vida son, aproximadamente, los que siguen: Nació alrededor del año 563 a.C. en lo que ahora es Nepal, cerca de la frontera con la India. Su nombre completo era Siddharta Gautama de Sakya. (...) Su padre era un rey, pero como había tantos reinados en el subcontinente hinduista, sería más preciso pensar en él como un señor feudal. Según los niveles de la época, su crianza fue de lujo.>>²⁶¹⁰

Además Buda (Buddha) aparece inevitablemente unido a la naturaleza y especialmente a los árboles:

<< Todos los eventos más importantes de la vida del fundador del budismo, desde su nacimiento hasta su muerte, están vinculados a algún árbol o suceden en un bosque. Estos árboles son descritos como habitados por *devas* según los textos antiguos. Hay leyendas que cuentan que Buddha estuvo a punto de perecer ahogado en el agua, y que el *deva* de un árbol lo rescató con su brazo del agua. Así mismo se describe la muerte del Iluminado, al igual que su nacimiento, en un bosquecillo de árboles *sâl*. >>²⁶¹¹

También en Occidente se observa cierto interés por los *Devas* y “espíritus de la Naturaleza”, que algunos seres sensibles, según dicen, podrían visualizar:

<< (...) el inspirado pintor Josep Gumi I Cardona, quien une a las imprescindibles dotes de una depurada técnica artística la singular y valiosa facultad de percepción en los mundos invisibles.

²⁶⁰⁸ NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.28

²⁶⁰⁹ *Ibidem*.

²⁶¹⁰ SMITH Huston, *Las religiones del mundo*, Kairós, Barcelona, 2002, p.93

²⁶¹¹ BOIX Sara, *La enseñanza de los árboles*, El Barquero, Olañeta, Palma de Mallorca, 2003, p.94

(...) se trata de una manifestación gráfica (captada del plano psíquico superior y tal como aparece a la observación del clarividente entrenado) de la protección espiritual que dispensan ciertos Devas del aire (...) a los lugares de oración, meditación o de culto ritual.

El conjunto de estas ilustraciones posee un inapreciable sentido de originalidad y de síntesis, ya que presenta la forma de Devas y de los espíritus de la Naturaleza, así como las imágenes luminosas del lenguaje dévico (...) >>²⁶¹²

Bajo el árbol de la sabiduría la gran comprensión sucede y poéticamente la naturaleza ilumina floridamente la noche:

<< (...) mientras del árbol Bo [forma abreviada de *bodhi* o iluminación] llovían flores rojas que iluminaron la noche como si hubiese luna llena, la meditación de Siddharta se profundizó vigilia tras vigilia hasta que, al brillar el lucero del alba (...), su mente atravesó por fin el caparazón del universo y la hizo añicos, pero, (...), la encontró milagrosamente restaurada con el resplandor del verdadero ser. Había llegado el Gran Despertar. >>

Si a Heisenberg la noche le ilumina, con el lucero del alba el “Gran Despertar” hace emerger al Buda (El Despierto):

<< El ser de Gautama se transformó y emergió como Buda. (...) mientras los lotos florecían en todos los árboles, convirtiendo todo el universo en “un ramo de flores que giraban por el aire” Clarence H. Hamilton, *Buddhism: A Religion of Infinite Compassion*, 1952, pp. 3-4. La dicha de esta gran experiencia mantuvo a Buda sentado en el lugar durante siete días enteros. En el octavo intentó ponerse en pie, pero otra ola de dicha lo sobrecogió. Estuvo extasiado durante cuarenta y nueve días, tras lo cual su “mirada gloriosa” se dirigió al mundo. >>²⁶¹³

La sabiduría del bosque forma parte de la cultura de la India y puede encontrarse escrita en los *Upanisads*, incluso ya antes del árbol de la sabiduría bajo el que Buda alcanzó la iluminación:

<< (...) los *upanisads* son textos fundamentales para la comprensión del pensamiento indio y desde el siglo XVIII su demanda ha sido constante en Occidente. En cierta manera son textos bisagra que señalan el final de una época centrada en el ritual e inauguran otro modo de sentir volcado hacia la autorrealización del individuo, cuya influencia se puede rastrear hasta en la India moderna. >>²⁶¹⁴

Se nos aclara que:

<< Las *Upanisads* (literalmente, “el acto de recibir las enseñanzas”) más antiguos se remontan al siglo VIII antes de Cristo. Fueron precedidos, por un lado, por los *Brahmanas* (Tratados acerca de los rituales brahmánicos) y, por otro, por los *Aranyakas*, o Libros del bosque (*aranya*, en sánscrito, significa bosque). Puede decirse que son el compendio del conocimiento de la tradición ritual védica, en su mayor parte transmitida en forma de himnos o cantos rituales, con una posterior elaboración metafísica compleja y no solamente teórica cuya enseñanza se transmitía de maestro a discípulo. Dicha enseñanza atendía a un tipo de conocimiento secreto, propio no ya de quienes detentaban el poder (la casta sacerdotal) sino de quienes, retirados en los bosques, se dedicaban a la vida ascética o contemplativa. >>²⁶¹⁵

El bosque en la India permite múltiples lecturas como la que realiza Chantal Maillard, profesora de Estética Oriental en la Universidad de Málaga:

<< El bosque era más que una metáfora para los antiguos pobladores de la India. Allí solían retirarse los hombres en la última etapa de su vida, una vez hubiesen cumplido con los requisitos sociales, y también era el refugio de quienes elegían el camino de la renuncia. Los textos upanisádicos, dirigidos a quienes viven en los bosques, señalan una importante transformación en la sociedad india pues dan cuenta del paso de una sociedad ritualística a otra en la que la casta sacerdotal pierde hegemonía, primándose la libertad individual. >>

Aportando también una concepción interiorizada de la naturaleza:

²⁶¹² BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyras, Madrid, 1982, p.5

²⁶¹³ SMITH Huston, *Las religiones del mundo*, Kairós, Barcelona, 2002, p.97

²⁶¹⁴ ILARRAZ Félix G. y PUJOL Oscar, *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upanisads*, Trotta, Madrid, 2003, p.11

²⁶¹⁵ MAILLARD Chantal, *Salvar la India*, El País – Babelia, 20 marzo 2004, p.16

<< Marcan el final del período védico y el paso al vedanta (veda ulterior), una corriente especulativa que se caracteriza por la reducción de la diversidad a un principio absoluto, el *brahman*, y el entendimiento de que cada ser humano tiene la posibilidad de liberarse de la ignorancia de su condición ilusoria (la de ser por separado) mediante un sacrificio no ya de naturaleza ritual, sino interior y personal. >>²⁶¹⁶

Sin olvidar que Occidente también se ha interesado por la sabiduría del árbol, tal como nos recuerda la filosofía contemporánea:

<< (...) el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía...: el principio raíz, (...) Occidente tiene una relación privilegiada con el bosque y con el desmonte >>²⁶¹⁷

Recordemos que el interés occidental por el pensamiento indio no está exento de riesgos:

<< Hace mucho tiempo que el pensamiento de Occidente se nutre de las cosmovisiones hindúes. No hace tanto tiempo que la India se ha hecho permeable a nuestro modo de vida. ¿Cuánto aguantará la India sin ser fagocitada? Esta vez dependerá en gran medida del conocimiento real que adquiramos de esta cultura y del interés que tengamos en preservarla. Esta es una deuda que tenemos pendiente. >>²⁶¹⁸

No obstante para algunos filósofos, Occidente y Oriente son dos ‘naturalezas’:

<< Oriente presenta otra imagen: una relación con la estepa y el huerto (en otros casos con el desierto y el oasis) más bien que con el bosque y el campo. (...) Occidente, agricultura de una familia seleccionada con muchos individuos variables; Oriente, horticultura de un pequeño número de individuos con una gran gama de ‘clones’. (...) Haudricourt cree incluso que ésa es una de las razones de la oposición entre las morales y las filosofías de la trascendencia, tan estimadas en Occidente y las de la immanencia en Oriente (Haudricourt, “L’origine des clones et des clans”, *L’Homme*, enero 1964) >>²⁶¹⁹

Sorprendentemente la literatura india ligada a la sabia naturaleza, no forma parte del ascetismo que inicialmente también interesará a Buda:

<< Seguramente la literatura de los *aranyakas* y de los *upanisads* no fue compuesta por ascetas en la soledad de sus ermitas selváticas, tal como se pensó en un principio, sino que es la continuación de la tradición ritualística de los *brahmanas*, tradición que estaba estrechamente ligada al poder sacerdotal y político de los principales clanes védicos. Sin embargo, si la sabiduría presentada en estos libros no nace en el bosque, si que se dirige hacia él. En los *upanisads* encontramos ya articulada una dicotomía que jugará un papel muy importante en la religiosidad posterior de la India: el contraste entre la vida en la aldea y la vida en el bosque. >>²⁶²⁰

En el devenir temporal intercultural, la espiritual naturaleza florida pasa de la India a China y a Japón, transformándose en poético y estético rasgo de identidad:

<< El significado alegórico de las flores del ciruelo y del cerezo compendia una rica amalgama de valores estéticos que convirtieron a ambas flores en símbolos por antonomasia de la cultura china y japonesa. (...) En los momentos iniciales de la influencia china, los japoneses identificaban a la flor del ciruelo con la excelencia estética máxima, (...) La admiración por esta flor fuerte, compacta y duradera, fue una copia literal de los gustos estéticos chinos. Sin embargo, a lo largo del período Heian, la flor del ciruelo perdió su protagonismo de excelencia artística en beneficio de otra filosofía de lo bello más propiamente japonesa: la flor del cerezo. >>²⁶²¹

²⁶¹⁶ *Ibidem.*

²⁶¹⁷ DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977), p.41

²⁶¹⁸ MAILLARD Chantal, *Salvar la India*, El País - Babelia, 20 marzo 2004, p.16

²⁶¹⁹ DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977), p.42

²⁶²⁰ ILARRAZ Félix G. y PUJOL Oscar, *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upanisads*, Trotta, Madrid, 2003, p.12

²⁶²¹ HERRERO Teresa, *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Hiperión, Madrid, 2004, p.13

Deleuze también se interesa por Oriente, lo hace en relación con la naturaleza vegetal y la identidad (que deriva hacia las “identidades”) entendida dinámicamente, reapareciendo naturalmente la paradoja en la filosofía occidental:

<< (...) Tal vez resulta paradójico que esta horizontalidad radical no lleve a un orden de igualdad (todos en el mismo plano), sino a la inestabilidad de las diferencias. La horizontalidad radical es, el cuasi-orden de la diferencia radical, y la base de comparación se convierte en un problema. El eje horizontal no implica unos límites firmes entre identidades como ocurre con el pensamiento figurativo basado en el Mismo, sino que produce la permeabilidad de todos los límites y fronteras. Esa es la razón de que el pensamiento horizontal evita (sin oponerse a él) el pensamiento vertical cotidiano, la jerarquía burocrática, el pensamiento que incluye la consolidación de identidades. >>²⁶²²

Pudiendo notarse que la “sabiduría” esta sujeta normalmente a paradojas, que también acompañan a aquella India interesada por el bosque, incluso ya desde el “primer milenio a.C.”:

<< Los que, por el contrario, abandonan las ataduras sociales y viven entregados a la meditación en la espesura de la selva o se convierten en ascetas itinerantes, pueden escapar de la dolorosa rueda de la existencia y alcanzar finalmente la liberación. (...) la mentalidad que alaba el lado salvaje de la vida es precisamente la mentalidad urbana y no la rural, y que esta actitud de renuncia no es sino un índice revelador de los cambios que sucedieron en la India a mediados del primer milenio antes de Jesucristo, cuando la antigua sociedad védica articulada en distintos clanes dio paso a un mundo mucho más complejo en donde los excedentes de comida, el aumento de población, la aparición de las ciudades y el comercio vigoroso entre ellas permitió la eclosión de esta mentalidad urbana que tanto valora la ausencia de ciudades. (...) paradoja: la sabiduría del bosque nace del hastío de la ciudad con el afán de reivindicar la dimensión no-social y trascendental del hombre. >>²⁶²³

Sorprendentemente apreciamos que Buda re / aparece, incluso en la filosofía occidental de vanguardia:

<< (...) resulta muy fácil presentar un Oriente inmanente y rizomático; el Estado no actúa allí según un esquema arborescente (...). El déspota actúa allí como río, y no como una fuente que todavía sería un punto, punto-árbol, o raíz; más que sentarse bajo el árbol, abraza las aguas; hasta el árbol de Buda deviene rizoma. El río de Mao y el árbol de Luis >>²⁶²⁴

Sobre “Luis” y en relación con la identidad, estos filósofos han dicho previamente:

<< La burocracia occidental: su origen agrario, catastral, las raíces y los campos, los árboles y su papel de fronteras, el gran censo de Guillermo el Conquistador, la feudalidad, la política de los reyes de Francia, asentar el Estado sobre la propiedad, negociar las tierras mediante la guerra, los procesos y los matrimonios. Los reyes de Francia eligen el lis, porque es una planta de raíces profundas que fija los taludes. >>²⁶²⁵

Concepción que por su fortaleza ‘masculina’ podría situarse en sintonía con el “ciruelo” (“heroico”) en China, ya desde mucho antes de que lo hiciese la flor de “lis” en Francia:

<< Desde la más remota antigüedad, la cultura y el arte chinos han quedado impregnados por la flor del ciruelo o *meihua*. Las primeras fuentes históricas que lo indican datan del siglo VI, y nos hablan de su belleza y fragancia, dándole un valor simbólico que ha convertido a esta flor en la quintaesencia de la estética china. La flor del ciruelo florece desde diciembre hasta enero y febrero, en una temporada en la que el tiempo es frío y abundan las heladas, las nevadas y la húmeda niebla, razón por la que se le atribuye un carácter heroico, en comparación con el resto de las flores que están marchitas o dormidas hasta la llegada de la primavera. >>²⁶²⁶

²⁶²² LECHTE John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1997, p.138

²⁶²³ ILARRAZ Félix G. y PUJOL Oscar, *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upanisads*, Trotta, Madrid, 2003, p.13

²⁶²⁴ DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977), p.46

²⁶²⁵ *Op. cit.* p.45

²⁶²⁶ HERRERO Teresa, *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Hiperión, Madrid, 2004, p.15

Sin embargo en el devenir de la cultura oriental recordamos como Japón pasa del culto chino del “ciruelo” al más propio del “cerezo”, que pasa a convertirse en *zeitgeist*. Esta aparente anécdota resulta trascendental al observarse desde la naturaleza floral, el devenir estético desde lo masculino a lo femenino (polaridades de *yang* a *yin* en China):

<< Las aparentemente frágiles paredes del enclaustrado mundo de la Corte Heian encerraban una atmósfera donde el espíritu reinante de sus vidas eran la exquisitez y el refinamiento o *miyabi*, dominados en su mayor parte por mujeres. Los valores estéticos tan marcadamente masculinos de la época Nara pasaron a ser reemplazados por una sensibilidad mucho más femenina, (...) en un cambio impulsado por varios factores. En primer lugar, las mujeres no sólo estaban encerradas en esa gran jaula dorada que era la Corte, sino que tenían prohibido el conocimiento de la cultura china. Así, desarrollaron una vía de escape para sus hastiadas vidas que fue más autóctona, no sólo por ese obligado alejamiento de la estética china, sino también por ser la predominante dentro de la estética del momento. >>²⁶²⁷

Como obra culminante de la identidad estética japonesa aparece la villa imperial de Katsura, re-descubierta por un arquitecto occidental (Bruno Taut) y que entra a formar parte de su identidad / “identificación” (“autonomía” en “compañía”):

<< En 1935 publica, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, un artículo sobre la nueva arquitectura japonesa que en realidad es un elogio, propio de quien se sabe ‘descubridor’ de una revelación, de Katsura: a su identificación, de que un principio fundamental de esa arquitectura es la perfecta armonía entre arte y naturaleza, añade la observación, particularmente pertinente, de que se trata de un coloquio, de una charla, entre los componentes individuales del jardín o los detalles de la arquitectura que mantienen siempre una fuerte independencia, sin someterse jerárquicamente unos a otros, ni simétricamente. Su orden es el de las cosas que se revelan en su autonomía y que alcanzan su significado en el simple hecho de sentirse en buena compañía. >>²⁶²⁸

Precisamente las “buenas compañías” interesan a Delfín Rodríguez, en aquella arquitectura con la que se identifica Taut y donde resuena la estética zen, en los valores *wabi-sabi* que hemos venido citando reiteradamente.

<< Sólo el ojo les sirve de intermediario, entre la naturaleza y la arquitectura, entre los distintos pabellones y el de la ceremonia del té, entre espacios y luces, entre asimetrías y equilibrios, entre la calma y el color, entre los materiales y los sentidos, entre el arte y el pensamiento. A todas esas cualidades suman las de simplicidad, la sobriedad, la del refinamiento, el vacío, el despojamiento, el silencio de los objetos y los espacios, la de la austeridad, la escala humana, el lirismo de los paneles de papel traslúcidos o de las paredes pintadas del *tokonoma*, en los que es la misma mano del hombre la que dice de todas las sensaciones, incluido el jardín. >>

También se “identifica” con la “ceremonia del té” que re / aparece regulando arquitectura y naturaleza, sin importar demasiado precisas autorías (“atribución”), en curiosa correspondencia con la superación del yo, tratada a propósito del budismo:

<< Y se identifica, como en un autorretrato, con el que considera arquitecto y jardinero de Katsura, el maestro de la ceremonia del té, Kobori Enshu (1579-1647), aunque con posterioridad, ha sido puesta en duda esta atribución, como estudia en su brillante aportación a este libro A. Isozaki, en la que analiza la historiografía y la historia de Katsura, la villa mandada construir en los años centrales del siglo XVII por los príncipes de la familia imperial, Toshihito y su hijo Toshitada. >>²⁶²⁹

Otros autores también valoran el *tokonoma* como el santuario de la estética japonesa, su quintaesencia interior y que encontramos en Katsura, pero también en toda arquitectura emparentada con el zen:

<< El arte de Japón asumió formas que indican la influencia zen. Tal vez el más típico es el santuario de la belleza (*tokonoma*), que se encuentra en cada buen hogar. En un sector de la pared se encuentra una pintura vertical enrollable (*kakemono*) y tal vez una flor en un recipiente simple, sobre una pequeña mesa, un banquillo o una repisa. >>

²⁶²⁷ *Op. cit.* p.55

²⁶²⁸ RODRIGUEZ Delfín, *De buenas compañías*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.34

²⁶²⁹ *Ibidem*.

Y en el centro del arte zen (entre otros componentes artísticos) la naturaleza se sitúa en el interior con “la flor” ‘única’ (de ciruelo, cerezo, etc.), que a su vez se constituye en la esencia del *tokonoma*:

<< La flor constituye probablemente el rasgo más significativo del arreglo. El hombre puede disfrutar en forma natural una flor sin tensión, y obtener de ella toda la unión amorosa que constituye el núcleo de la sensación de belleza posible de obtener sin tensión y sin la consiguiente ruptura de la asociación armoniosa que ocasiona esta última. Un ramo de flores es agresivo y abrumador, tal vez estimulante pero exigente, y plantea un enfrentamiento que agota al hombre, al tiempo que acrecienta su poder. >>²⁶³⁰

Así como el arte japonés debe gran parte de su identidad a la espiritualidad zen interesada por la naturaleza floral, Mondrian también dota de sentido espiritual a su poco conocida pintura floral:

<< (...) se puede establecer que en 1908, fecha de realización de *Devoción*, Mondrian ya estaba muy interesado por la posibilidad de una experiencia clarividente en relación con su trabajo y también con su vida personal. El segundo aspecto de *Devoción* que puede arrojar cierta luz si se relaciona con los escritos de Steiner es el significado del capullo de flor [crisantemo] en la parte superior izquierda. De hecho, la función de ese capullo era de tipo iconográfico, una función que puede ampliarse también a otros importantes estudios de flores del mismo período. >>²⁶³¹

Además aparecen otros referentes orientalistas en Mondrian, incluyendo la inevitable decadencia de la flor:

<< (...) incluso el contraste entre las flores erguidas y sanas y las formas alternativas marchitas, que están tan gráficamente ilustrado en la obra de Mondrian por *Girasol erguido* (1908) y *Girasol agonizante* (1907-1908), forma parte de la fascinación finisecular por la polaridad vida-muerte (...) En la onda del optimismo trascendental y básicamente utópico de la totalidad del movimiento espiritualista, Steiner, por ejemplo, anima a los iniciados teosóficos a descubrir en un capullo moribundo la esperanza de regeneración y en la flor sana la inevitabilidad de la descomposición. A este respecto, la pedagogía esotérica de Steiner refleja la adopción por parte de la Teosofía de doctrinas religiosas orientales en relación con la trasmigración del alma. >>²⁶³²

También Buda se interesó por la naturaleza (del “sufrimiento”), aunque desde otra perspectiva:

<< Buda logró alcanzar una perfecta felicidad interior, que quiso comunicar a los demás. Siguiendo las creencias de su tiempo, enseñó que la vida era una serie de re-encarnaciones y re-nacimientos, y esto era precisamente lo que significaban la pobreza, el sufrimiento, la enfermedad y la muerte. El sufrimiento (había descubierto Buda) está producido por los deseos y añoranzas del hombre. Para alejar el sufrimiento es necesario apartar toda clase de deseos. Al conseguirlo, se llega a la perfección del *nirvana*, estado superior en el que ya no existen las repetidas reencarnaciones ni el sufrimiento que de ellas se deriva. >>

Y el sufrimiento generado por el deseo puede ser trascendido mediante la “meditación” que paradójicamente pasa por la renuncia al yo, (la falsa identidad) pero mediante el propio trabajo con el yo, sin soportes divinos, lo que haría derivar el término budismo desde religión (Dios) a espiritualidad, sin más:

<< Para alcanzar la ausencia de cualquier deseo, Buda propuso un método de austera meditación, continua renuncia de sí mismo (...) Buda enseñó que su religión no se preocupaba de los dioses: si éstos existiesen, estarían sujetos a cambio continuo y pasarían también; por tanto, sería mejor no haberlos conocido. El hombre puede obtener su salvación por medio de su propio esfuerzo, sin la ayuda divina.>>²⁶³³

²⁶³⁰ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.14

²⁶³¹ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.33

²⁶³² *Op. cit.* p.35

²⁶³³ GARCIA GUTIERREZ Fernando, *El arte del Japón - Summa Artis*, vol.XXI, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p.64

Volviendo a la estética japonesa relacionada con la espiritualidad zen, re-descubrimos la importancia de la naturaleza (en continuo devenir) sintetizada (uno / todo) en una flor (como hemos tratado):

<< De vez en cuando la pintura es cambiada; fuera del alcance de la vista, en algún lado, existe una cierta cantidad de ellas. Una gran cantidad de pinturas origina distracción. Por otra parte, una prolongada exhibición de una sola de ellas conduce a la desatención, pues la vida es movimiento y no tiene un carácter estático. >>

O una “vaca”, ‘no representada’ sino sugerida artísticamente:

<< Al pintar se recuerda que la pintura constituye únicamente una sugerencia, que la imagen gráfica de una vaca no presenta una vaca y no la representa, (...) La conclusión lógica de esta concepción de la representación o del arte pictórico es que el mínimo de representación con el máximo de rasgos impresionantes es el que más “habla” al hombre que no está adaptado de un modo convencional a un sistema artístico. >>²⁶³⁴

Lógicamente con esta filosofía estética zen (programáticamente ‘indefinible’) las formas aparecen difuminadas:

<< Esa es la naturalidad. Y eso es lo que encontramos en el arte japonés, en las pinceladas con su profundización y sus esfumaduras, (...) y sus espaciados, que resultan ser indicativos de relaciones conocidas, sin exigir un pensamiento. Todas estas formas artísticas son afines a la decoración con una única flor. >>²⁶³⁵

Desde esa óptica Leonardo puede parecer próximo a ciertas filosofías estéticas orientales, especialmente al taoísmo, que junto al budismo y otras corrientes, fueron posteriormente integradas por el zen:

<< Contrariamente a lo que podría pensarse, Leonardo es un artista profundamente no clásico; en su temperamento coexisten todas las sensibilidades y por eso pinta en todos los estilos: su amor por la curva es modernista, el *pathos* de su movimiento es romántico, (...) y el *sfumatto* de las atmósferas impresionista. Incluso el fondo de sus paisajes es taoísta, desbordando con ello la pintura europea. Los paisajes de fondo en Leonardo aparecen difuminados, impresionistas y vitales como las obras de los pintores taoístas chinos (...) >>²⁶³⁶

Así Oriente y Occidente pueden entrar en resonancia a través de la naturaleza:

<< El *sfumatto* de los paisajes leonardescos coincide con las nieblas taoístas, donde ser y no ser se llaman. (...) Esta coincidencia indica que, cuando la naturaleza es intuida a fondo, hombres de diversas culturas (Wodsworth lo hace en poesía) captan las mismas impresiones y entran en resonancia con ella en similar estado de ánimo, que se refleja ineluctablemente en la obra y en ella se discierne. (...) Incluso su tratamiento de los árboles en el dibujo del valle del Arno, tiene la pincelada caligráfica y seca de los maestros chinos. >>²⁶³⁷

En esta sintonía estética, en Japón el ‘cambio de flor’ aparece asociado naturalmente a una cierta serenidad, casi espiritual:

<< (...) los hombres que ostentaban el poder en la época Heian, los Fujiwara, no compartían la estética y “sensibilidad del guerrero” o *masurauburi* de la época Nara, sino que sus funciones eran intrínsecamente político-administrativas. Ello, unido al período de paz y tranquilidad que vivía Japón por aquel entonces, facilitó la transición de esa estética más femenina y delicada que se estaba gestando en el interior de la Corte, siendo reemplazada la firme cualidad masculina de *masuraoburi* del periodo anterior por el *taoyameburi*, que simboliza esa frágil sensibilidad y emotividad femenina. >>²⁶³⁸

²⁶³⁴ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.14

²⁶³⁵ *Ibidem*.

²⁶³⁶ RACIONERO Luís, *Leonardo Da Vinci*, ABC, Madrid, 2004, p.128

²⁶³⁷ *Op. cit.* p.129

²⁶³⁸ HERRERO Teresa, *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Hiperión, Madrid, 2004, p.56

En estas correlaciones estético-filosóficas entre Oriente y Occidente conviene conocer la definición que de “rizoma” dan los filósofos, para entender la alusión (ya citada) que estos hicieron al árbol de Buda que así incluso deviene “rizoma”:

<< Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. (...) Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizoma. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura. >>²⁶³⁹

Pero la consideración del “deseo” establece la diferencia entre Buda y Deleuze / Guattari, que no obstante interesa a ambos (espíritu y filosofía):

<< A diferencia de Lacan, Deleuze y Guattari rechazan la teoría del deseo, basada en la carencia y, de hecho, rechazan también el concepto freudiano de represión. (...) Nuestros autores rechazan enérgicamente este “principio paterno”, el principio del origen como identidad. Para ellos no existe distinción entre lo individual (definido por el deseo) y la colectividad, definida por la ley; sólo existe el deseo social. Como consecuencia, el deseo está siempre en movimiento, siempre compuesto por elementos diferentes dependiendo de la situación; es una especie de máquina, más que un teatro de representación edípica. Las expresiones, “máquinas de deseo” y “cuerpo sin órganos”, refuerzan la horizontalidad de la teoría. >>²⁶⁴⁰

Debiendo observarse como Buda se interesa de muy diferente manera por el deseo, introduciendo una nueva “perspectiva” (‘paradójicamente’ no ilusoria), la “no-dualidad”:

<< Según el budismo pali y (...) Sankara estaría de acuerdo en que *moksa* (la realización de que “yo soy Brahman”) revela la auténtica naturaleza de los fenómenos como *maya* (la ilusión) y, en consecuencia, hasta tanto no se alcance ese estado de liberación, uno se halla deslumbrado por *maya* y confunde lo irreal con lo real. (...) desde la “perspectiva” de la no-dualidad (es decir, después de haber experimentado la no-dualidad) uno puede comprender la naturaleza ilusoria de la experiencia dual y el modo en que emerge esa ilusión, pero no viceversa. >>²⁶⁴¹

Sin embargo, también aparecen afinidades desde el concepto de “no-dualidad” (“no hay dualismo”). Así se plantea una cierta confluencia rizoma-árbol, una reciprocidad que trasciende geografías:

<< De todas formas estas distribuciones geográficas no nos llevan por buen camino. ¿Estamos en un callejón sin salida? Qué más da, (...) está muy bien, puesto que no hay dualismo, ni dualismo ontológico aquí y allá, ni dualismo axiológico de lo bueno y de lo malo, (...) En los rizomas hay nudos de arborescencia, y en las raíces brotes rizomáticos. >>²⁶⁴²

Más allá del lugar, la historia o el espíritu, desde el devenir, el eterno “comenzar de nuevo”, se trascienden los opuestos:

<< Lo fundamental es que el árbol-raíz y el rizoma-canal no se oponen como dos modelos (...) No se trata, pues, de tal o tal lugar de la tierra, ni de un determinado momento de la historia, y mucho menos de tal o tal categoría del espíritu, sino del modelo que no cesa de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo. >>²⁶⁴³

Ese eterno volver a comenzar podría recordarnos al dinámico término oriental *samsara*:

<< Samsāra: La ronda de nacimientos y muertes. La región “fuera del *nirvāna*”. La “rueda de la vida”.>>²⁶⁴⁴

²⁶³⁹ DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977), p.16

²⁶⁴⁰ LECHTE John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1997, p.140

²⁶⁴¹ LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.21

²⁶⁴² DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977), p.46

²⁶⁴³ *Op. cit.* p.47

²⁶⁴⁴ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.140

Y así *nirvana* y *samsara* interaccionan más allá de la dualidad, desde “la comprensión”, sin el engaño de “el deseo y la ilusión”:

<< El Buda no describió el *nirvana*, porque el *nirvana* no puede ser comprendido desde la perspectiva de alguien que todavía se halla atrapado en el *samsara*, pero la experiencia del *nirvana* conlleva la plena comprensión del funcionamiento del *samsara* (...) la comprensión del modo en que el deseo y la ilusión dan lugar al renacimiento, porque éste es el único camino para escapar del ciclo mecánico del nacimiento y de la muerte. >>²⁶⁴⁵

En sintonía con esta concepción espiritual de la estética, observamos que la súbita comprensión estética (afinidad con el término *eureka* ya citado) resulta equiparable a la citada en Kandinsky. Sin olvidar tampoco la luminosa comprensión de la naturaleza en Taut (“deslumbrado”) y Monet (con o sin “impresiones” como las de Taut), ambos interesados por Oriente:

<< El 4 de mayo de 1933, el mismo día en el que cumplía cincuenta y tres años, vio la villa imperial de Katsura, cerca de Kyoto, y quedó deslumbrado, emocionado. En su diario anotó atropelladamente impresiones incontroladas, fruto de la visión, del tacto, del vagar del ojo, del caminar: arquitectura pura, despojada, emocionante, inocente, impresionante en su riqueza de detalles, realización antigua de un deseo moderno, refinadísima, belleza a golpe de ojo... Quien así escribía era Bruno Taut, (...).

Quizás Taut “quedó conmocionado” por la no dualidad Oriente / Occidente, por el efecto “espejo”:

<< Al contemplar por primera vez, ese año de 1933, la Villa imperial de Katsura, (...) quedó conmocionado, tal vez también porque reconoció en ella preocupaciones modernas e incluso porque la contemplara como un espejo en el que él mismo y sus ideas sobre la arquitectura parecían reflejarse.>>²⁶⁴⁶

Estas “impresiones” orientales de Taut parecerían reflejar otras occidentales y anteriores (exactamente 60 años) de Monet, quien también se interesó estéticamente por las impresiones (aunque sean “breves”) y los reflejos, particularmente del sol naciente:

<< Cuando Monet pinta en 1873 el amanecer en el puerto de El Havre, con un sol rojo que se eleva provocando reflejos rojizos en el agua, lo titula *Impresión, salida de sol*. El cuadro, hoy en el Museo Marmottan de París, es un estandarte, un símbolo del nuevo movimiento artístico que entronizaba la impresión al percibir un paisaje, un motivo, durante breves instantes. >>²⁶⁴⁷

Así Monet tiene una potente impresión o comprensión estética, una revelación de la naturaleza, que si en Taut es súbita (tan rápida como el *satori* en zen), en Monet la ‘iluminación’ es progresiva y fruto de una casi mística iniciación (por inmersión) a la naturaleza, que le hace más “libre” (como el “aire”):

<< La amistad de un adolescente Monet con el pintor Eugène Boudin fue clave para su dedicación posterior a la pintura y a los jardines. Boudin pintaba siempre al aire libre, en una época en todos los artistas plasmaban en sus estudios lo que habían visto antes en el exterior: “Poco a poco”, escribió Monet, “se fueron abriendo mis ojos, comprendía realmente la naturaleza y, al mismo tiempo, empecé a amarla”. En 1866 pinta el jardín de la casa familiar en Sainte-Adresse, en Normandía. Los jardines en flor le atraen por su colorido, el estallido de las plantas y su iluminación. Pinta sombras en color y reproduce las flores con absoluta libertad. >>²⁶⁴⁸

Taut desde la arquitectura también se interesa por el color, mediador de la felicidad:

<< (...) había soñado y construido casas de colores y de cristal, de vidrios coloreados, arquitecturas alpinas y metropolitanas, expresionistas y racionalistas, que había soñado con construir la felicidad, entre utopías y golpes de realidad, entre 1910 e inicios de los años treinta. >>²⁶⁴⁹

²⁶⁴⁵ LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.20

²⁶⁴⁶ RODRIGUEZ Delfín, *De buenas compañías*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.34

²⁶⁴⁷ LUZAN Julia, *El jardinero Monet*, El País Semanal 1465, 24 octubre 2004, p.84

²⁶⁴⁸ *Op. cit.* p.83

²⁶⁴⁹ RODRIGUEZ Delfín, *De buenas compañías*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.34

Una positiva actitud hacia el color que en los impresionistas, deviene casi religiosa:

<< El color es sólo un añadido, afirmaban los pintores clásicos, pero para los impresionistas, el color es el rey del cuadro. >>²⁶⁵⁰

Al revisar las luminosas comprensiones estéticas de Taut y Monet, mediando la naturaleza y el orientalismo, encontramos ecos lejanos de la luminosa comprensión fundacional del budismo:

<< El origen del budismo se sitúa en la “iluminación” que tuvo Sidharta Gautama, llamado más tarde el Buda. Tradicionalmente, se considera que el Buda nació en el siglo VI a. de J.C., en el Norte de la India, cerca del Nepal. (...) >>

“Iluminación” que recordamos también relacionada con la naturaleza (necesariamente oriental):

<< Permaneció durante toda esa noche sentado bajo un árbol, que posteriormente sería conocido con el nombre de *Bodhi* (“árbol de la iluminación”), y las primeras luces del alba le llevaron a un estado de claridad y comprensión perfectas. Se trataba de la liberación de *maya* (“ilusión”) y del *samsara* (“ciclo infinito del nacimiento y de la muerte”). El resto de su vida lo constituyen meros comentarios a este suceso capital. >>²⁶⁵¹

Desde la filosofía occidental contemporánea (Diccionario) notamos como se valora la filosofía búdica:

<< La doctrina de Buddha debe ser situada en el contexto brahmánico, cerca de la doctrina upanisádica de la vía intelectual a la liberación a través del reconocimiento del *Brahman* (o Absoluto) y del *atman* (o yo), aunque Buddha fue, desde luego, mucho más lejos. Retuvo tres nociones básicas del brahmanismo: la del *karman* y su ley, que exige la reencarnación repetida, nuevas vidas en las que se cumplan los inexorables efectos de las acciones anteriores; la del *samsara* o rueda fatal del destino, de las reencarnaciones; y la de *moksa* o intento de conseguir la liberación, de romper la cadena implacable, de hallar el descanso. >>²⁶⁵²

Un iconoclasta que sorprendentemente utiliza el razonamiento para alcanzar la suprema comprensión de la auténtica identidad (“sí mismo” “idético”):

<< Y, a la vez, rechazó las de *Brahman* y *atman*: frente al relativo optimismo emancipatorio de la identificación brahmánica entre ambos, Buddha prefirió retener la noción de *karman*, subrayando al hacerlo la fugacidad, la transitoriedad, la inanidad de todo. No hay (razonó) en nosotros yo permanente alguno, no hay un núcleo de identidad o *atman* que no se vea afectado por todos esos factores de inestabilidad radical, lo que en rigor no nos permite hablar de un “sí mismo” estable o “idético” al que nos sea dado aferrarnos o al que podamos intentar salvar. Todo queda resuelto y disuelto en un atomismo dinámico del puro sucederse y reproducirse de “instantáneas” fugaces que componen la rueda tiránica del *samsara*. >>²⁶⁵³

Paradójicamente la filosofía búdica se fundamenta en la sistemática negación (que deviene positiva), incluso de la divinidad (“dios alguno”), rasgos que aparecen como sorprendentemente contemporáneos:

<< Por tanto, tampoco hay lugar en Buddha para ese fundamento único que en la tradición brahmánica venía representado por el *Brahman*: todo, interno o externo, está sujeto a cambio. Y fue precisamente en ese devenir insaciable donde Buddha cifró la raíz del dolor. Sin erigirse en profeta de dios alguno, aunque sin dejar de admitir dioses menores, irrelevantes y no menos sometidos al *samsara*, decidió centrarse con gesto de médico o terapeuta, en lo esencial: enseñar las causas del dolor y los caminos de su superación. Y en ello se centró su doctrina. >>

Consecuentemente incluso lo “no explicado” también resulta revelador:

²⁶⁵⁰ LUZAN Julia, *El jardinero Monet*, El País Semanal 1465, 24 octubre 2004, p.84

²⁶⁵¹ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.29

²⁶⁵² MUÑOZ Jacobo, *Filosofía india*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.316

²⁶⁵³ *Ibidem*.

<< De ahí las célebres palabras a su discípulo Malunkyaputta: “conserva en tu espíritu lo que he explicado y lo que no he explicado como no explicado. Cosas tales como si el universo es eterno o no, etc., no las he explicado. ¿Por qué no las he explicado? Porque no son asuntos útiles, porque no conducen a la aversión del mundo, al despegue, a la cesación del dolor, a la tranquilidad, a la penetración profunda, a la realización completa, al *nirvana*. Por eso no he hablado de estos asuntos”. >>²⁶⁵⁴

‘Recíprocamente’ podríamos encontrar en la filosofía contemporánea un interés por la negación, particularmente en Deleuze y Guattari, en su búsqueda de la raíz (como Buda buscó la “raíz del sufrimiento”) que deviene rizoma. Y que desde la paradoja y el no-dualismo (como en la sabiduría oriental) accede a la magia (“fórmula mágica”) del todo y el uno:

<< Si recurrimos a un dualismo de modelos es para llegar a un proceso que recusaría cualquier modelo. Siempre se necesitan correctores cerebrales para deshacer los dualismos que no hemos querido hacer, pero por los que necesariamente pasamos. Lograr la fórmula mágica que todos buscamos: PLURALISMO = MONISMO, pasando por todos los dualismos que son el enemigo, pero un enemigo absolutamente necesario, el mueble que continuamente desplazamos. >>²⁶⁵⁵

Los “correctores cerebrales” que Deleuze propone para “deshacer los dualismos”, no parecen muy distantes del concepto de “colaboración” entre “hemisferios” cerebrales propuesto por Betty Edwards:

<< También sabemos que los dos hemisferios son capaces de trabajar en colaboración de muchas maneras. A veces, cada mitad se encarga con sus capacidades especiales de aquella parte de la tarea que conviene a su modo peculiar de procesar la información. Otras, los hemisferios trabajan por separado, uno de ellos conectado y el otro más o menos desconectado, y hasta pueden llegar a entrar en conflicto, cuando una mitad intenta hacer una cosa que la otra sabe que puede hacer mejor. Incluso cabe la posibilidad de que cada hemisferio tenga una forma de ocultarle conocimientos al otro. Por lo tanto, el viejo dicho de que la mano derecha realmente no sabe lo que hace la izquierda, podría no estar tan lejos de la realidad. >>²⁶⁵⁶

Hemos visto como la búsqueda espiritual deviene iluminación, mediando la naturaleza. Ahora desde la estética de vanguardia, la representación de la florida naturaleza, deviene espiritual. Así recordamos que desde fecha muy temprana Mondrian integra (casi de manera “clarividente”) arte, naturaleza y espiritualidad, al tiempo que va descubriendo su identidad, mediando las “flores”, en casual sintonía con la actitud japonesa, que como ya vimos en la tesis de Teresa Herrero, va definiendo su identidad con el paso de la flor del ciruelo a la del cerezo:

<< (...) se puede establecer que en 1908, fecha de realización de *Devoción*, Mondrian ya estaba muy interesado por la posibilidad de una experiencia clarividente en relación con su trabajo y también con su vida personal. El segundo aspecto de *Devoción* que puede arrojar cierta luz si se relaciona con los escritos de Steiner es el significado del capullo de flor [crisantemo] en la parte superior izquierda. >>²⁶⁵⁷

Constatamos que tiempo atrás los artistas prerrafaelistas también tenían “inclinaciones místicas”:

<< El haberse autoproclamado como Hermandad Prerrafaelista; esto es: como una congregación más que un grupo, y el haber apelado como fuente de inspiración a lo realizado antes de Rafael, o, lo que es lo mismo, al anterior al siglo XVI, fue, en principio, lo que les condenó a soportar el malentendido de sólo ser una excrescencia tardía de los primeros románticos germánicos de inclinaciones místicas. Evidentemente, claro que guardaron alguna relación con los Nazarenos, sobre todo, a través del pintor

²⁶⁵⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵⁵ DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977), p.47

²⁶⁵⁶ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003,

p.62

²⁶⁵⁷ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.33

Ford Madox Brown, que los conoció en Italia y actuó de correa de transmisión, aunque él mismo jamás se inscribió en la hermandad. >>²⁶⁵⁸

Mondrian en su búsqueda estética-espiritual se interesa por el esoterismo, particularmente por Steiner (Antroposofía / Teosofía), a su vez interesado por Goethe, concibiendo otra realidad paralela en la naturaleza floral:

<< Estos estudios incluyen varios tratamientos del tema girasol y numerosas representaciones de crisantemos, sobre todo del popular *Crisantemo agonizante* (1908). El análisis de Steiner sobre la vida vegetal depende en gran medida de sus lecturas esotéricas de las teorías científicas de Goethe y configura en su esencia una reinterpretación teosófica de la filosofía natural romántica alemana. Steiner comenzó su carrera publicando escritos científicos de Goethe. >>

Debe recordarse que en fecha más reciente la ciencia construye la foto Kirlian que permite visualizar las “auras”:

<< Al igual que los cuerpos humanos, las formas vegetales, sobre todo los capullos de flores, pueden irradiar “auras” de color que pueden ser percibidas por todos los clarividentes bien entrenados. Aquí, también Steiner se reitera en la doctrina de la Teosofía. >>²⁶⁵⁹

Sin olvidar tampoco que los artistas prerrafaelistas también se interesan por el esoterismo, que pasa a ser una constante entre muchos artistas fronterizos entre el siglo XIX y el XX:

<< El pre-rafaelismo abarca cosas muy distintas, por más que en su divulgación se haya llevado la palma el decadentismo mórbido y ultratumbal de Rossetti y del que fue luego su asociado, Edward Burne-Jones, que fueron simbolistas espiritistas como muchos del continente. >>²⁶⁶⁰

La devoción de Mondrian por Steiner ilumina la estética mediando la naturaleza floral, entendida esencialmente en evolución, en sintonía con el concepto devenir (netamente orientalista como hemos visto):

<< Como parte de la función que tienen en los ejercicios devotos, las flores pueden recapitular en un microcosmo los procesos eternos de nacimiento, vida, reproducción, decadencia, muerte material y regeneración que la Teosofía considera como el principio rector del universo, y que resumen en el término evolución. Para Steiner, particularmente, la flor ilustra este proceso con una claridad indiscutible. Al igual que el ojo humano o animal, el capullo de flor representa la prueba de la eficacia esencial de la luz como fuerza cósmica. >>²⁶⁶¹

Esta actitud de Mondrian mediando Steiner podría equipararse al vanguardista despertar de Malevich mediando Monet:

<< Tras el despertar provocado por Monet, Malevich se puso a explorar todo lo que Francia había llegado a exponer y enseñar a los moscovitas. >>²⁶⁶²

Monet ilumina a Malevich, una súbita revelación que casi podríamos equiparar al *satori*, o súbita comprensión del zen:

<< (...) en 1904 Malevich estaba en Moscú y tuvo una verdadera revelación calificada por él mismo de “gran acontecimiento”: el descubrimiento de las pequeñas manchas de color de *La catedral de Ruán* de Monet, (...) “Vi por primera vez los reflejos luminosos del cielo azul, de un tono puro y limpio. A partir de ese momento me puse a realizar pinturas luminosas, llenas de alborozo y de sol... Desde ese momento me volví impresionista”. >>

Una “conmoción conceptual” que intenta expresar con palabras:

²⁶⁵⁸ CALVO SERRALLER Francisco, *Una visión moderna de la naturaleza*, El País - Babelia 18 septiembre 2004, p.16

²⁶⁵⁹ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte n° 50, p.33

²⁶⁶⁰ ANDRES RUIZ Enrique, *Los universos miopes. Prerrafaelistas. La visión de la Naturaleza*, Blanco y Negro Cultural 9 octubre 2004, p.31

²⁶⁶¹ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte n° 50, p.33

²⁶⁶² NERET Gilles, *Kasimir Malevich 1878-1935 y el suprematismo*, Taschen, Colonia, 2003, p.19

<< Malevich nos explica la conmoción conceptual que experimentó contemplando la tela de Monet: “Nadie veía la propia pintura, no veía cómo se movían las manchas de color, no las veía crecer hasta el infinito (...) debemos centrar la mirada en lo pictórico, (...) ni en la catedral, ni en la calabaza, ni en la Gioconda, (...) [el artista] debe distribuir la pintura de manera que el objeto desaparezca, pues sólo es un soporte para la pintura (...)” >>²⁶⁶³

El objeto artístico ritualmente desaparece, pero incluso puede llegar a desaparecer su nombre mismo, pudiendo casi equiparse al misticismo islámico, que elude la representación e incluso la invocación divina:

<< Sembrando las pequeñas manchas de Monet, Malevich iba a hacer crecer sus cuadrados negros, rojos y multicolores. El sujeto iba a convertirse en el pretexto, el ritual cotidiano, emblemático, no circunstancial. (...) Afirmación a la que esta frase de Mallarmé podría hacer digno eco: “Nombrar un objeto es eliminar las tres cuartas partes del placer del poema; el ensueño consiste en sugerirlo”. >>²⁶⁶⁴

La no verbalización sugerida por Mallarmé aparece naturalmente asociada, según la concepción de Betty Edwards, al trabajo eminentemente artístico e intuitivo con el lado derecho del cerebro, frente al hemisferio izquierdo racional y verbalizador:

<< El dibujo realista de una imagen que se percibe necesita de la modalidad visual del cerebro, en la mayoría de casos localizada en el hemisferio derecho. Este modo visual de pensamiento es fundamentalmente diferente del sistema verbal del cerebro, en el cual confiamos en casi todas nuestras horas de vigilia. >>

Así incluso el silencio resulta favorable:

<< En la mayoría de tareas que realizamos se combinan ambos modos. Ahora bien, dibujar un objeto o una persona que se tiene delante es una de las que requieren sobre todo la modalidad visual, sin necesitar apenas la ayuda de la modalidad verbal. Otras son, por ejemplo, los ejercicios gimnásticos o el baile, que los ejecutantes (atletas y bailarinas / es) parecen hacer mejor cuando silencian el sistema verbal durante su ejecución. >>²⁶⁶⁵

El blanco también deviene silencioso, concepción que mediando el concepto del monocromo, ilumina a Monet hacia una prematura abstracción:

<< Monet es el primero en pintar cuadros blancos, casi monocromáticos, gracias al empleo de carbonato de plomo, una masa de color blanco que da luminosidad a su pintura. >>²⁶⁶⁶

Así como se silencia el verbo, la abstracción silencia la figuración y consecuentemente Malevich desde la abstracción también se sumerge en “lo divino” (incluso de color negro):

<< Su *Cuadrado negro* no era solamente un símbolo de libertad, también era un icono que no se debía contemplar para adorarlo, sino para ir más allá de él y sumergirse en lo divino. Efectivamente, no se puede entender a Malevich sin conocer su lado místico, tan profundamente místico que el régimen estaliniano no se lo perdonará. >>²⁶⁶⁷

Anteriormente Monet desde la figuración también se ha dirigido a la abstracción, mediante el concepto de “disolución”, en el que semánticamente pueden resonar ecos de una espiritual fusión (mediando la citada disolución del ego) con la luminosa naturaleza:

<< Cuando Monet pinta el Sena, intenta reflejar los contrastes de su superficie. La luz le obsesiona. Es el inicio de su paso a la pintura abstracta que años más tarde, en sus series de los Nenúfares, será la apoteosis de la radical disolución de los objetos. >>²⁶⁶⁸

²⁶⁶³ *Op. cit.* p.13

²⁶⁶⁴ *Ibidem.*

²⁶⁶⁵ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.82

²⁶⁶⁶ LUZAN Julia, *El jardinero Monet*, El País Semanal 1465, 24 octubre 2004, p.84

²⁶⁶⁷ NERET Gilles, *Kasimir Malevich 1878-1935 y el suprematismo*, Taschen, Colonia, 2003, p.7

²⁶⁶⁸ LUZAN Julia, *El jardinero Monet*, El País Semanal 1465, 24 octubre 2004, p.84

La mística se sumerge en el interior de las cosas y de la naturaleza, captando su idea, una búsqueda de lo esencial que conceptualmente no dista mucho de la abstracción, así lo entiende el arte asiático:

<< Kuo Hsi, por ejemplo, dice del pintor que “confundiéndose con las montañas y los ríos, capta su idea (y), y así la idea del paisaje es vista en abstracto”, y dice también que “captar la idea es difícil”, (...) >>

Y la mística occidental ejemplarizada por el Maestro Eckhart:

<< Todo ese punto de vista puede resumirse en las siguientes palabras de Eckhart: “Para ser expresada adecuadamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma” (lat. forma = gr. eidos), o las de Agustín: “Por sus ideas juzgamos cómo deben ser las cosas”. El arte asiático es ideal enteramente en este sentido, y no en el sentido vulgar de “mejorar la naturaleza”. >>²⁶⁶⁹

Como es sabido Monet se interesa por la naturaleza (flores, agua, etc.), obsesionándose por la fugacidad de la experiencia, que la luz pone en evidencia:

<< Luz, flores y agua son los temas de todos sus óleos. En 1890 pinta durante dos años la catedral de Rouen, al norte de Francia, en diferentes condiciones de luz (“Los efectos no duraban más de dos minutos”). Es el comienzo de sus series, repeticiones de motivos, algo que también hará con sus nenúfares. >>²⁶⁷⁰

No obstante esta visión de Monet aparece indirectamente cuestionada por la precedente concepción del arte asiático, cuando se desinteresa por los aspectos pasajeros (“efectos de luz”), en el camino de la búsqueda de la esencia (“principios”), del espíritu. Así el paisaje aparece como “mucho más” que una vista:

<< Aquí no se trata del estudio de un modelo que posa, ni del registro de efectos de luz pasajeros. Todos los temas de “género” son ajenos a este arte (...) Ni siquiera el paisaje chino es una “vista” tal como lo entendemos nosotros, sino más bien, y mucho más, una conversación alusiva (y sólo para nosotros elusiva) sobre los principios conjuntos de la existencia. >>²⁶⁷¹

En cierta sintonía / antinomia con este “paisaje chino” histórico, siglos después nos acercamos al paisaje occidental contemporáneo. Víctor Erice observa con su cámara como trabaja sobre la naturaleza el pintor Antonio López. Queda así reflejada una lucha netamente occidental e interdisciplinar (pintura / cine) con el devenir, un concepto que como ya hemos visto interesa especialmente en Oriente:

<< *El sol del membrillo* es una película que ha crecido desde su estreno en Cannes 92. Hoy es posible verla como una punta de lanza de la renovación vivida por el cine documental español a principios de la pasada década (...) En colaboración con el pintor Antonio López, se concretó, finalmente, en observar el empeño de éste en captar el reflejo de la luz en las hojas de un membrillero: “Se trataba sobre todo de partir de las cosas tal y como son, provistos de cada uno de nuestros útiles de trabajo, acudir a una cita junto a un árbol”, diría después Erice. Es una explicación como la que suelen dar los artistas, engañosamente sencilla, para la relación que se estableció en la película. >>

El proyecto de Erice / López literalmente culmina como no obra, como imposibilidad de fijación artística del devenir de la naturaleza (“rebelde” por naturaleza), fracaso constatado documentalmente:

<< De la (rebelde) naturaleza al lienzo en el que se quiere fijar un reflejo de la realidad, y el reflejo de este trabajo fijado a su vez en el lienzo de la pantalla; y de la voluntad hiperrealista del pintor a la voluntad del cineasta de retornar, en esta era posmoderna en que toda imagen de cine remite a otra imagen, a la vocación no ya realista sino de puro registro del cine primigenio; y todos, pintor y cineasta, lienzo y película, empeñados en una lucha interdisciplinar con el tiempo. Así es como este sol del

²⁶⁶⁹ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.35

²⁶⁷⁰ LUZAN Julia, *El jardinero Monet*, El País Semanal 1465, 24 octubre 2004, p.84

²⁶⁷¹ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.30

membrillo alumbra una reflexión poética que rebasa los lindes de la “prosa” que se suele asociar con el lenguaje del documental. >>²⁶⁷²

A propósito de la pintura china, el uso occidental de la “perspectiva” aparece cuestionado (por un prestigioso erudito oriental), incidiendo sobre el artístico ego occidental (“adularnos”):

<< No debemos caer en el error común de ver en las artes populares antiguas o en las asiáticas un intento inadecuado de llegar a ese tipo de destreza descriptiva que tácitamente suponemos que ha sido la meta del arte cuando hablamos de una “evolución” o “progreso” en él. No debemos adularnos a nosotros mismos diciendo que “eso era antes que supieran nada de anatomía”, o quejarnos de que “las” reglas de la perspectiva hayan sido pasadas por alto, olvidando que nuestras preocupaciones médicas y topográficas pueden no haber interesado a aquellos que estamos considerando. >>²⁶⁷³

No obstante, y a pesar del cuestionamiento expuesto, aparecen indicios de que las concepciones estéticas orientales y occidentales se aproximan:

<< *El sol...*, una ficción sobre el combate de un artista por atrapar la luz (...) “¿Cuál es el argumento?” (...) “Ni yo lo sé. Me impulsó saber que Antonio iba a pintar un membrillo y su sueño recurrente con el árbol”, respondió [Víctor Erice]. (...) “El tiempo puede ser capturado por la pintura y la arquitectura, pero sólo el cine puede captar el instante”, reflexionó López (...) “que es lo más espantoso y extraordinario a la vez”. >>

Sorprendentemente, frente a la tibia acogida occidental, la película ‘colectiva’ (albañiles, pintores, familia) *El sol del membrillo* de Erice es un éxito en Oriente:

<< El artista vio *El sol...* como “el retrato de un grupo humano muy positivo en el que todo es limpio. Todo es ejemplar, no hay nada que no se pueda ver. Cada uno está en su oficio: los albañiles en lo suyo, yo pintando, Mari en lo suyo, y es que Víctor supo ver ante lo que se encontraba”. Y le dijo al cineasta: “Tú nos hiciste un regalo y nosotros otro a ti”. (...) La película tuvo un éxito mayor fuera que dentro del país. (...) En Japón estuvo seis meses en un cine de Tokio. >>²⁶⁷⁴

Triunfo que tampoco debe hacernos olvidar que en la concepción del arte asiático, las “apariencias” son cuestionadas, negando la mera percepción visual, tan característica de la concepción artística occidental:

<< (...) las apariencias que presenta la obra de arte no son, o lo son sólo accidental o incidentalmente, evocadoras de percepciones visuales. >>²⁶⁷⁵

Así como la obra de Erice triunfa en Oriente, también triunfa en la actualidad el culto a la naturaleza en Occidente practicado por la Hermandad Prerrafaelista:

<< Una aproximación a los artistas que, a mediados del siglo XIX, propugnaron el regreso a una estética anterior al siglo XVI, el de Rafael. Poco apreciados en su época, su obra es ahora revalorizada por los especialistas. >>²⁶⁷⁶

Pero el ‘madrileño’ Antonio López no está solo (después de su ‘fracaso’ con el membrillo), la escultura occidental contemporánea también se interesa por “el árbol”. En 2004 David Nash literalmente presenta sus árboles en Madrid, en la Galería Metta:

²⁶⁷² WEINRICHTER Antonio, *Una cita junto al árbol*, Blanco y Negro Cultural 24 enero 2004, p.43

²⁶⁷³ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.30

²⁶⁷⁴ SILIO Elisa, *La hondura y audacia de Víctor Erice. ‘El sol del membrillo’, protagonizada por el pintor Antonio López, se edita en DVD*, El País 5 noviembre 2004, p.63

²⁶⁷⁵ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.29

²⁶⁷⁶ CALVO SERRALLER Francisco, *Una visión moderna de la naturaleza*, El País - Babelia 18 septiembre 2004, p.16

<< El artista británico David Nash, (...) presenta en Madrid unas esculturas en las que indaga en la materia esencial: el árbol. (...) En 1967, el escultor británico David Nash (Esher, Surrey, 1945) realizaba su “primera torre” con maderas, situándose con esta obra entre los fundadores de lo que se ha llamado el *land art*, (...) David Nash ha logrado desarrollar un extenso repertorio de obras, tan variado como característico, utilizando sólo un material: la madera o, para ser más precisos, los árboles. >>²⁶⁷⁷

La obsesión de Antonio López por describir hasta la más mínima hoja del árbol, parecería relativamente equiparable a la locura descriptiva de algunos prerrafaelistas, que conduce a una naturaleza espiritual, donde el creador ordena el caos:

<< En Ruskin, la loca descripción de hasta la mínima brizna de realidad natural tenía un sentido religioso: con ese microscopio se veía cada vestigio de los dedos de Dios. Alguna mano suprema había organizado el caos en ritmos, texturas y estructuras. Cuando Ruskin dudó de este platonismo y Millais se casó con su mujer, perdió la cabeza. Las investigaciones físicas del mundo geológico y botánico, y el darwinismo, hicieron además tambalearse a la devoción, aunque (como su instrumental científico) favorecieran mucho a esta pintura. >>

Así la disciplina artística (“repetición”) parece un atributo intemporal:

<< Por eso el paisaje de los Victorianos puede ser resumido en un único cuadro esencial, en la repetición de un mismo motivo angustioso, tenso en una dualidad inconciliable. En su brillo cegador, en su imposible atomismo descriptivo que rompe los ojos, siempre late el magma natural y la angustia de un ser atrapado en esa única y variadísima sustancia. >>²⁶⁷⁸

La naturaleza del árbol para David Nash tiene varias interpretaciones, pero ahora destacamos que el creador también es ordenador disciplinado (“domando”):

<< (...) en el trabajo de David Nash se puede reconocer también una dicotomía entre la obra realizada en el lugar y las piezas creadas para ser ubicadas en sitios inespecíficos.

En el primer caso, lo que suele hacer el artista es plantar árboles según disposiciones geométricas que, a lo largo de su lento crecimiento, va domando según técnicas agrícolas tradicionales o trabajar sobre árboles vivos ya adultos. En el segundo, somete a los árboles a una especie de plan de disección que le permite aprovechar desde las raíces hasta las ramas para tallar diferentes tipos de piezas. >>²⁶⁷⁹

Pero el prerrafaelismo va más allá optando por un cierto nihilismo estético, en cierta sintonía con la posterior actitud (indiferencia estética) que hemos tratado a propósito de Duchamp, en su definición del *ready-made*.

<< La atracción por la naturaleza que sintieron un grupo de pintores a partir de 1848 y que plasmaron en detallados paisajes (...) según el comisario de la muestra Allen Staley, en “la profunda fascinación que experimentaron los prerrafaelistas por el mundo natural, y en cómo establecieron, a través de la lectura de la naturaleza, algunas de las pautas que marcaron el arte del siglo XX”. (...) “el punto de partida del prerrafaelismo fue una reacción de oposición al movimiento realista con la voluntad de formular una protesta moral e intelectual contra la opresión académica”. >>

Pero también con la concepción zen del dejar pasar (“no rechazar ni escoger”) de raíz taoísta y que se inspira en el devenir de la naturaleza:

<< Staley ha dividido la exposición [*Prerrafaelistas: la visión de la naturaleza*, Fundación La Caixa en Madrid] en seis ámbitos. En el primero recoge aquellas obras en las que los pintores optaron por no rechazar ni escoger nada, y donde se muestra la fascinación que experimentaron por el detalle minucioso y su representación. >>²⁶⁸⁰

El trabajo de David Nash sobre la naturaleza también se vuelve místico cuando “trasciende el espíritu” pero de raíz más próxima al zen (*wabi-sabi*) por su “trabajo físico” sincero:

²⁶⁷⁷ MADERUELO Javier, *Más allá del árbol*, El País - Babelia 24 enero 2004, p.19

²⁶⁷⁸ ANDRES RUIZ Enrique, *Los universos miopes. Prerrafaelistas. La visión de la Naturaleza*, Blanco y Negro Cultural 9 octubre 2004, p.31

²⁶⁷⁹ MADERUELO Javier, *Más allá del árbol*, El País – Babelia, 24 enero 2004, p.19

²⁶⁸⁰ INTXAUSTI Aurora, *150 obras muestran la minuciosidad de los prerrafaelistas y su atracción por la naturaleza*, El País 29 septiembre 2004, p.42

<< David Nash trasciende el espíritu de la naturaleza por medio de la aplicación de un trabajo físico que determina unas formas sometidas a una geometría esencial y simbólica. Se trata de esculturas que hacen evidente las cualidades materiales de dureza, color y fibrosidad que posee cada bloque de madera por medio de la aplicación de diferentes tratamientos, tales como el corte, el rallado y el ahuecado, o bien sometiendo las obras a la acción de los elementos, como el fuego, el viento o el agua que confieren a las obras pátinas y acabados sorprendentes, muy particularmente cuando se sirve del fuego, con el que consigue contrastes entre una profunda negrura aterciopelada y la claridad fibrosa y áspera de las vetas.>>

Sin olvidar el concepto del devenir, literalmente enfatizando el “dinamismo de las formas”:

<< De esta manera, somete un producto prototípico de lo natural a procesos de geometrización, incidiendo en la dialéctica naturaleza, orden racional y extrayendo de la madera unas cualidades expresivas de entre las que habría que destacar el dinamismo de las formas y los sutiles acabados.>>²⁶⁸¹

La concepción geométrica y dinámica del árbol desde la perspectiva contemporánea del arte, en cierta medida podría entroncarse con la historia de la ciencia y la mítica (también meditativa y en la naturaleza) caída de la manzana de Isaac Newton:

<< ¿Qué hace uno entonces con la historia de la manzana? Cuenta con demasiados testimonios como para ignorarla. Según la versión de Conduit (una de las cuatro versiones que existen): “En el año de 1666, volvía a marcharse de Cambridge (...) a casa de su madre, en Lincolnshire, y mientras meditaba en el jardín, le vino al pensamiento la idea (suscitada por la caída al suelo de una manzana) de que el poder de la gravedad no se limitaba a una cierta distancia de la Tierra, sino que este poder debía extenderse mucho más allá de lo que normalmente se creía. ¿Por qué no hasta la Luna? se dijo a sí mismo?” >>²⁶⁸²

La meditación bajo el árbol (Newton “meditaba en el jardín”) forma parte de historia de la espiritualidad, debiendo recordarse la iluminación de Buda bajo el “árbol de la sabiduría”:

<< Descubierta finalmente el *Dharma*, la doctrina o ley que buscaba. Buddha dejó atrás el “árbol de la sabiduría” bajo cuya poderosa sombra había meditado y, cerca de Varanasi, en el “parque de las gacelas”, donde le aguardaban los cinco ascetas que le habían acompañado, impartió su primer sermón, en el que se exponían las cuatro “nobles verdades” (...) Enseñó el remedio capaz de proporcionar salvación, salud, serenidad, imperturbabilidad; enseñó la iluminación, el conocimiento que libera al sufriente de su ignorancia y su dolor, de su personal participación en el sufrimiento universal. >>²⁶⁸³

Distante de la teología, científicamente el centro de gravedad budista es el “cuerpo”, fundamento del “sí mismo”, de la auténtica identidad:

<< Buda era un gran científico del sí mismo. Resulta obvio en el *Canon Pali* que no se ocupaba mucho de la consciencia cósmica y no hay evidencia de que creyera en algún dios. (...) a lo largo de sus discursos nos encontramos a Buda subrayando lo que llamaría la “consciencia biológica”. Las instrucciones de Buda sobre meditación en el *Canon Pali* están casi exclusivamente centradas en los procesos naturales de nuestra vida física y mental. Nos aconseja que meditemos sobre nuestra piel y huesos, nuestro sistema nervioso, los procesos del caminar, oír, ver y pensar. Según Buda, todo lo que necesitamos saber sobre la vida y la realidad puede ser encontrado dentro de “este insondable cuerpo”.>>²⁶⁸⁴

A su vez la identidad de este trabajo (“escritos y entrevistas con expertos”) de Nisker sobre la *Naturaleza de Buda* evidencia que tiene soporte “científico” pero también espiritual (“meditación”):

<< Como consejo científico he utilizado escritos y entrevistas con expertos e intérpretes de muchas disciplinas, pero especialmente aquellos relacionados con las neurociencias, la biología evolutiva y la psicología. En particular, me he visto inspirado por personas comprometidas en alguna medida tanto con

²⁶⁸¹ MADERUELO Javier, *Más allá del árbol*, El País - Babelia 24 enero 2004, p.19

²⁶⁸² WESTFALL Richard S. *Isaac Newton: una vida*, ABC, Madrid, 2004, p.79

²⁶⁸³ MUÑOZ Jacobo, *Filosofía india*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.316

²⁶⁸⁴ NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.29

la ciencia como con la práctica de meditación, quienes han presentado a ambas sus trabajos, incluyendo a Jon Kabat-Zinn, Daniel Goleman, Mark Epstein, Francisco Varela, Candice Pert y Fritjof Capra, entre otros. >>²⁶⁸⁵

La científica caída de manzana se propone equiparable a la “iluminación” espiritual, pero con bíblica asociación (“judeo-cristiana”), pero la “historia” cae por su propio peso:

<< No hace falta decir que esta anécdota (recordatorio de la asociación judeo-cristiana de la manzana con el conocimiento) continúa repitiéndose. (...) esta historia ha contribuido a la idea generalizada de que Newton llegó a la gravitación universal por una suerte de iluminación en 1666, y que llevó consigo los *Principia* casi completos durante veinte años, hasta que Halley le arrancó el secreto y se lo ofreció al mundo. Visto de esta forma, y si volvemos la mirada a los documentos que acreditan sus primeros trabajos en el campo de la mecánica, la historia no se sostiene. >>²⁶⁸⁶

También en la historia de la iglesia, que incluye “una manzana” mítica, aparecen trascendentales errores...

<< El nexo entre esos asuntos misteriosos que quiere revisar el papado obligará a los pastores católicos a cambiar puntos de vista que han llenado de zozobra el alma de sus fieles. Así, la visión que, desde san Agustín, tiene la Iglesia de Roma sobre el hombre como un ser irremediabilmente empecatado desde que Eva y la serpiente liaron a Adán para comerse juntos una manzana que no debían. >>

...incluso de “traducción” (crisis hermenéutica):

<< La escatología cristiana posterior al Concilio Vaticano II (1962-1965) sostiene que el famoso obispo de Hipona, al extender a todos los hombres la culpa por aquel pecado original (sucedido en un lugar llamado Paraíso que la ciencia tampoco pudo encontrar), lo que hizo fue una mala traducción de una de las epístolas de san Pablo, la Carta a los romanos, capítulo 5, versículo 12. >>²⁶⁸⁷

También la historia de la ciencia, incluyendo la famosa caída de la manzana, tiene errores:

<< La historia vulgariza la gravitación universal, tratándola como si fuera una idea brillante. Una idea brillante no puede dar forma a una tradición científica. Lagrange no llamó a Newton el ser más afortunado de la historia por haber tenido una iluminación. La gravitación universal no se rindió ante el primer esfuerzo de Newton Newton dudó y perdió el hilo de su razonamiento, temporalmente desconcertado por complejidades abrumadoras, considerables ya en el campo de la mecánica y multiplicadas por siete en el contexto global. >>²⁶⁸⁸

A raíz de la historia de la famosa manzana algunos científicos se preguntan si llegaremos a “entenderlo todo”, interesándose (como nosotros) por la “unificación”, por una “teoría del todo”:

<< ¿Llegaremos a entenderlo todo? (I): Newton marcó la pauta hace más de tres siglos al descubrir que la fuerza que mueve a los planetas alrededor del Sol es la misma que hace girar a la Luna sobre la Tierra y la misma que hace caer las manzanas. Es el primer ejemplo de ‘unificación’, la obsesión de la física, y la gran esperanza de encontrar una ‘teoría del todo’ que contenga la clave del cosmos. Puede que ‘unificar’ no sea lo mismo que ‘entender’, pero se le parezca mucho. Tras la manzana y la luna, Maswell unificó la electricidad, el magnetismo y la óptica bajo el paraguas del electromagnetismo; Einstein halló la profunda unidad que identifica el espacio con el tiempo, o la masa con la energía. >>²⁶⁸⁹

El término “unidad” también incide filosóficamente sobre un Newton contextualizado en el siglo de las Luces (y sin contradicción, también de las sombras):

<< (...) hablar positivamente de una “razón ilustrada”, entendiendo como tal el resultado de una estilización conceptual capaz de llevar a unidad una realidad compleja y multidimensional. Ilustrados fueron, en efecto, y con igual derecho, tanto los defensores de la tolerancia al modo de Locke, Voltaire o

²⁶⁸⁵ *Op. cit.* p.16

²⁶⁸⁶ WESTFALL Richard S. *Isaac Newton: una vida*, ABC, Madrid, 2004, p.80

²⁶⁸⁷ BEDOYA Juan G. *El Papa crea una comisión para cambiar la doctrina sobre el Limbo*, El País 8 octubre, 2004, p.31

²⁶⁸⁸ WESTFALL Richard S. *Isaac Newton: una vida*, ABC, Madrid, 2004, p.80

²⁶⁸⁹ SAMPEDRO Javier, *Las diez grandes preguntas*, El País Semanal 1447, 20 junio 2004, p.24

Lessing, como ciertos nuncios de la “religión natural”; tanto filósofos de inspiración cientifista, como científicos de la relevancia histórica de Newton, (...); tanto el proyecto kantiano de una “paz perpetua” y sus presupuestos cosmopolitas, como (*a contrario*) el desafío vinculado a uno de los más representativos escritores “oscuros” del Siglo de la Luz: el marqués de Sade. >>²⁶⁹⁰

Insistiendo en la vía unificadora, destacamos como la “inspiración cientifista” de Buda interesa a los científicos contemporáneos que proponen un cierto sincretismo:

<< Combinar las prácticas de meditación budista con el actual conocimiento científico parece una sabia utilización de los recursos humanos. Hablando en general, el budismo y la ciencia representan respectivamente el genio de Asia y el de las civilizaciones de Occidente. Al comparar los dos caminos de conocimiento podríamos llegar a la conclusión de que, en cierto modo, el planeta se dividió a lo largo de las líneas de los dos hemisferios del cerebro. En Occidente buscamos la verdad fuera de nosotros mismos, fragmentando el mundo con nuestra razón e intelecto para ver si los secretos de la realidad se hallan escondidos dentro de las cosas. >>

Recordándonos Nisker que el “biólogo” Buda tiene una orientación más introspectiva y vivencial:

<< Mientras que el genio de Asia se dirigió hacia el interior, dependiendo en mayor medida de la intuición y el conocimiento vivencial, intentando resolver las preguntas mismas en la realización de la no-dualidad y el gran misterio de la consciencia. >>²⁶⁹¹

En este sentido, se encuentran indicios de que puede haber conexión (“puente”) entre la ciencia occidental de vanguardia y la histórica meditación budista, incluso como representaciones de exterior e interior y de los dos hemisferios cerebrales. Y en la “confluencia” despertar un nuevo proyecto humanista:

<< En décadas recientes, a través de las modernas comunicaciones y los viajes, se ha construido un puente entre las dos civilizaciones, una especie de *corpus callosum* que conecta los dos hemisferios cerebrales del mundo. Quizá debido a esta confluencia, se descubrirán nuevas herramientas y técnicas que alimentarán un mayor despertar y una existencia humana satisfactoria. >>²⁶⁹²

En sintonía con esta conectiva “visión del ser” (Oriente / Occidente) religiosos de otras tradiciones como el Padre jesuita Lassalle (antiguo Provincial de la orden), desde sus propias experiencias se interesa por la “Iluminación” en el budismo zen. Descubriendo la trascendental importancia de la “meditación”, frente a la limitación de “conceptos o palabras”:

<< Zazen significa “sentarse a lo Zen”: es la Meditación del Zen que debe conducir, (...) a la Iluminación. La Iluminación se llama en japonés “Satori”, es decir, “entender”, o también “Kenscho”, “Visión del ser”. (...) La Iluminación es, sin embargo en esencia, una experiencia interior que no se puede expresar unívocamente en conceptos o palabras. >>²⁶⁹³

Mientras que antes de la ‘Iluminación’ de Newton, la gravitación sólo era un proyecto latente (“no formulada”), a modo de no obra, así la “caída de una manzana” (subrayaremos “una” manzana cualquiera) se vislumbra en la frontera entre el proyecto y la obra, donde la caída es el ‘camino’:

<< Newton debía pensar en algo cuando comparó la fuerza centrífuga de la Luna con la gravedad, y todo parece indicar que fue la caída de una manzana lo que puso en marcha esta idea. (...) Newton recordaba tanto el incidente como el cálculo, de forma que, más de cincuenta años después, continuaban representando un acontecimiento importante en su desarrollo. Una idea flotaba al borde de su conciencia, una idea todavía no formulada, no consolidada, pero lo suficientemente sólida como para no desaparecer.>>²⁶⁹⁴

²⁶⁹⁰ MUÑOZ Jacobo, *Ilustración*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.461

²⁶⁹¹ NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.27

²⁶⁹² *Ibidem*.

²⁶⁹³ ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.11

²⁶⁹⁴ WESTFALL Richard S. *Isaac Newton: una vida*, ABC, Madrid, 2004, p.80

En un *Camino hacia la Propia Identidad* la “iluminación” sucede sin plan o proyecto, tras abandonar el “Yo” (significativamente escrito en mayúscula) renace (“resucitará”) la auténtica identidad. Lasalle refiriéndose a la propia práctica de meditación zen explica que:

<< (...) se puede lograr el no quedarse pendiente de ningún pensamiento, y por supuesto, de ningún sentimiento que de repente sobreviene. Nosotros teníamos que eliminar en primer lugar todos los pensamientos en los que interviene el Yo. Tienen que cesar todas las preocupaciones, deseos y planes, buenos o malos, ambición, envidia o miedo. Nos animaban una y otra vez, a conservar la correcta actitud espiritual, con las mismas palabras: “El propio Yo debe morir. Quien muere totalmente resucitará totalmente (quien muere solamente a medias, resucitará solamente a medias). No existe en el mundo nada que sea más pequeño que el propio diminuto Yo”. >>²⁶⁹⁵

Como este interés parece ser compartido por otros autores, podría decirse que un “renacimiento” occidental parece estar latente (en proyecto). La sorprendente afirmación de Nisker de que “Buda era un biólogo” tiene en cuenta la opinión de diversos científicos que valoran la “meditación” y que perciben en la filosofía asiática un proyecto de futuro, incluso para Occidente:

<< “Según nuestra opinión el redescubrimiento de la filosofía asiática, particularmente de la tradición budista, es un segundo renacimiento en la historia cultural de Occidente, con la capacidad de ser tan importante como el descubrimiento del pensamiento griego en el renacimiento europeo. [La filosofía asiática] nunca fue una ocupación puramente abstracta. Estaba vinculada a métodos específicos de autodisciplina para el conocimiento; a diferentes métodos de meditación.” Francisco J. Varela, con Evan Thompson y Eleanor Rosch, *The Embodied Mind.*, Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1993, p.22>>²⁶⁹⁶

Desde la *Naturaleza de Buda* renacen asociados los términos “caída” y “manzana” pero mucho antes de Newton. La manzana bíblica hacer perder la unión / “unidad” primigenia con la naturaleza, al tiempo que construye el ego (“modo individual”):

<< De acuerdo con la Biblia, al principio estábamos integrados en el mundo natural, pero fuimos expulsados de aquel ‘jardín’ cuando Adán y Eva comieron del Arbol del Conocimiento del Bien y del Mal. (...) La caída fue una expulsión de la gracia de la unión. Caímos fuera del jardín de la unidad. Al clavar los dientes en la manzana, adquirimos *autoconsciencia*, y ello trajo una nueva forma de sufrimiento al mundo; y el modo individual, personal. >>²⁶⁹⁷

No obstante la “Iluminación” espiritual, vacía el ego y aporta verdadera felicidad al reintegrarse con el “Todo”:

<< Todas las cosas, incluso las más pequeñas gotas de agua o el más corto instante de tiempo, son idénticos con el Todo. Nosotros lo sabemos teóricamente. (...) En la Iluminación vivimos esta verdad. Ella nos da una gran seguridad y una felicidad insospechada. El hombre que no tiene la Iluminación está encogido en su propio (empírico) Yo. Este Yo que el hombre cree su ser auténtico, es solamente algo temporal, no es su propio ser. No ha llegado todavía en absoluto a contemplar su propio Yo o su propio ser. Hay que salir de este supuesto. (...) Unicamente entonces puede el hombre aceptar su autenticidad, su ser, y llegar hasta la auténtica verdad, y para alcanzar este punto, el espíritu debe vaciarse. Por ello, el estado de vaciedad del espíritu no es dormir o dormir con los ojos abiertos. >>²⁶⁹⁸

Por tanto parece apropiado “vaciar”, no usar exclusivamente “la razón”, dado que incluso para los científicos usar la “intuición” deviene trascendental, para (más allá de la posmodernidad) el devenir de ‘otra’ sociedad:

<< En la transmodernidad que estoy analizando, y que es el tipo de sociedad que yo propugno, se necesita también una complementariedad: la de usar no sólo la razón, sino también la intuición. El camino

²⁶⁹⁵ ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.16

²⁶⁹⁶ NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.27

²⁶⁹⁷ *Op. cit.* p.19

²⁶⁹⁸ ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.16

intuitivo fue usado por los mejores matemáticos, aunque choque esta idea al lector, puesto que las matemáticas parecen una cosa solamente de deducción puramente racional. >>

A este respecto el psicólogo y matemático Hadamard:

<< (...) ha estudiado el camino emprendido por algunos conocidos matemáticos para encontrar sus nuevos hallazgos, y demuestra que siempre usaron la intuición, como dije de Henri Poincaré, para hallar las funciones fuchsianas. El griego Arquímedes encontró de repente su principio en el baño, y le vino impensadamente exclamando: “¡Eureka!”. Y Newton vio claramente la ley de la gravedad observando de repente cómo caía una manzana del árbol que tenía a la vista. Y lo mismo les ocurrió al matemático Gauss con sus números complejos, al físico Helmholtz con la mecánica de los fluidos, y a su colega Langevin desarrollando la teoría de Einstein, o al químico Ostwald con su teoría de la catálisis. >>²⁶⁹⁹

Desde una concepción abierta como esta, la luminosa experiencia de Newton con el árbol científico, resultaría equiparable al ya citado árbol artístico iluminado (membrillo “alumbrado”) a pintar por Antonio López. A propósito de las referencias aportadas por la edición en formato DVD de su anterior y “por ahora último largometraje, *El sol del membrillo*, comenzado a rodar en 1990 y estrenado dos años después”:

<< Si tal y como registran los *rankings* internacionales compilados por los expertos más puristas, Víctor Erice es la luminaria de nuestro cine, hay que lamentar que sea un sol que sólo nos alumbraba de cuando en cuando: es la fama y condenación de este minucioso cineasta que únicamente consigue realizar una película cada diez años. >>²⁷⁰⁰

Respecto al ‘mítico’ árbol espiritual (manzano) el Papa reclama ‘iluminación’ a los teólogos, cuestionando (indirectamente) la manzana origen del pecado:

<< Decían los catecismos clásicos que el Limbo de los niños era el lugar al que iban a parar quienes morían sin uso de razón y sin haber sido bautizados. Un lugar sin tormento ni gloria, algo así como estar en Babia para toda la eternidad. El castigo consistía en vivir en una tercera clase de cavidad distinta del Cielo y el Infierno (...) La doctrina tridentina incentivaba con tales argumentos el bautismo rápido de los recién nacidos, en evitación de tales desgracias. >>

Curiosamente el arquitecto ‘deconstructivista’ de la “doctrina sobre el pecado” sería el Papa sucesor (“Ratzinger”):

<< Desde ayer, Juan Pablo II, que ya desmontó a fondo, en el verano de 1999, la visión tradicional de Cielo, Infierno y Purgatorio (afirmando que no eran lugares físicos arriba o abajo de la Tierra, sino estados de ánimo: la presencia de Dios, el Cielo; ausencia de Dios, el Infierno), ha ordenado a su *policía* doctrinal, el cardenal Joseph Ratzinger, hacer lo mismo con el lugar llamado Limbo. (...) “Es una cuestión de máximo interés que se revise la doctrina sobre la suerte ultra terrena de los niños que mueren sin recibir bautismo”, señaló ayer Juan Pablo II, (...) no se trata simplemente de un problema teológico aislado”. “Otros muchos temas se relacionan con éste, como la voluntad salvadora de Cristo, el papel de la Iglesia, el sacramento universal de salvación, la teología de los sacramentos o el sentido de la doctrina sobre el pecado”. >>²⁷⁰¹

Recordemos que los históricos errores del “blanco” papado, serían equiparables a los históricos errores sobre la “antigüedad” que se extiende a la clásica concepción sublime (“sublimidad”) del blanco, un tópico erróneo:

<< La imagen típica que de la antigüedad se formó el clasicismo era de los filósofos que paseaban vestidos de blanco dialogando entre blancas columnas de mármol; el único ornamento de sus vestiduras eran los pliegues de las mismas, y la única decoración arquitectónica, un relieve; la sencillez del blanco era sinónimo de sublimidad. >>²⁷⁰²

²⁶⁹⁹ MIRET MAGDALENA Enrique, *La Vida Merece la Pena Ser Vivida*, Espasa, Madrid, 2004, p.187

²⁷⁰⁰ WEINRICHTER Antonio, *Una cita junto al árbol*, Blanco y Negro Cultural 24 enero 2004, p.43

²⁷⁰¹ BEDOYA Juan G. *El Papa crea una comisión para cambiar la doctrina sobre el Limbo*, El País 8 octubre, 2004, p.31

²⁷⁰² HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.165

Ahora el Papa más allá del pecado original, propone una teología más “iluminada”, que finalmente nos retrotrae al ‘arbóreo’ “pecado original” que resulta ser muy reciente (“origen medieval”):

<< El Papa reclama ahora a sus teólogos que busquen una síntesis que ayude “a una práctica pastoral más coherente e iluminada”. La doctrina que coloca en el Limbo a los niños muertos sin haber cometido pecado, pero con la culpa del pecado original no lavada por el bautismo, es de origen medieval y poco relevante entre los teólogos modernos a no ser porque se hermana con la idea, también arrumbada por el Vaticano II, de que fuera de la Iglesia romana no había salvación. >>²⁷⁰³

Pero el pecado original reaparece (mortalmente) incluso en el contemporáneo “logotipo” de la “manzana” informática (“logotipo de Macintosh”), también deudora de Newton:

<< (...) merecería ser cierta la tesis que vincula el logotipo de Macintosh, la mundialmente famosa manzana arco iris a la que falta un bocado, con la trágica historia personal de Alan Turing. Este científico británico, reconocido padre de los ordenadores y pionero también en las investigaciones sobre la inteligencia artificial, fue detenido en 1952 por ser homosexual. Para evitar ir a la cárcel aceptó someterse a la castración química, inyectándose estrógenos durante un año. Fue también apartado de su trabajo en la Universidad de Manchester, y al poco tiempo se suicidó, con sólo 42 años, mordiendo una manzana que previamente había bañado en cianuro. >>²⁷⁰⁴

Así este mito fundacional (“manzana”) de la nueva era (informática) deviene doble:

<< El logotipo Macintosh, la multicolor manzana incompleta, sería así un doble homenaje a Turing: por un lado, el recuerdo y el reconocimiento de su decisiva aportación al campo de la informática; por otro, el símbolo de la lucha de los homosexuales por alcanzar la igualdad de derechos (la bandera arco iris representa al movimiento gay).

Insisto en que aunque no lo fuera (se cita también la inspiración del árbol de la ciencia o de la manzana de Newton), merecería ser éste el origen del diseño de Apple >>²⁷⁰⁵

Con anterioridad, Oteiza muerde artísticamente otra “manzana” (“hiperboloide”), introduciendo científicamente el espacio / vacío (pecado del *horror vacui*):

<< (...) definirá unas unidades que, al relacionarse entre sí, sean capaces de potenciar la actividad espacial a su alrededor. Estas unidades (que recuerdan a la figura geométrica del hiperboloide) se configuran como auténticos moldes espaciales, (...) Oteiza propondrá el ejemplo de una manzana que, al ser comida, deja como resto su corazón, convertido desde ese momento en el registro material de un desalojamiento de la masa a favor del espacio en el que, más que el propio resto físico, se evidencia una nueva presencia inmaterial. >>²⁷⁰⁶

Aquellos históricos errores, como el ya citado de la Iglesia que traduce erróneamente (una de las epístolas de san Pablo, la Carta a los romanos, capítulo 5, versículo 12), no impide la confianza en las metas humanas como proyectos susceptibles de concretarse en obras, en la luminosa estela de la Ilustración:

<< (...) confianza en la existencia de metas humanas universales, entre ellas la propia Ilustración y sus objetivos: desde el desarrollo del conocimiento de la naturaleza a efectos de su explotación y dominio con vistas a la mejora de nuestra condición, a la reorganización en profundidad de la sociedad de acuerdo a principios racionales. Lo que a su vez implica una confianza sin fisuras en la posibilidad de construcción real y efectiva de una estructura lógicamente conectada de leyes y generalizaciones susceptible de demostración y verificación, llamada a ocupar el lugar de la anterior amalgama caótica de ignorancia, pereza mental, conjetura, superstición, dogma y fantasía, y, sobre todo, a poner fin al “error interesado” mantenido por los poderosos de este mundo, cuya falta de ilustración está en la raíz de una parte no desdeñable de los males que aquejan a la humanidad. >>

²⁷⁰³ BEDOYA Juan G. *El Papa crea una comisión para cambiar la doctrina sobre el Limbo*, El País 8 octubre, 2004, p.31

²⁷⁰⁴ ETXENIKE Luisa, *Fruta madura*, El País 18 julio 2004, p.2 País Vasco, p.2

²⁷⁰⁵ *Ibidem*.

²⁷⁰⁶ BADIOLA Txomin, *Catálogo cap.2: hiperboloides y condensadores de luz*, en *Catálogo Oteiza Mito y Modernidad*, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.125

Luz de la que Newton participa, a la vez que inspira (“métodos similares”):

<< Que esta confianza fomentará otra, algo posterior, en la posibilidad igualmente real de aplicar con éxito a los campos de la ética, de la política y de las relaciones intersubjetivas o sociales métodos similares a los de la física newtoniana. >>²⁷⁰⁷

Muñoz se interesa filosóficamente tanto por la Ilustración como por la India histórica y así la trascendente ‘caída del yo’ con Buda parece equiparable a la trascendental caída de la manzana con Newton. El razonamiento búdico, desde un científico ateísmo afirma el devenir, la impermanencia del yo, que necesariamente cuestiona la identidad:

<< Buddha prefirió retener la noción de *karman*, subrayando al hacerlo la fugacidad, la transitoriedad, la inanidad de todo. No hay (razonó) en nosotros yo permanente alguno, no hay un núcleo de identidad o *atman* que no se vea afectado por todos esos factores de inestabilidad radical, lo que en rigor no nos permite hablar de un “sí mismo” estable o “idético” al que nos sea dado aferrarnos o al que podamos intentar salvar. Todo queda resuelto y disuelto en un atomismo dinámico del puro sucederse y reproducirse de “instantáneas” fugaces que componen la rueda tiránica del *samsara*. >>

Por tanto:

<< (...) tampoco hay lugar en Buddha para ese fundamento único que en la tradición brahmánica venía representado por el *Brahman*: todo, interno o externo, está sujeto a cambio. Y fue precisamente en ese devenir insaciable donde Buddha cifró la raíz del dolor. Sin erigirse en profeta de dios alguno, aunque sin dejar de admitir dioses menores, irrelevantes y no menos sometidos al *samsara*, decidió centrarse con gesto de médico o terapeuta, en lo esencial: enseñar las causas del dolor y los caminos de su superación. Y en ello se centró su doctrina. >>²⁷⁰⁸

Y en la sabiduría tolerante del budismo el color de la “iluminación” es el naranja:

<< En la misma época que Confucio (551-479 a.C.) vivió Buda (560-480 a.C.). La religión monástica india no tardó en propagarse a China. Entre confucianos y budistas jamás hubo una guerra de religión. En el budismo, el naranja (el color azafrán) es el color de la iluminación, que según el pensamiento budista representa el grado supremo de perfección.

El naranja es, pues, el color simbólico del budismo. Anaranjadas son las túnicas de los monjes (...)>>²⁷⁰⁹

También la naturaleza manifiesta que la iluminación del sol es de color naranja:

<< El sol se eleva sobre el desierto como una gran esfera. Su color amarillo se debe a que algunos de sus rayos se han dispersado. A esta hora del día predominan las ondas amarillas, cuya longitud es mayor. En el ocaso, las ondas de mayor longitud hacen que el sol se vea anaranjado. >>²⁷¹⁰

Al igual que el budismo, el coetáneo “confucianismo” tampoco se interesa por dioses. Por contra el devenir interesa a esta oriental filosofía de la vida:

<< La idea de transformación constituye uno de los principios fundamentales del confucianismo, la antigua religión de China. Es ésta una religión sin iglesias y sin sacerdotes, y su jefe supremo es el emperador. El poder terrenal y el poder espiritual están unidos, por lo que el confucianismo está orientado por igual hacia la vida en la tierra y hacia el más allá. Esta religión es fundamentalmente una filosofía de la vida. >>

Una concepción dinámica superadora de la rigidez y el ensimismamiento:

<< Todo ser se concibe como resultado de la acción recíproca del yang, el principio masculino activo, y el yin, el principio femenino y pasivo. Yang y yin no son contrarios rígidos, sino que se transforman uno en otro, porque nada permanece siempre igual. Nada vive por sí mismo, sino que reacciona ante los

²⁷⁰⁷ MUÑOZ Jacobo, *Ilustración*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.462

²⁷⁰⁸ MUÑOZ Jacobo, *Filosofía india*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.316

²⁷⁰⁹ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.188

²⁷¹⁰ AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life international, Hamburgo, 1969, p.103

demás. Toda transformación resulta de la acción recíproca de progreso y perseverancia y sólo la perseverancia llega al progreso. >>²⁷¹¹

En un sentido conceptual similar el color del sol se percibe cambiante (“no son contrarios rígidos”), incluyendo una variable gama cromática, (entre la que destacamos el “anaranjado”) generada por las “partículas que flotan en el aire”:

<< La distancia recorrida por la luz a través de la atmósfera determina los tonos cambiantes del sol en el curso del día. Cuando el sol está en el cenit (arriba), sus rayos atraviesan perpendicularmente la estrecha franja que es la atmósfera. Las longitudes de onda rojas y verdes la cruzan, pero las azules son dispersadas por las partículas que flotan en el aire. Esta dispersión hace que veamos azul el cielo y amarillento el sol. En el ocaso, los rayos de sol hieren el mismo punto en un ángulo muy agudo, por lo que han de atravesar una mayor extensión atmosférica. Las partículas adicionales dispersan algunas de las ondas más largas, y el sol pasa del amarillo al anaranjado y hasta el rojo vivo. >>²⁷¹²

Hace tiempo que a la percepción del artista (ejemplarmente citamos a Turner) le atrae esta transformación cromática del sol. Así se refleja en:

<< El cuadro favorito de Turner lleva por título *El barco de guerra “Téméraire” es transportado a su último ancladero para ser desmantelado*, (1883) (...) dentro de la producción de Turner el cuadro significa también un punto culminante en cuanto al empleo del color.

(...) A partir del sol brillante se condensan los colores de las nubes -amarillo, naranja, rojo- (...) encontramos aquí una serie de oposiciones cromáticas en el vapor, en el agua y en el luminoso “Téméraire”. El tema de la teoría de los colores de Goethe, es el fenómeno primigenio del color. >>

Ya mucho antes a Goethe también le interesan esos “vapores” que transforman el color:

<< /154/ El sol, visto a través de una cierta cantidad de vapores, aparece con un disco amarillento. A menudo sucede que su centro es todavía de un amarillo brillante cuando los bordes se han tornado ya rojos. En caso de niebla seca (como aconteció en 1794 también en el norte), y aún más cuando la disposición de la atmósfera cambia a causa de dominar el siroco en las regiones del sur, el sol se muestra de color rubí con todas las nubes que en este último caso lo rodean, las cuales reflejan luego ese color. Los tonos rojos de la aurora y el crepúsculo se deben a la misma causa. Al brillar para nosotros a través de una masa de vapores, el sol es anunciado por tonos de rojo. Cuanto más se eleva, más claro y amarillo se torna el brillo.” Goethe, *Teoría de los colores*, HA. Vol.13, pg.363 >>²⁷¹³

En otra traducción del original de Goethe, los “vapores” se traducen como “neblina” que altera la percepción, aspecto que anteriormente ya interesó a Leonardo y a la pintura oriental. En suma, todos ellos se interesan artística y filosóficamente por el concepto del devenir, materializado, por ejemplo, en el cambio de amarillo a rojo:

<< /154/. Visto a través de la neblina, el sol se presenta como un disco amarillento. Muchas veces el centro aparece aún de un color amarillo saturado, en tanto los bordes ya son rojos. (...) Conforme el astro sube en el horizonte, su brillo se vuelve más claro y amarillo. >>²⁷¹⁴

El concepto del devenir, explícito en el sincrético *Libro de las transformaciones* inspira la armonía cromática del “naranja” que supera los “opuestos”:

<< Los filósofos chinos interpretaron la vida y sus problemas en el *I-Ching*, el libro de la sabiduría china, escrito hace 3000 años, y que encierra la sabiduría de Lao-Tse y de Confucio. *I-Ching* traducido significa *El libro de las transformaciones*.

Ningún otro color simboliza mejor una transformación que el naranja. El amarillo y el rojo son opuestos, pero también están emparentados, se pertenecen, recíprocamente como el fuego y la luz, como los

²⁷¹¹ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.187

²⁷¹² AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life international, Hamburgo, 1969, p.105

²⁷¹³ BOCKEMÜHL Michael, *J.M.W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y del color*, Taschen, Madrid, 2004, p.83

²⁷¹⁴ GOETHE J.W.V *Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, 1999, p.98

sentidos y el espíritu. A diferencia del cristianismo, el confucianismo no ve en los sentidos una fuerza enemiga del espíritu. >>²⁷¹⁵

Por otra parte, es normal la cita a Goethe en relación con la última y más personal etapa creativa de Turner, existiendo pruebas documentales al respecto:

<< Cuando se trata de describir el colorido propio de Turner, suele traerse a colación a Goethe. Turner estudió su “*Teoría de los colores*”. Charles Lock Eastlake, colega pintor y amigo, tradujo al inglés la obra, y hacia finales de 1843 obsequió un ejemplar de su traducción a Turner. Este ejemplar, provisto de notas marginales de la mano de Turner, se conserva hoy en día. (...) Las leyes que gobiernan los fenómenos cromáticos, así como los valores expresivos propios de cada color, fueron descubiertas por Turner independientemente de Goethe en el curso de su carrera artística. Así, no puede decirse que haya sido un discípulo de Goethe, pero sí un lector crítico y bien informado de su teoría. >>

Aunque se evidencia esta capacidad teórico-práctica en Turner, deben tenerse en especial consideración las “notas marginales” que él mismo escribe en el texto de Goethe:

<< En una de sus notas marginales, Turner expresa sin ambages su total acuerdo con las tesis de Goethe. (...) Con respecto al efecto de los colores en la pintura, escribe Goethe: “Si se ofrece desde fuera al ojo la totalidad de los colores como un objeto, ello le producirá placer, puesto que tendrá delante de sí, como un hecho real, la suma de su propia actividad.” El comentario de Turner reza. “-this is the object of Paintg [painting]” “éste es el objeto de la pintura”. >>²⁷¹⁶

Esta nota al margen, que se comprende como “objeto de la pintura”, aparece localizada con precisión :

<< /808/ “Si la totalidad de los colores se ofrece desde fuera al ojo como un objeto, ello le producirá placer, puesto que tendrá delante de sí, como un hecho real, la suma de su propia actividad.” Nota al margen de Turner “-éste es el objeto de la pintura”. Goethe, *Teoría de los colores*, HA. Vol.13, pg.502>>²⁷¹⁷

En otra traducción donde aparece el párrafo completo, se añade la concepción estética, en la que la armonía combinatoria se contextualiza filosóficamente en el capítulo de la “totalidad”:

<< Totalidad y armonía: /808/ Cuando la totalidad cromática es ofrecida a la retina por el mundo exterior, ella queda gratamente impresionada, pues se le presenta como realidad la suma de su propia actividad. Hablemos, pues, ante todo de estas combinaciones armoniosas. >>²⁷¹⁸

El fenómeno de las mutaciones (aún sin citar explícitamente al *I-Ching*) continúa interesando a los artistas actuales. Calvo Serraller se interesa en el 2004 por la exposición *Mutaciones* de Javier Pérez, en el Palacio de Cristal situado en medio de ‘la naturaleza’ del Parque del Retiro, Madrid:

<< Pérez posee el preciado talismán de una poética propia que, (...) un rapsoda del devenir cósmico, (...) una cosmografía, en la que el morir es sólo un episodio en la danza infinita de las mutaciones. >>²⁷¹⁹

Así Javier Pérez en *Mutaciones* se interesa por un “espiritual” y multisensorial (sonoro) devenir del tiempo:

<< (...) tres obras se relacionan, como si de una instalación específica para el espacio se tratara: *Tempus fugit*, *Modulaciones* y *El olivo*.

²⁷¹⁵ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.187

²⁷¹⁶ BOCKEMÜHL Michael, *J.M.W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y del color*, Taschen, Madrid, 2004, p.84

²⁷¹⁷ *Op. cit.* p.6

²⁷¹⁸ GOETHE J.W.V *Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid , 1999, p.209

²⁷¹⁹ CALVO SERRALLER Francisco, *Danza de las mutaciones*, El País - Babelia 24 diciembre 2004, p.18

Dentro del Palacio de Cristal del Parque del Retiro, que es en sí mismo como una gran campana, penden del techo, a distinta altura, más de treinta campanas de vidrio soplado (...) De su interior sobresalen manos del mismo material, como badajos cuyo movimiento produce un repiquetear constante, un sonido que, lejos de ser angustiante (como el título de la obra, *Tempus fugit*, podría sugerir), nos parece límpido y armonioso. (...) transmite una sensación de aspiración espiritual más que de desasosiego barroco.>>²⁷²⁰

En obras anteriores el interés por el devenir del tiempo se manifiesta explícitamente como círculo vicioso:

<< Recientemente ARTIUM también ha adquirido su video-instalación *60 escalones (perpetuum mobile)*, incluida en esta muestra, y cuya contemplación trae a la memoria aquellos versos de William Wordsworth: “El sufrimiento es permanente, oscuro y tenebroso, y comparte la naturaleza de lo infinito”.>>²⁷²¹

En el Catálogo de mano adjunto se puntualizan otras dinámicas, mutaciones y espirales (vitales como el ADN):

<< Otras videoproyecciones se suman al recorrido de la exposición. (...) *60 escalones (Perpetuum Mobile)* recrea el mito de Sísifo castigado por los dioses a empujar una roca hasta la cima de una montaña para allí dejarla caer por su propio peso y volver a repetir infinitamente esta acción. (...) *Un agujero en el techo* y *Tempus Fugit* de gran espectacularidad, cierran la exposición. La primera de ellas recrea la alegoría de la escalera de Jacob por medio de veintiuna escaleras de cristal cuya fragilidad envuelve al visitante en un movimiento espiral que tiene su final en una ventana situada en la parte superior de la sala. El ineludible y temido paso del tiempo se recrea en *Tempus Fugit*. Un reloj de arena roja rodeada por doce campanas de cristal que repican simultáneamente, nos recuerda la fugacidad de la vida.>>²⁷²²

La artística repetición aparece asociada a la ciencia, pero también a la filosofía oriental, particularmente al término *samsara* o rotación eterna a través de los tiempos:

<< *60 escalones (perpetuum mobile)*, realizado en 1999, es un vídeo en el que el artista desnudo asciende con esfuerzo unos escalones que posteriormente descubrimos que no conducen sino al punto de partida, un bucle en el que el esfuerzo es derrochado y la esperanza de salida inexistente. Lo que en principio parecía esfuerzo de avance o superación, se revela posteriormente como siniestro mecanismo de repetición. La idea de movimiento perpetuo constituyó, en el mundo previo a la máquina de vapor, la refutación (aún antes de ser formulado) del tercer principio de la termodinámica: una utopía de energía autogenerada.>>

La ciencia demuestra lo “imposible” de este proyecto dinámico ensimismado:

<< Cuando Walter Nerst formuló definitivamente que el movimiento autoinducido era imposible, que el “movimiento perpetuo” era sólo una ilusión metafísica, la utopía se convirtió en castigo de repetición, en esfuerzo sin recompensa. Desde la energía perpetua pasamos al infinito repetirse de un castigo sin perdón; desde la utopía científica al laberinto borgiano: del optimismo a la desolación.>>²⁷²³

El “esfuerzo sin recompensa” citado a propósito de Javier Pérez también podría asociarse a la concepción implícita en el término zen *mushotoku* así:

<< *Mushotoku* quiere decir: espíritu que no pretende obtener. Se trata de la actitud en la que el espíritu (...) no busca ni beneficio ni resultado.>>²⁷²⁴

Repetir la práctica no tiene porque ser un castigo, aunque sea artístico, así el término *gyogi* referido a la reiterada práctica del zen (particularmente de *zazen*) deviene tan natural como el ciclo solar:

²⁷²⁰ REBOLLAR Mónica, *Javier Pérez*, Lápis nº 208 p.91

²⁷²¹ GONZALEZ DE DURANA Javier, *Los sueños cristalizados*, Catálogo Javier Pérez, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2003, p.5

²⁷²² GONZALEZ DE DURANA Javier, *Los sueños cristalizados*, Catálogo Javier Pérez, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2003, p. Catálogo de mano

²⁷²³ SAN MARTIN Francisco Javier, *Cuerpos extraños*, Arte y parte nº 54, p.67

²⁷²⁴ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.67

<< *Gyogi* no implica voluntad personal. *Gyogi* no tiene fin. La repetición sin meta, sin fin, significa seguir el orden cósmico como el sol que aclara siempre la tierra sin solicitarle nada a nadie. *Gyogi* significa seguir practicando la Vía, *Dokan*, repetir la Vía todos los días. (...) En la gran Vía del Buda y los patriarcas, la práctica más elevada consiste en no cortar *Dokan*, el anillo sin fin, practicar *Dokan* hasta el ataúd. >>²⁷²⁵

La “iluminación” artística de Javier Pérez también se interesa por la repetición, en el sentido del devenir de la luz natural:

<< “Las obras se confrontan con toda la naturaleza que hay a su alrededor y participan de los cambios de iluminación. Son piezas hechas a medida del lugar, del exterior y del interior. (...) hace referencia a los sistemas circulatorios, a la vida en su sentido más amplio, con los procesos vitales de crecimiento, de diferentes estadios, de formas naturales y minerales. Tienen que ver con los tiempos de la naturaleza, con otras medidas del tiempo”. (...) Una pieza de *Mutaciones* (2004), de Javier Pérez, con espejos que reflejan la estructura del Palacio de Cristal del Retiro madrileño. >>²⁷²⁶

El devenir en el arte de Jan Dibbets tiene sus “luces y sombras” en la naturaleza del diario ciclo solar:

<< Desde 1967 Jan Dibbets ha utilizado la técnica fotográfica para explorar las ambigüedades de la percepción. Sus temas habituales (frecuentemente paisajes, horizontes e interiores arquitectónicos) se examinan simultáneamente desde diferentes perspectivas y bajo distintas condiciones de iluminación. (...) sus siguientes experimentos se centraron en el simple registro de luces y sombras. Por ejemplo, en *El día más corto de 1970 fotografiado en mi casa cada 6 minutos* (...) un delgado panel lineal compuesto por setenta y nueve fotografías muestra una sucesión de los distintos momentos de un día, del amanecer al ocaso, a través de la luz que ilumina y oscurece la vista de una ventana. >>²⁷²⁷

Dado que las “concomitancias” entre autores son múltiples...

<< Advirtamos a propósito de la premonición de la ley sobre el contraste simultáneo que existen concomitancias entre la *Farbenlehre* y las teorías sobre el color del químico Michel Eugène Chevreul. Lo mismo, por otras razones, puede decirse sobre supuestos ecos goetheanos en la tesis sobre los contrastes de colores complementarios de Delacroix, en cuyo *Diario de Marruecos* encontramos el famoso triángulo de colores que tanta similitud guarda con el *círculo cromático* de Goethe. >>

...con algunas matizaciones previas, podríamos encontrar cierta afinidad entre las citadas fotografías en blanco y negro “del amanecer al ocaso” de Dibbets y la pintura colorista de Turner que presenta una naturaleza cromáticamente cambiante:

<< Con todo no conviene extraer tan apresuradamente conclusiones, ya que ni Chevreul, ni Delacroix conocieron la *Farbenlehre*, sino que entroncaron en otras tradiciones y proponen cosas distintas. Sí fue lector de este tratado, en cambio, el paisajista W. Turner, aunque en fecha muy tardía, después de que hubiera desarrollado una teoría del color propia. Hacia 1843 realizaría Turner los famosos lienzos cuadrados [78,5 x 78,5 cm., The Tate Gallery] *Sombra y oscuridad (La tarde del diluvio)* y *Luz y color (La mañana después del diluvio)*, una cosmografía pictórica inspirada en la teoría de Goethe, que tanto atrajo su atención. >>²⁷²⁸

Al respecto es necesario reseñar esta obra clave de Turner, *Luz y color (La mañana después del diluvio)*, pues en otra fuente documental aparece explícitamente “Goethe” en el título:

<< *Luz y color (la teoría de Goethe) - la mañana después del Diluvio - Moisés escribe el Libro del Génesis*, 1843. Los colores determinan el carácter general del cuadro: un amarillo brillante; naranja y rojo están distribuidos en círculo y delimitan la escena, oscureciéndose abajo a la izquierda hasta llegar al negro; un tono azul se extiende desde el ángulo superior derecho hacia la mitad del cuadro; debajo de la línea media se condensa un tono verde. >>

²⁷²⁵ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.31

²⁷²⁶ F.S. (Madrid), *Javier Pérez instala procesos vitales*, El País 26 octubre 2004, p.42

²⁷²⁷ Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.73

²⁷²⁸ ARNALDO Javier, *Introducción en GOETHE J.W.V Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, 1999, p.30

Además entendemos aquí el sentido del color como proyecto (en cuanto “germen”) que, organizado como “círculo cromático”, establece una identidad con el “arco iris” como naturaleza en devenir.

<< Todo el círculo de los colores está presente. Aquí y allá se oscurecen y quedan unidos a su entorno. Los colores están ahí en germen. Su orden todavía no se ha constituido, se está formando apenas. Este orden, la ley de la luz, el círculo de los colores, el símbolo de la reconciliación del arco iris, no puede concebirse aquí sino *in statu nascendi*. >>²⁷²⁹

Recíprocamente (circularidad) incluso Goethe aparece explícitamente como artista plástico:

<< J.W. Goethe, *Círculo de los colores*, 1808-1810. Frankfurt del Meno, Fries Deutsches Hochstift, Goethemuseum: dibujado por Goethe y posiblemente coloreado de su propia mano. >>²⁷³⁰

Goethe en la *Lámina I* de su libro sobre color ilustra un personal círculo cromático, donde se concibe una armónica complementariedad de los colores. Incluso nos resuenan algunos ecos orientalistas asociables a la dinámica complementariedad *yin-yang*:

<< Imágenes coloreadas: /50/. *Lámina I*. Para determinar con rapidez los colores que origina este contraste, úsese el círculo cromático de nuestra lámina I, dispuesto de acuerdo con los fenómenos naturales, y que también aquí es de utilidad. Los colores diametralmente opuestos se complementan en la retina. Así al amarillo corresponde el violeta; al anaranjado el azul; al púrpura el verde, y viceversa. Todos los tonos se complementan unos a otros, al color más simple corresponde el más compuesto, y viceversa. >>²⁷³¹

Previamente Goethe propone una ‘meditativa’ concentración sobre el color, que generará la post-imagen complementaria:

<< Imágenes coloreadas: /49/. Cuando se mira fijamente un pedacito de papel o de seda de color vivo sobre una pantalla blanca poco iluminada y al cabo de algún tiempo se lo retira, sin apartar la mirada, se percibe en la pantalla blanca el espectro de otro color. También se puede dejar en el lugar el papel coloreado y fijar, al cabo de un tiempo, la mirada en otro punto de la pantalla blanca; también allí se percibirá este fenómeno cromático, pues se deriva de una imagen que desde luego impresiona la retina.>>²⁷³²

Volviendo a Newton encontramos que el concepto devenir está implícito en el ejemplarizante giro del “disco de colores” pero, al igual que puede producirse una diferencia entre proyecto y obra, se observa una diferencia entre la blanca teoría de Newton y la praxis gris de Goethe. La contradicción blanco-gris se supera al discernir entre “mezcla aditiva” y “sustractiva”, que luego desarrollaremos a partir de la inicial no mezcla Newton-Goethe:

<< Newton había construido un disco de colores con siete sectores para los siete colores del arco iris. Al girar el disco, los colores se mezclan, se suman, y el resultado es (de acuerdo con la teoría de Newton) el blanco. Pero el color del disco cuando gira es, según Goethe, gris. Viendo girar el disco de Newton, Goethe sólo veía gris. “Que todos los colores mezclados (escribió) produzcan el blanco es un absurdo creído desde hace ya un siglo y repetido junto a otros absurdos contra toda evidencia”. El problema de Goethe era que no distinguía entre la “mezcla aditiva” y la “mezcla sustractiva” de los colores. >>²⁷³³

²⁷²⁹ BOCKEMÜHL Michael, *J.M.W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y del color*, Taschen, Madrid, 2004, p.92

²⁷³⁰ *Op. cit.* p.88

²⁷³¹ GOETHE J.W.V *Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, 1999, p.78

²⁷³² *Op. cit.* p.77

²⁷³³ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.283

Al igual que en el pensamiento oriental que venimos tratando, donde se integran los contrarios, algo equivalente sucede con las teorías cromáticas de Newton y Goethe. La eficacia minimalista de la luz, que obtiene todos los colores a partir de tres, cuya suma es “blanco”, en contraposición a la suma de materias cromáticas que obtiene un gris-negruzco:

<< Cuantos más colores, más clara es la mezcla, tal es la regla; y la mezcla de todos produce finalmente el blanco. (...) Lo mismo ocurre en las mezclas de los colores de las pantallas de televisión. Los aparatos en que las mezclas pueden ser reguladas tienen mandos para los tres colores: naranja (o rojo con un poco de amarillo), verde y violeta (o azul con un poco de rojo); no hacen falta más colores. Exactamente lo contrario ocurre con los colores materiales, en los que la suma de todos los colores es el negro, y los colores primarios son el amarillo, el azul y el rojo. Es difícil de entender que haya dos verdades, una contraria a la otra. >>²⁷³⁴

No obstante incluso en la naturaleza las contradicciones pueden integrarse, como flor y fruto simultáneos, el olor a naranja en el blanco del azahar:

<< La naranja es originaria de la India (...) El naranjo es un árbol extraordinario; puede tener a la vez flores y frutos, y por eso fue símbolo de la fertilidad. Desde que las novias se casan de blanco, el azahar, la blanca, pequeña como perla, e intensamente aromática flor del naranjo es la preferida para las coronas y ramos nupciales. >>

Incluso la naranja puede devenir manzana, la del pecado original (a modo de “manzanas del paraíso”) pero también la de Newton:

<< Hay también otra naranja procedente de China. Su nombre alemán es *Apfelsine*, que significa “manzana de China”; quizá provenga este nombre de la combinación de las palabras inglesas *apple*, manzana, y *sin*, pecado (sería la *Apfelsine* la manzana que Adán y Eva comieron en el Edén? (...)) A las naranjas se las llamó en otros tiempos “manzanas del paraíso”. En pinturas antiguas aparecen a menudo los frutos del árbol de la ciencia representados como naranjas (no se quería que se vieran las muy familiares manzanas como frutos que traen desgracias). >>²⁷³⁵

Goethe discutirá cromáticamente a Newton, pero éste previamente inquietó (obligó a “olvidar”) a sus contemporáneos no sólo con la concepción de la gravedad, sino también de la luz, mediando el color, y su clave el blanco, esencial integración de todos los colores. Al mismo tiempo debe recordarse algo que parecería obvio, que la existencia de los colores depende de la luz:

<< Todo lo que el hombre creía saber acerca del color cayó en tremenda confusión cuando Isaac Newton descubrió que la luz solar es una mezcla de colores. (...) Newton dedujo, simplemente, que el prisma se limitaba a fragmentar la luz en sus componentes (los colores del espectro), y demostró su punto de vista haciendo pasar éstos por otro prisma, que los reunió en un rayo de luz blanca. El descubrimiento de Newton resultaba inquietante, pues exigía algo muy serio: olvidar lo que se sabía. (...) Sin luz, no puede haber color >>²⁷³⁶

Como ya hemos anticipado, surge un enfrentamiento de “Goethe contra Newton” (aunque entre ellos media un siglo), así que ‘arte’ y ciencia aparecen históricamente confrontados “metafísica contra física”:

<< Con su teoría de los colores Johann Wolfgang von Goethe quiso rebatir la teoría del científico más genial de todos los tiempos: Isaac Newton. Goethe vivió de 1749 a 1832, y Newton de 1643 a 1727, casi exactamente un siglo antes. Newton había demostrado que los colores provienen de la luz solar. Su *Óptica o Tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz (Optics)* se publicó en 1704. >>

El poeta se torna naturalmente (mediación luz solar) teórico (de los colores):

<< Goethe, el celebrado príncipe de los poetas, quiso también la gloria científica, la máxima de las glorias en la escala de valores de su época. La teoría de los colores de Goethe apareció en 1810, y consta de tres partes: I- Parte didáctica; II- Parte polémica; y III- Materiales para la historia de la teoría de los

²⁷³⁴ *Op. cit.* p.183

²⁷³⁵ *Op. cit.* p.182

²⁷³⁶ AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life International, Hamburgo, 1969, p.92

colores. La “Parte polémica” es la más importante, y lleva un subtítulo programático: “La teoría de Newton al descubierto”. >>²⁷³⁷

Curiosamente estos titulares, *reflexiones, refracciones, inflexiones* de Goethe, parecen próximos a “reflejar, absorber y transmitir” que otros autores recientes atribuyen a los pigmentos cromáticos, deudores de la luz primigenia y que parecen descubrir la confusión cromática de Goethe entre luz y pigmento:

<< Es fácil comprender la razón de que Newton desquiciara las ideas ortodoxas. (...) y las lecciones que se aprenden al mezclar los pigmentos raras veces pueden aplicarse a la mezcla de los colores de la luz. No es difícil entender la razón si tiene uno presente el hecho de que los dos son fundamentalmente diferentes: la luz es la fuente de todo color, y los pigmentos no hacen más que reflejar, absorber y transmitir los colores. >>²⁷³⁸

“Reflexión” y color, una relación que también interesa al título del libro de Newton aparece en la naturaleza sobre fondo “negro” asociado a la vacuidad (infinita incluso):

<< Un fenómeno muy especial de la reflexión, denominada ‘dispersión’, ocurre en las grandes extensiones de color en cielo y nubes, y en las espectaculares tonalidades que adornan auroras y ocasos. Si en el cielo no hubiese nada, ni gases ni polvo, lo veríamos negro. De hecho, tal es el color que presenta a partir de un punto situado a 16 kilómetros de la superficie de la tierra, donde la atmósfera se adelgaza hasta casi desaparecer. >>²⁷³⁹

Las reflexiones de Newton también tienen implicaciones prácticas mediando máximos y mínimos reflejos cromáticos de la iluminación solar:

<< Lo ligero se asocia a lo claro, y el blanco, el color más claro, es también el más ligero. (...) Las prendas claras reflejan los rayos solares, por lo que son más frescas. >>²⁷⁴⁰

Se plantea una conocida dualidad: el “negro absorbe” y el “blanco refleja” la totalidad:

<< El negro absorbe todas las longitudes de onda del color, y no refleja ninguna. Por otra parte, el blanco refleja todos los colores de la luz que, juntos, lo forman. >>²⁷⁴¹

Unos siglos después la dualidad permanece, pero en lugar de los científicos prismas de Newton, Yamagata utiliza artísticos cubos (opuestos), uno de ellos con soporte “negro”:

<< En el segundo cubo, la experiencia es opuesta. El entorno es oscuro. Los paramentos vuelven a desaparecer, pero esta vez pintados de un tono cercano al negro. >>²⁷⁴²

Junto / frente a los “espejos” aparece artísticamente el “negro” y como máximo exponente de la negación, la “ausencia de sombras” paradójica, si tenemos en cuenta la experiencia cotidiana:

<< El uso que hace de la luz abre un nuevo límite (...) Yamagata aporta capas de información visual a las superficies, pero lo hace usando la luz como única herramienta y sin formalizar nunca imágenes reconocibles. Es significativo también el hecho de la ausencia de sombras. Su presencia establecería una referencia negativa y evidente a lo tangible. Por eso una sala está forrada de espejos y otra tiene el fondo negro. >>²⁷⁴³

²⁷³⁷ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.282

²⁷³⁸ AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life International, Hamburgo, 1969, p.94

²⁷³⁹ *Op. cit.* p.100

²⁷⁴⁰ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.169

²⁷⁴¹ AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life International, Hamburgo, 1969, p.98

²⁷⁴² VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.188

²⁷⁴³ *Op. cit.* p.190

Por otra parte, la experimentación de Newton con luz solar armoniza los términos ‘incolore’ (luz solar y vidrio del prisma) con ‘blanco’ (sorprendente suma cromática) y ‘policromía’. Lo que en la actualidad es obvio, históricamente tuvo una demostración científica:

<< Newton había mostrado experimentalmente que la incolora luz solar contiene todos los colores. Newton dejó pasar un rayo de luz por un prisma de vidrio, que descomponía el rayo de luz en siete rayos, cada uno de un color distinto, formando la serie de colores del arco iris: rojo - naranja - amarillo - verde - azul - añil - violeta. Estos colores de la luz son los llamados colores del espectro. De este hecho dedujo Newton que la luz blanca es la suma de todos estos colores. >>²⁷⁴⁴

Desde una concepción científico / artística amplia, el “arco iris” de Newton parece encontrar artísticos reflejos contemporáneos, ejemplarmente con Hiro Yamagata, *Campo cuántico X3* [al cubo], Museo Guggenheim Bilbao:

<< Esta instalación, (...), descubre nuevos límites y posibilidades inéditas de construir un espacio sólo con luz transformada por material especular y paneles holográficos. Situados junto al Guggenheim, los cubos de Yamagata interactúan con la luz solar y con los haces de láser proyectados desde el otro lado de la ría. (...) dos enormes cubos, muy juntos (...) El tamaño de las piezas es verdaderamente grande, unos veinte metros de lado el mayor de ellos. Están recubiertos por completo de un material especular que tiene la particularidad de irisar la luz del sol que sobre él incide. >>

Hasta el 3 de abril de 2005, fecha en la que terminó la exposición, pudo apreciarse exteriormente el tecnológico arco iris / “mancha irisada de la luz solar”:

<< (...) inevitablemente mantenemos la vista fija en los paramentos observando cómo cambia de posición y tamaño la mancha irisada de la luz solar, acompañando nuestro movimiento. Advertimos entonces que el material que conforma la imagen exterior de los cubos es, en realidad, luz. Un espejo convencional simplemente hubiera devuelto toda la luz. A cambio, eso sí, de dejarnos en su superficie la imagen del exterior. Este material, sin embargo, capta la luz y nos la ofrece, descompuesta, en su plano.>>²⁷⁴⁵

Valorando otras dualidades, recordamos que el experimento de Newton no convence totalmente a Goethe, que experimenta la variación cromática del sol en plena naturaleza (“amanecer”, “ocaso”, “nublado”), sin pasar por el artificio de la cámara oscura:

<< Pero Goethe pensaba de muy distinta manera. Para él, la suma de todos los colores era el color gris. Para Goethe todos los colores nacen del gris -o, como dice Goethe, *aus dem Trüben* (de lo oscuro, turbio, opaco). Tal es el punto de partida de su teoría. La luz del sol es incolora, piensa Goethe, pero cuando el cielo está nublado, los rayos del sol se ven amarillos. Cuanto más oscurecida está la luz solar, más intenso es su color (en el amanecer y en el ocaso, la luz del sol es roja). >>

Incluso estudia la naturaleza nocturna:

<< Goethe observaba el cielo nocturno a través de un disco de vidrio oscurecido e iluminado por la luz de una vela y el cielo aparecía de color violeta. Cuanto más oscurecido el disco, más azul se veía el cielo. Por eso pensaba Goethe que el amarillo, el rojo y el azul, surgen de lo oscuro, de lo turbio. >>²⁷⁴⁶

Las apreciaciones cromáticas de Goethe relacionadas con el sol son corroboradas diariamente por la naturaleza, que varía (devenir) entre el amarillo y el rojo:

<< Y si aumentamos la cantidad de polvo o de vapor de agua, se producirán también otros colores. La diaria variación del aspecto del sol es un magnífico ejemplo de cómo ocurren estos cambios. Cuando el sol está alto, en una atmósfera relativamente limpia y seca, se ve casi blanco en un cielo intensamente

²⁷⁴⁴ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.282

²⁷⁴⁵ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior n° 148, noviembre 2004, p.188

²⁷⁴⁶ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.282

azul. Pero más tarde, a medida que avanza hacia el horizonte, su luz llega a la tierra en un ángulo más agudo. >>

Cambios cromáticos mediando la materialidad (el polvo o el agua):

<< En vez de brillar verticalmente, tiene que atravesar miles y miles de capas de aire polvoriento, ocasionalmente saturadas de vapor, cercanas a la superficie de la tierra, con lo que se resta mayor cantidad de ondas azules, y en cambio entran en juego otros colores. Cuando más se hunde el sol en el horizonte, mayor es su cambio de color. Primero lo vemos amarillo, luego de un anaranjado subido y, por último, inmediatamente antes de desaparecer, fulge con un rojo vivo. >>²⁷⁴⁷

Apareciendo una curiosa correspondencia con esta ‘cósmica’ materialidad cromática, ahora a propósito de las flores de “alazor”. En la India este colorante naranja fluctúa entre el amarillo y el rojo, asumiendo naturalmente el devenir cromático:

<< El amarillo es poco estable a la luz y palidece con el lavado. El rojo es estable a la luz y a los lavados. (...) Se apreciaba el característico cambio de color que sufrían los teñidos con alazor: cuanto más se lavaban más enrojecían. >>²⁷⁴⁸

Curiosamente también surge un artístico devenir entre el rojo y el naranja en las artísticas iluminaciones naturales / artificiales de Turrell, que incluyen naturalmente la difusa niebla luminosamente azulada y que entenderíamos complementaria del naranja:

<< El recorrido continúa con cuatro espacios lumínicos creados *ex profeso* por el artista para el IVAM y por los que se accede a través de un oscuro pasillo: *Penuma*, de llamativa luz fluorescente, entre roja y naranja; Cogiendo aliento, que parece una tenue ventana abierta al espacio; *Porterville*, instalación que ha adquirido el museo y que combina colores complementarios en diferentes planos, y *Aural*, de un azul fluorescente envolvente como una fina niebla azul. >>²⁷⁴⁹

Otro interesante dualismo aparece en el histórico “prisma” dibujado por el “Bachiller en Artes” Isaac Newton, que fluctúa “entre el negro y el blanco”:

<< La propuesta del recién nombrado Bachiller en Artes implicaba una relación completamente diferente entre la luz y el color. La luz blanca, la luz ordinaria del Sol, es una mezcla confusa. Componentes individuales de la mezcla (que él consideraba corpúsculos y no pulsos), causan sensaciones de colores individuales cuando se separan de la mezcla e, individualmente, inciden en la retina. Newton ya había hecho el dibujo de un ojo que miraba a través de un prisma las franjas coloreadas de un margen contenido entre el negro y el blanco. >>²⁷⁵⁰

También entre el blanco y el negro (“luz” / “oscuridad”) oscila el arte luminoso de Turrell:

<< La luz y la oscuridad son los dos elementos creativos de los que se sirve Turrell para construir piezas de formas y tonalidades variadas que pretenden producir “pequeños cambios en los estados de ánimo de los visitantes”, apuntó la comisaria (Ana María Torres, arquitecto) >>²⁷⁵¹

Otros autores expresan con los términos “luces y sombras” esta concepción de Turrell:

<< Llama la atención lo minimalista de la propuesta ya que este mago de la luz ha logrado su objetivo de recrear distintos estados de ánimo (que se apoderan del visitante) mediante una sabia combinación de luces y sombras -y la llamativa ausencia de cualquier otro elemento- repartidos en distintas instalaciones.>>²⁷⁵²

²⁷⁴⁷ AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life international, Hamburgo, 1969, p.100

²⁷⁴⁸ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.189

²⁷⁴⁹ BONO Ferran, *James Turrell busca la “esencia de la belleza” con su luz difusa*, El País 15 diciembre 2004, p.48

²⁷⁵⁰ WESTFALL Richard S. *Isaac Newton: una vida*, ABC, Madrid, 2004, p.82

²⁷⁵¹ BONO Ferran, *James Turrell busca la “esencia de la belleza” con su luz difusa*, El País 15 diciembre 2004, p.48

²⁷⁵² CAVANILLES Javier, *El impacto visual de James Turrell inunda el IVAM*, El Mundo, 15 diciembre 2004, p.60

Desde otro planteamiento artístico Yamagata también fluctúa entre la luz y la sombra, entre dos espacios, entre luz natural y artificial y donde incluso la “penumbra” tiene importancia:

<< Situados junto al Guggenheim, los cubos de Yamagata interactúan con la luz solar y con los haces de láser proyectados desde el otro lado de la ría. (...) dos enormes cubos, muy juntos, (...) El tamaño de las piezas es verdaderamente grande, unos veinte metros de lado el mayor de ellos. (...) Tras un umbral en penumbra accedemos al mayor de ellos. >>²⁷⁵³

Además del culto japonés por la sombra, popularizado por Tanizaki (como ya hemos visto), aparecen otras tradicionales polarizaciones orientales entre “luz” y “oscuridad”; destacando la occidental Betty Edwards *La dualidad del Yin y el Yang* para el dibujo equilibrado con los dos hemisferios cerebrales:

<< Yin: femenino, negativo, luna, oscuridad, condescendiente, lado izquierdo, frío, otoño, invierno, inconsciente, cerebro derecho, emoción.

Yang: masculino, positivo, sol, luz, agresivo, lado derecho, cálido, primavera, verano, consciente, cerebro izquierdo, razón. >>²⁷⁵⁴

En el japonés Yamagata también surge una artística complementariedad, que deviene meditativa “mutación”:

<< En el segundo cubo, la experiencia es opuesta. El entorno es oscuro. Los paramentos vuelven a desaparecer, pero esta vez pintados de un tono cercano al negro. La luz, delicada y continua, ofrece una secuencia interminable de imágenes de reminiscencias orgánicas, naturales en cualquier caso, que se despliegan y evolucionan lentamente sobre las superficies del interior. La contemplación de estas sugestivas imágenes, en lenta inexorable mutación, invita al relax, a la meditación. >>²⁷⁵⁵

La polarización que deviene “paradoja” también interesa al campo científico:

<< Antes de lanzarnos a un modo radicalmente nuevo de concebir los electrones de los átomos, es importante entender las propiedades de las ondas y considerar la paradoja más desconcertante de la física. ¿Qué representación es la más acertada para describir la naturaleza fundamental de la radiación y la materia: la de las ondas o la de partículas? ¿O acaso necesitamos ambas? >>

Así los “corpúsculos” cromáticos (que no pulsos) de Newton reaparecen en el cuestionamiento paradójico de la física cuántica, en relación con “la dualidad onda / partícula”:

<< A fin de encontrar el origen de la controversia onda / partícula, nos remontaremos a los días en que Isaac Newton [1642-1727] y el físico Christiaan Huygens (1629-95) discutían sobre la naturaleza de la luz. “Estoy seguro de que la luz está formada por partículas, según mi denominación, corpúsculos.” Huygens. “Yo digo que la luz se integra por ondas y propongo una sencilla construcción geométrica que da el resultado correcto para la reflexión, refracción, difracción e interferencia.” Newton. ¿Entonces, quién tenía razón? ¿Y en qué argumentos se funda la teoría ondulatoria de la luz? >>²⁷⁵⁶

Recordemos a este respecto que en la “*historia de la luz*”...

<< El astrónomo holandés Christiaan Huygens tomó las ideas de Newton y desarrolló un tratamiento matemático que mostraba cómo las ondas de luz se curvaban al pasar por un prisma o una lente. (...)

Huygens creía que la luz era un fenómeno de ondas, como los rizos del agua en la superficie de un estanque cuando se lanza una piedra. (...) Las matemáticas de Huygens, basadas en la teoría de la onda, explicaban la refracción por lo menos tan bien como el concepto de partícula de Newton. >>

²⁷⁵³ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.188

²⁷⁵⁴ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.65

²⁷⁵⁵ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.188

²⁷⁵⁶ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.105

... se produce alguna sombra:

<< El propio Newton se dio cuenta de que había ciertas cosas sobre el comportamiento de la luz que no se podían explicar fácilmente con la teoría de la partícula. En efecto, en su *Optica*, Newton afirmaba con sumo cuidado que el concepto de que la luz está compuesta de partículas submicroscópicas no estaba demostrado; era sólo un intento de explicación basado en la evidencia de que se disponía. >>²⁷⁵⁷

No obstante la dualidad Huygens-Newton estimulará el progreso científico:

<< Unos siete años más tarde, después de la publicación de su primer documento en las *Philosophical Transactions*, Newton replicó a una crítica del científico alemán Christiaan Huygens con un sermón metodológico.

“A mi entender, Mr. Huygens utiliza un mecanismo erróneo para examinar la naturaleza de los colores (...) Quizá, pronto se contentará con descomponer la luz en colores como puede hacer el arte, (...) y, finalmente, con separarlos de nuevo para ver qué cambios ha operado en los mismos la reunificación.” >>

Aunque inicialmente la lección de lo que “puede hacer el arte” pueda no ser muy bien recibida:

<< Sin duda Huygens, el decano de la ciencia europea, no disfrutó con la conferencia de un desconocido catedrático de Cambridge. En cualquier caso, aporta una descripción justa del procedimiento de Newton al desenmarañar las implicaciones de su idea central. >>²⁷⁵⁸

A fin de cuentas podría aparecer cierta unicidad teórica y un conclusivo “paralelismo” Newton y Huygens, algo que en principio no sucede entre las teorías cromáticas de Newton y Goethe:

<< El paralelismo entre Newton y Huygens, en el campo de la física natural, es notable. Trabajando dentro de la misma tradición, observaron, en muchas ocasiones, los mismos problemas y llegaron a conclusiones similares. >>²⁷⁵⁹

No obstante más allá de la dualidad, aparece la luminosa unicidad del color:

<< La luz es la sola fuente de color que existe. (...) el más espectacular pavo real, el más chillón atuendo de payaso, no son sino meros reflectores, medios que absorben y transmiten uno o más de los colores que forman la luz. Sin ella no existe ni la más pálida tonalidad.

No es fácil aceptar este concepto, pues el color parece inherente de todo lo que vemos. (...) Si la luz es la única fuente del color, ¿cómo logra la naturaleza tan infinita variedad de tonos? (...) La respuesta a esta pregunta radica en la naturaleza y reciprocidad de tres elementos: la luz, fuente de color; la materia y su reacción al color, y el ojo, que percibe el color. >>²⁷⁶⁰

La “paradoja” nace naturalmente de los interrogantes dualistas. Incluso en la física cuántica surge la contradicción, al enfrentarse la naturaleza dualista de la luz como partícula / onda:

<< Primero en Copenhague y luego en Gotinga, el matemático inglés Paul Adrian Maurice Dirac comenzó a trabajar en los problemas de la emisión y absorción de la radiación electromagnética, es decir, la luz. Un cuarto de siglo antes, Planck y Einstein habían probado teóricamente que la luz estaba formada por partículas, hoy denominadas *fonones*.

Pese a la evidencia abrumadora presentada en el siglo XIX en apoyo del modelo ondulatorio, Einstein había reavivado la controversia acerca de la dualidad partículas / ondas. Sin embargo, el sentido común exigía optar entre ambas posibilidades. Dirac probó que la teoría cuántica contenía la solución de la paradoja. “Aplicando la mecánica cuántica a la teoría electromagnética de Maxwell, construí el primer modelo conocido de una *teoría del campo cuántico*.” >>

Y como por arte de “magia” el sincretismo (“no dualidad” que dirían en Oriente) aparece históricamente a propósito del nacimiento de la *electrodinámica cuántica*:

<< Ahora el concepto de un campo continuo, formulado por Faraday y otros (¿recuerdan las limaduras de hierro y el imán de la clase de ciencias?), podía dividirse en partes que interactuaban con la materia, formada, como es sabido, por entidades discretas tales como electrones, protones, etc. Con el nuevo

²⁷⁵⁷ BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.148

²⁷⁵⁸ WESTFALL Richard S. *Isaac Newton: una vida*, ABC, Madrid, 2004, p.87

²⁷⁵⁹ *Op. cit.* p.89

²⁷⁶⁰ AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life International, Hamburgo, 1969, p.92

enfoque de Dirac la luz podía ser tratada como ondas o partículas y dar respuestas correctas. ¡Era magia!>>²⁷⁶¹

Y en la ciencia de vanguardia literalmente se produce ‘la iluminación’, el ‘eureka’:

<< Hoy 70 años después, J.C. Polkinhorne (nacido en 1930), ex-profesor de física teórica en Cambridge que aprendió la mecánica cuántica con el propio Dirac, sigue impresionado ante este logro. El ofrece una metáfora vívida: “Didac recurrió a un formalismo comprensible por todos, que al ser examinado desde la óptica corpuscular mostraba una conducta corpuscular y desde la óptica ondulatoria, una conducta ondulatoria. Era como si alguien hubiese considerado inconcebible que un mamífero pusiera un huevo y de repente naciera un ornitorrinco.” >>

Un sincretismo científico que notablemente resuelve la naturaleza paradójica de la luz y además deviene obra colectiva:

<< Desde esta obra de Dirac, la naturaleza dual de la luz como onda y partícula dejó de constituir una paradoja para quienes son capaces de seguir el razonamiento matemático. Luego de la Segunda Guerra Mundial, el trabajo de Dirac fue continuado por Richard Feynman (1918-1988) y otros (...) “Llamamos a nuestra teoría *Electrodinámica Cuántica* o EDC, para abreviar, en ella se describe la interacción de la luz y la materia con una exactitud asombrosa.” >>²⁷⁶²

También “hoy”, desde un luminoso arte científico, Yamagata propone experimentalmente la naturaleza dualista de la luz (“corpuscular” / “ondulatoria”) mediando el láser:

<< (...) “pedagogía física” que nos ofrece Yamagata. La diferente cualidad de las experiencias visuales de cada sala [2 cubos] obedece a la voluntad de evidenciar las dos características propias de la luz: su naturaleza corpuscular y su comportamiento ondulatorio. La primera sala ofrece experiencias visuales de carácter energético. La segunda aporta secuencias continuas de luz, cuyo argumento es la alteración del frente de ondas láser con dispositivos ópticos. >>²⁷⁶³

Como en la meditación, en la física cuántica también la “observación” constituye la clave de la “complementariedad” de las teorías lumínicas y, literalmente, la naturaleza blanca (nieve) ilumina al científico:

<< En 1927 mientras esquiaba en Noruega, Bohr descubrió lo que a su entender era el núcleo para la comprensión de la mecánica cuántica, la dualidad onda / partícula; pero su punto de vista era innovador. “Los comportamientos ondulatorio y corpuscular de un objeto son mutuamente excluyentes, pero ambos son necesarios para una comprensión cabal de sus propiedades.” Llamo a esta nueva situación, *complementariedad*. >>

No obstante mientras la física clásica se manifiesta excluyente, la física cuántica se evidencia inclusivista:

<< Un físico clásico (Newton, por ejemplo) diría: “Si dos descripciones son excluyentes entre sí, por lo menos una debe ser errónea”. “Pero como físico cuántico, yo afirmo (Bohr) que un objeto tenga un comportamiento corpuscular u ondulatorio depende de los instrumentos elegidos para su observación.” Los electrones presentan propiedades ondulatorias y corpusculares. >>²⁷⁶⁴

Años después y pasando de la teoría a la praxis, Yamagata escenifica artísticamente la “dualidad energética y dinámica”:

<< (...) el modelo teórico de los campos cuánticos asume la dualidad energética y dinámica de las partículas subatómicas que tan importante es para comprender el comportamiento de la luz. La pretensión del artista es hacer evidentes a escala real algunos de estos fenómenos, y para ello cuenta con una fuente

²⁷⁶¹ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.152

²⁷⁶² *Op. cit.* p.153

²⁷⁶³ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior n° 148, noviembre 2004, p.190

²⁷⁶⁴ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.160

de luz muy elemental: el láser, en el que se pueden modular con precisión los dos parámetros básicos de la luz, su valor energético y su longitud de onda (su color). >>

El “intercambio cuántico” puede ser “presenciado”, diríamos, espectacularmente:

<< Además su propagación en el medio es también controlable: esa línea de luz, bien definida y mantenida a lo largo de grandes distancias, se debe al ordenado frente de ondas característico de esta emisión. En la interacción de un haz láser con una superficie cualquiera de la instalación se producen intercambios a escala cuántica cuyo resultado es una modificación de las características del haz. En la medida que el espectador puede contemplar el aspecto del haz antes y después de la interacción se podría decir que ha “presenciado” el resultado de un intercambio cuántico. >>²⁷⁶⁵

Volviendo a los planteamientos de Goethe, puede apreciarse que “se equivocaba” no sólo en relación con las teorías cromáticas de Newton, también en la particular consideración histórica del blanco:

<< Goethe se equivocaba en lo concerniente al gusto de los cultivados griegos. Después de publicar su teoría de los colores, los estudiosos de la Grecia clásica descubrieron que los templos griegos, y hasta las estatuas, estaban pintados. Los muros de los templos estaban pintados con frisos tanto por su cara exterior como por su cara interior, los motivos vegetales de las columnas eran verdes, y las figuras de mármol tenían sus ropas pintadas de diversos colores; la piel de las estatuas tenía un color natural, y en sus ojos había incrustadas piezas de vidrio de color. >>²⁷⁶⁶

Pero no sólo a la Grecia clásica le interesaba la policromía escultórica. En la escultura gótica también puede apreciarse la sistemática reiteración del ‘error’ en la interpretación cromática de Goethe. Tomemos como ejemplo, por pura proximidad, la Catedral de Santa María de Vitoria (en devenir, por restauración ‘permanente’ y visitable):

<< Tecnología de vanguardia y sensibilidad humana se unen en la investigación de la policromía del pórtico de Santa María.

Que el color es subjetivo lo saben bien las investigadoras que forman el equipo que trabaja en la restauración del pórtico de la catedral de Santa María de Vitoria. Su trabajo minucioso rastreando la historia de este conjunto escultórico centenario tenía en cuenta en buena parte la policromía. >>

“Años de historia” son revelados:

<< El estudio de la policromía del pórtico de la catedral vieja es único en el mundo. (...) Ha habido que rastrear 650 años de historia del pórtico, que ha sufrido en ese tiempo al menos 15 intervenciones de relevancia. La actual presencia de las portadas de los templos góticos, con la piedra desnuda, es más bien reciente. >>²⁷⁶⁷

Así que la equivocación de Goethe fue asociar lo multicolor con lo bárbaro, un pensamiento que es recurrente a lo largo de la historia, tal como hemos visto a propósito del trabajo de Batchelar en *Cromofobia*:

<< Entusiasmado por la blanca antigüedad, Goethe escribió: “Los hombres cultivados tienen cierta aversión a los colores”. Cuantos más colores, más bárbaro el gusto, y en esto estaban de acuerdo Goethe y sus contemporáneos: “Los hombres que viven en estado de naturaleza, los pueblos rudos y los niños sienten una gran inclinación por el color en su máxima energía (...) También sienten inclinación por lo multicolor.” >>²⁷⁶⁸

La “policromía” investigada en las esculturas góticas de Santa María, evidencia las sucesivas reiteraciones (“sucesivos recubrimientos pictóricos”) a lo largo de la historia:

²⁷⁶⁵ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.190

²⁷⁶⁶ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.166

²⁷⁶⁷ CRESPO Txema G. *Sinfonía de color en la catedral*, El país - País Vasco, 19 diciembre 2004, p.8

²⁷⁶⁸ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.166

<< (...) investigaciones realizadas para la restauración del pórtico por el equipo dirigido por Diana Pardo desde el año 2000. En el siglo XIV se organizan los accesos a la catedral (...) la piedra vivió sucesivos recubrimientos pictóricos, pero no sería hasta finales del siglo XVI cuando se realiza la primera policromía completa de todo el pórtico, con la que adquiere su momento de máximo esplendor. Luego hubo más. De las 15 intervenciones, seis fueron de todo el conjunto. ¿Cómo se puede saber con tal precisión? Esa ha sido la gran aportación de este estudio concreto de la policromía, dirigido por Mercedes Cortázar y en el que han participado otras ocho restauradoras. >>

Y la amplísima gama de “tonalidades diferentes” utilizadas:

<< Hasta ahora, los estudios de la policromía se limitaban a una escultura como máximo. El trabajo lo realizaba una persona, con lo que la disección de las capas sólo había unos ojos que rescataban los avatares que había vivido la pieza. En el pórtico de la catedral de Vitoria, lo primero fue ponerse de acuerdo en los colores. No todos vemos el gris, el ocre o el verde del mismo modo y en este pórtico se han rastreado hasta 60 tonalidades diferentes. >>²⁷⁶⁹

De las “60 tonalidades” históricas de la Catedral de Santa María de Vitoria a los “3.351” vidrios policromos del Musac de León median varios siglos. No obstante, el luminoso cromatismo de la catedral de León se refleja (históricamente) en la vanguardista y contemporánea arquitectura:

<< (...) Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac), con un estallido de color provocado por 3.351 paños de vidrios que reproducen con la exactitud del píxel “El halconero”. A partir de una desfragmentación digital, la fachada de este “portaviones de última generación” con sede en León se convierte en un guiño a las vidrieras de su catedral gótica y en un templo laico diseñado a partir de geometrías ortogonales. >>²⁷⁷⁰

Este contemporáneo guiño arquitectónico a la catedral de León se remonta hasta las vidrieras “más antiguas”:

<< La serie de vidrieras que consideramos pertenecen al siglo XIII son las más antiguas de la catedral, pero también las que más cambios han sufrido. (...) De toda esta serie se destaca la vidriera núm.5, llamada “La Cacería” y las escenas de vidas de santos y misterios de Cristo de las capillas. >>²⁷⁷¹

No obstante cierta descontextualización histórica ya estaba implícita en la misma vidriera núm.5 de la catedral de León, donde aparecen “halcones”:

<< Vidriera núm.5: (...) Dos cartelas en el primer hueco y otra en el segundo dicen: Gramática; Dialéctica, Aritmética, que han de corresponder a representaciones del Trivium y el Quatrivium. El resto de figuraciones representan personajes integrantes de una “Cacería”. Y hasta trece figuraciones de caballerías, un camello, perros, halcones, liebres, monos, caballeros con trompetas y escudos, maceros y el mismo rey con símbolos de emperador. (...) Esta vidriera rompe el ritmo narrativo de las anteriores en tema y forma. Es claro que esta vidriera no se hizo para este lugar que ocupa desde hace tiempo. Incluso cabe la posibilidad de que no se fabricara para la catedral, sino para el palacio. >>²⁷⁷²

La tecnología informática permite el paso del siglo XIII al XXI:

<< Hacia el exterior, la silueta zigzageante del Musac [Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León] gana una plaza como paréntesis entre el acceso y la ciudad histórica [León]. El capricho policromo hace referencia a los vitrales de la catedral de León, pixelados y convertidos en una vidriera del siglo XXI que produce en el acceso su efecto más especial. >>²⁷⁷³

Así la policromía de “El halconero” se convierte en modélica sabiduría intemporal:

<< Vidriera núm.5: (...) La parte más problemática, en todo caso, sería la que se refiere a escenas de cetrería. [vidriera con jinete a caballo con un halcón en la mano izquierda, en la 3ª banda empezando por

²⁷⁶⁹ CRESPO Txema G. *Sinfonía de color en la catedral*, El país - País Vasco, 19 diciembre 2004, p.8

²⁷⁷⁰ MOLLEDA Belén, *El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León se presenta “al desnudo”*, ABC, 18 diciembre 2004, p.58

²⁷⁷¹ FERNANDEZ ARENAS José, *Las vidrieras de la catedral de León*, Everest, León, 1987, p.25

²⁷⁷² *Op. cit.* p.27

²⁷⁷³ CANALES Fernanda, *Tablero de juego*, El País - Babelia 11 diciembre 2004, p.28.

la izquierda, tercer caballero empezando por arriba]. Sabemos que el Rey Sabio se ocupó de este tema en uno de sus escritos y nada extraño sería que él mismo encargara esta vidriera, sino para la catedral, al menos para alguno de los salones del palacio real. Esta vidriera es única por su tema y la calidad de sus vidrios y una de las mejor conservadas. Ella sola justifica la fama de las vidrieras de la catedral de León.>>²⁷⁷⁴

Paradójicamente esta sabiduría en el siglo XXI se muestra desnuda y ensimismada, aunque abierta a un orientalismo próximo, no necesariamente interesado por el “vacío” más afincado en Extremo Oriente:

<< Hasta enero, el Musac, con un presupuesto de construcción de 33 millones, se presentará “al desnudo”, proyectando sólo *Eye catching*, una video-instalación que la estadounidense Jennifer Steinkamp ideó para la bienal de Estambul (...) El Musac abre sus puertas vacío “como una obra de arte en sí mismo”. >>²⁷⁷⁵

También resulta paradójico este vacío contemporáneo que incidiendo sobre el devenir temporal, recuerda su concepción como proyecto anticipatorio (“catálogo”) incluyendo potencialmente la obra (“en cartera”). Interesándonos también la inclusión en la “nada” de una “carta de intenciones”, que podría interpretarse como un casi deontológico código (ver más adelante el manifiesto cinematográfico *Dogma*):

<< (...) no sé muy bien por dónde “pillar” esto de que un museo abra sus puertas sin nada en sus salas (nada, absolutamente nada que llevamos a los ojos) durante quince días para luego cerrarse a cal y canto, y tener que esperar hasta el mes de abril para ver la primera exposición de su esperada trayectoria teórico-estética comprometida al cien por cien con la creación del último minuto más ya pasa de ser contemporánea a efímero pasado. Llego a pensar que esto no tiene ni pies, ni cabeza, que es la penúltima extravagancia de un museo extravagante por pura esencia, convencimiento y vocación; que su corta, pero fructífera historia es el cuento de nunca acabar y que todo forma parte de esa efímera arquitectura que le sustenta, aquélla que antes de nacer, casi de haber puesto su primera piedra, ya editó un catálogo (hace un par de ARCOS) con sus obras en cartera, con su carta de intenciones (*Files*) >>²⁷⁷⁶

No obstante el efímero vacío interior del MUSAC ya se anticipa en el vacío exterior de la emblemática plaza (con una vacuidad equiparable a la del patio) y entre otras paradojas el conjunto alterna la luminosa policromía con la ‘blancura’ de los muros de hormigón:

<< Hacia el exterior, la silueta zigzagueante del Musac [Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León] gana una plaza como paréntesis entre el acceso y la ciudad histórica [León]. El capricho policromo hace referencia a los vitrales de la catedral de León, pixelados y convertidos en una vidriera del siglo XXI que produce en el acceso su efecto más especial. Se han hecho dos edificios: uno en el interior, con muros de hormigón blanco que alcanzan hasta 18 metros de altura y provocan la impresión de estar dentro del estómago de una ballena, y otro fuera, envuelto con vidrios cuya modulación falsea la lectura de los niveles interiores, y cuyo material (por la vestimenta opaca o de colores) traiciona su lógica transparente y oculta la coraza hermética del laberinto de hormigón. Podría decirse que son tres los edificios que se generan, al incluir la azotea, aquella quinta fachada donde se materializa la geometría de la planta. Pantalla de colores por fuera y búnker por dentro, construyen una mancha de contorno indefinido. >>²⁷⁷⁷

Cuando al concepto de muro se le asocia un vacío interior-exterior, resuenan ecos de Tadao Ando:

<< (...) mientras el muro en el exterior sirve para delimitar y reflejar el caos urbano circundante, en el interior encaja un espacio “primigenio” que, al decir de Ando “es capaz de simbolizar relaciones entre los

²⁷⁷⁴ FERNANDEZ ARENAS José, *Las vidrieras de la catedral de León*, Everest, León, 1987, p.27

²⁷⁷⁵ MOLLEDA Belén, *El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León se presenta “al desnudo”*, ABC, 18 diciembre 2004, p.58

²⁷⁷⁶ REVUELTA Laura, *MUSAC, ser o no ser*, Blanco y Negro Cultural, 18 diciembre 2004, p.33

²⁷⁷⁷ CANALES Fernanda, *Tablero de juego*, El País – Babelia, 11 diciembre 2004, p.28

seres humanos y los objetos”, en tanto éstos se hallan condicionados por la interacción de la materia con la luz, el viento y el agua. >>²⁷⁷⁸

Por supuesto el muro de Ando ‘necesariamente’ será de hormigón, y deberá dialogar con la luz del sol, que como demostró Newton, contiene todos los colores:

<< Ando dice del hormigón que “es el material idóneo para conseguir superficies creadas por rayos de luz... (con la que) los muros se hacen abstractos, se anulan y se aproximan al confín del espacio. Pierden su realidad y la única existente viene del espacio que encierra.” (Tadao Ando, *From Self-enclosed Modern Architecture Towards Univerdality*, en *Japan Architect*, mayo 1982, p.12) >>²⁷⁷⁹

Aunque el hormigón por definición es monocromo (supuestamente la luz solar también parecía monocroma antes de Newton) Ando paradójicamente propone un cierto sincretismo cromático con el gris (“universo multicolor”), en la tradición zen del Rikyu (del que ya hemos tratado):

<< Refiriéndose al monocromo Ando ha comentado: “El universo crea un universo multicolor”. (Tadao Ando, *Album de L'exposition*, Centre Pompidou, París, 1993)
Así, Ando busca que su ámbito gris no sea un gris simple, sino un gris amarillo, un gris azul, un gris verde, un gris rojizo, etc. Esto es, el gris como lo definió Rikyu, no como una combinación del blanco y el negro sino como una mezcla de rojo, azul, amarillo, verde y blanco. >>²⁷⁸⁰

Los arquitectos exponen en museos de arte (incluso coloreados), así Ando en París y Tuñón / Mansilla en León. Con todo y a pesar de la policromía, el “vacío” del MUSAC es programático:

<< Lo cierto es que el edificio que acoge el MUSAC es toda una obra de arte firmada por Tuñón y Mansilla: una geométrica estructura cubierta por más de tres mil paños de vidrio de colores. El conjunto bien merece una visita en “vacío”. Un macro-edificio para una ciudad pequeña como León que además va a acercarse al arte contemporáneo más rompedor. >>²⁷⁸¹

Entre arquitectura, arte y naturaleza, conviene recordar que el “vacío” constituye una parte esencial de la obra / proyecto de Turrell:

<< (...) El miedo, la angustia, el infinito, el vacío o la tranquilidad son sólo algunas de las sensaciones que transmite.
(...) La exposición es tan difícil de describir como imposible resulta no dejarse atrapar por la propuesta del artista norteamericano. (...)
Turrell, que se autodefine como “escultor de la luz y cultivador del arte sin objetos”. >>²⁷⁸²

Además el trabajo de Turrell también se integra en la arquitectura preexistente y como en Tadao Ando la superficie se desmaterializa por la luz:

<< Pabellón en la *Casa Baker*. Greenwich. Connecticut. 2004. Arquitecto Walt Smith (SOM). Iluminación James Turrell.
En esta casa tratada como una instalación luminosa por el artista James Turrell, los cuerpos sólidos, al llenarse de luz, dejan de serlo y las superficies opacas, al intentar tocarlas, resultan ser sólo luz. >>²⁷⁸³

²⁷⁷⁸ FRAMPTON Kenneth, *El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando*, en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.6

²⁷⁷⁹ *Op. cit.* p.9

²⁷⁸⁰ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.20

²⁷⁸¹ REVUELTA Laura, *MUSAC, ser o no ser*, Blanco y Negro Cultural, 18 diciembre 2004, p.33

²⁷⁸² CAVANILLES Javier, *El impacto visual de James Turrell inunda el IVAM*, El Mundo, 15 diciembre 2004, p.60

²⁷⁸³ VALERO Ignacio, *Experiencias visuales: percepciones y paradojas. Una casa de luz*, Diseño Interior 145, p.160

Si históricamente (en el gótico) la luz transforma el muro en vidriera, recíprocamente en la arquitectura religiosa de Le Corbusier el “muro” deviene metafóricamente “vidriera”:

<< Hay una diferencia fundamental en el uso de la luz entre Le Corbusier y Ando. El primero utiliza la luz y el color siguiendo el espíritu de la arquitectura Occidental, que empieza a tomar fuerza en el gótico con la transformación del muro, cuando éste o parte del mismo se sustituyó por una vidriera (...) Este tratamiento del muro como si fuese una vidriera puede percibirse en el muro sur de la capilla de Norte Dame Du Haut. >>²⁷⁸⁴

No obstante, Ando al inspirarse en la arquitectura religiosa de Le Corbusier no utiliza como él vidrios coloreados, sino que mediando una concepción oriental deviene “monocromático”, polarizado entre el *yin* y *el yang*:

<< El camino seguido por Ando es distinto, éste se olvida del color y se centra en la luz, o mejor dicho, en la luz y en la sombra. Su obra no es una composición colorista sino que es un trabajo monocromático. Este posicionamiento no es arbitrario sino que tiene un fundamento filosófico: una gran parte de las manifestaciones artísticas del pueblo japonés se fundamentan en la dualidad *yin-yang*, que en este caso se expresa en la relación luz-oscuridad. >>²⁷⁸⁵

Recordemos que el autor de esta cita realizó una “tesis” doctoral (*La concepción del mundo en el taoísmo*) sobre esta oriental filosofía espiritual:

<< Resumen: Esta tesis, como su título indica, trata de la concepción del mundo en el taoísmo. Se ha descrito esta concepción desde los textos de los dos pensadores principales de este sistema filosófico: Lao Tze y Chuong Tze. (...) se ha estudiado la teoría de las fuerzas polares *yin-yang* que son las fuerzas que fundamentan al taoísmo. Se ha visto también como el taoísmo giró en torno a los conceptos: *tao te* y *wu-wei* que describen una metafísica, una ética y una acción política respectivamente. Todo esto implica una concepción armónica del universo en donde las fuerzas polares se complementan. >>²⁷⁸⁶

Lógicamente el taoísmo en su espiritual vacuidad también atrae a Oteiza:

<< La evolución del artista-investigador le llevó, después de 1957, a concentrarse en la construcción de las famosas cajas vacías, (...) fue más allá de Malevich, Van Doesburg y de los ejercicios constructivistas, porque creó receptáculos materialmente vacíos pero de una intensa energía espacial. Oteiza, que estaba llegando al final de su camino, era cada vez más esencialista, estaba próximo al Tao y conseguía despojar a sus obras de todo lo que pudiera ser superfluo para dotarlas de una “Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta y solución espiritual de la existencia”, justo cuando J.P. Sartre estaba definiendo desde el existencialismo el mismo concepto. >>²⁷⁸⁷

Oteiza (como también hemos observado con Ando) se polariza entre lo sagrado y lo profano, estableciendo una creativa interacción entre “arte” y “religión”:

<< Oteiza reconoció haber pedido al arte todo lo que antes pedía a la religión. >>²⁷⁸⁸

De hecho Oteiza colabora activamente en Aránzazu con la “religión”, donde también ‘religa’ con la ancestral espiritualidad:

<< (...) participación de Oteiza en la basílica de Aránzazu (Guipúzcoa, 1952-1969), que constituye un hito en su carrera (...) Aránzazu nos ayuda a comprender muy bien al Oteiza que recurría a los ancestros más remotos de su cultura y de la religión, al artista que perseguía un símbolo capaz de ir más allá de la pura materialidad. >>²⁷⁸⁹

²⁷⁸⁴ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.17

²⁷⁸⁵ *Ibidem*.

²⁷⁸⁶ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La concepción del mundo en el taoísmo*, Tesis Doctoral, Complutense de Madrid, 1984.

²⁷⁸⁷ GIRALT-MIRACLE Daniel, *Oteiza, filósofo de la escultura*, Arte y parte nº 54, p.22

²⁷⁸⁸ MORAZA Juan Luís, *Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío, a propósito de la obra de Oteiza*, Arte y parte nº 54, p.33

²⁷⁸⁹ GIRALT-MIRACLE Daniel, *Oteiza, filósofo de la escultura*, Arte y parte nº 54, p.21

Por otra parte en arquitectura contemporánea, Khan ilumina la materialidad:

<< Khan posee el don singular de dar dignidad y fuerza hasta a los materiales de construcción más comunes y económicos. Esto es sin duda el resultado de su interés por los problemas relativos a la luz natural: el problema de cómo la luz entra en un edificio para dar vida a sus superficies interiores. >>

Y crea una secuencia de estancias, que quizás rítmicamente podríamos equiparar con el apostolado de Aranzazu y que al usar términos como “estructura molecular que aspira a la luz” (o la vacuidad del “marco ambiental”) sintonizaría con el ya citado lenguaje científico de Oteiza:

<< Las habitaciones de los estudiantes son muy compactas: (...) Khan define esta secuencia de estancias volcadas al exterior como “una estructura molecular que aspira luz”. En efecto en las habitaciones de los estudiantes intentó hacer entrar la luz natural eliminando al mismo tiempo sus molestos reflejos. El uso de los materiales y el efecto de luz son las mayores razones del carácter íntimo de estas habitaciones individuales. (...) Forma parte de la filosofía de Khan la idea de que el arquitecto sólo debe dar al hombre un simple *marco* ambiental. >>²⁷⁹⁰

Finalmente Khan, desde una disciplinada (“método”) concepción integradora de arte y arquitectura (utilizando un lenguaje ‘cuasi-mesiánico’) propone un culto metódico a la naturaleza, que vuelva a ‘re-ligar’-nos (“nos reconduce”) con los orígenes:

<< Khan nos enseña que hacer arquitectura es transformar sueños y experiencias en lugares en los que sentirnos a gusto. El arquitecto no construye monumentos sino que intenta, (...), representar la realidad capaz de expresar cultura e historia universales. (...) La arquitectura es arte y por ello no es cuantificable. El arte nace de la inspiración que nos reconduce nuevamente al “manantial”. Louis Khan nos muestra todo esto, no sólo en sus creaciones arquitectónicas, sino enseñándonos un método que puede ayudarnos a todos a sacar agua del mismo eterno “manantial”. >>²⁷⁹¹

En cierta medida se aproximaría al concepto ‘escultórico’ hegeliano de “arquitectura independiente / simbólica”, implicando una “religación”, concepto próximo al termino religión que viene de la raíz religar (ya tratado con anterioridad), que hasta cierto ‘punto’ al fusionar “principio y fin”, sugiere un círculo:

<< Hegel denominó “arquitectura independiente” o “arquitectura simbólica”, al tipo de construcción propia de los templos característica por no ser habitable: se trata de espacios vacíos que se abren a la visita metafísica de un determinado contenido cualificado como sagrado: templos, altares, custodias, hostiarios, sagrarios (...), un copioso repertorio de espacios sagrados o contenedores metafísicos que habrán procurado resolver todas las formas de angustia y miedo provenientes del cuerpo, cuyo antropomorfismo es tanto más apreciable cuanto retrocedemos en la historia. La ilusión religiosa de una religación fusiona principio y fin, tumba y útero, abandono ante la muerte y reencuentro con la imagen materna, en la figura vacante del vacío. >>²⁷⁹²

Así el Ouroboros re-aparece necesariamente en nuestro trabajo, como un símbolo que en su dinámica circularidad fusiona cíclicamente el “nacimiento” y la “muerte”:

<< El movimiento circunferencial, que los gnósticos convirtieron en uno de sus emblemas esenciales mediante la figura del dragón, la serpiente o el pescado que se muerde la cola, es una representación del tiempo. El Ouroboros (dragón mordiéndose la cola, en forma circular) aparece en el *Codex Marcianus* (siglo II. d. de J.C.) con la leyenda griega *Hen to Pan* (El Uno, el Todo), lo cual explica su significación, concerniente a todo un sistema cíclico (unidad, multiplicidad, retorno a la unidad; evolución, involución; nacimiento, crecimiento; decrecimiento, muerte; etc.). >>²⁷⁹³

²⁷⁹⁰ NORBERG-SHULTZ Christian - DIGERUD Jan Georg *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1990, p.128

²⁷⁹¹ *Ibidem*.

²⁷⁹² MORAZA Juan Luís, *Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío, a propósito de la obra de Oteiza*, Arte y parte nº 54, p.36

²⁷⁹³ CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1982, p.131

Precisamente esa misma concepción de la circularidad como nacimiento y muerte, pero repetido ‘eternamente’ aparece definido bajo la denominación de *samsâra* en muchas filosofías orientales:

<< Samsâra: La ronda de nacimientos y muertes. La región “fuera del *nirvâna*”. La “rueda de la vida”.>>²⁷⁹⁴

En zen también se utiliza simbólicamente un círculo denominado *en-so*, que formalmente ofrece cierta afinidad con el Ouroboros occidental, y que podría ser una alternativa al círculo vicioso (que venimos tratando ‘reiteradamente’ a lo largo del trabajo):

<< En-so: Una de las representaciones más profundas y recurrentes del arte zen es el círculo o *en-so*. En el zendo su presencia ordena el espacio, silencia el espíritu y marca el centro. >>²⁷⁹⁵

Mientras que en la estructuración conceptual zen del “no-pensamiento” aparece el concepto *ku*, (“existencia sin sustancia”) que también tiene una concepción cósmica y circular, incluso en el aliento vital concienciado durante la meditación sedente *zazen*:

<< En el sutra *Hannya Shingyo* está escrito: “*Ku soku ze shiki*, la vacuidad engendra los fenómenos, *Shiki soku ze ku*, los fenómenos engendran la vacuidad”.

Durante *zazen* el espíritu va de pensamiento a no-pensamiento y de no-pensamiento a pensamiento. El punto de unión es cero. De cero parten todos los fenómenos y vuelven a cero. Lo mismo ocurre con la respiración. Al final de la espiración la conciencia vuelve a *ku*. >>²⁷⁹⁶

Volviendo a la tradición simbólica occidental, Alciato es un referente imprescindible sobre el tema de aquella circularidad viciosa:

<< Emblema CXXXII. Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras. Tritón, trompetero de Neptuno (...) está encerrado en medio de un círculo de una serpiente que se muerde la cola introduciéndosela en la boca.

(...) Aquí lo vemos enmarcado por el ouroboros o serpiente que se muerde la cola, que es el atributo de Saturno y de la eternidad, o del tiempo que se repite cíclicamente. >>²⁷⁹⁷

La lista de referentes del Ouroboros sería interminable:

<< El primer escritor que relacionó al ouroboros con Saturno fue un retórico del siglo IV, Marciano Capella. Además del tiempo significa el universo, y este símbolo en muy conocido, ya que figura en el inicio del Horapolo. >>²⁷⁹⁸

Aunque el inicio emblemático siempre hace referencia al primer Jeroglífico de Horapolo. Allí aparece la circularidad en relación con las divinidades, pero también con la naturaleza, mediando el “sol” y la “luna”:

<< Jeroglífico I. La Eternidad. Como representan “eternidad”. Para indicar “eternidad” escriben un sol y una luna porque son elementos eternos.

Si quieren escribir “eternidad” de otra forma, pintan una serpiente con la cola escondida debajo del resto del cuerpo, que los egipcios llaman “ureo” y en griego “basilisco”, con el cual precisamente, haciéndolo de oro, ciñen a los dioses. Los egipcios dicen que la eternidad se revela a través de este animal, porque, aunque hay tres clases de serpientes, (...) sólo ésta es inmortal (...) Como parece ser señora de vida y muerte, por eso mismo la ponen sobre la cabeza de los dioses. >>²⁷⁹⁹

²⁷⁹⁴ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.140

²⁷⁹⁵ Catálogo *Tierra Zen SL*, Camino de los Capuchinos-A nº 21, 43500 Tortosa (Tarragona) 2004, p.13

²⁷⁹⁶ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.72

²⁷⁹⁷ ALCIATO y SEBASTIAN Santiago (ed.), *Emblemas*, Akal, Madrid, 1993, p.172

²⁷⁹⁸ *Op. cit.* p.173

²⁷⁹⁹ HORAPOLO y GONZALEZ DE ZARATE, Jesús M^a (ed.), *Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p.43

Tan exótico como el jeroglífico de Horapolo de ‘supuesta’ raíz egipcia, con el Ouroboros asociado al devenir del sol y luna, aparece la circular concepción del devenir japonés frecuentemente asociado a la naturaleza (variación diaria y estacional). Que se concreta en el concepto de impermanencia denominado *mujo*, de neta influencia budista:

<< En Japón es muy frecuente que el entorno de una casa sea diseñado con la intención de ser visto desde el interior de la vivienda. Este espacio que circunda la casa (...) se construye teniendo como modelo el paisaje natural e incorporando la característica principal de éste: el cambio. El cambio es uno de los conceptos básicos del budismo, el cual afirma que todas las cosas son impermanentes, *mujo*, que nada es fijo, sino que está en continuo cambio. >>²⁸⁰⁰

También aparece un Oteiza cosmogónico e iluminado (artística iluminación equiparable a la citada para Kandinsky, Malevich, etc.), asociado al círculo sagrado y vacío en la naturaleza. Así Ismael Manterola (director de la Fundación Oteiza) “Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, doctor en la Universidad del País Vasco con la tesis *Hermes y los pintores de su tiempo* afirma rotundamente:

<< Oteiza realizó en 1958 una estela dedicada al músico padre Donosti a partir de sus investigaciones sobre la desocupación de la esfera para situarla en lo alto del monte Agiña en Gipuzkoa. Fue en ese lugar donde pudo ver un pequeño crónlech Neolítico que a modo de iluminación le reveló la idea de que ya en el Neolítico los vascos habían conseguido una conclusión de la escultura por medio de un vacío central construido por unidades mínimas, en el que el hombre consigue un lugar donde reflexionar, donde refugiarse de la naturaleza extraña que le rodea, de esa realidad que no puede entender, pero a la que, sin embargo, no deja de pedir explicaciones. >>²⁸⁰¹

Otro artista vasco contemporáneo, Javier Pérez, recientemente vuelve a interesarse por la circularidad, en este caso el círculo en el suelo es de espejo (que ahora asume una concepción fractal):

<< Las ocho piezas denominadas *Modulaciones* se dispersan en el suelo. Sobre plataformas circulares de espejo, se muestran extraños corpúsculos esculpidos que semejan híbridos órganos corporales, formas vegetales y acuáticas (corales), revestidos de piel metálica, reflectante. Las curvas de los espejos incitan al visitante a rodear las piezas, provocando el mareo de reflejar la techumbre acristalada del edificio, recomponiendo, a la vez, la simetría de esos monstruos a medio gestar, que se multiplican en el espejo como organismos fractales. >>²⁸⁰²

En esta exposición en el madrileño Parque del Retiro, Javier Pérez desde una concepción amplia del vidrio sintoniza con un pasado reciente, o más lejano, que le lleva a ‘retornar’ a Malévitch, como antes lo hiciera Oteiza, compartiendo la utópica búsqueda de la inmaterialidad-vacío:

<< Algunos artistas del siglo pasado persiguieron la utopía de la obra *inmaterial*, aquella basada en la menor sustentación posible en el grosero mundo de las cosas físicas. Es la cuota quizás minoritaria, pero sin duda presente, del platonismo en las vanguardias. Desde el *Cuadrado negro* de Kasimir Malévitch hasta *Art as Idea as Idea* de Josep Kosuth. El vidrio tiende visualmente a la inmaterialidad, a la invisibilidad. Existe como cosa, pero nos permite ver a través de él. El vidrio es, simultáneamente, material y metafórico; hay una *dimensión cristalina* que se resiste a la geometría euclidiana, a la opacidad cuantificable de los sólidos. >>²⁸⁰³

Si aplicásemos el concepto de circularidad a Goethe, este aparecería integrado a nivel científico y artístico en el paradigmático “círculo cromático”:

²⁸⁰⁰ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. nº309, Trimestre I-1997, p.31

²⁸⁰¹ MANTEROLA ISPIZUA Ismael, *Cuatro ejemplos de una obra única*, en AA.VV. *Acercarse a Oteiza*, Txertoa, San Sebastián, 2004, p.114

²⁸⁰² REBOLLAR Mónica, *Javier Pérez*, Lápis nº 208 p.91

²⁸⁰³ SAN MARTIN Francisco Javier, *Cuerpos extraños*, Arte y parte nº54, p.64

<< Imágenes coloreadas: /50/. Lámina I. Para determinar con rapidez los colores que origina este contraste, úsese el círculo cromático de nuestra lámina I, dispuesto de acuerdo con los fenómenos naturales, y que también aquí es de utilidad.. >>²⁸⁰⁴

El sentido cosmogónico apreciable en el Oteiza ‘iluminado’ (que hemos citado) nos retrotrae a unos tiempos pre-cosmogónicos donde interactúan la “luz” y las “tinieblas”:

<< La luz que “sale” de las tinieblas es, simbólicamente, la aparición del Ser *en Absoluto*; acto “pre-cosmogónico” en virtud del cual se dan a presencia las esencias pre-existentes al Cosmos. >>²⁸⁰⁵

El devenir de los conceptos / términos cromáticos parece tener parte de su génesis en las cósmicas polarizaciones blanco-negro o día-noche:

<< En muchas lenguas fueron “blanco” y “negro” las primeras palabras: las que designaban la diferencia entre claridad y oscuridad, entre el día y la noche. Esta es la diferencia más fundamental en el mundo del color.

Pero con el paso de los milenios cuando esta diferencia estaba totalmente asumida, fueron apareciendo nombres de nuevos colores a partir de experiencias igualmente importantes. >>²⁸⁰⁶

En relación con este sentido cosmogónico de la luz, el arquitecto y profesor del Centro de Estudios de Simbología de Barcelona Josep M. Gracia afirma:

<< (...) se narra el *mythos* cosmogónico como el paso del caos al orden; este orden incluye también el imperativo cosmogónico: es también “una orden”: *Fiat Lux* (Gn., 1, 1-3), a la vez luz y palabra (iluminación y sonido). El Caos del que deviene el orden se identifica simbólicamente con las tinieblas y representa el sustrato de la creación, el “soporte” matricial del Universo creado: “Es (el caos) la potencialidad a partir de la cual habrá de ‘actualizarse’ la manifestación (...) es la vertiente sustancial del mundo, que de esta manera, queda descrita como el polo tenebroso de la existencia constituyéndose la esencia en su polo luminoso puesto que es su influencia la que efectivamente ilumina este “caos” para deducir de él el ‘cosmos’. “ Guénón René, *El Reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, Ayuso, Madrid, 1976, p.35

El *Fiat Lux* se corresponde exactamente con la divisa masónica *Ordo ab Chao* y constituye el fundamento bíblico de la arquitectura sagrada. >>²⁸⁰⁷

El sentido fundacional del *Fiat Lux* se evidencia histórico y antropológico:

<< La luz ha desempeñado en la historia de la humanidad un papel decisivo: ha sido y es fuente de vida, inspiración religiosa, atributo de la divinidad y de la permanencia más allá de la muerte en casi todas las culturas y religiones. El dominio del fuego y de la luz, su utilización y los ritos que a los dos acompañan son probablemente los caracteres con que se escribe la antropología. >>

Pero sobre todo definitivamente multicultural:

<< El sol y la luz fueron y siguen siendo identificados como los atributos principales de la divinidad, de la permanencia más allá de la muerte y como símbolo central de la vida. Es el dios-sol Ra y luego Atón en Egipto, el mito de Prometeo que entrega la luz a los hombres en Grecia, el sentido final y por elevación de los zigurats y de las funciones del dios Marduk en Mesopotamia, el culto sobre el que descansa el Incanato o la representación de la fuerza divina para hebreos y cristianos: de la zarza prendida que detiene y guía a Moisés, a la representación alegórica del Espíritu Santo pasando por el *Fiat Lux* con el que comienza el Génesis. >>²⁸⁰⁸

Desde el ámbito del diseño otro autor también se interesa literalmente por la expresión *Fiat Lux*, en relación con una alternancia tipo “tablero de ajedrez”:

<< La luz y las tinieblas, cara y cruz de la existencia humana, enigma que deja de serlo o se transforma en un misterio aún mayor. La luz y las tinieblas han marcado la evolución del hombre y han escrito las

²⁸⁰⁴ GOETHE J.W.V *Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid , 1999, p.78

²⁸⁰⁵ GRACIA Josep M. *Simbólica arquitectónica*, Symbolos, Barcelona, 2004, p.99

²⁸⁰⁶ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.156

²⁸⁰⁷ GRACIA Josep M. *Simbólica arquitectónica*, Symbolos, Barcelona, 2004, p.98

²⁸⁰⁸ TONO José, *La doma de la luz*, Experimenta nº41, p.61

páginas de su historia al alternarse el dominio de una u otras como el blanco y el negro de un tablero de ajedrez. (...) >>

Que incluso “guarda” en vacío, su “alma transparente”:

<< No ha sido fácil doblegarla: más escurridiza que otros elementos y con un componente mágico, sobrenatural, han hecho falta siglos para que el hombre tuviera control de la luz. Consiguí obtenerla, medirla, almacenarla, soltarla y contenerla a su antojo. Hoy no podemos concebir nuestra existencia sin su compañía y, sin embargo, seguimos buscando qué es eso que guarda en su alma transparente. >>²⁸⁰⁹

Y casualmente el “tablero de ajedrez”, derivando a “puzzle” (vital para Perec como vimos) también compone la planta del MUSAC de León (aquí aparece deformado) y donde el blanco-luz corresponde al “patio” (quizás “alma transparente”), tal como describen los autores su proyecto:

<< “realizado dibujando sobre el plano urbano con la misma actitud optimista con la que los agrimensores romanos trazaban las ciudades sobre el paisaje”, explica la lectura calculada del enclave, tratado casi como un tablero de ajedrez deformado, sobre el que se dibuja una estrategia. La distancia con que se considera el terreno-tablero permitió un tipo de ocupación creada a partir de la concatenación de espacios donde se alterna el lleno de una sala de exposición con el vacío de un patio. Mansilla y Tuñón han diseñado, más que un edificio, un puzzle. La malla, desarrollada en una sola planta, se pervierte escenográfica y funcionalmente por medio del uso de lucernarios (...) >>²⁸¹⁰

En sintonía con aquella inspiración de las fachadas en las vidrieras de la catedral de León, estos patios ‘prográmicamente’ podrían haber sido proyectados como patios de colores. Una actitud que hubiera sintonizado con el museo que en Texas realiza Khan donde plantea un sofisticado diseño con luz natural:

<< Estoy proyectando un museo de arte en Texas. Advertí que la luz en los ambientes construidos en cemento habría adquirido la luminosidad de la plata. Sé que los locales destinados a pinturas y objetos que tienden a decolorarse tendrían que ser iluminados, con la máxima modestia, exclusivamente con luz natural. El esquema de cubierta del museo lo constituye una sucesión de bóvedas cicloidales: cada bóveda cubre una sala con un único ojo de arco de 45,72 metros de longitud y 6 metros de anchura y, hacia el cielo, está cortada por una estrecha fisura; hay un cristal colocado de tal manera que refleja la luz difundiéndola a lo largo de los lados de la bóveda. Esta luz dará al ambiente un esplendor argentino, sin dar directamente sobre los objetos y, sin embargo, será suficiente para dar la tranquilizadora sensación de conocer la hora del día. >>

Literalmente los patios tienen identidad cromática con fuerte influencia de la naturaleza:

<< Además de la luz solar procedente de la fisura encima de las salas de exposición, ortogonalmente a las bóvedas se abre un contrapunto de patios a cielo abierto, calculados en sus proporciones y en su aspecto, identificados como Patio Verde, Patio Amarillo, Patio Azul, llamados así por el tipo de luz que se prevé que asumirán según sus proporciones, su vegetación y los reflejos de la luz solar en las superficies o en el agua. >>²⁸¹¹

Incluso Khan (‘no’ Kant) filosofa existencialmente sobre la luz y la sombra:

<< ¿Cómo es la sombra de la luz blanca? (...) Es negra. Pero, en realidad, no existe nada como la luz blanca o la sombra negra. Yo, naturalmente he crecido en una época en la que la luz era ‘amarilla’ y la sombra era ‘azul’. La luz blanca es un modo de decir que también el sol está en tela de juicio. >>²⁸¹²

Estos sugerentes interrogantes se remontan a una general concepción cromática de la luz misma, que Khan trata en el texto *El espacio y las inspiraciones*:

<< Yo advierto la fusión de las percepciones sensoriales. Oír un sonido es ver su espacio. El espacio tiene una tonalidad, y yo me imagino que compongo un espacio grandioso, en bóveda o bajo una cúpula, y que le atribuyo los caracteres del sonido alternados con los tonos de un espacio, estrecho y alto, con la

²⁸⁰⁹ CATTERMOLE Pierluigi, *Fiat lux*, Experimenta n°41 p.59

²⁸¹⁰ CANALES Fernanda, *Tablero de juego*, El País - Babelia 11 diciembre 2004, p.28.

²⁸¹¹ NORBERG-SHULTZ Christian - DIGERUD Jan Georg, *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1990, p.98

²⁸¹² *Ibidem*.

argentina gradualidad desde la luz a la oscuridad. Los espacios de la arquitectura, en sus valores luminosos, me hacen desear componer una especie de música, figurándome una verdad por la fusión de las disciplinas y de sus órdenes. >>

La identidad espacio / luz es destacada, sin olvidar tampoco el color de la luz:

<< Ningún espacio, arquitectónicamente hablando, es un espacio si no recibe luz natural. La luz natural asume varias modulaciones según la hora del día y las estaciones del año. En arquitectura, una estancia, un espacio, necesitan de aquella luz que da la vida, aquella luz de la que hemos sido generados. Así, la luz argentina y la luz dorada y la luz verde y la luz amarilla son cualidades de una escala o regla variable. Esta calidad debe inspirar la música. >>²⁸¹³

Otra arquitectura posterior, la del proyecto del MUSAC empieza a ser obra en el 2004, pero 60 años antes Mies propone una arquitectura paradigmática que ya utiliza un entramado de patios que atrapan la naturaleza, anticipándonos además un sugerente entramado cultural entre Occidente y Oriente, que centraremos en el muro:

<< (...) la más elaborada de la serie, su paradigma, la *Casa con tres patios* de 1934. (...) Si contemplamos el conjunto con sus altas tapias y sus extensos espacios casi decadentes en su grandiosidad, e imaginamos la forma de vivirla, al poco sabemos que está destinada a un único habitante. (...) Los muros están ahí para otorgar privacidad, para ocultar a quien habita, para permitir desarrollar dentro de la casa una vida profundamente libre, al margen de toda moral o tradición, al margen de toda vigilancia social o policial >>²⁸¹⁴

Se trata de un lugar al margen, para retirarse e interiorizarse sobre las paredes, recordando en cierta medida a una citada práctica espiritual histórica:

<< Bodhidharma que no fue comprendido en la corte del emperador se retira a un monasterio, donde pasó siete años meditando, sentado de cara a la pared. >>²⁸¹⁵

Las altas tapias, como las que utiliza Mies, permiten el acercamiento al yo pero también el alejamiento de la tradición occidental:

<< Los muros están ahí porque el sujeto (...) huye de la publicidad, desea aislarse, desarrollar su yo con plena independencia respecto de cualquier comentario moral. Quiere negar la posibilidad misma de ese comentario, afirmar su individualidad, afirmar la casa como imperio del yo. No es difícil distinguir en esta decisión radicar el eco del “superhombre nietzschiano”, esa figura que debe comenzar reconstruyendo su posición ante el mundo, olvidando toda sujeción a lo ya dado, a la tradición judeocristiana y al pensamiento metafísico inaugurado por Platón. >>²⁸¹⁶

Pero frente al contemporáneo ‘súper’-pensamiento occidental del << “superhombre” nietzschiano >>, el zen fundacional propone la “no-mente” (*wu-hsin*), que Bodhidharma construye mirando al muro interior, meditando “de cara a la pared” tal como el Soto Zen continua practicando actualmente:

<< Bodhidharma introdujo en China la concepción india de que todo este mundo proviene de la mente, aquello que podríamos llamar la mente divina, pues está más allá de todas las limitaciones, del mismo modo que el sol está más allá de todas las nubes. Sus sucesores en el cargo, hasta el quinto patriarca, sostuvieron diversas opiniones en el contexto de esta idea general, pero todos concordaron en que la meditación debía favorecer la recepción de esta luz pura, sin manchas ni polvo. La mente del monje debía ser “tersa como un espejo” y no debía “reunir polvo mientras refleja”, lo cual significa que el monje debe estar en guardia. >>

Aunque será el “sexto patriarca” quien da forma realmente a la doctrina de la “no-mente”:

²⁸¹³ *Op. cit.* p.97

²⁸¹⁴ ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.24

²⁸¹⁵ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.25

²⁸¹⁶ ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.24

<< Sólo gracias a la penetración y a las exposiciones realizadas por el sexto patriarca, Hui-nêng [Eno en Japón], (...) se planteó la doctrina de la “no-mente”. Según las meditaciones de sus antecesores el proceso poseía un carácter de dualidad, en que se contempla la mente pura y se recibe la luz, pero Hui-nêng insistió en que la meditación debía consistir en una visión pura y que sólo ésta proporcionaría la verdad. No se trataba de mirar *hacia* la realidad, sino de mirar *como* ésta, y sólo de este modo se podría comprender la verdad o la esencia de las cosas. >>²⁸¹⁷

Con Mies surge una nueva era en el acercamiento a Oriente (particularmente con cierta estética zen), proponiendo arquitectónicamente una coexistencia Actitud en sintonía con la que se produce en China a lo largo de su historia, con las más importantes tradiciones espirituales:

<< El Zen nace con la llegada de Bodhidharma a China el año 520 d.J.C. en cuyo país coexisten el confucianismo, el taoísmo y el budismo. Bodhidharma prosigue su camino hasta la corte del emperador Wu-De-Liang. >>²⁸¹⁸

Precisamente Bodhidharma también sigue interesando a ciertos artistas occidentales contemporáneos:

<< Puntos de coincidencia apenas reparados pues no entran (como es natural) en el mirar del que prejuzga. Al igual que la clave de tantas cosas para ti esenciales, como la meditación que practicaba el Bodhidharma Daruma, primer patriarca del Zen en China, conocida con el nombre de *hekkwam* o, literal o precisamente, “contemplación del muro”, es decir el mismo tipo de meditación que hace nacer el bello texto de Antoni Tàpies (tan iluminador respecto de su pintura) *Comunicación sobre el muro* (1969) >>

Antoni Tàpies, pero también Eduardo Chillida y Octavio Paz, parecen cómplices de la meditación zen:

<< La meditación de Daruma, el texto de Tàpies, la particular intensidad con que su pintura empieza a estar presente en los limos germinales de mi propia escritura son elementos determinantes de la evolución que esta inicia en 1970 (fecha de publicación de *El inocente* en México) y consolida en 1979 con la publicación de *Material memoria*.

(...) Por eso resulta, de algún modo, paradójico, que, en un texto sobre Eduardo Chillida, cuya publicación remonta precisamente al citado año 1979. Octavio Paz adelante, pero sólo en calidad de hipótesis de inmediato negada, lo siguiente: “Si Chillida fuese budista...” >>²⁸¹⁹

Aunque Chillida no “fuese budista”, es evidente que se interesa por el zen, siguiendo la tradición de otros artistas como Braque, ‘patriarca’ occidental transmisor del zen:

<< No, por supuesto; sería exagerar demasiado. Esa hipótesis de casi entera confesionalidad no cuadra con rigor al escultor vasco, lo cual no impide a éste afirmar diez años más tarde que ha tenido relación, de mucho tiempo atrás, con la sensibilidad extremoriental, con la lectura de Lao-tse o de los textos del budismo Zen. Fue Braque, según Chillida cuenta, quien le habló de un “libro precioso” (son sus palabras) sobre el tiro con arco según el espíritu Zen. Braque había, a su vez, recibido ese texto de Jean Paulhan. Chillida cita de memoria lo que recuerda como final del libro. Se trata del breve y bellissimo texto de Herrigel *Zen in der Kunst des Bogenschiessen*, que lleva el prefacio de Daisetz Suzuki y cuya primera publicación en francés es de 1955, según creo. >>²⁸²⁰

De esta cita nos interesan varios aspectos que desarrollaremos sucesivamente: “Braque”, “Herrigel”, “Tiro con arco”, “Suzuki”.

Empezaremos con la relación de Chillida con Braque, que le lleva al escultor a interesarse particularmente por el orientalismo:

<< Así era Braque, un hombre muy especial, muy introvertido en comparación con otros artistas, como Picasso, por ejemplo. (...) Era un hombre muy ordenado, muy serio, muy buena persona. El me

²⁸¹⁷ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.116

²⁸¹⁸ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.23

²⁸¹⁹ VALENTE José Angel, *Sobre el lugar del dios*, en Catálogo *Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992, p.42

²⁸²⁰ *Ibidem*.

recomendó leer *El zen en el arte del tiro con arco*, de Eugen Herrigel. Y creo que a Tàpies también. Y a Cartier-Bresson. Braque debía de recomendar ese libro porque le debió impresionar a él mucho cuando lo leyó. Es un libro precioso. >>²⁸²¹

La recomendación orientalista de Braque, incluso llega a materializarse con precisión y dedicación (dedicatoria) en los últimos proyectos de Chillida así en *Homenaje a Hokusai*:

<< Chillida: (...) Luego, aunque es secundario, queda una zona hueca entre las dos piezas que se abrazan, a través de la cual se puede contemplar también el Fuji. Desde una posición baja, como las posturas típicas japonesas cuando se sientan, se levantan o luchan. Y también ha venido un poco solo. (...) Es curioso porque había elegido el Fuji voluntariamente, pero no todo el resto. Es más: el hueco central hace casi de cámara fotográfica; presenta el Fuji de una manera muy concreta y concentrada, como si el Fuji fuera de visión obligada. >>

Interesándonos como incluso metafóricamente el interlocutor da en la “diana”:

<< Eduardo Iglesias: Como una diana. Chillida: Como una diana, sí. Se me ocurre si no ha entrado en juego esa obra que me recomendó Braque, y por eso la he orientado hacia la fotografía, hacia la visión a través de ella. Pueden ser recuerdos de ese orden, según el espíritu zen de la visión de la flecha en el tiro con arco, que todas esas cosas que también apuntarían hacia un objetivo que sería el Fuji. Veo ahí el zen, el tiro con arco, la cámara fotográfica...>>²⁸²²

Respecto a esta actitud de Chillida hacia la naturaleza (Fuji) valorando la elección no voluntaria, presenta una gran relación con la filosofía zen, concretamente con el “tiro con arco” y también con la esgrima, donde se aplica la filosofía aparentemente paradójica de la intencionalidad sin intención. Otros autores tratando de “las artes marciales” inspiradas por el budismo zen, citan también a Herrigel, subrayando la importancia del “borrado” del yo, que paradójicamente “despersonalizado” (¿identidad?) se libera espiritualmente (*satori*):

<< Del aprendizaje de estas artes tenemos un gran testimonio en la obra de Eugen Herrigel (Herrigel, *Zen in the Art of Archery*. Herrigel era un pensador alemán que profesaba en la Universidad Imperial japonesa de *Tohoku*), que narra cómo tardó cinco años en aprender a tensar el arco. Se trataba de conseguir tensarlo no-intencionalmente, sin hacer ningún esfuerzo, y dejar después partir la cuerda tendida, intencionalmente sin intención. Es la misma técnica del *samurai* que, cuando se enfrenta con su oponente, no piensa en él, ni en sí mismo, ni en los movimientos de la espada de su enemigo. Simplemente está ahí con su espada, la cual, olvidando toda técnica, está lista para seguir los dictados del inconsciente. El hombre, en cuanto ser que maneja la espada, se ha borrado; cuando ataca no es el hombre, sino que es la espada en manos del inconsciente la que ataca. El vencedor no será el más fuerte o el más diestro, sino aquél cuyo espíritu es más libre y despersonalizado, aquél que ha alcanzado el *satori*.>>²⁸²³

La despersonalización y la ausencia de intencionalidad, una vez más vuelven a remitirnos a la esencia de la identidad y la paradójica negación del yo. A este respecto Osho afirma:

<< El ego es justo lo contrario de tu verdadero ser. El ego no eres tú, sino el engaño creado por la sociedad para que te entretengas con esa baratija y no te plantees preguntas sobre lo verdadero. Por eso insisto tanto en que, a menos que te liberes del ego, jamás llegarás a conocerte. Naciste con tu auténtico ser. Después empezaron a crearte un falso ser: eres cristiano, eres católico, blanco, alemán, perteneces a la raza elegida por Dios, estás destinado a dominar el mundo, etc. Crean una falsa idea de quién eres. Te ponen un nombre y en torno a ese nombre crean ambiciones, condicionamientos. >>²⁸²⁴

²⁸²¹ CHILLIDA Susana (ed.) *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Destino, Barcelona, 2003, p.31

²⁸²² *Op. cit.* p.176

²⁸²³ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.187

²⁸²⁴ OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijallbo, Barcelona, 2004, p.15

La comprensión del verdadero ego (con sus luces y sombras), permite estar plenamente en el presente, algo que por otra parte es el fundamento de las citadas artes marciales orientales:

<< El ego (...) es un recurso artificial creado por la sociedad para que sigas corriendo en pos de unas sombras. / El ego es la mayor de las mentiras, que tú has aceptado como una verdad; pero los intereses creados lo favorecen, porque si todos aceptaran la ausencia del ego, la competición olímpica que se desarrolla en el mundo entero sencillamente se paralizaría. Nadie querría subir al Everest, sino que disfrutaría del sitio donde está y se alegraría de ello. >>

Así el ‘sufrimiento’ / principio budista, debe ser reconsiderado. Implicando un cuestionamiento proyectivo (y de la identidad del proyecto) con énfasis en “la vida”:

<< (...) Si quieres triunfar mañana, tienes que sacrificarte hoy. (...) Pero este mañana nunca llega. (...) Mañana simplemente significa lo que nunca llega. Supone retrasar la vida, una estrategia estúpida para seguir sufriendo. >>²⁸²⁵

Necesariamente se produce una fundamental negación conceptual del “pasado” y el “futuro” (con su proyecto). Finalmente la plenitud del “presente” con la comprensiva “nada silenciosa” conlleva “ningún ego”:

<< El ego no puede sentir alegría en el presente, no puede existir en el presente; sólo existe en el futuro, en el pasado, es decir, en lo que no es. El pasado ya no existe, el futuro aún no existe; ambos carecen de existencia. El ego sólo puede existir con lo no existente, porque en sí mismo no existe. En el momento puramente presente no hallarás ningún ego en tu interior, sino una alegría silenciosa, una nada silenciosa y pura. >>²⁸²⁶

Curiosamente en la bibliografía de Antolín y Embid sobre zen, aparece la edición el inglés del libro de Herrigel (“Eugen”) recomendado por Braque a Chillida:

<< Bibliografía: HERRIGEL Eugen, *Zen in the Art of Archery*, Pantheon Books, Nueva York, 1953. Hay edición francesa en Broder, París, 1960. >>²⁸²⁷

Interesándonos el hecho de que Daisetz Suzuki realice el “prefacio” de ese texto:

<< (...) Chillida cita de memoria lo que recuerda como final del libro. Se trata del breve y bellissimo texto de Herrigel *Zen in der Kunst des Bogenschiessen*, que lleva el prefacio de Daisetz Suzuki y cuya primera publicación en francés es de 1955, según creo. >>²⁸²⁸

Y precisamente Daisetz Suzuki en otro de sus múltiples textos alude al arte zen en relación con las artes marciales, valorando en el epígrafe *Zen y arte japonés* los conceptos de “imprevisibilidad” y de “indiferencia”, que repetidas veces hemos tratado en relación con los *ready-made* de Duchamp:

<< (...) cuando las normas exigen un tratamiento sistemático del tema en cuestión, un pintor Zen puede prescindir de todo tipo de trazos, dejando tan sólo un insignificante trozo de roca justo en una esquina del cuadro. Cuando se supone que lo que se debería perseguir es una limpieza absoluta, el jardinero Zen puede dejar unas cuantas hojas muertas esparcidas por el jardín. Un practicante de esgrima Zen puede quedar en una casi indiferente actitud ante el enemigo, dando la impresión de que éste pudiera alcanzarle a placer; pero si realmente pone todo de su parte, el hombre Zen podrá atemorizarle con absoluta indiferencia. En este sentido, el Zen es imprevisibilidad, está más allá de la lógica y los cálculos del sentido común. >>²⁸²⁹

²⁸²⁵ *Op. cit.* p.19

²⁸²⁶ *Ibidem.*

²⁸²⁷ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.204

²⁸²⁸ VALENTE José Angel, *Sobre el lugar del dios*, en Catálogo *Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992, p.42

²⁸²⁹ SUZUKI Daisetz T. *Budismo zen*, Kairós, Barcelona, 1998, p.104

Consecuentemente la identidad conceptual del zen deviene plenamente vanguardista, algo paradójico dado sus múltiples siglos de antigüedad y quizás sea este rasgo de intemporalidad el que sigue conectando con los artistas actuales (occidentales incluso):

<< Entre los rasgos que más señaladamente caracterizan al Zen encontramos los siguientes: espiritualidad, inmediatez en la expresión, desprecio por los convencionalismos formales, y, con frecuencia, un casi desconsiderado deleite en apartarse de los cánones establecidos de respetabilidad.>>²⁸³⁰

Pudiéndose apreciar que tan excéntrico como Duchamp también se nos presenta Hokusai un artista casi contemporáneo dotado de cierta sabiduría oriental, con una impresionante capacidad proyectiva (por anticipatoria), que inspira a Chillida:

<< Eduardo: Hokusai fue un pintor y un dibujante fantástico. Le llamaban “el viejo loco de dibujo”. Un título bonito. Y se lo puso la gente de su tiempo. Vivió muchos años y creó una cantidad de obra espectacular. Conocí su obra cuando fui a París a finales de los años cuarenta. (...) Y descubrí a Hokusai, un personaje muy curioso, que cien años antes que Kandinsky había intuido ya un arte que no tenía relación directa con las apariencias. >>

Cuenta una historia muy sabia, sobre la filosofía del Arte con mayúsculas:

<< Eduardo: Decía una cosa muy bonita: que él dibujaba desde niño los objetos, los animales, las plantas, las personas, todo, y que poco a poco había mejorado en su aproximación a las formas de la vida. Que a los cincuenta años ya había adquirido una cierta capacidad para dibujar una determinada cosa, que a los setenta mejoró esta otra. Iba explicando así el desarrollo de su vida. “Y si llegó a los cien o ciento diez años, un punto o una raya que yo haga están vivos”. En otras palabras, que se podría desprender de la relación con algo que estaba fuera de él, para que lo que él hiciera estuviese vivo, porque salía de un impulso. Y eso es lo que es el Arte, lo que ha sido el Arte después de la época figurativa. El arte bueno, el válido. Y él lo intuye un siglo antes de Kandinsky. >>²⁸³¹

Así mediando Chillida, aparece de nuevo la espiritualidad de Kandinsky en nuestro trabajo y lo hace en relación con una concepción unitaria del arte:

<< Estética de vasos comunicantes, digo, y viene a mi espíritu el nombre de Kandinsky, uno de los grandes fundadores de la modernidad: “Cada arte (escribe Kandinsky hacia 1910) al profundizarse se cierra en sí y se separa. Pero ese arte se compara con las demás artes y la identidad de sus tendencias profundas la devuelve a la unidad (...). Así alcanzaremos al fin la unión de las fuerzas de todas las artes. De tal unión nacerá un día el arte que, desde ahora, podemos presentir, el verdadero arte monumental”.>>²⁸³²

Y necesariamente la “unidad de las artes” también interesa a Chillida, que desde una profunda interiorización supera paradójicamente las diferentes escalas:

<< (...) esa llamada implícita a la profunda raíz común o al común fundamento, que también Kandinsky llamaba *necesidad interior*, lo que hace que las obras de Chillida, cualesquiera que sean sus dimensiones, apunten siempre a la monumentalidad. Lo monumental está engendrado por la inagotable vocación de interioridad que la obra manifiesta. Interioridad, camino hacia el adentro. (...) Unidad de las artes. Estética de vasos comunicantes. Hilos, sumergidas raíces, que repentinamente afloran. Hay una materia última que es la misma para todas las artes. >>²⁸³³

Así naturalmente la interiorización deviene espiritualidad y en esta dimensión (como otros autores que hemos citado) Chillida alude a “san Juan de la Cruz” (tema de la tesis de Ceberio, pero sin “san”):

<< Susana: Tu obra está cargada de espiritualidad. ¿Qué piensas de Dios?

²⁸³⁰ *Op. cit.* p.103

²⁸³¹ CHILLIDA Susana (ed.) *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Destino, Barcelona, 2003, p.17

²⁸³² VALENTE José Angel, *Sobre el lugar del dios*, en *Catálogo Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992, p.46

²⁸³³ *Op. cit.* p.47

Eduardo: Yo pienso que está en todo. Dios es el todo. El gran fin, la gran meta, la diana. Pero eso no me lo tienes que preguntar a mí. Se lo tienes que preguntar a san Juan de la Cruz, a san Ignacio, a toda esa gente fabulosa que ha habido y que hay (...) >>²⁸³⁴

Esto incluye la espiritualidad oriental, incluso el zen, lo que nos permitirá retomar la concepción filosófica / espiritual del arte del tiro con arco:

<< Susana: Pero también te interesa la filosofía oriental. Eduardo: (...) Dios tiene muchas facetas, muchas caras. Según las culturas son todas muy distintas, pero tienen un punto en común. El zen y todas las filosofías orientales son muy distintas a las occidentales por muchas razones, pero no ha dejado de impresionarme algo de ellas. Si yo hubiera tenido desde el punto de vista mío como hombre de Occidente, de Euskal-Herria, una relación con todo aquello, pues no lo habría sentido. Y en cambio, sí la sentí. Las primeras cosas que leí sobre Lao-Tsé y Confucio dieron una impresión, no diré de algo conocido pero sí de algo que estaba más allá de lo que yo conocía, y que podía tener una cara distinta. >>

Chillida comprende el fundamento del budismo, “el deseo”, interesándose particularmente por la sencillez del zen:

<< Eduardo: Recuerdo cuando leí el hecho de que el deseo tuerce la flecha. Es el deseo el que hace que la flecha no llegue a la diana. Aunque hagas todo lo que debes hacer, si no te desprendes del deseo la flecha no va a la diana. Es obvio, pero sin embargo, ellos se dieron cuenta. Por supuesto, todos los grandes pensadores y grandes místicos han tocado este tema de una manera o de otra. Pero de una manera tan sencilla como el zen, no. Con un tema tan aparentemente vulgar, casi un deporte... Ese libro es precioso.>>²⁸³⁵

La filosofía y espiritualidad implícita en el tiro con arco japonés además de interesar a los autores occidentales como el citado Eugen Herrigel, también interesa a reconocidos maestros orientales (incluso originarios de la India) como Ananda Coomaraswamy, que alude a eruditas relaciones Oriente-Occidente sobre esta meta:

<< (...) aludiré a la práctica del tiro con arco en tanto que un “deporte” en el Japón (...) haciendo uso de un libro valioso compilado por Mr. William Acker, el pupilo americano de Ma. Toshisuke Nasu, cuyo propio maestro, Ichikawa Kojurō Kiyomitsu, “había visto efectivamente el arco usado en la guerra, y que murió en la arquería mientras llevaba su arco a los ochenta años de edad”. >>

Citando la sabiduría condensada en un emblemático texto multicultural (de Acker) que valora en todas su dimensiones el “tiro con arco”:

<< El libro (Nasu and Aka (Acker), *Toyō kyūdo kikan*, Tokio, 1937) es una traducción de las instrucciones de Toshisuke Nasu, con un comentario agregado. (...): “La disposición es la base de todo lo demás en el tiro con arco. Cuando tomas lugar ante el objetivo para disparar, debes desterrar todo pensamiento de las demás gentes de tu mente, y sentir entonces que el asunto del tiro con arco te concierne a ti solo (...) Cuando vuelvas así tu cara hacia el blanco no lo mires simplemente, sino concentrándote también sobre él... no debes hacer eso con los ojos sólo, mecánicamente, por así decir - debes aprender a hacer todo desde el vientre”. >>²⁸³⁶

Sin olvidar que el zen sentado (*zazen*) en la perfecta postura, fundamenta la disposición corporal de las aplicaciones del zen (como el tiro con arco):

<< Hacer *zazen*, quedarse silencioso. (...) Por *shikantaza* [perfecta postura sentado en *zazen*] os volvéis Buda, no el Buda histórico que vivió hace dos mil quinientos años, sino Budas vivientes, Bodhidharmas vivientes, Cristos vivientes. *Zazen* es la más grande, la más santa de las posturas. Por *zazen* sois el lazo que une el cielo y la tierra. >>²⁸³⁷

Por tanto, el tiro con arco es natural que se interese por el “Sí mismo”:

<< “Por *dozokuri* se significa la posición del cuerpo bien asentado sobre el soporte provisto por las piernas. Uno debe considerarse a sí mismo como semejante al Buddha Variocana (es decir, el sol), calmo

²⁸³⁴ AA.VV. *Conversaciones con Chillida*, El País Semanal 1405, 31 agosto 2003, p.26

²⁸³⁵ CHILLIDA Susana (ed.) *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Destino, Barcelona, 2003, p.32

²⁸³⁶ COOMARASWAMY Ananda K. *El Tiro con Arco. Simbolismo y Metafísica*, Obelisco, Barcelona, 1996, p.66

²⁸³⁷ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.33

y sin temor, y sentir como si uno estuviera, como él, en el centro del universo”. Todo esto implica una identificación del Sí mismo (real) de uno con el blanco, como en la *Mundaka Up* citada arriba (*tabhâvâ-gatena cetasâ... tanmayo bhavet*). “Si no te haces tú mismo igual a Dios, no puedes conocer a Dios; pues lo igual es conocido por lo igual” Hermes Tremejistus, XI. II. 20b. >>²⁸³⁸

La postura de *zazen* que orienta la identidad (“identificación”) hacia el sí mismo y la derivada posición del cuerpo bien asentado para el tiro con arco, son tan firmes como la de los luchadores de *sumo* que Chillida referencia en *Homenaje a Hokusai*:

<< Chillida: (...) Finalmente, aunque cuando hice estas piezas para el *Homenaje a Hokusai* no estaba pensando en hacer nada relacionado con las personas que van a ir allí, me doy cuenta de que la obra central tiene algo de las posiciones que he visto en esos personajes inmensos que luchan en Japón.

Eduardo Iglesias: Te refieres a los luchadores de sumo. Chillida: El sumo, esas posiciones... Lo he visto en mi propia obra sin haber pretendido hacerlo. (...) A lo mejor tampoco es verdad que esto se parezca para nada a las posiciones del sumo. Pero para un occidental, pienso que sí, que tiene algo de esas posturas, con esa estabilidad tan especial que poseen. >>²⁸³⁹

El tiro con arco japonés que interesa a Chillida aparece dotado de un sorprendente carácter proyectivo, enfatizando “la preparación” (“el proyecto”) anticipatoria del “fin”. Y utilizando consecuentemente prácticas contemplativas, aparecen indirectamente prácticas energéticas y espirituales relacionadas con la respiración (en Yoga se denomina *Pranayama*) y también con el Zen, concentrando la energía en el “abdomen” (centro energético *hara*), incluyendo también referencias taoístas:

<< En la preparación para disparar, el énfasis mayor se pone sobre la relajación muscular, y sobre un estado de calma que ha de ser obtenido por una respiración regular; justamente como en los ejercicios contemplativos, donde la preparación es igualmente vista a una “liberación”. Al apuntar (*mikomo*, de *miru*, ver, y de *Komu*, apretar) el arquero no mira simplemente al blanco, sino que “aprieta-adentro” o “fuerza-adentro” de él su visión, como si estuviera anticipando el fin a ser alcanzado por la flecha misma. La respiración del arquero debe ser regulada, en orden a “concentrar la fuerza de uno en el foso del abdomen -entonces puede decirse que uno ha llegado a una comprensión real del tiro con arco”. En este énfasis sobre la respiración profunda es visible el factor *Zen* (Sánscrito *dhyâna*), y el énfasis se pone sobre el “espíritu” (*Ki*, Chino *chi*, Sánscrito *âtman*, *prâna*) en la misma conexión, es visible el factor Taoísta. >>²⁸⁴⁰

Al prestigioso sabio oriental le llama la atención cómo un occidental se interesa por el sentido espiritual del tiro con arco, que se sobrentiende como Vía o Camino espiritual, y que paradójicamente no debe llevar a ninguna parte. Así al carecer de meta, liberado del beneficio personal del “resultado”, el camino mismo deviene lo esencial. En otra clave / registro (interpretación para nuestra tesis sobre la identidad proyectiva), esta actitud podría entenderse como un proyecto donde la obra final es lo menos importante, valorando así el proyecto mismo (como no-obra) y su correcto desarrollo (metodología y proceso como camino):

<< Mr. Acker destaca que todas las artes y ejercicios japoneses son designados como “Vías” (*michi*, Chino *tao*), es decir, disciplinas espirituales: “(...) uno puede decir inclusive que esto es especialmente así con el tiro con arco y en la esgrima pues hay arqueros que te dirán que si logras acertar el blanco o no lo logras no importa en lo más mínimo -que la cuestión real es que salgas del tiro con arco espiritualmente”. Es decir que el acertar el blanco de hecho debe ser el resultado del propio estado de mente de uno, una evidencia, más bien que la causa de su condición espiritual. “Te concierne solamente

²⁸³⁸ COOMARASWAMY Ananda K. *El Tiro con Arco. Simbolismo y Metafísica*, Obelisco, Barcelona, 1996, p.66

²⁸³⁹ CHILLIDA Susana (ed.) *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Destino, Barcelona, 2003, p.175

²⁸⁴⁰ COOMARASWAMY Ananda K. *El Tiro con Arco. Simbolismo y Metafísica*, Obelisco, Barcelona, 1996, p.70

la acción (que sea ‘correcta’), nunca sus resultados: que los resultados de la acción no sean tu motivo, ni te contengan de actuar” *Bhagavad Gītā* II. 47. >>²⁸⁴¹

Recordemos que esta cita de *Bhagavad Gītā*, nos remite a un texto sagrado co-protagonizado por Krishna (que conduce el carro y no lucha) y por Arjuna que ‘lucha’ (necesario entrecomillado que luego comprenderemos) y precisamente lo hace utilizando un arco (mucho antes del tiro con arco citado a propósito del zen).

Pero volviendo a este concepto de no interés por la obra (entendiendo el proyecto como no-obra) por el resultado, entendemos que tiene cierta correspondencia con el término *mushotoku* (“sin meta ni objeto”) con el que el zen alude a la ausencia de meta u objeto:

<< *Mushotoku* quiere decir: espíritu que no pretende obtener. Se trata de la actitud en la que el espíritu no se apega a ningún objeto y no busca ni beneficio ni resultado. >>²⁸⁴²

En otra traducción de *Bhagavad Gītā* se contextualiza aquella cita dentro de un método de conocimiento, un Yoga:

<< Capítulo 2. El Yoga del conocimiento (Jñana Yoga): //47/ A lo único que tienes derecho es a la acción, no a los frutos de la acción. No quieras convertirte en el agente que provoca los resultados de la acción. Y nunca tiendas a la inacción. >>²⁸⁴³

Este “Yoga del conocimiento” se explica en el “glosario”, en el sentido de Vía espiritual que utiliza el intelecto:

<< *Jñana*: el conocimiento, la Sabiduría, la Vía del discernimiento intelectual. Cuando se contrapone a *Vijñana*, se refiere al conocimiento sólo teórico, cuya realización efectiva es entonces el *Vijñana*, pero en sentido corriente suele significar ambas cosas. >>²⁸⁴⁴

Y respecto al término “yoga”, el mismo “glosario” lo valora también en el sentido de “camino” o Vía espiritual:

<< *Yoga*: (...) ‘medio’, ‘técnica’, ‘camino’ (para conseguir esa unión). >>²⁸⁴⁵

En otro contexto aparece el mismo término *jñana* con equivalente sentido espiritual tanto en la *Bhagavad Gita* como en los *Yoga Sūtras* de Patañjali comentados por Iyengar, como uno de los tres yogas clásicos para la realización del “Sí mismo”:

<< Los *Yoga Sūtras*. Al igual que con la *Bhagavad Gita*, son varias las escuelas de pensamiento que han interpretado los *sūtras* de diversas maneras, colocando el énfasis en su camino particular hacia la realización del Sí-mismo: *karma* (acción), *jñana* (sabiduría), o *bhakti* (devoción). >>²⁸⁴⁶

En el texto original Patañjali se interesa por el intelecto, en el sentido espiritual de auténtica identidad del yo - “testigo”:

<< IV.22 *La consciencia distingue su propia percepción consciente e inteligencia cuando refleja e identifica su origen -el que ve, testigo inmutable-, asume la forma de éste.*

A través de los logros de la consciencia pura llega el conocimiento del que ve, testigo inmutable, que sólo descansa en su propia inteligencia. >>²⁸⁴⁷

²⁸⁴¹ *Ibidem.*

²⁸⁴² BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.67

²⁸⁴³ GUTIERREZ Francesc (traductor de original anónimo), *Bhagavad Gita. Cantar del Glorioso Señor*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p.30

²⁸⁴⁴ *Op. cit.* p.210

²⁸⁴⁵ *Op. cit.* p.214

²⁸⁴⁶ IYENGAR B.K.S *Luz sobre los Yoga Sūtras de Patañjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.30

²⁸⁴⁷ *Op. cit.* p.377

El texto original aparece como un tesoro conceptual (más allá de intelectualidad común) una sabia guía espiritual para la comprensión de la auténtica identidad:

<< Los *Yoga Sutras*. Este libro está dividido en cuatro capítulos o *padas* (partes o cuartos), cubriendo el arte, la ciencia y la filosofía de la vida. Los 196 *sutras* son sucintos, precisos, profundos y fervientes en su enfoque. Cada uno de ellos contiene un tesoro de ideas y sabiduría para guiar al aspirante (*sadhaka*) hacia el total conocimiento de su propia y auténtica naturaleza. Este conocimiento conduce a la experiencia de la libertad total, más allá de la comprensión común y corriente. >>²⁸⁴⁸

El autor aparece envuelto en “leyendas”, tal como sucede con Buda y del que pudo ser coetáneo:

<< Patañjali debe haber vivido entre -500 y -200, pero gran parte de lo que sabemos sobre el maestro del yoga proviene de leyendas. >>²⁸⁴⁹

Finalmente recordamos el énfasis sobre el Sí mismo en la *Bhagavad Gita* y en los *Yoga Sutras*:

<< Los *Yoga Sutras*. Al igual que con la *Bhagavad Gita*, (...) colocando el énfasis en su camino particular hacia la realización del Sí-mismo. >>²⁸⁵⁰

Y como ya citamos, el texto *Bhagavad Gita* interesa particularmente a Coomaraswamy:

<< La *Bhagavad Gita* es, en palabras de Ananda K. Coomaraswamy, “la obra aislada más importante jamás compuesta en la India (...) recitada a diario por millones de creyentes de distintos credos (...) resume toda la doctrina védica tal como se encuentra en los primeros libros, *Vedas*, *Brahmanas* y *Upanishads*” (A.K. Coomaraswamy, Hinduismo y budismo. Introducción). Escrita hace unos 2.500 años (Formalmente, se presenta como episodio del *Mahābhārata*), narra aparentemente el diálogo del Dios Krishna con Arjuna antes de una batalla. >>

Destacando Coomaraswamy su sentido ‘oculto’, en tanto espiritual batalla interior con el “sí mismo” para una “Victoria espiritual”:

<< El verdadero tema de la obra, desde el punto de vista espiritual, es la perplejidad del alma (Arjuna) antes de las aparentes contradicciones y obstáculos que encuentra para obtener la Victoria espiritual sobre sí mismo, sobre las propias pasiones. Krishna le enseña a discernir lo que ve, lo que se le presenta y a saber qué hay que hacer en cada momento: la doctrina espiritual universal. El carro, con Krishna (que lo conduce y no lucha) y Arjuna (que lucha) en medio de los dos frentes en la batalla, simbolizan el cuerpo con el Espíritu y el alma, en medio del combate espiritual, y los enemigos exteriores simbolizan las propias pasiones, la propia ilusión, etc. >>²⁸⁵¹

Así puede apreciarse cómo el arquero Arjuna trabaja espiritualmente el “sí mismo” (la identidad esencial), muchos siglos antes que el budismo zen:

<< Capítulo 1. El dilema de Arjuna ante el campo de batalla: /20/ Viendo a los hijos de Dritarāshtra en línea de combate con las armas a punto para empezar la guerra, el hijo de Pandu (Arjuna), que llevaba en su insignia el emblema de Hanuman, alzó el arco y dijo a Hrishikesha (Krishna): /21-22/ Oh Inalterable, te ruego que detengas mi carro entre ambos ejércitos, hasta que contemple yo a los que están resueltos a luchar y los que van a entrar en combate contra mí en esta guerra inminente.>>²⁸⁵²

Después de esa primera aparición en el texto de Arjuna como arquero, en la segunda aparición dentro del mismo capítulo primero, aparecen los términos “ el arco y la flecha” que también nos interesan:

²⁸⁴⁸ *Op. cit.* p.30

²⁸⁴⁹ *Op. cit.* p.27

²⁸⁵⁰ *Op. cit.* p.30

²⁸⁵¹ GUTIERREZ Francesc (traductor de original anónimo), *Bhagavad Gita. Cantar del Glorioso Señor*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p.5

²⁸⁵² *Op. cit.* p.12

<< /47/ Habiendo dicho esto y arrojado el arco y la flecha, Arjuna se derrumbó en el asiento del carro, en medio del campo de batalla, con la mente sumida en el dolor. >>²⁸⁵³

Y *Bhagavad Gita* concluye con una explícita definición de Arjuna como “el que empuña el arco”:

<< Capítulo 18. Renunciación y Liberación: /78/ [último] Allí donde está Krishna, Señor del Yoga, y allí donde está Arjuna, el que empuña el arco, allí están también la fortuna, la Victoria, la prosperidad y la conducta segura. *Om Harih On Tat Sat*. >>²⁸⁵⁴

Este contemporáneo sabio indo-occidental (desde una concepción metafísica) insiste en que el tiro con arco es una de las Vías espirituales que van más allá del “razonamiento”. Conviene subrayar que el libro termina con una visión integradora donde la flecha une contemplación / actividad, interno / externo, y por extensión podría sugerirse proyecto / obra, ...

<< Además, las Siete Vías están basadas sobre principios espontáneos, y no sobre el mero razonamiento: “Habiendo tensado suficientemente / No ‘tires’ ya más, sino ‘conduce’-lo / ‘Quietamente sin asir’ / El arco nunca debería saber / Cuando la flecha ha de partir”.

La liberación efectiva de la flecha, como la del contemplativo, cuyo paso del *dhyâna* al *samâdhi*, de la *contemplatio* al *raptus*, tiene lugar súbitamente en verdad, pero casi inadvertidamente, es espontánea, y por así decir encauzada. Si todas las preparaciones han sido hechas correctamente, la flecha, como una paloma mensajera, encontrará su propio blanco; justamente como el hombre que, cuando parte de este mundo ‘todo en acto’ (*Krtakrtya, Katam Karanîyam*), habiendo hecho cuanto había de ser hecho, sería vano preguntar que devendrá o adónde irá, sino que inevitablemente encontrará el ojo de buey, y pasando a través de esa puerta del sol, entrará en el Empíreo más allá del ‘amurallamiento’ del cielo. >>

... en una auténtica identidad resultante de los “sí mismos” cooperantes. Que incluso podríamos considerar como el final / ‘fin’ (con la plenitud del doble sentido) de ‘un’ / otro libro sobre “Tiro con Arco” (necesariamente con mayúsculas):

<< Uno ve así como en una sociedad tradicional toda actividad necesaria puede también ser la Vía, y que en una sociedad tal no hay nada profano; una condición cuya inversa ha de verse en las sociedades seculares, donde no hay nada sagrado. Vemos así que inclusive un ‘deporte’ puede ser también un ‘yoga’, y cómo las vidas activa y contemplativa, el hombre exterior e interior pueden ser unificados en un acto de ser único en el cual ambos sí mismos cooperan. >>²⁸⁵⁵

Debiendo recordarse que otros autores también traducen Yoga como Vía o “camino” espiritual:

<< *Yoga*: tiene básicamente dos sentidos, el de unión (con la Realidad suprema) y el de ‘medio’, ‘técnica’, ‘camino’ (para conseguir esa unión) >>²⁸⁵⁶

Recordemos también a este respecto como este término (“yoga”) interesa tanto a Ananda Coomaraswamy cómo a Iyengar (otro sabio indio contemporáneo) que lo entiende con similar sentido unitario:

<< El yoga es un arte, una ciencia y una filosofía. Afecta a todos los niveles de la vida humana, tanto física, mental como espiritualmente. (...) El yoga facilita que todas las partes del sistema humano sintonicen con su esencia, con el testigo interior. >>²⁸⁵⁷

²⁸⁵³ *Op. cit.* p.18

²⁸⁵⁴ *Op. cit.* p.207

²⁸⁵⁵ COOMARASWAMY Ananda K. *El Tiro con Arco. Simbolismo y Metafísica*, Obelisco, Barcelona, 1996, p.74

²⁸⁵⁶ GUTIERREZ Francesc (traductor de original anónimo), *Bhagavad Gita. Cantar del Glorioso Señor*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p.214

²⁸⁵⁷ IYENGAR B.K.S *Luz sobre los Yoga Sutras de Patañjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.21

Siempre en este movimiento de circularidad, dejamos la India y nos encaminamos más a Oriente y con un salto cronológico importante, sin olvidar que seguimos en la ‘Naturaleza de la Luz...’

Recordemos que en Occidente Octavio Paz aparece relacionado con Chillida:

<< (...) en un texto sobre Eduardo Chillida, cuya publicación remonta precisamente al citado año 1979. Octavio Paz adelanta, pero sólo en calidad de hipótesis de inmediato negada, lo siguiente: “Si Chillida fuese budista...” >>²⁸⁵⁸

Pero además Octavio Paz también se siente atraído por la concepción japonesa de la naturaleza desde la negación, magistralmente ejemplificada en Ryoan-ji, que implica una concepción positiva del vacío, que necesariamente también interesa a Oteiza:

<< El estilo de la ‘sala de té’ y de los jardines (como de todo arte zen), responde a un deseo de no modificar las formas naturales, sino, ante todo, seguir su propia tendencia no-intencional. Esto se observa muy bien en los jardines de arena y rocas, cuyo ejemplo más conocido es el de Ryoanji en Kyoto, que Octavio Paz describe así: “Hecho de piedras irregulares sobre un espacio monocromo, nos invita a rehacerlo y nos abre las puertas de la participación” [en Introducción a *Sendas de Oku*, p.11 y 43] (...) Los jardines japoneses no pretenden someter el paisaje a una armonía racional (...) sino, al contrario: hacen del jardín un microcosmos de la inmensidad natural. Las piedras esparcidas en la arena sirven para subrayar la ausencia de algo, para ofrecer la presencia del ‘vacío’ como algo positivo y no como algo negativo. >>²⁸⁵⁹

También Oteiza se manifiesta interesado por el jardín zen de Ryoan-ji que aparece ilustrado y comentado en *Quousque tandem...!* entendido también en su dimensión espiritual, y que, sorprendentemente, pone en sintonía con la obra cumbre de Velázquez, un paralelismo que resulta sintomático de una concepción comparativa programática, explícita en el epígrafe *Breve diccionario crítico comparado*:

<< Ilustración 53. Jardín de piedras, en Kyoto, Japón. Espacio vacío utilizado para la reflexión espiritual y religiosa, como espacio-cromlech en la tradición oriental. Las piedras, estéticamente indiferentes, tienen por función la definición del vacío espacial receptivo, exactamente al comportamiento de las figuras en la creación espacial vacía (final cromlech del Renacimiento) en la pintura final (Las meninas) de Velázquez. >>

Significativamente la siguiente “ilustración” de *Quousque tandem...!* corresponde ya a un proyecto no-obra del artista, que evidencia ciertas afinidades con Ryoan-ji y como este, fluctúa entre la escultura, la arquitectura y la naturaleza, con un sentido equivalente de contemplativa espiritualidad desde el vacío:

<< Ilustración 54. La nueva solución de monumentalidad receptiva en el *Concurso Internacional de Montevideo* (Arquitecto Puig, escultor Oteiza, 1959-60). Decíamos en la Memoria: Nos oponemos al arte actual de expresión, al arte mecanismo aliado a la Naturaleza con el arte basado en la desocupación espacial, a favor del hombre, para favorecer la actividad reflexiva del contemplador y su protección espiritual. La viga horizontal que se desprende de la arquitectura define (tocando la cara virtual de un prisma recto vacío) (con su plano oscuro de piedra en la base) la integración del Monumento con la ciudad y el hombre como construcción silenciosa y zona de aparcamiento espiritual. >>²⁸⁶⁰

La citada ilustración 53 *Jardín de piedras* (en Kyoto) de *Quousque tandem...!* corresponde a una vista aérea del jardín de Ryoan-ji:

<< Ryōan-ji, se construyó a partir de 1489; actualmente no hay acuerdo sobre quien fue el autor. (...) La concepción de los jardines va en esta época estrechamente ligada al arte pictórico, y los grandes pintores del siglo XV, Sesshū y Sōami, llegaron a ser célebres diseñadores de jardines; al último de ellos se debe el diseño del famoso jardín de Ryōan-ji, situado cerca de la ciudad de Kioto, antigua capital del país. Se

²⁸⁵⁸ VALENTE José Angel, *Sobre el lugar del dios*, en Catálogo *Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992, p.42

²⁸⁵⁹ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.185

²⁸⁶⁰ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.220

trata de un espacio rectangular de dimensiones modestas (24 x 9 metros), anejo a una morada monástica; el terreno es llano, está cubierto de arena blanca y en él se han dispuesto quince piedras en cinco grupos. Carece de toda plantación arbórea y el elemento vegetal está representado por el musgo, que cubre las piedras con manchas; más allá de las cercas se elevan, no obstante, tupidas arboledas que hacen de marco del recinto. >>

Jardín citado por múltiples autores que también entienden su valor meditativo:

<< El aspecto es singular y severo, y conmueve profundamente, incitando con ello a la meditación. El escritor francés Paul Claudel dijo que la entrada a este recinto solitario pone al visitante en presencia de la eternidad. >>²⁸⁶¹

Interesándonos también de Ryoan-ji su cualidad de enigmática visión inabarcable ('anticipando' en cierto modo nuestra tesis 'enciclopédica'):

<< Tiene la particularidad de que, desde cualquier punto, la visión nunca abarca más de catorce piedras, ya que la decimoquinta siempre queda oculta por alguna de las otras. Sea cual fuere el enigma de este jardín respecto a su significado formal o a su ingenio, lo cierto es que representa una obra de valor artístico excepcional en su género. >>²⁸⁶²

Otros autores nos recuerdan que Ryoan-ji está rodeado por un "muro":

<< El jardín de rocas del templo *Ryoan-ji*, (...) es el ejemplo más puro de un *kare-sansui* [(...) el *kare-sansui* terminó designando a finales de la época Muromachi el nuevo prototipo del jardín japonés, el jardín de paisaje seco. Shigemori, M. *Karensui*, Kawara Shoten, Kioto, 1965 pp-19-57]: sin ningún elemento acuático, sin ninguna planta ni ningún árbol. (...) y está rodeada por un muro bajo. Este jardín es uno de los ejemplos más hermosos de lo que para mí es un rasgo constante en la estética japonesa: la simbiosis figurativa del ángulo recto y la forma natural. >>²⁸⁶³

Conviene también subrayar que la belleza de este jardín es aún mayor porque su sobriedad representa un oasis de vacío en un bosque exuberante.

Es precisamente el concepto de "Muro" (con mayúscula como 'novedad' / "nuevo") un aspecto que interesa a Oteiza, apareciendo de manera relevante en su premiado escrito *Propósito experimental 1956-57*, donde nos interesamos por el término "proyectar" en este contexto artístico:

<< Ampliación funcional del Muro: (...) El nuevo Muro ha de resultar así siempre un fragmento de un sistema abierto, de un equilibrio descompuesto, inestable, y que se va restableciendo en el exterior. El Muro es el corte físico de un espacio cilíndrico preparado con los datos que el artista ha de proyectar.>>²⁸⁶⁴

Por su parte, el muro en Ryoan-ji aparece dotado de un sentido meditativo, subrayando que en japonés sentarse y meditar son sinónimos:

<< El muro oriental del jardín así como el mirador son relativamente nuevos. Quizá se construyeran después del gran incendio del año 1797. (...) Me parece mucho más acertado interpretar este jardín de piedras desde el punto de vista existencial. Al fin y al cabo, los monjes zen habían participado en su creación y todo el conjunto debía servir para la meditación. Si se aborda el jardín desde este punto de vista, lo primero que se aprecia es que la composición es plana por completo. El espectador se siente impulsado formalmente a contemplarlo sentado. No debemos olvidar que el verbo "sentarse" en japonés tiene también el significado de "meditar". >>

Indirectamente en esta naturaleza aparece el "enigma" / *koan*, o pregunta zen sin respuesta intelectual:

²⁸⁶¹ FARIELLO Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, Mairca / Celeste, Madrid, 2000, p.274

²⁸⁶² *Ibidem*.

²⁸⁶³ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p.89

²⁸⁶⁴ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000, p.115

<< En mi opinión, (...) la solución al enigma de este jardín reside en la técnica de la meditación zen; (...) Pero raras son las veces en que los historiadores del arte y la arquitectura están informados sobre las técnicas de la meditación, con lo que no tiene acceso a esta maravillosa clave para desentrañar los secretos de *Ryoan-ji* . >>²⁸⁶⁵

Así el *za-zen* o práctica sedente en la correcta postura se proclama como soporte esencial del zen, que no es religión sino profunda filosofía más allá del exclusivo pensamiento lógico:

<< El Zen es simplemente sentarse, el Zen es simplemente zazen.

Muchos piensan que el Zen es una de las tantas religiones de Asia. En realidad, el Zen proviene de la más antigua tradición budista; es como el agua que siempre brota fresca, que se renueva sin cesar. >>

En esta definición del zen, también aparece un concepto del devenir implícito en la renovación incesante que explicita la evidente circularidad de *El anillo de la vía* del maestro zen Deshimaru, contemporáneo introductor del zen en Europa:

<< El Zen no es un razonamiento ni una teoría ni una idea. Tampoco es un conocimiento que deba aprehenderse con el cerebro; es únicamente una práctica. Esta práctica es zazen, meditación, la correcta postura sentada. Es la recreación de uno mismo, la comprensión del verdadero yo. No es austeridad ni mortificación sino el verdadero acceso a la paz y la libertad.

La verdadera revolución debe dirigirse hacia el interior. Se trata de la revolución de nuestro espíritu, engendrada por la práctica del Zen, profunda filosofía, inalcanzable por la sola utilización del pensamiento lógico.

El Zen no es otra cosa que la práctica de zazen. *Zen* significa concentración del espíritu, *Za* significa sentarse. >>²⁸⁶⁶

Así observamos que el zen es esencialmente en la práctica, “sentarse” en *za-zen*, pudiéndose observar como en la rama / escuela Soto del Zen, prefiere hacerlo “frente al muro”:

<< ¿Cómo sentarse?: (...) Cuando llegamos delante del zafu (cojín de Zazen) saludamos en gassho, manifestando así nuestro respeto hacia el lugar (...), giramos sobre nuestro eje hacia nuestra derecha dando media vuelta y saludamos en gassho a los demás practicantes, manifestándoles nuestro respeto y nuestra unidad con ellos. Damos de nuevo media vuelta hacia nuestra derecha y nos situamos delante de nuestro zafu, frente al muro, una vez que hemos bordeado el zafu por la izquierda. >>²⁸⁶⁷

Podemos apreciar que en esencia *za-zen* integra la práctica ‘arquitectónica’ frente a un muro y frente a la naturaleza, en sintonía con la fundacional meditación de Buda bajo el árbol de la iluminación:

<< Pregunta: Cuando se practica *za-zen* solo, ¿hacia que dirección es mejor orientarse. Este, oeste, norte o sur?

Respuesta: Todas las direcciones son buenas. Encontrarse en calma, ya es suficiente. Frente a un muro si es posible. O bien en plena naturaleza, sentado bajo un árbol, pero al estar estimulado por el entorno exterior, se corre más el riesgo de dispersarse. Con la práctica habitual, en cinco o diez años, se puede practicar *za-zen* sin importar donde. >>²⁸⁶⁸

Recordemos que el “árbol de iluminación” de Buda, es la culminación de “siete años de austeridad”, una cifra ‘mítica’:

<< El origen del budismo se sitúa en la “iluminación” que tuvo Sidharta Gautama, llamado más tarde el Buda. (...) Tras siete años de austeridad extrema, y a pesar de sus esfuerzos para concentrar su espíritu con el fin de descubrir sus raíces y su principio, no percibía sino su propio esfuerzo de concentración. Permaneció durante toda esa noche sentado bajo un árbol, que posteriormente sería conocido con el nombre de *Bodhi* (“árbol de la iluminación”), y las primeras luces del alba le llevaron a un estado de claridad y comprensión perfectas. Se trataba de la liberación de *maya* (“ilusión”) y del *samsara* (“ciclo

²⁸⁶⁵ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p.90

²⁸⁶⁶ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.13

²⁸⁶⁷ VILLALBA Dokusho, *¿Qué es el Zen? Introducción práctica al Budismo Zen*, Miraguano, Madrid, 1987, p.39

²⁸⁶⁸ DESHIMARU Taisen, *La Pratique du Zen*, Albin Michel, Paris, 1981, p.51

infinito del nacimiento y de la muerte”). El resto de su vida lo constituyen meros comentarios a este suceso capital. >>²⁸⁶⁹

Y curiosamente la ‘fundacional’ “pared” zen se construye metafóricamente con el primer maestro (patriarca) budista-zen chino, durante “siete años” de ‘austeridad’ meditativa frente al muro (‘mítica’ coincidencia temporal con la ascesis de Buda):

<< Bodhidharma que no fue comprendido en la corte del emperador se retira a un monasterio, donde pasó siete años meditando, sentado de cara a la pared. >>²⁸⁷⁰

Diríamos que ‘comparativamente’ Oteiza en su interés por los lenguajes artísticos comparados (*Breve diccionario crítico comparado*), se interesa por la multi-étnica serenidad del muro gris del frontón vasco y el jardín japonés de piedras:

<< Ilustración 59. *Frontón para el juego de pelota* (Eraso, Navarra). Al quedar vacío (reeducada nuestra sensibilidad) debiera funcionar para nuestra intimidad religiosa tradicional como un aislador metafísico. Este tipo de construcción-cromlech en el interior de las grandes ciudades congestionadas de expresión, son zona-gris (estéticamente), de aparcamiento de la sensibilidad formada. Como los “jardines de piedras” en Kyoto. Solución opuesta al espectáculo móvil de Moholy-Nagy. >>²⁸⁷¹

Por otra parte, frente al espectáculo artificial, desde la arquitectura se propone un muro que Mies entiende contemplativo y “revelador”. Según Abalos “eternamente sentados” (un japonés propondría en *za-zen*) ante la naturaleza en devenir:

<< Ante nosotros se alza un espacio acotado, un gran patio ajardinado que es expansión de la casa tanto como representación de la naturaleza. (...) En este espacio sólo podemos distinguir unos cuantos árboles frondosos que activan una pradera horizontal y uniforme atravesada por un camino pavimentado que transcurre próximo y paralelo a uno de los muros y da acceso a la vivienda.(...) Desde luego se trata de una relación contemplativa (...) Si pudiésemos estar eternamente sentados, contemplando este paisaje desde uno de los sillones Barcelona (...), asistiríamos a un espectáculo revelador: el de la eterna sucesión de lo mismo, el de la plena circularidad del tiempo natural frente a la linealidad del histórico. >>

Incluso evidenciando una circularidad / “ciclo”, significativamente no viciosa:

<< Al ciclo del día le sucede el de la noche; a la pradera nevada le sucede la lluvia y el florecer de los árboles y después la caída de las hojas y así sucesivamente en un espectáculo iterativo, preparado por esta escenografía en la que el cielo y el jardín (la naturaleza) aparecerán como metáfora del tiempo cíclico, y el gran frente acristalado como un excepcional diorama para su contemplación. >>²⁸⁷²

Para Oteiza el muro es de color “gris”, que en este sentido (como ya dijimos) coincide con el gris Rikyu propuesto por el ya citado artista e histórico maestro de la ceremonia del té. Así en el epígrafe “Espacio y color desnudos” de *Propósito experimental 1956-57* valora particularmente “el Muro” con mayúsculas:

<< Razón física: el Muro es gris. El negro no está en el muro físico, es la pared anterior. La posterior es blanca. Son los tres colores desnudos, fundamentalmente espaciales, abstractos, desocupados, precisamente los que, mucho más tarde, leería que Kandinsky los designaba como no-colores. En 1936 corregí para mí los tres colores, que en una tabla de correspondencias entra la superficie y el color, el Bauhaus señalaba como fundamentales: el rojo, el azul y el amarillo. Lo hice entonces por un instinto espacial, experimental. >>

Insistiendo en la contextualización del gris, mediando el “negro” y el “blanco”:

<< El gris corresponde al juego diagonal del Muro. El Muro es gris, “triangular”, y a él le pertenece la misión cinética en el plano. La unidad Malevitch, con su diferente capacidad para situarse, es el agente formal. El negro pertenece al sistema anterior y ortogonal del plano. El blanco, a las incurvaciones,

²⁸⁶⁹ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.29

²⁸⁷⁰ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.25

²⁸⁷¹ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.222

²⁸⁷² ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a ...*, G. Gili, Barcelona, 2000, p.26

negativas y positivas, al fondo, nunca como fondo de perspectiva lineal sino por intensidad de inmersión espacial y por velocidad o incurvación, por presión funcional de fuerzas a resumir muralmente. >>²⁸⁷³

Aspecto que tiene su reflejo en una obra conclusiva de Oteiza, que asimilaríamos al Muro por excelencia, que además y como es sabido, aparece relacionado con el muro / frontón vasco:

<< Ilustración 60. *Homenaje a Velázquez* (Escultura, Oteiza, 1959). >>²⁸⁷⁴

Debiendo recordarse aquí la referencia oteiziana que ya hicimos a Velázquez:

<< Ilustración 53. *Jardín de piedras*, en Kyoto, Japón. (...) vacío espacial receptivo, exactamente al comportamiento de las figuras en la creación espacial vacía (final cromlech del Renacimiento) en la pintura final (Las meninas) de Velázquez. >>²⁸⁷⁵

Retomamos desde otro punto de vista este paradigmático jardín de piedras en Kyoto, que como hemos tratado incorpora estética y espiritualmente ‘el muro’, pero que también es un patio que permite incorporar la naturaleza en el interior de la arquitectura.

Más allá de los muros de “la habitación” / “sala de meditación”, sorprendentemente la medicina se interesa por la naturaleza como “entorno” de la práctica del Zen. Concretamente Tomio Hirai analiza las “*Técnicas psiquiátricas relacionadas con la meditación Zazen*”, añadiendo que “empezaremos por hablar de esta disciplina, basándonos en pasajes extraídos de un manual para principiantes titulado *Zazen Shido* (Introducción al Zazen)”:

<< Pasos preliminares: La habitación donde se practicará la meditación no debe ser ni demasiado clara, pues ello perturba la mente, ni demasiado oscura, ya que causa somnolencia.

Los meditadores deben procurar mantener al mínimo el sonido de sus pasos, el susurro de las ropas, el sonido de la respiración y la tos, a fin de no molestar a los demás. Además, la sala de meditación debería hallarse en un entorno tranquilo, como, por ejemplo, en el jardín de un templo.>>²⁸⁷⁶

Desde otro ‘sanitario’ y occidental enfoque complementario, nos resulta útil recordar que Oteiza empieza a estudiar “Medicina”:

<< Mi padre se coloca de director de un hotel en Madrid y allí nos vamos todos y yo ingreso en Medicina, y sigo trabajando de linotipista. Llego a tercer año donde la materia de bioquímica me despierta mi vocación experimental para la escultura, sueño con una biología del espacio. >>²⁸⁷⁷

En la ‘incierto’ medida que pueda considerarse a Oteiza como biólogo, podría considerarse la afirmación metafórica de algunos autores occidentales que también consideran la espiritual biología empírica de Buda:

<< Buda era un biólogo: (...) información compartida entre los meditadores budistas y los biólogos, en particular los neurocientíficos. Los mapas budistas y científicos de la mente y el conocimiento son notoriamente similares. Además, los budistas han estado estudiando durante siglos la esquivada naturaleza del “sí mismo” y la consciencia, conceptos que están actualmente aturdiendo a los neurocientíficos. >>

Explícitamente desde la ciencia se reconoce el rigor científico de la meditación, a diferenciar de los a-científicos fanatismos religiosos:

²⁸⁷³ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000. p.116

²⁸⁷⁴ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.222

²⁸⁷⁵ *Op. cit.* p.220

²⁸⁷⁶ HIRAI Tomio, *La meditación zen como terapia. Las evidencias científicas de los efectos del Zazen en la mente y en el cuerpo*, Ibis, Barcelona, 1994, p.171

²⁸⁷⁷ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, p.66

<< La meditación budista en sí misma puede ser entendida como una forma de investigación científica. Los meditadores tratan de mantener la actitud científica de objetividad mientras se están investigando a sí mismos. Ellos también desean observar la vida sin prejuizar su investigación con deseos personales o teorías predeterminadas. “Solamente los hechos”. >>²⁸⁷⁸

Otros reconocimientos provienen del prestigioso doctor oriental Hirai que se interesa por el zen:

<< Durante catorce años, el doctor Tomio Hirai, ha investigado la meditación Zen como un estado alterado de conciencia, tanto en sus aspectos mentales como fisiológicos, (...) Sus trabajos han merecido la atención de psicólogos y psiquiatras de todas partes del mundo. >>²⁸⁷⁹

Y otro influyente personaje (introdutor y referente del denominado ‘zen cristiano’) en este caso occidental, se interesa por el zen:

<< (...) Uno de estos métodos es la Meditación del Zen. Desde hace muchos años me ocupo con el Zen en Japón. Ante todo, no quería yo tanto ganar algún provecho para mi vida religiosa, a través del método del Zen, cuanto más bien aprender a conocer mejor al pueblo japonés, para poderme acomodar mejor (misionero) a su manera de ser. >>

Un interés que pasa de la teoría a la praxis (meditativa) y que deriva hacia una comprensión espiritual global (“de cualquier hombre”):

<< Pero como no se puede entender el Zen únicamente a través de un estudio teórico, lo he practicado también y he participado en las Meditaciones Zen. Así llegó a ser el Zen una gran ayuda para mi propia vida religiosa. Mientras más tiempo me ocupaba en él, me convencía cada vez más de que el Zen (rectamente practicado) puede ser de gran utilidad para la vida religiosa de cualquier hombre, sea cual fuere su confesión. >>²⁸⁸⁰

... que Lassalle entiende como rasgo de identidad japonés, objetivamente revalorizado desde su diferente confesión religiosa:

<< (...) En una forma de expresión muy visual y sencilla relata aquí el Padre jesuita (y antiguo Provincial) Lassalle sus propias experiencias. >>²⁸⁸¹

Como conclusión, podría afirmarse que el zen deviene intemporal:

<< Para hacer el método accesible a otros, y mostrarles un camino de cómo llegar a una profunda paz interior, a pesar de toda la intranquilidad de la vida moderna, publico mis experiencias e impresiones. Por otro lado, el influjo del Zen en la mentalidad japonesa es tan grande, que se le puede llamar con derecho, la clave para la intelección del alma japonesa. Espero así hacer también una contribución humilde para un mayor y más profundo entendimiento del Oriente. >>²⁸⁸²

Significativamente (a nivel estético) desde la medicina se considera que la meditativa “pared” zen también puede ser translúcida, mediando el panel *shoji*, del que pronto nos ocuparemos en tanto materialización de la luz blanca, en la frontera entre la Naturaleza y la Arquitectura:

<< En primer lugar, sitúese de cara a la pared (*fusuma* o *shoji*), vuelva la vista hacia abajo, a la posición del cojín, y practique saludos ceremoniales en silencio, con las palmas juntas en actitud de rezo (*gassho*), a las personas que se encuentren a su derecha e izquierda. >>²⁸⁸³

En sintonía con esta concepción luminosa de la naturaleza con Mies retomamos los términos “patio” y “jardín” desde una perspectiva histórica:

²⁸⁷⁸ NISKER Wes, *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002, p.28

²⁸⁷⁹ HIRAI Tomio, *La meditación zen como terapia. Las evidencias científicas de los efectos del Zazen en la mente y en el cuerpo*, Ibis, Barcelona, 1994, p. solapilla

²⁸⁸⁰ ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991, p.9

²⁸⁸¹ *Op. cit.* p. contraportada

²⁸⁸² *Op. cit.* p.10

²⁸⁸³ HIRAI Tomio, *La meditación zen como terapia. Las evidencias científicas de los efectos del Zazen en la mente y en el cuerpo*, Ibis, Barcelona, 1994, p.172

<< En Alemania, los ideales del Expresionismo visionario apenas tuvieron oportunidad de plasmarse en el jardín. Bruno Taut imaginó un paisaje terráqueo construido con luminosas formas cristalinas y grutas misteriosas; (...)

No obstante, los registros más propicios para el desarrollo del jardín doméstico los dieron dos tipos tradicionales: la villa en la pradera y la casa con patio. (...) >>

Generadora incluso de modelos:

<< La casa con patio, de tradición mediterránea, interesó a Mies en los años treinta para hacer viviendas poco compactas, abiertas a espacios libres reservados por la cerca. En la *Casa modelo* para la Exposición de la Edificación en Berlín (1931), las paredes interiores se prolongaban al exterior, conduciendo la vista hacia un paisaje hipotético y delimitado, sin cerrarlo, un patio-jardín ante los dormitorios (un espacio solado con jardineras); el corrimiento de un muro proporcionaba una apertura al estancue rectangular, prolongación de la plataforma, delante del cual había una figura en actitud de andar. >>²⁸⁸⁴

Como ya vimos, Mies proyectó unos años después una casa que claramente se manifiesta con patios (“tres”), que no llegará a ser obra y permanece como proyecto paradigmático, orientado hacia una paradójica liberación (interiorización acotada por muros / “tapias”) que se abre a la naturaleza (interior, de patio):

<< (...) la más elaborada de la serie, su paradigma, la *Casa con tres patios* de 1934.

(...) contemplamos el conjunto con sus altas tapias y sus extensos espacios casi decadentes en su grandiosidad, (...) Los muros están ahí para otorgar privacidad, para ocultar a quien habita, para permitir desarrollar dentro de la casa una vida profundamente libre >>²⁸⁸⁵

Curiosamente en la bibliografía occidental espiritual algunos autores citan a Mies, valorando su interés por la liberación del espacio, relacionándolo con el vacío japonés en el contexto de “*El arte del té y sus derivados*” (evidentemente enraizado en el zen):

<< En un espacio semejante al de un Lloyd Wright o un Mies van der Rohe, para los cuales, el espacio de la arquitectura no es concebido como algo delimitado por paredes y techos, sino como algo independiente y sólo capaz de tener valor debido a su mismo “vacío”. (...) Para un análisis más detallado del ‘azar’ en la arquitectura occidental y su función en la creación artística, cfr. Pierre Francastel, *Art et Technique*, Ed. Gonthier, Ginebra, 1964, pgs. 200 y siguientes. También se encuentra en esta obra un ensayo sobre la solidaridad de espacio y tiempo en el arte chino y sus relaciones con el occidental. >>²⁸⁸⁶

Desde una genérica valoración del espacio, podríamos inferir recíprocamente más de medio siglo después, la numérica ‘mutación’ de los tres patios de Mies en tres contemporáneas casas de té, proyectadas por el japonés Uchida (residente en Osaka) que naturalmente interesa en Occidente. El proyecto por encargo en Alemania, a Shigeru Uchida tiene un coste de 30.000 marcos alemanes, con una superficie de 5,76 m2 cada unidad, tiene como Fabricante / representante del arquitecto a Studio 38, Wawerla:

<< Té para tres. Casas de té. Por encargo. Shigeru Uchida. La intención de Uchida es atraer la atención no hacia los objetos, sino hacia el espacio creado por ellos. El propósito de la ceremonia es que la mente se concentre; como afirma Uchida “la forma de la estancia no debe distraer”. Cada diseño, con nombres como “Ji-An”, “So-An” y “Gyo-An” (sentido / percepción, concepto / composición y voluntad / memoria, respectivamente), tiene su propio conjunto de elementos esenciales: (...). Aunque por su forma modular y su fácil montaje, parece contemporánea y europea, el dominio de la contemplación metafísica sitúa la idea de Uchida dentro de la historia japonesa, en una conciencia mayor de la que tienden a sugerir las tendencias de construcción actuales. >>²⁸⁸⁷

²⁸⁸⁴ FARRIERLO Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, Mairia / Celeste, Madrid, 2000, p.322

²⁸⁸⁵ ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.24

²⁸⁸⁶ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.184

²⁸⁸⁷ RICHARDSON Phyllis y DIETRICH Lucas, *XS: Grandes ideas para pequeños edificios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.28

Así un japonés contemporáneo a partir de una traducción / interpretación (“ha traducido”) propone una identidad multicultural concebida como *zeitgeist* intemporal, que se interesa por la cultura del té:

<< En el siglo XVI la ceremonia japonesa del té comenzó a ejercer influencia en la arquitectura doméstica; tener una sala íntima dedicada a la degustación del té y la armonía de los utensilios, se convirtió en un signo de distinción entre los ricos comerciantes y la nobleza a la hora de agasajar e impresionar a los invitados de honor. Quinientos años después, Shigeru Uchida “ha traducido” la estética de la moderna sala de té japonesa a un público europeo moderno. Ya que el arquitecto cree que los principios, disciplina y filosofía de la ceremonia del té no encuentran un paralelo en la cultura occidental, ha diseñado tres estructuras independientes en forma de cubo con superficie texturizada de bambú y madera para poder “iluminar”, de modo bastante literal cuando se iluminan desde el interior, la importancia de la ceremonia y del espacio en el que ésta se desarrolla. >>²⁸⁸⁸

Y en relación con la contemporánea arquitectura del té, aparece como referente inevitable otro japonés, Tadao Ando, valorando el tratamiento de la luz natural directa, que en sintonía con la citada concepción de Mies, se aísla, refugia e interioriza en la luminosa naturaleza:

<< El diseño de la Casa *Azuma* presenta fuertes semejanzas simbólicas con el espacio ceremonial de la casa de té. Con la membrana exterior la Casa *Azuma* se aísla del mundo bullicioso de la ciudad; y las membranas de cristal separan las habitaciones del mundo natural. La luz es el único elemento de contacto entre el interior y el exterior. Es el proceso de aislamiento que se sigue en cualquier casa de té. >>²⁸⁸⁹

La falta de ubicación determinada de los “refugios para la meditación”, en que pasan a convertirse las tres casas de té de Uchida, parece incidir sobre aquel concepto de *zeitgeist* intemporal antes tratado:

<< Refugios para la meditación: (...) las casas de té de tipo “hágaselo usted mismo”, de Shigeru Uchida, no tienen una ubicación determinada cerca del agua, pero comparte con el resto de las construcciones el hecho de concentrarse en una idea, filosofía o práctica, que va más allá de la propia construcción o de la de sus ocupantes. En este caso es el ritual japonés de la ceremonia del té, al que se ha rendido culto durante largo tiempo, el que requiere de nuestra atención y el que estimula el pensamiento más allá del refugio físico. >>²⁸⁹⁰

La exigua superficie de las casas de té de Uchida (superficie de 5,76 m² cada unidad, coma ya dijimos) parece incluso generosa respecto a la medida arquetípica de “unos tres metros cuadrados” de la arquitectura japonesa del té, que tanto sigue impresionando a reconocidos representantes de la cultura occidental como Sánchez Dragó:

<< El interior del *chashitsu* (cuatro *tatamis* y medio, lo que en nuestro sistema de medidas equivale a unos tres metros cuadrados) no da para mucho. Ni falta, claro está, que hace. Sobriedad, humildad, sencillez y pureza es cuanto se necesita para que el exiguo recinto en el que transcurre la ceremonia sea lo que canónicamente debe ser y no derive, por imperativo de los pésimos modales de la modernidad, hacia algo absolutamente ajeno (por lujo, por la profusión de objetos o por el tamaño) al espíritu del *chanoyu*. Y este espíritu (el *wabicha*, acotado inicialmente por el maestro Juko Murata y redondeado después hasta los más distantes límites de la perfección litúrgica por el legendario Sen-no-Rikyu) remite horaciana, franciscana y *frayluisinamente al beatus ille*, por una parte, y obliga, por otra, (...) a llevar una vida sosegada, retirada del mundanal ruido >>²⁸⁹¹

La sencillez monacal “franciscana” / zen de la “ceremonia del té” integra aristocracia y populismo, pero sobre todo arquitectura y naturaleza:

²⁸⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁸⁹ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.28

²⁸⁹⁰ RICHARDSON Phyllis y DIETRICH Lucas, *XS: Grandes ideas para pequeños edificios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.19

²⁸⁹¹ SANCHEZ DRAGO Fernando, *Introducción: Armonía, respeto, pureza y tranquilidad*, en OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.40

<< En un primer momento, la ceremonia del té la celebraban exclusivamente los aristócratas, pero con la dictadura populista de Momoyama se difundió por todos los estratos de la población. Para esta ceremonia fue preciso crear un ambiente apropiado, es decir, un pabellón con un jardín anejo de tipo particular, todo él dispuesto según normas dictadas por los maestros de la ceremonia; y estos últimos se convirtieron también en maestros del arte de los jardines y aportaron nuevas ideas y notables innovaciones en el empleo de materiales y en la creación de distintos elementos. >>

... con deriva meditativa:

<< Por su naturalismo y por la aspiración a la vida sencilla, la ceremonia del té puede equipararse a la meditación filosófica de los sacerdotes budistas de la secta zen, tal como éstos la practicaban en la soledad de las montañas; >>²⁸⁹²

Por parte de otros autores también parece establecerse una clara identidad entre casa de té y lugar de “meditación”:

<< Es así como el té, utilizado por los monjes primeramente para mantenerse despiertos en los largos períodos de meditación, se convierte en una vía espiritual >>²⁸⁹³

No obstante la mirada no se orienta exclusivamente hacia el interior, sino que para mantener el delicado equilibrio entre naturaleza interior y exterior, la mirada se abre al escenario natural:

<< (...) por todo ello, requiere un ambiente inundado de una apacible calma. Los maestros de la ceremonia [del té] se las ingeniaron para representar en un pequeño espacio un paisaje capaz de suscitar las mismas sensaciones que un escenario natural, solitario y montañoso. >>²⁸⁹⁴

Las tres casas de té de Uchida, forman parte de un amplio proyecto contemporáneo y occidental de “refugios para la meditación”, que miran y renuevan el culto ancestral a la naturaleza:

<< Miradores, atalayas y cabañas de inspiración en la naturaleza. Ya sea su intención aislar del ruido urbano o comunicarse con el medio natural, las estructuras que sirven de mediadores con la naturaleza y permiten apreciar el mundo natural a través de sus muros y cubiertas, adoptan formas diversas: búnkeres enterrados, miradores panorámicos perfectamente ubicados y mimetizados en el medio rural, cabañas primitivas que nos devuelven a nuestro ser esencial. La intención de este espléndido aislamiento es múltiple: observar, contemplar, inspirarse o calmarse. >>²⁸⁹⁵

Con este sentido de “miradores” de la naturaleza y desde la valoración del espíritu del *Chanoyu* o ceremonia del té (definida por Sánchez Dragó), las construcciones parecen integrarse en la tradición contemporánea, ilustremente representada por la prestigiosa obra, ya histórica (1965) de la *Casa de Chá da Boa Nova*, del portugués Alvaro Siza. Qué también podría entenderse como una Casa de té portuguesa, mirando al mar japonés al otro lado de la Tierra:

<< En la Casa de Chá (Tea Room) ‘idea’ desde la incrustación en el sitio (...); idea la manera de entrar que hace llegar a una explanada árida, trepar entre rocas, “bajar la cabeza” [aleros bajos] (...) >>²⁸⁹⁶

²⁸⁹² FARIELLO Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, Maireia / Celeste, Madrid, 2000, p.275

²⁸⁹³ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.143

²⁸⁹⁴ FARIELLO Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, Maireia / Celeste, Madrid, 2000, p.276

²⁸⁹⁵ RICHARDSON Phyllis y DIETRICH Lucas, *XS: Grandes ideas para pequeños edificios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.17

²⁸⁹⁶ PORTAS Nuno, *Casa de Chá da Boa Nova 1965*. en PORTAS Nuno y VARELA Paulo, *Casa de Chá da Boa Nova. Boa Nova Tea House. Alvaro Siza Vieira 1958-1963*, Blau - Luiz Trigueiros, Lisboa, 1992, p.7

Podemos comprobar que la estela del japonésismo (que ya tratamos anteriormente) continua con Siza en esta casa de Té, que Varela revaloriza en 1991:

<< (...) la Casa de Chá (obra “a la manera de” Aalto, pero también de algún modo, también de Mackintosh o Wright) corresponde a un ejercicio que resulta un objeto marcado por la fuerza del estilo.>>²⁸⁹⁷

Curiosamente el término *cha* aparece asociado al té, tanto en portugués, (tal como observamos en Siza) como en la tradición oriental:

<< El sentimiento de un presente infinitivamente durable, ese presente que llena el “vacío” de una vida sin referencia al pasado y sin finalidad, un presente reducido al espesor de un cabello, se expresa mejor que en ninguna otra parte en el “arte del té” (*cha no yu*). El hombre que lo prepara es un árbitro del gusto para numerosas artes que este arte engloba: arquitectura, jardinería, alfarería, trabajo de los metales, disposición de las flores y lacado. >>

Además allí lleva implícito un conceptual (filosófico / espiritual) “desinterés”, que ya observamos a propósito de la indiferencia estética asociada al *ready-made* de Duchamp:

<< El primer libro en el que se recogen las reglas para la preparación y consumo del té, es el *Cha-king*, escrito por Luwuh, que vivió en China durante la dinastía Tang (618-960). Pero anteriormente ya existía una gran tradición budista con respecto a esta bebida, cuyo arte exige “simplicidad, serenidad y desinterés”. >>²⁸⁹⁸

Esta doble lectura puede extenderse hasta la casa de té de Alvaro Siza, dado que también es restaurante, pero donde unitariamente (té / restaurante) siempre está presente la naturaleza y a la que se abre la arquitectura del té. Un entorno marino omnipresente, mediando amplios ventanales que se deslizan bajo el suelo, a modo de alternativa a los tradicionales paneles correderos (desplazamiento horizontal) en la arquitectura japonesa:

<< *Restaurante Boa Nova*, Leça de Palmeira, 1958-1963, Esta obra se llevó a cabo dentro de un plan de promoción turística de la zona en el que obtuvo el primer premio el equipo encabezado por Siza. Los espacios interiores contienen un comedor y una sala de té comunicados con la entrada, la escalera, el vestíbulo y el bar. Los salones se abren al océano a través de amplios ventanales encastrados en las rocas. El conjunto entabla un diálogo excepcional con los materiales y el contexto natural que lo envuelve.>>²⁸⁹⁹

La apertura de la arquitectura al vacío de la naturaleza, también fundamenta la cultura del té asociada al oriental-occidental término *cha* que rinde culto al vacío y que incluso puede adquirir una sorprendente cualidad científica:

<< El escenario en el que se desarrolla la ceremonia del té cumple un cometido similar al de la *cámara de vacío* en los experimentos científicos; es decir, se trata de un recinto del que se han eliminado el conjunto de condiciones que lo afectan habitualmente para permitir con la máxima intensidad la acción de unos estímulos controlados. >>²⁹⁰⁰

La historia evidencia que científicamente ‘el vacío’ abre puertas al futuro, favoreciendo la comunicación entre culturas, incluso como el “diodo de vacío” por el que hace un siglo ya “circulaba una corriente entre los dos, pero ésta cesaba si se invertía el sentido del voltaje”, que quisiéramos interpretar como una metáfora de las históricas interacciones Oriente-Occidente:

<< Hace ahora justo un siglo, en noviembre de 1904, se patentó el diodo de vacío, un invento que abrió la puerta a la era de la electrónica. Después llegaron los transistores y los microprocesadores, con todas sus

²⁸⁹⁷ VARELA Paulo, *Casa de Chá da Boa Nova 1991*. en PORTAS Nuno y VARELA Paulo, *Casa de Chá da Boa Nova. Boa Nova Tea House. Alvaro Siza Vieira 1958-1963*, Blau - Luiz Trigueiros, Lisboa, 1992, p.11

²⁸⁹⁸ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.182

²⁸⁹⁹ AA.VV. *Alvaro Siza. Profesión poética*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p.28

²⁹⁰⁰ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.141

aplicaciones. John Ambrose Fleming, profesor del University College en Londres e inventor de la válvula termiónica o diodo de vacío, cuya patente cumplió ayer cien años. >>

Mediando “una bombilla”, que también podríamos interpretar como símbolo de la idea creativa (¡eureka!) y de la iluminación (aquí siempre con doble sentido, interesando a la espiritualidad oriental):

<< El diodo inventado por Fleming en 1904 era, en esencia, una bombilla que, además del filamento, tenía un segundo electrodo metálico que actuaba como lo hace una válvula al paso de un líquido: al aplicar a ese electrodo un voltaje positivo con respecto al filamento circulaba una corriente entre los dos, pero ésta cesaba si se invertía el sentido del voltaje. Con este efecto rectificador, el diodo podía captar las señales de radio, sustituyendo así a las inestables puntas metálicas en contacto con un cristal de galena.>>²⁹⁰¹

Así el término *cha* favorece la apertura mediante la disolución de las “resistencias”, interesando al arte y al espíritu:

<< El Zen elevó el acto de tomar el té a “vía de realización espiritual” (*Cha-do*), como lo es la meditación. Su último fin consiste en librar a la persona de las ligaduras que suponen las preocupaciones cotidianas para permitirle que se abandone al goce estético mediante una identificación con lo primario y lo natural. El primer sentido del vacío, al que hace referencia la palabra *sukiya*, alude al punto de inflexión o cortocircuito necesario para pasar del estado cotidiano a otro de apertura sensorial y mental. El segundo sentido refiere al tratamiento del propio espacio en que ese cambio se produce. Ambos aspectos se funden en una unidad esencial; ambos son la expresión, en lo corporal y en lo espacial, de la desaparición de resistencias anímicas y obstáculos físicos.>>²⁹⁰²

La liturgia del té o *cha* contribuye tanto a la desaparición de las “resistencias” como al conocimiento directo, sin necesidad de otros estímulos (recordar lo dicho sobre el uso de la mescalina en Michaux). Esta consecuente identificación parecería anticipada ya desde el mismo término lingüístico *cha*, que resulta sorprendentemente parecido al término *Chan* con el que se denomina el budismo chino:

<< El taoísmo adoptó el té como elixir que activa la capacidad para el conocimiento directo y no intelectual de las cosas. El budismo *Chan* (en Japón, Zen) elabora una liturgia completa del té.>>²⁹⁰³

En paralelo apreciamos como desde la lingüística aparece la compatibilidad del término *Chan* y *Zen*, que al igual que un *koan* o pregunta paradójica, supera las aparentes diferencias de identidad china y japonesa (equiparables al *tao* y al *zen*) remontándose hasta el “sánscrito” de la India:

<< La palabra china *chan*, derivada del sánscrito *dhyâna*, ‘meditación’, que dio lugar en japonés al término zen, designa un conjunto de prácticas que penetró en los monasterios japoneses a partir del siglo XII. La renuncia es llevada a sus límites extremos y la búsqueda de la santidad opta por la vía de un esoterismo próximo al tao. Las preguntas paradójicas, desconcertantes, deliberadamente abstrusas, que el maestro plantea a su discípulo acreditan la idea de que la búsqueda de la verdad es asunto de sutileza, si no de astucia.>>²⁹⁰⁴

Además en ‘la casa de té’ (*Restaurante Boa Nova*, Leça de Palmeira, Portugal 1958 y 1991) de Alvaro Siza, podríamos encontrar ciertos ecos del característico alero japonés:

<< (...) se proyectó en un emplazamiento elegido por Fernando Távora en la costa Atlántica para un concurso (...) Tanto los volúmenes como la planta y las formas de la cubierta son resultado de un detallado estudio del promontorio rocoso en el que se ubica el edificio. La geometría de la planta es reflejo de la estrategia de acomodación a la estructura geológica existente y de la necesidad de articular dos salas principales: el salón de té y el comedor.>>

²⁹⁰¹ MENDEZ Emilio, *De los tubos de vacío a los nanotubos*, El País, 17 noviembre 2004, p.30

²⁹⁰² ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.141

²⁹⁰³ *Op. cit.* p.142

²⁹⁰⁴ BARIDON Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Antigüedad. Extremo Oriente*, Abada, Madrid, 2004, p.477

Alero modulador de luz (“Atlántica” o ‘Pacífica’ en Japón) y generador de aquellas sombras que tanto interesan a Tanizaki:

<< La pretendida adecuación con el paisaje se radicaliza aún más por las diversas formas en las que el edificio se abre al exterior. Por ejemplo, las ventanas horizontales del comedor se deslizan bajo el suelo permitiendo que el restaurante se prolongue en una terraza de roca. Un sistema de aleros corridos, prolongación de los techos de caoba de las salas, protege y modula la intensidad de la luz Atlántica.>>²⁹⁰⁵

En estas afinidades apreciamos además como en esta occidental ‘casa de té’ al igual que en el jardín japonés, la valoración de la naturaleza genera un peculiar paseo / “promenade”:

<< La zona de aparcamiento, las plataformas de acceso y las escaleras fueron proyectadas y construidas en una fase posterior, y establecen una *promenade architecturale* que conduce desde la carretera costera hasta el acceso. Esta obra fue restaurada en el año 1991, manteniéndose en todo momento la integridad de la misma.>>²⁹⁰⁶

Promenade o paseo por la naturaleza que también lo encontramos en otra obra occidental afín. Precisamente en aquel occidental “pabellón del té” (ya citado) que conceptualmente se manifiesta mínimo, en sintonía con su referente japonés, pero mientras que en aquél vimos que el minimalismo se expresaba en metros cuadrados, aquí el ecológico *zeitgeist* le orienta hacia el menor gasto de energía:

<< El pabellón debía encajar sin embargo no solamente por estética, sino también por respeto ecológico en el contexto del parque natural. Consecuentemente, el agua de lluvia se recoge y se utiliza para los fluxores de los aseos. Debido a la vegetación y a los 90 paneles solares de la cubierta, el pabellón del té utiliza un cuarenta por ciento menos de energía que un edificio convencional. (...) Bjarne Maestenbroeck entendía el pabellón de té como la “continuación de un paseo por la naturaleza” >>²⁹⁰⁷

Se trata de un *Pabellón de Té* diseñado por Bjarne Maestenbroeck, que situado en Holanda utiliza *la naturaleza como material*:

<< Situación: Beekhuizenweg, 1, Rheden. Holanda. Arquitectos: de architectengroep. Diseño: Bjarne Mastenbroek (Ahora SeARCH) Proyecto 1997, Inauguración diciembre 2002. >>²⁹⁰⁸

Este occidental Pabellón de Té de Maestenbroeck aparece centrado en “masas pétreas” que incluso podrían entenderse como imaginativos ecos de aquellos característicos jardines japoneses de piedras, como el citado de *Ryoan-ji* o el de *Daisen-in* que enseguida trataremos:

<< Dos grandes masas pétreas (una en la planta baja, y otra en la primera plataforma) esconden en su interior el corazón, las escaleras, los conductos de ventilación, el aseo y almacenes, recogiendo también el agua de lluvia del pabellón de té. (...)

Esta naturalidad evidente, que se expone inmediatamente como engaño, es quizás el concepto del pabellón. (...) El visitante se mueve desde la naturaleza que rodea el edificio hasta la naturaleza dentro de él, sin perder nunca el contacto visual con el paisaje.

Si los pilares diagonales detrás de la fachada de cristal parecen desde lejos troncos auténticos, en las conexiones con suelo y cubierta se hace evidente que los 48 troncos de roble tienen una base y alma de acero (...) Intentan mantener una ilusión de naturalidad sin llevarlo hasta el final. >>²⁹⁰⁹

En este trabajo sobre ‘la’ “ilusión”, también podríamos encontrar referentes de la búsqueda del zen, que se hacen más explícitos en ese “contacto visual con el paisaje” y su particular relación con la japonesa arquitectura del té, naturalmente “abierto a un jardín”:

²⁹⁰⁵ El croquis 68/69 *Alvaro Siza 1958-1994*, p.46

²⁹⁰⁶ *Ibidem*.

²⁹⁰⁷ MARTIN Paz, *La naturaleza como material*, Pasajes de arquitectura y crítica n° 45, p.30

²⁹⁰⁸ *Op. cit.* p.24

²⁹⁰⁹ *Op. cit.* p.30

<< La observancia de ciertas reglas convencionales constituye otra particularidad del jardín japonés. Estas reglas resultan de difícil comprensión para los extranjeros y derivan de una antigua educación filosófica y religiosa, como es la del jardín para la ceremonia del té. Este tipo particular de jardín ha de provocar la sensación de vivir en el seno de la naturaleza. La ceremonia en sí misma es una especie de representación teatral que se desarrolla siguiendo un ritual preciso, con un escenario que incluye una sala abierta a un jardín colocado y organizado al efecto. >>²⁹¹⁰

En este contexto las “piedras separadas” aparecen tanto como masas rocosas en el interior del jardín (‘seco’), como formando el “sendero” (*promenade*) que recorre el jardín:

<< Requerido por el ritual, un sendero especial se hace necesario para acceder al lugar de la ceremonia [del té], y es recorriéndolo como se ha de disfrutar la vista del jardín; para ello los maestros crearon un tipo de sendero de pequeñas dimensiones llamado *tobi-ishi*, adecuado para que lo recorra una sola persona y constituido por una serie de piedras separadas. A lo largo del sendero se disponen la pila, el pozo, las linternas de piedra y otros ornamentos que tienen su sitio asignado con exactitud. (...) Con esto se creó un “jardín de recorrido” que integraba elementos de los tipos anteriores dentro de un espacio secuencial. >>²⁹¹¹

El recorrido por el jardín japonés que conduce a la ceremonia del té, evidencia una profunda comunión (“sublime sinergia”) con la naturaleza:

<< Los jardines de las casas de té (*roji* o *chaniwa*), al ser un elemento fundamental de la ceremonia del té, se diseñaban para complementar el ambiente y preparar anímicamente a los asistentes para la ceremonia. Una gran parte del diseño de jardines, al igual que ocurre con la ceremonia del té, se inspira en las ideas de Rikyu, el cual consideraba que atravesar el jardín para dirigirse a la ceremonia del té equivalía a dar un tranquilo paseo por el sendero de una solitaria montaña. El jardín de la casa de té a causa del estrecho vínculo que mantenía con la ceremonia del té, se convirtió en una de las expresiones más ricas de *wabi sabi*. Al actuar mano a mano con la naturaleza, se establecía una sublime sinergia entre el arte del maestro de té y el de la tierra al infundir vida a los bambúes, árboles y arbustos. >>²⁹¹²

Así se establece una natural continuidad entre la ceremonia del té y el devenir o paseo por la naturaleza. Hemos de añadir que el *Daisen-in* se manifiesta como un paradigmático jardín zen del devenir humano, donde la contemplación meditativa se hace discursiva:

<< El *Daisen-in*, el “gran templo del ermitaño”, es un templo secundario del *Daitoku-ji*, (...) Este pabellón, el *hondo*, está rodeado por jardines en los cuatro lados. (...) La concepción estética del jardín obliga al espectador a contemplarlo como si estuviera leyendo, del noreste al suroeste. En esa dirección discurre también el “arrollo” seco que, de ese modo, ya sea consciente o inconscientemente, se ha trazado según los principios geománticos de la época Heian. >>²⁹¹³

El jardín zen seco resulta tan paradójico como la misma filosofía zen. Si el agua se sugiere con piedras, al devenir por la naturaleza se contraponen la meditativa contemplación desde la “inmovilidad”, desde una concepción proyectiva (“proyecta la imaginación”):

<< Se puede ver en el templo *Daitoku-ji* (jardín *Daisen-in*), en Kyoto, la brillante recreación de un paisaje con cascada en el que una escena de montaña está enteramente sugerida a partir de algunas piedras alzadas, entre las cuales la grava hace pensar en tumultuosas caídas de agua. Visto desde el *shoin* en el que el sacerdote medita, la hábil disposición de las piedras pone en práctica deslizamientos de escala y proyecta la imaginación hacia ‘alturas y lejanías’, que el ojo descubre como en sueños. Se produce aquí el encuentro entre los pintores Song y los paisajes japoneses, y este encuentro es tanto más evidente cuanto que el jardín zen está hecho para ser visto, contemplando, en la inmovilidad. Pero otras

²⁹¹⁰ FARIELLO Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, Mairca / Celeste, Madrid, 2000, p.272

²⁹¹¹ *Op. cit.* p.276

²⁹¹² JUNIPER Andrew, *Wabi sabi. El “arte de la impermanencia” japonés*, Oniro - Paidós, Barcelona, 2004, p.105

²⁹¹³ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p.92

veces la tradición nacional se afirma con más independencia aún y con fines más estrictamente ligados a la meditación zen. >>²⁹¹⁴

Y la paradójica corriente seca de agua formada por piedras (aquí referida a *Daisen-in*) como signo de identidad de la naturaleza del jardín japonés...

<< (...) un jardín de paisaje seco que incluye varios paisajes abstractos en una calculada secuencia dentro de un espacio reducidísimo. El famoso jardín del noreste en forma de L es una reproducción del mítico monte Horai y sus ríos. Una corriente de agua insinuada por los cantos blancos “nace” en este monte, “discurre” a través de los “rápidos” y se divide en dos “brazos” que se ensanchan progresivamente; uno de ellos gira hacia el oeste pasando junto a dos islas de las tortugas y, por último, entra en el jardín norte. *Chukai*, el jardín norte, es una superficie vacía cubierta con cantos rodados que simboliza el mar. >>²⁹¹⁵

...finalmente se orienta hacia la espiritual “iluminación”:

<< El otro brazo “discurre” por encima de las piedras y un dique, “desembocando” al final en el gran jardín de la cara meridional del *hondo* [pabellón]. En el rincón suroeste de esta superficie de guijarros blancos se encuentra el árbol Bodhi, una higuera; según la tradición budista, Gautama Buda tuvo la iluminación debajo de una higuera. >>²⁹¹⁶

Desde una perspectiva occidental esta trascendente concepción del vacío en la naturaleza del seco jardín zen, se descubre enmarcada por “un muro” que estéticamente se nos aparece familiar y contemporáneo, asimilable a los ‘murales’ de Rothko que así se evidencia flotando en la intemporalidad de la estética comparada:

<< Las extensiones de arena blanca rastrillada (...) se prestan también a la experiencia existencial del vacío, del que el sabio tiene necesidad para anular el mundo que le rodea. Se penetra en este vacío contemplando una extensión plana, limitada en sus dimensiones pero que parece infinita cuando se pasea la mirada por ella. Tal efecto es el resultado de un rastrillado perfectamente regular que crea juegos de sombra y de luz infinitamente multiplicados sobre una superficie de arena cuyas granulaciones son, a su vez, infinitas en número. Todo el efecto depende de esta doble infinitud y es tanto más impactante cuando el jardín está rodeado por un muro cuyos colores superpuestos en bandas horizontales dan, como los lienzos de Rothko, una impresión de flotación en lo intemporal. >>²⁹¹⁷

Rothko también aparece citado por Oteiza desde la perspectiva de un *Breve diccionario crítico comparado*, donde la actitud receptiva y los atributos de indeterminación y vaguedad, parecen entrar también en sintonía con los principios estéticos *wabi-sabi* del zen (que ya hemos tratado reiteradamente):

<< Ilustración 49. *Pintura de Rothko*, en 1957. Las superficies rectangulares dispuestas en una sucesión vertical (que vienen de Mondrian y que aquí han sido ya afectadas por el informalismo) ya no son recintos geométricos de un solo color (intemporales), se hacen indeterminadas sus fronteras y una vaga atmósfera receptiva emana de esta composición. >>²⁹¹⁸

Y si todas estas ‘orientaciones’ parecen terminar en Oriente, a su vez las corrientes del jardín seco del zen (aquí referido a *Daisen-in*), aparecen asimiladas al devenir humano (“vida”, diríamos que sin *instrucciones de uso*, como en el texto de Perec) ya que...

<< Aquí se representa simbólicamente la vida del hombre. Sigue su curso partiendo de las cumbres de los inmortales, se desborda en los rápidos de la juventud y discurre sosegado hacia la vejez sobre las piedras y los diques de la madurez. >>

...y termina en un “vacío” trascendente:

<< (...) piedras simbólicas que se interponen en el camino de la vida: hay una piedra en forma de barco del tesoro junto a una pequeña piedra en forma de tortuga. Estas dos piedras han de contemplarse juntas:

²⁹¹⁴ BARIDON Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Antigüedad. Extremo Oriente*, Abada, Madrid, 2004, p.492

²⁹¹⁵ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p.93

²⁹¹⁶ *Ibidem*.

²⁹¹⁷ BARIDON Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas ...*, Abada, Madrid, 2004, p.493

²⁹¹⁸ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.220

el barco del tesoro representa la experiencia que acumula el adulto, la tortuga nadando contra la corriente es símbolo de los varios intentos por volver a la juventud. El río de la vida termina en la experiencia del vacío que se representa con la gran superficie blanca de cantos rodados en el jardín meridional. Los últimos obstáculos que el río de la vida ha de superar ya no se simbolizan con rocas, sino mediante dos montes cónicos de cantos rodados [en este jardín seco está el árbol Bodhi]. Estos obstáculos son mucho más fáciles de superar que las piedras de la vida. >>²⁹¹⁹

También en el vacío (“nada-cromlech”) empieza / termina cierta escultura occidental contemporánea, influida por Malevich que aparece referenciado en la última obra de Oteiza (y primera de su amplia serie de ‘ampliaciones’ escultóricas que continuarán hasta su muerte física el 9 de abril del 2003), *Retrato de un gudari llamado Odiseo* (1975), más allá de su ‘muerte / suicidio’ como escultor en 1959:

<< Ilustración 50. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (Malevich, 1918). Emocionante y repentino momento en que queda en suspenso la expresión, en que aisladamente y accidentalmente se produce esta nada-cromlech en el alma fatigada del gran investigador del espacialismo cinético. >>

Subrayamos que significativamente en el devenir de las ilustraciones en *Quousque tandem...!* Oteiza coloca después de la pintura vacía de Malevich, una de sus propias cajas vacías:

<< Ilustración 51. *Mueble metafísico, número 1* (Oteiza, 1958). El espacio definido sólo y vacío. Estatua-caja-cromlech con la que tomo conciencia de la conclusión-cromlech de mi última etapa experimental propuesta sobre la desocupación espacial y presentada (sin esta conclusión) en la Cuarta Bienal de Sao Paulo (Brasil, 1957) >>

La siguiente “ilustración” (siempre en el contexto del *Breve diccionario crítico comparado*) es otra caja vacía situada en la “Naturaleza”:

<< Ilustración 52. *Vacío estético (espacio religioso) y Naturaleza* (Oteiza). >>

Significativamente para nuestro planteamiento, la “ilustración” que viene después alude al “vacío” del jardín zen:

<< Ilustración 53. *Jardín de piedras, en Kyoto*, Japón. Espacio vacío utilizado para la reflexión espiritual y religiosa, como espacio-cromlech en la tradición oriental. Las piedras, estéticamente indiferentes, tienen por función la definición del vacío espacial receptivo. >>²⁹²⁰

Más allá de un concreto jardín zen situado en Japón, la concepción de Oteiza del “ser profundo” deviene conciliadora, intemporal y auténticamente global, en sintonía con esta comparativa programática (*Breve diccionario crítico comparado*):

<< Cualquiera que sea su formación intelectual, su origen o su concepción del mundo, todo hombre encuentra en estos jardines, al contemplarlos, una expresión de su ser profundo. Se puede decir del *Ryoan-ji* que lleva al espíritu a la meditación en el sentido en que la entienden los budistas, es decir, elevando al pensamiento por encima de la confusión de las apariencias. >>

Incluso en el trascendente refinamiento intelectual del jardín zen, en ‘modo intemporal’ podrían resonar ecos poéticos de Mallarmé, integrados en el devenir espacio temporal, estético, científico y espiritual, pero sobre todo conciliador, que permite como el zen incluir lo “increado” y lo “infinito”:

<< Se puede decir, igualmente, de él que se sitúa en la tradición del tao y concilia los extremos de lo creado y lo increado, el contraste de lo infinito y lo finito. Para el occidental, que lo interpreta a su manera, ofrece una representación existencial del *continuum* espacio-tiempo y enfrenta el pensamiento desnudo con lo real con tanto rigor como un verso de Mallarmé. Los célebres jardines zen de la era Muromachi demuestran que el Japón llevó el arte de los jardines al más alto grado posible de refinamiento intelectual. >>²⁹²¹

²⁹¹⁹ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p.93

²⁹²⁰ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.220

²⁹²¹ BARIDON Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Antigüedad. Extremo Oriente*, Abada, Madrid, 2004, p.494

Naturalmente el último Mallarmé (el de *Igitur*) es homenajeado por Oteiza en su ‘última’ obra, encadenando vacíos expresivos de una paradójica “Nada” activa, conclusiva de un devenir, de una búsqueda espiritual (lo que en Oriente se denomina Vía):

<< *Homenaje a Mallarmé*. (1958) Con el lenguaje plástico de las desocupaciones espaciales del cubo, Oteiza evoca aquí al gran poeta del Absoluto, de la autoconsciencia que desemboca en la Nada, de la búsqueda del Vacío Espiritual. Parece que alude concretamente al libro “cóncavo y vacío del *Igitur*”, suprema conclusión experimental del impresionismo, para nuestro artista. Sin duda Oteiza hace suyo aquel afán del gran poeta francés en pos de una poética “très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: peindre non la chose, mais l’effet qu’elle produit”. (...) Como señala Soledad Alvarez, no se trata de un vacío cúbico y sólo, ininterrumpido y comunicado con el exterior, aquí el espacio se corta para continuar en otros huecos o para multiplicarse formando varios vacíos. >>²⁹²²

Pero resulta sorprendente que precisamente ésta sea la última obra de Mallarmé, donde se incluye el texto casi vacío denominado *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Culminación del interés del autor por la hoja en blanco, que unos veinte años después visualmente sintonizará con el paradigmático cuadro blanco de Malevich:

<< El autor de *Fenêtres* persigue ardientemente, casi desesperadamente, un ideal poético elevado, que puede ser inaccesible. Está *obsesionado* por *l’Azur* y vive un cruel sufrimiento cuando, delante de la hoja en blanco, se siente incapaz de escribir, o al menos incapaz de traducir en una gran obra su comunión con el Ser y con la Belleza. >>

Nos resulta revelador también que poco antes de su muerte se interese por la “hoja en blanco” y la “vía del hermetismo”:

<< (...) En 1897 reúne bajo el título de *Divagations* diversas reflexiones sobre la naturaleza de la poesía, y, profundizando aún más en la vía del hermetismo, publica un poema desconcertante hasta en su presentación tipográfica: *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Al año siguiente, muere bruscamente en su propiedad de Valvins (septiembre 1898) >>²⁹²³

Y los vacíos de Oteiza se van encadenando y el homenaje a Mallarmé deriva también casi otros veinte años después en *Odiseo*, remontándose a su vez al *Cuadrado blanco sobre blanco* de Malevich. Merece destacarse el hecho de que en el original de la cita realizada por Alvarez este “mi Vacío” aparece significativamente escrito con mayúsculas:

<< (...) prefiere las soluciones inexpresivas e inmóviles, rehusando al expresionismo dinámico (...) en las últimas piezas de la serie Cajas vacías (...) define al espacio más inmóvil y silencioso, al que se refiere como una “nada activa”. (...)

Y con búsquedas similares surge la pieza que cierra la serie y el proceso experimental, el *Homenaje a Mallarmé* o *Conclusión experimental n°3* (1959), que tiene una versión previa de 1958, la *Caja abierta con un acceso interior*. (...) >>

Casualmente también la expresión “veinte años más tarde” aparece como ‘unidad’ de medida entre obras vacías de Oteiza:

<< (...) la *Conclusión experimental n°3* influye en una obra realizada casi veinte años más tarde, el *Retrato de un gudari llamado Odiseo* (1975). (...) establece nuevamente una relación entre esta pieza y el cuadro emblemático de Málevitch, pues al “(...) hacer visible ese vacío que corresponde al *Cuadrado blanco sobre blanco*, he querido que quede cantada esa pintura vacía de Malevitch (antecedente repentino y único en el arte contemporáneo quizás involuntario) de mi vacío (con su obtención y su estética de lo receptivo) que quede cantada en esta partitura que he querido lenta y circular de hierros abiertos, cortantes y silenciosos (aparecen y se ocultan) vigilantes vacíos, de ese gran Cuerpo-tótem” Pelay Orozco, M, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, 1978, p.208 >>²⁹²⁴

²⁹²² CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000, p.86

²⁹²³ LAGARDE André - MICHARD Laurente, *XIX siècle. Les grands auteurs français du programme*. V, Bordas, París, 1969, p.529

²⁹²⁴ ALVAREZ Soledad, *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, Nerea, San Sebastián, 2003, p.158

Estos “vigilantes vacíos” de Oteiza parecen anticipar el negativo sentido del “nihilismo” contemporáneo sobre el que Berger previene, en relación con *los muros* del “lucro”:

<< /4/- (...) La desesperación no tiene nada que ver con el nihilismo. El nihilismo, en el sentido contemporáneo, es la negativa a creer en ninguna escala de prioridades más allá de la búsqueda del lucro, considerado como el fin último de la actividad social, de modo que, precisamente, todo tiene su precio. El nihilismo es resignación ante el argumento de que el Precio lo es todo. Es la forma más actual de cobardía humana. >>²⁹²⁵

Oteiza parece llegar en su personal y artístico devenir a una iluminación final (“Alcanza” con mayúscula), a un “vacío existencial del alma” que aparece pleno de connotaciones espirituales (“espiritualmente habitable” / “vacío existencial del alma”) que Alvarez documenta:

<< (...) desmontándose la expresión hasta apagarse en la señal conclusiva de una obra vacía, en que el cero de partida se ha vuelto negativo” (Oteiza, J. *Ideología y técnica desde una Ley de los cambios para el arte*, 1964. en *Oteiza 1933-1968*, Madrid, 1968, p.40). Entendido así el arte “como metafísica, como cuidado existencial del hombre” (Oteiza, J. *El arte contemporáneo ha terminado*, Lima, abril 1960. Publicado como *El final del arte contemporáneo*, en *Oteiza 1933-1968*, Madrid, 1968, p.46), (...) logra vaciar el hueco escultórico en el espacio natural al desocupar “formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable” (En Inchausti, F.J. *Revista Jakin*, Aránzazu, diciembre, 1960). Alcanza, así Oteiza la que considera finalidad esencial del arte, la de explicar en solución estética el vacío existencial del alma. >>²⁹²⁶

Finalmente en Mallarmé se alcanza el absoluto y ‘el círculo’ se evidencia en el reencuentro con los “ancestros” en la nada. Un aspecto que nos resuena en el pequeño cromlech vasco (pleno de nada) que Oteiza ‘redescubre’ a la contemporaneidad artística (como es sabido):

<< En el último acto, *Igitur* ha cumplido su misión. Cierra el libro, sopla la llama, otra manera de llamar la consciencia; y se dispone a acostarse sobre la tumba de sus ancestros. El absoluto ha sido alcanzado en el instante mismo en el que los dados han sido lanzados pero él ha desaparecido también. Quedan solamente el libro y la luz, testigos de este instante privilegiado. *Igitur* puede reencontrarse con sus ancestros en la nada. >>²⁹²⁷

Además el término *Igitur* utilizado por Mallarmé es una “rareza lingüística”, en latín, lengua ‘muerta’ (parece que apropiada para la “tumba de sus ancestros”). Es significativo que Oteiza luego utilice el latín en el título *Quousque tandem...!* Además *Igitur* es un espíritu puro, que al alcanzar las “esencias eternas e inmutables” se libera de las azarasas contingencias, e incluso del ego mismo, implícito en la “individualidad”:

<< El título comporta ya más de una rareza. Este adverbio latino, “*igitur*” no se relaciona con ninguna raíz indo-europea conocida. Se plantea como una rareza lingüística. “*Ou la folie d’Elbehnon*” dice el subtítulo. En hebreo, El behnon significa: descendiente de Elohim, el descendiente de los Angeles; así *Igitur* sería “descendiente de una raza de ángeles, el último retoño, la última consecuencia (“*igitur*”) de una raza de espíritus puros, cuyo destino, la “locura”, si se quiere, es la de mantenerse sobre el plano del espíritu, sobre el plano de las esencias eternas e inmutables, liberándose del presente, del azar, de la individualidad.” Pierre-Olivier Walzer, *Mallarmé*, Paris, Seghers, 1963 p.155-156 >>²⁹²⁸

Incluso más allá de “la última consecuencia” nos interesa aquella concepción de la circularidad (incluso viciosa, que venimos citando), que volviendo “al origen” y encontrando el verdadero yo, se evidencia como la esencia de toda espiritualidad (incluso del zen), más allá del tiempo y el espacio:

²⁹²⁵ BERGER John, *La resistencia ante los muros*, El País – Babelia, 5 febrero 2005, p.10

²⁹²⁶ ALVAREZ Soledad, *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, Nerea, San Sebastián, 2003, p.162

²⁹²⁷ MALLARME (FAVRE Ives-Alain edit.) *Oeuvres*, Editions Garnier, Poitiers (France) 1985, p.369

²⁹²⁸ *Op. cit.* p.366

<< Volver al origen. Comprendernos a nosotros mismos, conocernos profundamente, encontrar nuestro verdadero yo. Esta es la esencia eterna de todas las religiones y todas las filosofías, la fuente de la sabiduría, el agua que brota, viva, de la práctica regular de zazen. >>²⁹²⁹

Oteiza también retorna al origen personal, así desde los “recuerdos” aparece contemplativamente la naturaleza, el vacío y un cielo lejano:

<< Es ahora que puedo asociar y explicarme estos dos recuerdos. Relacionar mi contemplación del cielo lejano desde el fondo de mi agujero en la arena de la playa, con la fabricación del pequeño vacío, espiritualmente respirable y liberador, del agujero, al alcance de mi mano, en la piedra. Bien: pues si no hubiera, muchos años después y por otros azares, sido escultor, y si de escultor no hubiera concluido mi actividad experimental en un solo y simple espacio vacío, yo hubiera olvidado seguramente estos recuerdos >>²⁹³⁰

Los “azares” vitales de Oteiza se evidencian relativamente asimilables al ‘azar’ (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*) en Mallarmé, que también finalmente contempla la azarosa lejanía celeste:

<< EXCEPTO / a la altitud / PUEDE SER (37)/ tan lejos (...) / hacia / ese debe ser el Septentrión también Norte / UNA CONSTELACION (38) / (...) sideralmente / de un computo total en formación (39) / viendo / dudando / rulando / brillante y meditativo / antes de partir / a algún punto terminal que lo consagra / Todo Pensamiento emite un Golpe de Dados (40) [punto final del texto] >>²⁹³¹

En la edición a cargo de Favré este texto esparcido sobre la doble página en blanco, aparece cuidadosamente comentado en sus palabras clave. Podemos encontrar cierto sentido proyectivo imbricado en la naturaleza de “una constelación” final, anunciada como un proyecto ‘orientado’ (norte + Oriente) o planificado, pero que todavía “no ha sido realizado”. Naturalmente se trata de un literario proyecto / no-obra:

<< “PUEDE SER” /37/ Aquí, Mallarmé hace una excepción. Después de haber hablado del golpe de dados eventual, pero que no ha sido realizado efectivamente, el poeta alude a un golpe de dados ideal que podría suceder en las alturas; el anuncia así la visión de una constelación final. “UNA CONSTELACION” /38/ Toda la serie precedente necesita condiciones de aparición de la constelación: muy alejada, a una distancia donde lo finito y lo infinito se confunden; a un lugar capital del cielo; en la dirección del Norte. Se trata de la Osa Mayor: Callisto ha sido transformado en oso por Artemisa y Júpiter la ha situado en el cielo nocturno (...) >>²⁹³²

El azar forma parte del juego, pero el punto final (del último texto del autor que está a punto de morir) resulta enigmático y parece devenir en puntos suspensivos:

<< “un computo total en formación” /39/ La constelación y el golpe de dados se confunden. Las cinco participantes siguientes muestran la formación tanto de la constelación como de la totalidad de los dados. “Todo Pensamiento emite un Golpe de Dados” /40/ El menor acto, el menor pensamiento ponen en juego el azar y dejan planear la incertidumbre. >>²⁹³³

Una continuidad sugerida desde que “La constelación y el golpe de dados se confunden” podría derivar en una ‘circularidad’ (parece insinuarse poéticamente), que se hace explícita con el mito del “ave fénix”, que renace naturalmente (“renovación de la naturaleza”):

<< El primer antecedente del ave fénix en Occidente aparece en Egipto. Para los egipcios, este ser fabuloso tenía dos significados: por un lado, representaba un pájaro sagrado, cuya función se asociaba al

²⁹²⁹ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.9

²⁹³⁰ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.76

²⁹³¹ MALLARME (FAVRE Ives-Alain edit.) *Oeuvres*, Editions Garnier, Poitiers (France) 1985, pp.446-447

²⁹³² *Op. cit.* p.581

²⁹³³ *Op. cit.* p.582

mito de la creación; y por otro, simbolizaba la renovación de la naturaleza. Se le consagró un templo en Heliópolis. >>²⁹³⁴

Desde la ‘circularidad’, desde la redondez del vacío, con el retorno de Oteiza a los recuerdos infantiles, define el arte en toda época y lugar como devenir integrador, *religador* y espiritual que concluye (?) en el vacío. Así tenemos dos vacíos infantiles en la naturaleza, uno arquitectónico (hoyo circular en la playa) y otro escultórico (piedra perforada), que aparecen integrados en una *religadora* vacuidad última, que también integra Oriente y Occidente:

<< Toda mi vida de escultor ha resultado que no ha consistido más que (...), en una difícil y costosa explicación que relacionan esos dos recuerdos de la playa y la cantera: 30 años de trabajo, desde el 29 al 59. Pero no solamente me he servido para esa conclusión personal, pues puedo afirmar y afirmo ahora: Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. >>

Y la circularidad “Nada” / “Todo” se hace explícita a lo largo de la historia:

<< Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente el espacio vacío del cromlech neolítico vasco. Todo el arte primitivo de Oriente, acaba en el mismo concepto espiritual de los espacios vacíos, que aún conserva firmemente su tradición artística y también su tradición religiosa. Todo el Renacimiento acaba en la última pintura vacía de Velázquez. Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío. >>²⁹³⁵

Por otra parte esta conclusiva afirmación de Oteiza sobre “la Nada que lo es Todo”, parece próxima al budismo zen (literalmente “la *nada* que lo es *todo*”), que en la cultura japonesa se concreta en el término *yohaku* :

<< YOHAKU: El valor YOHAKU apunta a los “espacios vacíos”, tan característicos en la pintura a la tinta china *suibokuga* de profunda inspiración Zen. Este valor estético testimonia la “belleza del espacio vacío”. Y a menudo se descubre como la apertura hacia la tercera dimensión absoluta. Sugiere la expresión indefinida de la *nada* que lo es *todo*. En efecto es el espacio en blanco, vacío, que evoca al que contempla la obra de arte una ilimitación infinita de belleza absoluta que comunica y recrea. Son espacios del mundo en silencio, pero pletóricos de vida sugestiva. >>

Curiosamente dentro de la definición del término *yohaku*, volvemos a encontrarnos con Herrigel, que desde la valoración del “vacío” además del citado tiro con arco, se interesa por la dinámica artística que potencia la sugerencia proyectiva (“sin acabar”):

<< Según el conocido japonólogo alemán Eugene Herrigel: “El espacio en la pintura Zen está siempre inmóvil. Y, sin embargo, en movimiento. Parece que se mueve, viene y respira. No tiene forma, está vacío. Y, con todo es fuente de toda forma... Esto explica el profundo sentido que tiene en la pintura del Zen dejar las cosas ‘sin decir’, ‘sin acabar’. Lo que se sugiere, lo que no dices es más importante y expresa mejor lo que se quiere comunicar.” >>²⁹³⁶

Desde esta artística valoración espiritual volvemos a reconsiderar a Mallarmé, dado que éste también aparece artísticamente próximo a lo “religioso”:

<< Próximo aún al Parnaso, el poeta ha descubierto el valor ritual y religioso de la poesía: “toda cosa sagrada (...)” >>²⁹³⁷

Mientras que Oteiza, mediando el vacío, manifiesta su peculiar “sensibilidad religiosa” de vocación universalista, vitalista (“realidad de la vida”) e integradora:

<< Este vacío final significa que el arte ya no necesita seguir explorando, que ha elaborado ya una sensibilidad actual para la vida, para nuestro comportamiento espiritual y que la educación debe transmitir a todos. Esta sensibilidad estética es lo que debemos entender también como sensibilidad

²⁹³⁴ FERNANDEZ Milena, *La Fenice reúne por primera vez la iconografía mundial del ave fénix*, El País 29 enero 2005, p.34

²⁹³⁵ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.77

²⁹³⁶ LANZACO Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2003, p.100

²⁹³⁷ POULLIART Raymond, *Litterature française. Le Romantisme III 1869-1896*, Arthaud, Paris, 1968, p.204

religiosa y también política (...) Sin esta sensibilidad religiosa que trasciende directamente de lo estético a todo lo humano, ni las ciencias se integran en la vida (...) ni el propio religioso en su religión, ni el artista mismo en la realidad. Pues esta realidad de la vida, que es la del arte, es una realidad política, trascendente, religiosa. >>²⁹³⁸

Debemos recordar ahora (circularidad en citas) que el conocido término oriental *yoga* también aparece dotado de cierto sentido religioso, asociando conceptos afines como religar-religión-yoga:

<< El término *yoga*, etimológicamente emparentado con la palabra “yugo”, que encontramos en “conyugal”, tiene dos acepciones principales, por lo demás estrechamente ligadas. El *estado* de *yoga* es aquel en el cual el hombre está “bajo el mismo yugo” que lo Divino, es decir, ligado a lo Divino, idea que expresa la palabra “re-ligión”; en una ligera variante, expresa el estado en el que “el hombre aparente” está igualmente ligado al “hombre real”, es decir, ha recobrado su verdadera naturaleza y vive en conformidad con ella. La *técnica* del *yoga* es una disciplina, sea cual fuere, mediante la cual el hombre se esfuerza por llegar al *estado* de *yoga*. >>²⁹³⁹

Oteiza manifiesta explícitamente su interés por la “religación” en el contexto del devenir artístico, que como ya hemos tratado se entiende desde una estética comparada, ejemplificada en el *Breve diccionario crítico comparado*:

<< Cuando el filósofo toca en lo profundo lo religioso, está tocando lo estético. Y voy a citar estas palabras de Zubiri: “El hombre no tiene religión, consiste en religación o religión. No es una dimensión que pertenece a la naturaleza del hombre, sino a su persona, si se quiere, a su naturaleza personalizada. Por esto, mejor que de religión natural, hablaríamos de religión personal”. (...) Esta naturaleza personalizada, es la conciencia libre y entera de un hombre natural, cuya sensibilidad existencial trata de construir el arte en viajes incansables de ingreso a la realidad y de vuelta a nuestro campo de la visión espiritual, con el resultado parcial de cada obra, hasta que la concluye (...) >>²⁹⁴⁰

En un sentido equiparable Mallarmé (1842-1898) puede aparecer incluso como artístico “sacerdote”, que por el cuestionamiento de las “apariencias” se nos presenta en cierta sintonía con el budismo:

<< Stéphane Mallarmé practica un solo culto, el de la Poesía, una sola religión, la de el Ideal, entendido no en sentido moral sino en el metafísico del término: la Esencia de las cosas se opone a las apariencias contingentes. A sus ojos, la Poesía exige un *don de soi total*, un *désintéressement absolu*: ni hablar del aspecto material, el poeta no debe soñar con la gloria; su vocación implica una especie de ascesis, una renuncia a los juicios comunes. (...) Esta actitud tan noble, como un sacerdote, un santo y puede ser un mártir de la Poesía. >>²⁹⁴¹

Desde el budismo zen el vacío entendido en el sentido profundo de “sin objeto”, deviene comprensión de la impermanencia o *mujo*. Finalmente desde el aquí y ahora se alcanza la paz del espíritu, observando desde la meditación inmóvil la cambiante “vida fenoménica” como una mera e ilusoria representación teatral:

<< Toda nuestra vida fenoménica, buena o mala, triste o feliz, debería ser observada como una pieza de teatro sobre un escenario. Siempre debemos guardar esta paz en nuestro espíritu. Para perseverar en la práctica de *zazen*, debemos ser penetrados por *mujo bodaishin*: *Mujo*, la impermanencia, *Bodaishin*, el espíritu más elevado, el espíritu del despertar, el espíritu de la Vía. (...) El Zen es *zazen*: meditación, esencia de la religión, más allá de las religiones y las filosofías, únicamente por la experiencia del cuerpo, en concentración, aquí y ahora. La filosofía del Zen es sin meta, sin objeto, sin provecho. >>²⁹⁴²

²⁹³⁸ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.78

²⁹³⁹ VAN LYSEBETH André, *Aprendo yoga*, Pomaire, Barcelona, 1978, p.3

²⁹⁴⁰ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.79

²⁹⁴¹ LAGARDE André - MICHARD Laurente, *XIX siècle. Les grands auteurs français du programme*. V, Bordas, París, 1969, p.529

²⁹⁴² DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.29

Esta filosofía del “sin...” parece sintonizar con un Oteiza que en el vacío (casi “sin objeto”, pero con meta) de sus “obras conclusivas” encuentra el apaciguamiento (“calmando”), una serenidad vacía que desde la estática paradójicamente está activa espacialmente y en actitud receptiva:

<< (...) línea experimental que va desde el expresionismo de algunas obras, a otras *Formas lentas*, en donde la agitación de las formas se va calmando, hasta llegar a los primeros tanteos de sus *Cajas vacías*. (...) Como escribía el propio Oteiza analizando este proceso: “Como metafísica, como cuidado existencial del hombre, es la expresión la que desaparece. El sitio de la estatua queda definido por su desocupación, como un mueble vacío”.

Las *Cajas vacías* compuestas en general a partir de seis cuadrados a los que les falta una porción equivalente a una *Unidad Malevich* vacía, se conforman como cubos abiertos, receptáculos materialmente vacíos y estáticos, pero alojados por una gran actividad espacial. >>

En esta actitud receptiva (“abiertos, receptáculos”) le llega a Oteiza el “instinto espiritual” que incluso se concreta en obras con denominaciones de “carácter religioso”:

<< En estos trabajos se manifiesta progresivamente un nuevo “instinto espiritual” emanado desde el arte contemporáneo que irá presidiendo las obras experimentalmente conclusivas de Oteiza. Las *Cajas metafísicas* obtenidas por la oposición de dos triédros suponen un paso más allá en este camino. Su espacio interior único, quieto, oscuro y casi inaccesible les confiere un carácter religioso enfatizado por títulos como *Retrato del Espíritu Santo* u *Homenaje a la Anunciación de Leonardo*. >>²⁹⁴³

Y siguiendo su “camino” conclusivo la “Nada” receptiva aparece como última revelación (mediando la circularidad del músico *Padre Donosti*), casi como artística iluminación espiritual, de carácter universal (incluso oriental) e intemporal (que ya citamos en anteriores ocasiones):

<< Siguiendo este proceso de despojamiento, (...) paso del espacio puramente receptivo, a una Nada - *Huts* en euskera- que el escultor relacionará con la pintura última de Velázquez o con los cromlechs microlíticos del País Vasco, cuya función y sentido último le fue revelado durante la realización del *Monumento al Padre Donosti* en Agiña: “El arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia”. >>²⁹⁴⁴

Pudiéndose apreciar que, si para el concepto “nada” en euskera se utiliza el término *Huts*, en japonés se utiliza *ku*, apareciendo además dotados de un sentido proyectivo, en cuanto a “potencialidad” latente. En zen el término *ku* (“la nada”) aparece conceptualmente próximo al término *mujo* (cambio) y ambos dentro del amplio contexto filosófico-espiritual de “la impermanencia” (acaso carente incluso de identidad) luminosamente (“llama”) definida como:

<< cambio perpetuo de todas las cosas, por lo tanto, es no entidad, existencia sin sustancia propia. La llama muere en el momento en que nace; la llama que en este instante se consume no tiene nada en común con la del instante precedente; la llama es la representación viva de la no sustancialidad.

La potencialidad es el único dato permanente en cada una de las formas de lo manifestado (lo manifestado, en cambio, es impermanente y fruto de la interdependencia); es permanente pues existe desde la eternidad en todo lo que es y en todo lo que no es. Es independiente pues es causa y condición de todo lo que existe; es el motor que produce y hace progresar lo manifestado. La potencialidad existe en cada una de las formas-fuerzas, desde lo infinitamente pequeño a lo infinitamente grande. >>

El maestro zen dentro de esta ‘in-definición’ de la impermanencia valora los términos ‘sinónimos’ *ku* y *mujo*:

<< Dentro de toda manifestación permanece la plenitud de la potencialidad que contiene en sí la totalidad de la manifestación. Esta potencialidad es poder cósmico fundamental, *ku*, la nada, lo no manifestado, y es aún el gran Todo y lo manifestado en lo que ambos (el gran Todo y lo manifestado) tienen, en su

²⁹⁴³ BADIOLA Txomin, *Catálogo cap.2: hiperboloides y condensadores de luz*, en *Catálogo Oteiza Mito y Modernidad*, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.235

²⁹⁴⁴ *Ibidem*.

cambio evolutivo, de no manifestado y de manifestación en potencia, al igual que la semilla es lo no manifestado del árbol y contiene en potencia a este último.
De todas maneras, todas las existencias son *ku*, sin nómeno. Todo existe sin existir.
Todo existe solamente en y por el cambio; lo que supone el cambio es la potencialidad. Debemos comprender que *mujo*, el cambio, es la eternidad. >>²⁹⁴⁵

El término “impermanencia” (y también *mujo*) se utiliza literalmente en arquitectura japonesa contemporánea. Así el devenir oriental de la luz en Ando aparecería con raíz budista y como referente de la naturaleza:

<< Para el japonés el concepto de belleza está unido a lo impermanente, *mujo*, concepto budista que afirma que todas las cosas y todos los seres están en constante cambio y flujo. Este sentimiento de impermanencia está expresado en el *Tsurezuregura*, colección de pensamientos escritos por Kenhoo Hooshi (1823-1324)

Para Hooshi la belleza está unida al cambio. Si las cosas no cambiasen perderían su atractivo para conmovernos. Lo más precioso de la naturaleza es el cambio (...) >>²⁹⁴⁶

También el término japonés *ku*, (asociado a “existencia sin sustancia”) reaparece en el pensamiento zen en relación al devenir (“todo cambia”), en cuanto respiración esencial, entre la vacuidad y el ego ‘ilusionante’:

<< Muchos han declarado que todos los fenómenos son ilusiones engendradas por los sentidos y que no existe más que un vacío eterno. Pero esta visión dialéctica es estática. El maestro Deshimaru traducía *ku* por “existencia sin sustancia”. Todos los fenómenos del universo existen, pero no tienen sustancia propia ni posición fija. Son relativos e interdependientes. Todo cambia. El yo es el que da sustancia a las cosas.>>

Pudiéndose apreciar la capacidad re-generadora del vacío, sugiriendo una natural circularidad creativa (“engendra”):

<< En el sutra *Hannya Shingyo* está escrito: “*Ku soku ze shiki*, la vacuidad engendra los fenómenos, *Shiki soku ze ku*, los fenómenos engendran la vacuidad”.

Durante *zazen* el espíritu va de pensamiento a no-pensamiento y de no-pensamiento a pensamiento. El punto de unión es cero. De cero parten todos los fenómenos y vuelven a cero. Lo mismo ocurre con la respiración. Al final de la espiración la conciencia vuelve a *ku*. >>²⁹⁴⁷

La circularidad (con “cero” incluido) de la “respiración” no sólo interesa al zen japonés. En la escultura hinchable-des/hinchable de César Martínez, aparece otra concepción cultural (‘mexicana’) del sentido del devenir, un aliento vital impregnado de ironía espiritual:

<< (...) figuras humanas de goma que se inflan con bomba de aire y temporizador. ¿Desmitificación del alma?

Cuando Marcel Duchamp metió el aire de París en una botella y lo firmó dio un paso adelante en la estrategia de desacralizar la obra de arte desacralizando un término hasta entonces asociado al arte: el espíritu. El arte considerado como alimento y manifestación del espíritu por una poderosa tradición teológica, articulada ejemplarmente por Hegel, se convertía de pronto en algo tan terrenal y prosaico como el aire de la gran ciudad, recobrando de paso su raíz fisiológica: soplo. O aliento. >>

La exposición realizada en Cuartel del Conde Duque en Madrid, titulada *Entre irse y quedarse: el imperdurable mente presente*, se ‘desinfló’ el 2 de enero 2005.

<< El mexicano de 42 años César Martínez, en esta exposición de nombre entre enigmático y disparado, da un paso adelante y trivializa todavía más el estatuto del espíritu, *desinflándolo*, para decirlo con una ironía nada ajena a las intenciones del artista. De hecho, la parte principal de las obras que expone está formada por un conjunto de figuras humanas de goma que se inflan y se desinflan al compás de los temporizadores que regular las bombas de inflar correspondientes. >>²⁹⁴⁸

²⁹⁴⁵ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.121

²⁹⁴⁶ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.20

²⁹⁴⁷ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999. p.72

²⁹⁴⁸ JIMENEZ Carlos, *El espíritu en el ventilador*, El País – Babelia, 24 diciembre 2004, p.18

Continuando con las derivaciones lingüísticas comparativas, puede observarse que sorprendentemente *muga* en euskera es frontera, límite y el mismo término (que no concepto) en japonés tiene sentido de negación, tanto de objetos, divinidades, etc. incluso del “ego”, que deviene “gran agujero”, nada:

<< En el verdadero budismo, especialmente en el Zen, existe *muga*, no ego, no Dios, ningún objeto. (...) Si accedemos a una alta dimensión, no hay Dios ni Buda, mientras que si buscamos un beneficio ya no hay dimensión elevada. La esencia del Zen es *mushotoku*, sin dualismo entre Dios y ego. Solamente practicar, pero sin objeto, sin la meta de obtener algún tipo de beneficio. Es como la gota de agua que cae sin cesar y que termina haciendo un gran agujero en la piedra. >>²⁹⁴⁹

Casualmente Oteiza descubre la escultura-naturaleza, desde un pequeño e infantil agujero en la piedra desde el que mira al cielo, desde un minúsculo ‘patio’ escultura-arquitectura:

<< “En el alto de Zarauz, una cantera de arenisca, yo elegía unos pequeños bloques y los perforaba. Mi descanso, mi seguridad, era mirar por el agujero y localizar un pequeño mundo para mí, una rama, un pájaro, mi hermano, nunca mi abuelo. (Tendría unos cuatro años) (...)” >>²⁹⁵⁰

Años después Tadao Ando desde la arquitectura también mira al cielo desde el patio. Introduce la luz natural directa mediante grandes huecos, “pequeños cortes” y patios de cuya concepción ahora nos ocupamos:

<< En la obra de Ando la luz natural directa se introduce mediante grandes huecos o pequeños cortes que se realizan sobre la superficie de la membrana de la arquitectura. (...) Otra forma de introducir luz natural directa a través de grandes ventanales es con la incorporación al edificio de un patio central >>²⁹⁵¹

Por su parte, James Turrell en algunas pequeñas arquitecturas observamos que introduce ‘escultóricamente’ un pequeño patio:

<< *The Other Horizon*. Skyspace en el jardín del MAK. >>²⁹⁵²

Turrell en otras esculturas integradas en la arquitectura como en el caso de *Agua pesada* (Poitiers, Francia, 1991), diseña bancos suspendidos para contemplar un “pedazo de cielo” desde el patio:

<< *Agua pesada* es una pieza interactiva realizada para Le Confort Moderne de Poitiers en 1991. Dedicada a la materialidad de la luz, la obra explora el efecto psicológico de la luz en nuestros sentidos. Consta de una piscina de 12 x 12 m. encima de la cual se halla un cubo abierto donde se puede contemplar un “pedazo de cielo”. El brillo de la luz interior se disemina por toda la piscina, invitando al visitante a entrar en el pozo luminoso sumergiéndose en el agua y, una vez dentro, salir a la superficie. En ella se puede descansar en un banco suspendido entre el agua y el cielo y contemplar la materialización de la luz. >>²⁹⁵³

El patio de Ando también sirve para introducir la naturaleza, observando el devenir cósmico que “sacraliza el espacio”:

<< La estructura con patio más representativa de la obra de Ando es la Casa *Azuma* o *Sumiyoshi*. Esta vivienda utiliza un patio interior como único receptor de la luz y el aire (...) El carácter sagrado de la Casa *Azuma* viene marcado por el fuerte aislamiento del mundo exterior y por el patio central que genera una fuerza centrípeta que atrapa la luz natural (...) De esta forma Ando crea espacios de silencio

²⁹⁴⁹ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.31

²⁹⁵⁰ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, p.63 + MORAZA Juan Luís, *Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío, a propósito de la obra de Oteiza*, Arte y parte nº 54, p.35

²⁹⁵¹ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.25

²⁹⁵² BUSUTTIL Stéphanie, *James Turrell. Fuori campo*, Domus nº 828, p.118

²⁹⁵³ SCHULZ-DORNBURG Julia, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, G. Gili, Barcelona, 2000, p.92

mediatizados por la luz que ponen al inquilino en contacto con el mundo natural, en donde se pueden oír, comenta Ando, las voces de la naturaleza y recorrer singladuras cósmicas. De esta forma tan sencilla, como es una fuente de luz natural directa, Ando sacraliza el espacio, o para ser más exactos, el individuo en este medio sacraliza el espacio. >>²⁹⁵⁴

Por otra parte, un lugar “sin techo” puede considerarse un patio y si añadimos el concepto de vacío (“no hay obra”) en un Museo Contemporáneo interesado por la luz y el color (ostentosamente en las fachadas / vidrieras) podemos proponer que esta concepción también formaría parte de los planteamientos de un Turrell “sin techo”, desde el que contemplar un “pedazo de cielo” (como en Poitiers):

<< El MUSAC es así y ha vivido (y aún le quedan unos meses) en estado de sí, pero no. De alguna manera, ha sido el museo *homless* o sin techo, un alma errante por ferias, bienales y demás eventos, hasta el día de hoy (de ayer, pues fue cuando se inauguró) en el que hay un techo, el que se inaugura, pero no hay obra. Bueno, sí hay obra, porque ya la había antes de que se abriera el edificio (su colección suma trescientas piezas), pero no se muestra ahora, sino que se espera a más adelante. No sé si se entiende algo.>>²⁹⁵⁵

En reciprocidad proponemos que al igual que apreciamos en el MUSAC, observamos que en el trabajo ‘reflexivo’ de Turrell tampoco aparece obra alguna (recordar nuestra hipótesis de proyecto como no-obra) dentro de la arquitectura:

<< En palabras del propio artista: “No me ocupo de ningún objeto, el objeto es la percepción misma. No me ocupo de ninguna imagen, porque quiero evitar el pensamiento simbólico asociativo. Tampoco me ocupo de ningún objetivo ni de ningún punto en especial donde mirar. Sin objetos, sin imagen y sin objetivo, ¿qué es lo que miras? Te miras a ti mirando”. >>²⁹⁵⁶

Esta ‘reflexión’ artística de Turrell parece próxima al interés del Zen por el concepto del “espejo” en relación con los sentidos:

<< La imagen en el espejo eres tú / pero tú no eres la imagen / tu existencia no es la imagen del espejo. Cuando nos miramos en el espejo, éste no fabrica el reflejo por sí mismo. No puede asir la forma. La combinación de ambos es necesaria.

Aunque el espejo exista, sin mirarlo no se puede ver el reflejo. Las relaciones de la conciencia y la sabiduría con el cosmos son las mismas que las que existen entre el espejo, el reflejo y la forma. >>²⁹⁵⁷

Y literalmente se puede producir (o simplemente sucede) “el *samadhi* del espejo”, diríamos que sabiamente immaculado:

<< Hasta la muerte no podemos ver nuestro propio rostro. Sólo conocemos el reflejo del espejo, nunca nos contemplamos directamente. Pero el espejo no es la verdad, sólo es un espejo. (...) En zazen tenemos ilusiones provocadas por los cinco sentidos: el color, la voz, el olfato, el gusto, el tacto. Aunque tengamos sensaciones, no debemos preocuparnos pues el *samadhi*, la concentración del espejo, no se mancha a causa de ello. >>²⁹⁵⁸

Comprobamos así como la búsqueda espiritual ‘japonesa’ de la iluminación (*samadhi*) puede utilizar la dualidad, tanto en el sentido del reflejo, como en el de luz y sombra arrojada. Y curiosamente el japonés Tadao Ando aparece creativamente polarizado entre lo sagrado y lo profano, pero también entre la luz y la sombra:

²⁹⁵⁴ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.28

²⁹⁵⁵ REVUELTA Laura, *MUSAC, ser o no ser*, Blanco y Negro Cultural, 18 diciembre 2004, p.33

²⁹⁵⁶ BONO Ferran, *James Turrell busca la “esencia de la belleza” con su luz difusa*, El País 15 diciembre 2004, p.48

²⁹⁵⁷ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.43

²⁹⁵⁸ *Op. cit.* p.44

<< (...) en la arquitectura tradicional japonesa, y en particular en la obra de Tadao Ando, donde la luz, o para ser más preciso, la relación luz-sombra ha sido y es el elemento sobre el que se ha fundamentado la arquitectura.
Consideraciones de tipo religioso, que tienen su origen en aspectos del mundo natural, han dado el predominio a la luz-sombra sobre cualquier otro requerimiento arquitectónico. >>²⁹⁵⁹

El antagonismo también interesa al zen pero dentro del contexto de la “impermanencia” (*mujo*), donde tras experimentar el “error” de la “percepción”...

<< Debemos seguir ahora la vía de *mujo*, la impermanencia, el eterno cambio de todas las cosas. (...) Todo lo que vive está sometido a las acciones antagónicas y complementarias de los dos polos *yin* y *yang*, en cada punto del espacio, entre el cielo y la tierra, nada escapa al cambio y a la muerte. (...) >>

...necesariamente se cuestiona la estabilidad del ego / identidad (repetición de constantes), desde la afirmación del irrepetible instante presente que lleva a la comprensión de la “propia naturaleza” auténtica:

<< Cuando alguien en un barco mira la orilla, comete el error de pensar que esta última se mueve; pero si su mirada está íntimamente puesta en la embarcación, comprenderá que en realidad el que avanza es el barco. Así, si tratamos de comprender la naturaleza de los fenómenos solamente a través de nuestra percepción confusa, cometeremos el error de creer que nuestra propia naturaleza reviste el estado de permanencia.

(...) comprender que nuestro ego es tan impermanente como todo este mundo fugitivo.
El mismo momento no vuelve. Sólo existe un solo momento. >>²⁹⁶⁰

Aún sin olvidar la influencia zen sobre la arquitectura de Tadao Ando, tampoco debe olvidarse dentro de esta valoración de las estéticas comparadas, la luminosa influencia (apreciando la ‘cromofobia’ del japonés) de la contemporánea arquitectura sacra occidental:

<< (...) hay dos obras en el catálogo de Le Corbusier que debieron, por el tratamiento de la luz, impactar profundamente en la estética de Ando. (...) Notre Dame Du Haut, en Ronchamp, y al monasterio de la Tourette, en Eveux-sur-l’Arbresle.

No fue el juego de ambientes rojos, azules, amarillos y verdosos con los que Le Corbusier va definiendo los espacios interiores de estos dos edificios, sino los embudos o franjas de luz, o *cannon du lumière* término utilizado por Le Corbusier, lo que cautivó el alma de Ando. >>²⁹⁶¹

Por el contrario la “policromía” de la vidriera futurista, con histórico fundamento espiritual, forma parte integral de la luz del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (de Mansilla y Tuñón) donde además la naturaleza luminosa penetra en la trama de patios, que esencialmente están vacíos:

<< La policromía se refiere a los vitrales de la catedral, pixelados y convertidos en vidriera futurista. (...) La descripción de los autores sobre su proyecto, “(...) un tipo de ocupación creada a partir de la concatenación de espacios donde se alterna el lleno de una sala de exposición con el vacío de un patio.”>>²⁹⁶²

El vacío naturalmente receptor del patio aparece acotado por los muros. Al respecto, a lo ya tratado desde la filosofía zen, añadimos ahora el pensamiento occidental contemporáneo de Berger que sorprendentemente también incide sobre el devenir en relación con la naturaleza, apareciendo en cierta sintonía con el ya citado término japonés *mujo* que ilustra la impermanencia:

²⁹⁵⁹ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.15

²⁹⁶⁰ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.103

²⁹⁶¹ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.17

²⁹⁶² CANALES Fernanda, *Tablero de juego*, El País – Babelia, 11 diciembre 2004, p.28

<< / 7 /- (...) La diferencia entre estaciones, como también la diferencia entre el día y la noche, el buen tiempo y la lluvia, es vital. El flujo del tiempo es turbulento. La turbulencia hace que el tiempo de la vida se acorte, tanto de hecho como subjetivamente. El plazo es breve. Nada perdura. Esto es tanto una plegaria como un lamento. >>²⁹⁶³

Así el término *mujo*, desde el muro mismo construye un cierto sincretismo de arquitecturas, la tradicional japonesa (histórica y contemporánea), con la occidental incluyendo una concepción del espacio y el tiempo donde pueden resonar ecos de la Teoría de la relatividad de Einstein, en el sentido de expansión espacio / temporal:

<< Para Ando el concepto de *mujo* se concretiza en la luz. Cuando la luz varía en intensidad a lo largo del día y con los cambios estacionales la apariencia de los objetos se altera. (...) y éstos crean sombras que pueden indicar el paso del tiempo. A lo largo del día las luces y las sombras se manifiestan y se desvanecen en los espacios arquitectónicos de Ando, creando en el observador una conciencia de un tiempo subjetivo que contrasta con el tiempo objetivo del reloj. La luz y la sombra impregnan nuestros sentidos, pudiendo sufrir la ilusión de que el espacio es más profundo y tener la sensación de que el tiempo se alarga.

Ningún arquitecto japonés ha tratado el tema de la luz en la arquitectura como lo ha hecho Ando. Con un lenguaje moderno y unas formas totalmente occidentales nos revela en sus espacios arquitectónicos la riqueza filosófica de *mujo*. >>²⁹⁶⁴

Si a Tadao Ando le interesa la occidental y científica dilatación del tiempo, a otro japonés y maestro zen le interesa Descartes, aunque lo hace ‘derivar’ /conjuguar con la filosofía integral (no sólo intelectual) del patriarca zen Dogen. Sorprendentemente en el mismo contexto se produce una sugerente deriva lingüística del *mujo* japonés, que entra en resonancia con el no-ego o *muga*:

<< Zazen es no ego, *muga*. Sin asociados, armonía completa unidad con las otras existencias y con el cosmos. Finalmente se comprende que no vale la pena ser individualista ni egoísta. Ser uno con los otros es nuestra verdadera felicidad. (...)

Descartes dijo: Pienso, luego existo. Dogen escribió: Practico luego (por lo tanto) existo, existo aquí, actúo aquí. >>²⁹⁶⁵

Desde la naturaleza del jardín, el zen va “borrando” las fronteras entre “ciencia”, “energía” y “meditación”, orientándose como proyecto hacia la “gran unidad”:

<< El zen siempre tuvo el carácter de una ciencia en su relación con la meditación y, en este sentido, es muy distinta a nuestra filosofía occidental con sus juegos intelectuales y a nuestra religión que sólo conoce la “fe”. El zen parte siempre de los hechos. Y el primer hecho con el que se enfrenta el hombre es su propio cuerpo. La conciencia se encuentra en el centro del cuerpo y los sentidos en la periferia. >>

Con la mediación de otra concepción del “yo” (“corporal”) más integral:

<< Con ayuda de los sentidos, el yo corporal puede transmitir al centro, a la conciencia, datos sobre los objetos del mundo exterior. Las técnicas de meditación sirven para guiar la energía del hombre (que, en realidad, está dirigida hacia el exterior, hacia los objetos del mundo) hacia dentro, hacia el centro de la conciencia. Los objetos del *Ryoan-ji* (es decir, las rocas) se han orientado con tanta perfección en el espacio (es decir, en la superficie de la arena) que, durante la meditación, sus contornos se van borrando hasta que las rocas y la arena se perciben como una gran unidad. >>²⁹⁶⁶

El “verdadero yo” se encuentra en la “gran unidad”, allí (en el “origen” a retornar) donde también puede encontrarse el fundamento de “todas las religiones”:

<< Volver al origen. Comprendernos a nosotros mismos, conocernos profundamente, encontrar nuestro verdadero yo. Esta es la esencia eterna de todas las religiones y todas las filosofías, la fuente de la sabiduría, el agua que brota, viva, de la práctica regular de zazen. >>

²⁹⁶³ BERGER John, *La resistencia ante los muros*, El País-Babelia 5 febrero 2005, p.11

²⁹⁶⁴ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.21

²⁹⁶⁵ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.32

²⁹⁶⁶ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p.90

Así la identidad corporal se comprende desde la intemporal meditación zen. A este respecto puede observarse el devenir histórico multicultural y geográfico de la filosofía zen, con la vuelta al vacío primigenio, a “la nada”:

<< Práctica esencial, experiencia del origen, zazen trasciende el espacio y el tiempo. Esta postura inmemorial, descubierta hace veinticinco siglos por el Buda Shakyamuni, se ha transmitido directamente de maestro a discípulo a través de la historia y los continentes. De India a China con Bodhidharma en el siglo VI, de China a Japón con Dogen en el siglo XII, y de Japón a Europa (...) la postura constituye el último secreto del budismo. (...) para hacerles tocar la naturaleza divina presente en cada uno de ellos, para mostrarles la vía que permite la aprehensión del vacío. Todas las existencias, como las hojas del árbol, / son alimentadas por la raíz. / El origen y el fin resultan de la misma fuente, el Vacío. / El origen y el fin vuelven a la nada. >>²⁹⁶⁷

Una “Nada” que Oteiza pone con mayúsculas y que equivale al “Todo”, concepción de un proceso “religador” que cíclicamente venimos re-citando (“vuelven”):

<< (...) afirmo ahora: Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. (...) Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío. >>²⁹⁶⁸

Una concepción semejante del devenir de la historia, que implica una vuelta al “origen”, que el mito del “ave fénix” ejemplifica en “Oriente y Occidente”:

<< El renacido teatro veneciano exhibe imágenes del que es su símbolo. La Fenice y el fénix están vinculados no sólo por su nombre y por el hecho de que la legendaria ave que la leyenda quiere renacida de sus cenizas es el emblema del teatro veneciano: también La Fenice ha resurgido tras el incendio que la devastó en 1996. Ahora una exposición en el propio teatro estrecha aún más los lazos. Los orígenes de la mítica ave han sido reconstruidos por primera vez en una minuciosa muestra, *El mito del fénix en Oriente y Occidente*, que reúne sus diferentes variantes iconográficas en el mundo. >>²⁹⁶⁹

Así necesariamente ‘volvemos’ a recordar al maestro zen que insiste en la paradójica (un rasgo de identidad del zen) unicidad de la circularidad:

<< El mismo momento no vuelve. Sólo existe un solo momento. >>²⁹⁷⁰

Volviendo al devenir japonés, que hemos visto definido con el término *mujo* observamos como se complementa con el término *mao* que se asocia a la “naturaleza” cambiante del “espacio-tiempo”:

<< *Mujo* o el cambio que experimenta la naturaleza se reflejó en la arquitectura de la casa en los espacios sin función fija. La mayoría de las habitaciones se diseñan con la intención de que pueda realizar distintas funciones. El dormitorio, por ejemplo, puede en determinado momento realizar la función de estar, para más tarde convertirse en comedor o lugar de trabajo. Las habitaciones de la casa japonesa son multifuncionales, cambian a lo largo del día, o bien con las estaciones del año, funcionando en cada momento de una forma determinada. El espacio de la casa japonesa está ligado al tiempo, siendo el cambio constante tanto en el tiempo como en el espacio. Así surgió el concepto de espacio-tiempo o *mao* como el escenario de cambio y transformación continua que simboliza la relación del hombre con la naturaleza. >>²⁹⁷¹

Pudiendo apreciarse como artistas occidentales también valoran el devenir lumínico de la naturaleza. Ejemplarizante el trabajo de Jan Dibbets (Weert, Holanda, 1941) “una

²⁹⁶⁷ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.9

²⁹⁶⁸ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.77

²⁹⁶⁹ FERNANDEZ Milena, *La Fenice reúne por primera vez la iconografía mundial del ave fénix*, El País 29 enero 2005, p.34

²⁹⁷⁰ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.103

²⁹⁷¹ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n° 309, Trimestre I-1997, p.31

referencia esencial en la fotografía del *land art* y el arte conceptual” que “lleva diez años creando ventanas” pues:

<< se ha tomado muy en serio un mundo en que la luz y la visión se entrecruzan. (...) realizó *Water* (1971-1975) en Amsterdam, (...), serie formada por un conjunto de imágenes en las que captó la superficie marina como un plano pictórico generando formas bajo distintas condiciones de iluminación. (...) las series *Ten windows* y *Ten Cupolas*, realizadas en 1998 y 1999, donde los fragmentos arquitectónicos configuran aberturas o vanos en que el juego de la luz y las construcciones se combinan con perspectivas oblicuas y encuadres que descomponen la mirada natural. >>²⁹⁷²

Con anterioridad Oteiza en cierta medida también se interesa por el natural devenir solar (‘indirectamente’ desde una “puesta de sol”). Incluso su visión integradora (“es lo mismo”) le lleva a titular un epígrafe *Naturaleza y arte en Propósito experimental 1956-57*:

<< (...) nuestros precursores han seguido proporcionándose sus temas de trabajo desde la Naturaleza. (...) costumbres y sensaciones, fenómenos, igualmente naturales (el vuelo, la atracción, la ascensión de unas burbujas). (...) Los avances de la técnica han contribuido a ampliar la Naturaleza, a acercarnos a un mundo de tentaciones enriquecidas (...) La lluvia en un paisaje es lo mismo que el paisaje interior de una gota de agua que la microfotografía pone a nuestro alcance. Una puesta de sol que una mancha de humedad puesta en una pared. (...) Si la revelación gráfica de una galaxia no se descompone debidamente, ontológicamente, en nuestro tratamiento estético, su importancia en el Arte es la misma que la de un huevo frito. >>²⁹⁷³

Otra concepción zen del devenir es la del dejar pasar, asociable al término *mushotoku*, (“sin meta ni objeto”), un activo abandono (incluso del ego) que debe ser comprendido como un rasgo de identidad que ilumina la naturaleza del zen:

<< *Mushotoku* quiere decir: espíritu que no pretende obtener. Se trata de la actitud en la que el espíritu no se apega a ningún objeto y no busca ni beneficio ni resultado. (...) Se ha dicho: “Con las manos abiertas, puedes recibir todo; con las manos cerradas, nada puede obtenerse”. Lo mismo ocurre con el espíritu: si se apega a una meta, se encierra en sus propios conceptos en los que la sabiduría no tiene lugar. La actitud justa consiste en dejar pasar todo, concentrándose en la acción inmediata sin egoísmo. Los seres humanos siempre quieren obtener y tienen miedo a perder. En última instancia, abandonar se convierte en el mayor éxito. *Mushotoku* es obtener todo el cosmos. >>²⁹⁷⁴

Luminosas aunque artísticas son también las *Mutaciones* de Javier Pérez (Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, hasta el 17 de enero 2005) que desde el concepto de “totalidad” implica a la naturaleza en cromática evolución:

<< Pérez posee el preciado talismán de una poética propia que, (...) contiene, por una parte, el aliento romántico de la totalidad, (...) Es difícil sintetizar la complejidad de esta orquestación luminosa, que recorre todo el diapason cromático, desde la espesura del rojo hasta las reverberaciones plateadas, los cuatro elementos, su replicación artificial y sus ecos visuales y sonoros. >>

Con inevitables ecos orientalistas en la alusión al devenir cósmico, que encontramos en la visión ‘mística’ de Serraller:

<< Arrastrado por esta transparencia del interior del afuera, nos sentimos íntimamente preocupados por esta poesía de lo natural de la naturaleza, y esta vivencia nos hace vulnerables, pero también alados: mortales, formamos, empero, una parte constitutiva de la luz, de una energía que retrepa hasta la noche de los tiempos. La escenificación de este mensaje convierte al creador en un rapsoda del devenir cósmico, en cuyo lírico recorrido cabe cada pulsación del más frágil cuerpo orgánico como la visión sinfónica de la expansión del universo, la gravedad entrópica de la materia, pero asimismo el volátil chisporroteo de las

²⁹⁷² MUEZ Mikel, *Jan Dibbets revisa en Pamplona las claves de su fotografía.*, El País - El País Vasco, 19 junio 2004, p.10

²⁹⁷³ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000. p.119

²⁹⁷⁴ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.67

ondas: una cosmografía, en la que el morir es sólo un episodio en la danza infinita de las mutaciones.>>²⁹⁷⁵

Cambiando de lugar, también puede apreciarse como el devenir arquitectónico de la “luz” (“y de la sombra”) sobre el muro en Ando, resulta equiparable al cromático concepto de seriación en Monet :

<< Esta estética de la luz y de la sombra que desarrolla Ando se encuentra en algunos artistas del mundo Occidental. El impresionismo trata el tema de forma general pero fue Monet (1840-1926) con sus trabajos de “series” quien desarrolló intencionadamente el tema del cambio o lo impermanente. Sería injusto y desacertado afirmar que Ando se ha inspirado en Monet para realizar sus trabajos sobre la luz. Lo probable es que Ando y Monet (este último inspirado por el arte japonés del que fue profundo conocedor y un exquisito coleccionista) compartan una concepción del mundo parecida; una concepción en la que el hecho del cambio es fundamental, y en ambos casos se expresa por medio de la luz. Así, podemos afirmar que lo que es la “serie” en Monet es el muro de luz en Ando. >>²⁹⁷⁶

Si el paradójico “muro de luz” de Ando se retrotrae a Monet, a su vez éste podría aparecer como el natural devenir pictórico de Turner, que interacciona adecuadamente, naturaleza color e “identidad”:

<< Sus obras tardías se configuran a partir de las leyes que gobiernan el color, las cuales, al ejecutar el acto de mirar, pueden revelar su identidad con la acción de la naturaleza. (...) La naturaleza está coloreada, y actúa de acuerdo con ello, independientemente de si es o no objeto de una representación pictórica. (...) La naturaleza del color, plasmada en la obra pictórica, es el “misterio patente” del arte de Turner. >>²⁹⁷⁷

La seriación artística del devenir luminoso de la naturaleza, que hemos podido apreciar artísticamente en Dibbets o Turrell, y arquitectónicamente en Ando, parecen encontrar el eco espiritual de Monet, ‘iluminado’ en Rouen:

<< La inspiración de Monet para la serie de pinturas de la Catedral de Rouen fue relatada por el artista al periodista François Thiébaud-Sisson: “Paré un día en Vernon, vi la silueta de la iglesia tan extraña que pensé en dibujarla. Era el principio del verano y el tiempo era un poco fresco. De repente la fría niebla de la mañana fue borrada por los brillantes rayos del sol, el ambiente se caldeó, logrando que la bruma adherida a la áspera superficie del edificio y la envoltura vaporosa alrededor de la piedra que la había vuelto dorada se disolviese lentamente. Esta observación fue el punto de partida para mi serie de la catedral. Me dije que no sería mala idea estudiar el mismo tema en diferentes horas del día y recoger los efectos de la luz que modifican la apariencia y los colores del edificio de una hora a la siguiente.” (C. Monet, citado por Robert Gordon & Andrew Forge, *Monet*, H.N. Abrams, Nueva York, 1989) >>²⁹⁷⁸

Aunque sea un tanto tangencialmente, Monet al interesarse por el devenir de la iluminación de un lugar sagrado, nos remite a la esencia espiritual de la circularidad que, según el místico contemporáneo Rajneesh, necesariamente conduce al reencuentro con el yo y que sorprendentemente se manifiesta desde el jardín japonés estudiado por Nitschke, donde la circularidad forma parte de la naturaleza del devenir:

<< De esta forma se invierte la corriente de energía de dentro hacia afuera y el sujeto vuelve hacia su propio yo, hacia su conciencia. La experiencia de la vuelta espontánea a la propia conciencia se llama la experiencia de la “nada”, del “vacío”, de la “conciencia que no juzga” o del “abandono del propio yo”, por citar algunos términos con los que se ha intentado describirla. Esta experiencia no se puede explicar con términos filosóficos ya que está al margen de toda lógica, porque es una experiencia existencial del

²⁹⁷⁵ CALVO SERRALLER Francisco, *Danza de las mutaciones*, El País - Babelia 24 diciembre 2004, p.18

²⁹⁷⁶ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.21

²⁹⁷⁷ BOCKEMÜHL Michael, *J.M.W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y del color*, Taschen, Madrid, 2004, p.84

²⁹⁷⁸ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.21

individuo. “La conciencia se remite a sí misma, el círculo se ha cerrado. Has vuelto a tu propio yo”. Rajneesh, Bhagwan Shree, *The Heart Surtra*, Rajneesh Foundation, Poona, India, 1978, p.75. >>²⁹⁷⁹

Respecto al yo, Osho (antes conocido como Rajneesh) también afirma que al profundizar en tu interior el concepto del “yo” alcanza otra dimensión (que incluye a la naturaleza) y las “identidades” periféricas devienen vacuidad en el centro de la circunferencia:

<< Si profundizas en tu interior comprenderás que el nombre ha desaparecido, que ha desaparecido la idea del “yo”, no queda más que una simple presencia, la existencia, el ser.

Y ese ser no es algo separador, no es tuyo ni mío; ese ser es de todos. Y en ello están incluidos los ríos, los árboles, las piedras, las montañas, todo. Lo incluye todo, sin excluir nada: el pasado, el futuro, la inmensidad del universo. Cuanto más profundices en ti mismo, más comprenderás que las personas no existen, que no existen los individuos. Lo que existe es la pura universalidad. En la circunferencia tenemos nombres, egos, identidades, y cuando pasamos de la circunferencia al centro desaparecen todas esas identidades.

El ego no es más que una ficción útil. Utilízadla, pero sin dejaros engañar por ella. >>²⁹⁸⁰

Desde esta óptica espiritual la estética y la naturaleza también son vías para la desocupación del ego:

<< Existen otros momentos en los que el ego desaparece por sí mismo, en momentos de gran peligro, (...) La mente sólo puede funcionar cuando no existe peligro.

(...) si tienes sensibilidad estética, la belleza te abrirá las puertas. (...) con un solo destello de belleza, el ego desaparece de repente. Hay algo que te sobrepasa.

Y lo mismo pasa al ver un loto en un estanque, el crepúsculo o un pájaro en pleno vuelo, cualquier cosa que desencadene tu sensibilidad interna, cualquier cosa que tome posesión de ti tan profundamente durante unos momentos que llegues a olvidarte de ti mismo, que seas y al mismo tiempo no seas, que te abandones... Entonces también desaparece el ego. >>²⁹⁸¹

Pero la comprensión de la auténtica identidad, no es una tarea fácil y requiere una práctica reiterada. Así filosófica-espiritual y estéticamente aparece el círculo zen denominado *Dokan* el anillo sin fin, un positivo círculo ‘vicioso’ fundamentado en la natural “repetición de la práctica”:

<< *Gyogi* no implica voluntad personal. *Gyogi* no tiene fin. La repetición sin meta, sin fin, significa seguir el orden cósmico como el sol que aclara siempre la tierra sin solicitarle nada a nadie.

Gyogi significa seguir practicando la Vía, *Dokan*, repetir la Vía todos los días. (...)

En la gran Vía del Buda y los patriarcas, la práctica más elevada consiste en no cortar *Dokan*, el anillo sin fin, practicar *Dokan* hasta el ataúd. >>²⁹⁸²

Oteiza también se interesa por la circularidad y el devenir, en las ilustraciones del *Quousque tandem...!* Así aparecen emparentados (en “comunidad”), religión, prehistoria, naturaleza y arte:

<< Ilustración 55. *Monumento al músico y capuchino vasco P. Donosti, en Aguiña*, Navarra (Capilla y estela funeraria. Arquitecto Luis Vallet, escultor Oteiza, 1958). En un paisaje circular, fuertemente religioso y con la presencia neolítica de numerosos restos de cromlechs. Cuando se nos advirtió que la Capilla debería ponerse bajo una advocación católica, contestamos: la Eucaristía. En el círculo habíamos relacionado ya la sagrada forma con el círculo solar y particularmente con el plenilunio, tan dentro de la mentalidad primitiva y religiosa que concretó en estos pequeños círculos-cromlech la función regeneradora (comunidad) de nuestra conciencia moral. >>²⁹⁸³

²⁹⁷⁹ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p.92

²⁹⁸⁰ OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijalbo, Barcelona, 2004, p.21

²⁹⁸¹ *Op. cit.* p.26

²⁹⁸² DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.31

²⁹⁸³ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.221

En este devenir de ilustraciones se evidencia una continuidad de la circularidad, particularmente en la seriación 43-44-45-46:

<< Ilustración 43. *El pequeño cromlech neolítico*, en la estación arqueológica de Aguiña (Navarra). Desnudez absoluta de la expresión. Nada. Como si proyectáramos a lo lejos, hasta callarse, hasta vaciarse, un mecanismo expresivo. Y lo recuperáramos, a nuestro lado, sin perder ninguna de las propiedades (su pura receptividad) adquiridas en lo lejos. Final de la escritura simbólica. La caza simbólica de Dios. >>

Así la siguiente ilustración relaciona escultura, arquitectura, naturaleza, identidad, incluyendo la paradoja al positivar lo negativo:

<< Ilustración 44. *Agrupación de pequeños cromlechs en Oyarzun* (Guipúzcoa). “Las exploraciones hasta ahora (escribe Barandiaran, hace años, refiriéndose a estas misteriosas construcciones en nuestro país) han dado resultado negativo. No se ha encontrado nada”. Esta es para nosotros (hemos encontrado Nada) un resultado positivo en su exploración. >>²⁹⁸⁴

Sintomáticamente la siguiente ilustración se interesa por contemporáneos signos artísticos positivos y negativos inscritos en la circularidad:

<< Ilustración 45. *Composición en negro y blanco* (Piet Mondrian, 1917). Estamos ahora en la segunda fase de los cambios de la expresión, en el laboratorio (oscuro) de la investigación contemporánea. En este óvalo, con dos zonas cubiertas de signos (+ y-) de distinta densidad, se percibe la respiración (ya leve, como apagándose, casi cromlech) de la expresión. >>

Surge también el encadenamiento de circularidades llenas y vacías en el espacio (incluso vital de la “respiración”), culminando esta seriación de ilustraciones de *Quousque tandem...!*:

<< Ilustración 46. *Respiración espacial* (Oteiza, 1956). >>²⁹⁸⁵

Además la circularidad forma parte de la biografía (‘mítica’) de Oteiza, que siendo niño se interesa por el “hoyo” circular (“círculo negativo”) en la naturaleza:

<< De muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. (...) sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo (como negación suprema) de la muerte. Mi experiencia de niño en ese hoyo en la arena (...) era la de un viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que penetraba, para escaparme, con deseo de salvación. >>²⁹⁸⁶

Más allá de la circularidad y en otra biografía, la correspondiente a un estudioso de Oriente, encontramos todo un manifiesto ilustrado (ya desde el título del libro) que reflexiona desde la perspectiva japonesa sobre la naturaleza del *ángulo recto*:

<< Günter Nitschke, natural de Berlín, estudió arquitectura en Alemania, urbanismo en Londres y japonés clásico y moderno en Tokio. Profesor de arquitectura y urbanismo de Asia Oriental en la universidad de Princeton desde 1969, más tarde en la MIT y desde 1987 en la universidad de Kioto.>>²⁹⁸⁷

En la tradición cultural japonesa el ángulo recto deviene estructura corporal meditativa en el zen, que parecería asimilable en Occidente a la concepción compositiva de Mondrian:

<< Los ojos horizontales, la nariz vertical, tal es la esencia del budismo. >>²⁹⁸⁸

²⁹⁸⁴ *Op. cit.* p.219

²⁹⁸⁵ *Op. cit.* p.220

²⁹⁸⁶ *Op. cit.* p.75

²⁹⁸⁷ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p. solapilla interior

²⁹⁸⁸ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.7

Y precisamente en el devenir por la historia del arte occidental contemporáneo podemos apreciar como el magisterio de Mondrian interesa a Oteiza en relación con el vacío y la espiritualidad (interesado por la antroposofía, como ya vimos):

<< Ilustración 48. Composición (Mondrian, 1932). Insistencia experimental de Mondrian con superficies ortogonal y elementalmente subdivididas, cuya interacción escuchamos con la dureza agónica de una expresión que no termina de morir. >>²⁹⁸⁹

Otro maestro contemporáneo, se nos revela como artista (“poeta”) y maestro zen contemporáneo muy apreciado en Occidente:

<< Thich Nhat Hanh es un monje budista vietnamita ordenado en la tradición zen, así como poeta y activista por la paz. Es el fundador de la Universidad budista Van Hanh de Saigón, y fue nominado para el Premio Nobel de la Paz por Martin Luther King, hijo. >>²⁹⁹⁰

Este “monje budista”, estableciendo su programa, ya desde el título del libro incide sobre el “presente” (necesariamente contemporáneo), aspecto sobre el que venimos insistiendo cíclicamente. En su estudio del “Sutra sobre cómo conocer la mejor forma de vivir solo.” *Bhaddekaratta sutta* (traducido del pali) valora la sabiduría de esta joya literaria, donde necesariamente se reflexiona sobre el “futuro” (fundamento del proyecto):

<< En cierta ocasión oí estas palabras del Buda cuando residía en el monasterio de la arboleda de Jeta, en la ciudad de Sravasti. Llamó a todos los monjes y les dio estas enseñanzas. (...) El Buda les enseñó “No persigáis el pasado. / No os perdáis en el futuro, / porque el pasado ha dejado de existir / y el futuro está aún por llegar. / Al observar la vida tal como es / a cada momento, / el practicante mora / en la estabilidad y la libertad. (...)” >>²⁹⁹¹

En literatura (‘artística’ especialmente) “El Libro” (incluso ‘sapiencial’ y en mayúscula) por excelencia de Mallarmé es *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard ?*, que aquí aparece con interrogación, valorando los “blancos” como sagrado proyecto de futuro, con inspiración musical incluida (entre otros referentes disciplinares):

<< El Libro: Mallarmé realiza su ambición publicando, poco antes de morir, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard ?* (...) *Un coup de dés* explota a fondo los recursos tipográficos (...) Por el carácter ondulatorio de la línea impresa, el papel capital de los “blancos”, que destruyen la página masiva, signo del pensamiento y no de la poesía. (...) Un simbolismo matemático sustenta el poema. El descubrimiento tardío de Wagner, indica a Mallarmé a la vez una concepción sagrada del arte y el peligro de una sumisión de la poesía a la música, que le hace meditar sobre el teatro y su música.>>²⁹⁹²

Recordamos que desde una concepción aperturista del zen, el blanco (asimilable al vacío) puede contenerlo todo. Observando que la mano cerrada, el ego firme, no pueden contener un vacío, potencialmente creativo:

<< Si abrimos las manos podemos recibirlo todo, si estamos vacíos podemos contener el universo entero. Vacía es la condición del espíritu que no se apega a nada, que vive plenamente el instante presente.>>²⁹⁹³

El Mallarmé más “despersonalizado” propio de su última etapa creativa, relacionada con *Un coup de dés*, también aparece abierto (“multitud de soluciones posibles”) incluso al espíritu y, aunque no sea estrictamente “Maître” zen (como Desshimaru o Thich Nhat Hanh), deviene proyectivo desde la comprensión sublime de la naturaleza cósmica:

²⁹⁸⁹ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.220

²⁹⁹⁰ NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.90

²⁹⁹¹ *Op. cit.* p.15

²⁹⁹² POUILLIART Raymond, *Litterature française. Le Romantisme III 1869-1896*, Arthaud, París, 1968, p.207

²⁹⁹³ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.9

<< *Un coup de dés* se presenta como una partición y debe ser leído como tal. Una introducción y un final encuadran la parte lenta, el *moderato* que figuran en itálicas, con su tema de “comme si”. En el naufragio, el Maître, habiendo olvidado los “anciens calculs”, infiere que el “unique Nombre (...) en peut être autre”: tema de la necesidad lógica y cósmica. Al final concluye: “rien n’aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation”. Un aforismo puntúa la obra: “Toute Pensée émet un Coup de Dés.” En diagonal, atravesando todo el poema, el título circula, tema central sobre el cual se articulan las variaciones. El Maître, es Mallarmé despersonalizado, todo Poète, todo hombre. Un pensamiento, surgido del azar, conciliado con la necesidad encontrando su forma; el golpe de dados, lleva en sí una multitud de soluciones posibles, desembocando en un resultado definitivo, como el encuentro de los astros puede engendrar una constelación. >>²⁹⁹⁴

En un sentido muy genérico, podría observarse un cierto devenir creativo de Mallarmé a Stockhausen, de la poesía a la música, partiendo de un aperturista ceremonial espiritual:

<< ¿Mallarmé puede llevar su sueño más lejos? Las notas que él añade sobre un papel y que M.J. Scherer ha editado como fragmentos del Libro, atestiguan su reflexión incesante sobre la literatura, concebida como una ceremonia, como un juego o un drama a los cuales sólo son invitados algunos. El libro es portador del espíritu; todo esto significado en, el diseño, la masa, las dimensiones. Mallarmé sueña un volumen donde las hojas fuesen intercambiables, abriendo la vía a una multiplicidad de lecturas y de sentidos: otro golpe de dados lanzado sobre el papel. Esta sorprendente intuición se ilumina mejor cuando es comparada con las creaciones de la música contemporánea, como la de K.H. Stockhausen o de H. Pousseur, que integran, ellas también, la parte de azar con la necesidad de escritura. Y es bien sabido lo que Pierre Boulez debe a Mallarmé. >>²⁹⁹⁵

Desde las consideraciones generales de Abet, aquella deuda musical de Boulez con la poesía de Mallarmé podría equipararse con una rigurosa ordenación, que en su potencial artificialidad, veremos luego contestada poéticamente (retroactivamente a nivel temporal) por el zen:

<< Otro de los artífices de la generalización de la serie o serialismo ha sido Pierre Boulez (1925). La principal finalidad de su música era la de expresar su contenido poético y sensual por medio de una rigurosa ordenación de los elementos sonoros. >>²⁹⁹⁶

Acabamos de citar a un Mallarmé conclusivo, con un proyecto de volumen (quizás también escultórico) donde las hojas del “Libro” fuesen intercambiables, con una concepción tan abierta como el maestro zen (sobre cuya narración volveremos) que, dejando caer las hojas del árbol hace que el jardín se abra a la naturaleza profunda (interna y externa):

<< (...) Rikyu entró en el jardín, sacudió un árbol y esparció sobre el terreno las hojas doradas y carmesíes (...)>>²⁹⁹⁷

Mallarmé interacciona “vista” y “oído” mediante el “ritmo”, que esencialmente es repetición (“reincidente por la letra”):

<< En una última etapa, Mallarmé intenta traducir por la vista al igual que por el oído, el esfuerzo del pensamiento al tomar contacto con el caos del universo y el misterio del lenguaje poético. Comenta así, en una carta a André Gide (1897) la extraña disposición tipográfica de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*: “El ritmo de una frase o de un mismo objeto no tiene sentido sino lo imita, y, figura sobre el papel, reincidente por la letra estampada original, no sabiendo restituir, desgraciadamente todo, si al menos alguna cosa”. >>²⁹⁹⁸

²⁹⁹⁴ POULLIART Raymond, *Litterature française. Le Romantisme III 1869-1896*, Arthaud, París, 1968, p.208

²⁹⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁹⁶ ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974, p.118

²⁹⁹⁷ OKAKURA Kakuzo, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.108

²⁹⁹⁸ LAGARDE André - MICHARD Laurente, *XIX siècle. Les grands auteurs français du programme*. V, Bordas, París, 1969, p.531

La repetición es también esencial para el zen e incluso tiene un término al efecto, *gyogi* o la práctica ‘rítmica’ en el devenir de la meditación zen, que nos permite repetir esta cita:

<< *Gyogi* no implica voluntad personal. *Gyogi* no tiene fin. La repetición sin meta, sin fin, significa seguir el orden cósmico como el sol que aclara siempre la tierra sin solicitarle nada a nadie. *Gyogi* significa seguir practicando la Vía, *Dokan*, repetir la Vía todos los días. (...) En la gran Vía del Buda y los patriarcas, la práctica más elevada consiste en no cortar *Dokan*, el anillo sin fin, practicar *Dokan* hasta el ataúd. >>²⁹⁹⁹

La contemporánea música aleatoria parece citar explícitamente a Mallarmé y su paradigmática jugada de dados. Así necesariamente deben re / aparecer Stockhausen y Boulez, que se interesan por cierto concepto de “indeterminación” equiparable al que ya hemos tratado a propósito del zen:

<< La música a la que el compositor ha incorporado el azar recibió el nombre de música aleatoria, del latín *alea* (dado). Esta designación es ambigua, ya que parece indicar que la obra sea fruto de una simple jugada de dados, donde el azar lo decide todo. (...) El azar en una obra puede estar incorporado a nivel de compositor o a nivel de intérprete. Parte de la obra puede depender de la ejecución del intérprete, y así conseguir formas abiertas de la música aleatoria en las que cada interpretación es diferente. En las obras de Stockhausen y de Boulez se encuentra una indeterminación controlada de manera que el intérprete puede elegir su propio camino entre las posibilidades que el autor le ofrece. >>³⁰⁰⁰

A su vez Stockhausen nos interesa por la relación “maestro” / “discípulo” (como en la tradición zen) con Messiaen:

<< Stockhausen y Messiaen; discípulo y maestro darían un gran impulso a la moderna música culta.>>³⁰⁰¹

Estamos ante un “maestro” en música tan influyente en Europa, como el Maestro Deshimaru (japonés afincado en Francia, que venimos citando cíclicamente) lo fue con el zen, casi en el mismo tiempo y espacio. Además podemos apreciar como el francés Oliver Messiaen se manifiesta interesado por el orientalismo y la naturaleza:

<< Messiaen ha tenido dos fuentes de inspiración muy destacadas: la de la música hindú en el campo rítmico y la vuelta a los ruidos o sonoridades naturales que ha escuchado y transcrito de manera cada vez más exacta. (...) Profesor de armonía, de análisis y de composición en el Conservatorio de París, en sus cursos se ha formado la generación de compositores seriales de la posguerra. >>³⁰⁰²

En cierta medida el concepto de Maestro y transmisión (“ancestros”, asimilable al concepto maestro / discípulo en zen) también interesa al Mallarmé ‘terminal’(antes referido como “Maître”):

<< Mallarmé mismo describe a Cazalis en una carta del 14 de mayo de 1867, el verdadero sujeto de Igitur: (...) Un fragmento [de esta carta] indica un plan; debía componerse de cuatro trozos: “ 1.- Le Minuit. 2.- L’escalier. 3.- Le Coup de dés. 4.- Le Sommeil sur les cendres, après la bougie soufflée.” Finalmente, el texto editado por Bonniot comporta cinco fragmentos, seguidos de un cierto número de ‘scolies’. El plan precedente permite una mejor comprensión. A estas cuatro partes corresponden en efecto cuatro fases en la misión que Igitur siente le ha sido asignada por los ancestros. >>

Incluso de manera explícita hace referencia a una ascesis “espiritual”:

<< Debe sufrir una especie de purificación espiritual y no conservar en sí más que el puro pensamiento, librándose de ataques de temporalidad. Necesita abandonar enseguida el carácter personal de su pensamiento y atender a la ‘Noción pura’. Así puede lanzar los dados y así abolir el Azar, y por tanto alcanzar el verdadero infinito. Y en una última fase, conciliar la existencia del Azar y su negación >>³⁰⁰³

²⁹⁹⁹ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.31

³⁰⁰⁰ ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974, p.129

³⁰⁰¹ *Op. cit.* p.125

³⁰⁰² *Op. cit.* p.117

³⁰⁰³ MALLARME (FAVRE Ives-Alain edit.) *Oeuvres*, Editions Garnier, Poitiers (France) 1985, p.367

Esta conclusiva y paradójica conciliación del “azar y su negación” nos parece próxima a la lejana filosofía zen. Con la transmisión del Maestro zen encontramos otra expresión del devenir espiritual, que desde la circularidad del *Anillo de la Vía* evidencia su vocación de proyecto, que ya contiene el germen de la eternidad desde la afirmación del “aquí y ahora”:

<< El Anillo de la Vía es sin comienzo ni fin. Es la repetición de la experiencia vivida aquí y ahora que lleva en ella la eternidad. (...) transmitidas de patriarca en patriarca; más allá del tiempo, de los fenómenos, del pensamiento y del no pensamiento, es la huella de la enseñanza oral de los maestros desde el Buda Shakyamuni. >>³⁰⁰⁴

Sin comienzo ni fin, tal como se entiende el *Anillo de la Vía*, aparece también cierta música contemporánea, indirectamente impregnada de un equivalente espíritu zen. Particularmente esto sucede ‘abiertamente’ con Cage:

<< (...) afirmó “que le gustaría que sus obras abiertas no se considerasen nunca acabadas, aunque cada ejecución tenga naturalmente carácter definitivo”. La actitud estética de Cage ha sido calificada de neodadaísmo, de ruptura, y sus métodos han servido de base para la creación de una serie de *happenings* celebrados en salas de concierto y en teatros. >>³⁰⁰⁵

En la música contemporánea de Luciano Berio, interpretada escenográficamente por Schneider-Siemssen, también se plantea el “final abierto”:

<< El sentido de lo cósmico de Schneider-Siemssen, expresado en términos de proyecciones, elipses y el universo en el que nos encontramos, se hizo realidad en el estreno mundial del drama operístico con final abierto *Un re in ascolto (El rey que escucha)*, de Luciano Berio. >>³⁰⁰⁶

Pero también con Stockhausen (tal y como luego trataremos más ampliamente) se cuestiona el concepto de “final”:

<< (...) los músicos se fueron poco a poco, unos después de otros, y continuaron tocando desde el patio interior del museo hasta el bosque, durante muchísimo tiempo, hasta las 2 de las madrugada, de manera que el público no sabía realmente si había un final o no. >>³⁰⁰⁷

Algo que resulta tan desconcertante como la “naturaleza” del *koan zen*:

<< Los *kōan* estaban pensados para desarrollar las cualidades de sutileza y de exigencia intelectual que se leen claramente en las formas elípticas y puras del jardín zen. Al mismo tiempo, este jardín, pensado para inspirar la llamada ‘meditación sentada’ y para ser visto desde el templo, representa una quintaesencia ‘seca’ de esa naturaleza que se muestra en toda su riqueza al otro lado de los muros del monasterio.>>³⁰⁰⁸

Los “muros del monasterio” zen también encierran la naturaleza “seca” del *koan*, que a su vez encierra una paradoja conceptual / vital, relativamente equiparable a la utilización del “azar” en la “composición” musical contemporánea, dentro de un *zeitgeist* no obstante interesado por la racionalización:

<< Otro método de composición que nace también hacia 1950 es el que utiliza el azar como principio constructivo. Es significativo que este factor de indeterminación aparezca en una época tan preocupada por la racionalización de las técnicas musicales. >>³⁰⁰⁹

Manifiestamente influenciado por el “budismo zen” Cage utiliza el “azar” musical, en el que también siguen resonando los ecos del “juego de los dados” de Mallarmé:

³⁰⁰⁴ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.10

³⁰⁰⁵ ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974, p.132

³⁰⁰⁶ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.17

³⁰⁰⁷ ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974, p.23

³⁰⁰⁸ BARIDON Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Antigüedad. Extremo Oriente*, Abada, Madrid, 2004, p.481

³⁰⁰⁹ ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974, p.128

<< El compositor más significativo de las obras en las que interviene el azar es el norteamericano John Cage (1912) una de las personalidades más fascinantes del vanguardismo musical (...) En sus obras la indeterminación es aún mayor y la libertad del compositor muy reducida. En algunas de sus preparaciones musicales las elecciones sonoras son decididas mediante el juego de los dados u otros factores. (...) Su actividad vital ha sido comparada a la de Eric Satie por su humorismo ante los acontecimientos cotidianos. (...) En la génesis de sus obras desempeña un papel determinante su actitud filosófica, influida por el budismo Zen. Más que soluciones teóricas aptas para ser aplicada universalmente, Cage prefiere ponerse en contacto con la vida, en su caso concreto con la realidad sonora. >>³⁰¹⁰

Y si se acepta que puede compatibilizarse el “humorismo” y el zen, entonces tampoco en Mallarmé se plantea “contradicción” alguna:

<< El juego de dados permite abolir el azar; en la serie de todos los números posibles, retienen un solo número y lo fija definitivamente; este resultado pone fin a la acción del azar que en principio el lanzamiento de los dados suponía. Y Walzer ve en ello un símbolo de la creación poética: “Las palabras deben ser sustraídas del azar para transformarse en nociones esenciales, gracias a un Acto comparable al lanzamiento de los dados, el cual extrae de las series de infinitas posibilidades un resultado único que revela las apariencias de un absoluto.” Pierre-Olivier Walzer, *Mallarmé*, Paris, Seghers, 1963 p.161. Por tanto el lanzamiento de los dados afirma también la existencia del azar: (...) En un mismo y único movimiento, la existencia del azar es afirmada y negada; contradicción que no puede superarse más que en una síntesis de naturaleza hegeliana. >>³⁰¹¹

Pudiéndose apreciar como la ‘no contradicción’ también forma parte de la creación musical de Stockhausen:

<< “En los años cincuenta, tanto yo como otros compositores, introdujimos el azar, el azar dirigido, controlado en la música, como una prolongación del concepto clásico de una música determinada.” Stockhausen (...)

Actualmente no existe ninguna contradicción entre lo aleatorio y lo no aleatorio: tanto lo uno como lo otro son naturales. >>³⁰¹²

La imprecisión es una de las cualidades estéticas que el término japonés *yohaku* expresa, relacionando muy especialmente pintura y naturaleza, particularmente interesada por la “niebla” y el “agua”. A este respecto sorprende la modernidad de una pintura de contornos difuminados, donde el vacío sugerente es el fundamento, que dota de sentido a una obra voluntariamente “incompleta”, abierta:

<< Una de las obras más representativas del valor YOHAKU es la del inmortal Hasegawa Tohaku (1539-1610), *Pinos entre la Niebla*. Tal como comenta el gran experto en arte japonés Fernando G. Gutiérrez al referirse a un biombo atesorado (...): “Es muy difícil encontrar otro ejemplo como éste en el que el fondo está casi completamente omitido, dejando sólo unos pinos que surgen de la niebla. Paisajes como éste, en el que los contornos aparecen difuminados por la niebla o la lluvia, eran los temas más usuales en el *suibokuga*. [pintura a la tinta china] (...) El artista, bajo el hechizo de una pincelada que crea con extrema sobriedad claroscuros y efectos de distancia, intenta dejar vacío el fondo.” >>

Ishikawa Takashi nos explica con más detalle la evocadora vacuidad de la técnica del *yohaku* en pintura:

<< “La pintura a tinta china *sumie* resulta poco atractiva a extranjeros. La mayoría la encuentra monótona con sus líneas negras insípidas, y que todo el espacio vacío la deja como incompleta. Pero, es precisamente este vacío lo que da sentido a la obra. Con él se expresa la bruma, las nubes, el agua, la inmensidad del cielo o del mar. (...) El artista debe usar toda su genialidad en las tonalidades de su pincel para que el espacio vacío resulte evocador, sugerente.” >>³⁰¹³

³⁰¹⁰ *Op. cit.* p.131

³⁰¹¹ MALLARME (FAVRE Ives-Alain edit.) *Oeuvres*, Editions Garnier, Poitiers (France) 1985, p.369

³⁰¹² ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974, p.22

³⁰¹³ LANZACO Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2003, p.101

Abierto e impreciso también se muestra el último Turner (“el cuadro abierto” según Bockemühl), que se ofrece enigmático pero con unas “claves”, a descubrir como la solución al *koan* zen y que puede entenderse como paradójico juego zen con el lenguaje, pero que debería ‘comprenderse’ en su auténtico sentido espiritual:

<< “Lo supremamente sublime no puede existir sin enigma” [Ruskin]. Lo que los críticos le reprocharon repetidas veces a Turner, fue considerado por John Ruskin, ya entonces, como el verdadero mérito de su pintura. Independientemente de los avances de la ciencia, la ilimitada magnitud de la naturaleza siempre será un enigma para el hombre. (...) Su estilo se tornó impreciso, y sus temas dejaron de ser claros. Pero en esto, como ya observó Ruskin, no hay ningún defecto, sino que se trata de la expresión adecuada de la insondabilidad del mundo. (...) cada vez con más frecuencia pintó cuadros que parecían evadir toda interpretación definitiva. Con ello no nos referimos a la imprecisión de los contornos de los objetos, notada ya en su primer período, que condujo a resaltar la representación de la atmósfera (...) Resultan enigmáticas sólo por el hecho de que se espera encontrar la solución una vez que se encuentren las “claves” correctas. >>³⁰¹⁴

Incluso el jardín zen (aquí el de *Daisen-in*) se evidencia impregnado del espíritu del *koan*, que naturalmente también cuestiona existencialmente el “yo” / identidad:

<< El jardín ofrece otras posibilidades de interpretación esotérica aún más profundas, pero sólo asequibles a los expertos en zen. Para una persona versada en la filosofía zen, las rocas son las dificultades que encuentra al intentar responder la pregunta intemporal *koan*, “¿Quién soy yo?” (la única cuestión importante (Nota del traductor: *koan* es una incógnita o una fórmula sobre la que el monje debe meditar hasta que descubra su sentido existencial) >>³⁰¹⁵

Por tanto *koan*, jardín y meditación forman un todo:

<< Monjes como Eisai (o Yōsai) (1141-1215) habían viajado a China y, a su regreso, propagaban usos que tuvieron gran continuidad debido a su relación con el jardín japonés. El nombre de Eisai está ligado a la introducción del té en el Japón y esta bebida estimulante, tomada en un principio por los monjes para evitar que el sueño les venciera durante su meditación, llegó poco a poco a convertirse en objeto de ceremonias que todavía hoy rodean a la recepciones íntimas en el jardín. Estos mismos monjes introdujeron en la práctica budista la meditación sentada y los *kōan*, preguntas paradójicas que el maestro plantea a su discípulo para incitarle a elevar su nivel de sabiduría y de destreza intelectual. Estos dos aspectos de la vida de los monasterios tuvieron su importancia para la historia de los jardines. >>³⁰¹⁶

La naturaleza del zen incorpora, como parte de su estructura, en su filosofía estética la imperfección y lo “inacabado”, aspectos que suelen denominarse con el término *wabi* y completarse como un todo con el *sabi* (que luego retomaremos):

<< El té se sirve en tazas de aspecto grosero en las que se pueden apreciar los ‘accidentes controlados’ a los que nos hemos referido al hablar de la pintura. Todos los accesorios del ‘arte del té’ han sido seleccionados intuitivamente y en ellos se pueden apreciar ciertas proporciones espontáneas. >>

La naturaleza / “naturalidad” forma parte integral de este proyecto estético / conceptual / espiritual, con renacimiento / ‘*ready-made*’ incluido (“rota y recompuesta”):

<< La historia de la tetera de Rikyu (1518-1591), el gran maestro del té, ilustra este sentido de lo natural, de lo no acabado. El hecho es que sólo después de haber sido rota y recompuesta de manera no perfecta, la tetera (ya antes bellísima) adquirió el carácter *wabi*, esa percepción de lo ordinario y sin pretensión en su absoluta naturalidad, esa inexactitud, la necesidad de lo inacabado de la obra de arte zen. >>³⁰¹⁷

Es evidente que la música de Cage en su innovadora valoración del concepto de lo “inacabado” está directamente influenciada por el zen, aspecto que el artista siempre ha reconocido:

³⁰¹⁴ BOCKEMÜHL Michael, *J.M.W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y del color*, Taschen, Madrid, 2004, p.74

³⁰¹⁵ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p.93

³⁰¹⁶ BARIDON Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Antigüedad. Extremo Oriente*, Abada, Madrid, 2004, p.480

³⁰¹⁷ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.184

<< No teme incorporar a sus obras aquello que se presenta de modo casual, y en alguna de ellas incluso sintoniza con la radio cualquier onda, convencido de que toda realidad tiene su propio valor. Una de las características del arte de Cage son los larguísimos silencios, limitados por los momentos sonoros que llegan con gran exactitud. Este procedimiento está relacionado con el arte *Nô* del teatro musical japonés.>>

“Abiertas” e inacabadas obras y que en ese sentido están más cerca del proyecto (no realizado), pero que no obstante resultan inspiradoras para la vanguardia artística occidental:

<< Pero quizá su aportación más importante reside en el papel decisivo que el azar desempeña en la preparación y ejecución de la música. Cage ofrece al intérprete un conjunto de realidades sonoras en el contexto de múltiples organizaciones sucesivas. Al disminuir en sus obras la intervención de la voluntad consciente, abrió vías a la indeterminación en el arte musical. En cierta ocasión afirmó “que le gustaría que sus obras abiertas no se considerasen nunca acabadas, aunque cada ejecución tenga naturalmente carácter definitivo”. La actitud estética de Cage ha sido calificada de neodadaísmo, de ruptura, y sus métodos han servido de base para la creación de una serie de *happenings* celebrados en salas de concierto y en teatros. >>³⁰¹⁸

En este sentido la estética zen mediando el término *yohaku* valora los espacios vacíos, (originalmente relacionados con la pintura) destacando la importancia fundamental de dejar las cosas “sin acabar”:

<< El valor YOHAKU apunta a los “espacios vacíos”, tan característicos en la pintura a la tinta china *suibokuga* de profunda inspiración Zen. (...)

Según el conocido japonólogo alemán Eugene Herrigel: “El espacio en la pintura Zen está siempre inmóvil. Y, sin embargo, en movimiento. Parece que se mueve, viene y respira. No tiene forma, está vacío. Y, con todo es fuente de toda forma (...) Esto explica el profundo sentido que tiene en la pintura del Zen dejar las cosas ‘sin decir’, ‘sin acabar’. Lo que se sugiere, lo que no dices es más importante y expresa mejor lo que se quiere comunicar.” >>³⁰¹⁹

En Occidente también Stockhausen valora lo inacabado o sin final:

<< Pierre Kister: ¿Cuál es la finalidad de una obra musical? Stockhausen: La disputa entre el finalismo y no-finalismo es tan superflua en música como en los demás campos. Ya sabe usted que hubo un período en que un fin bien definido se consideraba como un anacronismo; en los años cincuenta y a principios de los sesenta, las nociones de principio y fin se hicieron completamente relativas. En cualquier dominio, y especialmente en música, se pensaba en obras que, desde un principio, estuvieran “en pleno centro”, que no se pudiera hablar con propiedad de principio y que sonaran como si hubieran empezado desde siempre, mucho antes de que alguien llegara al concierto. >>

Además nos interesa como Stockhausen ejemplifica este planteamiento incluso en la naturaleza:

<< He presentado muchas obras de este tipo; empezábamos a tocar mucho antes de que la gente llegara a la sala. Hemos llenado de música casas enteras en que, tocando en varias habitaciones a la vez, empezábamos a tocar a las 6 ó a las 7, cuando a la gente se le había avisado para las 8. Incluso hemos dado representaciones al aire libre: en Saint Paul-de-Vence, en el Sur de Francia, en un bosque. Y alargamos tanto el final que todavía tocábamos cuando la gente ya se iba. En Saint Paul-de-Vence, los músicos se fueron poco a poco, unos después de otros, y continuaron tocando desde el patio interior del museo hasta el bosque, durante muchísimo tiempo, hasta las 2 de la madrugada, de manera que el público no sabía realmente si había un final o no. >>³⁰²⁰

Pero una naturaleza inacabada más auténtica la tenemos en el zen, ejemplarmente asociada a la sabiduría de la “sala de té”:

<< Citaremos otra historia referida a Rikyu en la que se añade luz a ese carácter de lo natural que exige la ordenación y disposición de la ‘sala de té’ y los jardines.

En cierta ocasión, Rikyu observaba a su hijo que barría y regaba la avenida que, a través del jardín, conducía a la ‘sala de té’. Cuando terminó su trabajo, Rikyu dijo: “Aún no está bastante limpio” y le ordenó que volviera a comenzar. Tras otra hora de trabajo, el joven se dirige a Rikyu: “Padre, no se puede

³⁰¹⁸ ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974, p.132

³⁰¹⁹ LANZACO Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2003, p.100

³⁰²⁰ ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974, p.23

hacer nada más. He lavado tres veces los peldaños de la escalera, he regado las piedras y los árboles, el musgo y los líquenes brillan con un verde luminoso, y no he dejado sobre el suelo ni una ramilla, ni una hoja. “¡Joven loco!”, exclamó el maestro del té, “no es de ese modo como debe limpiarse una avenida”.>>

Incorporando otra ‘mítica’ concepción estética, mucho más exótica de lo esperado:

<< Y, diciendo esto, Rikyu descendió del jardín y extendió por todas partes flores doradas y púrpuras, adornos del manto de brocado del otoño. Lo que Rikyu exigía, no era solamente limpieza, sino también, y sobre todo, la belleza de lo natural” >>³⁰²¹

Al contrastar la misma narración con otra fuente documental auténticamente japonesa, aparece como ejemplo el árbol sacudido dejando caer simplemente hojas (hermosas “flores” en otra traducción) como fundamento de la “naturalidad” zen. Quizás enraizando con el mítico árbol de la sabiduría, bajo el que Buda alcanzó la iluminación que fundamentó el Budismo:

<< -Estúpido muchacho- le regañó el maestro de té-. Esta no es la manera en que debe barrerse un sendero de jardín.

Dicho esto, Rikyu entró en el jardín, sacudió un árbol y esparció sobre el terreno las hojas doradas y carmesíes, ¡fragmentos del brocado otoñal! Lo que Rikyu exigía no era solo limpieza, sino también belleza y naturalidad. >>³⁰²²

Este “sendero de jardín” debe comprenderse como una Vía espiritual que además aparece enraizada en la Naturaleza (en mayúscula como la Vía). Dado el grado de sofisticada conceptualización esta filosofía estética de lo inacabado, de lo enraizado en el devenir (recordamos una vez más), ha desarrollado una terminología que en el zen se conoce como *sabi* y que complementa dinámicamente el *wabi* (antes citado):

<< Finalmente, el jardín ha de tener *sabi*, es decir, debe presentar un aspecto vetusto: rocas y troncos de árboles cubiertos de musgo; madera y piedra consumidas por el tiempo; hierro y cobre con su pátina verde. Este rasgo resulta especialmente apreciado para el jardín de la ceremonia del té, y se emplean todos los medios para suscitar una admiración similar a la que puede experimentarse ante la visión de un valioso objeto antiguo. >>³⁰²³

En el devenir sobre las piedras del camino zen del jardín, estas podrían utilizarse para construir un muro para la “meditación” (como ya hemos tratado en la escuela *Soto Zen*), pero que además podría sugerir otras reflexiones:

<< (...) este jardín, pensado para inspirar la llamada ‘meditación sentada’ y para ser visto desde el templo, representa una quintaesencia ‘seca’ de esa naturaleza que se muestra en toda su riqueza al otro lado de los muros del monasterio. Nacieron así creaciones determinantes para la historia del jardín mundial. >>³⁰²⁴

En esta dimensión “mundial” Berger desde una perspectiva occidental reflexiona de otra manera sobre el muro / “paredes”, pero sorprendentemente inicia su decálogo reflexivo con un proverbio chino que remite a la naturaleza:

<< /1/- El viento se levantó por la noche. Y se llevó todos nuestros planes. (Proverbio chino)

/2/- Los pobres no tienen morada. Tienen hogares porque recuerdan a sus madres o a sus abuelos o a una tía que los crió. Una morada es una fortaleza, no un relato; mantiene a raya al viento. Una morada necesita paredes. Prácticamente todos los que son pobres sueñan con tener una pequeña morada, que es como soñar con el descanso. >>

Y en esta concepción del “muro” también se interesa por el “vacío”:

³⁰²¹ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.185

³⁰²² OKAKURA Kakuzo, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.108

³⁰²³ FARIELLO Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, Maira / Celeste, Madrid, 2000, p.273

³⁰²⁴ BARIDON Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Antigüedad. Extremo Oriente*, Abada, Madrid, 2004, p.481

<< /8/- (...) Están acostumbrados a vivir en estrecha proximidad unos con otros, y esto crea un sentido del espacio propio; el espacio no es tanto un vacío como un intercambio. (...) Fuera de los muros la colaboración es tan natural como la lucha; (...) La palabra privado tiene un timbre completamente distinto en uno y otro lado del muro. En un lado denota propiedad, en el otro un reconocimiento de la necesidad transitoria de otro de que se le deje, como si estuviera solo, durante un rato. Todo sitio dentro de los muros es rentable, y eso incluye cada metro cuadrado; todo sitio fuera de ellos tiene el peligro de convertirse en una ruina, y eso incluye todo rincón que sirva para resguardarse. >>³⁰²⁵

Concluyendo su decálogo con paradójicas respuestas sin preguntas, que podríamos considerar como ‘antónimas’ del *koan zen*, del que reiteradamente nos venimos ocupando:

<< /10/- Las multitudes tienen respuestas a preguntas que aún no se han preguntado, y la capacidad de sobrevivir a los muros. >>³⁰²⁶

Finalmente el “muro” (“real o mítico”), la “meditación” y el “vacío” comprendidos desde la naturaleza del jardín forman parte del arte, al menos en Oriente:

<< No necesito recalcar que la superficie de arena delante de un templo budista o la superficie blanca del papel de una pintura zen, no nos pueden aportar una experiencia semejante sin hacer nada por ello. Pero en cambio, sin la relación sutilmente calculada entre objeto y espacio, entre forma y “no forma”, tampoco podemos alcanzar esta experiencia. Quizá el sentido más profundo de la jardinería y la arquitectura consista en ofrecernos la posibilidad de vivir esta experiencia. El jardín del *Ryoan-ji* no simboliza. Tampoco representa una belleza natural procedente de un muro real o mítico. Más bien creo que se trata de una composición abstracta de objetos “naturales” en el espacio, cuya función es incitar a la meditación. Por tanto se debe incluir en el terreno del arte existencial del vacío y la nada. >>³⁰²⁷

Respecto a esta práctica de la meditación conviene aclarar que los términos *Rinzai* y *Soto* identifican dos ramas fundamentales del zen, que compartiendo su interés por la meditación como práctica fundamental, establecen diferentes matizaciones:

<< Tanto en la secta *Rinzai* como la secta *Soto* persiguen idéntica meta, aunque difieren sustancialmente en los métodos para alcanzarla: por ejemplo ambos conceden gran importancia a la meditación *Zazen* que practican durante varias horas cada día, pero con notables diferencias (...) La Escuela *Rinzai*: (...) se sientan en *Zazen* sobre una manta doblada en tres pliegues, y se colocan de frente al centro de la sala o *Zendo*. >>³⁰²⁸

Mientras que en la escuela *Rinzai* la meditación se practica hacia el “centro” de la habitación, en la escuela *Soto* la meditación se practica frente al muro / “pared”:

<< Hacia el año 1200, el monje Dogen, discípulo del Patriarca Myozen, heredero directo de Eisai, fundó e introdujo la secta “Ts’ao-Tung”, que en japonés toma el nombre de *Soto*. Es posterior a la existencia de la rama *Rinzai*, y su origen también se encuentra en la secta *Tendai*. Es menos austera y exigente que la *Rinzai*, y más prudente respecto al logro del *Satori* (despertar) (...) Se sientan sobre un cojín redondo (*zafu*) frente a la pared con los ojos semiabiertos. >>³⁰²⁹

Otra dualidad / afinidad paralela podemos apreciar también al confrontar Oriente / Occidente. Recordamos como históricamente el muro oriental queda filosóficamente perforado por la meditación zen (en particular por la escuela *Soto* zen, que medita frente a la pared), para ‘alcanzar’ (desde la no meta) una iluminación espiritual, con repercusiones incluso estéticas en sintonía con la naturaleza. Mientras que en el Occidente contemporáneo, el muro horizontal previamente perforado por la naturaleza aparece artísticamente como gran agujero cósmico, ejemplarmente en la excavación de

³⁰²⁵ BERGER John, *La resistencia ante los muros*, El País-Babelia 5 febrero 2005, p.11

³⁰²⁶ *Ibidem*.

³⁰²⁷ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999, p.92

³⁰²⁸ SANTOS NALDA J. *Zen, un camino hacia ti mismo*, Alas, Barcelona, 1994, p.26

³⁰²⁹ *Op. cit.* p.27

un cráter realizada por Turrell para alcanzar la luz. Particularmente dentro de la serie *Obras en el Paisaje* en el Catálogo de la exposición en el IVAM 2004-2005, aparece:

<< un proyecto que analiza la luz natural en el que Turrell lleva más de treinta años trabajando. Se trata del *Roden Crater*, un punto y aparte dentro de la producción de este artista, una construcción en el cráter de un volcán al noreste de Flagstaff, en Arizona. Ese lugar que Turrell buscó durante más de un año y halló en 1974, se ha convertido en un privilegiado observatorio de la luz natural. Desde la entrada hasta los espacios interiores, pasando por el mobiliario (realizado por el propio artista), todo está medido con esmero para evocar los acontecimientos astronómicos y el disfrute de los ritmos naturales de la luz en el cosmos. “En el cráter el sol baja hasta donde estamos y aparece con una gran imagen de más de doscientos metros. El cráter le da cobijo, recoge la luz para que la percibamos”, apunta. >>³⁰³⁰

Este “proyecto” escultórico (en lento devenir hacia “obra”) disciplinarmente fluctúa entre la arquitectura, la naturaleza y la ciencia (“laboratorio”):

<< La obra más importante de Turrell es el *Proyecto del Roden Crater*, un volcán extinguido cuyo interior está transformando en laboratorio. >>³⁰³¹

Y por sus características requiere una participación de “astrónomos y arquitectos” en el entero devenir del cosmos:

<< Tras siete meses de vuelos por todo el oeste de Estados Unidos, descubrió el *Roden Crater*, un cono volcánico en Arizona donde realiza desde 1976 su obra más ambiciosa: una secuencia de espacios que activa (y desactiva) con el ritmo astronómico de la luz. El *Roden Crater* es un gran conjunto arquitectónico en cuya construcción intervienen astrónomos y arquitectos. Desde la Plaza del Cráter se accede al Portal Este, donde la luz solar desciende vertiginosamente, al ritmo de la superficie plegada que forma la escalera, hasta un complejo itinerario de pabellones y túneles, como el Túnel del Sol y la Luna.>>

Además participa de la historia del arte, desde la arquitectura sagrada de Egipto a la circularidad del *cromlech* prehistórico (que vimos tanto interesa a otro escultor, Oteiza):

<< Turrell ha diseñado desde los espacios al mobiliario de este condensador luminoso del devenir entero del cosmos: un lugar para “tocar la música de las esferas iluminadas”, que compara al templo egipcio de Abu Simbel o al cromlech de Stonehenge. >>³⁰³²

La naturaleza de este Cráter (con mayúscula) es el origen de otros desarrollos escultóricos más artificiales, donde significativamente aparece naturalmente el agujero / óculo:

<< Del Roden Crater surgen arquitecturas en el paisaje como los *Skyspaces*, estructuras coronadas por grandes óculos que aíslan una parte del cielo y transfiguran e intensifican su percepción, como el *Bollè Eye*, 2003, en Hexan, Inglaterra. >>³⁰³³

Con anterioridad ya encontramos al ‘mito’ fundacional de un Oteiza niño en la playa interesado por unos “cráteres” que, como años después el de Turrell, fluctúan entre la naturaleza y el artificio:

<< Respecto a los relatos, es menos significativa su veracidad que la intensidad con la que se enuncian y sus efectos formativos sobre el sujeto. El relato de una infancia que sólo puede ser recordada como angustia insoportable, encuentra su contrapunto en el reconocimiento de un encuentro protector con la producción artística. “En la playa de Orió, buscaba los grandes cráteres que dejaban los carros que se llevaban la arena.” >>³⁰³⁴

³⁰³⁰ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell, el escultor de la luz*, Diseño Interior nº 151, p.86

³⁰³¹ BONO Ferran, *James Turrell busca la “esencia de la belleza” con su luz difusa*, El País 15 diciembre 2004, p.48

³⁰³² ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell, el escultor de la luz*, Diseño Interior nº151, p.84

³⁰³³ *Ibidem*.

³⁰³⁴ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, p.63 + MORAZA Juan Luis, *Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío, a propósito de la obra de Oteiza*, Arte y parte nº 54, p.34

En paralelo (narrativo) encontramos un Turrell infantil en un contexto familiar naturalmente dotado de espiritualidad. Allí mediante la incorporación del vacío alcanza la luminosa naturaleza, interesándose particularmente por las “constelaciones”, curiosamente un aspecto por el que también hemos visto interesado a Mallarmé, en *Coup de dés ...* Esta tendencia natural aparece reforzada por los posteriores estudios sobre la “psicología de la percepción” que se orientaran artísticamente hacia la luz:

<< Hijo de una familia de cuáqueros, Turrell realizó su primera obra siendo un niño: agujereó las cortinas de su habitación para que apareciesen en ellas las constelaciones. Luego, todo en su biografía (estudió psicología de la percepción y se hizo piloto antes de llegar a Bellas Artes) parece haber abonado el camino hacia las piezas que investigan la luz y que lo han convertido en una de las máximas referencias del arte actual. >>³⁰³⁵

Concretamente Turrell recuerda que esto hecho biográfico trascendental ocurrió a los “seis años”:

<< Esa fascinación, que se torno entonces investigación, se convirtió así, casi jugando, en la obsesión de su vida. Como un juego, precisamente, recuerda Turrell sus primeras imágenes luminosas: “Tenía seis años cuando agujereé las cortinas de mi habitación para que brotaran, en la tela perforada, las constelaciones y las estrellas” comenta. >>³⁰³⁶

Como conclusión parecería que ‘generalmente’ (anecdóticamente) a los niños / artistas les interesan los agujeros para el creativo descubrimiento:

<< Algún niño solía en ese momento encontrar un acceso a un agujero blanco hacia la inexistencia del tiempo. Allí siempre estaba en elocuentes claves cuanto pudiera desear encontrar el soñador y el científico pues las cosas se liberaban de los papeles asignados (aburridos, monótonos, como cárceles de su naturaleza) y se mostraban en su multiplicidad de manera que cualquier lugar u objeto era capaz de hablar, de adoptar distintas formas, distintas posibilidades de vida, distintas posibilidades de ser, de estar, de relacionarse, de significar. Un inmenso “Eureka” de niño lleva sin transición de la conmoción al sueño, del sueño a un indeseado despertar acompañado casi siempre del incomprensible olvido. >>

Significativamente Maso realiza estas filosóficas observaciones en el epígrafe *Luz, Flavin-Turrell*:

<< Pero ahí están los agujeros blancos, el acceso a ellos comienza por el desbloqueo de la mente, está en los objetos que tenemos alrededor, el encuentro de ese agujero blanco en un fenómeno natural, es en realidad un reencuentro con nosotros mismos y a partir de ahí se abre una nueva posibilidad de relación, pues conocer no es más que relacionar y relacionarse mejor, de manera más amplia, más rica, más profunda.

Este pequeño preámbulo es necesario para conocer a Turrell subido en un avión, suspendido en un no lugar, sumergido en una relación con una luz en un espacio, en ese momento vírgenes.

¡Cuántos aspectos, cuántos matices, cuántas realidades, están permanentemente delante y no son percibidos! (En realidad no están delante, están encerrados en lo que tenemos delante). >>³⁰³⁷

Como a Turrell niño, a Oteiza (niño también) le interesan los agujeros (como ya hemos visto) para mirar el cielo, algo de lo que Moraza se hace eco:

<< “En el alto de Zarauz, una cantera de arenisca, yo elegía unos pequeños bloques y los perforaba. Mi descanso, mi seguridad, era mirar por el agujero y localizar un pequeño mundo para mí, una rama, un pájaro, mi hermano, nunca mi abuelo (tendría unos cuatro años) (...)” >>³⁰³⁸

Si profundizamos en la formalización de aquellos luminosos vacíos, podríamos encontrar un artístico devenir en Turrell del agujero a la rendija, en su obsesiva búsqueda

³⁰³⁵ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³⁰³⁶ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell, el escultor de la luz*, Diseño Interior nº 151, p.82

³⁰³⁷ MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.175

³⁰³⁸ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, p.63 + MORAZA Juan Luis, *Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío, a propósito de la obra de Oteiza*, Arte y parte nº 54, p.35

de la “energía” de la luz. Así aparece filosófica y escultóricamente una “grieta en el muro” que conduce a la vacuidad arquitectónica:

<< Desde un avión la luz puede ser esa materia de postal que acaramela el horizonte, (...) Pero, además puede ser pura energía.

Puede ser un interlocutor en estado telepático puro. La luz que conoce cuanto existe.

Turrell abre una grieta en el muro de su vivienda, y ahí empieza la primera relación de lo que otros han llamado escultura. La luz entra permanentemente, pero siempre distinta en un espacio, en una arquitectura absolutamente despojada de cualquier elemento que no sean las superficies nítidas, preparadas para recibir, para que tengan lugar allí unos encuentros, una experiencias que van a ser siempre diferentes. >>³⁰³⁹

También en la arquitectura contemporánea de Ando aparecen luminosas grietas (“cortes”), además de los grandes huecos que ya tratamos en relación con el concepto de patio:

<< En la obra de Ando la luz natural directa se introduce mediante grandes huecos o pequeños cortes que se realizan sobre la superficie de la membrana de la arquitectura. >>³⁰⁴⁰

Aquella rendija luminosa (o “ranura”) de Turrell, la “grieta en el muro de su vivienda” se entiende también como “energía pura” que literalmente ‘despierta’. Un término que cuando lo asociamos a la iluminación, aparece dotado de connotaciones espirituales (Buda, *El Despierto*):

<< Quien entra allí no encuentra una forma, la forma de una estancia en este caso, descrita por la luz, sino que es la luz, su cuerpo, si queremos, su materia la que se hace presente; (*Virga Varesse*, 1976) ahí no interrogamos al suelo, a las paredes o al techo como elemento descubierto y descrito por la luz, despertado por ella. Es la luz, recién llegada a ese lugar, quien nos dice de sí misma, y si sabemos estar, llega a rescatarnos; (...) Es energía pura, nuestra “inteligencia” debe replegarse, desistir de sus argumentos previos, desnacer casi, para empezar de nuevo.

La luz ha accedido a entrar por esa ranura abierta porque es una cualidad de su naturaleza expansiva.>>³⁰⁴¹

La luminosa energía de Turrell siglos antes ya fue ciencia y así encontramos a un joven Newton que realiza un agujero luminoso en una de las “persianas” de la “casa de su madre”, un hecho que nos recuerda a las posteriores experiencias infantiles tanto de Turrell como de Oteiza (ya citadas):

<< Newton no sólo teorizó sobre la luz. Experimentó. Convirtió una de las habitaciones de la casa de su madre en una cámara oscura virtual. Mantuvo el cuarto completamente oscuro excepto por un delgado haz de luz que entraba por un agujero de una de las persianas de la ventana. Dirigió este haz de luz a un prisma de cristal. La luz atravesó la pieza triangular de cristal y se difundió formando el maravilloso arco iris del espectro sobre el otro lado. No había nada nuevo en ello. La gente lo había estado haciendo durante siglos. >>

Esta experiencia lumínico-cromática con un “prisma” no es nueva, sin embargo Newton aporta un “segundo prisma” que cierra el ciclo del luminoso devenir cromático. Y lo hace demostrando científicamente algo que pese a ser muy conocido merece una reflexión trascendental, el valor sincrético del blanco (“luz solar natural” / “luz blanca”) como identidad colectiva natural de “todos los colores”:

<< Para determinar si los colores eran inherentes a la luz solar o si de alguna manera eran producidos por el cristal, dejó que uno de los colores puros que salía del prisma (el amarillo, casualmente) pasara a través de un segundo prisma. De este no salió nada, sino luz amarilla. Esto demostró concluyentemente que los

³⁰³⁹ MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.176

³⁰⁴⁰ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.25

³⁰⁴¹ MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.176

colores no eran producidos por el cristal. La luz solar natural, que Newton llamó luz blanca, en realidad contiene todos los colores del arco iris. >>³⁰⁴²

Aunque ya la “naturaleza” demuestra respecto al color una peculiar concepción de la identidad, donde la diferencia de color no es más que una pequeña variación del “ángulo” del arco iris. En cierta reciprocidad constatamos que se trata de una identidad sincrética policroma y blanca (sin contradicciones) de monocromos:

<< (...) una de las características más conspicuas del arco iris: sus colores. Por supuesto que Newton los explicó en 1666 mediante sus experimentos con prismas. Tales experimentos demostraron no solamente que la luz blanca es una mezcla de colores, sino también que el índice de refracción defiere para cada color, efecto llamado de dispersión. Se deduce por tanto, que cada color o longitud de onda de luz debe tener su propio ángulo de arco iris; lo que observamos en la naturaleza es una reunión de arcos monocromáticos, cada uno ligeramente corrido respecto al anterior. >>³⁰⁴³

La científica polaridad Descartes / Newton acota el “arco iris”, pero sorprendentemente el tema queda abierto:

<< Entre Descartes y Newton quedaron explicadas las características más importantes del arco iris. (...) Todo ello se consiguió usando exclusivamente la óptica geométrica. Su teoría, sin embargo, tenía un fallo importante: era incapaz de explicar los arcos supernumerarios. La comprensión de estos detalles aparentemente nimios requiere tener ideas más sutiles sobre la naturaleza de la luz. >>³⁰⁴⁴

Otra dualidad se evidencia en el uso de dos prismas, que fueron necesarios para demostrar la luminosa circularidad de la vía científica. Y otra circularidad también se evidenció desde el nivel espiritual / ‘iluminación’, recordemos el *Anillo de la Vía* del maestro zen Deshimaru. Aunque ahora nos interese la primera vía y recordar que a partir de la “curvatura de la luz”, primero el blanco se descompone en arco iris en un primer prisma y vuelve a reintegrarse en el blanco al pasar por el segundo prisma:

<< Newton encontró otra prueba al permitir que el espectro procedente de un prisma pasara a través de otro prisma orientado en dirección opuesta al primero. El arco iris se fundió en un haz de luz blanca al otro lado del segundo prisma.

Los experimentos cruciales de Newton versaron sobre el fenómeno de la refracción, la curvatura de la luz cuando viaja a través de medios de diferentes densidades. >>

Pero además el arco iris deviene cosmogónico fenómeno casi místico (“recuerdo de la gracia de Dios”), sorprendente en el contexto de la *Historia de la luz* del profesor Ben Bova (profesor de Ciencia Ficción en la Universidad de Harvard y en el Hayden Planetarium de Nueva York). Curiosamente la ciencia también valora espectacularmente la plenitud de la naturaleza:

<< El fenómeno natural del arco iris, uno de los espectáculos más maravillosos que pueden contemplar nuestros ojos, simboliza en el Génesis un recuerdo de la gracia de Dios, y ahora puede ser visto como un ejemplo natural de refracción. Cuando la luz del sol pasa a través de gotas de lluvia, el agua curva la luz, o la refracta, y es difundida por esos prismas naturales formando los magníficos colores que vemos.>>³⁰⁴⁵

En cierto paralelismo apreciamos como desde el arte científico de Yamagata también se presta atención al espectáculo (“maravillas”) de la naturaleza:

<< *Campo cuántico -X3* fue diseñada para hacer que la luz que es invisible al ojo humano se torne visible de forma dinámica, evidente y explosiva. El concepto que ilustran tanto *Cubos de plasma* como *Campo cuántico -X3* nace de un impulso similar y, de acuerdo con el deseo general de Yamagata de desvelar las

³⁰⁴² BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.144

³⁰⁴³ NUSSENZVEIG H. Moisés, *Teoría del arco iris*, en Investigación y ciencia. Temas 6. La ciencia de la luz. 1997, p.6

³⁰⁴⁴ *Op. cit.* p.7

³⁰⁴⁵ BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.144

maravillas naturales existentes más allá de la visión humana, se muestran a la vez sencillas, ambiciosas y multifacéticas. >>³⁰⁴⁶

Diríamos que en cierta reciprocidad ‘discursiva’ (intemporal) con este arte contemporáneo, la ciencia médica también se ha interesado por la problemática perceptiva de aquella “visión humana”. Así ya a comienzos del XIX, el médico Thomas Young realiza un fundamental descubrimiento sobre la visión, pero también sobre la “teoría de partícula luz”. No obstante su visión es muy amplia y se abre a la científica “comprensión” de otras culturas exóticas:

<< Thomas Young, un médico inglés (...) descubrió en 1801 que la causa del astigmatismo es un deterioro de la superficie de la córnea, y más de una década después ayudó a traducir la *Piedra Rosetta*, lo cual abrió el camino a la comprensión de escritos de las civilizaciones antiguas de Oriente Medio. Entre estos dos logros, Young demolió la teoría de la partícula de luz. >>³⁰⁴⁷

Esta concepción de las “partículas lumínicas” en la actualidad ha sido ampliada por todo un conjunto de radiaciones descubiertas, como afirma Hiro Yamagata en *Quantum Induction: Laser System Installation* (2004):

<< Desde los comienzos de la física, el hombre ha tratado de alcanzar y comprender la naturaleza y función de las partículas lumínicas. Cada estructura orgánica de la tierra reacciona a diversas frecuencias procedentes del sol, de quien también recibe su energía, que incluye, entre otros, rayos gamma, calor, plasma, viento solar, ultrasonidos, radiación y rayos ultravioletas e infrarrojos. >>³⁰⁴⁸

Pero al respecto nos interesa más cuando Yamagata (como Young) se muestra demoledor (pero también creativo) en su cuestionamiento de las limitaciones perceptivas:

<< “Estos activan procesos naturales tales como la fotosíntesis, en los que, a su vez, también se genera energía. Por ejemplo, en relación con la visión, el sol es la fuente de toda luz del sistema solar. Pero nuestra percepción se limita al 0,38% del espectro de luz emitido”, ha afirmado recientemente el artista. “Aunque es natural que el ser humano crea que puede percibirlo todo, hay bastantes fenómenos naturales de los que, sencillamente, nuestros sentidos no son conscientes”. >>³⁰⁴⁹

Debiendo recordarse como con anterioridad Young también se muestra demoledor en sus trabajos sobre la naturaleza científica de la luz. Mediante una sorprendente utilización del vacío, en forma de sendas rendijas, da al traste con la teoría luminosa de Newton, que curiosamente empleó también “dos” elementos (en su caso prismas):

<< El clásico experimento de las “dos rendijas” de Young, con el que demostró que la luz crea dibujos de intersecciones, similares a las ondas de una charca. De este modo, dedujo que la luz tenía que ser un tipo de movimiento ondulatorio, y no un chorro de partículas. >>³⁰⁵⁰

En otro momento histórico volvemos a enfrentarnos con el vacío, ahora en la física cuántica y de nuevo mediando científicas ‘rendijas’ / “orificio circular”, pero, como veremos, en sorprendente sintonía con los experimentos de Newton con el arco iris, articulando distintos avances científicos (Planck / Einstein / Bohr):

<< (...) el tercer experimento que no pudieron explicar los físicos clásicos: los espectros de luz con líneas brillantes. Recordemos la lista: 1. *La radiación del cuerpo negro* (explicada por Planck). 2. *El efecto fotoeléctrico* (explicado por Einstein). 3. *Los espectros de luz con líneas brillantes* (que explicaría Bohr).>>

³⁰⁴⁶ HUNTER Sam, *Hiro Yamagata: campo cuántico y otras revelaciones*, en YAMAGATA Hiro, *Campo cuántico -X3*, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, 2004, p.19

³⁰⁴⁷ BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.150

³⁰⁴⁸ HUNTER Sam, *Hiro Yamagata: campo cuántico y otras revelaciones*, en YAMAGATA Hiro, *Campo cuántico -X3*, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, 2004, p.19

³⁰⁴⁹ *Ibidem.*

³⁰⁵⁰ BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.151

Melvill trabaja con “espectros de luz con líneas brillantes”, emitidos por gases atravesando un “orificio” y luego un “prisma”, ofreciendo otra concepción alternativa del “arco iris”:

<< Durante 150 años, en los laboratorios de física europeos se habían acumulado observaciones precisas de la luz emitida por gases. Muchos creían que allí se encontraban los secretos del átomo; ¿pero cómo descifrar semejante volumen de información y poner orden en el caos? Ese era el desafío. Los registros se remontan hasta 1752, cuando el físico escocés, Thomas Melvill, colocó recipientes con gases distintos sobre una llama y estudió la luz brillante emitida. “Luego de ubicar una lámina con un orificio circular en ella entre mi ojo y la llama (...) examiné la constitución de estas luces diferentes utilizando un prisma.” Melvill hizo un descubrimiento bastante llamativo. Halló que el espectro de la luz emitida por un gas caliente al atravesar un prisma era completamente distinto del clásico espectro en arco iris que produce un sólido incandescente. >>³⁰⁵¹

Interesándonos como finalmente el espectro lumínico deviene concepto de identidad (“identificar”):

<< En realidad, los patrones espectrales de los elementos son tan distintos y las mediciones tan exactas que no se conocen dos que presenten el mismo grupo de líneas. Los espectros podían utilizarse para identificar gases desconocidos, como ocurrió con el descubrimiento del gas helio en el espectro del sol. Muy probablemente, estos espectros de líneas revelen algo fundamental acerca de la estructura interna del átomo. >>³⁰⁵²

Ciencia y arte hacen que también aparezca el arco iris en Hiro Yamagata:

<< Dos cubos construidos con paneles holográficos y recubiertos de un revestimiento especial que descompone la luz, refleja y refracta las frecuencias de luz visible generando, a modo de prisma, una visión del espectro lumínico. >>³⁰⁵³

Y como en Newton, el prisma (aquí “cubos”) y el “arco iris” re / aparecen simbólicamente asociados en Yamagata:

<< Cuando la luz incide sobre los paneles holográficos, ésta se descompone en una serie de arco iris aleatorios, unos haces iridiscentes, haciendo que los cubos comiencen a interactuar, tanto con el espectador como entre sí, creando juegos vibrantes e impredecibles. >>³⁰⁵⁴

Aunque sin generar ningún arco iris, casualmente también resultan ser ‘prismas’ los que plantea extraer Chillida en el Proyecto de Tindaya y que dada la escala de la intervención funcionaría a modo de ‘rendijas’ luminosas para introducir la naturaleza:

<< Esta escultura (...) está basada en el concepto de crear un lugar a partir de la extracción de material. El proyecto ha sido concebido como una obra sin materiales en la que el artista se plantea no ya la extracción de la piedra del interior de la montaña, sino la introducción del espacio y la luz en su seno.>>³⁰⁵⁵

Desde un ortodoxo distanciamiento disciplinar y temporal, el científico culto solar de Newton mediante los prismas transparentes podría equipararse creativamente al artístico culto a la luz de los “alabastros” de Chillida:

<< (...) primeros alabastros de 1965, obras realizadas como resultado de un viaje que el artista realiza en 1963 a Grecia, donde influyen en el artista la luz y diafanidad del cielo como elementos esenciales del paisaje griego. (...) Sacar el espacio de la entraña de Tindaya significa para Chillida crear un lugar, entre

³⁰⁵¹ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.60

³⁰⁵² *Op. cit.* p.62

³⁰⁵³ YAMAGATA Hiro, *Campo cuántico -X3*, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, 2004, p.15

³⁰⁵⁴ HUNTER Sam, Hiro Yamagata: *campo cuántico y otras revelaciones*, en YAMAGATA Hiro, *Campo cuántico -X3*, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, 2004, p.19

³⁰⁵⁵ A.A.V.V. *Arquitecturas virtuales - Proyecto monumental Montaña de Tindaya. Fuerteventura*, Revista On 180 p.82

el cielo y la tierra, desde el que poder contemplar el horizonte y entregarse a la luz y a la arquitectura que la propia luz crea. >>³⁰⁵⁶

Este proyecto de Chillida “entre el cielo y la tierra” parece sintonizar con la artística concepción cósmica de Turrell que, como hemos citado, incluso dedica al “Sol y la Luna”:

<< El *Roden Crater* es un gran conjunto arquitectónico en cuya construcción intervienen astrónomos y arquitectos. Desde la Plaza del Cráter se accede al Portal Este, donde la luz solar desciende vertiginosamente, al ritmo de la superficie plegada que forma la escalera, hasta un complejo itinerario de pabellones y túneles, como el Túnel del Sol y la Luna. >>³⁰⁵⁷

Precisamente el “Sol y la Luna” (también en mayúsculas) aparecen literalmente como orientaciones del vacío (embocaduras) en el proyecto de Chillida, que a su vez remite a la antigüedad:

<< Las otras dos embocaduras son entendidas como representaciones del Sol y la Luna, pues en ellas lo importante es la luz, como en el Panteón de Roma, aunque mirando a través de la embocadura de la Luna algunos días del año se pueda ver el satélite completamente vertical. >>³⁰⁵⁸

Trasladándonos de la antigüedad a la vanguardia científica, re-aparece el vacío como luminoso “orificio pequeño” en negativo (“radiación del cuerpo negro”), también aquí contenidos en un vacío (“horno”):

<< Cuando se calienta un objeto, éste emite radiación, que consiste en ondas electromagnéticas (es decir, luz) con una amplia gama de frecuencias. Planck: “Las mediciones realizadas de la radiación que escapa por un orificio pequeño en un horno caliente cerrado (que en Alemania llamamos cavidad) muestran que su intensidad varía muy significativamente con su frecuencia.” >>³⁰⁵⁹

En la física cuántica aparece otra luminosa “pequeña abertura” en negativo, en una ‘luz negra’ estudiada por Planck, en cierta ‘complementariedad’ con aquellas históricas aberturas de luz blanca en Newton:

<< Un *cuerpo negro* es un cuerpo que absorbe por completo toda la radiación electromagnética que llega a él. Dentro de una cavidad, la radiación no tiene adónde ir y es absorbida y reemitida por las paredes en forma continua. Así, una pequeña abertura dejará salir la radiación emitida por las paredes, no la reflejada, siendo esta radiación característica del cuerpo negro. Cuando el horno está apenas tibio, la radiación se encuentra presente, pero no podemos verla. A medida que se calienta más y más, las frecuencias alcanzan el rango visible y la cavidad se vuelve rojo brillante (...) Planck: “En condiciones de equilibrio, la radiación sólo depende de la temperatura. A 800°C. aproximadamente, no importa que haya en el horno (carbón, vidrio o metal), se ve un color rojo uniforme.” >>³⁰⁶⁰

Años después de Planck con Hiro Yamagata aparece explícitamente la física cuántica en el arte, en el *Campo cuántico X3* [al cubo] visible en el Museo Guggenheim Bilbao hasta el 3 de abril 2005, mediando la “naturaleza matemática”:

<< El nombre de la instalación resulta, a primera vista, un tanto desconcertante: *Campo cuántico X3* [al cubo]. Para la física de partículas, los campos cuánticos son los modelos teóricos más integradores de lo real. Campo cuántico y realidad son sinónimos. ¡Todo lo que somos y vemos es susceptible de ser explicado según un modelo de campos cuánticos! Eso sí, siempre que estemos dispuestos a descender a

³⁰⁵⁶ *Op. cit.* p.84

³⁰⁵⁷ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell, el escultor de la luz*, *Diseño Interior* nº151, p.84

³⁰⁵⁸ A.A.V.V. *Arquitecturas virtuales - Proyecto monumental Montaña de Tindaya. Fuerteventura*, Revista On 180 p.86

³⁰⁵⁹ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.27

³⁰⁶⁰ *Op. cit.* p.28

la escala subatómica. Por lo tanto, no podemos esperar que tenga una imagen, una representación física comprensible a nuestra escala. Es un modelo teórico de naturaleza matemática. >>³⁰⁶¹

Ahora nos interesamos por otra dimensión / naturaleza de Yamagata, aquella que además de valorar el arte y la ciencia, abre también las “puertas” a lo espiritual y particularmente se interesa por el “estilo zen”, naturalmente “paradójico”:

<< (...) con un estilo zen típicamente paradójico y sugerente, Yamagata ha expresado, nada más y nada menos, la fuerza que mueve toda su búsqueda, desde su juvenil interés por el cielo estrellado, pasando por la física cuántica, hasta su reciente dominio por la compleja tecnología necesaria para abrir las puertas de par en par a la percepción y dar forma a las misteriosas fuerzas que mueven la vida en sí misma. >>³⁰⁶²

Desde una actitud vitalista (otra vez “la vida” con o sin *instrucciones de uso*) frente a la naturaleza, Yamagata manifiesta (entrevistas 1995 / 2004) una compleja concepción existencialista de la luz y, cuando se interesa por el luminoso “despertar”, parece hacer resonar ecos budistas (recordemos otra vez, como al Buda histórico se le conoce como *El Despierto*):

<< “La ciencia moderna ha descompuesto la condición humana en una intrincadísima suma de elementos que coexisten para formar una red interdependiente de alianzas en las que se basa la vida. Cada vez sabemos más sobre el origen de la vida y este conocimiento, en ocasiones, puede producir un profundo despertar a lo que somos realmente”, según palabras de Yamagata. “La luz siempre ha sido el ingrediente fundamental de la ecuación que generó la vida en la tierra. Sin este elemento esencial, la combinación de materias que conforman el cuerpo humano y otras formas de vida no podrían existir, no hubieran existido. La luz juega el papel determinante, proporcionando la chispa que crea la vida sobre la tierra. Sin ella, la vida no existiría”. >>³⁰⁶³

Esta artística búsqueda luminosa con una casi mística dedicación (con la “vida” por en medio) también se evidencia como personalizado despertar (“sueño” / “ojos abiertos”) en Turrell:

<< Pregunta: ¿Por qué ha dedicado su vida a investigar la luz? / Respuesta: Mi trabajo no trata de luz. Es luz. Y lo que hago no es explicar mi percepción, sino ofrecerle al espectador que tenga la suya propia, que sienta la luz de manera tangible. Tenemos vista incluso con los ojos cerrados. Pero lo olvidamos al abrirlos. En un sueño se puede sentir la fisicidad de la luz. Lo que yo busco es sentirla con los ojos abiertos. >>³⁰⁶⁴

Otra forma de “entender la vida” se puede experimentar desde la práctica de *za-zen* o meditación zen sedente que se practica (como ya citamos a propósito del muro) en la secta *Soto* con los ojos entreabiertos (ni abiertos ni cerrados), una actitud expresiva de la Vía Media. Pero también la formulación de preguntas al ‘maestro’ forma parte de la enseñanza tradicional del zen. Surge así la pregunta fundamental ¿Qué es el zen?:

<< El budismo-zen es una forma de vivir y entender la vida prescindiendo de los conceptos abstractos de la mente. (...) No es un sistema filosófico, ni una religión, ni se basa en la lógica el análisis o el razonamiento (...) ni tiene establecido ningún dogma, no enseña nada, no niega nada, no es nihilista.>>³⁰⁶⁵

³⁰⁶¹ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.189

³⁰⁶² HUNTER Sam, *Hiro Yamagata: campo cuántico y otras revelaciones*, en YAMAGATA Hiro, *Campo cuántico -X3*, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, 2004, p.18

³⁰⁶³ *Op. cit.* p. 26

³⁰⁶⁴ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³⁰⁶⁵ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.36

Turrell también se interesa por las “buenas preguntas”, entendiendo el sentido trascendental de la ‘no explicación’ (“no responden a nada”):

<< Pregunta: Su trabajo es a un tiempo accesible y hermético. (...) Y no se requieren conocimientos para disfrutarlas. Pero no admite alusiones ni explicaciones?

Respuesta: Mis obras cuestionan la construcción de los objetos valiosos. Normalmente utilizamos la luz para iluminar otros objetos. Pero no la consideramos en sí misma y no empleamos el poder que tiene para afectarnos. Mis trabajos a veces parecen trucos de magia desvelados, o respuestas cuando, en realidad, no responden a nada. Pero eso los convierte en buenas preguntas. >>³⁰⁶⁶

En el mismo sentido y desde hace siglos, la esencia del zen se proclama “inexpresable” y naturalmente “paradójica”:

<< “El zen es la realidad misma inexpresable mediante palabras, y en apariencia paradójico e incongruente.” Kyo-gen >>³⁰⁶⁷

Para Turrell la “indeterminación” es importante por su potencialidad (concepto que en nuestro trabajo se entiende proyectivo):

<< Pregunta: ¿Qué afecta a la luz?, ¿el espacio, el color? / Respuesta: La luz adquiere forma en el espacio. Por eso yo trabajo con ojo de pintor pero en tres dimensiones. Mis obras tienen una dimensión indeterminada: parece que tengan dos o tres al mismo tiempo, y esa indeterminación es un valor importante. >>³⁰⁶⁸

En un sentido equiparable (y sorprendentemente), la física cuántica tampoco se interesa por las explicaciones:

<< La teoría cuántica no puede *explicarse*. Físicos y matemáticos, desde Niels Bohr hasta Rogers Penrose, han admitido que carece de sentido. Lo que sí *puede* hacerse es descubrir cómo fueron evolucionando las ideas y cómo se aplica hoy la teoría. >>³⁰⁶⁹

Consecuentemente no nos sorprende demasiado que el zen vaya “más allá” del intelecto, centrándose en la experiencia vital (con ecos de naturaleza) sin conformarse con unos meros “conocimientos”, por muy científicos que sean:

<< El zen se sitúa más allá del proceso racional de toda lógica: tesis, antítesis, análisis, síntesis, tiempo, espacio, no son cosas aisladas, distintas ni opuestas para el zen que busca la espontaneidad en lo natural...

El zen es ante todo una experiencia psicósomática-espiritual y no un conjunto de conocimientos, lo más importante es la experiencia vivida sin la cual no hay zen. >>³⁰⁷⁰

En arte la experiencia vital de Oteiza se remonta hasta la infancia, especialmente sus vivencias en la playa (ya citadas), pero también nos interesan ahora las experiencias traumáticas a nivel ético, aquellas relacionadas con el mortal maltrato a los animales:

<< Por mi infancia no me he sentido de Orio, ni de San Sebastián, de ninguna parte y de nadie. (...) Y Orio era un suplicio para mí. A la vuelta de la playa nos deteníamos en el matadero, hablaba mi abuelo con los carniceros, en euskera naturalmente, yo no entendía nada, y por no ver aquellas escenas de muerte salía fuera. Y fuera, unos niños algo mayores que yo, sacaban de un saco unos gatos recién nacidos cogidos por el rabo y los estrellaban contra la pared, todo Orio acontecía para mí como un mundo de imágenes brutales. >>³⁰⁷¹

³⁰⁶⁶ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³⁰⁶⁷ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.39

³⁰⁶⁸ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³⁰⁶⁹ McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002, p.174

³⁰⁷⁰ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.40

³⁰⁷¹ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, p.62

Otro trauma le acompaña justo en el momento de comenzar su vida escultórica. Oteiza sufre una “crisis religiosa”, algo que visto retrospectivamente sería muy fructífero a nivel creativo:

<< 21 de octubre de 1929 (...) cumplía yo veintiún años. (...) En estos años, muy aislado de todos, me refugiaba en mi religiosidad. Con la escultura comencé a leer arte, historia de las religiones, marxismo, y a tratar gentes muy diversas. Fuerte crisis religiosa. >>³⁰⁷²

Quizás esta crisis fuese la que le orientase a otras espiritualidades más o menos ocultas, incluida la mística:

<< Y es que en su búsqueda del papel activo del espacio Oteiza logró compatibilizar una espiritualidad religiosa oculta con la estética del arte moderno, de manera que en su obra hay algo de profundamente místico y a su vez intensamente panteísta, una dualidad que la jerarquía religiosa de la época no admitió, por lo que paralizó su trabajo [Aránzazu], que sólo pudo concluir en 1969 cuando, celebrado el II Concilio Vaticano, el Santo Oficio levantó la prohibición. >>³⁰⁷³

Aparece también en Oteiza cierto tipo de religiosidad inspirada por la naturaleza, algo que sucede ya desde niño “camino de la playa”, meditando sobre la búsqueda espiritual:

<< Trampa para cazar a Dios: no busco poesía BUSCO A DIOS / me enfrento aquí / aquí nadie me importa / me enfrento aquí con todo mi amor / y mi descontento infinito / un espacio vacío y te llamo / mi trampa con alguna palabra / (...) / recuerdo que hasta de niño / en el camino de la playa / poco antes de llegar a la fuente / mi hermano y yo / un cepo oculto / una gran cagada de vaca / con el grano de maíz por fuera / (...) >>

... y cuya comprensión aparece transmitida por lo que en chamanismo podría denominarse ‘el animal de poder’ (“vaca”), y que paradójicamente concluye poéticamente en lo que parecería una afirmación del budismo zen del aquí y ahora:

<< / volamos por encima de la tarta / yo quedé atrapado al tocar el maíz / y escuché con voz de vaca / una voz que me dijo / ESTOY AQUI. >>³⁰⁷⁴

En un sentido equivalente (al despertar budista) también Oteiza aparece despierto, aunque sea por temor, debido a su gran sensibilidad a los “seis años”, algo que podría conducirlo a cierta ética animal:

<< (...) todo Orio acontecía para mí como un mundo de imágenes brutales. Aquellas luchas de carneros, el arrastre de piedras con bueyes, el pollo enterrado con la cabeza fuera y cortada a sablazos por un hombre, (...). El pato colgado de una polea en el puente sobre la ría y el hombre que salta de la trainera y se cuelga del pato hasta arrancarle el cuello. Los gritos, los bailes violentos, el euskera mismo, todo me resultaba incomprensible. (...) yo ya tenía seis años. (...) pero yo vivía asustado y no podía dormir.>>³⁰⁷⁵

Casualmente también a la edad de “seis años” otro escultor del vacío, James Turrell, tiene sus primeras “luminosas” experiencias:

<< Como un juego, precisamente, recuerda Turrell sus primeras imágenes luminosas: “Tenía seis años cuando agujereé las cortinas de mi habitación para que brotaran, en la tela perforada, las constelaciones y las estrellas” comenta. >>³⁰⁷⁶

³⁰⁷² *Op. cit.* p. 67

³⁰⁷³ GIRALT-MIRACLE Daniel, *Oteiza, filósofo de la escultura*, Arte y parte nº 54, p.22

³⁰⁷⁴ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000. p.137

³⁰⁷⁵ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, p.62

³⁰⁷⁶ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell, el escultor de la luz*, Diseño Interior nº 151, p.82

Y también en uno de los máximos exponentes espirituales de la vacuidad, aparece casualmente la misma cifra, pues fueron “seis años” los que se retiró Buda, hasta alcanzar su luminosa experiencia:

<< Buda se retiró durante seis años y estuvo de regreso durante cuarenta y cinco, pero dividiendo cada año de la misma manera: nueve meses en el mundo y tres meses de la temporada de lluvias en retiro con sus monjes. >>

Pudiendo también interpretarse su reiterada práctica meditativa en retiro, alternada en la experiencia vital, como una alternativa al círculo vicioso, que en Oriente podría denominarse *samsara*:

<< Su ciclo diario también se ajustaba a este modelo. Dedicaba largas horas al público, pero tres veces al día se retiraba para concentrar su atención (mediante la meditación) en su fuente sagrada. >>³⁰⁷⁷

Nos vemos obligados aquí a recordar que en la cita anterior, cuando Oteiza niño no podía dormir literalmente estaba despierto y cíclicamente insistimos en que Buda significa “el Despierto”:

<< (...) Buda he repetido que para el Soto Zen no es el Iluminado, sino el Despierto. >>³⁰⁷⁸

Y el “despertar” en el zen es la “realidad”:

<< El objetivo del zen es el despertar, descubrir la realidad viva con todo el ser.>>³⁰⁷⁹

El infantil antecedente de ética animal que hemos visto en Oteiza (“sensible” ante la naturaleza viva), en cierta medida podría sintonizar con otra estética de raíz científica y también expresable como “filosofía de la naturaleza”.

<< Goethe reprochaba a los científicos el que solamente controlaran los detalles y no fueran capaces de concebir “la esencia de los colores en sí”. Goethe quería revelar los “protofenómenos” frente a la “naturaleza artificial de las ciencias naturales”. Para los físicos, cada color tiene la misma importancia, pero Goethe deseaba construir un sistema jerárquico con colores inferiores y superiores. El color más elevado era para él el rojo, “rey de los colores”, y su polo opuesto el “decente y burgués verde”. El uso de los colores superiores e inferiores debía resaltar su mutua oposición, la elevación de unos sobre otros. “Polaridad” y “elevación” son los dos principios en los que se fundamenta la teoría goethiana de los colores. Goethe quiso fundar una filosofía de la naturaleza de mayor alcance que las ciencias naturales.>>

Y la sensibilidad de Goethe parece conducirlo a lo que podría denominarse ‘una ética del color’:

<< Pero en el fondo, su filosofía de la naturaleza es una teoría de la sociedad que propugna como ideal de la naturaleza el dominar y el ser dominado. Esta concepción se muestra bien claramente en las consideraciones de Goethe sobre el efecto “sensible-moral” de los colores. >>³⁰⁸⁰

Por otra parte, el pensamiento moral de Agnes Martin también parecería estar próximo a cierta ética artística de raíz “budista” y por tanto naturalmente interesada por el carácter impredecible del devenir:

<< Martin dio conferencias periódicamente, ofreciendo sus pensamientos sobre el arte y la vida en una serie de afirmaciones epigramáticas que combinaban la poesía Victoriana, la filosofía budista, el trascendentalismo, el pensamiento positivo de estilo estadounidense y la literatura inspiradora de su juventud. Las conferencias se reunieron en un libro en 1992, *Writings*, que la establecieron como pensadora moral además de artista. (...) El valor del arte, desde su punto de vista, residía en la capacidad para contrarrestar pensamientos y emociones negativos, promover la calma psíquica sobre el caos y establecer la estabilidad en un mundo de cambios impredecibles y potencialmente demoleedores. >>

Que se orienta hacia el espiritual y artístico descubrimiento del “ti mismo”:

³⁰⁷⁷ SMITH Huston, *Las religiones del mundo*, Kairós, Barcelona, 2002, p.98

³⁰⁷⁸ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a Oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.226

³⁰⁷⁹ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.37

³⁰⁸⁰ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.284

<< “El valor del arte está en el espectador”, dijo en una entrevista a *The New York Times*. “Cuando descubres lo que te gusta, realmente estás descubriéndote a ti mismo”. El presidente Clinton le otorgó la Medalla Nacional de las Artes en 1998 >>³⁰⁸¹

El término ‘sí mismo’, que reiteradamente hemos citado como búsqueda budista, aparece también en el manifiesto de Oteiza *Propósito experimental 1956-57*, a propósito de la búsqueda de la verdad “biología”, relacionada con la animalidad de la “anatomía” (aunque sea formal):

<< (...) La solución de una cosa está fuera de sí misma. Es la función la que crea la forma. Para nuestra Biología del espacio, jamás debíamos haber olvidado este principio de biología general. En el arte contemporáneo hemos creído que la anatomía formal podría preceder a una fisiología del espacio, a una imaginación funcional. >>³⁰⁸²

Recordemos también que durante unos años Oteiza estudio medicina y que precisamente la biología fue de lo que más le interesó. Algo que parece sintonizar con la ya citada animalidad infantil y que a posteriori podría asociarse a la animalidad nazi (de la que luego trataremos):

<< Y Orio era un suplicio para mí. A la vuelta de la playa nos deteníamos en el matadero, hablaba mi abuelo con los carniceros, en euskera naturalmente, yo no entendía nada, y por no ver aquellas escenas de muerte salía fuera. Y fuera, unos niños algo mayores que yo, sacaban de un saco unos gatos recién nacidos cogidos por el rabo y los estrellaban contra la pared, todo Orio acontecía para mí como un mundo de imágenes brutales. >>³⁰⁸³

Si hemos considerado un Oteiza que podría aparecer marcado por un cierto misticismo, también podríamos encontrar un Newton, que al final de su vida, también parece orientado hacia un cierto “misticismo”. Paradójicamente se nos propone como un estado inducido (‘tóxicos’) por la ingestión de ciertas sustancias, que podría recordarnos el uso de sustancias estimulantes (por ejemplo, mescalina) en prácticas chamánicas, para alcanzar espirituales estados alterados de conciencia (tal como hemos citado reiteradamente):

<< (...) la última parte de la vida de Newton se caracterizó por un giro hacia el misticismo, y algunos investigadores modernos creen que tal vez sufriera algún daño cerebral provocado por envenenamiento de metales pesados. Newton pasó años trabajando con grandes cantidades de mercurio, en parte para sus estudios de óptica, y puede ser que respirara suficiente vapor de mercurio como para dañarle el cerebro. A la larga, esto le mató. >>³⁰⁸⁴

La enfermedad producida por metales pesados no se limita al “mercurio” ni al pasado, así el “plomo” aparece en plena vigencia científica, afectando incluso al sistema ocular:

<< “Reducir la exposición de los individuos al plomo o sus componentes podría llevar a un descenso significativo de la incidencia global de las cataratas”, afirma Kenneth Orden, director del Instituto Nacional de Salud Ambiental de EEUU, patrocinador del estudio. El plomo se encuentra en algunos tipos de pinturas, suelo contaminado, polvo doméstico, agua para el consumo, cristal de plomo y alfarería vidriada con este material. >>

La problemática se encuentra en ciertas “pinturas” y se acumula en diferentes zonas del cuerpo:

³⁰⁸¹ COTTER Holland (The New York Times) *Agnes Martin, pintora abstracta*, El País, 28 diciembre 2004, p.40

³⁰⁸² CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000. p.114

³⁰⁸³ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, p.62

³⁰⁸⁴ BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p. 149

<< Tras la exposición al plomo, el compuesto circula por el torrente sanguíneo y finalmente se concentra en los huesos. Los investigadores, de la Escuela de Salud Pública de Harvard, probaron como los niveles óseos de plomo evaluados en la tibia y la rótula estaban asociados a las cataratas en un estudio en curso con hombres de la zona de Boston. El estudio se ha publicado en el Journal of the American Medical Association. >>³⁰⁸⁵

Vemos como el “plomo” se encuentra asociado a ciertos tipos de pinturas, particularmente al “blanco”, que paradójicamente incluye el “negro”:

<< El blanco de plomo se llama también albayalde y blanco de Krems. Ningún otro blanco cubría tan perfectamente las superficies hasta que en 1930 apareció en el mercado el blanco de titanio. Este es un pigmento artificial de origen mineral, producto del tratamiento químico del mineral de titanio, que es de color negro profundo. El blanco de titanio no sólo es el blanco más blanco, sino también, y después de experimentar con él, el mejor blanco para todas las técnicas pictóricas, además es totalmente inocuo.>>³⁰⁸⁶

Pero recordemos que antes el “blanco de plomo” lo estábamos valorando artísticamente como material pero también como luz / pintura, apareciendo Monet como un pionero:

<< Monet es el primero en pintar cuadros blancos, casi monocromáticos, gracias al empleo de carbonato de plomo, una masa de color blanco que da luminosidad a su pintura. >>³⁰⁸⁷

Pero el artístico “blanco” esconde otras paradojas, pues su materialidad arroja sus propias sombras:

<< El blanco más conocido de los pintores está hecho con plomo. Es el blanco de plomo o albayalde. Los antiguos egipcios ya conocían este blanco. (...) En la época en la que comenzó la fabricación industrial de colores, el blanco de plomo empezó a producirse en grandes cantidades. El blanco de plomo es tóxico, y en aquellos tiempos no existían medidas de protección para los trabajadores, muchos de los cuales enfermaban de parálisis y morían. Como ningún hombre quería trabajar en esas fábricas, se empleó a mujeres. >>

Curiosamente la tragedia sanitaria del blanco también pasa por el blanco nupcial:

<< George Bernard Shaw describió su situación en toda su crudeza: hacia 1900, las mujeres que no eran lo suficientemente ricas como para casarse ni lo suficientemente hermosas como para ser prostitutas, a menudo tenían que elegir entre arruinar su salud en las fábricas de blanco de plomo o morir de hambre.>>³⁰⁸⁸

El horror de la ‘blanca matanza’ de mujeres “hacia 1900” a cargo del “blanco de los artistas”, conceptualmente sintonizarían con las ya citadas matanzas animales que horrorizaron al Oteiza niño de 1914 (6 años y nacido en 1908) casualmente en el comienzo de la primera Guerra Mundial:

<< Y Orio era un suplicio para mí. A la vuelta de la playa nos deteníamos en el matadero, (...) y por no ver aquellas escenas de muerte salía fuera. (...) yo ya tenía seis años. (...) vivía asustado y no podía dormir. >>³⁰⁸⁹

En esta línea de sensibilización ética-estética, nos volvemos a interesar por Albert Speer (el arquitecto de Hitler), que también diseño masivos espectáculos de luz:

³⁰⁸⁵ AA.VV. EL PAÍS, BARCELONA, *La exposición al plomo se asocia con un mayor riesgo de cataratas*, El País, 28 diciembre 2004, p.31

³⁰⁸⁶ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.172

³⁰⁸⁷ LUZAN Julia, *El jardinero Monet*, El País Semanal 1465, 24 octubre 2004, p.84

³⁰⁸⁸ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.171

³⁰⁸⁹ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979, p.62

<< El arquitecto que diseñó los grandes edificios del nazismo no eludió su responsabilidad, pese a que no tuvo cargos vinculados a las campañas de exterminio. (...) Y reconocía que haber aceptado un cargo (el de ministro de Armamento y Munición) le convertía en “culpable”. Es un hecho que el Gobierno de Hitler era un Gobierno criminal. También se me hizo formar parte en la utilización de mano de obra forzada”. >>

Y no obstante se evidencia sensible a la matanza (“aconsejó a Hitler...”), paradójicamente después de ser el máximo responsable de la fabricación de armas:

<< La guerra cambió su vocación: “Yo era arquitecto, pero después de 1942, cuando Hitler me nombró jefe de producción, me empezó a interesar más la fabricación de armamento que la arquitectura”. A comienzos de la primavera de 1945 aconsejó a Hitler que se rindiera. (...) Speer fue condenado a veinte años de prisión. >>³⁰⁹⁰

Dentro del contexto del juicio de Núremberg, donde paradójicamente el sentimiento de culpabilidad no era dominante, nos interesamos por un fenómeno estudiado por Leon Goldensohn, en *Las entrevistas de Núremberg*, con una introducción de Robert Gellately, (Ed. Taurus), que

<< (...) recoge las transcripciones de las entrevistas que un psiquiatra mantuvo con los acusados en el juicio de Núremberg, que en muchos casos no se sentían culpables. >>³⁰⁹¹

En estos históricos retornos en nuestro discurso, además de interesarnos por Speer volvemos ahora a Newton, para apreciar cómo relaciona el color con la “percepción”, incidiendo sobre la interiorización de la experiencia (“en nosotros”) y valorando desde la “sensación”, el “poder” de la luz, su potencialidad cromática, que en cierta medida corresponde con el concepto abstracto de proyecto, en cuanto a potencial (“cierto poder”) para llegar a concluir como obra:

<< Newton afirmó con bastante claridad que el color es en realidad cuestión de percepción. (...) lo que nosotros percibimos como color depende de lo que sucede dentro de nuestra cabeza. (...) Newton escribió: “En realidad, los rayos (de luz) no son de colores propiamente. No hay nada más en ellos que un cierto poder (...) de producir en nosotros la sensación de uno u otro color”. >>³⁰⁹²

Curiosamente, pese al fracaso científico de los “sentimientos” de Goethe frente a las teorías cromáticas de Newton, hemos visto que este último también se interesó por las “sensaciones”:

<< Pero Goethe no convenció a la ciencia. A pesar de la veneración que se le tributó como poeta, su teoría de los colores encontró un frío rechazo y se le reprochó que tomara en consideración sólo aquellos fenómenos que pudieran confirmar su teoría. Como además rechazaba los procedimientos métricos propios de las ciencias naturales, y fundaba sus resultados a conveniencia en sus sensaciones y sentimientos, sus aserciones no podían contrastarse. >>

Por el contrario, desde la dimensión “moral”, Goethe es el que triunfa, valorando la psicología:

<< Más populares que sus teorías [teoría de los colores] fueron las consideraciones de Goethe sobre el “efecto sensible-moral” de los colores en la “Parte didáctica” de su *Teoría de los colores*. Por efecto sensible-moral entiende Goethe el efecto psicológico y simbólico de los colores y el simbolismo de los mismos socialmente establecido (...)>>³⁰⁹³

Por último observamos que, si con el devenir de la historia, Goethe fracasa frente a las teorías cromáticas de Newton, paradójicamente triunfa científicamente abriendo

³⁰⁹⁰ COCA César, *Sin perdón ni arrepentimiento*, El Correo 27 diciembre 2004, p.73

³⁰⁹¹ *Op. cit.* p.72

³⁰⁹² BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.145

³⁰⁹³ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.285

nuevas percepciones, curiosamente entre la ciencia y la mística (Newton tan ‘místico’ como Goethe):

<< (...) gradualmente, la teoría de la partícula, con la enorme fama de Newton adherida a ella, se convirtió en la teoría establecida.

Aun así, había dudas. En 1810, el escritor y filósofo alemán Johann Wolfgang von Goethe publicó su *Teoría del color*, en la que trataba de demostrar que Newton estaba equivocado. Goethe fracasó principalmente porque revirtió a analogías filosóficas en vez de realizar experimentos que pudieran brindar datos que contradijeran los hallazgos de Newton. (...)

No obstante, las palabras de Goethe sobre cómo los seres humanos perciben los colores sí sirvieron como precursoras de la psicología de la percepción, una ciencia moderna. >>³⁰⁹⁴

Y precisamente Turrell realiza, como parte de su formación, estudios sobre la “psicología de la percepción”:

<< (...) estudió psicología de la percepción y se hizo piloto antes de llegar a Bellas Artes (...) parece haber abonado el camino hacia las piezas que investigan la luz y que lo han convertido en una de las máximas referencias del arte actual. >>³⁰⁹⁵

Además las *percepciones* que propone la colección de Panza di Biurno triunfan en el espectacular Guggenheim Bilbao:

<< Muchos artistas representados en *Percepciones en transformación* comparten un interés por la relación entre el arte y su entorno y por ampliar la experiencia de la obra para hacer que ésta incluya el espacio circundante. Los artistas perceptuales y ambientales han creado obras que cuestionan y expanden la experiencia estética del observador. Sus obras centran la atención en estímulos espaciales y sensoriales al destacar los efectos de iluminación y la manera en que estos efectos inciden en el espacio circundante. Esto puede conseguirse mediante grandes instalaciones pensadas para una ubicación específica tales como las de James Turrell y Doug Wheeler, (...) >>³⁰⁹⁶

El trabajo sobre la “percepción” de Turrell fluctúa entre la escultura y la arquitectura:

<< (...) escultor cuyas obras transforman la percepción del espacio arquitectónico.

Las seis instalaciones que James Turrell (Los Angeles, 1943) ha construido en el IVAM transforman la luz. Algunas la convierten en objetos tangibles (una pirámide azulada o un prisma rosáceo). Otras la utilizan para formar espacios aparentemente infinitos (un pasillo rojo que desemboca en una burbuja desdibuja los límites físicos y el espectador se siente suspendido). También la penumbra confunde al espectador: recrea el abismo, un precipicio en el que, de nuevo, se pierden los límites espaciales. >>³⁰⁹⁷

No obstante la percepción puede quedar gravemente afectada por el uso de cierto material, escultórico incluso (ejemplarmente por Richard Serra). Así volviendo a la contemporánea toxicidad del plomo, vemos que paradójicamente el plomo condena a una literal ‘no visión’ del arte:

<< “Dada la fuerte asociación entre el plomo en la tibia y las cataratas en hombres, calculamos que la exposición al plomo desempeña un papel importante en un 42% de los casos de cataratas en esta población”, afirma Debra Schaumberg, profesora de Oftalmología de la Universidad de Harvard y principal autora del estudio. (...) las cataratas se desarrollan como resultado de una lesión acumulativa del cristalino del ojo. “El plomo puede penetrar en el cristalino, lo cual provoca una lesión gradual a ciertas proteínas presentes en las células epiteliales y finalmente una catarata”, explica. >>³⁰⁹⁸

³⁰⁹⁴ BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p. 149

³⁰⁹⁵ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³⁰⁹⁶ AA.VV. Guía del Museo Guggenheim Bilbao, Octubre 2000 - Marzo 2001, *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim - Octubre 2000 / Marzo 2001*, p.6

³⁰⁹⁷ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³⁰⁹⁸ AA.VV. EL PAÍS, BARCELONA, *La exposición al plomo se asocia con un mayor riesgo de cataratas*, El País, 28 diciembre 2004, p.31

Y aunque menos dramática, también las *percepciones* estéticas requieren ‘otra’ atención:

<< (...) atención en estímulos espaciales y sensoriales al destacar los efectos de iluminación y la manera en que estos efectos inciden en el espacio circundante. Esto puede conseguirse mediante grandes instalaciones pensadas para una ubicación específica (...) o a una escala menor, en una obra como la de Robert Irwin *Disco de color gris pálido verde rosa violeta* (1966-67). El disco de acero ligeramente convexo de Irwin parece flotar en el espacio de la sala. Cuatro lámparas incandescentes crean sombras sobre el disco y sobre la pared que hay tras él, borrando la frontera entre objeto y entorno, así como entre materia y luz. La percepción del observador de este fenómeno es un componente integral de la obra.>>³⁰⁹⁹

Oteiza en el epígrafe “Naturaleza y arte” de *Propósito experimental 1956-57*, también se interesa científicamente por la percepción artística (“Óptica” y “Psicología de la visión”), desde la “no ciencia”:

<< Las dos tradicionales vías de acceso del artista a la Naturaleza son el ojo y la inteligencia: la Óptica y la Física, como matemática. La Óptica es un capítulo del ojo, sus datos pertenecen a la Naturaleza. Hay una ciencia, no ciencia del Arte, que es una Psicología de la visión. La física es un capítulo del concepto, sus datos pertenecen idealmente a una inteligencia del Espacio, al orden estético como ciencia particular.>>³¹⁰⁰

Años después (como ya citamos) Hiro Yamagata propone un espectáculo perceptivo en Guggenheim Bilbao, *Campo cuántico X3* [al cubo] visible hasta el 3 de abril 2005:

<< Es inevitable hacer referencia a la condición de espectáculo visual y a las dimensiones de la pieza. La experiencia visual y el despliegue tecnológico son tan apabullantes que la instalación lleva al límite su condición de obra de arte. >>³¹⁰¹

No obstante Oteiza en aquel manifiesto de 1956-57 ya hizo una crítica de la percepción espectacular y decorativa:

<< El escultor hace ya tiempo que ha incorporado a la estatua el movimiento, no como ecuación de fuerza, sino como tal manifestación de la Naturaleza, en un arranque feliz de aficionados. Así se ha agregado a la estatua vida natural también, pero no vida estética. (...) Una Psicología aplicada a la traducción de las nuevas ideas, de los nuevos hechos científicos, de las nuevas relaciones de la Naturaleza, queda en Teoría de la decoración. >>³¹⁰²

También vimos la crítica de Oteiza al arte espectáculo (desde el proyecto de reeducación de “nuestra sensibilidad”) que ya le llevó a cuestionar a Moholy-Nagy y recíprocamente a valorar la grisácea vacuidad metafísica ‘vasco-japonesa’:

<< *Ilustración 59. Frontón para el juego de pelota* (Eraso, Navarra). Al quedar vacío (reeducada nuestra sensibilidad) debiera funcionar para nuestra intimidad religiosa tradicional como un aislador metafísico. Este tipo de construcción-cromlech en el interior de las grandes ciudades congestionadas de expresión, son zona-gris (estéticamente), de aparcamiento de la sensibilidad formada. Como los “jardines de piedras” en Kyoto. Solución opuesta al espectáculo móvil de Moholy-Nagy. >>³¹⁰³

Pero también Fernández Alba, arquitecto ‘multidisciplinar’ recién ingresado en la Real Academia Española de la Lengua, reniega del “espectáculo” actual que inevitablemente parece formar parte del *zeitgeist*:

³⁰⁹⁹ AA.VV. Guía del Museo Guggenheim Bilbao, Octubre 2000 - Marzo 2001, *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim - Octubre 2000 / Marzo 2001*, p.6

³¹⁰⁰ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000. p.120

³¹⁰¹ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.190

³¹⁰² CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000. p.120

³¹⁰³ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.222

<< “La Academia está muy atenta a la renovación del lenguaje”, dice el primer arquitecto que ingresa en la RAE. (...) El cambio en la organización del espacio de la ciudad y su arquitectura refleja la época. Los materiales son menos perdurables que los de épocas anteriores. Por eso, en muchos aspectos, se cae en una arquitectura que es simulación y espectáculo. (...) Hay un mayor protagonismo de la mercantilización que afecta a toda la cultura de nuestro tiempo. Todo es vendible, cambiante, intercambiable (...) >>³¹⁰⁴

Conviene recordar que históricamente la percepción también es ilusoria para el budismo:

<< Ya Buda hablaba de falsas apreciaciones de *ku* [existencia sin sustancia] y las condenaba como obstáculos para la comprensión y para la práctica de la Vía. Muchos han declarado que todos los fenómenos son ilusiones engendradas por los sentidos y que no existe más que un vacío eterno. >>³¹⁰⁵

Oteiza desde la defensa de la verdad discute el “espectáculo”, anticipándose a Debord (*La sociedad del espectáculo*, que ya tratamos):

<< Una Psicología aplicada a la traducción de las nuevas ideas, de los nuevos hechos científicos, de las nuevas relaciones de la Naturaleza, queda en Teoría de la decoración. Con la misma materia que el Arte resuelve sus específicas intenciones (todas las artes son espaciales), se fabrica el espectáculo diario de nuestra visión. (...)>>

... y, en cierta medida, proponiendo ya en los años 50 (*Propósito experimental 1956-57*) la naturaleza como modelo espectacular:

<< El gran móvil, como escultura y espectáculo natural, (...) una incesante plásticoactividad, en una misteriosa telegrafía en la que se producen relámpagos de eficacia estética, instantes en que la interferencia de formas cambiantes, (...) percibidos en el espacio por el ojo educado y vigilante del artista verdadero y por cualquier hombre de una educación más afortunada que la que hoy se nos permite popularmente adquirir. Esta nueva educación estética elemental, en el futuro, hará innecesario el tipo general de Arte que hoy produce el artista (un Arte espectáculo), en tanta rivalidad con la Naturaleza.>>³¹⁰⁶

Mientras que el arte-espectáculo de Yamagata parece un tanto alejado de la naturaleza:

<< Es inevitable hacer referencia a la condición de espectáculo visual y a las dimensiones de la pieza. La experiencia visual y el despliegue tecnológico son tan apabullantes que la instalación lleva al límite su condición de obra de arte. >>³¹⁰⁷

Por el contrario y en relación con la luz, Turrell alerta contra los espectáculos deslumbrantes, que literalmente nos pueden “atropellar”:

<< Se debe mirar la luz como el alce que se queda inmovilizado y deslumbrado frente a los faros del coche que lo va a atropellar. >>³¹⁰⁸

Recordemos que en el espectacular Guggenheim de Bilbao Hiro Yamagata ya expuso con anterioridad, valorando no obstante el propio descubrimiento (“reacciones”), paradójicamente a partir del espectáculo (luminoso):

<< “Recrearé un espacio virtual no alcanzable para el ojo humano. El visitante deberá descubrir más bien sus propias reacciones.” / El artista japonés Hiro Yamagata se encuentra desde ayer en Bilbao ultimando la instalación de su obra *Photon 999*. Esta pieza artística y tecnológica, basada en la proyección de rayos

³¹⁰⁴ LORENCI Miguel, Antonio Fernández Alba académico, El Correo 27 diciembre 2004, p.75

³¹⁰⁵ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.72

³¹⁰⁶ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000. p.120

³¹⁰⁷ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior n° 148, noviembre 2004, p.190

³¹⁰⁸ ZABALBEASCOA Anatxu, James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”, El País – Babelia, 18 diciembre 2004, p.19

láser, servirá el próximo lunes como espectáculo futurista para la inauguración de la exposición retrospectiva del arquitecto Frank Gehry >>³¹⁰⁹

Para Turrell el arte busca un luminoso “despertar” mediando la introspección (prefacio de una auténtica meditación), que refleje como un espejo el auténtico sí mismo:

<< Pregunta: ¿La fuerza de su trabajo está en la capacidad introspectiva del espectador o en la propia obra? / Respuesta: Mi obra devuelve lo que el espectador lleva dentro y creo que eso es dar mucho. Una obra que haga despertar me parece necesaria. >>³¹¹⁰

Como ya dijimos, más allá del engañoso concepto de iluminación, Buda significa simplemente “el Despierto”:

<< Lo que no es la mística oriental auténtica, sobre todo la budista zen, es una iluminación, algo que no cayera sorprendentemente del cielo. Buda he repetido que para el Soto Zen no es el Iluminado, sino el Despierto. No se trata de embrutecernos viajando a los países engañosos de las revelaciones sorprendentes, sino de despertar, de ser conscientes. >>³¹¹¹

El despertar budista no viene de fuera, para el zen la negación “no hay nada que obtener” deviene trascendental comprensión:

<< Pero no hay que esperar que el despertar venga de fuera como una adquisición o transmisión de sabiduría. No se puede ‘adquirir’ simplemente, porque no hay nada que obtener. >>³¹¹²

Turrell también propone la mirada interior a partir de una iluminación reducida, que “paradójicamente” (un concepto constante en el zen) permite ver mejor:

<< Turrell, que se autodefine como “escultor de la luz y cultivador del arte sin objetos”, aseguró, durante la inauguración, que sus obras nacen a partir de una iluminación reducida. Pero, paradójicamente, de esta forma consigue el efecto contrario: que se vean mejor y que se multiplique el impacto. “Cuando hay poca luz, la pupila se dilata y es así como se abre el sentido de la vista”, explicó como un prestidigitador que se lanza a desvelar sus secretos. >>

Y proclama la importancia del camino, de la Vía como meta (con ecos de misticismo oriental):

<< Para lograr tan sorprendente resultado, Turrell aísla un aspecto de la luz que, percibido por el espectador, se convierte en una experiencia personal. Según la ubicación que elija el visitante, en un espacio en el que no hay apenas referencias espaciales, el resultado es radicalmente distinto. “No es una visión del arte”, afirmó Turrell, “lo importante es la acción misma de mirar”. >>³¹¹³

Con la afirmación de la importancia de la “acción misma”, por tanto sin finalidad, el artista parece aproximarse al concepto *mushotoku* “sin meta ni objeto”, característico del zen y con fundamento neurocientífico:

<< *Mushotoku* quiere decir: espíritu que no pretende obtener. Se trata de la actitud en la que el espíritu no se apega a ningún objeto y no busca ni beneficio ni resultado. Sin ese estado de espíritu *zazen* no es auténtico. La sabiduría tiene su origen en *mushotoku* trascendiendo todas las limitaciones debidas a la búsqueda de una meta. A fin de cuentas, la sabiduría más elevada existe sin meta y sin conciencia; no procede de la actividad del cerebro frontal (cortex), sino del cerebro central (tálamo, hipotálamo) y brota de todo el cuerpo. >>³¹¹⁴

³¹⁰⁹ MENDIRI Andres, *Hiro Yamagata prepara un espectáculo de rayos láser en el exterior del Museo Guggenheim*, El Correo, 25 octubre, 2001, p.82.

³¹¹⁰ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³¹¹¹ MIRET MAGDALENA Enrique, *Occidente mira a Oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p.226

³¹¹² SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.37

³¹¹³ CAVANILLES Javier, *El impacto visual de James Turrell inunda el IVAM*, El Mundo, 15 diciembre 2004, p.60

³¹¹⁴ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.67

También Yamagata propone una peculiar concepción de la mirada interior, donde en medio de una tremenda experiencia luminosa, paradójicamente aparece el ‘no pensamiento’:

<< La experiencia visual es tremenda. No hay luz continua, toda la instalación se apaga y enciende, una y otra vez, con una frecuencia muy alta, creando imágenes de luz, experiencias visuales instantáneas. Recibimos una secuencia espectacular de imágenes de luz y color sin tiempo para comprender el entorno espacial en el que se producen, de modo que nos queda una percepción neta, sin estructuras de pensamiento que la articulen. >>³¹¹⁵

Chillida se interesa por una estética donde “no se piensa”, que se centra en un “estado” luminoso, en el centro del círculo, donde cualquier proyecto es posible, paradójicamente desde el no deseo:

<< Quien haya seguido (o desee seguir) la obra de Chillida y la reflexión de éste sobre su propia obra no sentirá ajeno el fundamento de esa estética, que sería el logro de un estado “en el que no se piensa, no se busca ni se desea ni se espera nada definido”. Estado “que no apunta en ninguna dirección particular y que no obstante, gracias a la abundancia de fuerza desviada, puede ser capaz de alcanzar cosas posibles e imposibles”. >>

Naturalmente re / aparece el zen, mediando el tiro con arco valorado por Herrigel:

<< En una estética de vasos comunicantes (la única que verdaderamente daría razón de ser a formas auténticas de contemporaneidad) mi propia escritura busca el mismo tipo de dinámica interior a la que Chillida alude al referirse al libro de Herrigel [*Zen in der Kunst des Bogenschiessen*]. El poema XXXVI de *Treinta y siete fragmentos* (1971) sintetiza la fulminante experiencia que para mí supuso la lectura de ese mismo libro: “El arco armado y tenso une dos puntos del círculo a su centro / El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible de la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado. “ >>³¹¹⁶

También resulta paradójico el concepto de “pensar sin pensar”, que con el término *hishiryō* propone el zen, desde la práctica del “dejar pasar los pensamientos”:

<< Un día después de zazen un monje preguntó a Yakusan: “Cuando estás sentado como una montaña inmóvil ¿a qué cosa de este mundo das importancia? Pienso a partir del no-pensamiento, respondió el maestro. ¿Pero cómo se piensa a partir del no-pensamiento? *Hishiryō*, más allá del pensamiento”. Gracias a la inmovilidad del cuerpo y al “no hacer nada” de la mente, aparece la conciencia *hishiryō*. Así, durante zazen podemos experimentar directamente lo que no puede ser captado por el pensamiento. Las semillas del inconsciente se manifiestan como burbujas que suben a la superficie y desaparecen sin dejar huellas. Al dejar pasar los pensamientos y al dejar de elegir y de rechazar, se manifiesta la conciencia *hishiryō*. No se puede calificar pues está más allá del pensamiento. Dejar pasar los pensamientos no reduce el campo de la conciencia, sino que hace realidad la condición ideal el psiquismo humano. El pasado y el presente se trascienden. >>

Este concepto resulta clave para establecer el concepto de identidad, pues va “más allá del yo” e incluso del no yo:

<< *Hishiryō* también puede traducirse por “conciencia original y universal antes del pensamiento”. A partir de *hishiryō*, la vida y el mundo se observan sin separación entre uno mismo, Dios o Buda. Un maestro ha escrito: “El sabio no tiene ni yo ni no-yo, sino que es el universo y el universo es él”. De esta manera *hishiryō* es la conciencia más allá del yo y de nuestra visión limitada del mundo, la verdadera libertad, la sabiduría. >>³¹¹⁷

Los “prejuicios” que suelen ir asociados al pensamiento ocultan la realidad y el zen propone librarse de ellos. Por extensión, recordemos que el concepto de proyecto es por

³¹¹⁵ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.188

³¹¹⁶ VALENTE José Angel, *Sobre el lugar del dios*, en Catálogo *Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992, p.44

³¹¹⁷ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.68

definición anticipatorio y por tanto también se debería estar atento a la problemática del pre-juicio:

<< El objetivo del zen es el despertar, descubrir la realidad viva con todo el ser, liberando al hombre de la esclavitud de sus propios conceptos y prejuicios... aunque el zen no tiene ninguna finalidad, ni busca obtener nada... La verdad no está en los conceptos, las ideas o las palabras, sino en la realidad donde la idea de sujeto-objeto ha sido trascendida. >>³¹¹⁸

Para el zen las “falsas apreciaciones” (como los “prejuicios”) forman parte del pensamiento erróneo, concretado en el término *Ku*, “existencia sin sustancia” y fundamento del círculo vicioso por excelencia:

<< Ya Buda hablaba de falsas apreciaciones de *ku* y las condenaba como obstáculos para la comprensión y para la práctica de la Vía. Muchos han declarado que todos los fenómenos son ilusiones engendradas por los sentidos y que no existe más que un vacío eterno. (...)
(...) En el sutra *Hannya Shingyo* está escrito: “*Ku soku ze shiki*, la vacuidad engendra los fenómenos, *Shiki soku ze ku*, los fenómenos engendran la vacuidad”.
Durante *zazen* el espíritu va de pensamiento a no-pensamiento y de no-pensamiento a pensamiento.>>³¹¹⁹

Paradójicamente desde la meta sin objeto que propone el zen, se obtiene el mayor éxito:

<< *Mushotoku* quiere decir: espíritu que no pretende obtener. Se trata de la actitud en la que el espíritu no se apega a ningún objeto y no busca ni beneficio ni resultado. (...)
“Con las manos abiertas, puedes recibir todo; con las manos cerradas, nada puede obtenerse”.
Lo mismo ocurre con el espíritu: si se apega a una meta, se encierra en sus propios conceptos en los que la sabiduría no tiene lugar. La actitud justa consiste en dejar pasar todo, concentrándose en la acción inmediata sin egoísmo. Los seres humanos siempre quieren obtener y tienen miedo a perder. En última instancia, abandonar se convierte en el mayor éxito. *Mushotoku* es obtener todo el cosmos. >>³¹²⁰

Y diríamos que en cierta reciprocidad, algunos artistas de éxito aparecen próximos al zen:

<< (...) artistas como Anish Kapoor, Ettore Spalletti, Meg Webster y Roni Horn, que creían en una condición visual entre lo físico y lo metafísico y se movían hacia la impalpabilidad y la inmaterialidad, en una mezcla de Zen y espiritualidad.
Todos los objetos que Panza di Biumo ha adquirido desde 1980 hasta la fecha son de nuevo modulaciones de luz y color, pero se solidifican en “cosas” que flotan en el espacio como si revolotearan en el vacío, (...) >>³¹²¹

Incluso en una generación artística anterior, también se interesaron por el zen (mediando D.T. Suzuki):

<< Agnes Martin, una pintora estadounidense cuyos luminosos campos de colores pálidos atravesados por líneas dibujadas a lápiz, conservaron el espíritu romántico del expresionismo abstracto y prefiguraron la austeridad del minimalismo, murió el 15 de diciembre [2004] en una residencia de jubilados de Taos, Nuevo México. Tenía 92 años. >>

Mediando una tradición espiritual familiar, así naturalmente la moral religiosa deviene “código ético” para la vida, inspirado por D. T. Suzuki:

<< (...) nació en Macklin, Saskatchewan, Canadá, el 22 de marzo de 1912, descendiente de pioneros presbiterianos escoceses. (...)
Tras escuchar conferencias del especialista en budismo zen D.T. Suzuki en Columbia, empezó a interesarse por el pensamiento oriental, no como disciplina religiosa, sino como código ético, como método práctico para ir por la vida. >>³¹²²

³¹¹⁸ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.37

³¹¹⁹ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.72

³¹²⁰ *Op. cit.* p.67

³¹²¹ CELANT Germano, *Panza di Biumo. Una colección ideal*, en Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.28

Chillida se interesa por esa “estética” de la que antes hablamos, un arte impregnado de espiritualidad y que también D. T. Suzuki presenta a propósito de una de las artes iluminadas por el zen:

<< (...) texto de Herrigel *Zen in der Kunst des Bogenschiessen*, que lleva el prefacio de Daisetz Suzuki y cuya primera publicación en francés es de 1955, según creo. (...) La vivacidad con que Chillida habla en 1989 de este libro revela la profunda huella que su lectura ha dejado en él. El libro de Herrigel es un libro de espiritualidad, un libro que versa sobre la acción o conocimiento de quietud, sobre la inmovilidad veloz del deseo (...) Tal es el movimiento o estado que con tan absoluta precisión define Herrigel: “Cuando la cuerda se tensa al máximo, el arco se inserta en el Todo”.

Manual, como los de todas las artes regidas por el Zen, del perfeccionamiento o de la progresión interior que contiene, a la vez, una luminosa apertura a la creación (“de modo que el danzante y la danza se conviertan en una sola cosa”), es decir, una estética. >>³¹²³

También aparece una luminosa espiritualidad en Turrell, desde la valoración de los “sentidos”:

<< Pregunta: La luz y el silencio de sus piezas las relacionan con lo espiritual. ¿Es usted religioso?

Respuesta: Muchas experiencias religiosas se explican utilizando un vocabulario de vacíos y luz. El arte debe conducir hacia lo espiritual, que no es necesariamente religioso. Lo espiritual ha sido, históricamente, el objetivo y el territorio del arte. Las religiones usan y abusan del arte para acercarse a ese terreno. El arte debe siempre hacer crecer al espectador o por lo menos recordarle cosas más allá de lo visible y de lo terrenal. Y al mismo tiempo, los artistas sabemos que los sentidos pueden evocar espiritualidad, pero no te llevan allí. >>³¹²⁴

Aunque (recordemos) el budismo desconfía de los “sentidos” por su carácter ilusorio. Además debemos insistir en que el zen no es necesariamente religioso:

<< El zen no es una religión puesto que ni habla de Dios, ni niega su existencia, simplemente ignora el concepto de Dios tal como lo entendemos los cristianos.

No es panteísta, ni monoteísta, ya que el zen sólo se ocupa de las realidades vitales de la existencia(...) >>³¹²⁵

También apreciamos cierta desconfianza en Yamagata, cuando se declara más científico que artista (que como vimos, frecuentemente ‘expone fuera’ del Guggenheim):

<< Afincado desde hace 26 años en Malibú (California), donde dirige un laboratorio de estudio sobre el láser, y con formación en Física, además de sus estudios de Arte en París (...) Yamagata no se considera un artista y cuestiona abiertamente el sentido “limitado” de la palabra. Actualmente su laboratorio dirige una investigación junto al departamento de neurología de la UCLA para hacer un “mapa de reacciones psicológicas y emocionales” ante la visión del láser. Igualmente ha diseñado un observatorio espacial para un proyecto de la Nasa que “permitirá fijar la medida exacta del curso del tiempo en el espacio”. >>³¹²⁶

Por contra Turrell aunque ha realizado estudios científicos sobre la percepción, no se considera esencialmente científico y alerta frente a cualquier atropello por deslumbramiento (exceso de ‘iluminación’):

<< Pregunta: En su trabajo, ¿dónde están los límites entre la ciencia y el arte? / Respuesta: Mi obra no aporta nada a la ciencia. Con la luz las reglas cambian. Si mezclas luz amarilla y azul no obtienes luz verde, (...) Eso no es ciencia, es educación, cultura. La luz está en fase embrionaria. (...) Se debe mirar la

³¹²² COTTER Holland (The New York Times) *Agnes Martin, pintora abstracta*, El País, 28 diciembre 2004, p.40

³¹²³ VALENTE José Angel, *Sobre el lugar del dios*, en Catálogo *Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992, p.44

³¹²⁴ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³¹²⁵ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.36

³¹²⁶ MENDIRI Andres, *Hiro Yamagata prepara un espectáculo de rayos láser en el exterior del Museo Guggenheim*, El Correo, 25 octubre, 2001, p.82

luz como el alce que se queda inmovilizado y deslumbrado frente a los faros del coche que lo va a atropellar. >>³¹²⁷

En este intercambio de conceptos entre Oriente y Occidente aparecen autores emblemáticos que se mueven sin problemas entre ambas culturas. Destacamos la hibridación japonesa y occidental de Tadao Ando, que ya se podía apreciar en un texto (que se publicó en su forma original en *Japan Architect*, nº 301, mayo 1982) en el que determinó un nuevo concepto de identidad abierto y cerrado / universal y regional:

<< Nací y crecí en Japón [Biografía: 1941 Nace en Osaka, Japón. 1962-1970 Autodidacta en arquitectura; viaje prolongado por Africa, Europa y Estados Unidos] y por esta razón realizo aquí mi obra arquitectónica. Supongo que sería posible decir que el método que he escogido consiste en aplicar el vocabulario y las técnicas desarrolladas por un Movimiento Moderno abierto y universal en el marco de un reino cerrado de estilos de vida personales y de diferenciación regional. >>³¹²⁸

Entre la luz natural y la artificial, el interés por la hibridación hace que Yamagata reconozca que en su origen japonés lleva implícito el zen. También parece incluir la paradoja zen, con la propuesta como “naturaleza” de su artística instalación cuántica, desde una conceptual “negación de la dualidad”:

<< Yamagata es un artista global. Nace en Japón, se educa en París y desarrolla su carrera en California, donde reside. Todos estos aportes culturales están presentes en su obra, si bien la impronta japonesa prevalece. (...) Pero aparecen argumentos más profundos, de origen zen, que planean sobre la obra. Uno de ellos es la cualificación de los lugares como espacios de meditación o entendimiento de la naturaleza. Otro es la negación de la dualidad occidental entre lo natural y lo artificial. Para Yamagata, toda luz es natural. La fuente de la que parte no es relevante; la luz sólo es luz. Desde el punto de vista íntimo de la materia los fotones de la luz del sol no son diferentes de los del láser. Por eso, y por sorprendente que parezca, esta aparatosa instalación pretende, en última instancia, ser naturaleza. >>³¹²⁹

Desde una amplia concepción de la iluminación, Turrell va más lejos en su referente orientalista, con la integración de arte, ciencia y espiritualidad. Además en este otro artista de la luz puede apreciarse la diferencia entre el utópico proyecto y la obra (cuestionando el “materialismo”):

<< Pregunta: Ha descrito al artista como un *bodhisattva* (un iluminado para los budistas) que regresa y se lleva a los otros en su viaje. / Respuesta: Espero estar contribuyendo a la construcción de una cultura. Vivimos en una sociedad que ha transformado, y confundido, la democracia con el materialismo. Eso entristece. >>³¹³⁰

Precisamente este término *bodhisattva* aparece destacado por el zen, identificándolo con la búsqueda de la iluminación:

<< Bodhisattvas: Los seguidores de Buda que han alcanzado el instante de la iluminación y han decidido no sumergirse en el *nirvâna*, sino continuar encarnados para ayudar a los seres vivientes, hasta que todos sean libres. >>³¹³¹

En sintonía con estas valoraciones también consideramos la luminosa búsqueda científica de la verdad, donde la impermanencia aparece como constante que interesa a la ciencia y a la espiritualidad:

³¹²⁷ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³¹²⁸ ANDO Tadao, *Desde una autoconfiada arquitectura moderna hacia la universalidad* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985. p.138

³¹²⁹ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.189

³¹³⁰ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia 18 diciembre 2004, p.19

³¹³¹ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.28

<< En ciencia, por muy establecida que esté una idea, por muy prestigiosas que sean las personas que la apoyan, la idea puede ser derrocada (...) En ciencia no hay sacerdocio permanente. La ciencia es un proceso siempre en marcha, una búsqueda constante de la verdad. >>³¹³²

En el budismo la “búsqueda constante de verdad”, por definición forma parte del término *bodhisattva*:

<< El término se compone de dos partes: *bodhi* (verdad-sabiduría perfecta o *prajna*) y *sattva* (un ser inteligente cuyas acciones se orientan hacia la armonía). En consecuencia, aporta el principio del *karuna* o bondad o amor, que representa filosóficamente la experiencia de la unidad con otros o constituye un intento de practicar la unidad. >>³¹³³

Aunque este mismo término llevado a un nivel más auténticamente zen implicaría la negación de todo proyecto, en el sentido de “abandonar la idea de futuro”:

<< Sin embargo los zenistas no suelen emplear esa idea, pues no predicán que el *prajna*, el *bodhi* o la comprensión impliquen cualquier pensamiento o acto de renunciación, pues el *nirvana* resulta absolutamente indefinible. Se podría afirmar que este enfoque y este esfuerzo implican “abandonar la idea de futuro” así como del pasado y del presente, tal como señaló el maestro zen Huang-po, también llamado Hsi-yun y asimismo Obaku. >>³¹³⁴

En esa línea de ‘abandono’ Oteiza también busca una “verdad estética”, explícitamente en *Propósito experimental 1956-57*:

<< La verdad en Arte, ante todo, una verdad estética, sobre todas las verdades personales del artista. (...) creo que es la Estatua la que hace al escultor y no el escultor a la estatua. Lo más difícil de nuestro esfuerzo es por descifrar la naturaleza de esa estatua sólo sospechable en el espíritu de su tiempo y a través de datos de la más diversa naturaleza. >>³¹³⁵

La ciencia también busca la verdad y descubre la incertidumbre, una verdad en devenir (“suplantada”):

<< Esto es lo que hace que muchas personas, en particular los políticos, se sientan incómodas con la ciencia y los científicos. Nada es cierto para siempre. Nada está firmemente fijado que no pueda ser arrancado y suplantado por una evidencia posterior y mejor. A la mayoría de la gente esto le resulta desconcertante. A la mayoría de los políticos les desalienta. Ellos quieren verdades eternas. Hitler proporcionaba verdades eternas. Lo mismo hizo la Inquisición española y la Rusia soviética de Stalin. A pesar de que la autoridad y la reputación de sir Isaac Newton protegían la teoría de la partícula de la luz, esta acabó siendo suplantada. >>³¹³⁶

Pero Newton perdura a otro nivel, por su interés por el “arco iris” vigente en algunos artistas del “espectáculo”, tal como apreciamos en la obra *Campo cuántico X3* [al cubo], de Hiro Yamagata en Museo Guggenheim Bilbao (hasta el 3 de abril 2005):

<< Es inevitable hacer referencia a la condición de espectáculo visual y a las dimensiones de la pieza. La experiencia visual y el despliegue tecnológico son tan apabullantes que la instalación lleva al límite su condición de obra de arte. Quizá la mejor valoración de la instalación sea la captada en un comentario oído al paso. Un visitante que acababa de verla exclamó: “Tanto tiempo, y todavía nos sigue sorprendiendo el arco iris”. En efecto, así es. Pero no solamente nos sorprende a nosotros. También a los científicos y a los artistas. >>³¹³⁷

También aparece como proyecto de futuro (*Arte para el siglo XXI*) el “arco iris” artístico en Olafur Eliasson:

³¹³² BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.149

³¹³³ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.29

³¹³⁴ *Ibidem*.

³¹³⁵ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000. p.113

³¹³⁶ BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.150

³¹³⁷ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.190

<< El trabajo *Beauty*, 1993, consta de una manguera perforada, de la que gotea agua. El artista ilumina de tal modo que el observador (desde determinados ángulos) puede reconocer el arco iris. (...) Lo efímero que pueden ser los resultados de sus aparatos se pone de manifiesto cuando proyecta luz estroboscópica a una fuente de agua, haciendo surgir así la impresión de que el agua se hiela en el aire, ingrátida, durante unos segundos. (...) En su instalación *The Curious Garden* (Kunsthalle de Basilea, 1997) baña una gran sala vacía en una luz amarilla. De este modo no se pueden percibir otros colores, por su diferente longitud de onda. >>³¹³⁸

Un sorprendente “arco iris horizontal” aparece asociado a la naturaleza con agua helada también interesa al ‘futuro’ arquitecto Toyo Ito, que en febrero de 1991 titulará “La arquitectura como metamorfosis”, *Jutaku Kenchik* y que comenta extensamente:

<< (...) la experiencia más misteriosa que tuve entonces, aunque todavía era un niño, fue ver el arco iris suspendido por encima del lago al final del otoño, poco antes de la época en que comenzaba a helarse. En las madrugadas, al inicio del invierno, cuando bajaba repentinamente la temperatura, subía al piso de arriba a contemplar desde la ventana el arco iris de tonos pálidos que aparecía hacia el oeste, a ras de la superficie del lago. Todo ello en medio de la niebla matinal. Este fenómeno se daba solamente en las madrugadas en que el cielo estaba despejado y no había viento, y duraba muy poco tiempo. Las gentes del lugar lo llamaban arco iris horizontal, ya que se extendía horizontalmente sobre la superficie del lago.>>

No obstante la impermanencia forma parte de la naturaleza del arco iris:

<< Era un fenómeno tan bello y silencioso, que daba la sensación de que el arco iris, que aparecía sólo en aquella parte del lago terso como un espejo, lo hacía por el poder del dios de las aguas. Sin embargo, en cuanto comenzaba a salir el sol, cuando ya empezaba a verse el paisaje de alrededor, desaparecía el arco iris imperceptiblemente, y se veían los patos silvestres que habían llegado de Siberia, flotando sobre el agua como pequeños puntos negros. >>³¹³⁹

Mientras que el contemporáneo arco iris artístico de Yamagata deviene epidérmico (paneles holográficos) y los prismas de Newton se transforman en “micro-prismas”:

<< Paneles holográficos: A fuerza de llamarlos así, quedarán con ese nombre. Se trata sólo de un plástico perfilado con micro-prismas y montado sobre un material especular. Si se imprime en cada uno de los lados del prisma el fragmento correspondiente de una imagen tenemos esas falsas holografías, tan cotidianas. Usados para descomponer la luz deberían llamarse paneles difractores. Este efecto, en realidad, se puede obtener rayando cualquier plástico. >>³¹⁴⁰

En la búsqueda de sus diversas identidades, el “arco iris” en su devenir temporal, incluso se propone ‘transportable’:

<< Arco iris de bolsillo: ¿Quién no ha perdido unos minutos contemplando el arco iris que se produce en la otra cara de un disco compacto? Invitamos al lector a realizar esa experiencia con distintas fuentes de luz: el sol, una fuente fluorescente, alumbrado viario. No todos los arco iris serán iguales, porque la composición espectral de esas fuentes es muy distinta. >>³¹⁴¹

Desde la óptica del luminoso ciclo de la naturaleza procedemos a un último acercamiento al devenir de la luz en la arquitectura y la escultura. Retomando luego la luz natural en tanto reflejo, anticipando en su conceptual duplicidad otra categoría de luz, la artificial.

Recordamos que la unidad mínima del devenir luminoso de Ando lo constituye el muro, dotado de una naturaleza dualista:

³¹³⁸ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999 p.142

³¹³⁹ ITO Toyo, *Escritos: La arquitectura como metamorfosis*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000, pp.81-82

³¹⁴⁰ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, *Diseño Interior* n° 148, noviembre 2004, p.190

³¹⁴¹ *Ibidem*.

<< Los muros de mis obras desempeñan un doble rol, el de rechazo y el de aceptación. (...) Los muros cortan los elementos inmateriales y amorfos del viento, de la luz solar, del cielo y del paisaje para después hacerlos suyos en su papel de agentes del mundo interior. (...) A cada instante los muros cortan el cielo, luz, viento y paisaje en una continua demostración de poderío que la arquitectura refleja. >>

Se manifiesta paradójico en la comunicación desde la sobriedad, evidenciándose como “espejo” de la naturaleza visualizando el discurrir del tiempo:

<< Cuanto más sobrio sea el muro, hasta el punto de resultar frío, tanto más nos hablará. A veces es un arma punzante que amenaza, otras es un espejo sobre el que se reflejan débilmente la luz y el paisaje. La luz que se difunde por las esquinas va a reunirse con la oscuridad general y entra en vigoroso contraste con la luz directa. Con el transcurrir del tiempo las dos “luces” se combinan y enriquecen al espacio. El hombre y la naturaleza se encuentran gracias a la arquitectura. >>³¹⁴²

Por tanto, la arquitectura de Ando fundamentada en el muro propicia el encuentro del hombre y la naturaleza, tal y como sucede con James Turrell al interesarle la luz, asociada a la “naturaleza”, incluso “de la percepción”:

<< Turrell está muy interesado por la luz, el espacio y la naturaleza de la percepción. >>³¹⁴³

La arquitectura de Ando permite la apropiación de la “naturaleza”, particularmente mediante el “patio”, que (como ya tratamos) permite vivenciar el devenir como una ‘rigurosa’ filosofía de la naturaleza, que integra exterior e interior:

<< Desde 1976, cuando diseñaba la Casa *Azuma*, la introducción de la naturaleza en una edificación ha sido un tema al que he venido dando mucha importancia.

El patio de la Casa *Azuma* ocupa la tercera parte de la superficie en planta y enlaza el exterior con el interior. Es un ardid para apropiarse de un trozo de naturaleza, pero no de naturaleza artificial y sometida, sino (...) aumenta el rigor de la vida, pero precisamente éste es el camino por el que se ennoblecían las casas japonesas (...) >>

Así la vida fluye (naturalmente) en la ‘ennoblecida’ arquitectura contemporánea de Ando donde los fenómenos naturales “activan el espacio”:

<< Los espacios habitables de hoy pueden brindar mayor comodidad y funcionalidad, pero una casa donde se entremete la naturaleza es más adecuada al hombre y armoniza mejor con la esencia de la misma. La importancia del patio reside en que es un espacio donde los sentidos perciben el cambio de las estaciones. La expresión de la naturaleza varía sin cesar. La luz, el viento y la lluvia no se libran tampoco del cambio estacional, pueden ser desapacibles o dulces y agradables. Activan el espacio, informan sobre las estaciones y alimentan en nuestro interior una sensibilidad más exquisita. >>³¹⁴⁴

El devenir arquitectónico de la naturaleza evidentemente necesita una “duración”, un concepto que también interesa artísticamente a Turrell, que consecuentemente deviene contemplativo:

<< Muchas de las intervenciones espaciales de Turrell se encuentran instaladas de forma permanente en distintos lugares, tanto en recintos cerrados como al aire libre, lo que resulta favorable para estas obras cuya interpretación depende de la duración de su contemplación. Un ejemplo de este aspecto es su instalación *Reunión (Meeting)*, 1986), realizada para el P.S.1 Contemporary Art Center en Long Island City, Nueva York. >>³¹⁴⁵

Hemos apreciado como la arquitectura de Tadao Ando propone frecuentemente la tipología del patio, para contemplar meditativamente el cielo continuamente cambiante, último reducto contemporáneo de la naturaleza original. Ahora en cierto paralelismo

³¹⁴² ANDO Tadao, *Introducción* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.24

³¹⁴³ Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.228

³¹⁴⁴ ANDO Tadao, *Introducción* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985. p.25

³¹⁴⁵ Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.229

apreciamos como la escultura de Turrell trabaja con una luz en devenir, contemplada a través de una gran abertura en el techo, meditando científicamente entre el día y la noche, entre la luz natural e incluso la artificial:

<< Soy científico. Cada otoño y primavera voy con una docena de estudiantes de mi Laboratorio de Percepción a ver el *skyspace* de Turrell en PS1, en Nueva York. Se trata de una sala vacía con una gran abertura cuadrada en el techo abierta al cielo. La sala está iluminada y tiene un banco bordeando la habitación para sentarse. Eso es todo. Solemos llegar media hora antes de la puesta del sol, estamos allí durante una hora y nos vamos al anochecer. A mis alumnos les digo que traigan una chaqueta, un reloj de pulsera y un cuaderno. Les pido que escriban en sus cuadernos lo que les llame la atención, anotando la hora. A menudo anuncio el momento en que la luminosidad del cielo se iguala con la del techo iluminado. >>³¹⁴⁶

Esta concepción de la frontera luminosa también interesa a Barañano, en la valoración conclusiva que hace de Turrell:

<< Su obra no es una instalación o un trabajo en el volcán, sino un colocarnos en contacto con la luz del cielo y con la geología que vamos pisando a cada instante. Allí, en el volcán, se evidencia en la oscuridad de color que la noche trae siempre con ella el día. >>³¹⁴⁷

... y este contemporáneo ‘culto solar’ que a nivel arquitectónico y escultórico hemos observado en Ando y Turrell, sorprendentemente aparece incluso con mayor precisión en la prehistoria:

<< El reconstruido montículo de piedra neolítico de Newgrange, en el Boyne Valley, Irlanda, fue edificado con su paso central alineado para registrar la salida del sol en el solsticio de invierno el 21 de diciembre. Al subir el sol, los rayos atraviesan la entrada rectangular, y el haz luminoso va de izquierda a derecha, iluminando los símbolos solares esculpidos. >>³¹⁴⁸

Precisamente Turrell también se interesa por este lugar prehistórico, que relaciona con sus proyectos mediando una “revisión histórica” que interacciona indirectamente con la caverna platónica e incluso siglos después con las “cámaras oscuras”:

<< Muchos ven el Roden Crater y hacen comentarios sobre Stonehenge, pero en realidad es más como Abu Simbel o Newgrange. Stonehenge es una escultura puntual; te paras y los acontecimientos se suceden. Señala los acontecimientos en el cielo, pero en Newgrange o Abu Simbel, cuando hay un evento de luz en el cielo, hay un evento de luz en el espacio. De la misma manera que la cámara oscura, acentúa este evento o hace posible ver el evento, se convierte en un espacio que ve. En una revisión histórica de mi trabajo, miro la cámara oscura que viene de Newgrange y Abu Simbel. (...) La gente que mira la realidad, a través de la cueva de Platón, en cámaras oscuras hechas en ciudades europeas. Los dioramas y los panoramas se colocaban en un círculo para mostrarlos en las grandes exposiciones. >>³¹⁴⁹

Si la precisión solar neolítica resulta sorprendente en Newgrange, no menos impactante es la vigencia de semejantes intereses solares, en la arquitectura contemporánea de orientación más “natural”:

<< Al mediodía del 21 de junio (solsticio de verano) el sol alcanza su máxima altura en el cielo del hemisferio Norte. Para celebrarlo, la ventana del techo, con espejo, del arquitecto Peter Ayley, recoge los rayos del sol y los refleja verticalmente al interior de su casa de Bristol, Inglaterra. >>³¹⁵⁰

³¹⁴⁶ PELLI Denis G. *¿Qué significa observar? El Skyspace de James Turrell en PS1*, en TORRES Ana M^a Catálogo *James Turrell*, Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2004, p.55

³¹⁴⁷ BARAÑANO Kosme de *El peso de la luz*, en TORRES Ana M^a Catálogo *James Turrell*, Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2004, p.39

³¹⁴⁸ PEARSON David, *El libro de la casa natural*, Integral - Oasis, Barcelona, 1991, p.33

³¹⁴⁹ TURRELL James *La cueva de Platón. En una conversación con Ana M^a Torres*, en TORRES Ana M^a Catálogo *James Turrell*, Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2004, p.63

³¹⁵⁰ PEARSON David, *El libro de la casa natural*, Integral - Oasis, Barcelona, 1991, p.39

En un entorno cultural más cercano, concretamente en el Santuario románico de San Juan de Ortega también se controla con gran precisión la luz solar, en este caso orientada hacia los equinoccios:

<< Aún existe una “Congregación” de muchas poblaciones que sienten la devoción a san Juan de Ortega, y asiste un elevado número de personas al Santuario tanto en su fiesta religiosa (2 de junio) como los días equinocciales. Son éstos el 21 de marzo y el 22 de septiembre, en los que se produce a las cinco de la tarde el fenómeno de que el sol que entra por un vano ilumina concretamente un capitel románico interior del ábside septentrional dedicado al ciclo Anunciación-Visitación-Nacimiento.

El Santuario fue declarado Monumento Nacional en 1931. (...) En 1971 fue nombrado patrono del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos por su actividad edificatoria. >>³¹⁵¹

Curiosamente este Santuario se encuentra a pocos kilómetros de un yacimiento prehistórico fundamental, Atapuerca (tal como puede apreciarse en un mapa de la zona) que sin embargo no parece interesado por el citado ‘culto solar’ (ejemplarizante en Newgrange):

<< El Santuario de San Juan de Ortega dista 25 km. de Burgos, próximo a la carretera que conduce esa ciudad hacia la Rioja. >>³¹⁵²

El templo de origen románico, ‘conceptualmente’ quedó abierto como proyecto (“no se completó”):

<< La iglesia del santuario es sustancialmente un templo románico, que sería construido en el último tercio del siglo XII hasta el crucero, siendo ampliado a mediados del XV con un tramo de naves. (...) Aunque no se completó en estilo románico el proyecto inicial (que la tradición atribuye al mismo San Juan de Ortega) de tres naves (...) >>³¹⁵³

En un contexto netamente contemporáneo apreciamos como también la denominada Zona Cero de Nueva York, queda abierta al futuro pero también al ‘culto solar’ (como veremos):

<< (...) algunos de los estudios más reconocidos internacionalmente aspiran a llenar el inmenso vacío que dejaron en Manhattan las Torres Gemelas tras el 11-S; las siete propuestas presentadas intentan responder a los retos simbólicos y arquitectónicos que plantea la reconstrucción. >>

Sorprendentemente la arquitectura contemporánea más vanguardista parece sensible a las “voces ocultas” y a la “meditación”:

<< (...) Con la sensibilidad de un cabalista hacia las voces ocultas de las circunstancias, Daniel Libeskind ha aplicado una alquimia esotérica de líneas y formas para inculcar memoria y significado en su elegía al WTC (World Trade Center). Este arquitecto santifica los pastosos muros de cimentación que se han conservado para formar un espacio de meditación al aire libre, situado a más de 20 metros de profundidad en la Zona Cero. Desde esta zona primigenia, su poema se despliega en espiral hasta alcanzar el nivel de la calle, donde una matriz de líneas traza transversalmente un profundo rasgo de carácter específicamente espiritual. >>³¹⁵⁴

Interesándonos ahora el preciso ‘ataque’ solar a la Zona Cero:

<< Una X excavada en la masa, a modo de vacío verde en el solar, resucita un recurso ya antiguo: las dos líneas de la X quedarán definidas cada 11 de septiembre por dos rayos de sol correspondientes a las 8,46 (cuando se estrelló el primer avión) y a las 10,28 (cuando se vino abajo la segunda torre). Cada aniversario de la tragedia, la luz del sol caerá sin sombras sobre esta Cuña de Luz. >>³¹⁵⁵

³¹⁵¹ ANDRES ORDAX Salvador, *San Juan de Ortega. Santuario del Camino Jacobeo*, Edilesa, León, 1995,

p.14

³¹⁵² *Op. cit.* p.5

³¹⁵³ *Op. cit.* p.14

³¹⁵⁴ KIPNIS Jeffrey, *Réquiems y rascacielos*, El país - Babelia, 18 enero 2003, p.20

³¹⁵⁵ *Ibidem.*

Desde la retórica del lenguaje, podemos apreciar como se proyecta el ‘sol’ sobre el ‘solar’, proyectado por un arquitecto ‘estrella’:

<< Es en estos momentos el arquitecto más famoso del mundo y sobre él recae una gran responsabilidad, levantar en el solar de las Torres Gemelas, en Nueva York, los nuevos edificios que sustituirán a los derribados el 11 de septiembre de 2001. >>³¹⁵⁶

Y la “retórica” misma deviene culto solar contemporáneo, proyectado como futuro:

<< Pero la retórica de Libeskind va incluso más allá. Casi cada fracción del conjunto (titulado Jardines del Mundo) actúa como un artefacto simbólico. (...) En esa dirección actúan también dos zanjas en X excavadas en la masa constructiva que se iluminarán con el sol cada mañana de los 11 de septiembre y a la misma hora en que se estrellaron los aviones. >>³¹⁵⁷

Desde la memoria del lugar donde se produce la metamorfosis arquitectónica, la sombra quedaría eternamente iluminada en la *zona cero*:

<< El Memorial Site: Ubicado en lo que se denominó como *zona cero*, es la parte central del proyecto y está dedicado al recuerdo a las víctimas de los atentados del 11 de septiembre. (...) El proyecto se completa con un museo de la tragedia, un centro cultural y grandes espacios abiertos en memoria de las víctimas. (...) Los dos grandes parques [Parque de los Héroes y Parque Cuña de Luz, unidos por la Avenida Fulton] que dan entrada al recinto están diseñados de tal manera que todos los 11 de septiembre entre las 8,46 y las 10,28 de la mañana (horas de los impactos de los aviones contra las torres) el sol los ilumine sin sombra alguna. >>³¹⁵⁸

La contemplación de la naturaleza en el interior de la arquitectura, esencialmente se orienta hacia el devenir de la luz natural (“metamorfosis”), que al arquitecto Toyo Ito le interesa sobremedida y consecuentemente evidencia en sus luminosos dibujos (“diagrama”):

<< Se pueden denominar espacios como metamorfosis de la luz, las obras creadas en la década de los 70, desde la Casa de Aluminio (1971) hasta el Hotel D (1977), con la adición de la Casa de Kasama (1980). Aquí el protagonista es la luz que produce un flujo en el espacio.

Lo que era común en las obras realizadas en esta etapa fue: rodear una superficie con un muro, determinar un espacio lineal en forma de tubo, e introducir en él la luz natural abriendo diversas aberturas. En el interior del tubo blanco se produjeron claroscuros porque entraban luces diferentes en cantidad e intensidad desde la parte superior y desde los lados. Así, se dibujaba un diagrama de distribución de luces de la misma intensidad, en torno principalmente de la parte que tenía aberturas.>>³¹⁵⁹

No es el único arquitecto japonés al que le interesan las sombras dibujadas sobre el “muro”, puesto que Tadao Ando también utiliza los “muros” para introducir la naturaleza (solar incluso) en el artificio urbano:

<< ‘Atelier’ en Oyodo, Osaka, Japón, 1982. (...) el jardín trasero recibe luz natural que altera la apariencia del mismo y lo convierte en foco central. Entre los dos muros se introduce un tercero que recibe el juego de luces y, sostenido sobre el jardín, adquiere un sello de ingravidez. La luz incide en este muro y es reflejada además por una superficie acristalada para, por último, propagar un complejo dibujo de sombras. Las vicisitudes de la luz jalonan el paso del tiempo. Poner de relieve los efectos de la luz es una vía para implicar a una naturaleza que escasea en las ciudades. >>³¹⁶⁰

³¹⁵⁶ VERDU Vicente, *El inventor de la ‘zona cero’ - Entrevista con Daniel Libeskind*, El País Semanal 1391, 25 mayo 2003, p.70

³¹⁵⁷ *Op. cit.* p.74

³¹⁵⁸ *Op. cit.* p.73

³¹⁵⁹ ITO Toyo, *Escritos: La arquitectura como metamorfosis*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000, p.91

³¹⁶⁰ ANDO Tadao, *Introducción* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985. p.86

Precisamente esta misma construcción de Ando aparece reseñada por otro autor, pero sobre todo aparece documentada por una exhaustiva secuencia fotográfica:

<< *Atelier en Oyodo*, Osaka 1981-82 (...) El cambio de la cualidad de la luz en diferentes horas del día puede ser observado en las habitaciones. [Secuencia fotográfica compuesta por 16 fotografías, tomadas cada media hora, entre las 8,30 am y 4,00 pm] >>³¹⁶¹

Recordemos a este respecto una equivalente secuenciación fotográfica del devenir luminoso de la naturaleza sobre la arquitectura. Así podemos encontrarla bajo una concepción no arquitectónica sino puramente artística en Dibbets, donde el devenir aparece como luminosa “proyección” quizás incluso algo “fantasmal”, así volvemos a citar (cíclicamente como el sol):

<< (...) sus siguientes experimentos se centraron en el simple registro de luces y sombras. Por ejemplo, en *El día más corto de 1970 fotografiado en mi casa cada 6 minutos* (...) un delgado panel lineal compuesto por setenta y nueve fotografías muestra una sucesión de los distintos momentos de un día, del amanecer al ocaso, a través de la luz que ilumina y oscurece la vista de una ventana. El tema de esta obra no es la forma de la ventana (...) sino el paso del día, que se nos muestra a través de una elegante sucesión de vistas. >>

Como podrá apreciarse con posterioridad:

<< En otra obra relacionada, *Sombra en la Galería Sperone* (Turín, 10 de marzo, 1971), Dibbets montó su cámara en la galería de Gian Enzo Sperone el 10 de marzo de 1971, tomando fotografías a intervalos regulares para plasmar el paso del tiempo a través de los dibujos geométricos creados por el movimiento de luces y sombras en el suelo de la sala. Una ventana de la galería se nos muestra a través de su proyección fantasmal distorsionada por la perspectiva, una imagen creada por la intersección de luz y línea. Las doce fotografías, (...) suprimen los detalles superfluos y naturalistas, (...) condensan la percepción de la luz en un retrato material del paso del tiempo. >>³¹⁶²

Este “fantasmal” y proyectivo retrato del paso del tiempo, en lo esencial (incluida su “Naturaleza efímera”) parece asimilable al espíritu japonés definido con el término *sabi*:

<< En el sustrato de este valor estético subyace una visión cósmica budista que resalta la soledad de la existencia humana, y anima a aceptar y alegrarse incluso de la misma.

Así, se desarrolla un sentido *positivo* del SABI, al asociar las imágenes de la caída de la Naturaleza efímera y desolación del paisaje invernal al ser percibidos y estimados como símbolo de la soledad caduca del hombre destinado a morir en este mundo. >>³¹⁶³

Y desde la poética el *sabi* el inevitable devenir se puede comprender magistralmente como naturalmente meditativo, encontrando la “serenidad” cuando se asume el “paso del tiempo”:

<< El gran maestro poético Basho (s.XVII) (...) realizó al máximo el espíritu positivo de SABI como el gran valor estético-moral por el que las connotaciones de deterioro y soledad se difuminan con los valores sugeridos a la sensibilidad espiritual de la persona que sabe encontrar la serenidad ante la caducidad de todas las cosas del mundo con el paso del tiempo. (...)

SABI sugiere una desolación natural por el paso del tiempo. Como la pátina de las cosas de este mundo destinadas a desaparecer. >>³¹⁶⁴

Siglos después desde el arte contemporáneo Turrell también se interesa por la “serenidad” contemplativa frente el devenir, una actitud que parecería genética cuando consideramos la familiar tradición meditativa de los cuáqueros:

³¹⁶¹ AA.VV. *Tadao Ando - Architectural Monographs 14*, Academy Editions / St. Martin's Pres, London, 1990, p.125

³¹⁶² Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.73

³¹⁶³ LANZACO Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2003, p.93

³¹⁶⁴ *Op. cit.* p.96

<< Mientras los espectadores permanecen sentados en simples bancos de madera en una pequeña sala con una ventana en el techo por la que se ve el cielo, observan cómo el cielo azul del día va oscureciéndose hasta convertirse en negro, haciéndose visible entonces la luz artificial de la sala. La invitación inherente al pensamiento íntimo en silencio y a la espera necesaria para experimentar las gratificaciones de esta obra es una alusión a un paciente examen de conciencia y a la meditación de los asistentes a una reunión de cuáqueros. >>³¹⁶⁵

Esta “meditación” colectiva occidental aparece en sintonía con otra meditativa reunión en la casa de té y, mediando el devenir luminoso en la arquitectura, Tadao Ando interpreta críticamente esta tradición:

<< Perfecta, de cualquier modo que sea, es la *Tea House*, una preciosidad arquitectónica raramente publicada, que no obstante representa la tentativa del arquitecto de traducir en moderno material la esencia y el estilo de la casa tradicional. >>

Valoración realizada en el contexto de una exposición ‘intercultural’ donde aparece en lugar preeminente la obra realizada en “Osaka: el estudio de Tadao Ando, en varias horas de un día de 1982”:

<< Una instalación de luz y sonido marca con originalidad la reciente exposición americana de las obras de Tadao Ando: edificios recientes y proyectos precedentes se muestran en el *Architectural League de Nueva York*, con acompañamiento sonoro de música de Pachelbel y soporte visual de serigrafía, maquetas, fotos, videos. (...) Incorporando la naturaleza en su esencia, la arquitectura de Ando revitaliza a través del sugestivo recorrido creado por la secuencia de patios, pasajes y escalas. Pero, sobre todo, manipulando la luz en su efecto sobre las superficies. >>³¹⁶⁶

Ante la ambigüedad perceptiva del luminoso devenir Jean Dibbets también se muestra crítico, apareciendo conceptualmente próximo al budismo, al “cuestionar” lo ilusorio:

<< Desde 1967 Jan Dibbets ha utilizado la técnica fotográfica para explorar las ambigüedades de la percepción. Sus temas habituales (frecuentemente paisajes, horizontes e interiores arquitectónicos) se examinan simultáneamente desde diferentes perspectivas y bajo distintas condiciones de iluminación. Estas impresiones fotográficas, rigurosamente calibradas en su estructura formal, se valen del tiempo y el movimiento para cuestionar no sólo la espacialidad estática que tradicionalmente ha definido a las artes visuales, sino también el espacio ilusorio que ha caracterizado a gran parte de este arte desde la pintura renacentista hasta la fotografía. >>³¹⁶⁷

Como a otros artistas contemporáneos, naturalmente (al recordar su origen japonés) al arquitecto Tadao Ando le interesa el “pensamiento Zen”:

<< Artistas como John Cage, Donald Judd o Robert Morris han sido buenos conocedores de la tradición Zen. Las primeras obras de Tadao Ando, toda la obra de Kazuo Shinohara y una parte de los diseños de Shiro Kuramata, por su concepción de la belleza como simplicidad, austeridad y pobreza voluntaria, y por su capacidad de contención, de omisión y de saber detenerse a tiempo en la configuración de las formas, también nos muestran esta sintonía con el pensamiento Zen y con parte de las tradiciones estéticas japonesas. Al mismo tiempo, nos permiten comprobar, tal como ya se desveló a principios del siglo XX, que existen relaciones entre la abstracción del arte contemporáneo y las antiguas escuelas estéticas japonesas. >>

Una filosofía oriental particularmente entendida como espiritualidad ‘minimalista’ o más expresión con menos recursos:

<< Con la introducción al budismo Zen a finales del siglo XII, la austeridad, el rigor y la simplicidad entraron a formar parte de la religión y el arte japonés. El jardín seco, hecho de piedras, troncos secos y grava blanca, explicita este grado de abstracción y sensibilidad, soledad y rudeza. También los *haiku* japoneses, los *tokonomas*, la ceremonia del té y la música tradicional participan de estas tradiciones, basadas en la máxima expresión y espiritualidad con los mínimos medios. Incluso la comida japonesa

³¹⁶⁵ Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.230

³¹⁶⁶ KESTENBAUM Jacqueline E. *Tadao Ando: Intercepting Light*, Domus 660, p.31

³¹⁶⁷ Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.72

muestra otro componente esencialmente minimalista: el separatismo que excluye las mezclas, que presenta los elementos base en su estado puro y crudo, dando mayor importancia al vacío que al lleno.>>³¹⁶⁸

Desde esta perspectiva espiritual y orientalista, Mies en las casas con patio parece sintonizar anticipatoriamente con esta espiritualidad laica, contemplativa del devenir de la naturaleza:

<< Pasaron los tiempos en que tuvo la Iglesia el monopolio de la reflexión, en que la *vita contemplativa* era siempre ante todo *vita religiosa*. (...) Queremos traducirnos a nosotros mismos en piedras y en plantas, queremos pasearnos por nosotros mismos cuando circulemos por esas galerías y esos jardines”. Nada podría explicar de forma más esclarecedora el trabajo de Mies en las casas-patio, el tema de su prolongada investigación, que esas galerías acristaladas, silenciosas y espaciales, en las que pasear por nosotros mismos, identificados con el tiempo circular a través de la contemplación del ciclo natural.>>³¹⁶⁹

Incluso podría hablarse de cierta mística en Mies, con una arquitectura que como la citada ceremonia del té, es esencialmente contemplativa:

<< Pero, a pesar de esta apuesta por lo objetivo, su arquitectura, como bien señaló Ernesto Rogers, termina por ser una de las más líricas. No hay en ello contradicción alguna: Mies trabaja con esos materiales “objetivos”, en cierto modo intocados, hasta extraer de ellos sus más ocultos registros; los arranca del ámbito de lo cotidiano introduciéndolos en otro escenario, en el que se convierten en objeto de contemplación. Esta actitud contemplativa es una de las claves de su arquitectura. >>

Donde el “silencio” cobra protagonismo identificándose con la “transparencia” y la práctica constante del “dejar pasar” (“atraviarse”), a otro nivel característica identitaria de la meditación *zazen*:

<< Para que una obra se convierta en objeto de contemplación ha de poseer la propiedad de la transparencia, es decir, ha de lograr que la mirada del espectador no se detenga en ella sino que la atraviese, llevando esa mirada más allá del límite físico definido por la propia obra. (...) el logro de esa dimensión cristalina, abierta y luminosa que constituye el requisito básico de la contemplación. De este modo, la transparencia se aproxima a ciertas formas del silencio. >>

Proponiendo Mies una arquitectónica suspensión temporal para facilitar una “silenciosa revelación”, mediando la luz:

<< (...) su verdadero objetivo es conseguir la transparencia conceptual, esa singular concepción en la que paradójicamente, se superponen la claridad y el enigma. Ante (...) algunas de las principales obras de Mies, experimentamos un sentimiento de ruptura y de suspensión del tiempo, como si asistiéramos a una silenciosa revelación. >>³¹⁷⁰

Tan exótica como la anterior relación, con cierta perspectiva histórica se propone una arquitectónica afinidad entre el “gótico” y Mies, que no se limita a la desmaterialización de la masa en beneficio de la vidriera-vidrio, sino que incluye rasgos espirituales:

<< Desde el gótico, el aumento de la superficie acristalada en la arquitectura ha respondido a un deseo de desmaterialización y de mayor permeabilidad a la luz. (...) No construyó [Mies] propiamente ninguna catedral, pero sí que utilizó los dos principios básicos del arte gótico: el uso expresivo de la estructura y la búsqueda de la luz. Luz, juego de brillos, materiales preciosos y preciados... Mies parece que nos remite a esa línea de arquitectura que intentaba materializar la Jerusalén Celestial que San Juan en el Apocalipsis describía como “de oro puro, como cristal, transparente”. La luz en el pensamiento medieval (fundamentalmente analógico) es sinónimo de pureza. >>

La “pureza” de la luz dota de brillo y exalta la transparencia, unas cualidades que en modo intemporal se asocian a la dimensión espiritual:

³¹⁶⁸ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.168

³¹⁶⁹ ABALOS Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.27

³¹⁷⁰ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.22

<< Transparencia y brillo, cualidades asociadas a la luz, serían así los atributos de los objetos más cercanos a la divinidad. Dionisio Pseudoareopagita, en su *Teosofía*, identifica el *logos* divino con la Luz verdadera. “Dios interpone imágenes entre El y nosotros. Esas pantallas son la Sagrada Escritura y la naturaleza, que nos presenta imágenes de Dios (...)” (Otto von Simson, *La catedral gótica*, Madrid, Alianza, 1980, p.72). Cómo no recordar los paneles de materiales preciosos en la arquitectura de Mies que son, por una parte, brillantes pantallas y, por otra, resistencias interiores a la luz. >>³¹⁷¹

Pero mientras que la vidriera gótica es policroma, el vidrio de Mies, aunque excepcionalmente aparece coloreado, como en el Pabellón Barcelona de 1929 (verde, gris, blanco) y antes en la Sala de Vidrio de la Exposición de la Deutsche Werkbund en Stuttgart en 1927 (también ya en verde, gris, blanco), esencial y metafóricamente se entiende monocromático. Esta concepción permite una conceptual aproximación al gris espiritual en la vidriera:

<< “Grisalla” es el nombre de una técnica pictórica cuyos colores se reducen a tonos grises. (...) Los grises monjes cistercienses no toleraban ningún color en sus iglesias, ninguna vidriera pues consideraban que la luz coloreada aparta la devoción y por eso se pintaron en muros y ventanales sólo ornamentos grises. >>³¹⁷²

En este sentido podría hablarse de una espiritualidad gris (“El color de la pobreza y de la modestia”), que anticiparía los aspectos más superficiales del contemporáneo minimalismo ‘laico’:

<< En antiguo alemán, *griseus* significa no sólo “gris”, sino también “escaso” e “insignificante”. La vestimenta gris (como la marrón) estaba en principio hecha de tela sin teñir. (...) Las monjas y los frailes hacen tres votos: pobreza, obediencia y castidad. Las diferentes órdenes hacen distintas interpretaciones de la pobreza; (...) Entre estas últimas, las órdenes de pobreza absoluta, figuraban la de los capuchinos y la de los cistercienses. Sus miembros vestían hábitos grises. >>³¹⁷³

Por otra parte el espiritual devenir de la luz también incide sobre el color en las vidrieras, destacando aquí el valor ejemplarizante de la capilla alta de la Saint-Chapelle:

<< Las quince vidrieras del siglo XIII y el rosetón occidental, sustituido en el siglo XV, dan una luz coloreada cuya intensidad siempre ha provocado admiración. El extremo fraccionamiento de los colores produce un centelleo multicolor cuyo tono general, con predominio del azul y el rojo, cambia según la hora. >>³¹⁷⁴

Esta concepción mutante del ‘color luz’ también podemos encontrarla en el ‘color material’, siendo particularmente sugerente el devenir del naranja, un color que vimos como en Oriente se encuentra también asociado a la espiritualidad:

<< El alazor es un cardo con flores anaranjadas que se cultivó por primera vez en India y en China. De sus flores secas se obtienen dos colorantes distintos: uno amarillo, soluble en agua, y otro rojo, soluble sólo en alcohol. El amarillo es poco estable a la luz y palidece con el lavado. El rojo es estable a la luz y a los lavados. En Europa se separaron ambos colorantes; el amarillo disuelto en agua se utilizaba para teñir de este color y el colorante restante servía para teñir de rojo escarlata. En Asia no se separaban los dos colorantes. Se apreciaba el característico cambio de color que sufrían los teñidos con alazor: cuanto más se lavaban más enrojecían. La separación de los colores habría significado una contradicción para el pensamiento asiático. >>³¹⁷⁵

³¹⁷¹ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.56

³¹⁷² HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.279

³¹⁷³ *Op. cit.* p.280

³¹⁷⁴ FINANCE Laurence de, *La Sainte-Chapelle - Palacio de la Cité*, Editions du patrimoine, Paris, 2001, p.39

³¹⁷⁵ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.189

Además en el color naranja puede apreciarse una “diversidad” cultural, pero también el estatus:

<< En la India se percibe el color naranja de manera más diferenciada que en Europa. (...) Hay muchas plantas que tiñen de color naranja. La más importante es el azafrán, originaria de la India oriental. En Europa, el azafrán era demasiado caro para teñir vestimentas enteras, pero en la India los nobles vestían enteramente con prendas teñidas de azafrán, (...) Más barato era el alazor, el “falso azafrán” o “azafrán bastardo”, cuyo uso estuvo muy extendido. >>³¹⁷⁶

En la naturaleza el devenir diario del color naranja podría interpretarse como un cierto culto al sol. Desde otra óptica, si el color cambiante permite predecir el tiempo, en esa lectura naturalista el proyecto podría entenderse como una predicción de futuro, de la obra:

<< La influencia que el tamaño de las partículas tienen en los colores de la aurora y el ocaso es tan directa, que durante siglos ha servido para predecir el tiempo. La popular regla marinera: “Atardecer rojo, noche tranquila; rojo amanecer, día de quehacer”, tiene su origen en un pasaje del Evangelio de San Mateo (...) Y el acierto que suelen tener estas predicciones tiene una explicación perfectamente lógica: El cielo se ve rojo únicamente cuando el aire contiene polvo o gotitas de agua y, puesto que esto no es cosa común por la mañana, cualquier desviación de la normalidad indica, generalmente, el empeoramiento del tiempo. Por la noche, un cielo rojo o, más bien dicho, púrpura, se debe a la esperada presencia de humedad y alta presión, lo que, naturalmente, presupone un día claro. >>³¹⁷⁷

En sintonía con este devenir cromático, el cambio de tonalidad de la luz en arquitectura interesa a Toyo Ito y fundamenta el concepto de “metamorfosis” arquitectónica:

<< La luz natural va cambiando de tonalidad a cada momento, según la estación del año, la hora o el tiempo atmosférico, por lo que el espacio del interior del tubo va cambiando también en cuanto a la suavidad como en cuanto al color, correspondiendo con esos cambios. En otras palabras, el espacio se convierte, precisamente, en metamorfosis de la luz. Tal espacio, como metamorfosis de la luz, formó el tubo más cerrado en la *Casa de Nakano Honcho*, aumentando la intensidad de la luz gradualmente a partir de esta obra. Y así, mientras que aquí se ven los focos de luz dentro del tubo oscuro, en la *Casa de Kamiwada* y en el *Hotel H* empiezan a superponerse entre sí las zonas de luz, estando ya en la *Casa de Kasama* el grado de luz en su cenit. >>³¹⁷⁸

Por otra parte, los cambios cromáticos del sol permiten definir una identidad básica de la naturaleza, la metamorfosis que, no obstante, es compatible con el concepto de identidad variable definidora de geografías lumínicas:

<< Los innumerables cambios (grandes y pequeños) en las condiciones atmosféricas producen una extensa gama de variaciones en los colores del sol, el cielo y los objetos terrestres. (...) Además, a distintas latitudes varía la calidad del colorido de la bóveda celeste. En los países del norte, donde suele haber más humedad en la atmósfera, es de un azul más pálido; el aire más seco de los países del sur da a su cielo un tono mucho más rico, pues la menor cantidad de partículas de polvo o humedad significa una menor dispersión de las ondas más largas. Resultado: el cielo intensamente azul de Itálica, inspiración, desde hace siglos, de pintores y artistas. >>³¹⁷⁹

Consecuentemente la ‘geografía lumínica’ del japonés Toyo Ito le hace concebir el devenir de la luz como una alternancia equiparable a la Vía de la Naturaleza expresada en el camino jardín zen, y que en la arquitectura de Ito se evidencia como ritmo del clarooscuro, donde podrían detectarse el eco del oriental *yin-yang* o polaridades fundacionales / conclusivas:

³¹⁷⁶ *Op. cit.* p.188

³¹⁷⁷ AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life international, Hamburgo, 1969, p.102

³¹⁷⁸ ITO Toyo, *Escritos: La arquitectura como metamorfosis*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000, p.93

³¹⁷⁹ AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life international, Hamburgo, 1969, p.101

<< (...) Si en esos lugares se disponen muebles que determinen las actividades de la gente, esta escena iluminada brillará todavía más. Y la gente irá tejiendo el espacio suave en estado diluido uniendo estos puntos de luz como si anduvieran sobre los *tobiishi* (piedras dispuestas en un jardín japonés que sirven para pasar sobre ellas). Los elementos arquitectónicos se disponen intentando interferir, lo menos posible, tanto el ritmo del claroscuro como la corriente suave de luz, transformándose así en una obra arquitectónica. Aquí, aunque hablemos de los elementos arquitectónicos, (...) son elementos neutros y abstractos que van rodeando simplemente las áreas de luz. A estos elementos, se les denominó ‘morfemas’. (Morfema. En lingüística, el elemento significativo más pequeño realizado en un enunciado; pero para el autor de este artículo tiene otro significado, según se expone en el texto. -N.T.) >>³¹⁸⁰

Oteiza aparecería con cierta orientación orientalista especialmente evidente desde el trabajo con las polaridades y su proclamación de la *Ley de los cambios*, donde (según tratamos) parecerían resonar ecos del *Yin-yang* o del *I-ching*. Un orientalismo que aparece explícitamente con la cita al jardín de Kyoto, donde por inclusión de un vacío estético que se obtiene bajo una concepción estética multicultural, coexisten el cromlech vasco, el Partenón y el jardín japonés, todos paradójicamente llenos de espiritualidad serena:

<< “Desde el principio he sentido siempre la necesidad de proceder dialécticamente por pares polares de conceptos. (Es la influencia que me dejó Wolfflin con su lección de los pares polares). Todo ocupando el espacio, pero no desocupan. En cuanto monto mi par polar Ocupación-Desocupación e intuyo mi Ley de los cambios de la expresión, montaje y desmontaje del lenguaje, y encuentro sentido al vacío final conclusivo. Y busco finales experimentales en un espacio vacío (cromlech neolítico vasco, Partenón, jardín de Kyoto, etc.). >>

Las contradicciones “presencia” / “ausencia” se integran en la construcción (“se obtiene”) del vacío, naturalmente “espiritual”:

<< (...) El vacío es algo que se obtiene (como sucede en Física, el vacío no existe), es una respuesta estética en la fase de desocupación espacial. El vacío viene a ser la presencia de una ausencia. El espacio vacío como aparcamiento espiritual, como receptividad (término que he enfrenado al de la expresividad, como lo cóncavo a lo convexo), el espacio vacío como barrera y neutralización o defensa de la agresividad exterior de la expresividad y los cinetismos, a favor del hombre.” >>³¹⁸¹

El interés de Oteiza por los pares lleva emparejado una concepción arquitectónica de la escultura donde el “muro” se concibe en “positivo y negativo”, que en sistemática seriación (“familias”) le orientará hacia la luz:

<< Como plasmación de sus teorías en el terreno no figurativo y con un carácter decididamente espacialista, Oteiza dejó en la década de los años 50, principalmente entre 1956 y 1958, las “familias” de esculturas siguientes:

(...) Perforación e iluminación natural de la estatua: perforaciones (espacios vacíos entre sólidos que monopolizan la superficie externa), a la manera de Moore, de las unidades livianas.

Relieve mural: relacionados con la iluminación natural de la estatua y la ampliación de su acción espacial. Pueden ser encofrados de formas exentas con módulos de luz; tratamiento del muro en positivo y en negativo; (...) Maquetas de hormigón con módulos de luz: (...) >>³¹⁸²

Apareciendo ya este interés de Oteiza en el manifiesto *Propósito experimental 1956-57* bajo la denominación de “pared-luz”, entendida como devenir de “sombras” sobre el muro (luz) donde la penumbra y el gris (recordar al efecto el ‘zen’ gris Rikyu, reiteradamente citado) aparecen dotados de iluminación espiritual:

<< Pero en el juego de sombras que rodean a las unidades formales aisladas, en estas ampliaciones de penumbra formal, reconozco esa fosforescencia misteriosa de las formas de Manesier. (...) Le ha favorecido seguramente a Manesier confundir este vacío Malevitch, que todavía no era luz, con la luz.

³¹⁸⁰ ITO Toyo, *Escritos: La arquitectura como metamorfosis*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000, p.92

³¹⁸¹ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000, p.23

³¹⁸² *Op. cit.* p.24

Dorival, hablando de Manesier, y desde una estética totalmente ajena a la mía, dice: “La luz no solamente es fenómeno físico que ilumina los objetos, es cosa espiritual, y más todavía, agente de espiritualización”. (...) El Muro futuro es para mí este plano como un corte de luz fundado en el gris para la creación formal, condensación y vacío, calculada desde un orden exterior y pluridimensional. Y vuelvo a mi estatua; la pienso como un espacio desocupado. >>³¹⁸³

También luz y sombra, particularmente asociados a la cambiante naturaleza, aparecen como ‘manifiesto’ de la arquitectura de Tadao Ando, asociados al término “muro-lienzo”:

<< (...) su grandeza radica en que ha sabido romper con la estaticidad que supone el lienzo. A cada hora del día y cada día del año Ando nos presenta en sus muros-lienzos una naturaleza viva y continuamente cambiante. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la Casa *Koshino*, o en la abertura triangular de su estudio en *Oyodo*.

Es en el inmenso muro del salón de la Casa *Koshino* donde mejor podemos percibir la idea del muro como lienzo. Aquí, la luz que ilumina el muro penetra por una abertura practicada en la cubierta del salón, desmaterializando la pesada estructura de hormigón. Por estas aberturas se escapa y se desmorona la tridimensionalidad del espacio.

Este tratamiento combinado de muro y luz-sombra es un tema reiterativo en la obra de Ando. >>³¹⁸⁴

Volviendo al sentido cosmogónico de la divina luz, aparece el “blanco” primigenio, así como el proyecto nace del papel en blanco:

<< El comienzo es blanco. Cuando Dios creó el mundo, lo primero que ordenó fue: ¡Hágase la luz! El simbolismo del blanco comienza con referencias a la luz. >>³¹⁸⁵

Así el blanco aparece mitificado, tal como también vimos a propósito error de Goethe y sus contemporáneos con respecto a la escultura en el mundo clásico:

<< Goethe se equivocaba en lo concerniente al gusto de los cultivados griegos. Después de publicar su teoría de los colores, los estudiosos de la Grecia clásica descubrieron que los templos griegos, y hasta las estatuas, estaban pintados. (...) Lo que Goethe y sus contemporáneos parecía tan perfecto no eran sino ruinas que habían perdido su capa de color. >>³¹⁸⁶

De la blanca arquitectura clásica, al ‘blanco’ y contemporáneo clasicismo arquitectónico de Mies media una obra paradigmática, el *Pabellón Barcelona* de 1929, en cuyo centro aparece la luz blanca que, como en otras obras posteriores (también alguna anterior), se materializa con “vidrio translúcido”, que puede llegar a evocar cierto orientalismo, implícito en todo el conjunto:

<< En el camino de la desmaterialización, parece que Mies quisiera mantener siempre algún residuo de mayor densidad. Unas veces se concreta en la formación de una chimenea (Casa de Ladrillo, casas-patio o Casa Caine), otras veces en bloques translúcidos para la iluminación. (...) Al introducir dentro del *pabellón de Barcelona* un mínimo recinto iluminado e inaccesible, cerrado con vidrio translúcido, se pone de manifiesto el proceso de aligeramiento: el muro se convierte en luminaria, la materia queda transmutada en luz. La luz extensiva y natural, producto del proceso de transparencia de la fachada, se contrapone al bloque de luz concentrada y artificial en que devienen los muros interiores. En el *Crown Hall*, los dos machones de luz son los únicos elementos del interior que llegan de suelo a techo. >>³¹⁸⁷

³¹⁸³ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000, p.117

³¹⁸⁴ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.24

³¹⁸⁵ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.155

³¹⁸⁶ *Op. cit.* p.166

³¹⁸⁷ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.54

El vidrio “translúcido” también lo encontramos en un arquitecto japonés posterior, utilizado para materializar la luz de la naturaleza, evocando tanto a Mies como a la propia tradición japonesa, naturalmente contemplativa, especialmente desde la postura sentada en el “suelo” que a Tadao Ando interesa particularmente:

<< De sus recursos retóricos sobresale otro rasgo singular, el modo de franquear hacia el interior el paso de la luz diurna. Ejemplo típico es la manipulación de las aberturas y la luz en el estar de la Residencia *Koshino* y en el patio de la Residencia *Ishihara*. En la primera la luz se derrama con abundancia por una rasgadura del forjado; en la segunda, atraviesa el muro de pavés que cierra tres lados del patio. Ambas tienen ventanas de acristalamiento translúcido a poca distancia del suelo, reminiscencia del tratamiento tradicional japonés en función de la altura de ojos de la persona sentada en el suelo. >>³¹⁸⁸

Con un interés equivalente podemos observar como otro japonés (Yasujiro Ozu, que falleció en 1963) sienta en el suelo a la cámara cinematográfica, inmóvil sin juicios, meditativa como en *za-zen* o la ceremonia del té:

<< Ozu observa y analiza la densa trama de relaciones que tejen entre sí un reducido grupo de personas y las registra con actitud impasible. Nunca habla en nombre propio ni hace juicios de valor. (...) El estilo de Ozu es de una parquedad extrema. A partir de la segunda posguerra rueda, casi siempre, con la cámara fija y con un ángulo de visión que corresponde al de una persona sentada en un *tatami*. (...) El objetivo se dispone a unos noventa centímetros del suelo, en una posición mucho más baja que la dictada por las convenciones cinematográficas. (...) concepción artesanal del arte y del mundo, así como la inclinación por un estilo pausado, desnudo y ritual. >>³¹⁸⁹

Remontándonos aún más en la tradición japonesa, volvemos a citar la meditativa “pared” zen (especialmente en el *Soto Zen*), que también puede ser translúcida, mediando ‘la blancura’ del panel *shoji*:

<< En primer lugar, sitúese de cara a la pared (*fusuma* o *shoji*), vuelva la vista hacia abajo, a la posición del cojín, y practique saludos ceremoniales en silencio, con las palmas juntas en actitud de rezo (*gassho*), a las personas que se encuentren a su derecha e izquierda. (...) >>³¹⁹⁰

Pero cuando nos remitimos a una “pared-luz” (en *Propósito experimental 1956-57*), asociable a la transparencia del vidrio que atrapa la luz y el arte en el devenir de luces y sombras, también debe reaparecer Oteiza, con un muro iluminado y una cajas de vidrio que aunque tratándose de maquetas escultóricas, en cierto sentido no parecen muy lejanas de los intereses de Mies:

<< (...) preparé unas maquetas de vidrio. (...) unos vidrios planos superpuestos, con unidades Malevitch, recortadas en pared e intercaladas. (...) Observo cada maqueta con distinta iluminación. Con una luz artificial de lado y con el sol en lo alto, el resultado es impresionante. (...) Lo que era vacío plano, aquí es sitio orgánico, estética topología. El aire se ha convertido en luz. El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas. Aquí, una forma (...) Proyecta y recibe sombra. La sombra crece o disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz. >>³¹⁹¹

La magia volumétrica de las luminosas “maquetas de vidrio” para el estudio de la “pared-luz”, parece sintonizar con las posteriores obras arquitectónicas de Ando, donde se interesa por la luminosa “magia” de los tradicionales paneles *shoji*, contemporáneamente reinterpretados con otros materiales:

³¹⁸⁸ TAKI Koji, *¿Minimalismo o monotonalidad? La metodología de Tadao Ando: Análisis del contexto*, en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.19

³¹⁸⁹ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.28

³¹⁹⁰ HIRAI Tomio, *La meditación zen como terapia. Las evidencias científicas de los efectos del Zazen en la mente y en el cuerpo*, Ibis, Barcelona, 1994, p.172

³¹⁹¹ CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000, p.117

<< Los cambios de luz que se perciben a lo largo del día y el tratamiento de la luz en la casa tradicional japonesa fueron y son los puntos de partida en la obra arquitectónica de Ando, aunque no la única fuente de inspiración. A pesar de no utilizar los paneles de papel, Ando se fijó en la magia de la luz filtrándose a través de los *shoji*. En su lugar emplea el hormigón y el cristal (...) >>³¹⁹²

Recordemos que la tradición de ‘la casa japonesa’ (tópica) integra la luz filtrada por el *shoji* desde una concepción de la naturaleza en “mutabilidad”:

<< Al entrar en una casa japonesa por primera vez, lo primero que llama la atención del extranjero es su vacuidad. (...) Parece que la casa se ha despojado de lo superfluo hasta llegar a sus elementos básicos; la impresión que se recibe es de absoluta funcionalidad.

(...) se percibe su carácter provisional. Las paredes del interior se deslizan y abren para duplicar el espacio de una habitación. (...) De estación a estación, esta mutabilidad se vuelve aún más evidente. En verano, las paredes exteriores se abren para que penetre en el interior la sensación del jardín, así como la brisa refrescante. Las mamparas *shoji* correderas de madera se sustituyen por otras veraniegas de bambú o junco, para mejorar la ventilación. >>

Así las estaciones (naturalmente) forman parte de la vida:

<< Y en verano, otoño, invierno o primavera, leves detalles decorativos, señalan el cambio de las estaciones: se cambia el rollo de papel o pergamino en el hueco que hace de sala de estar o se dispone un nuevo arreglo floral en la entrada, que lleve una flor o rama evocadora de la época del año. >>³¹⁹³

También en Ando aparece reiteradamente el concepto del devenir, especialmente de una luz natural incluso cromáticamente cambiante a lo largo del día. Paradójicamente el pesado muro de hormigón aparece tan ligero y blanquecino como el papel del *shoji*:

<< Según Ando, la arquitectura ha de incorporar siempre un movimiento dual que supone la adaptación de una vida cotidiana y el mantenimiento de una apertura a lo simbólico. Su obra se ha estructurado siempre, a tal fin, mediante conceptos absolutos: muro contra columna, cuadrado contra circunferencia, hormigón contra acristalamiento, oscuridad contra luz, materialidad contra inmaterialidad. La característica sustancial de la misma radica en la interacción de estos cuatro últimos términos, en el sentido en que la luz transforma el volumen y la masa, induciendo alteraciones de acuerdo con las horas, convirtiendo lo oscuro en luminoso y la masa pesada en superficie centelleante. (...) insiste en el uso del paradójico acabado de hormigón como si fuera un material ligero, una pantalla de papel, como si en su superficie se concentrara la energía. >>³¹⁹⁴

Los muros de papel (*shoji*) con su característica “luz natural difuminada”, devienen intemporales en la reinterpretación de Ando:

<< Este tipo de iluminación ha sido utilizada en la casa tradicional japonesa. (...) una membrana de papel translúcido envuelve el ámbito interior de la casa. Los muros de papel o *shoji* sirven de elemento difusor de la luz. Ando ha modificado la naturaleza de la membrana protectora de la vivienda, pero ha conservado las características lumínicas de la casa tradicional. (...) Ando no utiliza los materiales de la arquitectura clásica, hace uso del hormigón y del cristal buscando los mismos efectos de luz que produce el papel. El cristal como difusor de luz es usado por Ando, o bien en los muros de pavés (bloques de vidrio translúcido), o bien mediante pantallas de vidrio esmerilado. >>³¹⁹⁵

Separación sin aislamiento y luminosa proyección recíproca interior / exterior, son requerimientos paradójicos, que su reinterpretación del *shoji* consigue resolver:

<< La utilización de pantallas de vidrio opaco tiene como finalidad separar la vivienda del mundo exterior, pero no aislarla de la naturaleza. (...) El pavés ha sustituido al *shoji* y realiza la misma función que éste: mantener la privacidad de las habitaciones e impregnar los ámbitos de la vivienda con esa pálida luminosidad que producía la pantalla de papel en la casa tradicional japonesa. Es interesante recalcar la

³¹⁹² RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.16

³¹⁹³ BLACK Alexandra, *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago - Gustavo Gili, Palma de Mallorca, 2000, p.6

³¹⁹⁴ FRAMPTON Kenneth, *El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando*, en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.7

³¹⁹⁵ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.32

diferencia ambiental que se logra con este material, no sólo en el cambio de luminosidad durante el día, sino el contraste que presenta cuando es la luz artificial interior la que se proyecta en el patio, a la vez que se refleja la luz que puede haber en el exterior. >>³¹⁹⁶

Para el culto a la luz practicado por Ando, el muro puede ser de hormigón, pero también de pavés y así podríamos considerarlo como una fase intermedia entre el muro de hormigón y el *shoji*, siempre bajo el enfoque que le estamos dando al tratamiento de la luz natural. Ando explica así la “función lumínica del muro pavés” en la *Casa Horiuchi*, Osaka, Japón, 1978:

<< “La luminosidad de esta superficie [de pavés] varía continuamente con el ciclo diurno. Orientada al este, la luz matinal la traspasa e ilumina el patio; por la tarde, la luz de poniente hace otro tanto con la calle. Durante el crepúsculo, la iluminación de la calle se refleja en la superficie externa y ya en la noche, la de la casa cae sobre la calle, sugiriendo al transeúnte algo de la vida que dentro se desenvuelve. (...) el muro de pavés es una pantalla que vincula la arquitectura con la ciudad.” >>³¹⁹⁷

No obstante para “luz natural difuminada” el vidrio esmerilado parece interesar sobremanera a Tadao Ando, en continuidad con la ya citada tradición moderna de Mies:

<< Otro material utilizado por Ando para difuminar la luz es el vidrio esmerilado. Este material confiere a los espacios un carácter más poético y más sagrado que el pavés, así la visualmente del mundo exterior pero amplifica el resto de los sentidos a la vez que estimula la imaginación. Realiza la misma función que los paneles de la casa tradicional, creando ambientes etéreos y continuamente cambiantes. >>³¹⁹⁸

Pero, como ya hemos tratado, Ando en el uso del vidrio esmerilado va más allá de Mies, remitiéndose a su propia cultura japonesa que, poética y espiritualmente construye una arquitectura mínima en la naturaleza, para contemplar meditativamente la blancura de la luna que, en la mutación formal de la circularidad, también permite reflejar (incluso doblemente sobre el estanque) el devenir de la luz natural originaria, el sol:

<< El uso del vidrio esmerilado permite captar el mundo no a través de los entes que lo integran sino por medio de sus sombras. El diseño de estos espacios nos revela el gusto japonés por penetrar en la realidad no captando el “ser” de las cosas o fenómenos sino percibiendo el “no-ser”, entendido éste no como la nada sino como el complemento del primero. La realidad para el japonés no puede captarse de forma directa. >>

E inevitablemente tenemos que volver a citar el *Palacio de Katsura*, ahora valorando sus sombras y reflejos:

<< Un buen ejemplo de penetración en la realidad a través del no-ser lo encontramos en el diseño del viejo *Shoin del Palacio de Katsura*. El *Shoin* está compuesto de tres partes, una de ellas es el *tsukimi-dai* o plataforma para mirar la luna. Esta plataforma es un pequeño espacio que sale del pabellón y llega hasta el borde de un estanque. Este era el lugar preferido por el príncipe Toshihito para contemplar la luna, pero lo que realmente contemplaba no era la luna, sino el reflejo de la luna en el agua del estanque. (...) la cultura japonesa ha desarrollado una sensibilidad especial para admirar la belleza del mundo en las sombras y en los reflejos que producen los objetos. >>³¹⁹⁹

Esto nos remite de nuevo a la tradición japonesa que elogia la sombra y donde destaca la fría blancura de los *shoji*, que como la luna, reflejan el sol:

<< (...) dispositivo destinado a reducir al nivel deseado la luz exterior que por ahí se introduce [ventana], filtrándola a través de un papel de los *shoji*. En realidad, la luz que ilumina el reverso de dichos *shoji* cobra un color frío y apagado. Como si los rayos del sol, que a duras penas penetran desde el jardín,

³¹⁹⁶ *Ibidem*.

³¹⁹⁷ FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.56

³¹⁹⁸ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.33

³¹⁹⁹ *Op. cit.* p.34

después de haberse deslizado bajo el alero y haber atravesado la galería, hubiesen quedado anémicos, hasta el punto de no tener otro poder que el de destacar la blancura del papel de los *shoji*. >>³²⁰⁰

Los translúcidos *shoji* forman parte de la oscurantista concepción del alero que Tanizaki elogia en otro lugar. Así el color frío y apagado parece hacerlos cristalinos y parece evidenciar una afinidad con el vidrio translúcido de Mies (como ya citamos) especialmente en el *Pabellón Barcelona* y en el *Crown Wall*, valorando la luz filtrada por el vidrio translúcido:

<< Mies van der Rohe persiguió al máximo la desmaterialización de los elementos de cada edificio, con los reflejos de las fachadas de cristal o con los pilares tan ligeros y desmaterializados, en forma de cruz y recubrimiento de acero cromado, como en el *Pabellón de Barcelona*. (...) Por una parte, el gusto estético actual prefiere las transparencias ambiguas, los velos translúcidos que enseñan y ocultan a la vez. (...) y recurrió a la luz filtrada a través de vidrio translúcido en el patio alargado en el interior del *Pabellón de Barcelona*. >>³²⁰¹

Desde la cultura japonesa más contemporánea la artista Eriko Horiki plantea cierta equiparación papel / vidrio:

<< La compartimentación interior de la vivienda tradicional japonesa se realiza mediante mamparas corredizas de papel que se usan para separar habitaciones, aumentar o reducir los espacios según las estaciones y regular la temperatura. Son de una apariencia muy atractiva y aportan una nota de calidez a la desnuda arquitectura interior. Gran parte de los esfuerzos de Horiki se han centrado en la exploración de las posibilidades del papel japonés, desarrollando las técnicas de producción más novedosas, lo que ha permitido avanzar en sus aplicaciones, al mejorar las cualidades de durabilidad del *washi* e incrementar sus posibilidades expresivas hasta niveles insospechados. >>

Enfatizando las correspondencias Oriente y Occidente:

<< Su afán de investigación la ha llevado a reproducir en papel el concepto arquitectónico de la ventana occidental. Ha sabido combinar el papel con la luz para producir un efecto similar al de las vidrieras que dejan traspasar los rayos solares impregnados de color. Del mismo modo, recrea el uso de la mampara de papel para modelar interiores, ya sean públicos o privados, jugando con los efectos de la luz, tanto artificial como natural, creando ambientes de delicada fantasía que nos hablan de una nueva poética de la luz en la articulación de los espacios. >>³²⁰²

En un sentido equivalente, Tanizaki define el panel *shoji* en su elogiosa valoración de la sombra, en relación tanto con el papel como con el vidrio:

<< Shoji: Tabique móvil formado por una armadura de listones de cuadrículas apretadas, sobre la que se pega un papel blanco espeso que deja pasar la luz, pero no la vista. Los *shoji* eran hasta hace poco el único cerramiento de la casa japonesa. Por la noche, les añaden otros tabiques (*amado*), también corredizos. Hoy en día, los *shoji* suelen estar precedidos, o incluso sustituidos por puertas acristaladas.>>³²⁰³

Mies utilizó piedras, en gran parte pulidas como vidrios, para construir el *Pabellón de Barcelona* y en cierto modo el vidrio, incluso ese translúcido que ahora nos interesa, podría considerarse 'pétreo' (recordar el uso histórico del alabastro en ventanas), pero sobre todo "universal", afirmación muy importante viniendo de un arquitecto japonés (Ando):

<< Cuando Mies van der Rohe construyó el pabellón de Alemania en Barcelona, utilizó piedras como material de construcción, de un modo perfecto y sutil. (...) El pabellón de Barcelona refleja su entendimiento del vidrio como material universal y la vida que contienen las piedras. >>³²⁰⁴

³²⁰⁰ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.51

³²⁰¹ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.228

³²⁰² MARTIN PEARSON Sarah, *Eriko Horiki: interiores de papel*, *Diseño Interior* 134, sept. 2003, p.102

³²⁰³ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.10

³²⁰⁴ AUPING Michael, Tadao Ando. *Conversaciones con Michael Auping*, G. Gili, Barcelona, 2003, p.62

Recíprocamente, esta universalidad también podríamos encontrarla cuando el arquitecto japonés Shigeru Uchida es invitado a construir en Occidente las *tres casas de té* que ya citamos. Pero que ahora nos interesan por la afinidad sugerida entre la blancura de los paneles *shoji* de papel que filtran la luz natural y las lámparas de papel japonesas que filtran la luz artificial:

<< En el siglo XVI la ceremonia japonesa del té comenzó a ejercer influencia en la arquitectura doméstica; (...) Quinientos años después, Shigeru Uchida (...) ha diseñado tres estructuras independientes en forma de cubo con superficie texturizada de bambú y madera para poder “iluminar”, de modo bastante literal cuando se iluminan desde el interior, la importancia de la ceremonia y del espacio en el que ésta se desarrolla.

Las casas de té, aunque atractivas por la pureza de sus formas y la belleza de los detalles (su delicada construcción nos recuerda a las lámparas de papel japonesas), están subordinadas a la propia ceremonia.>>³²⁰⁵

Las lámparas hechas de un tipo de papel artesanal suelen colocarse en el suelo y son tan tradicionales en la arquitectura japonesa que incluso tienen un término, *andon*. Pero también se usa este papel que se denomina *washi*, para las translúcidas puertas y ventanas correderas *shoji*, así como las puertas macizas *fusuma*:

<< En realidad, este misterio de las sombras se fabrica a partir del empleo habilidoso del papel como material de construcción y decoración. Lo que proporciona a la casa japonesa su interior y atmósfera variables es el papel hecho a mano o *washi*. Existen cientos de papeles hechos a mano, cada uno de ellos para servir a un determinado propósito, según sus características. Dentro de la casa, hay tres aplicaciones especiales para el papel dignas de mención. En las ventanas interiores y las puertas correderas *shoji* se coloca un papel grueso y opaco de color crema, que suaviza la luz al entrar en una habitación desde el exterior. Para cubrir las puertas macizas que dividen las habitaciones y ocultan los armarios, llamadas *fusuma*, se utilizan papeles coloreados y pintados más finos. Y el *washi* más delicado cubre las tradicionales lámparas de suelo llamadas *andon*, que esparcen un brillo suave en la casa por las noches.>>³²⁰⁶

Así la concepción del papel translúcido japonés como “tamizador” de las luces, aparece tanto en las lámparas:

<< Tamizadores y pantallas para lámparas. Para tamizar la luz se puede usar un papel artesanal fino y lo bastante translúcido y encuadrarlo en un marco de madera o de metal con una forma simétrica o asimétrica.>>³²⁰⁷

Como en los citados paneles arquitectónicos *shoji*:

<< Usos del papel: Biombos: Aunque en Japón haya unos papeles especiales destinados a los biombos *shoji*, los papeles finos hechos a mano producen un efecto muy parecido.>>³²⁰⁸

Genéricamente la tradicional casa japonesa inspira el trabajo con el tradicional papel japonés de Eriko Horiki, que así integra arquitectura, arte y diseño, desde una concepción multidisciplinar, que se evidencia histórica:

<< Muy arraigada en su cultura y, por ello, identificada con el concepto de la casa japonesa tradicional, (...) esta joven autodidacta se fue rodeando de un completo equipo de profesionales que la ayudaron a materializar su sueño desde su propio taller de fabricación de *washi*. Maestros artesanos y una red de colaboradores formada por arquitectos, interioristas, cristaleros y fabricantes de plásticos fueron configurando su entramado empresarial.>>³²⁰⁹

³²⁰⁵ RICHARDSON Phyllis y DIETRICH Lucas, *XS: Grandes ideas para pequeños edificios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.28

³²⁰⁶ BLACK Alexandra, *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago - Gustavo Gili, Palma de Mallorca, 2000, p.10

³²⁰⁷ JUNIPER Andrew, *Wabi sabi. El “arte de la impermanencia” japonés*, Oniro - Paidós, Barcelona, 2004, p.178

³²⁰⁸ *Op. cit.* p.177

³²⁰⁹ MARTIN PEARSON Sarah, *Eriko Horiki: interiores de papel*, *Diseño Interior* 134, sept. 2003, p.102

La casa japonesa deriva de la casa de té y se corresponde con los principios estéticos japoneses, entre los que destaca el *wabi*, cuyas cualidades también podrán encontrarse en el papel japonés que estamos tratando:

<< Poco ha cambiado desde las casas de té de la época de Sen Rikyu. De hecho, las principales escuelas de té de Japón se basan en sus enseñanzas, y sus casas se construyen según sus principios. Una de las escuelas principales de Kioto es Mushakoji Senke, fundada por uno de sus descendientes en el siglo XVII. El complejo de salas de té y jardines que posee la escuela es uno de los mejores lugares para apreciar la belleza de la arquitectura de las salas de té, además de comprender los principios de *wabi* que subyacen en las artes decorativas japonesas. >>

Así naturalmente la casa de té es algo ‘más’, pero también ‘menos’ (sofisticadamente tosca):

<< Al entrar en Kansuien, la casa de té que se utiliza más a menudo en Mushakoji Senke, lo primero que llama la atención del invitado es la sencillez de los materiales empleados en la construcción y el hecho de que, aparentemente, no hay nada simétrico. Esta irregularidad forma parte importante de la estética *wabi*; se trata de un recurso que se utiliza a propósito para sugerir un aparente descuido, como si la casa hubiese evolucionado orgánicamente, en lugar de hacerlo de forma cuidadosamente pensada. Los materiales, toscos y sin refinar, también se han escogido específicamente para producir la misma impresión. (...) todo ello colabora para producir una sensación de ligereza, fragilidad y evanescencia.>>³²¹⁰

En sintonía con esta concepción y utilizando el tradicional papel japonés, la artista Eriko Horiki cumple un papel históricamente integrador de las características de la cultura japonesa con la vanguardia arquitectónica occidental, orientando su obra hacia una especie de supra-identidad:

<< A lo largo de la historia, muchas culturas de tradición ancestral han identificado los fenómenos físicos provocados por los juegos de luces y sombras con fenómenos de origen espiritual. (...) El mérito de Horiki reside en haber sabido trasladar la percepción característica de la cultura japonesa respecto a las luces y sombras a los fundamentos conceptuales de la arquitectura occidental. >>³²¹¹

Por su parte, el papel también relaciona creativa e históricamente diseño y arquitectura:

<< La cantidad de papeles artesanales que se venden en Japón es increíble, y la tradición se remonta a muchas generaciones. (...) En 1928 había al menos 28.532 familias japonesas involucradas en la elaboración del papel tradicional para abastecer la enorme demanda existente con fines decorativos y arquitectónicos. >>³²¹²

También integra en la común “casa urbana” una nobleza guerrera dotada con la “dimensión espiritual”, propia de la casa de té:

<< El estilo de la casa de té acabó por encontrar un hueco en la arquitectura común. La primera en adoptarlo fue la clase samurai, ya que creía que la dimensión espiritual de tal construcción se adaptaba a sus propios objetivos nobles y altruistas. >>³²¹³

Así la “estética japonesa” que interesa a Black, evidencia desde el culto al vacío unos conceptos sumamente originales que valoran lo inacabado, el presente y la participación del espectador (de los que nos venimos ocupando reiteradamente):

³²¹⁰ BLACK Alexandra, *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago - Gustavo Gili, Palma de Mallorca, 2000, p.15

³²¹¹ MARTIN PEARSON Sarah, *Eriko Horiki: interiores de papel*, Diseño Interior 134, septiembre 2003, p.102

³²¹² JUNIPER Andrew, *Wabi sabi. El “arte de la impermanencia” japonés*, Oniro - Paidós, Barcelona, 2004, p.176

³²¹³ BLACK Alexandra, *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago - Gustavo Gili, Palma de Mallorca, 2000, p.30

<< Lao Tse aspiraba a un ideal estético dependiente del vacío: mantenía que la verdadera belleza no podía aparecer en el mundo material más que cuando éste se despojaba de casi todo, cuando tan sólo existía la más leve sugerencia de color, diseño o textura. Debería permitirse a la mente, a la imaginación de quien mira, completar el cuadro según el humor del momento. >>

Integrando diferentes tradiciones espirituales como el Tao y el Zen, pero también al minimalismo característico de contemporáneos arquitectos y diseñadores:

<< (...) La filosofía de Lao tse, que llegó a los japoneses a través del budismo zen, se convirtió en un aspecto fundamental de su actitud hacia la vivienda. Así, la casa japonesa evita la decoración, la obviedad, la exhibición extravagante en beneficio de la contención, la desnudez o lo que los arquitectos y diseñadores contemporáneos denominarían minimalismo. >>³²¹⁴

La autodefinida diseñadora de interiores Eriko Horiki traspasa “fronteras” para proponer una verdadera identidad global:

<< En su afán de seguir rompiendo moldes y traspasar fronteras, ahora Eriko Horiki, quien se autodefine como diseñadora de interiores, contempla la posibilidad de involucrarse en proyectos a escala mundial y orientar sus esfuerzos a enriquecer otras culturas volcando en ellas sus conocimientos sobre las aplicaciones del *washi*. De esta manera, espera que el mundo entero disfrute de esta tradición ancestral, a la vez arte y oficio, independientemente de orígenes étnicos o religiosos. >>³²¹⁵

Pero va más allá en la limitada concepción del “arte” y el “diseño”, así finalmente el trabajo de Eriko Horiki cuestiona ‘el papel’ limitador de la identidad, naturalmente indefinible:

<< Cuando a Eriko Horiki se le pregunta si su obra debe ser considerada arte o diseño, ella responde: “No me importa demasiado. Eso depende de cómo perciba la gente mi obra. Cuando las personas ven mi trabajo, tal vez lo consideren arte si las piezas en sí les hablan el idioma del arte; o bien tienen en cuenta los criterios funcionales y espaciales que hay en ellas.” >>³²¹⁶

Años antes Noguchi ya combinó naturalmente arte y diseño, utilizando artísticamente la blancura y la transparencia (en realidad translúcida blancura) de los papeles japoneses para diseñar lámparas (emparentadas con los paneles *shoji*), impregnadas de contemporánea y renovada estética *wabi sabi*:

<< Los papeles, hechos sin blanqueadores ni cualquier otra sustancia química, captan los numerosos matices de las texturas de los ingredientes naturales (...) y en la delicadeza y la aleatoriedad de sus formas se pueden encontrar algunos matices muy *wabi sabi*. Los diseñadores japoneses hace ya tiempo que están explotando las propiedades del papel, incluyendo a Isamu Noguchi, cuyos innovadores diseños de lámparas se han convertido en un famoso distintivo (...) La levedad y translucidez del papel, unidas a la ductilidad del mismo, ofrecen a los artistas la oportunidad de utilizar este económico material de múltiples formas. Estas propiedades del papel sirven para fabricar *shoji* o biombos, los cuales tamizan la luz que entra en las salas de té para que no sea demasiado intensa. >>³²¹⁷

Así próxima a los planteamientos de Noguchi aparece Horiki, quien actualiza el concepto y uso del ancestral papel japonés denominado *washi*:

<< La alianza de la luz con las texturas translúcidas del papel es un signo distintivo de la tradición japonesa. La artista y diseñadora Eriko Horiki (Kioto, 1962) ha dado un vuelco a la técnica ancestral del *washi* incorporando a la modernidad sus tramas espesas y delicadas para producir verdaderos interiores de luz y papel. >>

... y este papel impregnado de naturaleza adquiere una dimensión “espiritual”:

<< En Japón, la fabricación del *washi* se ha llevado a cabo durante siglos de manera totalmente artesanal. Inherente a la cultura japonesa, este tipo de papel es empleado de múltiples maneras, impregnado siempre de un profundo significado espiritual. Un antiguo proverbio japonés asocia el papel blanco a los dioses, y el *washi* debe ser aún más blanco y más puro. En su fabricación se prescinde de todo tipo de

³²¹⁴ *Op. cit.* p.6

³²¹⁵ MARTIN PEARSON Sarah, *Eriko Horiki: interiores de papel*, Diseño Interior 134, sept. 2003, p.104

³²¹⁶ *Op. cit.* p.102

³²¹⁷ JUNIPER Andrew, *Wabi sabi. El “arte de la impermanencia” japonés*, Oniro - Paidós, Barcelona, 2004, p.177

componentes químicos artificiales, de modo que es decolorado de manera natural, lo que preserva su blancura durante más tiempo. (...) Aplicado a elementos de uso cotidiano se emplea como papel de envolver y para construir paneles corredizos en las características particiones de las casas japonesas (*shoji* y *fusuma*). >>³²¹⁸

Paradójicamente la productiva frialdad del papel le atrae a Horiki en contraposición con la calidez final de las “luces y sombras”, dotadas de un trasfondo “espiritual” (aquí necesariamente zen):

<< (...) lo que determinó en principio el profundo interés de Eriko Horiki por el *washi* fueron, curiosamente, sus duros y laboriosos métodos de producción artesanal (...) Normalmente, el *washi* se elabora en los meses de invierno. Las fibras de la madera son desleídas manualmente en agua fría y trabajadas posteriormente, precisando un gran desgaste físico. También se sintió atraída por las extraordinarias cualidades físicas del papel, impregnado de calidez, y de una cautivadora belleza, enfatizada por los juegos de luces y sombras que traspasan sus suaves fibras creando efectos mágicos, de una espiritualidad sobrecogedora. >>³²¹⁹

Una actitud que parece sintonizar con la espiritual frialdad estética expresada por el término *hie*, próxima al *wabi-sabi*:

<< Veamos ahora la nueva tríada de refinada sensibilidad “fría” (HIE), “austera” (WABI) y “solitaria” (SABI), que resume la percepción de la belleza medieval japonesa. Tres términos muy parecidos, pero con distintos matices, aunque a veces se usan casi indistintamente. >>³²²⁰

A este respecto debemos recordar lo dicho por Tanizaki sobre la frialdad del *shoji* en relación con el apagamiento solar:

<< (...) la luz que ilumina el reverso de dichos *shoji* cobra un color frío y apagado. Como si los rayos del sol, que a duras penas penetran desde el jardín, después de haberse deslizado bajo el alero y haber atravesado la galería, hubiesen quedado anémicos. >>³²²¹

Volviendo al término *hie*, apreciamos que aparece identificado con los conceptos estéticos *wabi* y *sabi* (reiteradamente citados) a los que conceptualmente ‘enfría’ desde una naturaleza poética:

<< SABI, HIE: SABI es un término muy similar al de *wabi*. Se empleó por primera vez en el siglo XII por Fujiwara Shunzei (Fujiwara Toshinari, ...) en sus estudios pioneros de crítica literaria. Su significado era: Expresar desolación y frialdad invernal, descritos en su famoso y ya citado poema del cañizal seco en una playa solitaria de un paisaje de invierno. (...) en los siglos XIV y XV los conocidos escritores Zeami, Zenchiku y Shinkei utilizaron este término para expresar la belleza que se esconde en un paisaje frío y desolado (HIE). >>³²²²

Así la mampara translúcida deviene meditativa y próxima a la naturaleza:

<< Las mamparas *shoji* de esta sala de té se deslizan y abren hasta descubrir el jardín, lo que proporciona un panorama meditativo a los invitados a la ceremonia del té. La escena completa comprende la sensación de sencillez tranquila, imprescindible para la ceremonia del té. >>³²²³

Necesariamente el desplazamiento por la naturaleza, por el *roji* o camino del jardín zen, deviene vía espiritual (‘literalmente’ de la Vía Media), dinámica “transición” entre la vida (incluso mundana) y el espíritu:

³²¹⁸ MARTIN PEARSON Sarah, *Eriko Horiki: interiores de papel*, Diseño Interior 134, sept. 2003, p.100

³²¹⁹ *Ibidem*.

³²²⁰ LANZACO Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2003, p.90

³²²¹ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.51

³²²² LANZACO Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2003, p.93

³²²³ BLACK Alexandra, *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago - Gustavo Gili, Palma de Mallorca, 2000, p.25

<< El jardín es un elemento fundamental de la casa de té, como se demuestra en la escuela Mushakoji Senke. (...) El camino del jardín, o *roji*, simboliza la transición desde lo mundano a la iluminación espiritual de la ceremonia del té. >>³²²⁴

Los paneles *shoji* de la arquitectura japonesa tradicional también aparecen literalmente a la sombra de los textos de Tanizaki, donde las sombras son “cambiantes”. Parecería que en conceptual consonancia con estas misma “puertas correderas *shoji*“ y en suma con el devenir mismo de la naturaleza, que reiteradamente venimos tratando:

<< Grandes áreas de cerramiento están ocupadas por puertas correderas, *shoji*, de esqueleto de madera ligera y hojas de papel translúcido. Este papel es el que, según el novelista Junichiro Tanizaki proporciona toda la belleza a las habitaciones japonesas, enfrentando sombras ligeras y densas, variables y cambiantes. Las subdivisiones interiores del gran espacio diáfano también se realizan mediante un sistema de paneles correderos. >>³²²⁵

Cambiante / ‘corredera’ también se nos presenta la verdad a lo largo de la historia, necesariamente ‘cuestionable’ como disciplina, como ya citamos a propósito de la mitificada blancura clásica que entusiasma a Goethe pero que la ciencia contesta:

<< En 1817, el anticuario británico William Gell escribía lo siguiente sobre los colores recién descubiertos de la antigua Grecia: “Ningún pueblo ha mostrado jamás tanta pasión por los colores suntuosos”. Goethe no pudo dar crédito a este descubrimiento. >>³²²⁶

La perplejidad de Goethe (y de sus contemporáneos) parecería equiparable al sorprendente (a pesar de ser ya muy conocido) funcionamiento de la “luz blanca” / coloreada.

Así reaparece ‘el blanco’ en nuestro discurso, ahora bajo la óptica arquitectónica de Quaroni, cuando se interesa por el color luz proyectado (válido para vidrieras o focos). Una concepción científica que dota de una identidad variable al color:

<< Hoy se admite que en la síntesis aditiva son fundamentales el azul-violeta, el rojo-anaranjado y el verde, cuya suma, proyectándolos con su máxima luminosidad, da la luz blanca, mientras que reduciendo poco a poco la cantidad de luz la iluminación oscurece hasta volver al negro, es decir a la oscuridad total. Proyectando juntas luz azul-violeta y luz rojo-anaranjada, se obtiene una iluminación rojo-magenta (un rojo que tiende al violeta); proyectando juntas luz rojo-anaranjada y luz verde se obtiene una iluminación amarilla; proyectando juntas luz verde y luz azul-violeta, se obtiene una iluminación azul (un azul que tiende al verde). >>

... y que conceptualmente fluctúa entre lo aditivo y lo sustractivo:

<< Proyectando al mismo tiempo, de dos en dos, las luces correspondientes a los colores fundamentales de la síntesis aditiva se obtienen por tanto iluminaciones en los tres colores que veremos que son los fundamentales de la síntesis sustractiva (el azul, el rojo-magenta y el amarillo). >>³²²⁷

Necesariamente la “naturaleza de la luz” que titula Varley, deviene científica comprensión del color / luz, aquí ejemplificada en el funcionamiento de un fotón de luz azul:

<< El color de un objeto deriva de la absorción selectiva de la energía luminosa por sus átomos. (...) La luz, aunque se propaga en forma de ondas, es captada por la materia en forma de fotones (paquetes de energía). Un electrón, en órbita alrededor del núcleo, se interfiere selectivamente con un fotón de luz azul, absorbe su pequeña cantidad de energía y salta a una nueva órbita, de mayor energía. Se estaciona allí antes de volver finalmente a su órbita original, liberando la energía absorbida en forma de una

³²²⁴ *Op. cit.* p.17

³²²⁵ NEILA F. Javier, *Arquitectura bioclimática en un entorno sostenible*, Munilla-lería, Madrid, 2004, p.106

³²²⁶ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.166

³²²⁷ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.188

pequeña e indefinida cantidad de calor. En este ejemplo, la energía de los fotones ‘rojo’ y ‘verde’ no es suficiente para excitar los electrones atómicos y por lo tanto éstos son reflejados. Si llegan hasta el ojo, su mezcla producirá una sensación de color, y la sustancia aparecerá amarilla. >>³²²⁸

... y en esta concepción de la naturaleza, el artista Goethe deviene científico, proclamando la identidad luminosa del color, desde un interrogante lógico en el *Prefacio de la Teoría de los colores*, fundamental para establecer su “carácter” (parte de la identidad):

<< ¿No corresponde, al iniciar el estudio de los colores, hablar ante todo de la luz? He aquí una pregunta lógica (...)

Pues en definitiva tratamos en vano de expresar la esencia de una cosa. Percibimos efectos, sí, y una historia completa de estos efectos comprendería a lo mejor la esencia de dicha cosa. En vano nos esforzamos por describir el carácter de un hombre; más si juntamos sus actos y acciones, surgirá de ellos una imagen del carácter. >>

A este respecto, la “Naturaleza” aparece luminosamente con mayúsculas:

<< Los colores son actos de la luz; actos y sufrimientos. En este sentido cabe esperar que nos ilustren sobre la naturaleza de la misma. Si bien los colores y la luz guardan entre sí relaciones exactísimas, tanto aquellos como ésta pertenecen en un todo a la Naturaleza; pues a través de ellos la Naturaleza quiere manifestarse particularmente al sentido de la vista. >>³²²⁹

Desde otro enfoque más contemporáneo, científicamente también la luz forma parte de la identidad del color, es su naturaleza. Varley estudia “la naturaleza de la luz” partiendo de la contundente obviedad y cierta paradoja perceptiva:

<< Las sensaciones de color no existen si no hay luz (...)

El sentido común nos dice que el color de una zanahoria tiene más relación con la zanahoria que con la luz que cae sobre ella. (...) Y no obstante, su color *sí* depende de la luz, pero esto no se entendió hasta que se hubo desarrollado la teoría de los cuantos. Esta teoría tuvo su origen en 1887, cuando el físico Philipp Lenard descubrió el efecto fotoeléctrico: que determinados metales emiten electrones, y que fluye corriente eléctrica cuando la luz es absorbida. >>

Planteamientos confirmados y complementados por otros científicos relevantes:

<< (...) en 1900 Max Planck propuso la idea de que los átomos oscilantes emiten y absorben energía en paquetes o “cuantos”. Einstein demostró que la luz está compuesta de cuantos, que él denominó fotones (*photos* es la palabra que en griego significa luz). >>³²³⁰

Pero también en la identidad luz-color aparece el reflejo, incluso en la naturaleza aparece el reflejo:

<< Cuando incide la luz sobre algún objeto, los fotones no se comportan como ondas sino como partículas, algunas de las cuales son absorbidas, otras transmitidas y otras reflejadas. El ojo únicamente ve un objeto por la luz que refleja, de modo que las longitudes de onda que reflejan determinan su color. Algunos objetos reflejan y absorben en igualdad de condiciones la luz de todas las diferentes longitudes de onda. >>

Ejemplarizante en la blancura de la “nieve”:

<< El terciopelo negro absorbe prácticamente toda la luz que recibe: la luz incidente; la nieve refleja prácticamente toda la luz incidente. (...)

Pero los objetos de color son capaces de realizar una absorción selectiva: absorben los fotones de determinadas longitudes de onda de la luz incidente y reflejan el resto.

Cualquier materia absorbe y refleja algo de luz, pero los pigmentos son los agentes más eficaces de la absorción selectiva. >>³²³¹

³²²⁸ VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.20

³²²⁹ GOETHE J.W.V *Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid , 1999, p.57

³²³⁰ VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.20

³²³¹ *Ibidem.*

Más allá del blanco, superada aquella limitadora *cromofobia* (metafóricamente y desde la transparencia), la luminosa naturaleza de los geométricos prismas de Newton nos ofrecen una circularidad inclusiva (reversibilidad blanco-multicolor) que valora la ‘globalidad’ del círculo cromático.

De esta creativa interacción, color-blanco-transparente, se propone un cromatismo total proyectivo, en cuanto blanco como color en proyecto (en potencia), equiparable a nuestra concepción de proyecto como no-obra.

En la frontera entre la luz natural y la artificial surge el concepto de reflejo, siempre en sintonía con el tema del espejo, y naturalmente el arco iris siempre aparecerá reflejado, incluso en el agua.

Esta referencia al reflejo en la geometría luminosa, nos obliga a hacer reaparecer la arquitectura del devenir en Tadao Ando, desde un primigenio “muro” / “espejo” que refleja la naturaleza:

<< Cuanto más sobrio sea el muro, hasta el punto de resultar frío, tanto más nos hablará. A veces es un arma punzante que amenaza, otras es un espejo sobre el que se reflejan débilmente la luz y el paisaje. La luz que se difunde por las esquinas va a reunirse con la oscuridad general y entra en vigoroso contraste con la luz directa. >>³²³²

En este sentido vimos como el Zen interesa a Tadao Ando, pero a nivel teórico también a Montaner, sintonizando especialmente con los conceptos de “vacío”, espiritualidad y naturaleza,

<< Zen: Existe una sintonía entre la búsqueda de la máxima unidad y fuerza conceptual en la obra de ciertos artistas japoneses y una de sus tradiciones más profundas: el pensamiento y la acción Zen. De hecho, la búsqueda de la unidad, el vacío, la simplicidad y la austeridad del budismo Zen coincide con los objetivos del minimalismo. Por eso buena parte de los mecanismos de la práctica Zen coinciden con los mecanismos de las búsquedas minimalistas: la unidad entre el cuerpo y el espíritu; la búsqueda de la máxima simplicidad; la renuncia a todas las ilusiones o visiones apasionadas; >>

Y donde reaparece el “espejo” como símbolo:

<< la experiencia esencial del vacío, entendido como limpieza, como espejo sin polvo sobre el cual la realidad se manifiesta nítida y directa; la repetición sin finalidad; la armonización con la naturaleza y el cosmos; una vivencia especial, plena y exclusiva del tiempo presente, en suspensión; la aspiración a la intemporalidad. >>³²³³

El espejo se manifiesta sublime, más allá de las dualidades, conceptualmente superadas desde el Taoísmo y que influirá en el Zen. Desprendiendo naturalmente el concepto filosófico *wu wei*, un paradójico ‘no obrar’ (“no atrapa” / “no rechaza”), que aporta una nueva luz a la indefinible identidad fronteriza entre el proyecto y la obra:

<< La polaridad entre *yin* y *yang* no debe entenderse como insuperable, es posible trascender el concepto de dualidad y obrar por encima de ella. (...)

Esta imposibilidad de determinarse a seguir un modo de obrar, implica un concepto básico del taoísmo de donde lo tomará el Zen. Se trata de *wu wei*, que significa “negación” (*wu* = no); y “actuar”, “coger”, “reaccionar”, “hacer” (*wei*). Con el *wu wei* se intenta conseguir una relajación cuyo equivalente mental o psicológico sería una “desconexión” o un “desasimiento”. >>

... que naturalmente va más allá del yo, concepción ilustrada magistralmente:

<< Chuan Tszé dice: “El espíritu del hombre perfecto es como un espejo. No atrapa nada pero tampoco rechaza nada. Recibe pero no conserva”.

³²³² ANDO Tadao, *Introducción* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985. p.24

³²³³ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.168

El arte simple y sutil de *wu wei*, el arte de dejar el espíritu “en paz”, aparece descrito por otro importante autor taoísta, Lie Tszé (hacia el 398 a. de JC.) >>³²³⁴

Ahora desde una concepción histórica de la estética, como por ejemplo la que propone Givone, la obra aparecerá como “interpretación”. Pero sobre todo aporta el concepto de reflejo (“juego de reenvíos”), que nos interesa particularmente cuando desde lo que podría sugerir una luminosa óptica de la naturaleza, se pregunta por el “ocaso de la estética” y propone una conclusiva ‘proposición-reflejo’ como una “interpretación de una interpretación”, no exenta de ironía ‘infinita’:

<< (...) convicción, hoy muy difundida (y convertida en programa para el “destruccionismo”, al que se remiten autores como De Mas o Blomm), de que el quehacer artístico es una misma cosa con la interpretación, no siendo la obra sino interpretación, más aún, interpretación de una interpretación, y así hasta el infinito en un continuo y fundamentalmente irónico juego de reenvíos, divagaciones y alteraciones textuales. Esta línea es, en todo caso, la misma línea del horizonte que ha marcado el declive de la estética. >>³²³⁵

Estas estéticas “divagaciones y alteraciones textuales” de Givone, parecen remitir (reflejar) a una sistemática citación de textos (en cierta medida como esta tesis) que constituye todo un arte de la interpretación, que la Real Academia Española de la Lengua Española define artísticamente (pero también incluso espiritualmente) como hermenéutica:

<< Hermenéutica: Arte de interpretar textos y especialmente el de interpretar los textos sagrados. >>³²³⁶

Concepto que asociado al también artístico de retórica:

<< Retórica: Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover. >>³²³⁷

Deviene reflejo literario (“espejo”), ejemplarizante en el caso del “pensamiento divertido” de Gómez de la Serna, defendido por Castro Florez y que, como la irónica concepción estética de Givone, no está exenta de humorismo (componente esencial de las *greguerías*):

<< Ramón se contempla en un espejo cuando afirma que lo cursi es lo excesivo, lo desbordado, lo entrañable, tal vez por ello incomunicable. La temporalidad de lo cursi se adensa en una regresión hacia el pasado y hacia el futuro, (...) Lo cursi, sin embargo, es en sentido más profundo una lección de temporalidad, un auténtico saber morir que intensifica lo pasajero de la vida. >>

En este sentido incluso la temporalidad deviene vitalista modo intemporal:

<< Ramón abre, desde esta concepción tan radical de la temporalidad de la obra de arte moderna, vías que aún están por ser recorridas plenamente por el pensamiento estético contemporáneo. La *elasticidad* de su pensamiento nos obliga a pensar los límites de una razón que, confrontada con la multiplicidad de la vida, encuentra refugio y profundización de sus dolencias en el arte. Torna intensa la vida sin ocultar las heridas y cicatrices que la atraviesan. >>³²³⁸

Retomando la concepción hermenéutica de la estética, Palazuelo va *Más allá de la interpretación* desde el arte y ‘cita’ (herramienta propia de la hermenéutica) a Vattimo, (prestigioso profesor de Estética) observando que al ir más allá de la interpretación aparecen los “espejos”:

<< Gianni Vattimo. Es profesor de Estética en la Facultad de Letras de Turín.

³²³⁴ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.24

³²³⁵ GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.166

³²³⁶ R.A.E. 2000

³²³⁷ *Ibidem*.

³²³⁸ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.251

La hermenéutica, nacida como teoría de la interpretación de los textos bíblicos, jurídicos, etc., ha venido a convertirse en la condición de todo acto de recepción de una forma dotada de sentido, sea esta forma un texto, una pintura o una sonata o un enclave arquitectónico. (...) los espejos se devuelven las miradas, y lo nuevo e insólito acaba por revelar su secreto en el inacabable juego de analogías y los precedentes, de las rupturas y las continuidades, de las anticipaciones y de los retornos. >>³²³⁹

Por su parte Gómez de la Serna y Eugenio d'Ors aparecen reflejados por Castro Florez en el “espejo”, participando en un concepto de “identidad” en devenir (“continuo movimiento”), términos que venimos tratando preferentemente en nuestro estudio:

<< Ramón era todo un tono y actitud *diferente*, imprevisible.

(...) “El espejo de Gómez de la Serna no es un espejo deformador, sino un espejo mágico. “ (Eugenio d'Ors, *Espanoles de mi tiempo*, p.127) Dos escritores reflejados [Ramón y Eugenio d'Ors] [remarcan la importancia de estas *escrituras fragmentarias*, casi ruinosas, que van conformando una identidad en continuo movimiento: lo fragmentado, descompuesto y disgregado comparece por obra del ingenio que presenta con espontaneidad e inocencia lo real. >>³²⁴⁰

Y precisamente *La identidad* también aparece reflejada en los intereses artísticos de Palazuelo que, a su vez reflejan otros intereses científicos, que nos alertan sobre la identidad ilusoria, en unos términos casi espirituales (ver lo dicho sobre el budismo):

<< La identidad: Texto formado a partir de la obra de David Bohm *Thought as a System*, Ed. Routledge, Londres, 1994. Traducción de Palazuelo.

El pensamiento sistemático de una sociedad y de su cultura nos ha dado una identidad. En cuanto nos identificamos con ese modo de pensar, aquella identidad deviene muy importante y adquiere tanta fuerza que se convierte en *necesaria*. Todos necesitamos saber quién somos pero no siempre lo conseguimos porque nos identificamos con un modo de pensar que bloquea la posibilidad de enfocar la percepción hacia un modo de percibir más penetrante y más afinado. >>³²⁴¹

Recordemos también la identidad científica / filosófica del prestigioso físico cuántico David Bohm, traducido por el artista Pablo Palazuelo:

<< David Bohm. Físico y cosmólogo (1917-1992) (...) catedrático de física teórica en la Facultad de Birbeck de la Universidad de Londres. Trabajó sobre el plasma en los campos magnéticos, elaborando una teoría que tuvo gran importancia en los estudios de fusión, fenómeno que en la actualidad se conoce por *Difusión Bohm*. En los últimos cincuenta años de su vida ha centrado su trabajo en los fundamentos de la teoría cuántica, la relatividad y su significado filosófico. >>³²⁴²

Concluimos desde la ‘hermenéutica’ (interpretación / representación) esta referencia a la traducción de Palazuelo, abriendo un interrogante histórico sobre *La identidad*. Texto formado a partir de la obra de David Bohm *Thought as a System*, Ed. Routledge, Londres, 1994. Traducción de Palazuelo”. Apreciamos que en la ciencia contemporánea podemos encontrar ejemplares muestras de una humilde apertura a lo “profundo” y “desconocido”:

<< (...) Así podemos llegar a tener conciencia de que nuestros pensamientos sobre la materia no son actuales (no están al día) porque son representaciones que preferentemente contienen formas. El pensamiento sobre una columna contiene una forma pero cuando nos acercamos al nivel atómico de esa columna la forma de la columna desaparece. Las cosas que actualmente vemos están ahí en un

³²³⁹ PALAZUELO Pablo, *Más allá de la interpretación*, en JARAUTA Francisco, ALBALADEJO José TORRES NADAL José M^a (directores), *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p.263

³²⁴⁰ CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.242

³²⁴¹ PALAZUELO Pablo, *La identidad*, en JARAUTA Francisco, ALBALADEJO José TORRES NADAL José M^a (directores), *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p.263

³²⁴² *Op. cit.* p.21

determinado sentido solamente, puesto que podemos decir que no son solamente lo que parecen ser, porque su fundamento, el fondo de donde proceden, se halla en lo profundo, en lo desconocido. >>³²⁴³

Desde otro punto de vista, “la columna” que interesa Bohm / Palazuelo también fundamenta la historia de la arquitectura, incluso ‘por definición’ en las “salas hipóstilas”, de las que nos interesan particularmente los reflejos (“sagrados” en Egipto) de la luz natural:

<< Las salas hipóstilas egipcias, comunicadas con el exterior mediante pequeñas aberturas, se manifiestan al espectador a consecuencia de los reflejos de la luz sobre el pavimento interior. La luz es poderosa, las aberturas pasan inadvertidas, el juego de reflejos manifiesta un ambiente que se aísla completamente del exterior, mostrando así que se trata de un recinto sacro. Forma y luz están al servicio de una idea, de la manifestación de unos síntomas culturales (símbolos) >>³²⁴⁴

También encontramos otros “reflejos” artísticos (ahora pictóricos) en Monet (recordemos, que ya vimos interesado por Oriente) que busca obsesivamente en la naturaleza (preferentemente acuática):

<< El curso del Sena es vital en la obra de Monet. Su vida gira en torno al agua. Busca sus reflejos, sus paisajes. >>³²⁴⁵

Desde el influjo oriental, recordemos que en la tradición japonesa también interesa a lo largo de la historia, la filosofía / estética implícita en el “reflejo” en el agua:

<< Un buen ejemplo de penetración en la realidad a través del no-ser lo encontramos en el diseño del viejo *Shoin del Palacio de Katsura*. El *Shoin* está compuesto de tres partes, una de ellas es el *tsukimi-dai* o plataforma para mirar la luna. Esta plataforma es un pequeño espacio que sale del pabellón y llega hasta el borde de un estanque. Este era el lugar preferido por el príncipe Toshihito para contemplar la luna, pero lo que realmente contemplaba no era la luna, sino el reflejo de la luna en el agua del estanque. (...) la cultura japonesa ha desarrollado una sensibilidad especial para admirar la belleza del mundo en las sombras y en los reflejos que producen los objetos. >>³²⁴⁶

En Occidente Claude Monet también arroja sus propias “sombras”, en cierta medida una significativa ausencia artística del yo (paradójica en un “autorretrato”). Así la “silueta” aparece reflejada en el estanque y a su vez ‘refleja’ la cultura japonesa (recordar el “puente japonés” que construyó), como parte del “autorretrato integrado”. Respecto a *La sombra de Monet en el estanque de nenúfares*, (hacia 1920, fotografía, Colección Philippe Piguet, París), Stoichita valora que:

<< No es un cuadro sino una fotografía hecha por Claude Monet hacia el final de su vida. Se trata de una vista de la célebre *bassin aux nymphéas* de Giverny desde el “puente japonés” que decoraba el jardín. Sobre la superficie del agua, en la parte inferior de la fotografía, distinguimos la silueta de Monet. (...) se trata de un autorretrato tardío del pintor. Hecho que resulta aún más revelador al considerar los poquísimos autorretratos de Monet y la ausencia entre ellos del género mixto del “autorretrato integrado”.>>

Aunque su interés por el agua y sus reflejos es anterior, e incluso apareciendo cierta problemática existencial añadida:

<< (...) en 1909 expuso, en la galería Durand-Ruel, 48 cuadros con el título de *Nenúfares* o *Nymphéas*. *Série de paysages d'eau*.

La importancia de esta serie se evidencia en una carta escrita poco antes de la apertura de la exposición: “Sabed que el trabajo me absorbe. Los paisajes de agua y de reflejos se han convertido en una obsesión. Esta va más allá de mis fuerzas de viejo, y no puedo llegar a traducir lo que siento. He destruido tantos...”

³²⁴³ *Op. cit.* p.263

³²⁴⁴ ARAUJO Ignacio, *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.161

³²⁴⁵ LUZAN Julia, *El jardinero Monet*, El País Semanal 1465, 24 octubre 2004, p.84

³²⁴⁶ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.34

y recomienzo... y espero que, de tantos esfuerzos, salga algo.” (Ghéon, *Nouvelle Revue Française*, 1 (1 de julio de 1909) p.533, cit. por Levine, *Monet and His Critics*, p. 314) >>³²⁴⁷

Por su parte un histórico poema zen también manifiesta cierta problemática filosófica con el reflejo:

<< El *Zenrin* dice: Este espejo roto no reflejará más; / la flor caída no volverá a la rama. >>³²⁴⁸

Y si Monet no puede explicar por escrito lo que siente, la situación resulta en cierta medida equiparable al sentido conceptual de la tipología poética japonesa denominada *haiku*, que (como proyecto) carece de comentario alguno:

<< (...) el *haiku* percibe las cosas en su “ser tal” y sin comentario, concepción del mundo que los japoneses llaman *sono-mama*: “Tal como es”, o “Simplemente así”. >>³²⁴⁹

Volviendo a la carta de Monet de 1909, apreciamos como también renuncia a la explicación ‘titular’ de la naturaleza, en este caso del término reflejo en el contexto de una “nueva estética”:

<< Es interesante subrayar que en esta carta, las ninfas se designan como “paisajes de agua y reflejos”, mientras que en el título de la exposición Monet renuncia a la última palabra. Esto se debe, creo, a una estrategia encaminada a no desvelar por completo (en el mismo título de la exposición) su nueva estética de la imagen. (...) >>

... que ‘naturalmente’ reconsidera el concepto de “observador”:

<< Estos lienzos no son paisajes en el sentido propio del término, ya que les falta el horizonte y el cielo. La superficie del cuadro se confunde con la superficie del agua y el exterior (un árbol, el cielo...) están presentes en la imagen en la medida en que son absorbidos por el efecto del espejo. El observador (Monet) no se coloca delante de un paisaje, sino que se inclina sobre el espejo del agua y la convierte en un “cuadro”. >>³²⁵⁰

Pero Ramírez nos previene respecto al observador / “espectador” del “espejo”, que entra en un proyectivo círculo vicioso (“creas” / “destruyes”):

<< (...) cabe afirmar que la presencia de una imagen en el espejo conlleva implícita la de un espectador, en algún lugar próximo al espejo propiamente dicho. No puede haber, pues, una distancia muy grande entre el cono de la representación y el de la visión. (...) la imagen rebotada encontrará inexorablemente al ojo destinatario en algún lugar del cono visual generado frontalmente como ámbito proyectivo. >>

... y el “juego” acontece ejemplarmente:

<< Como un frontón, ciertamente (y volvemos al principio) cuya pelota es devuelta a la cancha de juego. El mirón-jugador ha de recibir de nuevo esa pelota y relanzarla otra vez al ámbito de la representación. No es concebible un espejo que te deje indiferente: lo creas con tu mirada y lo destruyes al volverte hacia otro lado. >>³²⁵¹

Después de un breve repaso histórico, Stoichita también encuentra una concepción proyectiva en Monet, cuando en la citada fotografía de 1920 literalmente proyecta su sombra sobre el agua, pero sobre todo nos interesa:

<< (...) su elección esencial, encaminada en principio a invertir más que a prolongar el mito de los orígenes, pues sobre la superficie reflectante del agua del estanque flota no su imagen especular sino su sombra. >>

Para Stoichita “puede verse como la escenificación de una confesión artística” y “se puede descubrir en esta fotografía los restos del mito de Narciso”:

<< Se recordará que en la primera formulación poética del mito de Narciso, Ovidio proponía una gradación de diferentes modalidades del reflejo. La sombra, la menos nítida de ellas, ocupaba el último

³²⁴⁷ STOICHITA Víctor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.112

³²⁴⁸ WATTS Alan W. *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1977, p.223

³²⁴⁹ *Op. cit.* p.219

³²⁵⁰ STOICHITA Víctor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.112

³²⁵¹ RAMÍREZ Juan Antonio, *Reflejos y reflexiones del medio especular*, en Exit: imagen y cultura, nº cero-2000, p.24

lugar, justo antes de la evanescencia absoluta de la “nada”. Creo que esta fotografía es emblemática de la sensibilidad de Monet, pues si decide proyectar su sombra sobre la superficie del agua (que es un equivalente de la superficie de la representación en general), lo hace para sugerir un acto no de amor hacia sí mismo sino de devoción hacia su mundo simbólico. (...) la sombra de la mirada es instauradora de la pintura. Frente a la tradición occidental de la automimesis, la sombra de Monet proclama la (moderna) primacía de la mirada sobre la mano. >>³²⁵²

En un sentido también histórico y proyectivo del reflejo, Nietzsche se pronuncia estéticamente:

<< El lenguaje, una suma de conceptos. / *El concepto*, en el primer momento de la formación, un fenómeno artístico: la simbolización de una pléthora de fenómenos, originalmente una imagen, un jeroglífico. Por tanto, una *imagen* en el lugar de una cosa. / Son reflejos apolíneos del fondo dionisiaco. Así comienza el hombre con esas *proyecciones de imágenes y símbolos*. Todas las imágenes artísticas son sólo símbolos; en las pinturas, las superficies; en el mármol, la rigidez; en la epopeya (...) (Invierno de 1870-1871 - otoño de 1872) >>³²⁵³

Sin embargo, siglos antes el zen se interesa por la literalidad (incluso del reflejo), alejándose de cualquier ‘especulación’:

<< En el Zen el hombre no tiene otra mente que lo que sabe y ve, lo cual está casi expresado en el siguiente *haiku* de Gochiku: La larga noche / el sonido del agua / dice lo que pienso. Y aun más directamente: Las estrellas en el charco; / de nuevo el aguacero invernal / eriza el agua. >>³²⁵⁴

No obstante Stoichita en esta valoración interactiva de la sombra y el reflejo en Monet, incluye la paradoja, interesándose por la concepción oriental (con posterior cita explícita a la sombra elogiada por Januchiro Tanizaki):

<< Monet inscribe su sombra sobre la superficie de la representación, bajo el aspecto emblemático y paradójico de un doble signo: signo de presencia / signo de evanescencia. >>³²⁵⁵

... y particularmente se interesa por el *haiku*, en el sentido de meditativa autorreflexión, elogiando la concepción de una naturaleza cambiante (el devenir, que interesa nuestro trabajo):

<< Por esta razón, podemos considerar su fotografía-confesión, pequeña como un haiku, un giro importante en la historia del imaginario autorreflexivo. Ella propone la sustitución del paradigma narcisista de la mimesis occidental con el elogio oriental de la evanescencia de la sombra. (En este contexto, véase T. Junichiro, *Eloge de l'ombre*. Sobre la representación de la sombra en la pintura de Extremo Oriente hay poca bibliografía.) Esto es lo que Monet nos sugiere implícitamente con el punto de vista que escoge para realizar su último y extraño autorretrato: el puente japonés. Desde allí, desde esta posición privilegiada, es donde Monet contempla el espejo del agua persiguiendo (por citar las palabras de uno de sus amigos más próximos) “su sueño de forma y color casi hasta el aniquilamiento de su individualidad en el eterno nirvana de las cosas a la vez cambiantes e inmutables”. (Geffroy, en Levine, *Monet and His Critics*, p. 380) >>³²⁵⁶

Alan Wats en su estudio del zen, explica el *haiku* en un sentido poéticamente acuático (“estanque de la mente”), reflectante y proyectivo (evocador), equiparable al citado a propósito de Monet:

<< Ya en el siglo XVII los japoneses alcanzaron la perfección con esta poesía “sin palabras” en el *haiku*, poema de diecisiete sílabas que deja el tema casi en el momento de tomarlo. (...) Pero el oyente japonés debe recordar que un buen *haiku* es un guijarro arrojado al estanque de la mente del oyente, que evoca asociaciones de su memoria. >>³²⁵⁷

³²⁵² STOICHITA Víctor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.113

³²⁵³ NIETZSCHE Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999, p.192

³²⁵⁴ WATTS Alan W. *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1977, p.220

³²⁵⁵ STOICHITA Víctor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.114

³²⁵⁶ *Ibidem*.

³²⁵⁷ WATTS Alan W. *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1977, p.218

También Ramírez parece inspirado por la espiritualidad zen, cuando afirma el ‘no apego’ del espejo (“rebota”), cuando como un frontón (de necesario recuerdo oteiziano en el *Homenaje a Velázquez*) deviene proyectivo al rebotar.

<< Como un frontón: toda la realidad exterior rebota sobre la materia pulida o azogada, sobre esa superficie enigmática donde reside, en pluralidad, la naturaleza misma de todos los espejos. (...) El espejo no quiere cosas, no se las queda para sí. (...) >>

Así al no retener, aparece el sentido trascendente y fundacional de la iluminación:

<< Y es que como Goethe antes de expirar, también el espejo parece exigir “luz más luz”. Es enemigo de la noche, y hermano histórico del sol, con cuya iconografía se asimilaba su tradicional forma circular u ovalada. Ese rebote perfecto de la pelota luminosa, digámoslo así, ha permitido la identificación del espejo con el origen mismo de la luz. ¿No es la palabra ‘reflector’ un sinónimo de faro o de foco luminoso? >>³²⁵⁸

Este interés por el reflejo artístico en la naturaleza permanece en cierta escultura contemporánea:

<< El proyecto de Gunilla Bandolin *Impresión del Cielo* surge de la confrontación entre el agua de los meses lluviosos fértiles y los meses secos y tórridos. La presencia de los depósitos de agua, como única arquitectura previa de Montenmedio desde donde se divisan diferentes pueblos blancos de Andalucía y toda la serranía de la provincia de Cádiz actuó como elemento generador. Después de largos paseos por el bosque y tras su primera visita los elementos y coordenadas del entorno estaban claros. (...) La magnitud del diámetro de la circunferencia correspondían a la de los depósitos de agua que almacenan 1.750.000 litros cada uno. (...) >>³²⁵⁹

Esta obra de Bandolin refleja a su vez otras precedentes, orientadas hacia una espiritual y natural introspección (“sólo uno mismo”):

<< Gunilla Bandolin, escultora y ‘landscape artist’, realizó sus primeros trabajos en arcilla y ladrillo (...) Una de sus obras, llamada *Sky Park*, consistía en el diseño de un vertedero tras un proyecto de construcción de viviendas en la ciudad nortea de Osteraund, cerca de los montes escandinavos. Las proporciones son magníficas: la colina mide sesenta metros, dos veces la altura del complejo urbanístico que lo rodea. En la cima se realizó una excavación en forma de óvalo de dos metros de profundidad, desde abajo no se puede ver nada alrededor, incluso las cimas de las montañas desaparecen en el horizonte. Sólo uno mismo y el cielo en una especie de silencio visual.>>

Esencialmente su escultura en la naturaleza deviene “contemplación”:

<< En la escultura de Bandolin se eleva un dualismo convencional entre el espíritu y la materia. En el interior de sus excavaciones encontramos la oportunidad de encontrar, en solitaria contemplación o a través de una perspectiva colectiva, a nosotros mismos, a nuestra propia llamada. >>³²⁶⁰

Incluso silenciosa “meditación” en la citada *Impresión del Cielo*:

<< El resultado es una obra que nos invita a la meditación y al silencio. A escuchar los diferentes sonidos del entorno, a contemplar los cambios de luz con el trasfondo del agua que no cesa de circular en el centro de la obra. >>³²⁶¹

Los artísticos reflejos acuáticos orientalizantes (en el sentido de observación meditativa), también aparecen con anterioridad en el arte contemporáneo, a cargo de

³²⁵⁸ RAMIREZ Juan Antonio, *Reflejos y reflexiones del medio especular*, en Exit: imagen y cultura, nº cero-2000, p.16

³²⁵⁹ BLAZQUEZ Jimena, *Vivencias en el espacio natural, pensamiento y creación*, en BLAZQUEZ Jimena (Dir.) *Arte y naturaleza - Montenmedio Arte Contemporáneo*, Ed. Fundación NMAC, Vejer (Cádiz), 2001, p.21

³²⁶⁰ SORLIN Sverker, *La materia invertida a través de la forma*, en BLAZQUEZ Jimena (Dir.) *Arte y naturaleza - Montenmedio Arte Contemporáneo*, Ed. Fundación NMAC, Vejer (Cádiz), 2001, p.42

³²⁶¹ BLAZQUEZ Jimena, *Vivencias en el espacio natural, pensamiento y creación*, en BLAZQUEZ Jimena (Dir.) *Arte y naturaleza - Montenmedio Arte Contemporáneo*, Ed. Fundación NMAC, Vejer (Cádiz), 2001, p.21

artistas orientales integrados en corrientes internacionales. Así Mieko Shiomi utiliza literalmente el “espejo” en la naturaleza y a su vez refleja otros pensamientos:

<< Mieko (Chieko) Shiomi, en *Mirror* (1963), propone la acción siguiente:

“Colócate en la playa de arena de espaldas al mar. / Alza un espejo frente a tu rostro y míralo. / Retrocede hacia el mar y penetra en el agua.”

La obra de Shiomi remite al análisis de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), donde se presenta a la mujer como una observadora de sí misma que refleja, como un espejo, las formaciones culturales al tiempo que preserva una visión de su experiencia personal. En su capacidad de observadora de ambas condiciones, es testigo de su propia pluralidad. >>³²⁶²

En el contexto de la naturaleza también aparecen otros artísticos reflejos aún más contemporáneos, aunque en el caso de Eliasson el espejo no este acompañado por el agua, pero si impregnado de sentido filosófico:

<< El proyecto específico del artista, *Quasi Brick Wall*, Olafur Eliasson (Dinamarca 1966) para la Fundación NMAC, apoyado por la Comisión Europea dentro del programa cultura 2000, está basado en la luz y las condiciones en las que ésta es experimentada. La luz es un elemento muy significativo en Andalucía y la provincia de Cádiz, cuyo litoral es precisamente denominado Costa de la Luz. Por este motivo, la luz es un elemento del proyecto actuando como otro material más de la obra.

Mediante el estudio e investigación de unas fórmulas matemáticas, el artista ha inventado una figura geométrica en forma de dodecaedro que cumple las funciones de modelo geométrico “casi perfecto”, materializándose en un ladrillo de barro cocido. >>

La geometría sirve de soporte a la multitud de “espejos” que multiplican artísticamente el sol en el bosque:

<< Con esta nueva forma de ladrillo, se ha construido una pared curva con el lado cóncavo expuesto al sur, para conseguir la máxima exposición de la luz. Los ladrillos posicionados aleatoriamente, forman una superficie rugosa y desigual en la que se han colocado unos espejos que reflejan los rayos del sol, creando una cortina de partículas de luz que será divisada desde diferentes puntos del bosque atrayendo la vista del espectador. >>

Reflejando también cierto cuestionamiento perceptivo:

<< El uso de los espejos es una de las maneras en las que el artista subraya la subjetividad y la percepción individual de lo que nos rodea. El espectador se verá envuelto en un mundo extraordinario de reflejos del sol y verá una cortina de luz intocable entre los troncos de los estilizados pinos mediterráneos. >>³²⁶³

José Pedro Croft también se interesa por las múltiples visiones contradictorias del espejo:

<< José Pedro Croft (Oporto, 1957) obliga a especular, a mirar como una primera vez, a reflexionar, a traficar con el pensamiento. Sus esculturas nos confunden y desorientan hasta hacernos perder el sentido de lo real. Las estructuras de hierro se recubren de espejos de cortes poco ortodoxos, que trenzan laberintos al expandirse por el espacio en lugar de devolvemos nuestra imagen de manera convencional. Nuestro entorno se convierte en un espejismo, en una suerte de reflejos que contrarían la perspectiva, destrozando toda certidumbre para mostrarse artificioso como todo lo artístico. >>

Visto incluso con inquietud tanto en la antigüedad...:

<< (...) el espejo es visto desde la antigüedad como producto de lo ambivalente. Croft recoge ese enfrentamiento interpretativo o discontinuidad caleidoscópica, ese aparecer y desaparecer, ese pulso entre lo tangible y lo incorpóreo para burlar nuestra intuición a la manera de Orson Wells en *la Dama de Shangai*, fundiendo planos, ya sean materiales o fingidos, para convertirnos en pasajeros activos, dudosos ante el camino entre tanto punto de intersección. >>³²⁶⁴

...como en otras disciplinas artísticas contemporáneas, tales como el cine, la filosofía o la arquitectura, donde al igual que en el espejo, también se “deconstruyen” las certidumbres:

³²⁶² STILES Kristine, *Entre el agua y la piedra*, en *Fluxus -fluxus y fluxfilms 1962-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.171.

³²⁶³ AA.VV. *Olafur Eliasson: Quasi Brick Wall*, Ed. Fundación NMAC, Vejer (Cádiz), 2001, p.3

³²⁶⁴ BARRO David, *José Pedro Croft*, Lápis 174, p.75

<< Sus estructuras se definen a partir de intersecciones y, por ende, de conflictos, que, como Jacques Derrida en su propia escritura, parece interpretar como momentos dinámicos que dificultan la lectura al tiempo que la nutren de un sinfín de interpretaciones e incertidumbres. Como el pensador, Croft injerta, coloca espejos que deconstruyen nuestra visión. ¿Qué es real, qué es ficticio? Croft recita un tipo de poesía concreta, con sus cesuras espaciales, sus omisiones; cada elemento cobra vida propia, todo parece provisional, como una fachada de Frank O. Gehry. Siempre pensé que su obra obedece a un ejercicio de duplicado de la forma, (...) >>³²⁶⁵

Volviendo al contexto del arte contemporáneo de la “antigüedad” / histórica, aquél más relacionado con el devenir (*Fluxus*), además del espejo de la antes citada Mieko Shiomi, nos interesa ahora otra artista más conocida, Yoko Ono. Aunque no utiliza espejo alguno, en su artística y sedente inmovilidad, simplemente ‘dejando pasar’, se nos aparece conceptualmente próxima a la práctica ‘imperturbable’ de *zazen*. Además Ono aporta un importante papel mediador entre las culturas artísticas de Oriente y Occidente:

<< La ejecución por Ono de *Cut Piece* (c.1964), durante la cual permanece sentada sin moverse en el escenario tras invitar al público a que subiera y recortara pedazos de su ropa (...) Este performance se presta a varias interpretaciones. Lo podemos leer como un discurso sobre la pasividad y la agresión. (...) También demuestra gráficamente el potencial de objetualización del ‘otro’ (...) >>³²⁶⁶

Y volviendo también al reflejo en la arquitectura, y después de aquellos citados reflejos egipcios, Araujo prosigue la revisión de la historia de la arquitectura fijándose en Santa Sofía con una áurea y reflectante desmaterialización del muro donde la “luz vibra” y el “espacio se hace luz”:

<< En Sta. Sofía (...) la intención configuradora de sus arquitectos, según el comentario de Procopio (s.VI), es presentar la gran bóveda del firmamento colgada de los cielos con cadenas, sin apenas apoyo sobre la tierra, para delimitar un ámbito religioso. (...) Al tratar las superficies con los oros de los mosaicos la luz vibra, el aire se hace color, la pared pierde peso, el espacio se hace luz. Y a pesar de la extraordinaria magnitud de sus masas éstas desaparecen y tenemos la impresión de experimentar un espacio inabarcable; porque al incidir la luz sobre las paredes, la textura se ha hecho luz. Comprendemos así que luz, forma y textura son elementos inseparables, cuando se presentan como articulación de luz y forma. >>³²⁶⁷

Retrocediendo en la historia de la arquitectura Fernández Alba, aún siendo contemporáneo y académico arquitecto, valora los reflejos clásicos cuando se interesa por la simple piedra, que deviene áurea / *Aurea* al introducir poéticamente la naturaleza (agua y sol) mediando el reflejo:

<< *Domus Aurea*: La casa de Virgilio estaba construida con sillares de una piedra arenisca humedecida por las aguas de las cisternas que abastecían el acueducto de Sumo. De color ocre, blanda y fácil para el trabajo del cantero; seca se torna dura y el óxido de hierro que alberga en su estructura pétreo al ser iluminado por el sol le confiere un color de oro a sus paramentos, sobre todo en el ocaso, de ahí el nombre que el asignaban las gentes de Arcadia a la casa de Virgilio, la *Domus Aurea*. >>³²⁶⁸

Siglos después del clasicismo, el barroco (que desde el concepto de *pliegue* vimos inspiraba filosóficamente a Deleuze) interesa arquitectónicamente a Araujo, que lo relaciona con los ya citados reflejos áureos de Santa Sofía:

<< La vibración de la luz sobre los retablos barrocos dorados produce efectos similares a los estudiados en Sta. Sofía; pero aquí el oro viejo requiere la media luz. El carácter del espacio queda influido por la

³²⁶⁵ *Ibidem*.

³²⁶⁶ STILES Kristine, *Entre el agua y la piedra*, en *Fluxus -fluxus y fluxfilms 1962-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.172

³²⁶⁷ ARAUJO Ignacio. *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.161

³²⁶⁸ FERNANDEZ ALBA Antonio, *Domus Aurea. Diálogos en la casa de Virgilio*, Biblioteca Nueva E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1998, p.13

luz que surge del retablo barroco, como sucede (estamos en la misma época) con la luz que surge de un cuadro de Rembrandt. La textura no solamente se manifiesta bajo la luz sino que se hace luz ella misma.>>³²⁶⁹

También aparecieron reflejos de “oro puro” en el gótico, que necesariamente introducen en una espiritualidad que a su vez refleja la dorada leyenda de la Jerusalén Celeste:

<< Desde el gótico, el aumento de la superficie acristalada en la arquitectura ha respondido a un deseo de desmaterialización y de mayor permeabilidad a la luz. (...) dos principios básicos del arte gótico: el uso expresivo de la estructura y la búsqueda de la luz. Luz, juego de brillos, materiales preciosos y preciados... (...) arquitectura que intentaba materializar la Jerusalén Celestial que San Juan en el Apocalipsis describía como “de oro puro, como cristal, transparente”. >>³²⁷⁰

En Japón el “oro” refleja literalmente la luz natural en el fondo de una vacía arquitectura plena de “oscuridad” espiritual:

<< (...) al fondo de alguna de esas dilatadas construcciones; los tabiques móviles y los biombos dorados, colocados en la oscuridad que ninguna luz exterior consigue traspasar nunca, captan la más extrema claridad del lejano jardín, (...) Dichos reflejos, parecidos a una línea del horizonte crepuscular, difunden en la penumbra ambiental una pálida luz dorada, y dudo que en ningún otro sitio pueda el oro tener una belleza más sobrecogedora. >>³²⁷¹

Los reflejos dorados en la “oscuridad” también aparecen en Occidente, desde una especulativa filosofía lingüística, que paradójicamente deviene silenciosa. En el último capítulo (*el arte como cripta*) del libro de Perinola sobre la sombra, también aparecen reflejos luminosos en la oscuridad:

<< (...) el aspecto más inquietante de la incorporación críptica, que se halla sólo apuntado en los trabajos de Abraham y Torok y de Derrida, es su resplandor, el relampagueo de algo que no se explica sólo en la confusión lingüística entre *glance* (mirada) y *Glantz* (centelleo) (S. Freud, *Fetischismus* (1927) en *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1960 y ss.). El hecho es que la cripta es una especie de utopía realizada que, precisamente por ello, debe ser silenciada so pena de reabrirse el conflicto. Es un tesoro escondido que brilla sólo en la oscuridad. >>³²⁷²

El “tesoro escondido” que brilla en la oscuridad que presentan estos autores, tiene un trasfondo psicológico, que interesa a Perinola para proponer una conclusiva concepción oscura del arte, en la que el Yo aparece implicado:

<< Nicholas Abraham y Maria Torok presentan un desarrollo original de las nociones freudianas de luto y de melancolía en la obra *L'écorce et le noyau* (1987) (...) Uniéndose a las ideas de un discípulo de Freud, Sándor Ferenczi, explican la labor del dolor mediante el fenómeno de la *introyección*; (...) completamente diferente de este proceso es, en cambio el fenómeno de la *incorporación*, (...) Mientras la introyección representa una crecida del Yo, en la incorporación se instala en el interior del Yo, de modo casi mágico e instantáneo, una entidad psíquica extraña, dotada de autonomía propia, desconocida para quien la lleva en sí y que constituye “una especie de inconsciente artificial” (...). Esta entidad es similar a una tumba secreta, a una cripta que preserva, como si estuviera muerto, algo aún vivo y, secretamente, activo. >>³²⁷³

³²⁶⁹ ARAUJO Ignacio. *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976, p.163

³²⁷⁰ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.56

³²⁷¹ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.52

³²⁷² PERNIOLA Mario, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p.103

³²⁷³ *Op. cit.* p.102

Por otra parte, Ramírez parece remitirse a los planteamientos de Tanizaki cuando se interesa por la oscuridad / “penumbra” como “fondo” necesario:

<< Debemos reconocer claramente que el espejo en tanto que reflector luminoso exige un fondo, un entorno, un extra-marco de penumbra, mate o neutro. Receptor de luz, en todo caso. Algo opaco. >>³²⁷⁴

Wats nos remite a la tradición zen para la valoración estética / filosófica del “error”, descubriendo simbólicamente luz en la oscuridad:

<< Los boles que se utilizan en el *cha-no-yu* generalmente son de color apagado y de terminación rústica; a menudo la base no ha sido vidriada, y por lo común se ha dejado correr el vidriado en los costados. Esto, que originariamente fue un error afortunado, ha permitido infinitas oportunidades al “accidente controlado”. Gozan de especial favor los boles coreanos para el arroz, de lo más barato que hay. Son unos cacharos campesinos de tosca textura de donde los maestros del té han seleccionado obras maestras de la forma obtenidas inintencionadamente. >>

Interesándonos especialmente el espontáneo uso del “oro” para ennoblecer un azar de raíz espiritual:

<< La caja de té es a menudo de plata deslustrada o de laca intensamente negra, aunque a veces también se utilizan potes de medicinas, en porcelana antigua, es decir, artículos puramente funcionales que los maestros han elegido por su belleza sin afectación. Una famosa caja de té una vez se hizo pedazos y fue reparada con cemento de oro convirtiéndose así en un objeto aun más valioso por las accidentales líneas doradas que cubrían su superficie. >>³²⁷⁵

Consecuentemente la luz natural aparece eternamente reflejada por el “oro”, en el contexto de una arquitectura sencilla impregnada de naturaleza y derivada del budismo zen:

<< Pero nuestros antepasados, que vivían en mansiones oscuras, experimentaban la fascinación de ese espléndido color, pero también conocían sus virtudes prácticas. Porque en aquellas residencias pobremente iluminadas, el oro desempeñaba el papel de reflector. En otras palabras, el uso que se hacía del oro laminado o molido no era un lujo vano, sino que, merced a la razonable utilización de sus propiedades reflectantes, contribuía a dar todavía más luz. Si se admite esto se comprenderá el extraordinario favor de que gozaba el oro: mientras que el brillo de la plata y de los demás metales se apagaba muy deprisa, el oro en cambio ilumina indefinidamente la penumbra interior sin perder nada de su brillo. >>³²⁷⁶

A otro nivel, encontramos que en la oscuridad aparece un reflejo, emerge una “chispita” de luz, es el despertar, la iluminación, la comprensión:

<< (...) Este tesoro escondido dentro de la psique humana ha recibido muchos nombres. Los místicos alemanes lo llamaban “chispita” (*Fünklein*), otros le han llamado “fondo del alma”. Y efectivamente muchos místicos, tanto en Occidente como en Oriente, han tenido la intuición de la psique, que ellos han llamado siempre alma, y que la consideran inmortal (...) Esa es la opinión no sólo de los místicos sino de filosofías tan antiguas como la hindú, donde *atman*, el alma individual, es equiparable a *brahman*, el alma universal o divina. Que el ser humano es divino, precisamente por poseer esa psique o alma, es la opinión de muchos mitos que la humanidad ha creado. >>³²⁷⁷

Recordamos el sentido etimológico del término “luz” (incluso en mayúscula), que paradójicamente incluye el oscurantismo:

³²⁷⁴ RAMIREZ Juan Antonio, *Reflejos y reflexiones del medio especular*, en Exit: imagen y cultura, nº cero-2000, p.18

³²⁷⁵ WATTS Alan W. *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1977, p. 227

³²⁷⁶ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.54

³²⁷⁷ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.11

<< “La palabra *Luz*, en sus diversas acepciones, parece derivada de una raíz que designa todo lo que está oculto, cubierto, velado, silencioso, secreto; y es de destacar que los términos que designan el Cielo tienen primitivamente el mismo significado.” Guénón René, *El Rey del Mundo*, Arnaldo Struhart & Cia., (Fidelidad Ed.), Buenos Aires, 1985, cap. VII >>³²⁷⁸

Precisamente desde el lenguaje se evidencia la naturaleza del sentido “oculto” de la espiritualidad y lo hace desde la fundamentación oriental del término mística:

<< Se llama místico al éxtasis que se produce cuando en él tiene lugar una unión con la divinidad. La palabra “mística” se deriva, según Otto, del sánscrito *mus*, que equivale a secreto, recóndito, oculto.>>³²⁷⁹

Desde la multiculturalidad (particularmente Grecia e India) emerge el “oro” del luminoso tesoro espiritual escondido:

<< Y en la mitología griega, (...) se cuenta que los titanes capturaron a Dionisio cuando era niño, lo despedazaron en siete trozos, lo asaron y se lo comieron. Cuando Zeus se enteró, fulminó a los titanes. Del humo de estos surgieron los seres humanos, por lo que éstos tienen una parte divina, que es la parte dionisiaca que está escondida en las profundidades del alma humana. Aquí tenemos una intuición clara de que en la psique, hoy diríamos en el sistema límbico, poseemos estructuras cuya activación nos pone en contacto con la divinidad. >>

Oro significativamente “escondido en el lodo”:

<< Esa era también la opinión de la corriente cristiana gnóstica, (...) y que habla de llegar a conocer lo que hay de divino en el ser humano, una especie de “oro escondido en el lodo”. Es la serpiente dormida, llamada Kundalini en la tradición hindú, enroscada en la base de la espina dorsal y que hay que despertar para alcanzar la iluminación. >>³²⁸⁰

Para alcanzar esta áurea iluminación, valorada en diferentes prácticas espirituales, hemos citado (particularmente en el budismo) que las ilusiones resultan problemáticas, en cuanto reflejo erróneo. Hemos citado, también, que el deseo constituye el reflejo negativo original, pero no obstante en el zen, y particularmente con el maestro medieval Dogen, usando metafóricamente la sabia naturaleza, se alude al reflejo clarificador de la luna. Apropiado para una transformación luminosa, donde se matiza que el problema es el apego a los deseos, no la propia existencia de estos en sí, que intrínsecamente son comprendidos como dinámica vital:

<< Algunas religiones condenan los deseos. Pero en realidad los deseos no son forzosamente negativos, al contrario pueden convertirse en el motor de la vida. Es el apego a los deseos el que se convierte en *bonno*, ilusión. Cuanto más hundido está un ser en las ilusiones, más profundo es su *satori* cuando despierta. (...)

Durante zazen, si nos concentramos aquí y ahora, los deseos se borran rápidamente sin dejar huella. Zazen dirige el pensamiento humano en la dirección del Buda, del orden cósmico. Un poema de Dogen dice: “En el agua del espíritu sin mácula, se refleja la claridad de la luna. Incluso las olas rompen allí y se convierten en luz”. >>³²⁸¹

Esta transmutación conceptual y luminosa propuesta por Dogen, parece anticipar uno de los aspectos fundamentales de otro japonés, el arquitecto contemporáneo Tadao Ando, que también valora la luz en devenir, como reflejo de la “función purificadora” (casi espiritual) de la naturaleza:

<< Ando comenta: “La luz se convierte en algo maravilloso cuando tiene como fondo la más profunda oscuridad. Los cambios de iluminación a lo largo del día reflejan, una vez más, la relación del hombre con la naturaleza, constituyéndose en la máxima abstracción de ésta, al tiempo que desempeñan una

³²⁷⁸ GRACIA Josep M. *Simbólica arquitectónica*, Symbolos, Barcelona, 2004, p.128

³²⁷⁹ RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003, p.23

³²⁸⁰ *Op. cit.* p.12

³²⁸¹ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.60

función purificadora con respecto a la arquitectura.” (Tadao Ando, *The Yale Studio & Current Works*, Rizzoli, Nueva York, 1989) >>³²⁸²

Wanshi, otro maestro zen histórico, va más allá del reflejo y en un texto esencial del *Zen Soto*, insiste en la práctica sedente del zen como medio para que el luminoso “destello” no sea un mero reflejo, sino una luz propia y finalmente la auténtica naturaleza sea “libre”:

<< Wanshi Shogaku (1091-1175): “Para aquel que en el silencio olvida las palabras, la realidad se manifiesta claramente. (...) El despertar silencioso sube hasta la más elevada cima y desciende hasta lo más profundo”.

Wanshi (Hung-chih Cheng-chüeh) insistía mucho en el despertar silencioso, *mokusho zen*, por oposición al Zen de los koan que en aquella época se estaba extendiendo en China. Apreciaba la silenciosa postura sentada de *zazen* que él practicaba sin descanso. >>

En conclusión, el “despertar silencioso” brilla con luz propia, cuando el yo carente de meta (en cierta medida carente de proyecto / obra) comprende:

<< La esencia de su práctica se condensa en su obra: *Zazen shin, Consejos para una práctica adecuada de zazen*, que se convirtió en el texto fundamental de la filosofía del Zen *soto*:

“(...) Resplandecer, iluminar, sin depender de ninguna relación, significa que la iluminación brilla con luz propia; es semejante al destello de una joya que brilla por sí misma. Ese poder, o ese brillo, resulta de la acción extraordinaria del yo; sólo depende de *fushiryo*, el no-pensamiento, que es la sabiduría de la intuición, la sabiduría del Buda. El yo debe comprender ese poder invisible sin alcanzar el objeto, es decir sin meta. La sabiduría del Buda que se ilumina por sí misma no tiene ninguna huella de ilusión ni de *satori*. La naturaleza libre de su poder es semejante al pez que nada libremente en el agua transparente; es semejante al pájaro que vuela libremente en el cielo sin límites.” >>³²⁸³

Pero volviendo a los reflejos áureos, apreciamos como en el arte contemporáneo reaparece literalmente el “oro”, un material artístico dotado de una larga tradición. Así particularmente de la mano de Yves Klein y del concepto de monocromo, el reflejo deviene totalidad artística:

<< Klein también usaba pan de oro en algunas de sus pinturas monocromas, (...) >>³²⁸⁴

Klein se interesa por Japón, donde se hizo maestro de judo y es allí donde encontramos también un uso escultórico y espiritual del “oro”:

<< (...) la superficie de papel dorado se pone a emitir una suave y misteriosa irradiación. No es un centelleo rápido, sino más bien una luz intermitente y nítida (...) A veces, el polvo de oro que hasta entonces sólo tenía un reflejo atenuado, como adormecido, justo cuando pasas a su lado se ilumina súbitamente con una llamarada y te preguntas, atónito, cómo se ha podido condensar tanta luz en un lugar tan oscuro.

Ahí es donde comprendí por primera vez las razones que tenían los antiguos para cubrir con oro las estatuas de los budas (...). Nuestros contemporáneos, que viven en casas claras, desconocen la belleza del oro. >>³²⁸⁵

Aunque científicamente el “pan de oro” aparece desmitificado, cuando se nos recuerda que todos los objetos son esencialmente reflejos, que dicho de esta manera podría llevarnos de nuevo al concepto budista de lo ilusorio:

<< El reflejo selectivo de ciertas superficies produce gran diversidad de curiosos fenómenos. El pan de oro (...) En principio, y con excepción de las fuentes de luz, todos los objetos son reflectores. >>³²⁸⁶

³²⁸² RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.29

³²⁸³ BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.115

³²⁸⁴ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.130

³²⁸⁵ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.53

³²⁸⁶ AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life international, Hamburgo, 1969, p.100

Otro artista contemporáneo posterior (pero como ya citamos, también impregnado de espiritualidad) aparece interesado por el reflejo, aunque sea solo filosófico y conceptual. Turrell, desde la no-obra objetual, propone un peculiar espejo reflexivo, que parecería propio de un *koan* o enigma propuesto por un maestro zen (particularmente *Zen Rinzai*):

<< En palabras del propio artista: “No me ocupo de ningún objeto, el objeto es la percepción misma. No me ocupo de ninguna imagen, porque quiero evitar el pensamiento simbólico asociativo. Tampoco me ocupo de ningún objetivo ni de ningún punto en especial donde mirar. Sin objetos, sin imagen y sin objetivo, ¿qué es lo que miras? Te miras a ti mirando”. >>³²⁸⁷

Evidentemente el espejo en la tradición oriental aparece no sólo en el budismo zen. En el sintoísmo también se contempla con carácter sagrado, aunque paradójicamente no pueda ser contemplado:

<< En la mayoría de los casos en los que la veneración se ha institucionalizado después de la Restauración de 1868, los *shintai* son espejos. Esto se debe posiblemente a la influencia del gran espejo sagrado en torno al cual está construido el Gran Santuario Imperial de Ise. La veneración concedida a estos espejos *shintai* se puede medir por lo elaborado de las envolturas ceremoniales con los que están protegidos. >>

Este tesoro / espejo aparece contradictoriamente expuesto / oculto bajo múltiples estratificaciones:

<< El espejo, que siempre es de metal, se ata primero con un cordón de seda roja y borlas y se coloca en una bolsa de brocado de oro, cerrada de cordón rojo. Después se coloca en una caja de madera de sauce que, a su vez, se envuelve en una sencilla seda blanca, para depositarlo todo, finalmente, en una caja blanca hecha de madera limpia de ciprés, adornada con un trabajo de metal dorado se ata de nuevo con cordón y borlas rojas, y sobre ella se coloca una funda de brocado Yamato. Los espejos que se ven habitualmente expuestos en los santuarios *shintô* no son, por supuesto, *shintai*. Tienen un carácter ornamental, simbólico o mágico. En este último sentido, deben ser entendidos en función de la creencia antigua de que cualquier espíritu maligno que se acerque al santuario aparecerá reflejado en ellos en su forma verdadera. >>³²⁸⁸

Por lo tanto, el verdadero reflejo en el espejo deviene particularmente sagrado. Incluso el autor nos recuerda previamente lo sagrado del contexto que envuelve al espejo:

<< Justo a continuación del santuario del culto casi siempre se encuentra situado en edificio interior denominado *honden* o “santuario principal”. Este es el santo de los santos del santuario, donde moran las divinidades y al que el laico no tiene acceso. >>³²⁸⁹

En otra ‘exótica’ tradición posterior como es el Islam, también encontramos una equiparable sacralidad del espejo, que refleja “Su Luz”, con mayúsculas:

<< El Profeta dijo: “Dios creó el mundo en tinieblas, y luego derramó sobre él su Luz”. Toda la obra creadora de Dios se reduce, por una parte, a la Luz de Su Ser o de Su Conocimiento y, por otra, a la oscuridad de Su Receptividad para consigo mismo. Esta oscuridad o ininteligibilidad, que es la raíz de la ignorancia, se ignora a sí misma e ignora todo, por siempre; se actualiza en la medida en que el Conocimiento toma eternamente conciencia de ella, y le da por ello mismo la cualidad de “espejo” o de “receptáculo”, que refleja Su Luz, sin “saberlo”. Porque sólo el Conocimiento conoce y es conocido, en Sí mismo y en todo cuanto de El toma la apariencia ilusoria de una “alteridad”. >>³²⁹⁰

³²⁸⁷ BONO Ferran, *James Turrell busca la “esencia de la belleza” con su luz difusa*, El País 15 diciembre 2004, p.48

³²⁸⁸ HOLTOM Daniel Clarence, *Un estudio sobre el shintô moderno*, Paidós, Barcelona, 2004, p.23

³²⁸⁹ *Op. cit.* p.21

³²⁹⁰ SCHAYA Leo, *La doctrina sufí de la unidad*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.62

Este sentido divino del reflejo, incluso en sentido proyectivo (“semilla” o proyecto), también parece encontrarse en el sintoísmo:

<< La función principal del *honden* es albergar un objeto sagrado llamado *shintai* o “cuerpo del dios”. Este a veces también es designado *mitama-shiro* (“espíritu sustituto”). Un nombre más antiguo es *kamusane* o *kamuzane*, que significa “semilla del dios”, o tal vez mejor, “grano sagrado”. El *shintai* en ocasiones se explica como una representación simbólica de la divinidad, pero, en general, es considerado por los sacerdotes y el pueblo como el objeto en el que la divinidad venerada establece su residencia.>>

Aunque paradójicamente el valor material del espejo es escaso, despierta profundos temores y veneraciones que Holtom equipara con las reliquias del medioevo occidental:

<< El *shintai*, que en sí mismo suele ser de poco valor intrínseco, suscita tal temor y reverencia que los propios miembros del sacerdocio tienen prohibido por ley mirarlo o manejarlo excepto mediante un permiso especial. La actitud popular está bien expresada en las numerosas historias del folclore local que cuentan cómo aquellos curiosos y profanos que se atrevieron a echar una mirada furtiva al *shintai* murieron o quedaron ciegos de por vida. Las actitudes japonesas hacia el *shintai* recuerdan el culto a las reliquias en la Edad Media europea. >>³²⁹¹

En sintonía con esta última concepción comparativa, en el Islam el espejo y la luz espiritual que refleja (proyectivamente), aparecen dotadas de vocación universalista:

<< *Allâh*, que es el Conocimiento, la “Luz” (*an-Nûr*), no ve en su Esencia o Su “Unidad” a ningún otro que El; y en Su espejo universal, que es un aspecto de Su “Unicidad” llena de Misericordia, ve que todo “otro” no es otro que El. Pero los reflejos de su Faz, proyectados en el espejo criatural (o en Su Receptividad cósmica), son de una realidad tal que sus imágenes se toman por existencias independientes, seres coexisten con El, que, sin embargo, es su única Realidad. >>³²⁹²

En afinidad con estas exóticas concepciones, encontramos ‘otra mística’ de la luz, aquella donde se resuelve por integración la oposición diferencia / identidad. Desde la teoría científica del color se descubre la naturaleza energética de la luz, la auténtica “naturaleza del color”, donde todos los colores son iguales y por tanto tienen una identidad energética compartida, pero sutilmente diferenciada por una singular frecuencia y longitud de onda:

<< El color es luz. (...) La luz es una forma de energía, una gama de radiaciones electromagnéticas caracterizadas como colores, cada una de las cuales tiene una frecuencia y longitud de onda diferentes. Los colores pueden medirse. >>³²⁹³

Esta concepción científica parece que tiene su propio reflejo y, como ya dijimos a propósito de la artística luz en Turrell, éste coincide en la artística concepción de la luz como “energía”, que dada su naturaleza expansiva abre (aunque sea una pequeña “ranura”) un nuevo proyecto de futuro:

<< (...) la luz puede ser esa materia de postal que acaramela el horizonte, (...) Pero, además puede ser pura energía. Puede ser un interlocutor en estado telepático puro. La luz que conoce cuanto existe. Turrell abre una grieta en el muro de su vivienda, y ahí empieza la primera relación de lo que otros han llamado escultura. La luz entra permanentemente, (...) (*Virga Varesse*, 1976) (...) Es la luz, recién llegada a ese lugar, quien nos dice de sí misma, (...). Es energía pura, nuestra “inteligencia” debe repliegarse, desistir de sus argumentos previos, desnacer casi, para empezar de nuevo. La luz ha accedido a entrar por esa ranura abierta porque es una cualidad de su naturaleza expansiva.>>³²⁹⁴

³²⁹¹ HOLTOM Daniel Clarence, *Un estudio sobre el shintô moderno*, Paidós, Barcelona, 2004, p.22

³²⁹² SCHAYA Leo, *La doctrina sufí de la unidad*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.63

³²⁹³ VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.10

³²⁹⁴ MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.176

02.5.10- El arte del diseño de la luz artificial

A un cierto nivel artístico y científico, Hiro Yamagata es calificado como “artista global” (integrando además Oriente / Occidente) y consecuentemente se mueve sin contradicciones entre la luz “natural” y la “artificial”:

<< Yamagata es un artista global. (...) negación de la dualidad occidental entre lo natural y lo artificial. Para Yamagata, toda luz es natural. La fuente de la que parte no es relevante; la luz sólo es luz. Desde el punto de vista íntimo de la materia los fotones de la luz del sol no son diferentes de los del láser. Por eso, y por sorprendente que parezca, esta aparatosa instalación pretende, en última instancia, ser naturaleza.>>³²⁹⁵

Entre el sol ancestral y el “láser” (en tanto luminoso y artificial proyecto de futuro), la luz deviene “invisible”:

<< La verdadera magia comienza cuando el sol se pone y cae la noche. Es entonces cuando el sistema de láser lanza haces de luz contra los paneles de los cubos. Al igual que el sol, el láser genera luz a partir de la reacción de los electrones ante las diferentes partículas. Estas partículas, que el ojo humano normalmente no percibe, se reflejan en las superficies holográficas de los cubos haciendo aparecer la luz “invisible”. >>³²⁹⁶

Sobre el misterio de lo “invisible” Palazuelo aporta una importante traducción científica que cuestionando lo ilusorio de las apariencias (en un sentido casi budista) se interesa por lo profundo y “desconocido”, para comprender *La identidad* (auténtica añadiríamos nosotros). Título de un texto formado a partir de la obra de David Bohm *Thought as a System* (Ed. Routledge, Londres, 1994) en traducción de Palazuelo:

<< Las cosas que actualmente vemos están ahí en un determinado sentido solamente, puesto que podemos decir que no son solamente lo que parecen ser, porque su fundamento, el fondo de donde proceden, se halla en lo profundo, en lo desconocido. >>³²⁹⁷

Recordemos que esto se dice desde un profundo conocimiento de la física cuántica y contemplando además la sabiduría oriental:

<< David Bohm. Físico y cosmólogo (1917-1992) (...) catedrático de física teórica en la Facultad de Birbeck de la Universidad de Londres. (...) En los últimos cincuenta años de su vida ha centrado su trabajo en los fundamentos de la teoría cuántica, la relatividad y su significado filosófico. (...) Sus investigaciones sobre la naturaleza de la conciencia fueron en parte inspiradas por los dilemas a los que se enfrentó en la mecánica cuántica y en parte por su encuentro con el sabio y filósofo hindú Krishnamurti, con quien mantuvo una estrecha amistad. >>³²⁹⁸

Desde la arquitectura contemporánea Montaner con una perspectiva histórica valora la luz artificial como energía, como forma desmaterializada:

<< Desde el inicio hasta el final, el siglo XX ha sido el siglo de la energía. La expansión de la energía eléctrica en las primeras décadas, generando espacios y ciudades iluminados de noche, comportó una total transformación de los modos de vida y de las condiciones de trabajo. Al final del siglo, con la conciencia de la centralidad del concepto de energía, se interpreta que desde la actividad humana hasta la misma constitución del universo están hechas de flujos energéticos. >>³²⁹⁹

³²⁹⁵ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior nº 148, noviembre 2004, p.189

³²⁹⁶ YAMAGATA Hiro, *Campo cuántico -X3*, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, 2004, p.15

³²⁹⁷ PALAZUELO Pablo, *La identidad*, en JARAUTA Francisco, ALBALADEJO José TORRES NADAL José M^a (directores), *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p.263

³²⁹⁸ *Op. cit.* p.261

³²⁹⁹ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.220

Una concepción equivalente de “energía” y desmaterialización, que vemos también la propone el científico David Bohm (vía artística mediando Palazuelo):

<< Más allá de la estructura material se encuentra otra estructura o estructuras que pueden ser infinitamente más sólidas, más substanciales e inagotables como lo es en la plenitud del espacio, tierra de todo lo que existe, inmenso océano de energía, donde la materia es una onda, un rizo en la superficie.>>³³⁰⁰

Por lo tanto, desde una concepción universalista, aparece una ‘nueva luz’, interesada por el “yo” y el ADN (“genética”):

<< Pensábamos que nuestra identidad nos era dada principalmente por la sociedad y la cultura pero ahora sabemos que nuestra sociedad, nuestra cultura, nosotros mismos y la misteriosa transmutación evolutiva, estamos genéticamente determinados por (lo que podemos llamar mientras no estemos seguros) la indeterminación genética. >>

... con interesantes alusiones (‘ilusiones’) al narcisismo:

<< Así ahora podemos decir que somos unidades dentro de la múltiple circunstancia, aunque no nos atrevemos a decir todavía que estamos por fin lejos de las destructivas fantasías narcisistas que son el resultado de la equiparación del yo y el mí, que tantos y tan terribles desastres han traído a la humanidad.>>³³⁰¹

Respecto al ego hemos de tener en cuenta que su frontera es la “personalidad” y ‘persona’ es un término de origen probablemente etrusco (*phersu*) que quiere decir ‘máscara, de actor teatral’. Osho aprecia una multiplicidad aún mayor entre “el yo y el mí”:

<< En ti hay tres tus: el primero, que es la personalidad. (...) En la tragedia griega se utilizaban máscaras, y la voz salía de detrás de la máscara. (...) No se conoce la cara real, quien es el actor. Está la máscara, y por ella sale la voz. Parece que viene de la máscara, y no se ve la cara real. (...) En la tragedia griega solo había una máscara. Tú tienes muchas, una sobre otra, como las capas de una cebolla. Si te quitas una máscara tienes otra, y si te quitas esa tienes otra. >>³³⁰²

Concluyen Bohm / Palazuelo ‘su escrito’ con una concepción universalista de la identidad del yo, en el que se necesitan mutuamente (“nosotros” / “universo”):

<< Somos parte del universo y parte también de su manifestación creativa; sabemos que estamos enraizados en él, que nuestro fondo, nuestro fundamento se encuentra en el fondo de este universo aún más allá porque es posible que el ser físico total -la energía y la materia o la energía mental- sean infinitos en su sutileza.

Sea lo que sea lo que nosotros somos, allí en el fondo último del universo es donde se halla nuestro fundamento desconocido. [Palazuelo] *La Peraleda, 12 de marzo de 1995.* >>³³⁰³

Y añade Osho que para una concepción universalista, hay que tener en cuenta que el “ego es el origen” de todo, especialmente de ‘la problemática’:

<< El ego es el origen de todos los problemas de la persona, de todos los conflictos, las guerras, los celos, el miedo, la depresión. Sentirse fracasado, compararse continuamente con los demás hiere a todos, y hiere terriblemente, porque no se puede tener todo. >>³³⁰⁴

Esta contemplación del universo que ha interesado a Palazuelo, parecería tener otra contemplación / visualización conceptualmente recíproca, aquella que realizan los astronautas cuando miran hacia la Tierra y que literalmente obliga a “cambiar de perspectiva”:

³³⁰⁰ PALAZUELO Pablo, *La identidad*, en JARAUTA Francisco, ALBALADEJO José TORRES NADAL José M^a (directores), *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p.263

³³⁰¹ *Op. cit.* p.264

³³⁰² OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijallbo, Barcelona, 2004, p.27

³³⁰³ PALAZUELO Pablo, *La identidad*, en ... p.264

³³⁰⁴ OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijallbo, Barcelona, 2004, p.18

<< Donald Williams. USA: “Para aquellos que han visto la Tierra desde el espacio, y para los centenares, quizá millares de aquellos que la verán, esa experiencia indudablemente, hace cambiar de perspectiva. Las cosas que compartimos en nuestro mundo son mucho más valiosas que aquellas que nos dividen.”>>³³⁰⁵

... y que en última instancia genera una prodigiosa transformación personal:

<< Edgar Mitchell. USA: “Fuimos a la Luna como técnicos; volvimos de ella como humanistas.”>>³³⁰⁶

Por otra parte desde el espacio, el *zeitgeist* contemporáneo se sintetiza en la naturaleza de la luz artificial. Así desde las *Fotografías nocturnas desde satélite*, Montaner aprecia:

<< La síntesis máxima de la realidad actual del mundo queda reflejada en las fotografías nocturnas desde satélite; éstas, muestran las áreas y los focos de luz artificial en la corteza terrestre, por lo tanto, los núcleos de concentración metropolitana de la vida humana, lo que tradicionalmente se ha denominado progreso. Muestran la extrema urbanización del este de Estados Unidos, (...) el vacío en Africa, (...) y, destacando por encima de todo, la bautizada como *banana azul*, amplia franja de luz artificial que va de Manchester, Liverpool y Londres hasta Milán, pasando por los Países Bajos, el Rhut, Hamburgo, Francfort y se extiende hasta Berlín, Praga y Viena, máxima concentración de luz que demuestra dónde radica la columna vertebral de la industrialización europea.>>³³⁰⁷

... y naturalmente los astronautas se transforman en ecologistas con un proyecto de futuro (generacional):

<< Sigmund Jähn. República Democrática Alemana: “Antes del vuelo ya tenía conciencia de lo pequeño y vulnerable que es nuestro planeta; pero tan sólo cuando lo vi desde el espacio, con toda su inefable belleza y su fragilidad, comprendí que la tarea más urgente de la humanidad es cuidarlo y preservarlo para las generaciones futuras.”>>³³⁰⁸

Así desde una clarificadora contemplación distante, la luz artificial deviene cuestionable:

<< Pero estas fotografías también denuncian la polución lumínica y muestran una situación límite de despilfarro energético, un consumo creciente y delirante que evidencia una situación de total desigualdad entre los que disponen de toda la energía que quieren y los que no poseen ni los medios básicos. Y anuncia el agotamiento previsible de los recursos si no se produce una radical transformación productiva y cultural hacia un desarrollo sostenible.>>³³⁰⁹

Finalmente incluso desde el espacio surge un visionario proyecto de futuro, sintomáticamente contemplado por el primer ser humano que salió al espacio, aportando una sugerente concepción ‘circular’, integrando pasado y futuro:

<< Yuri Gagarin. URSS: “¿Y mañana? Colonias en la Luna, viajes a Marte, estaciones científicas en los asteroides, contactos con otras civilizaciones... No nos lamentemos por no participar en distantes expediciones planetarias. No envidiemos a los seres humanos del futuro. Naturalmente, hay gente afortunada, y cosas en las que nosotros que sólo podemos soñar, serán para ellos, ordinarias. Pero también nosotros hemos conocido una gran felicidad, la felicidad de los primeros pasos en el espacio. Que aquellos que nos sigan nos envidien esa felicidad.”>>³³¹⁰

Pero las fotos aéreas de la luz artificial, nos devuelven a una “realidad”, donde la materia se evidencia conformada por la “energía”, la clave del “universo”:

³³⁰⁵ KELLEY Kevin W. (ed.) *El planeta tierra*, Folio, Barcelona, 1989, fig.139

³³⁰⁶ *Op. cit.* fig.137

³³⁰⁷ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.222

³³⁰⁸ KELLEY Kevin W. (ed.) *El planeta tierra*, Folio, Barcelona, 1989, fig.141

³³⁰⁹ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.222

³³¹⁰ KELLEY Kevin W. (ed.) *El planeta tierra*, Folio, Barcelona, 1989, fig.147

<< Dicha realidad sintetizada en la potencia de la luz artificial captada desde el universo, se corresponde con el hecho de que la energía se manifiesta como la materia conformadora de la forma, en un universo cuyo misterio es estar todo él constituido por condensaciones de energía. >>³³¹¹

Desde una perspectiva histórica se propone una energética definición de la luz artificial, que de Newton deriva a Einstein, incidiendo sobre la “relatividad” lumínica:

<< ¿Qué es la luz? La luz es una forma de energía electromagnética. La luz visible es una rebanada fina de longitudes de onda en el amplio espectro de la energía electromagnética. Otras longitudes de onda nos han dado radio, televisión y rayos X para diagnóstico médico y terapia. La búsqueda de la verdadera naturaleza de la luz llevó a Einstein a la teoría especial de la relatividad, que después nos daría la potencia nuclear, y en 1915 a la teoría general de la relatividad, que suplantó el concepto de gravedad de Newton. >>³³¹²

“Energéticas” son también las científicas imágenes lumínicas, “ocultas” en la obra de Yamagata *Campo cuántico X3* (Museo Guggenheim Bilbao, hasta el 3 de abril 2005):

<< La textura visual que se nos ofrece en cada flash es variable, pero lo verdaderamente singular es que estamos dentro de la imagen. (...) Lo único que en realidad vemos es la salida de luz de las luminarias, convenientemente ocultas (...) Eso sí, multiplicada hasta el infinito. Por eso nos deslumbra tanto; y por eso solamente podemos soportar un instante de estas imágenes altamente energéticas. >>³³¹³

En el *zeitgeist* contemporáneo la “electricidad” se manifiesta como la clave energética oculta, de la luz artificial:

<< Esta transformación energética caracteriza al siglo XX, siglo de la generalización de la luz artificial. Entre 1910 y 1920, la mayoría de los territorios urbanizados se electrificaron masivamente, culminando la transformación completa de la vida nocturna de las ciudades; (...) La electricidad, en definitiva, fue el motor de la segunda revolución industrial. >>

La luz aporta cualidades energéticas a la materialidad:

<< (...) En la utilización de la luz natural y artificial queda un margen para lo imprevisible. La luz puede convertir los cuerpos, los objetos y los materiales en sustancias luminosas, radiantes y llenas de energía, evanescentes, expansivas e ingravidas; pueden privilegiar la movilidad, creando objetos efímeros a partir del mismo acto de la mirada. >>³³¹⁴

Con atributos, como estos (“evanescentes, expansivas e ingravidas”) la energía tiene algo de fantasmal. En el siglo XIX ya se empieza a desarrollar la “fantasmagoría” con una concepción universalista (un tanto ‘ferial’):

<< Benjamin se detiene en la fantasmagoría del París del siglo XIX en su análisis de este fenómeno (...) La fantasmagoría originaria tomó la forma de los mundos fantásticos privados del interior burgués (...) Este principio se extendió a los escaparates de los paisajes comerciales, y de ahí a los “panoramas y dioramas que absorbían al observador en un ambiente global y simulado en miniatura”, y finalmente a las Exposiciones Universales, “que expandieron el principio de la fantasmagoría a áreas del tamaño de pequeñas ciudades”. (BUCK-MORSS Susan *Aesthetics and Anaesthetics*, p.22) Es el principio de la fantasmagoría, el bombardeo sensitivo de tecno-estética, (...) >>³³¹⁵

Esta fantasmagoría de la luz artificial para Benjamin resulta cuestionable:

<< (...) papel de la conciencia al tratar con el shock de lo estético de Benjamin. Lo que el individuo metropolitano moderno tiene que ‘rechazar’ no son las masas de la calle, sino más bien las sensaciones fragmentarias y caleidoscópicas de la metrópolis, las luces de neón, los destellos de luz, (...) >>³³¹⁶

³³¹¹ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.222

³³¹² BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.175

³³¹³ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior n^o 148, noviembre 2004, p.188

³³¹⁴ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.220

³³¹⁵ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.78

³³¹⁶ *Op. cit.* p.77

Pero históricamente la “fantasmagoría” moderna según Daniel Canogar se retrotrae hasta finales del siglo XVIII:

<< La primera fantasmagoría fue creada en París en 1798 por un científico obsesionado con los efectos ópticos, Etienne-Gaspard Robert, más conocido como Robertson. Su espectáculo protocinematográfico, que utilizaba linternas mágicas en un espacio oscuro para proyectar imágenes espectrales de cuerpos flotantes, cautivó al público europeo en la primera mitad del siglo XIX. >>³³¹⁷

Cuando Canogar se interesa por la histórica fantasmagoría arte-luz proyectada por Robertson, ya anticipa una concepción terrorífica de la luz artificial, de la que luego nos ocuparemos a propósito del efecto demoníaco. Así continuamos la referencia a Robertson desde el texto *Fantasmagorías* de septiembre de 1999 cedido por el artista y la Galería Helga de Alvear para la publicación de Chavarría:

<< En la *Salle de la fantasmagorie*, los espectadores aterrorizados oían efectos sonoros de una tormenta mientras una voz profunda iba describiendo los terrores del más allá y veían misteriosas formas luminosas flotando encima de sus cabezas. Empaquetado con una narrativa gótica, el montaje de Robertson se convirtió en uno de los grandes espectáculos de la primera mitad del siglo XIX. >>³³¹⁸

No obstante la también artista contemporánea Eulàlia Valldosera, se interesa por otra fantasmagoría que se sitúa dentro de una concepción triunfalista de la luz:

<< Eulàlia Valldosera. *Aparences / Apariencias* (1992/96, Florencia, Llérida) / El durmiente: sombras vacías, I. 1994 / El durmiente: sombras llenas, II. 1994 / Programa: Vaciar las estancias de una casa asociando cada una a una parte o función del cuerpo. EL TRIOMPH DE LA LLUM / Construcción de habitáculos humanos por medio de la luz. / Diferentes fotografías, fuentes de luz y proyecciones crean un desdoblamiento perceptivo de un espacio tridimensional: (...) >>³³¹⁹

Este *triumfo de la luz* podría entenderse como recíproco del oriental elogio de la sombra en Tanizaki:

<< En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. (...) >>

Donde incluso el arquitectónico ‘enlucido’ podría entenderse como paradójica luminancia, fruto de una deriva lingüística:

<< Ahora bien, precisamente esa luz indirecta y difusa es el elemento esencial de la belleza de nuestras residencias. Y para que esa luz gastada, atenuada, precaria, impregne totalmente las paredes de la vivienda, pintamos a propósito con colores neutros esas paredes enlucidas. Aunque se utilizan pinturas brillantes para las cámaras de seguridad, las cocinas o los pasillos, las paredes de las habitaciones siempre se enlucen y muy pocas veces son brillantes. Porque si brillaran se desvanecería todo el encanto sutil y discreto de esa escasa luz. >>³³²⁰

Retomando el planteamiento de Canogar en *Fantasmagorías*, observamos la deriva del “fantasma” en “fantasmagorías”:

<< Aunque los fantasmas eran parte de la vida cotidiana en la era preindustrial, con las fantasmagorías de Robertson el fantasma se hizo tecnológico. Los espectadores se asustaban con estas apariciones espectrales, a pesar de que sabían que únicamente eran trucos realizados por sofisticadas tecnologías de iluminación. >>

Mediando un proceso introspectivo (“actividad mental interior” / “internalización”), algo clave para la “identidad” y el *zeitgeist*:

<< La ambigüedad alucinógena de tales apariciones (las fronteras borrosas entre los fenómenos exteriores y la actividad mental interior, entre la realidad y la ficción) produjo la internalización del fantasma, fenómeno que de hecho puede destacarse como una de las ideas fundamentales del Psicoanálisis. De esta

³³¹⁷ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.119

³³¹⁸ *Op. cit.* p.120

³³¹⁹ RABAZAS Antonio, *El dibujo y el diagrama. Infraestructura proyectual de Eulàlia Valldosera*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.461

³³²⁰ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.45

forma, las fantasmagorías parecen captar el nacimiento de la identidad del hombre moderno, y el origen del discurso contemporáneo que analiza la relación entre tecnología, espectáculo y el cuerpo humano.>>³³²¹

Así Canogar entiende que la fantasmagoría tecnológica cuestiona la materialidad de la identidad, proponiendo la no-obra desde la virtualidad (incluso del proyecto) y que finalmente redescubre el “cuerpo”:

<< Nuestras tecnologías de la imagen nos han convertido en una representación fantasmagórica de nosotros mismos. (...) ¿Qué significa tener un cuerpo humano en una realidad tan virtualizada que parece negar algo tan básico del ser humano como es su carne? Mi trabajo es un esfuerzo paradójico, quizás fútil, por recuperar el cuerpo humano en la fantasmagoría cotidiana.>>³³²²

Valldosera apoyándose en la psicología (“C.G. Jung”) también se interesa por el sentido proyectivo y desmaterializador de la luz, que también incide sobre lo constructivo (incluso con “deconstrucción”):

<< Las proyecciones se solapan a las cosas y los signos a los objetos, el espectador se convierte en observador.

En *Apariencias*, Eulàlia Valldosera trata de explicar su trabajo con el inconsciente y la compleja controversia entre la luz y la oscuridad. “El triunfo de la luz”, anota en su cuaderno 1 y cita a Jung sobre la necesidad de hacer consciente la oscuridad: “No se consigue la iluminación por el hecho de imaginar figuras de luz, se consigue haciendo consciente la oscuridad” (C.G. Jung).

[texto de E.V.] “El conocimiento occidental se basa en la certidumbre de las pruebas que otorga el mundo causal (...)

Me refiero al lenguaje de la verosimilitud creado en *Apariencias* (...), la deconstrucción de un habitáculo humano por medio de la luz.” >>³³²³

Recíprocamente la luz, con la participación del color-luz, también puede construir espacios, particularmente desde la “magia” del teatro:

<< Las leyes de la mezcla de los colores de la luz no son tan conocidas como las de las mezclas de colores materiales. Cuando en teatro se mezcla la luz de un proyector verde y la luz de un proyector violeta, el resultado es una luz azul, lo que a muchos espectadores les parece magia. >>³³²⁴

Así desde una conceptual fantasmagoría por magia del color-luz (como uno de los fundamentos escenográficos), puede pasarse a una concreta escenografía fantasmagórica, incluso hasta diabólica (incluso literalmente en *Fausto*) de Schneider-Siemssen:

<< Es significativo que Schneider-Siemssen haya trabajado tanto en el Marionettentheater de Salzburgo. Como se hizo evidente en este estreno mundial de la holografía escénica sobre un escenario, ese minúsculo escenario ofrecía grandes oportunidades técnicas. (...) Schneider-Siemssen ha demostrado que la holografía brinda grandes posibilidades en el escenario, desde sus utilizaciones obvias, como en la representación del diablo en *Faust* (*Fausto*), de Goethe, y de las brujas en *Macbeth* de Shakespeare, hasta muchas otras. (...) en *Les contes d'Hoffman* (*Los cuentos de Hoffman*) pudo crear salones y fantasmas a plena luz del día. >>

Técnicamente sin embargo esta magia tiene algunas limitaciones, dado que:

<< en aquellos años sólo se podían proyectar hologramas verdes o púrpura rojizos. Un holograma puede cobrar movimiento en el escenario si se le aplica un rayo láser o una luz común, lo que permite revelar su forma engañosa. Los profesionales del teatro esperan que llegue un día en que se pueda producir una holografía para el escenario que no resulte tan costosa. >>³³²⁵

³³²¹ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.120

³³²² *Ibidem*.

³³²³ RABAZAS Antonio, *El dibujo y el diagrama. Infraestructura proyectual de Eulàlia Valldosera*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.461

³³²⁴ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.283

³³²⁵ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.20

Fausto también tiene otros célebres montajes escénicos, interesándonos (por la autoría artística) el realizado por Jaume Plensa con *La Fura dels Baus*:

<< *La condenación de Fausto*, 1999, Escenografía y vestuario, Jaume Plensa >>³³²⁶

Esencialmente la escenografía integra escultura y teatro, tan indisolublemente como un “pacto” con el diablo (“Mefistófeles”). Jaume Plensa explica:

<< “En *La condenación de Fausto* aplicamos con un desarrollo total gran parte de los recursos que habíamos planteado por primera vez en *La Atlántida* y el *martirio de san Sebastián*. (...) La Felsenreitschule de Salzburgo nos permitió desarrollar una escenografía imponente, armónica con la gran galería que envuelve la escena. Estaba presidida por un gran cilindro que simbolizaba un crisol en el que se fraguan los seres, en este caso Fausto, y aunque centralizaba en gran medida el desarrollo de la acción se complementaba perfectamente con el resto de elementos, como los moldes o la gran escalera que asciende Fausto para encontrarse con Mefistófeles y sellar su pacto. (...) la sintonía fue total y logramos una fusión de estilos y criterios difícilmente superable.” >>³³²⁷

En otros montajes escénicos de Schneider-Siemssen la negatividad diabólica deviene literalmente ‘fantasmal’, como en:

<< *Les contes d’Hoffman (Los cuentos de Hoffman)* de Jacques Offenbach, dirección de Wolf Dieter Ludwing, Salzburg Marionettentheater, Salzburgo, Austria, 1985. 1- maqueta del acto de Olimpia: figuras holográficas automatizadas. 2- fotografía del acto III: Antonia junto al piano. 3- fotografía del acto III: el doctor Mirakel se mueve como un fantasma atravesando puertas cerradas. 4- fotografía del acto III: delante de las puertas reales hay puertas holográficas, que producen los efectos fantasmales. 5- maqueta del acto II: pilares holográficos y títeres móviles. >>³³²⁸

Lo diabólico aparece naturalmente emparentado con la luz, necesariamente artificial. En relación con el concepto de malignidad enfermiza de la sombra, Stoichita valora la alteración proyectiva en *el efecto demoníaco*:

<< La consecuencia más importante de la utilización de una fuente de luz de dimensiones reducidas es la exageración de la proyección. >>³³²⁹

También sobre la “demonización de la sombra” estudia algunos referentes históricos:

<< (...) significación de la demonización de la sombra, tanto en Kircher como (y sobre todo) en Hoogstraten.

Las raíces de este fenómeno deben buscarse en la profundización del inconsciente colectivo, cosa que explica que hayan sido estudiadas reiteradamente por antropólogos y psicólogos. (...) el mito del origen de la pintura remite a una sombra que no tiene, en sí misma, nada de demoníaco. Entonces ¿cómo se explica la carga negativa que con tanta frecuencia se ha asociado a la sombra en la pintura occidental?

La respuesta es sencilla y se desprende de la *alteridad* de la representación de la proyección de la sombra.>>

... y el concepto mismo de “alteridad” vuelve a sugerirnos indirectamente el cuestionamiento del yo / identidad, que nos remitiría a otro nivel de “abandono”:

<< (...) El abandono de este aspecto en la reflexión occidental sobre la imagen puede atribuirse a un cambio radical de paradigma que relega la representación-sombra al tiempo mítico de los orígenes o bien al espacio mítico también, de países lejanos. >>³³³⁰

Finalmente, para Stoichita en la representación pictórica se produce un ‘devenir’ en la concepción de la sombra, fundamental a nivel simbólico y casi ‘ético’ (“principios”) con el paso de la oscuridad / ‘negativa’ a la luminosa / ‘positiva’ “perspectiva”:

³³²⁶ MAURI Albert, OLLE Alex (ed.) *La Fura dels Baus 1979-2004*, Electa, Barcelona, 2004, p.222

³³²⁷ *Op. cit.* p.231

³³²⁸ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.21

³³²⁹ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.132

³³³⁰ *Op. cit.* p.136

<< De ahí que la pintura occidental deje de ser una ‘pintura de sombra’ para convertirse en una pintura que utiliza la sombra, entre otros medios de figuración y simbolización. La representación de la sombra se realiza, a partir del Renacimiento, según los principios de la proyección en perspectiva. >>³³³¹

Si hemos citado a Goethe ‘negativamente’ en relación con Fausto, también reaparece ahora en positivo, aportando “fantasmas” cromáticos, luminosos y espirituales:

<< Goethe comienza por recordar que el fenómeno que él designa como “colores fisiológicos” ha sido conocido desde hace muchos tiempo; desgraciadamente, por falta radical de una fenomenología apropiada, no se ha sabido comprender ni valorar; (...) En suma, se han considerado esos colores como algo ilusorio, accidental, inconsistente; se los ha relegado al dominio de los fantasmas peligrosos, pues una concepción del universo que identifica la realidad física con la realidad total ya no puede ver, en efecto, en lo suprasensible más que lo espectral. >>

Desde la concepción de los “colores fisiológicos” parece aproximarse a la mística del “ojo” (“...que es luz”) de los maestros sufíes:

<< Por el contrario, hemos aprendido aquí a ver en lo suprasensible algo muy distinto de eso, y de ello nos hablan los maestros sufíes. Y ese algo concuerda con la afirmación de la *Farbenlehre*, cuando plantea que los colores que llama “fisiológicos” pertenecen al sujeto, al órgano de la visión, al “ojo que es luz”.>>³³³²

Retomando a Goethe, reaparece en nuestro trabajo el concepto de “energía”, ahora dotada de un sentido explícitamente “espiritual”, incluso desde la “armonía cromática”:

<< (...) un rechazo a admitir un carácter puramente exterior o extrínseco, como si el ojo no hiciera más que reflejar *pasivamente* el mundo exterior. La percepción del color es una acción y una reacción del alma que se comunica a todo el ser; hay entonces una energía emitida por los ojos, una energía espiritual que emana de toda la espiritualidad personal, energía que no es cuantificable ni ponderable (no podría ser valorada más que por esa *balanza* mística de la que habla Najm Kobrâ). (...) los colores no hacen más que modificar ocasionalmente la capacidad o potencia determinativa latente que el propio ojo tiene. Siempre vuelve como *leitmotiv* la afirmación de que el ojo produce entonces otro color, su *propio* color.>>

Rechazando una concepción pasiva del ojo luminoso, que por el contrario desde una perspectiva mística siempre “busca”:

<< El ojo busca, al lado de un espacio coloreado dado, un espacio libre para producir el color que él mismo exige. Es éste un esfuerzo hacia una totalidad en la que se encuentra implicitada la ley fundamental de la armonía cromática. (Goethe, *Farbenlehre*, pgs. 805-807) >>³³³³

Remitiéndonos a este texto fundamental de Goethe, precisamente en el apartado 805 (dentro del contexto de *Totalidad y armonía*), observamos la importancia del “círculo cromático”, en el sentido de necesario equilibrio para una armonización total, una concepción de tintes un tanto místicos:

<< /805/- En cuanto la retina percibe el color, entra en acción y produce al instante, instintiva y necesariamente, otro color que junto con el dado comprende la totalidad del círculo cromático. Todo color individual genera en la retina, en virtud de una impresión específica, la tendencia a la generalidad.
/806/- Para percibir esta totalidad, satisfacerse a sí misma, la retina busca junto a todo espacio coloreado otro incoloro, con el fin de producir en él el color complementario.
/807/- Aquí reside, pues, la ley fundamental de la armonía cromática, (...) >>³³³⁴

El rechazo (casi ‘patológico’) que citamos a propósito del ojo y el color ‘místico’ en Goethe, podría acercarse al negativo concepto de *romofobia* aludido por Batchelor en los “Colores patológicos”:

³³³¹ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.137

³³³² CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.151

³³³³ *Ibidem*.

³³³⁴ GOETHE J.W.V *Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, 1999, p.209

<< (...) tenemos la *Teoría de los Colores* de Goethe; al final de un análisis particularmente extraño sobre los “Colores patológicos”, el poeta señala: “(...) cabe mencionar que las naciones salvajes, la gente inculta y los niños sienten una especial predilección por los colores vivos; que los animales se excitan hasta la ira por ciertos colores; que la gente refinada evita los colores brillantes en sus atuendos y en los objetos que les rodean, y parece inclinarse a desterrarlos por completo de su presencia.” (Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of Color*, trad. por C.L. Eastlake (Cambridge, MA, y Londres, 1970) p.55)>>

No obstante el autor nos recuerda el peculiar *zeitgeist*, entendido desde cierta circularidad viciosa:

<< Este pasaje fue escrito en la primera década del siglo XIX, de modo que nos remite exactamente a nuestro punto de partida. De regreso a la fría luz del refinamiento, a un mundo despojado de color y de todo lo que es inherente a él; de regreso a una blancura apacible, incorpórea, incolora. De regreso al sepulcro blanqueado de finales del siglo XX, donde la ilusión de una cultura sin corrupción puede materializarse como si fuera auténtica. >>³³³⁵

El concepto de rechazo también aparece en Valldosera, desde la auto-negación de la parte no luminosa. Así desde el terreno del “amor” (aunque aquí no parece que en el sentido de amor místico), aparecen conceptos negativos asociados al “espejo”, la “sombras” y las “proyecciones”:

<< E. Valldosera: El espejo, como las sombras, se ha utilizado conceptualmente para explicar muchos procesos psicológicos. Sabemos que el terreno del amor es un ámbito propio a las proyecciones. Vemos en el otro, en el amado, aquello que somos incapaces de ver en nosotros mismos, y a menudo y muy a pesar nuestro, se trata de la parte que rechazamos de nosotros mismos, nuestra sombra. >>³³³⁶

Recapitulando, Corbin en tanto estudioso de la luminosa mística sufí, parece encontrar ciertas afinidades con aquella concepción de Goethe. Desprendiéndose ciertas connotaciones positivas en los términos “apercepciones visionarias” y “sentidos suprasensibles”, que definen la fantasmagoría del místico “hombre de luz”:

<< No intentaremos recapitular los temas básicos del presente estudio; no se trata de concluir; la ambición de una verdadera investigación es abrir el camino a cuestiones nuevas. (...) Lo que hemos analizado como apercepciones visionarias, sentidos suprasensibles, órganos o centros sutiles que se desarrollan en función de una interiorización creciente, en suma, todos los temas constitutivos de una “fisiología del hombre de luz” nos han mostrado en los fotismos coloreados, percepciones suprasensibles de colores en estado puro, una actividad del interior del sujeto que no es simplemente resultado de impresiones pasivamente recibidas de un objeto material. Para cualquiera que esté familiarizado con la *Farbenlehre* (teoría o, más bien, *doctrina de los colores*) de Goethe, la pregunta se plantea de forma ineluctable: ¿no hay fecunda comparación que establezca entre nuestra “fisiología del hombre de luz” y la noción de “colores fisiológicos” de Goethe? >>³³³⁷

Volviendo a la concepción perversa de la luz artificial (fantasmal y diabólica), empezamos (desde una argumentación contraria) por observar como el doctor en medicina Daniel Bonet, relaciona luz natural y salud:

<< La vida se mantiene de luz: los vegetales por la síntesis clorofílica, y los animales por radiaciones luminosas a través de la piel y comiendo vegetales. La savia y la sangre son parientes próximos químicamente hablando: una tiene como núcleo biológicos el magnesio, la otra el hierro. La luz tiene una repercusión indudable sobre el ser humano: estimula las funciones orgánicas, los sistemas nervioso, hormonal, circulatorio, músculoesquelético... Sin olvidar la repercusión psicológica. Los estados depresivos son mucho más frecuentes en otoño e invierno, lo que indica una relación con la luminosidad ambiental. >>³³³⁸

³³³⁵ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.133

³³³⁶ ENGUITA Nuria - MARI Bartomeu - VALLDOSERA Eulàlia, *Conversación en Catálogo Eulàlia Valldosera OBRES 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000, p.191

³³³⁷ CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.149

³³³⁸ BONET Daniel, *Renacer en primavera*, Integral nº 280, abril 2003, p.62

Para luego sorprendentemente desde esta rotunda definición de *Luz, el alimento de la vida* sucede que paradójicamente incluso afecta positivamente a la ‘no-visión’ (“ciegos”):

<< La luz, el ojo y el sistema endocrino están claramente relacionados. Se conocen, por ejemplo, los llamados reflejos optosexuales, en los cuales el agente lumínico, actuando sobre la retina, determina la actividad de las gónadas (factor importante en la aparición del celo en los animales). La hipófisis es un eslabón decisivo en esos reflejos, al igual que el hipotálamo, jugando un papel principal el llamado sistema ópticovegetativo.

Pero aunque tales reflejos sean de origen óptico o visual (teniendo por intermediario a la retina) se ha demostrado que también tiene influencia la luz sobre quienes están ciegos o incluso han perdido los globos oculares, ejerciéndose el efecto lumínico directamente sobre el hipotálamo. Tal es el poder y la necesidad de la luz en toda la naturaleza. >>³³³⁹

Por otra parte y respecto a la luz artificial, aparece una artística fantasmagoría con la luz proyectada en Eulalia Valldosera, interesando salud / enfermedad:

<< Acompañando a este texto [de *Apariencias*], E.V. presenta una extensa cita del libro *La enfermedad como camino* de Thorwald Dethlefsen y Rüdiger Dalhke. En el se relacionan nociones tales como el reflejo, la ilusión, la proyección, la sombra y la enfermedad y defienden que lo que más preocupa al individuo es precisamente aquello que rechaza. [texto de E.V.] “(...) Proyección significa, pues, que con la mitad de todos los principios fabricamos un exterior, puesto que no lo queremos en nuestro interior. (...) Esto entraña una ley irónica a la que nadie puede sustraerse: lo que más ocupa al ser humano es aquello que rechaza. Y de este modo se acerca al principio rechazado hasta llegar a vivirlo. >>

Aquí reaparece artísticamente (desde una concepción alternativa de la existencia) la paradoja entre luces y sombras (salud / enfermedad), que nos vuelve a conducir a un interesante círculo vicioso:

<< La sombra produce la enfermedad, y el encararse con la sombra cura. (...) Un síntoma siempre es una parte de sombra que se ha introducido en la materia. (...) Por lo tanto, el síntoma completa al hombre, es el sucedáneo físico de aquello que le falta en el alma... >>³³⁴⁰

Aunque por separado, luz y enfermedad también interesan a Félix González-Torres, incluyendo el sentido de la “pérdida”:

<< González-Torres otorga a cosas tan cotidianas como bombillas o dulces envueltos en papel celofán, sólo con su selección y disposición, un aura poética (...) aguzan la conciencia de lo efímero o del miedo por la pérdida de un ser querido... un tema fundamental, no sólo en la era del sida. La imagen íntima de una cama que se acaba de abandonar, que Gonzalez-Torres [artista homosexual procedente de Cuba] pegó en diversos muros poco después de la muerte de su compañero, expresa su dolor. Además, González-Torres transporta de este modo lo privado a lo público, llamando la atención sobre la importancia de cuestiones importantes como la enfermedad, la muerte, el amor y la pérdida. >>³³⁴¹

La “perdida” / “ausencia” también interesa a Eulalia Valldosera en *Apariencias* (1990-2000), instalaciones donde ‘aparece’ el fantasma del habitante “desaparecido”:

<< Esta casa ha sido reducida, presenta a partir de fragmentos de sus suelos y paredes, que sirven a la vez de soporte y pantalla de las proyecciones lumínicas. Sus habitantes han desaparecido, dejando atrás sus objetos, que los sustituyen como prolongaciones suyas. Los envases o recipientes de productos de consumo ordinarios (jabones, medicinas, comida...) aluden al aseo corporal, la enfermedad o la nutrición, y devienen alegorías de los fluidos corporales. (...) >>

Implicando no obstante el “desdoblamiento en sombras” proyectadas sobre el escenario arquitectónico interior (“casa”):

<< Las configuraciones de objetos (cosas, espejos y proyectores incluidos) aparentemente fortuitas, en su desdoblamiento en sombras, devienen una imagen. Uno se ve obligado a comparar esa imagen, la disposición de las sombras, con sus orígenes, de modo que acaba situándose en el salto o el vacío

³³³⁹ *Ibidem.*

³³⁴⁰ RABAZAS Antonio, *El dibujo y el diagrama. Infraestructura proyectual de Eulàlia Valldosera*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.462

³³⁴¹ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.186

existente entre ambas configuraciones, intentando reconstruir un proceso que se ha producido en su ausencia. >>³³⁴²

Nona Hatoum también proyecta artísticamente sombras sobre la arquitectura envolvente, particularmente en la instalación *Light sentence* (1992) dotada de una dimensión trágica (“traumática”, así equiparable a la “perdida” de G.-Torres):

<< *Light sentence*, 1992 Jaulas metálicas, motor eléctrico, temporizador, bombillas, 198 x 185 x 490 cm. Nona Hatoum traslada ese lenguaje formal, frío y racional, que impuso el arte minimal en los años sesenta a una dimensión traumática. Sus objetos e instalaciones no son neutrales como los anteriores, sino que están llenos de asociaciones y son opresivamente plásticos. >>³³⁴³

Mediando también unas “bombillas” ‘artísticas’ que como acabamos de citar, Félix Gonzalez-Torres en 1994 dota de otro significado:

<< *Untitled (America)*, 1994-95. Bombillas de 15 vatios, cables eléctricos con casquillos, dimensiones variables; 12 partes, 18,8 m. Instalación vista en Limerick City, Ireland, 1996. *Untitled (for Stockholm)*, 1992. Bombillas de 15 vatios, cables eléctricos con casquillos, dimensiones variables; 12 partes, 18,6 m. [instalación como cortina luminosa colgando del techo y por el suelo, en el centro de la sala]. >>³³⁴⁴

Frente a una dimensión traumática, propone Valldosera una concepción proyectiva de la sombra, para una saludable desocupación del “yo”, desde la afirmación “la enfermedad es el lado nocturno de la vida:...”

<< Entre 1992 y 1996 Eulàlia Valldosera realizó una serie de instalaciones bajo el nombre genérico de *Apariencias* que suponen una evolución en su trabajo, el encuentro del cuerpo con su entorno espacial, con el espacio habitado, o como ella ha definido, “un vaciamiento de la casa del yo”. En esas instalaciones, la visibilidad se ve empañada porque lo que se nos ofrece es un mundo de sombras, entendiéndolo como proyección del individuo, como residuo de su experiencia, como lo que descarta y acumula en su interior. La enfermedad sería entonces, escenificada en las instalaciones de Eulàlia Valldosera, una forma de vivir la sombra, un modo de enfrentarse a lo que no queremos ver.>>³³⁴⁵

En otro autor también se valora este trabajo de Valldosera en relación con el “yo”:

<< *Apariencias* es un conjunto de instalaciones que representan cada uno de los distintos espacios de una casa. La luz y el calor definen el hogar, en la medida en que la casa está concebida para protegernos. (...) *Apariencias* intenta una reconstrucción de la casa del yo, viviendo la casa como un cuerpo. >>³³⁴⁶

En contraposición con esta “reconstrucción” artística del yo, encontramos en Osho un interés filosófico y espiritual contrapuesto por la ‘de-construcción’ del yo, superando las falsas apariencias para descubrir la auténtica identidad:

<< (...) el nombre que nos ponen a cada uno. Eso es una ficción. Llegaste al mundo sin nombre, no con él; el nombre te lo ponen otros. Después, a base de repetirlo constantemente, empiezas a identificarte con él, pero en una ficción.

Pero decir que es ficticio no significa que sea innecesario. Es una ficción necesaria, porque si no ¿cómo dirigirse a las personas? >>

A este respecto se propone una práctica introspectiva, donde naturalmente el yo deviene ‘fantasmal’ (“desaparecido”):

<< Si profundizas en tu interior comprenderás que el nombre ha desaparecido, que ha desaparecido la idea del “yo”, no queda más que una simple presencia, la existencia, el ser. >>³³⁴⁷

³³⁴² CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.121

³³⁴³ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.215

³³⁴⁴ *Op. cit.* p.186

³³⁴⁵ ENGUITA Nuria, *Dar nombre a la experiencia* en Catálogo *Eulàlia Valldosera OBRES 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000, p.199

³³⁴⁶ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.120

³³⁴⁷ OSHO *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijalbo, Barcelona, 2004, p.20

Por otra parte Valldosera también introspectivamente, concibe la “fantasmagoría” en relación con la “identidad” y donde el “yo” es clave:

<< Partiendo del propio yo interno de la artista hacia el encuentro con el otro y la progresión de relaciones con y entre los objetos de identidad y anonimato, partiendo de la esfera de la conciencia personal hacia la búsqueda de una intersubjetividad que la vincule al mundo que nos rodea, se urde una red de meandros, bifurcaciones y encrucijadas que nos llevan desde la fantasmagoría y la sombra al auténtico núcleo de la realidad que nos envuelve y nos configura.>>³³⁴⁸

El concepto de identidad en relación con la luz, interesa a Jenny Holzer, que consecuentemente hace del uso del luminoso su propia (y no obstante ambigua) “señal de identidad” o “identidades múltiples”,

<< Jenny Holzer: “Me encanta que mi material se mezcle con carteles publicitarios o con anuncios de cualquier tipo... y que se confunda con ellos.”

J.H. utiliza las estructuras de los medios de comunicación y de la estética del entorno para meter de contrabando sus mensajes en la opinión pública. Frases fáciles de retener, se han convertido en su señal de identidad; se encuentran en carteles, (...) y en marcadores electrónicos. (...) en 1982 hizo que centellearan en un marcador electrónico de Times Square. (...) Lo que desconcierta es su ambigüedad, resultado de una reivindicación feminista de identidades múltiples. >>

Utilizando así la luz como rotulación o incluso proyectándola sobre monumentos:

<< (...) instalación de “LED” tridimensional en Bergen, 1994, de escritura luminosa en el *monumento a la Batalla de las Naciones* de Leipzig, 1996, o de arte sacro en el museo de arte del cantón Thurgau (1996).>>³³⁴⁹

Desde una perspectiva artística más amplia, la identidad de Holzer esencialmente parece fundamentarse en la utilización de rótulos, porque en las proyecciones luminosas sobre la arquitectura monumental, la identidad resulta compartida con otros artistas, como Wodyzko:

<< Podríamos considerar como modelo de la manera en que el contenido podría entenderse como una forma de “proyección” en el trabajo del artista Krzysztof Wodiczko, que proyecta imágenes cargadas de contenido político sobre monumentos. (En cierta ocasión proyectó una esvástica sobre la fachada de la Casa de Sudáfrica en Londres.) >>

... que aparece dotado de un sentido proyectivo más amplio:

<< Mientras que el trabajo de Wodiczko aspira más específicamente a una reapropiación crítica de los monumentos como medio de toma de conciencia sobre los mismos, la proyección de sus imágenes “cargadas de contenido” sobre los monumentos y edificios refleja el proceso por el que los seres humanos “proyectan” sus propias lecturas sobre ellos.>>³³⁵⁰

También Lozano-Hemmer comparte esa ‘identidad’ de la proyección luminosa sobre la arquitectura monumental:

<< (...) *Displaced Emperors* [*Emperadores desplazados, Arquitectura relacional #2*] realizado en el marco del Ars Electronica Festival de Linz, en 1997, Lozano-Hemmer se enfrenta directamente al desafío de utilizar los medios electrónicos y su paradójica in-media-tez para manipular y reactivar un pasado histórico aparente o realmente abolido. (...) Lozano-Hemmer lo recupera de manera insólita e inesperada utilizando un sofisticado dispositivo técnico que proyectaba en la fachada del portal Rudolfstor del Castillo de los Habsburgo en Linz imágenes contundentes. >>

Los desplazamientos de las identidades arquitectónicas / lumínicas son sorprendentes:

<< En la primera intervención denominada *Desplazamiento I: Maximiliano en México*, se proyectaban de noche y sobre la mencionada fachada imágenes del palacio del malogrado emperador de origen austriaco

³³⁴⁸ MARI Bartomeu - ENGUITA Nuria, *Prefacio* en Catálogo *Eulàlia Valldosera OBRES 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000, p.183

³³⁴⁹ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.238

³³⁵⁰ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.147

en México. Imágenes de sus salones rococó, sus galerías, de sus patios, de sus estancias más íntimas, que, por lo demás funcionaban en ese contexto como una cita de una cita, por cuanto el arquitecto que diseñó el palacio de Maximiliano lo hizo evocando conscientemente el palacio Miramar que el mismo Maximiliano poseía en Trieste. >>³³⁵¹

Pudiéndose apreciar como Wodyzko proyecta tanto sobre arquitectura como sobre escultura monumental:

<< Las proyecciones sobre edificios emblema de gobiernos, entidades bancarias o sedes culturales apelan a una relación más activa y crítica con los monumentos. >>³³⁵²

Pero esencialmente proyecta con el lenguaje, aunque ‘físicamente’ lo que proyecte sean luminosas imágenes. El concepto de utilidad potencial de los monumentos, parece establecer cierta identidad lingüística entre ‘proyecto’ y ‘proyección’ (tal como establecimos al comienzo de nuestro trabajo), en el sentido del proyecto como proyección hacia el futuro, por tanto necesariamente potencial:

<< “Mi propuesta para los monumentos sería una combinación de Benjamin y Nietzsche, porque creo que deben ser más alertadores todavía. (...)”

Nietzsche estableció el concepto de historia crítica, en oposición al archivo histórico y a la historia monumental. Los monumentos pertenecerían a esta tercera categoría, y trasladarlos al concepto de historia crítica es un truco que Nietzsche no imaginó. Era un artista, un filósofo; seguro que endosaría este intento de despertar los monumentos al presente. Aunque le seguirían sin gustar. A mí me gustan los monumentos por su utilidad potencial.” >>³³⁵³

Diríamos que en cierta reciprocidad disciplinar, algunos arquitectos como Yago Conde también proyectan luminosamente (como los artistas) sobre arquitecturas monumentales:

<< Barcinoausanemausus: Barcelona, Vic y Nîmes son ciudades que tienen en común el hecho de poseer un templo romano.

El proyecto *Barcinoausanemausus* quería, mediante la utilización de tecnologías actuales y asequibles como el fax y la telemática, conectar simultáneamente los tres templos, redescubriendo, revalorando y celebrando un patrimonio común. >>

Estableciendo incluso un encadenamiento proyectivo, diríamos que a modo de ‘espejo’ luminoso:

<< La actuación propone la transmisión de “tapices fax” de un templo a otro, en todas las direcciones y sentidos. (...) Estos tapices o guirnaldas en el interior y / o exterior de los templos podrían constituir una ornamentación efímera, ornamentaciones o engalanamientos análogos a los propios de estas construcciones con ocasión de las grandes celebraciones. >>³³⁵⁴

Estos vanguardistas “tapices” proyectados sobre la arquitectura, pueden aparecer como recíprocos del histórico comienzo de la moderna escenografía, donde la arquitectura teatral es pintada sobre grandes telones por grandes artistas.

<< Tela situada al fondo del escenario. Introducido en el teatro a principios del siglo XX, constituyó una revolución en el concepto escenográfico. En 1909, cuando Fokine y Diaghilev llevaron los Ballets Rusos a diversos países europeos, los telones decorados por los pintores Rouault, de Chirico, Braque, Matisse y Picasso constituyeron la atracción de la gira. (...) Esta tradición escenográfica se mantiene gracias a artistas como el australiano Sidney Nolan y el británico David Hockney, entre muchos otros. >>

Así al revisar la definición de *telón de fondo pintado* se comprende fácilmente el origen artístico de una profesión de ‘diseño’:

<< El telón de fondo pintado también representa el nacimiento del escenógrafo. A partir de los ocasionales esfuerzos de algunos artistas para diseñar para el escenario, surgieron los diseñadores de

³³⁵¹ JIMENEZ Carlos, *Rafael Lozano-Hemmer - Historias virtuales / Intercambios e iluminaciones*, Lápiz n° 182, p.36

³³⁵² CANDELA Iria, *Entrevista con Krystof Wodiczko*, Lápiz n° 171, p.18

³³⁵³ *Op. cit.* p.24

³³⁵⁴ CONDE Yago, *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000, p.235

escenario especializados. (...) Durante los últimos tres cuartos del siglo XX, el diseñador de escenario se convirtió en un artista por derecho propio. Esa es una de las razones por las que se acuñó el término *escenógrafo* y por la que muchas personas lo adoptaron, con el objetivo de proporcionar una denominación contemporánea a una nueva forma artística que estaba ganándose el respeto del mundo de las artes escénicas y de las artes visuales. Hoy en día se utiliza como sinónimo de “diseñador de escenario”. >>³³⁵⁵

Afinando un poco más con el lenguaje, en el *glosario* de escenografía aparece un telón más sutil, denominado tul:

<< Tul: Delicada y delgada malla de seda. >>³³⁵⁶

Un delicado telón que importantes escenógrafos utilizan para ampliar el horizonte de la nueva escenografía asociada a la luz. Günter Schneider-Siemssen explica el uso preferente de esta veladura como soporte proyectivo:

<< “En 1974 la tecnología de iluminación y proyección se había desarrollado y había avanzado considerablemente. Cuando diseñé *De Temporum Fine Comedia (La comedia del fin de los tiempos)*, en el gigantesco escenario de Salzburgo, los cambios escénicos se realizaron ante los ojos de los espectadores (...) Gracias a las dimensiones, las Salzburg Festspielhaus era ideal para producir las escenas de Carl Orff como un espacio cósmico que contiene visiones de luz. (...) Yo conseguí transportar al público a ese mundo de experiencias a través de un horizonte transparente y redondeado hecho de tules. “ >>³³⁵⁷

El *glosario* escénico también nos propone otro término conceptualmente afín, el “ciclorama”, donde curvatura, tejido y luz aparecen asociados como alternativo telón de fondo, que además genera un espacio virtualmente infinito mediado la luz:

<< Ciclorama: Tela de gran tamaño de superficie cóncava y, con frecuencia, de color claro y uniforme, que se dispone en el fondo del escenario. Los colores neutros y claros como el blanco y el gris pálido pueden ser transformados por cualquier haz de luz que los ilumine. Un ciclorama ofrece un telón de fondo versátil susceptible de modificación en la escenografía mediante cualquier tipo de iluminación.>>³³⁵⁸

Pero el tejido llega a hacerse tan ligero que esta veladura puede incluso colocarse delante del escenario, iluminándose tanto por delante como por detrás, generándose una interesante identidad múltiple (“translúcido” / “opaco” / “transparente”):

<< Gasa o lienzo: Telar translúcido, colocado en el escenario, que puede ser iluminado por delante (lo que hace que se vea como un plano sólido y opaco) o desde atrás, de manera que se vuelva transparente.>>³³⁵⁹

Y esta potencial iluminación anterior / posterior también interesa fuera del teatro al artista Stan Douglas, que realiza proyecciones de luz, aunque en este caso cargadas de imágenes dotadas de doble identidad (proyecciones de video “anverso” / “reverso”):

<< En *Horschamps*, 1992 se proyectan películas en blanco y negro de un concierto de Free Jazz, grabadas con 2 cámaras a los dos lados de una pantalla que cuelga en el centro de una sala. El anverso muestra la película terminada; el reverso, el material desechado. >>³³⁶⁰

Desde la perspectiva del diseño puede considerarse al diseño de luces (artificiales, ‘naturalmente’) como una rasgo de identidad de la escenografía contemporánea. Richard Hudson aprecia como la luz puede potenciar o anular un proyecto escénico:

³³⁵⁵ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.173

³³⁵⁶ *Ibidem*.

³³⁵⁷ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.19

³³⁵⁸ *Op. cit.* p.170

³³⁵⁹ *Op. cit.* p.171

³³⁶⁰ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.131

<< “A veces la iluminación queda relegada, y sin embargo, es terriblemente importante. Un buen diseño de luces puede hacer que algo torpe se vea bastante bien o incluso maravilloso sobre el escenario; también puede hacer que algo maravilloso se vea horrible. El color, la atmósfera, la textura, todo lo que está en el decorado está influido por la iluminación. Desde siempre me gusta estar presente en las sesiones de iluminación.” >>³³⁶¹

Retomando los proyectos artísticos de Valldosera, que vimos particularmente interesados por un uso casi escenográfico de la luz artificial, apreciamos ahora como en este contexto aparecen referenciados varios artistas (alguno de los cuales ya hemos citado) organizados por diferentes criterios proyectivos (“Sombras proyectadas” / “Proyecciones”):

<< Referencias: Si las citas y las referencias a la autoridad son piedras angulares en los discursos críticos, en el campo artístico lo son las propias obras, con independencia de su autor. Ningún trabajo artístico surge de la nada. Siendo necesarios, como decía Barthes, unos saberes a modo de léxico mínimo compartido por la misma comunidad.

A continuación, señalo algunas obras de referencia necesarias para situar las estrategias operacionales de EV en el contexto del campo artístico. (...)

Sombras proyectadas, siluetas. Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, 1984.

Proyecciones: - de vídeo enfocadas a un objeto. Tony Ousler, *Private Flight*, 1995. /- de diapositivas enfocadas a un objeto. Krysztof Wodiczko, Hirshorn Museum, Washington, D.C. 1988 /- de luz que definen un espacio. Gary Hill, *And Sat Down Beside Her*, 1990. /- mixtas: narraciones, historias. Bill Viola, *Slowly Turning narrative*, 1992. >>³³⁶²

Valldosera incide artísticamente sobre el concepto de proyecto, particularmente valorado como “proceso”:

<< De la mano de EV, se ha intentado unir pensamiento a estrategias, imbricar la construcción de la forma con la negación de ésta, con lo informe, y organizar todo esto en torno a un proceso proyectivo, (...) >>³³⁶³

Un interés equivalente por algunas luminosas referencias de otros artistas, también puede apreciarse en Georg Herold, especialmente en una irónica casita de fluorescentes que arroja sombras de otros artistas mediante la retórica lingüística (“remisiones”):

<< *House within his darkness (Cyber-Merz)* 1995, Madera, tubo de acero, fluorescentes, instalación eléctrica, 325 x 195 x 258 cm. En algunos de sus objetos Herold alude de diferentes formas a los trabajos de otros artistas; por ejemplo en su casa compuesta de tubos de neón titulada *Cyber-Merz*, 1995, se refiere tanto al alemán Gerhard Merz y al italiano Mario Merz como a la casa Merz de Kurt Schwitters. Con estas remisiones, Herold no sólo posiciona su propio trabajo, sino que cuestiona (de un característico modo irónico) la forma de crear estilos en el sistema y en el mercado del arte. >>³³⁶⁴

El uso del fluorescente asociado a su sombra también interesa a Flavin, que ha hecho de este ‘material escultórico’ un rasgo de identidad y que paradójicamente no aparece referenciado por Herold. En el texto de Flavin titulado *La arquitectura de la luz*, recogido en el catálogo de la exposición *Dan Flavin, The Architecture of Light*, (Deutsche Guggenheim, Berlín, 2000) destaca una peculiar identidad paradójica, el “borrado” de su presencia (también “vaporosa” y de posición ‘indiferente’):

<< “El tubo fluorescente y la sombra que proyectaba el soporte parecían sostenerse de milagro en la pared. No era necesario dotar a este sistema de una estructura definitiva, ya que parecía sostenerse por sí misma, de forma directa, dinámica y magnífica, en la pared de mi taller: una imagen persistente y

³³⁶¹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.135

³³⁶² RABAZAS Antonio, *El dibujo y el diagrama. Infraestructura proyectual de Eulàlia Valldosera*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.518

³³⁶³ *Op. cit.* p.523

³³⁶⁴ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.218

vaporosa, cuyo resplandor casi lograba borrar su presencia física, convirtiéndola en una relativa invisibilidad. Coloqué el tubo y su soporte en posición oblicua, en un ángulo de 45° con respecto a la horizontal, porque parecía ser una posición perfecta para su equilibrio, pero cualquier otra posición hubiera funcionado igualmente.” >>³³⁶⁵

De las “referencias” que hemos citado a propósito de Valldosera nos interesarán particularmente las proyecciones de Boltansky, de las que seguimos encontrando referentes en otros autores y que como Stoichita lo enraízan con Plinio y Platón desde el concepto de *repetición y diferencia*:

<< Las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX han cuestionado el carácter de la imagen yendo a contracorriente del auge de lo mimético alcanzado por la fotografía. El mito de Plinio, y también el de Platón, vacilan y la representación va desde este momento a la deriva.

Christian Boltansky (nacido en 1944) Sus instalaciones recuerdan la época en la que se hacían experiencias de taller con proyectores parastáticos. Pero su objetivo es muy distinto. >>³³⁶⁶

Esta cita a Platón (e inevitablemente a su caverna) también aparece en Turrell, valorando la luz como verdadera revelación, casi religiosa:

<< La alegoría de la Cueva de Platón presenta la luz como el primer y único material que revela la verdad. (...) Los habitantes de la cueva están satisfechos con las sombras de la verdad hasta que una persona se libera de las cadenas y se vuelve a mirar la luz artificial del fuego que ilumina los objetos dentro de la cueva. Luego, sale de la cueva y descubre la verdadera luz del Sol. Para Platón este individuo es un filósofo-rey, quien, una vez ha descubierto la realidad, tiene que volver a la cueva y ayudar a los demás revelándoles esta verdad, destruyendo su concepción predeterminada del espacio. >>³³⁶⁷

Christian Boltansky inesperadamente descubre la “caverna de Platón”, toda una revelación. El artista no obstante manifiesta una evolución previa:

<< “Pongo muchas cosas en relación con las sombras. (...) La sombra es, pues, una fotografía primitiva. Una vez hice una exposición en el Centro Pompidou con fotografías gigantes. La exposición debía ir más tarde a Bonn y a Zúrich pero los pesados marcos eran muy incómodos de transportar. Tenía ganas de trabajar con cosas más ligeras que pudiera meterme en el bolsillo. Me di cuenta de que podía obtener una gran sombra con tan sólo la proyección de una minúscula marioneta. Al fin podía viajar con poco equipaje y trabajar con imágenes inmateriales. Por supuesto, estaba también la caverna de Platón, pero esto lo supe más tarde, lo reconozco. “ >>³³⁶⁸

Y Turrell por su parte sigue insistiendo sobre la cueva de Platón, desde una peculiar concepción natural del devenir (“fases”):

<< James Turrell recrea la alegoría de Platón en lugares reales, como el artista que presenta la verdad. (...) crea unas secuencias que hacen que uno descubra la luz, cómo si la luz en sí misma fuese un objeto. *The Roden Crater*, la obra más ambiciosa de Turrell, combina muchos de los efectos de sus anteriores *Sky Spaces* y *Eart Works*, desarrollando una secuencia gradual que revela los límites de la percepción normal del espacio material. Situado en el sudoeste rural de América del Norte, es una formación geológica ya existente de inmenso tamaño, la obra le permite a uno pasar por las cuatro fases alegóricas de la cueva de Platón (las sombras, el fuego, el sol, y luego volviendo a las sombras) a ‘ver’ realmente el cielo. >>

La experiencia luminosa es cíclica (“volviendo”) pero siempre progresiva y con la participación del infinito:

<< Al alcanzar el cráter después de cubrir un llano desierto en lo que el paisaje parece tener un cielo infinito y sin forma, uno llega, desde una experiencia cotidiana del cielo, a haber visto habitualmente las sombras que tiemblan en la cueva. >>³³⁶⁹

³³⁶⁵ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.114

³³⁶⁶ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.209

³³⁶⁷ LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”. p.23

³³⁶⁸ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.209

³³⁶⁹ LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”. p.23

No obstante en un sentido opuesto de escala la concepción del arte como proyección luminosa, permite concebir un proyecto de miniaturización artística que Boltansky fundamenta en una luz proyectada. Esta puede ser sintetizada para hacerla transportable y consecuentemente llevar la energía potencial y proyectiva de la luz-sombra en el “bolsillo”:

<< En palabras de Boltanski se descubre la convergencia de varias motivaciones sobre el empleo lúdico de la sombra (la inversión respecto a la fotografía, la alusión platónica, el simbolismo funerario), todo lo cual confiere a su experiencia al carácter de una síntesis final. Uno de los aspectos más chocantes es la alusión a la cosificación de la proyección. Hacer de la sombra ‘una cosa’, guardarla en el bolsillo, sacarla a voluntad (...) >>³³⁷⁰

Recordamos al efecto un conocido “arco iris de bolsillo”, ya citado a propósito de la obra luminosa de Yamagata:

<< Arco iris de bolsillo: ¿Quién no ha perdido unos minutos contemplando el arco iris que se produce en la otra cara de un disco compacto? Invitamos al lector a realizar esa experiencia con distintas fuentes de luz: el sol, una fuente fluorescente, alumbrado viario. No todos los arco iris serán iguales, porque la composición espectral de esas fuentes es muy distinta. >>³³⁷¹

Además de las utilizadas por Boltansky, otras máquinas relacionadas con el arte hace siglos que proyectan sombras:

<< A mediados del siglo XVIII, la perspectiva y el grabado tuvieron una confluencia de intereses científicos representada a través de la obra de Abraham Bosse (1602-1676); él fue grabador, teórico y profesor de perspectiva en la Real Academia de Pintura y Escultura de París. (...) en una de sus obras, *Moyen Universel de pratiquer la perspective*, incluía una ilustración para practicar el modo de obtener un sombreado sistemático en los grabados realizados a partir de modelos tomados del natural; para ello se auxilia de un bastidor que arroja, sobre el objeto a representar, la sombra de un entramado de hilos paralelos montados en él, interponiéndolo entre la fuente luminosa y el modelo. >>

... incluso mirando al futuro, otras máquinas siguen proyectando sombras:

<< (...) las técnicas fotogramétricas actuales para la representación de superficies irregulares recurren a la proyección de tramas geométricas de distintos tipos para definir gráficamente el relieve con gran precisión. H.M. Karara, 1989. Proceso fotogramétrico para la definición del relieve de superficies irregulares proyectando tramas geométricas sobre ella para, después, identificar con precisión un número suficiente de puntos para construir un modelo informático. >>³³⁷²

Máquinas artísticas más contemporáneas aparecen asociadas a la “tecnología informática”, como la utilizada por Knowbotic Research para proponer una artística realidad virtual fundamentada en la luz proyectada:

<< Una de las grandes ilusiones que se han puesto en los nuevos medios de comunicación es la conexión entre los conocimientos artísticos y filosóficos y los resultados científicos. Estos medios permitirán representar fenómenos que hasta ahora no podían exponerse visual y físicamente, K.R. un grupo de tres artistas, viene desarrollando desde 1993 instalaciones practicables sobre esa materia; se trata de instalaciones que se perfeccionan continuamente y que, por la complicada tecnología informática que exigen, sólo pueden verse durante unos días. >>

Sorprendentemente, mediante este complejo artificio, incluso la naturaleza queda integrada en esta proyección artística:

<< En *Dialogue with the Knowbotic South* se vienen transmitiendo, desde 1994, datos de estaciones de investigación de la Antártida a un ordenador que las proyecta a una gran pantalla, donde pueden verse y oírse en forma de partículas que deambulan en el espacio. El usuario, del display que tiene a la vista,

³³⁷⁰ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.210

³³⁷¹ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior n° 148, noviembre 2004, p.190

³³⁷² CABEZAS Lino, *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.131

puede solicitar datos de similar contenido apretando un botón, al mismo tiempo que se mueve tridimensionalmente entre el torbellino de datos. >>³³⁷³

A propósito de estos procedimientos proyectivos, recordemos que las “máquinas” son utilizadas en escultura desde hace mucho tiempo:

<< En los siglos posteriores a la propuesta de Alberti, en la práctica de la escultura se ha acumulado una amplia serie de máquinas basadas en la posibilidad de definir la posición exacta de cualquier punto en el espacio con tres coordenadas referidas a otro punto o cualquier estructura geométrica fija. Es lo que hace posible la existencia de diferentes ‘máquinas de puntos’ para copiar de un modelo otra figura de igual o diferente tamaño. >>

Interesándonos recientemente cómo puede realizarse la copia de un modelo mediando la proyección bidimensional de la fotografía, incluso el procedimiento proyectivo puede ampliar conceptualmente las interacciones dimensionales, mediando la “geometría”:

<< La capacidad de la geometría para explicar las relaciones métricas entre los puntos de una escultura y su representación plana, permite el planteamiento inverso, haciendo posible la construcción de un modelo corpóreo a partir de su representación plana. La moderna fotogrametría permite conocer las tres dimensiones de los objetos a través de fotografías realizadas en determinadas condiciones. En los primeros tiempos del desarrollo de estas modernas técnicas de representación, que han visto su relevo y maduración con los modernos medios informáticos, se construyeron aparatos para copiar esculturas a partir de fotogramas. >>³³⁷⁴

Y en cierta reciprocidad conceptual a estas máquinas de luz para construir la escultura, podríamos revalorizar la precedente ‘escultura máquina de luz’ de Moholy, dotada de una identidad no centrada en sí misma (“sus características formales”) sino en sus luminosas proyecciones:

<< Lászlo Moholy-Nagy, *Modulateur Espace-Lumière (Modulador espacio-luz)* 1930. El modulador consiste en un ensamble de diversos elementos (placas, varillas, discos perforados, vidrios, etc.) que se hallan montados sobre un eje en una superficie circular. (...) realizó en 1930 esta ‘escultura’ cuyo sentido como obra no son sus características formales, y cuya estética no depende de la plástica de los elementos en sí, sino del uso que se hace de ellos. Al iluminarse y hacerla girar, la escultura proyecta una serie de sombras y de formas que son capaces de describir todo un espacio ambiental en su entorno. >>

Nos interesa cómo se arrojan estas sombras multidisciplinariamente:

<< El modulador fue utilizado por el artista para crear el ambiente de la película abstracta *Lichtspiel schwarz-weiss-grau (Efectos luminosos negro-blanco-gris)*, rodada en Alemania en 1930, época en la que el artista experimentaba con nuevos materiales en sus obras y desarrollaba toda una carrera plural con múltiples conexiones entre diversos géneros. >>³³⁷⁵

El autor retrotrae la datación de esta obra hasta 1922, asociándola además a una película, en el sentido de conexión entre diversos géneros que venimos apuntado reiteradamente:

<< 1922-1930. *Light-prop.* Máquina para efectos luminosos que fueron filmados en la película abstracta *Negro-blanco-gris.* >>³³⁷⁶

Con este referente las contemporáneas proyecciones de sombras, que tratamos a propósito de Valldosera y Boltansky (entre otros), pueden encontrar un antecedente contemporáneo en Moholy, para la utilización de la luz y sombra en movimiento. De

³³⁷³ A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.278

³³⁷⁴ CABEZAS Lino, *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.119

³³⁷⁵ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.27

³³⁷⁶ MOHOLY-NAGY L. *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963, p.145

hecho Montaner nos recuerda que “el mismo Moholy-Nagy escribió en *La Nueva Visión*, al hablar del juego de luz refractada, que”:

<< “en la continuación de este trabajo llegaremos indudablemente a la manipulación de la luz (color) refractada en movimiento, debemos ‘pintar’ con luz, fluctuante, oscilante y prismática, en lugar de pigmentos. Esto nos permitirá encarar mejor la nueva concepción del espacio-tiempo”. >>

Destacando también su luminoso devenir:

<< El paso inmediato a la fotografía le lleva a representar directamente la luz sobre el papel fotográfico, como en los autorretratos de 1924. En su escultura *Licht-Raum Modulator* (Modulador de espacio-luz) (1922-1930), es la propia luz la que modela, a partir de la rotación de la máquina, unas formas inmatrimales, unas sombras en la sala oscura. >>³³⁷⁷

Que nos llevaría a revalorizar esta escultura luminosa, situándola más allá de la estética, en el “espacio ambiental”:

<< (...) pionero del Arte de lo Inmaterial, el artista húngaro Moholy-Nagy (1895-1946) realizó en 1930 esta ‘escultura’, cuyo sentido como obra no son sus características formales, y cuya estética no depende de la plástica de los elementos en sí, sino del uso que se hace de ellos. Al iluminarse y hacerla girar, la escultura proyecta una serie de sombras y de formas que son capaces de describir todo un espacio ambiental en su entorno. >>³³⁷⁸

En la descripción de Brett del funcionamiento de la escultura luminosa de Moholy, se la entiende formando un todo multidisciplinar con cine y fotografía:

<< Hay una transición muy natural entre las acciones del *Licht-Raum Modulator*, la película en blanco y negro que hizo basada en sus movimientos, proyecciones y reflejos (una obra maestra del cine abstracto) y sus *photogramm* (fotogramas). La descripción de Franz Roh de los *photogramm* en 1930 también podría aplicarse a los otros dos fenómenos: “...extrañas esferas de luz, muchas veces de maravillosa transparencia, que parecen penetrar el espacio. Sublimes gradaciones, del blanco radiante a través de mil gradaciones de gris hasta el negro intenso pueden producirse así. Y por intersección, se sugiere la proximidad extrema o la mayor distancia” (Franz Roh. *On 60 Fotos by Moholy-Nagy*, Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1930. Reproducido en *Moholy-Nagy*, edición de Richard Kostelanetz. Londres: Allen Lane the Penguin Press, 1971, p.49.) >>³³⁷⁹

Se hacen necesarias ciertas matizaciones sobre *Licht-Raum Modulator* (Modulador de espacio-luz) (1922-1930) de Moholy-Nagy, fundamentales para la equiparación disciplinar:

<< Trabajando al mismo tiempo que Man Ray, Moholy-Nagy desarrolló la idea de un arte de la luz a través de fotogramas, películas y esculturas. En *Ein Lichtspeil Schwarz-Wiss-Grau* (Juego de luz: negro-blanco-gris, 1930) filma su *Licht-Raum Modulator* (Modulador de luz y espacio). Su recuerdo de luz transmitida y reflejada por la escultura supera el ámbito del documental, subrayando que la obra de arte consiste en un juego de luz a través del movimiento de formas. La película es comparable a la misma escultura y conecta con un elemento performativo de la vanguardia de la posguerra (...) >>³³⁸⁰

Pero es sobre todo a partir del manifiesto de Moholy donde más claramente se puede valorar la luminosa y dinámica conexión con la historia y la naturaleza. En una futurible apotheosis de la inmaterialidad, se ‘emitiría’ el *modulador espacio-luz* a distancia:

<< “La luz y el movimiento volverán a ser elementos de creación. Es posible renovar los chorros de agua, las fuentes y los decorados acuáticos del barroco mediante juegos luminosos y sistemas electrocinéticos. (...) Cabe predecir incluso que se transmitirá por radio este tipo de juegos luminosos. Se tratará en parte de proyecciones a distancia y en parte de verdaderos juegos de luces, puesto que los oyentes contarán con aparatos dirigidos desde las emisoras radiofónicas con ayuda de filtros de colores regulables

³³⁷⁷ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.226

³³⁷⁸ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.27

³³⁷⁹ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.47

³³⁸⁰ NASH Mark, *El arte del movimiento*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.316

electrónicamente.” Laszlo Moholy-Nagy, *El modulador espacio-luz de un escenario con dispositivo eléctrico*, en *Die Form*, números 11-12, 1930. >>³³⁸¹

En otro escrito programático denominado *Esculturas y móviles*, Moholy ‘manifiesta’ el largo proceso de este proyecto luminoso, que le hace simultanear la escultura esculpida, entendida como obra, con la luminosa y dinámica, entendida como proyecto en devenir:

<< Mientras tanto, yo esculpía en madera, vidrio, metal niquelado y otros materiales. También comencé a trabajar en la creación de una máquina para efectos luminosos, un ‘caleidoscopio’ del espacio que me ocupó durante años. Era una estructura móvil accionada por un motor eléctrico. En este experimento traté de sintetizar elementos simples por una superposición constante de sus movimientos. Por esta razón, la mayor parte de las formas móviles eran transparentes, de plástico, alambre tejido, enrejados y láminas de metal perforado. Coordinando estos elementos de movimiento obtuve ricos efectos visuales. Durante casi diez años hice proyectos y luché por la realización de este móvil, y creí que me había familiarizado con todas sus posibilidades. >>³³⁸²

Del proyecto a la obra siempre surgen interesantes sorpresas y “efectos ilusorios” aplicables a diferentes disciplinas, incluyendo la arquitectura y el diseño:

<< “Conocía de memoria” todos sus efectos. Pero cuando el aparato fue puesto en movimiento por primera vez en 1930 en un pequeño taller mecánico, me sentí como el aprendiz del hechicero. El móvil era tan asombroso en sus movimientos coordinados y articulaciones espaciales en secuencias de luz y sombra, que casi creí en la magia. Aprendí mucho de este móvil, que utilicé posteriormente en mis trabajos de pintura, fotografía, y cinematografía, y también en la arquitectura y diseño industrial. El móvil fue especialmente diseñado para exhibir las transparencias, pero descubrí con sorpresa que las sombras que recaían sobre las pantallas transparentes o perforadas producían nuevos efectos visuales, una suerte de interpenetración en fluida modificación. También resultaban inesperados los reflejos (...) Además algunas banderas de alambre tejido, colocadas entre planos del piso y del cielorraso de distinta conformación, producían poderosos efectos ilusorios de movimiento irregular.” >>³³⁸³

Y desde este fluido devenir de la luz artificial surge un luminoso proyecto de futuro, evidenciado en imágenes en movimiento:

<< (...) me deprimía pensar que la mayor parte de la gente no sabía ver la belleza y la penetración emocional del móvil. Eran pocos los que captaban la ingeniosidad técnica o la promesa de futuro del experimento. Tuve mayor fortuna con una película *Efectos luminosos, blanco y negro y gris*, que hice con el móvil en 1930. En ella intenté traducir la acción del aparato en valores fotográficos de luz. >>³³⁸⁴

Al efecto Chavarría saca a la luz un antiguo escrito de Moholy, donde se muestra luminosamente interesado por la “cámara oscura” (de la que luego trataremos) que le lleva a concebir la “composición con luz”, germen de otros proyectos futuros. Así se expresa Lászlo Moholy-Nagy en el texto *La luz, un medio de expresión*, publicado en *Broom*, 4 marzo 1923 (recogido en el artículo de Herbert Molderings, dentro del catálogo *Lászlo Moholy-Nagy. Fotogramas. 1922-1943*. M.C.A.R.S, 1997):

<< (...) construir nuevos aparatos, primero usando la cámara oscura y, en segundo lugar, eliminando la perspectiva. En el primer caso empleando aparatos con lentes y dispositivos de espejos que puedan cubrir su entorno desde todos los lados; en el segundo caso, usando un aparato que se base en nuevas leyes ópticas. Esto último conduce a la posibilidad de la ‘composición con luz’, en la cual se pudiera controlar la luz como nuevo medio plástico, al igual que el color en la pintura, o el tono en la música. >>³³⁸⁵

³³⁸¹ NAKOV Andrei, *Selección de Manifiestos en DADA 1916-1966 - Documentos del movimiento internacional DADA*, Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona, 1973. p.208

³³⁸² MOHOLY-NAGY L. *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963, p.144

³³⁸³ *Ibidem.*

³³⁸⁴ *Ibidem.*

³³⁸⁵ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.109

Moholy-Nagy prosigue este escrito publicado en 1923, cuando a nivel cronológico el *Licht-Raum Modulator* (Modulador de espacio-luz) 1922-1930, estaba en fase de proyecto. Ahora el artista teoriza sobre esta máquina-escultura relacionando la luz con el espejo, su reflejo, filtrado y proyección (incluso cinematográfica):

<< (...) He realizado algunos ensayos rudimentarios en este sentido, cuyos resultados iniciales, sin embargo, señalan hacia descubrimientos muy positivos (...)
En lugar de hacer que una placa sensible a la luz reaccione mecánicamente con su entorno a través de la reflexión o absorción de ésta, he intentado controlar su acción por medio de lentes y espejos, dejando que la luz pasara a través de fluidos tales como aceites, ácidos, y también cristal, metal, vidrio, tejido, etc. Esto significa que la luz filtrada, reflejada o refractada se proyecta sobre una pantalla o se fotografía. (...) Puesto que estos acontecimientos de luz casi siempre se manifiestan en movimiento, está claro que el proceso alcanza su mayor desarrollo en el cine. >>³³⁸⁶

En cierta reciprocidad ‘matérica’, cuando valoramos las máquinas utilizadas en la construcción escultórica más avanzada, también aparece esta proyección luminosa:

<< En uno de ellos [aparatos para copiar esculturas a partir de fotogramas] se reproducen los objetos proyectando dos fotogramas a través de los objetivos por un foco luminoso sobre la materia a labrar. Hay que quitar o añadir material, en el caso de modelarlo con barro, hasta que los puntos de proyección de rayos idénticos coincidan con la superficie del bloque. Una modificación de este procedimiento consistía en proyectar en el objeto a restituir, reproduciéndolo con una sola cámara, con una retícula de señales y líneas. En la restitución del modelo, el aparato de proyección del enrejado y la cámara se colocan en la misma posición relativa que durante la impresión, proyectando así la retícula sola y el fotograma con la suya sobre el bloque que se quería labrar. Si la copia obtenida es idéntica al modelo, ambas proyecciones han de coincidir. >>³³⁸⁷

Desde una sublime concepción de la luz como proyectiva energía espacio-temporal, Moholy-Nagy se acerca al *zeitgeist* contemporáneo y futurible. En este contexto los “tubos de neón” interesan a Moholy (aunque éste utilice preferentemente tubos fluorescentes), también en tanto que anticipa proyectivamente el material de los artistas del futuro. Ejemplarmente representados por Dan Flavin, identificado por el uso de tubos fluorescentes y que, no obstante, en múltiples textos de arte suelen denominarse también tubos de neón (como en este texto):

<< (...) la luz (como energía tiempo-espacial y su proyección) contribuye notablemente al adelanto de la escultura dinámica y a la obtención del volumen virtual.
Desde la aparición de los medios de generación de luz artificial de alta potencia, ésta se ha convertido en factor primordial de la creación artística (...) La vida nocturna de una gran ciudad no puede concebirse ya sin el variado despliegue de letreros luminosos, ni el tránsito aéreo nocturno sin las luces guías en la ruta. Los reflectores y los tubos de neón de los carteles de publicidad, las luces titilantes de los escaparates en las tiendas, (...) las anchas fajas de los boletines noticiosos luminosos, etc., todos éstos son elementos de un nuevo campo de expresión, que probablemente en un futuro cercano contará con sus propios artistas creadores. >>³³⁸⁸

A modo de ejemplo del erróneo uso del término “tubos de neón” en referencia a Flavin, incluyendo fotografía anexa de una obra:

<< Flavin emplea tubos de neón rectos en grupos simples, pero situados alrededor del suelo y las paredes de una habitación para estructurar el espacio en términos lumínicos. >>³³⁸⁹

Incluso ya en su época, Moholy descubre a otros artistas interesados por la luz:

³³⁸⁶ *Op. cit.* p.110

³³⁸⁷ CABEZAS Lino, *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.120

³³⁸⁸ MOHOLY-NAGY L. *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963, p.91

³³⁸⁹ MIDGLEY Barry, *Guía completa de escultura, modelado y cerámica -Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.190

<< N. Lerner dice lo siguiente en su estudio [1937]: “Generalmente la luz no era considerada como medio plástico; sólo como medio auxiliar para señalar la existencia material. Se inicia un nuevo período en el cual la luz será empleada como genuino medio expresivo debido a sus propias cualidades y características. (...) la luz es capaz de crear diseños negativos, volúmenes sin luz que en el futuro quizás sean tan importantes como lo es hoy su antítesis, tan universalmente apreciado: la reflexión de la luz.”>>³³⁹⁰

Moholy-Nagy conceptualiza en diversas categorías el trabajo sobre la luz, entre las que destacamos:

<< La utilización creadora de la luz puede tratarse bajo dos subtítulos principales:

1.- Despliegues luminosos al aire libre:

(a). Los letreros luminosos de nuestros días aún consisten generalmente en diseños lineales sobre superficies planas. Es preciso introducir en ellos la tercera dimensión mediante el empleo de materiales especiales y de reflectores. (...) >>

Y que en cierto sentido fluctúan entre el arte, la arquitectura y el diseño:

<< 2.- Efectos luminosos en el interior:

(b). ‘Juegos de luz reflejada’ en secuencias de diseños producidos por órganos de color: en tales juegos pueden participar muchas personas, o unas pocas; pueden ser improvisaciones individuales, o efectos aislados, y pueden también ser multiplicados por medio de la televisión. (...) >>

(d). El ‘fresco de luz’, que animará vastas unidades arquitectónicas, tales como edificios, partes de edificios o paredes, por medio de luz artificial enfocada y manipulada según un plan definido. Probablemente se reservará un lugar en la vivienda del futuro para el aparato de recepción de estos ‘frescos’ de luz, (...) >>³³⁹¹

Pudiendo observarse que los “órganos de color” propuestos por Moholy, tienen algunos precedentes históricos:

<< (...) los recursos técnicos para crear imágenes y efectos particulares utilizando la propia luz como un medio artístico no han estado a disposición de los artistas hasta el siglo XX. Algunos experimentos anteriores, como los órganos de color de los siglos XVIII y XIX, no tuvieron éxito. Con ellos se intentaba ligar sistemáticamente la música y el color. Originalmente la iluminación la suministraban unas velas que daban su luz a través de unas cintas translúcidas coloreadas; posteriormente, eran lámparas de arco en las que proyectaban luz coloreada. Las iluminaciones estaban enlazadas con las teclas del instrumento musical, con lo que el juego de colores estaba directamente relacionado con la pieza tocada por el músico. >>

Subrayando la nefasta distancia entre proyecto y obra:

<< Los órganos de color, tanto en su aspecto técnico como en el visual, resultaban defraudantes y encontraron una respuesta pobre por parte del público. Las presentaciones de proyecciones coloreadas, inventadas por el norteamericano Thomas Wilfred (nacido en 1889) en los primeros años de este siglo fueron mejor recibidas; podrían describirse correctamente como pinturas en luz, aunque las imágenes de su última obra sugerían un espacio tridimensional. >>³³⁹²

Previamente el autor de la citada *Guía de escultura* ha realizado una rápida revisión histórica, de la que nos interesa destacar la inevitable referencia a la divina luz de las “vidrieras” góticas, pero también se valora muy especialmente la luminosa instalación escultórica de Bernini:

<< Como un estímulo fundamental de las formas vivas, la luz ha tenido siempre un estatus mágico o místico y constituye un símbolo importante en muchas religiones. El movimiento del sol fue un factor determinante en la construcción de edificios monumentales, tales como las pirámides y Stonehenge. Las vidrieras de colores de la Edad Media proyectaban los rayos del sol en dibujos bellamente coloreados o para hacer resaltar los rasgos arquitectónicos y escultóricos del interior de los edificios. El escultor

³³⁹⁰ MOHOLY-NAGY L. *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963, p.92

³³⁹¹ *Ibidem*.

³³⁹² MIDGLEY Barry, *Guía completa de escultura, modelado y cerámica -Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.190

italiano Bernini (1598-1680) prestó una cuidadosa atención al efecto de la luz sobre sus obras, tanto en las esculturas aisladas como en los lugares en que eran expuestas. >>³³⁹³

Por lo que nos vemos obligados a recordar la luz mágica y divina que surge milagrosamente con Bernini en una paradigmática instalación ‘multidisciplinar’:

<< Al recorrer ésta, la Capilla Altieri aparece de pronto ante nuestra vista. Nos detenemos y vemos, a través de la penumbra de la capilla, a la *Beata Lodovica* en trance de muerte, bañada por una luz mágica. Una serie de arcos llevan hacia el hueco del altar, y cualquier movimiento a derecha o izquierda acabaría inmediatamente con el maravilloso equilibrio del conjunto, digno de una realización pictórica. >>³³⁹⁴

Apareciendo también la *Cátedra de San Pedro* de Bernini como analogía de una eficiente ‘máquina’, luminosa y divina:

<< La *Cátedra de San Pedro*, erigida en el ábside de la basílica durante la década que va de 1656 a 1666, es el conjunto escultórico más amplio de Bernini y, al mismo tiempo, la obra que produce el impacto simbólico más fuerte. En este caso una ventana y las transiciones del bajo al altorrelieve y luego la figura exenta, que se adentra en el espacio, forman parte de un todo indivisible. A considerable altura del suelo, suspendida en el aire, está la silla de San Pedro >>³³⁹⁵

Así hemos tratado sobre las máquinas de luz, desde las instrumentales utilizadas para construir la escultura, a la escultura ya propiamente máquina de luz de Moholy, pasando por la concepción de la luz divina en Bernini. Como transición conceptual máquina / Dios, merece citarse una paradójica concepción espiritual de la luz en la máquina luminosa de Moholy:

<< Lászlo Moholy-Nagy, *Modulateur Espace-Lumière (Modulador espacio-luz)* 1930. La luz tenía ya para el artista una importancia capital. “El espíritu inmanente busca la luz, ¡luz!”, escribía en 1926, pues para él la búsqueda de la luz no suponía un mero trabajo esteticista, sino que se vinculaba con su propia psicología, que vivió una evolución respecto del fenómeno lumínico: sí en un principio asociaba la luz a ideas de trascendencia y espiritualidad, después de 1922 empezó a pensar, bajo la influencia del Constructivismo y de los avances científicos, en un concepto de la luz inmanente, en la luz como una alusión del conocimiento y de la consciencia. >>³³⁹⁶

Esta exaltada búsqueda de la luz en Moholy-Nagy, mediando el término “inmanente” (del que ya tratamos con anterioridad), se aproxima a la concepción inmanente de Dios, que desde la filosofía aparece asociada al “Deísmo”:

<< El deísmo (del latín *deus*, ‘dios’) o la también denominada “religión natural” surge entre los siglos XVII y XVIII como una tentativa de reconciliar y armonizar en clave intelectualista el impulso secularizador y “desencantador” del mundo auspiciado por la Ilustración y la antigua interpretación religiosa de la existencia. (...) En determinados autores, el deísmo también compartió algunas características con el panteísmo, sobre todo cuando se acentuaba el papel inmanente de Dios en la Naturaleza. Retrospectivamente tampoco puede pasarse por alto, (...) que la confianza deísta en el orden racional del mundo allanó el camino del proceso de “desencantamiento” de la cultura occidental o del nihilismo. (...) Para los deístas, la religión y la moral son hechos naturales, no ya revelaciones divinas.>>³³⁹⁷

La inmanencia filosófica tiene una larga tradición:

<< La física que se deduce de semejante doctrina debe muy poco a la experiencia y se presenta con la forma de un vasto panteísmo naturalista. Dios y el mundo son la misma cosa: están regidos por el principio de continuidad, que afirma que todo está ligado según un orden necesario, y por el principio de

³³⁹³ *Ibidem*.

³³⁹⁴ WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.197

³³⁹⁵ *Op. cit.* p.199

³³⁹⁶ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.27

³³⁹⁷ CANO CUENCA Germán, *Deísmo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.133

inmanencia, para el que nada hay más allá de las cosas del mundo, que son, por así decirlo, los órganos de Dios. >>³³⁹⁸

Incluso supera contradicciones, facilitando el afloramiento de la sabiduría que permite integrar armónicamente lógica y ética, un rasgo de identidad del “estoicismo”:

<< El sopló (*pneuma*) mantiene la cohesión del universo; la tensión (tonos) del principio de la vida permite superar la oposición entre lo uno y lo múltiple. El mundo resulta ser físicamente un *logos* universal, lo cual permite al estoicismo llegar a una especie de Dios cósmico en una teología de la inmanencia materialista y racionalista. El sabio, por su parte, en materia de moral debe buscar la paz y queda en armonía con la razón. Conseguirá así la ausencia de turbaciones (*ataraxia*). En contra de lo que ha dicho durante siglos una larga tradición, el estoicismo es, por encima de todo, una lógica, y la moral no es más que una consecuencia. >>³³⁹⁹

Pudiéndose apreciar que esta filosofía, interesada por la teología de la inmanencia, históricamente se corresponde con el estoicismo. A este respecto hemos de recordar la relación Oriente / Occidente:

<< Escuela filosófica fundada por el chipriota Zenón de Citio (325-264 a.C), que enseñó en Atenas bajo un pórtico (stoa), de donde proviene el posterior nombre de “filosofía del Pórtico”. (...) estoicismo antiguo que inaugura el período helenístico (muerte de Alejandro: 323) (...) Muy informados sobre las diferentes corrientes de la filosofía griega, estos autores pudieron conocer por sus orígenes geográficos, las ideas provenientes de Oriente y de Extremo Oriente, (...) El estoicismo es, ante todo, un racionalismo absoluto, centrado en el *logos*. >>³⁴⁰⁰

Aquel nihilismo filosófico característico de la inmanencia, en cierta medida sintoniza con la negación budista, que se orienta hacia el *nirvâna* y que como veremos “se encuentra en nosotros”, pero también “en todas partes”, lo que precisamente llevará a ‘la unión’, como proyecto vital. Desde la definición misma del término budismo, se aprecia una concepción diferente (heterodoxa) del término *nirvana*, no obstante compartido por diferentes filosofías y espiritualidades orientales:

<< (...) si bien Buda no aprobaba cualquier descripción positiva del *nirvâna* actuaba de esta manera porque éste no presenta cualidades que la mente pueda concebir: ninguna comparación con cualquier cosa concebible o presentada en forma de materia; declaraba un conocimiento *positivo* y alegre. En realidad, el título de “Buda” provenía de esta circunstancia, pues se deriva de la raíz verbal *bud*, saber. No existe negatividad al respecto, salvo el hecho de negar que se pueda pensarlo o conocerlo mediante o a través de los sentidos. >>

En esta definición del “*nirvâna*” aportada por el budismo zen, se destaca su inmediatez, mediando la práctica meditativa:

<< Esa circunstancia le señala al zenista [estudioso del budismo zen] el objetivo principal de *dhyâna* o meditación. Son las personas que lo colocan en primer término en el programa religioso; cuyo lema es, por decirlo así, “hágalo ahora”. No tratan de buscar el placer, por más refinado y “celestial” que sea. Sólo si el “cielo” posee el carácter de “tao” o “nirvánico” se ocuparán de ese término. Sostienen que se encuentra en nosotros y en todas partes a nuestro alrededor, pero que no podemos conocerlo si nuestra atención está totalmente absorbida por la mente y los sentidos. >>³⁴⁰¹

Precisamente es este sentido de interiorización el que impregna la definición misma de “inmanente”, que merece la pena volver a citar:

<< **Inmanente:** *Definiciones generales:* (adj). Etim.: lat. *immanere*, quedar en (dentro), permanecer. *Filosofía:* que es interno al ser o al objeto de pensamiento considerado (opuesto a trascendente). >>³⁴⁰²

³³⁹⁸ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.34

³³⁹⁹ *Op. cit.* p.34

³⁴⁰⁰ *Op. cit.* p.33

³⁴⁰¹ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.115

³⁴⁰² RUSS Jacqueline *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.207

Aquella relación conceptual entre lo inmanente y la unión, propuesta por el budismo, también puede apreciarse a propósito del taoísmo, que necesariamente interesa a Huxley ya desde el *Prólogo* mismo de su obra más conocida:

<< Pero volviendo al futuro... Si ahora tuviera que volver a escribir esta obra, ofrecería al Salvaje una tercera alternativa. (...) La religión sería la búsqueda consciente e inteligente del fin último del hombre, el conocimiento unitivo del tao o logos inmanente, la trascendente divinidad de brahama. >>³⁴⁰³

Esta “búsqueda consciente” de Huxley, en el lenguaje filosófico podría equipararse con la “causa inmanente”, que vuelve a incidir sobre la relación de Dios con la interiorización:

<< Causa inmanente: Causa interna a su efecto (así, en Spinoza, Dios, que se identifica con el mundo, no es una causa externa a los diferentes efectos producidos en el mundo).

Spinoza: “Dios es causa inmanente, pero no transitiva, de todas las cosas”. (*Ética*, 1ª parte, proposición XVIII, ed. Aguilar, Buenos Aires, 1982, p.54) >>

Como ya citamos, desde el lenguaje filosófico se propone otro término afín, el de “inmanencia” que aparece contrastado con la metafísica:

<< Inmanencia: (n.f.) Etim.: lat. *immanere*, quedar en (dentro), permanecer.

Filosofía: carácter de lo que es inmanente, es decir, interior al objeto considerado (opuesto a la trascendencia).

Metafísica: el hecho de que el Absoluto (Dios) no sea un principio externo al universo, sino que resida en él (p.ej.: para la filosofía spinozista). >>

Este absolutismo divino deviene doctrinal, en una concepción más moderna del citado concepto:

<< Inmanentismo: (n.m.) Doctrina (llamada ‘modernista’) según la cual Dios es inmanente o interno al hombre. >>³⁴⁰⁴

En el siglo XX y desde una teología renovadora se propone una concepción “inmanente” de Dios, dentro de un contexto contradictorio:

<< (...) Recuerdo a este propósito, la extrañeza que le produjo al famoso obispo de Malinas, cardenal Suenens, la lectura de las obras de este profesor [Edouard Le Roy] durante el Concilio Vaticano II. Su sorpresa fue grande al ver palpablemente que muchas ideas de este pensador incriminado por Roma eran las que ahora se discutían y aprobaban en este Concilio, el más universal de todos los celebrados en veinte siglos de Iglesia. Pero ¿qué decía Le Roy? Lo siguiente: “(...) a Dios lo reconocemos como inmanente, al ser nuestra fuente interior de vida; y trascendente como una impulsión a superarnos.”>>³⁴⁰⁵

También desde un equiparable sentido renovador en la postmoderna filosofía occidental y apoyándose en un control (culturalmente contrastado) de la naturaleza, se redescubre la “inmanencia en Oriente” (en un texto dotado de cierto juego lingüístico en francés, *clones / clans*):

<< Oriente presenta otra imagen: una relación con la estepa y el huerto (en otros casos con el desierto y el oasis) más bien que con el bosque y el campo. (...) Occidente, agricultura de una familia seleccionada con muchos individuos variables; Oriente, horticultura de un pequeño número de individuos con una gran gama de ‘clones’. (...) Haudricourt cree incluso que ésa es una de las razones de la oposición entre las morales y las filosofías de la trascendencia, tan estimadas en Occidente y las de la inmanencia en Oriente (Haudricourt, “L’origine des clones et des clans”, *L’Homme*, enero 1964) >>³⁴⁰⁶

En sintonía con este redescubrimiento del orientalismo, Orlan (que ocasionalmente podría acercarse a una exaltación mística en ciertos dispositivos escenográficos), se

³⁴⁰³ HUXLEY Aldous, *Un mundo feliz*, El País, Madrid, 2003, p.11

³⁴⁰⁴ RUSS Jacqueline *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.208

³⁴⁰⁵ MIRET MAGDALENA Enrique, *La vida merece la pena ser vivida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.62

³⁴⁰⁶ DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977), p.42

evidencia artísticamente interesada por el “barroco” (como también lo ha demostrado Gilles Deleuze, particularmente en el conocido texto *El pliegue - Leibniz y el Barroco*). Sorprendentemente en este contexto se cita al orientalismo, valorando la relación del zen con la “inmanencia”:

<< Tras el barroco, mi libro, *L’oeil cartographique de l’Art*, llega al fondo de este problema. Trata de la visión aérea, de una mirada liberada de las ataduras de lo pesado, de la tierra, una mirada que he llamado icariana, que no depende de la Ley. Así que no es monoteísta. Y lo que me fascina del Japón es su cultura de la inmanencia. El zen es una cultura de la inmanencia, y esta cultura tiene afinidades, e incluso lazos, con las maneras, porque oscila entre el vacío y lo múltiple. >>³⁴⁰⁷

Finalmente retomaremos el concepto inicial de inmanencia, desde la filosofía occidental y dentro del contexto del Deísmo, apareciendo una concepción del universo ordenado por “leyes inmanentes”, reguladas por un Dios dotado de diversos atributos creativos:

<< No cabe duda de que la tesis deísta de la inteligibilidad racional de la Naturaleza (Dios como geómetra, planificador, “relojero” o artífice de la maquinaria universal) sirvió también de condición de posibilidad para posteriores desarrollos mecanicistas o planteamientos interesados en poner de manifiesto una idea de universo regido por leyes inmanentes. (...) >>

La paradoja reaparece en nuestro discurso, incluso en este contexto de “leyes divinas de la naturaleza”:

<< En este contexto antecedente de la secularización, el estudio de las leyes divinas de la naturaleza por parte del deísmo y su énfasis en el conocimiento de Dios a través de sus obras y mandatos van a terminar consolidando, paradójicamente, el proceso de desencantamiento del mundo, diagnosticado por Max Weber. >>³⁴⁰⁸

No obstante la citada “secularización” de estos conceptos filosóficos, invita a introducir otras concepciones. A este respecto insistimos en el interés que Deleuze manifiesta por la ‘natural’ asociación de los términos “Oriente” / “inmanente” por las implicaciones de la naturaleza (“rizomático”):

<< (...) resulta muy fácil presentar un Oriente inmanente y rizomático; (...) >>³⁴⁰⁹

Y necesariamente en el estudio filosófico del concepto de Deísmo, aparece Dios como máquina-reloj del universo asimilable a la de “arquitecto” supremo que tanto nos interesa:

<< Es sobre este telón de fondo como hay que comprender la recurrente metáfora de Dios como “arquitecto” o “relojero” del universo. >>³⁴¹⁰

Consecuentemente, a partir de las citadas concepciones de inmanencia, ahora nos interesaremos por la máquina explícitamente asociada a la luz divina, términos que aparecen relacionados en la conocida expresión *deux ex machina*, que también arroja algunas “sombras”:

<< “Pero la sombra es además el engaño mismo. (...) La sombra es la representación, dentro de nosotros, de un *deux ex machina*. (...) además lo que me gusta en las sombras es su carácter efímero. De un

³⁴⁰⁷ ENRICI Michael y NOEL BRET Jean, *El triunfo del barroco. Entrevista con Christine Buci-Glucksmann* en Catálogo *Orlan 1964-2001*, Artium de Alava, Vitoria, 2002, p.47

³⁴⁰⁸ CANO CUENCA Germán, *Deísmo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.134

³⁴⁰⁹ DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977), p.45

³⁴¹⁰ CANO CUENCA Germán, *Deísmo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.134

momento a otro pueden desaparecer: cuanto el reflector o la vela se apagan, ya no queda nada” (C. Boltanski, *Inventar* (Hamburgo 1991) pgs. 73-75.) >>³⁴¹¹

En la catalogación de Valldosera también aparece este término *deux ex-machina*, en relación con la luz proyectada:

<< Fuertes luces proyectadas contra espejos móviles, reflejos centelleando en las paredes interiores de los espacios (...) Valldosera apela al mismo tiempo a los efectos de un arcaico “*deux ex-machina*” y a las corrientes subterráneas de un subconsciente universal, más allá de vínculos geográficos o culturales.>>³⁴¹²

Otra artística luz proyectada, se concibe como sutil materia primigenia, directa “emanación de Dios”:

<< La luz proyecta, modela y modifica los objetos iluminados. Turrell no la focaliza, sino que la convierte en materia. La luz, primera forma de la materia prima (emanación de Dios, en la Biblia) es a la vez intelecto e inteligibilidad pura, medio de visión y, como fluido astral, agente físico. >>³⁴¹³

Así entre los luminosos proyectos de Turrell, nos interesa particularmente aquel paradigmático y ‘eterno’ proyecto de *Roden Crater*, donde la ‘máquina’ (sin *deux-ex...*) excava la naturaleza para domesticar la luz natural. Precisamente el mismo lugar que utiliza Barañano para concluir su texto que paradójicamente anuncia *El peso de la luz*:

<< Por último quiero señalar que en la luz de Turrell hay algo también de melancólico, como en la luz de los frescos de Piero della Francesca en el ábside de San Francisco de Arezzo. En toda la obra de Turrell (el recoger la luz, el dominarla en su huida), su luz perseguida tiene una vibración mate, como la luz de los atardeceres y del crepúsculo, o la melancolía de la luz de otoño. >>

Así introducida por una mística franciscana expandida, propone una concepción artística de la luz que parecería evocar al sentido integrador de noche y día, en sintonía con aquel concepto de *tao* envolvente que integra cíclicamente el *yin* y el *yang*: (“noche” / “día”):

<< Su obra no es una instalación o un trabajo en el volcán, sino un colocarnos en contacto con la luz del cielo y con la geología que vamos pisando a cada instante. Allí, en el volcán, se evidencia en la oscuridad de color que la noche trae siempre con ella el día. [fin del texto] >>³⁴¹⁴

También en la búsqueda de una “significación de la luz” aparece la espiritualidad (tópicamente asociada al gótico), inicialmente en relación con la luz natural y que a su vez relaciona arquitectura, escultura y pintura ‘luminosa’:

<< El visitante de la catedral leonesa sale de ella con la impresión de haber estado dentro de un espacio unitario, uniforme, integral (...) Es que el gótico es ante todo, una unidad de espacio, (...) Esta tendencia de unificación e integración del espacio gótico se refrenda aún más con su decoración figural: escultura y vidriera (...)

Son muros autorresplandecientes, como las piedras preciosas que tienen el origen de la luz en su misma materia. (...) envuelve, con la fuerza misteriosa del color y la luz, en una atmósfera que es, a la vez, material y espiritual. >>³⁴¹⁵

Nuestro interés por el período gótico deriva del color luz de las vidrieras a la escultura, que también aparece coloreada con cierta frecuencia. En este sentido nos interesa el histórico devenir conceptualmente alternante entre policromía y ‘*cromofobia*’, que en escultura Wittkower polariza entre lo popular y lo culto:

³⁴¹¹ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.210

³⁴¹² MARI Bartomeu - ENGUITA Nuria, *Prefacio* en Catálogo *Eulàlia Valldosera OBRES 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000, p.183

³⁴¹³ BARAÑANO Kosme de *El peso de la luz*, en TORRES Ana M^a Catálogo *James Turrell*, Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2004, p.38

³⁴¹⁴ *Op. cit.* p.39

³⁴¹⁵ FERNANDEZ ARENAS José, *Las vidrieras de la catedral de León*, Everest, León, 1987, p.56

<< Los griegos pintaban invariablemente sus esculturas de mármol, al menos parte de ellas, especialmente el vestido, el cabello y los ojos. Roma introdujo luego el empleo del mármol blanco, sin pintar, siendo ésta una de sus más importantes (o, en cualquier caso, una de sus más duraderas) contribuciones a la historia de la escultura. Hay que decir, en justicia, que fue en Roma y no en Grecia donde nació la escultura clásica. La escultura medieval es de nuevo policroma, aunque la conexión con los mármoles sin colorear de la antigua Roma no llega a romperse nunca del todo. >>

Así cierto histórico “despertar” (no siempre asociado a Buda) en escultura no arroja demasiadas ‘luces’ conceptuales (“dicotomía”):

<< El despertar renacentista y la reafirmación de los criterios vigentes en la antigua Roma llevan a la historia de la escultura a una interesante dicotomía. La escultura de altos vuelos, la creada para un público entendido, para los grandes y para la clase culta, imitaba los mármoles sin colorear de Roma, reservándose la policromía, casi exclusivamente, para las obras populares, realizadas en materiales de bajo coste. >>³⁴¹⁶

Sorprendentemente en la actualidad incluso los espacios góticos, se proponen con luz coloreada proyectada sobre las esculturas góticas de una catedral:

<< Tecnología de vanguardia y sensibilidad humana se unen en la investigación de la policromía del pórtico de Santa María.

(...) equipo que trabaja en la restauración del pórtico de la catedral de Santa María de Vitoria. Su trabajo minucioso rastreando la historia de este conjunto escultórico centenario tenía en cuenta en buena parte la policromía. >>

No obstante el aparente sacrilegio tiene un riguroso soporte ‘arqueológico / pictórico’ del que seguimos esbozamos algunas pinceladas:

<< (...) investigaciones realizadas para la restauración del pórtico por el equipo dirigido por Diana Pardo desde el año 2000. (...) gran aportación de este estudio concreto de la policromía, dirigido por Mercedes Cortázar y en el que han participado otras ocho restauradoras.

(...) En el pórtico de la catedral de Vitoria, (...) se han rastreado hasta 60 tonalidades diferentes. >>³⁴¹⁷

También desde una concepción historicista, como por ejemplo la citada a propósito de Goethe, el color en escultura podría parecer un sacrilegio:

<< Imaginarnos los sepulcros de los Médicis, de Miguel Angel, policromados parecería una broma de mal gusto, una idea sacrílega. >>³⁴¹⁸

La contradicción aparece desde la misma conceptualización separada de la obra y el proyecto, a la que no es ajeno el color contemporáneo, ligado a la tecnología informática también escindida en pantalla e impresora:

<< Tras examinar con microscopio todo el conjunto, se llegó a elaborar un muestrario de colores muy definido, con las consabidas complicaciones informáticas para que coincidiese el color real, el que figuraba en la pantalla del ordenador y el que salía por la impresora. >>

No obstante la policromía de las esculturas góticas, desde un proyecto de futuro se propone (participativamente) como proyecciones de luz coloreada sobre las esculturas mismas:

<< Los avances tecnológicos permiten (se está trabajando todavía en ello) recrear por ordenador en tres dimensiones la apariencia del pórtico, por ejemplo en el siglo XVI. Sin embargo, la restauración no se va a aprovechar de estos adelantos informáticos para presentar el pórtico con el mejor aspecto que ha tenido a lo largo de su historia. Más que nada porque ¿quién decide cuál ha sido su mejor presencia? Así que se ha optado por una solución que se podría llamar salomónica: el pórtico mantendrá su actual aspecto, pero los visitantes podrán disfrutar de las policromías gracias a unos complejos juegos de luces. Incluso, quién sabe, podrán diseñar sus propios pórticos favoritos. >>³⁴¹⁹

³⁴¹⁶ WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.209

³⁴¹⁷ CRESPO Txema G. *Sinfonía de color en la catedral*, El País - País Vasco, 19 diciembre 2004, p.8

³⁴¹⁸ WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.210

³⁴¹⁹ CRESPO Txema G. *Sinfonía de color en la catedral*, El país - País Vasco, 19 diciembre 2004, p.8

En realidad esta ‘creativa’ concepción mutante de la luz ya formaba parte de los orígenes mismos del espacio gótico, aunque con luz natural. La experiencia espacial es integral y caleidoscópica, diríamos que todo un ambiente (o “atmósfera”) generándose mediante color y luz (naturalmente cambiante):

<< Impresionan al entrar en la catedral, en contraste con la luminosidad exterior, la amplia gama de colores que se presentan de golpe. El visitante no técnico hace un recorrido por el interior y cuando sale, deslumbrado otra vez por la luz solar de León, sólo conserva la impresión de haber estado inmerso en una atmósfera de múltiples colores, casi dentro de un calidoscopio. >>³⁴²⁰

Calvo Serraller en un texto de título aparentemente ‘sacrílego’, también entiende que en este mediático y espectacular cromatismo cambiante el protagonista es Dios:

<< (...) exposición comisariada por Víctor Nieto Alcaide, el máximo especialista español en la materia, se exhiben 63 obras, pertenecientes a siete siglos del arte español. (...) dificultad de su exhibición pública fuera de su contexto original, sobre todo si, como es el caso, se aportan ejemplos originales sobresalientes del pasado más remoto. Esta dificultad no es debida tanto a la fragilidad de las obras en sí, sino a la recreación de su brillante efecto, tan condicionado por la luz. >>

Se está refiriendo a una ‘casi imposible’ exposición titulada *La Vidriera Española del Gótico al siglo XXI*, (Fundación Santander Central Hispano, Marqués de Villamagna, 3) visible en Madrid hasta el 15 de julio 2001. A pesar del título de la exposición, se rastrean sus orígenes ‘más allá’ del gótico:

<< (...) yo me atrevería a decir que la primera televisión en color, pantalla gigante, se instaló en la catedral de Chartres en el siglo XIII, y que tuvo tal éxito que rápidamente se extendió su uso no sólo por toda Francia, sino también por Inglaterra, Alemania y nuestra misma España.

No debe extrañarnos la súbita popularidad del nuevo medio, ya que, además de lo espectacular de sus cambiantes efectos cromáticos, el guionista y, en no pocas ocasiones protagonista, era Dios. Por lo demás, como todos los inventos técnicos geniales, los antecedentes de éste de las vidrieras se remontan bastante atrás, por lo menos, hasta la época carolingia, por no hablar ya del vidrio en sí que lo hizo posible, que los especialistas rastrean hasta la antigua Mesopotamia. >>³⁴²¹

El citado luminoso proyecto gótico-futurista de la catedral de Vitoria, podría entenderse también como un reflejo de la arquitectura-escultura contemporánea ligada a la tecnología, ejemplarmente representado con el uso de la luz proyectada por Lozano-Hemmer (que también tuvo una histórica intervención en Vitoria en el entorno Artium):

<< *Displaced Emperors [Emperadores desplazados, Arquitectura relacional #2]* realizado en el marco del Ars Electronica Festival de Linz, en 1997, Lozano-Hemmer se enfrenta directamente al desafío de utilizar los medios electrónicos y su paradójica in-media-tez para manipular y reactivar un pasado histórico aparente o realmente abolido. (...) Lozano-Hemmer lo recupera de manera insólita e inesperada utilizando un sofisticado dispositivo técnico que proyectaba en la fachada del portal Rudolfstor del Castillo de los Habsburgo en Linz imágenes contundentes. >>

En una de estas intervenciones volvemos a encontrar el concepto de círculo vicioso (“cita de una cita”):

<< En la primera intervención denominada *Desplazamiento I: Maximiliano en México*, se proyectaban de noche y sobre la mencionada fachada imágenes del palacio del malogrado emperador de origen austriaco en México. Imágenes de sus salones rococó, sus galerías, de sus patios, de sus estancias más íntimas, que, por lo demás funcionaban en ese contexto como una cita de una cita, por cuanto el arquitecto que diseñó el palacio de Maximiliano lo hizo evocando conscientemente el palacio Miramar que el mismo Maximiliano poseía en Trieste. >>³⁴²²

Y al “proyectar sobre las proyecciones” insiste en este concepto, apareciendo además en esta histórica / historicista proyección de Lozano-Hemmer una fantasmal luz

³⁴²⁰ FERNANDEZ ARENAS José, *Las vidrieras de la catedral de León*, Everest, León, 1987, p.49

³⁴²¹ CALVO SERRALLER, Francisco, *La televisión de la Edad Media*, El País -Babelia, 26 mayo 2001, p.27

³⁴²² JIMENEZ Carlos, *Rafael Lozano-Hemmer - Historias virtuales / Intercambios e iluminaciones*, Lápiz n° 182, p.36

proyectada sobre una fachada palaciega, evidentemente en consonancia con aquellos lujosos interiores (“salones rococó”):

<< La obra, sin embargo, no se reducía en esta fase a las proyecciones sobre los muros blancos y escuetos de la fachada que enmarcan el portal de la Rudolfstor. Un sensor inalámbrico que los participantes interesados podían atar a su brazo derecho y guiar con la misma mano, les permitía proyectar sobre las proyecciones del palacio de Maximiliano en México, la imagen blanca, enorme, verdaderamente fantasmal de una mano. Y desplazarla a voluntad sobre toda la fachada, como tocándola, como acariciándola. >>³⁴²³

Como ya citamos, la “fantasmagoría” lumínica ya fue aplicada en las Exposiciones Universales, pero antes ya se utilizó en los lujosos interiores burgueses:

<< Benjamin se detiene en la fantasmagoría del París del siglo XIX en su análisis de este fenómeno (...) La fantasmagoría originaria tomó la forma de los mundos fantásticos privados del interior burgués con su lujoso despliegue de mobiliario. Este principio se extendió a los escaparates (...) y finalmente a las Exposiciones Universales >>³⁴²⁴

Y la “fantasmagoría” de la luz artificial en sus excesos (“embriaga”), naturalmente deviene insensibilidad (“narcótico”):

<< Es el principio de la fantasmagoría, el bombardeo sensitivo de tecno-estética, (...) El énfasis en el despliegue visual sobrecoge y embriaga al observador, con lo que la experiencia estética funciona como una forma de narcótico (...) >>

Leach insiste en como se va transformando en borrachera y finalmente en “anestesia” estética, una paradójica inversión conceptual del “término griego” original:

<< La embriaguez de la estética puede, en consecuencia, anestesiar al sujeto. La paradoja de este fenómeno, observa Buck-Morss, es que el término “estético” está aparentemente asociado con su opuesto “an-estético” (*anestesia*). (...) El antiguo término griego, *aesthesis*, hace referencia, no a teorías abstractas de la belleza, sino a percepciones sensoriales. Implica una elevación de los sentimientos y las emociones y una concienciación de los sentidos, justo lo opuesto a la “anestesia”>>³⁴²⁵

Por contra si en lugar de anestesiar con una lumínica borrachera, se pretende despertar a la luz, apreciamos que desde el Zen “un fantasma” aunque luminoso es pura “impermanencia” (como ya citamos):

<< (...) la vía de *muyo*, la impermanencia, el eterno cambio de todas las cosas. (...) Todo es *muyo*, impermanente, para cada uno de nosotros. Somos la imagen del sueño, de la burbuja, de la gota de rocío. Nuestra vida y nuestro cuerpo son así.

(...) Todas las existencias fenoménicas son tan impermanentes como una estrella fugaz, un sueño, un fantasma, una burbuja en el río, una sombra, una gota de rocío en la hierba de la mañana, un relámpago, una nube. >>

Consecuentemente el “ego” y la identidad asociada son también impermanentes:

<< (...) nuestro ego es tan impermanente como todo este mundo fugitivo. >>³⁴²⁶

Incluso con la luz natural, en el arte contemporáneo también aparecen fantasmas (“proyección fantasmal”):

<< (...) sus siguientes experimentos se centraron en el simple registro de luces y sombras. (...) En otra obra relacionada, *Sombra en la Galería Sperone* (Turín, 10 de marzo, 1971), Dibbets montó su cámara en la galería de Gian Enzo Sperone el 10 de marzo de 1971, tomando fotografías a intervalos regulares para plasmar el paso del tiempo a través de los dibujos geométricos creados por el movimiento de luces y sombras en el suelo de la sala. Una ventana de la galería se nos muestra a través de su proyección fantasmal distorsionada por la perspectiva, una imagen creada por la intersección de luz y línea. Las doce

³⁴²³ *Ibidem*.

³⁴²⁴ LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.78

³⁴²⁵ *Ibidem*.

³⁴²⁶ DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992, p.103

fotografías, (...) suprimen los detalles superfluos y naturalistas, (...) condensan la percepción de la luz en un retrato material del paso del tiempo. >>³⁴²⁷

El artístico “paso del tiempo” aparece en la dinámica de la luz natural, pero también en la luz artificial, que para ello necesita incorporar un motor, tal como hemos visto que realizó Moholy-Nagy, un artista histórico interesado por la dinámica de la luz artificial:

<< En Alemania, durante la década de los veinte, los artistas de la *Bauhaus* hicieron diversas construcciones que incorporaban el movimiento y la luz. Lászlo Moholy-Nagy (1895-1946) llegó a interesarse por formas de luz y sombra, (...) El *Modulador de la luz y del espacio*, realizado entre 1922 y 1930, era una gran construcción en metal, puesta en movimiento por un motor eléctrico; expuesta en una habitación a oscuras, sometida a las luces cambiantes de unos focos, producía el efecto de un ambiente fluido de luz y sombra. >>³⁴²⁸

En la descripción del funcionamiento de aquella paradigmática escultura luminosa, aparece conformando un todo multidisciplinar (ya citado) con cine y fotografía, mediante sutiles “gradaciones” entre la luz y la sombra, que en ese sentido están relativamente próximas al devenir de la naturaleza:

<< En 1922, Lászlo Moholy-Nagy empezó a trabajar en *Licht-Raum Modulator*, otra máquina óptica. Hay una transición muy natural entre las acciones del *Licht-Raum Modulator*, la película en blanco y negro que hizo basada en sus movimientos, proyecciones y reflejos (una obra maestra del cine abstracto) y sus *photogramm* (fotogramas). La descripción de Franz Roh de los *photogramm* en 1930 (...): “...extrañas esferas de luz, muchas veces de maravillosa transparencia, que parecen penetrar el espacio. Sublimes gradaciones, del blanco radiante a través de mil gradaciones de gris hasta el negro intenso pueden producirse así. Y por intersección, se sugiere la proximidad extrema o la mayor distancia”. >>³⁴²⁹

Recordemos que en la artística historia de la dinámica luz artificial, vimos como Valldosera citaba a Boltansky. Desde esa óptica retrospectiva nos interesa retroceder hasta Moholy-Nagy revalorizado por el arquitecto Montaner, para encontrar un antecedente de luz y sombra en movimiento aunque ahora en una concepción / descripción más distante, fría y tecnológica:

<< Moholy-Nagy escribió en *La Nueva Visión*, al hablar del juego de luz refractada, que “en la continuación de este trabajo (...) debemos ‘pintar’ con luz, fluctuante, oscilante y prismática, en lugar de pigmentos. Esto nos permitirá encarar mejor la nueva concepción del espacio-tiempo”. (...) El paso inmediato a la fotografía le lleva a representar directamente la luz sobre el papel fotográfico, como en los autorretratos de 1924. En su escultura *Licht-Raum Modulator* (Modulador de espacio-luz) (1922-1930), es la propia luz la que modela, a partir de la rotación de la máquina, unas formas inmatriciales, unas sombras en la sala oscura. >>³⁴³⁰

A pesar de todo para Chavarría esta escultura luminosa ‘moduladora’ de la luz va más allá de la “estética” material:

<< Como un auténtico pionero del Arte de lo Inmaterial, el artista húngaro Moholy-Nagy (1895-1946) realizó en 1930 esta ‘escultura’, cuyo sentido como obra no son sus características formales, y cuya estética no depende de la plástica de los elementos en sí, sino del uso que se hace de ellos. Al iluminarse y hacerla girar, la escultura proyecta una serie de sombras y de formas que son capaces de describir todo un espacio ambiental en su entorno. >>³⁴³¹

³⁴²⁷ Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.73

³⁴²⁸ MIDGLEY Barry, *Guía completa de escultura, modelado y cerámica -Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.190

³⁴²⁹ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en p.9 *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.47

³⁴³⁰ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.226

³⁴³¹ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.27

Por todo lo cual resulta conveniente establecer ciertas matizaciones sobre *Licht-Raum Modulator* (Modulador de espacio-luz) (1922-1930) de Moholy-Nagy, para una significativa equiparación disciplinar (“película” / “escultura”):

<< Trabajando al mismo tiempo que Man Ray, Moholy-Nagy desarrolló la idea de un arte de la luz a través de fotogramas, películas y esculturas. En *Ein Lichtspeil Schwarz-Wiss-Grau* (Juego de luz: negro-blanco-gris, 1930) filma su *Licht-Raum Modulator* (Modulador de luz y espacio). Su recuerdo de luz transmitida y reflejada por la escultura supera el ámbito del documental, subrayando que la obra de arte consiste en un juego de luz a través del movimiento de formas. La película es comparable a la misma escultura y conecta con un elemento performativo de la vanguardia de la posguerra (...) >>³⁴³²

Se evidencia la conexión con la historia (“barroco”) y la naturaleza (“agua”), en una futurible apoteosis de la inmaterialidad, donde Moholy concibe el proyecto de una emisión a distancia desde el *modulador espacio-luz* y que tendría incluso aplicaciones teatrales (que enseguida trataremos):

<< “La luz y el movimiento volverán a ser elementos de creación. Es posible renovar los chorros de agua, las fuentes y los decorados acuáticos del barroco mediante juegos luminosos y sistemas electrocinéticos. Sin duda, pronto se utilizarán estas posibilidades en publicidad, en festejos populares o en el teatro, para aumentar la intensidad en determinados momentos. Cabe predecir incluso que se transmitirá por radio este tipo de juegos luminosos. Se tratará en parte de proyecciones a distancia y en parte de verdaderos juegos de luces, puesto que los oyentes contarán con aparatos dirigidos desde las emisoras radiofónicas con ayuda de filtros de colores regulables electrónicamente.” Laszlo Moholy-Nagy, *El modulador espacio-luz de un escenario con dispositivo eléctrico*, en *Die Form*, números 11-12, 1930. >>³⁴³³

Sorprendentemente tras esta espectacularidad tecnológica (con Moholy-Nagy), mediando la escultura, aparece un concepto de luz asociada a la espiritualidad, particularmente ligada al concepto de inmanencia (del que ya hemos tratado), incluso en sus concepciones orientalistas interesadas por la “consciencia” interior:

<< La luz tenía ya para el artista [Moholy-Nagy] una importancia capital. “El espíritu inmanente busca luz, ¡luz!” escribía en 1926, pues para él, la búsqueda de la luz no suponía un mero trabajo esteticista, sino que se vinculaba su propia psicología, que vivió una evolución respecto al fenómeno lumínico: sí en un principio asociaba la luz a ideas de trascendencia y espiritualidad, después de 1922 empezó a pensar, bajo la influencia del Constructivismo y de los avances científicos, en un concepto de luz inmanente, en la luz como una alusión del conocimiento y de la consciencia. >>³⁴³⁴

Por el contrario, también citamos a un Oteiza interesado en la espiritualidad en un sentido amplio y que sin embargo no le interesa demasiado la dinámica de Moholy-Nagy:

<< Ilustración 59. *Frontón para el juego de pelota* (Eraso, Navarra). (...) Este tipo de construcción-cromlech en el interior de las grandes ciudades congestionadas de expresión, son zona-gris (estéticamente) de aparcamiento de la sensibilidad formada. Como los “jardines de piedras” en Kyoto. Solución opuesta al espectáculo móvil de Moholy-Nagy. >>³⁴³⁵

Bajo otro enfoque, entendemos que el dinamismo de la luz artificial en el escultor Moholy indirectamente reaparece años después en las luminosas observaciones del arquitecto Montaner. Así cuando la tierra iluminada con luz artificial es contemplada en la noche desde el espacio, necesariamente ha de reconsiderarse el ‘planteamiento’ de la luz artificial, sin prejuicios (con ‘nocturnidad, alevosía’ y sin premeditación) desde una perspectiva paradójica, contemplando la naturaleza ‘lúcidamente’ desde un medio muy artificial:

³⁴³² NASH Mark, *El arte del movimiento*, en p.313 *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.316

³⁴³³ *DADA 1916-1966 - Documentos del movimiento internacional DADA*, Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona, 1973. p.208

³⁴³⁴ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.27

³⁴³⁵ OTEIZA Jorge, *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963, p.222

<< Estas fotografías nocturnas del planeta son el mejor resumen de la realidad territorial y social de la civilización actual. (...) explicitan la herencia de su propia historia. Constituyen la síntesis máxima del estado del planeta y de las huellas impresas por el ser humano, este ser vivo capaz de crear y consumir tanta energía exosomática, que transforma continuamente el espacio, que es esencialmente arquitecto, ingeniero, urbanista, diseñador y constructor. >>

Por tanto frente a la escultura de Moholy con luz artificial que se mueve, parecería que Montaner propondría un modelo natural a mayor escala, el “planeta” Tierra (a modo de cósmica escultura cinética), dotado de un recíproco movimiento terrestre con luz artificial visto desde el espacio:

<< Ponen en evidencia la enorme capacidad de organizar el entorno por parte de la especie humana a partir de encauzar, estimular o modificar los flujos naturales de las diversas energías. Muestran una realidad de continua actividad metropolitana durante las noches, (...) con la paulatina generalización del uso de la luz eléctrica. >>³⁴³⁶

Como a los escultores (particularmente a Oteiza), a los astronautas que contemplan la Tierra (con luz artificial y natural) también les impresiona el “vacío” (aquí “ilimitado”). Yuri Glazkov (URSS) observa:

<< “Los vientos expanden por todo el planeta las semillas de la vida para que nazcan la hierba y las flores y los bosques. Los vientos eternos del universo soplan a nuestro alrededor. ¿Qué transportan? Nadie lo sabe. Pero estoy convencido de que la Naturaleza nos ha creado, dotado de inteligencia, para que nosotros, igual que sus servidores, los vientos, podamos transportar vida al vacío ilimitado y a sus innumerables mundos. La razón debe triunfar en la Tierra y después en todo el universo.” >>³⁴³⁷

Consecuente este tipo de “vacío” deviene vital, tal como enfatiza Vladimir Shatalov. (URSS) en su dramática valoración fronteriza (“limitado” / “ilimitado”):

<< “Cuando miramos el cielo, nos parece ilimitado. Respiramos sin pensar en ello, como es natural. No nos detenemos a reflexionar acerca del limitado océano de aire, y luego, en la nave espacial, uno se separa de la Tierra y, al cabo de diez minutos, se encuentra al otro lado de la capa de aire y, más allá, ¡no hay nada! Más allá del aire sólo hay vacío, frío, oscuridad. El ‘ilimitado’ cielo azul, el océano que nos permite respirar y nos protege de la negrura inacabable y de la muerte, es tan sólo una película finísima. ¡Qué peligroso es amenazar siquiera una pequeñísima parte de esa envoltura de gasa que nos preserva la vida!” >>³⁴³⁸

... y esta “envoltura de gasa” que cubre el planeta tiene algo de sutil teatralidad, tal como ya citamos a propósito de otra “gasa” iluminada artificialmente:

<< Gasa o lienzo: Telar translúcido, colocado en el escenario, que puede ser iluminado por delante (lo que hace que se vea como un plano sólido y opaco) o desde atrás, de manera que se vuelva transparente.>>³⁴³⁹

A este respecto acabamos de citar a Moholy-Nagy interesado por el teatro y los juegos luminosos (documentado en el catálogo *DADA 1916-1966*), que nos remite a la iluminación como fundamento del “teatro” y con gran influencia sobre la escultura tecnológicamente más avanzada:

<< Algunos avances técnicos de gran efecto en el uso de la luz se deben en buena medida a los trabajos sobre iluminación en el teatro y en la exposición comercial. La invención de equipos como pueden ser las mesas de control de iluminación y las máquinas para encorvar tubos de neón han proporcionado a los pintores y escultores los medios de acercamiento a sus tradicionales preocupaciones sobre la forma, la luz y el color en una manera nueva y estimulante. >>³⁴⁴⁰

³⁴³⁶ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.222

³⁴³⁷ KELLEY Kevin W. (ed.) *El planeta tierra*, Folio, Barcelona, 1989, fig.135

³⁴³⁸ *Op. cit.* fig.140

³⁴³⁹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.171

³⁴⁴⁰ MIDGLEY Barry, *Guía completa de escultura, modelado y cerámica -Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.190

Y en un sentido genérico el fundamento de la iluminación escenográfica se nos plantea conceptualmente minimalista:

<< Se puede tener luz azul con un proyector de luz azul, pero no es lo que se hace (...) En lugar de usar un proyector amarillo, se mezcla la luz de un proyector anaranjado con la de otro verde, y el resultado es un amarillo mucho más radiante. Cuantos más colores, más clara es la mezcla, tal es la regla; >>

Puesto que desde la mínima “mezcla” aditiva de tres colores, “no hacen falta más” para obtener todos los colores posibles:

<< y la mezcla de todos produce finalmente el blanco. El naranja, el verde y el violeta son los colores primarios de la luz. Con tres proyectores de estos colores puede producirse cualquier otro color. Lo mismo ocurre en las mezclas de los colores de las pantallas de televisión. Los aparatos en que las mezclas pueden ser reguladas tienen mandos para los tres colores: naranja (o rojo con un poco de amarillo), verde y violeta (o azul con un poco de rojo); no hacen falta más colores. >>³⁴⁴¹

Desde esta conclusiva luz blanca artificial, aparece una contradicción, aunque sólo aparente como sucede con el *koan zen*. Resultando contrapuesta a la conclusión de la materialidad aditiva, que propone como verdad al “negro” y que sin embargo es evidente que existe una verdad unitaria en la aparente contradicción implícita (tópicamente) en el concepto mismo de “dos verdades”:

<< Exactamente lo contrario ocurre con los colores materiales, en los que la suma de todos los colores es el negro, y los colores primarios son el amarillo, el azul y el rojo. Es difícil de entender que haya dos verdades, una contraria a la otra. >>³⁴⁴²

Recordemos al efecto, como venimos reiterando que la “paradoja” forma parte de la enseñanza zen:

<< (...) el zen es una doctrina sin palabras, que (...), logre la iluminación, ese punto en el que se descartan todas nuestras nociones discriminativas para observar dentro de la esencia misma de las cosas. Para ello los maestros recurren a la paradoja, a la contradicción, al absurdo, a todas aquellas formas que tienden a destruir la lógica y la perspectiva normal y limitada de las cosas. >>³⁴⁴³

Jaume Plensa, fronterizo artista y escenógrafo para *La Fura dels Baus*, aporta una concepción totalizadora (“unitaria” según Argullol) que permite recuperar el utópico “sueño de un arte total”:

<< Rafael Argullol. (...) la ópera sólo puede vitalizarse al tratar de rescatar la imagen que se refleja en el antiguo espejo de la tragedia. (...) De la ópera me interesa, en especial, su dimensión de ‘obra de arte total’. (...) En su concepción de la ópera. *La Fura dels Baus* ha respondido audazmente a un viejo desafío que, con nuevos avatares, se produce cíclicamente: el sueño del arte total. >>³⁴⁴⁴

Diríamos que en cierta reciprocidad otros escenógrafos también son escultores, tal como aparece en la biografía de George Tsy-pin, quien además es arquitecto:

<< (...) se graduó en la escuela de arquitectura de Moscú en 1977 y ese mismo año ganó en París el concurso de Ideas nuevas y espontáneas para el teatro de una nueva generación. (...) a principios de la década de 1990, Tsy-pin emprendió una carrera internacional en la escenografía para óperas. También amplió su trabajo con el decorado de salas de concierto, producciones cinematográficas y televisivas, exposiciones, diseño de interiores y diversas instalaciones. Sus esculturas han sido exhibidas en Nueva York y ha recibido numerosos premios. >>³⁴⁴⁵

³⁴⁴¹ HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.283

³⁴⁴² *Ibidem*.

³⁴⁴³ RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p.33

³⁴⁴⁴ MAURI Albert, OLLE Alex (ed.) *La Fura dels Baus 1979-2004*, Electa, Barcelona, 2004, p.340

³⁴⁴⁵ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.155

Al respecto el mismo Jaume Plensa reafirma la integración de escultura, música y teatro (incluyendo el trabajo plástico con lenguaje), siempre bajo la magia de la luz artificial:

<<“(…) Las grandes piezas hinchables son capaces de cobrar rigidez, de ablandarse, de trasladarse por el espacio escénico, de albergar a los intérpretes (…) En *La flauta mágica* confluyen varias ideas que había ido perfilando en trabajos anteriores y que tienen que ver con mi decisión, como escultor, de acercarme a la escena de un modo activo. La escena me ha permitido plasmar toda una serie de sueños que, de otro modo, no habría podido incorporar a mi trabajo. La intervención de actores, músicos y creadores de toda índole confiere a la ópera un carácter totalizador en el que prácticamente cualquier idea puede ser representada. (…) Por último, me gustaría destacar que en *La flauta mágica* queda perfectamente patente un concepto que he aplicado frecuentemente en mi trabajo escultórico y que he definido como texto visual, es decir, el tratamiento visual de las palabras y la variedad de formas que este tratamiento provoca.” >>³⁴⁴⁶

Este “carácter totalizador” que artísticamente propone Plensa, podría entenderse también en un sentido espiritual, como el que podemos encontrar en el contexto del teatro *No* japonés. Y que a través del zen entiende el “fundido” del yo con la naturaleza contemplativa, diríamos que casi como en un teatro:

<< (…) el zen marcará definitivamente el templo japonés por la insistencia en la *ausencia del sentido transcendental*. El budismo zen busca la liberación mediante el desprenderse del “yo” en una contemplación sin pensar reflexivo, sin una conciencia del exterior basada en las distinciones de la lógica, sin preguntas por el sentido, sin finalidad: sólo hay “yo en la naturaleza”, en armonía con ella, en equilibrio. Nada se contempla porque nos hemos fundido con lo que contemplamos. >>³⁴⁴⁷

Lógicamente Tanizaki por su origen oriental, también se interesa por el teatro *No* a propósito de la luz artificial o más bien de su necesaria ausencia, valorando al efecto el sentido del “*traje de No*”:

<< (…) esta oscuridad intrínseca del *no* y la belleza que genera forman un singular universo de sombra que, en nuestros días, sólo se ve en el escenario, mientras que antaño no debían de estar muy alejados de la vida real. (…) Porque la oscuridad que reina en el escenario *No* no es sino la oscuridad de las mansiones de aquellos tiempos; en cuanto a los dibujos y a la armonía de los colores de los trajes del *no*, aunque son algo más vivos que en la realidad, no dejan de ser menos parecidos en su conjunto a los trajes que llevaban los nobles y señores de la época. >>³⁴⁴⁸

Incluso en una contemporánea fantasmagoría artística puede aparecer un luminoso orientalismo, necesariamente interesado por la espiritualidad. Eulàlia Valldosera considera que:

<< “Un Bodhisattva sabe, conforme a la verdad, que la forma nada es, sino huecos y grietas, que es en verdad como una masa de burbujas, carente por naturaleza de dureza o de solidez.” >>³⁴⁴⁹

Recordando anteriores citas, notamos que aún utilizando diferente escritura, Turrell también se interesa por el término *bodhisattva*:

<< Pregunta: Ha descrito al artista como un *bodhisattva* (un iluminado para los budistas) que regresa y se lleva a los otros en su viaje. >>³⁴⁵⁰

³⁴⁴⁶ MAURI Albert, OLLE Alex (ed.) *La Fura dels Baus 1979-2004*, Electa, Barcelona, 2004, p.343

³⁴⁴⁷ RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p.34

³⁴⁴⁸ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.61

³⁴⁴⁹ RABAZAS Antonio, *El dibujo y el diagrama. Infraestructura proyectual de Eulàlia Valldosera*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.445

³⁴⁵⁰ ZABALBEASCOA Anatxu, *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País – Babelia, 18 diciembre 2004, p.19

Debiéndose recordar que naturalmente en el zen también aparece destacado el término *bodhisattva*, aquí definido en plural:

<< *Bodhisattvas*: Los seguidores de Buda que han alcanzado el instante de la iluminación y han decidido no sumergirse en el *nirvâna*, sino continuar encarnados para ayudar a los seres vivientes, hasta que todos sean libres. >>³⁴⁵¹

Filosóficamente Turrell se interesa explícitamente por una escultura de Buda:

<< En Berlín una estatua de Buda llegada del este de Asia tiene una inscripción: “La verdad más elevada es la que no tiene imagen, pero si no tiene imagen no habrá posibilidad para que la verdad se manifieste. El principio más elevado no tiene palabras, si no tiene palabras ¿cómo puede ese principio saberse?” Añadiría que el estado más alto no tiene forma, pero si no hay forma ¿cómo se puede abordar lo informe, sin palabras? >>³⁴⁵²

También Turrell parece utilizar un tono casi místico para referirse a la “verdad” luminosa. Incluso sorprendentemente para cuestionar filosóficamente la existencia de la “luz artificial” y que implica una afirmación de la “naturaleza”:

<< Hay luz en la verdad. Es como conocemos una estrella sin tocarla, sabemos por su luz el material que quema y a la temperatura que lo quema. Esta revelación de la luz es lo que disfruto, y es por eso por lo que digo que no hay luz artificial. ¿Cómo puede ser artificial si tenemos que quemar algo para conseguirla? La luz es característica de lo que quemamos y a la temperatura a la que quemamos. Entonces, si lo filtramos tiene que pasar por algo que lo deja pasar o que lo para, esto no es artificial. De alguna manera esto es parte integral de una de nuestras vanidades más importantes, que formamos parte de la naturaleza. >>

Concluyendo su discurso con una afirmación luminosa del ser humano desde una “cámara oscura”, que en su expresión profunda y enigmática, resultaría equiparable a un *koan zen* que se interesa por una nueva mirada.

<< (...) somos extrañamente bioluminiscentes. (...) Mirando a la luz de esta manera he disfrutado de la verdad en la luz. Con este pensamiento he llegado a hacer una obra artística sin imagen, sin objeto. Que no tiene un único punto focal. ¿Así sin imagen, sin objeto, sin foco qué es lo que miramos? Pienso que es posible mirar a tu propia mirada, verte a ti mismo viendo. La luz en esta habitación está situada de alguna manera en función de la luz que viene de fuera. Un espacio que ve, entrando a esa ‘cámara oscura’ (la cueva de Platón), es ver un espacio que se ve a sí mismo. Este mirar reflexivo es como ver a un niño descubrir algo. Su epifanía nos permite ver algo otra vez con ojos nuevos. >>³⁴⁵³

Además nos remite a Platón, que también parecería estar interesado por una luminosa búsqueda espiritual mirando a la pared, si lo considerásemos desde el punto de vista de la práctica meditativa en el Zen Soto:

<< Volviendo a la cueva de Platón, con su analogía de las imperfecciones de la perfección, la retina es casi como mirar el reflejo de la realidad en la pared de la cueva. De hecho es como está hecha la cámara oscura. Cámara significa habitación. >>³⁴⁵⁴

Como ya hemos citado reiteradamente, el zen utiliza programáticamente la “paradoja” y Turrell también la utiliza a propósito del uso artístico de la luz:

<< Lo que hago, en cierta medida, sigue la tradición de la imagen pintada en tres dimensiones, tanto pintar con luz como con la cámara oscura. Esto es algo que empieza a pasar con los *Mendota Stoppages*. (...) quería reducir la cantidad de luz porque las pupilas se abren más y puedes sentir el color cuando la luz se reduce, es una paradoja interesante. >>

... y como en el zen se aproxima a un peculiar concepto de visualización sobre el que más adelante insistiremos en relación con el dibujo proyectivo:

<< Según recorrías esa obra, el tamaño de las aberturas se reducía, desde unos agujeros pequeñísimos hasta la nada, así la visión se acentuaba. Lo extraño de la luz es que te das cuenta que siempre hay luz, la

³⁴⁵¹ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.28

³⁴⁵² TURRELL James *La cueva de Platón. En una conversación con Ana M^a Torres*, en TORRES Ana M^a *Catálogo James Turrell*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004, p.62

³⁴⁵³ *Ibidem*.

³⁴⁵⁴ *Ibidem*.

creamos como hacemos en los sueños. Con los ojos cerrados tenemos el color más brillante y la resolución más nítida. Tenemos una visión totalmente formada con los ojos cerrados. >>³⁴⁵⁵

Respecto a la “cámara oscura” dotada de pequeños agujeros que interesa artísticamente a Turrell, ya citamos el interés científico de Newton, por esa misma tipología de luz (“agujero”):

<< Newton no sólo teorizó sobre la luz. Experimentó. Convirtió una de las habitaciones de la casa de su madre en una cámara oscura virtual. Mantuvo el cuarto completamente oscuro excepto por un delgado haz de luz que entraba por un agujero de una de las persianas de la ventana. Dirigió este haz de luz a un prisma de cristal. La luz atravesó la pieza triangular de cristal y se difundió formando el maravilloso arco iris del espectro sobre el otro lado. No había nada nuevo en ello. La gente lo había estado haciendo durante siglos. >>³⁴⁵⁶

Remontándonos siglos atrás, ya citamos al respecto los experimentos científico-artísticos afines (cosmoramas) en Brunelleschi:

<< Brunelleschi (...) fue el primero en demostrar los principios de la perspectiva lineal en sus famosos experimentos con “cosmoramas” (a partir de 1413) >>³⁴⁵⁷

También citamos ya a esta nueva versión de la mítica caverna de Platón, que vimos sigue interesando a Turrell, denominada “cámara oscura” y que otros autores definen como:

<< un artilugio empleado para crear imágenes en un realismo “mágico”. Originalmente se trataba de una salita o un cubículo oscuro, con un orificio lateral que permitía el paso de los rayos de luz de una imagen iluminada por el sol. Los rayos se cruzaban al pasar por el orificio y formaban una imagen invertida reducida, en una pantalla o una pared blancas. Posteriormente la imagen se corregía mediante un espejo y, de esta forma, se podía dibujar. Muy pronto aparecieron adelantos y mejoras del sistema: espejos, prismas y lentes incorporadas >>³⁴⁵⁸

Si vimos que Turrell instala su “cámara oscura” en un cráter bajo tierra alejado de la civilización; en cierta reciprocidad encontramos actualmente en el lugar más alto de Cádiz una “cámara oscura” en el interior de la Torre Tavira:

<< la torre mirador con más protagonismo en la historia de Cádiz, convertida hoy en un punto de interés cultural, con una atracción pionera en España: la CAMARA OSCURA. Cádiz es famosa mundialmente por sus torres miradores, testigos del comercio y prosperidad de que disfrutó la ciudad en el s. XVIII. La TORRE TAVIRA, de estilo barroco (...) En 1778 fue designada torre vigía oficial por ser la cota más alta de la ciudad [45 metros sobre el nivel del mar]. >>

Una sugerente ‘instalación escultórica’, que se abre a la naturaleza y a la historia:

<< La CAMARA OSCURA proyecta una imagen viva y en movimiento de lo que está ocurriendo en ese mismo instante en el exterior. Es un principio óptico relativamente simple que existía ya en tiempos de Leonardo da Vinci. Consta de una pantalla blanca, un espejo y unas lentes de aumento. El espejo y las lentes están al final de un tubo situado encima de la pantalla a modo periscopio. La luz entra a través de una ventana, incide sobre el espejo, y pasa por las lentes haciendo que la imagen se refleje en la pantalla. El resultado sería como ver una fotografía en movimiento. >>³⁴⁵⁹

Evidenciándose respecto al uso artístico / científico de la cámara oscura, la importancia trascendental de Leonardo da Vinci:

<< Aunque el fenómeno físico de la cámara oscura se conocía desde mucho tiempo antes del Renacimiento, sólo desde este momento se pudo relacionar claramente con el arte, sobre todo después de los estudios del ojo y de la luz realizados por Leonardo da Vinci. Sus especulaciones y experimentos acerca de la formación de las imágenes le llevaron a profundizar en el estudio del funcionamiento de la

³⁴⁵⁵ *Op. cit.* p.64

³⁴⁵⁶ BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.144

³⁴⁵⁷ COLE Alison, *Perspectiva*, Blume, Barcelona, 1993. p.12

³⁴⁵⁸ *Op. cit.* p.42

³⁴⁵⁹ Excelentísimo Ayuntamiento de Cádiz www.torretavira.com

visión, el comportamiento de la luz y las leyes de la perspectiva geométrica relacionadas con la práctica de la pintura. >>³⁴⁶⁰

No obstante Leonardo debe mucho a la cámara oscura estudiada por la “ciencia árabe”, quizá una casual premonición de la Torre Tavira de Cádiz:

<< A finales del siglo X ya se tenía conocimiento del fenómeno de la cámara oscura, al haber sido perfectamente descrito por la ciencia árabe. La figura central en los estudios científicos de la visión y los principios físicos de la luz, explicando el fenómeno óptico, está representada por Abu Ali ibn al-Hasan, o ibn al Haytam, conocido en Occidente como Alhazen (965-1038). Sus intereses matemáticos, físicos, médicos y filosóficos se demuestran en su fundamental tratado de óptica, *Kitab al-Manazir*, una obra que tradujo al latín Gerardo de Cremona hacia el año 1165. Su influencia llegó hasta los artistas del Renacimiento, tal y como se puede reconocer en la obra teórica de Ghiberti o Leonardo. >>³⁴⁶¹

Leonardo realizó incluso dibujos demostrativos:

<< (...) como argumento para demostrar que las imágenes de los cuerpos están en cualquier punto del espacio, explica el fenómeno de una cámara oscura en la que se pueden obtener tantas imágenes de un mismo objeto como orificios se hagan en ella. “[dibujo de Leonardo en *Windsor, 19150 b*] Así lo probaremos: sean *a, c, e*, objetos cuyas imágenes, penetrando en el interior de una habitación oscura a través de los orificios *n, p*, se proyectan sobre la pared *fi*, opuesta a estos orificios. Tantas imágenes aparecerán en otros tantos lugares de esa pared cuantos sean los dichos orificios”. Henrich Ludwing (Leonardo da Vinci), *Das Buch von der Maleri nach dem Codex Vaticanus Urbinas 1270*, Viena, W. Braumüller, 1882, p.411 >>³⁴⁶²

Para Cabezas parece que Leonardo fue el primero en investigar la “cámara oscura”:

<< (...) la cuestión de la comparación entre la pintura y las imágenes de la cámara oscura sólo va a ser posible después de las investigaciones de Leonardo y no antes. En este sentido, su esquema de una cámara oscura ha de considerarse el primero en donde la imagen se puede observar desde detrás de una pantalla transparente (Leonardo, cámara oscura, *Códice D*, fol.8 recto). >>³⁴⁶³

Por otra parte la ciencia árabe (con Alhazen) también se propone para el ‘primer puesto’ en la antigüedad, en este caso subrayando que se trata de una cultura no occidental. Pero sobre todo nos interesa por el empleo experimental de la luz artificial (una “vela”), en la experimentación de la cámara oscura:

<< Alhazen es el primero, del que se tiene constancia, en aplicar el principio de la cámara oscura para explicar la formación de la imagen visual en el ojo. En una de sus demostraciones, coloca varias velas frente a una pared con un agujero, observando desde el interior oscuro tantas figuras proyectadas como velas hay, y alineadas con mismo agujero. En su experimento, al retirar una vela desaparece la figura de la vela correspondiente y si se vuelve a poner, reaparece la figura en su lugar. Recogido en Vasco Ronchi, *Storia della luce, da Euclide a Einstein*, Roma, Laterza, 1983, p.55 >>³⁴⁶⁴

La discusión sobre la primacía en el estudio de la cámara oscura se resuelve científicamente con la transmisión Oriente / Occidente liderada por Roger Bacon durante la ‘oscura’ (para mantenernos en el tópico) Edad Media :

<< Este científico árabe ha de reconocerse, sin lugar a dudas, como el fundador de la óptica fisiológica que cambiará el rumbo y completará los estudios de óptica geométrica desarrollada por la ciencia griega. Durante la Edad Media, los estudios de Alhazen tendrían su continuación, en la Gran Bretaña, a través de

³⁴⁶⁰ CABEZAS Lino, *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.263

³⁴⁶¹ *Op. cit.* p.268

³⁴⁶² CABEZAS Lino, *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.267

³⁴⁶³ *Op. cit.* p.270

³⁴⁶⁴ *Op. cit.* p.268

los trabajos de Roger Bacon, quién escribió sobre la reflexión y la refracción de la luz, el uso de espejos y lentes de aumento y, aunque parece que conoció la cámara oscura, no llegó a describir ninguna. >>³⁴⁶⁵

Por otra parte nos interesa apuntar que el orientalismo resurge, incluso en la historia de la “cámara oscura”:

<< Sin embargo, existen testimonios anteriores de la observación de los fenómenos y efectos de la luz producidos en la cámara oscura: desde el siglo V a.C. en algunos textos de filósofos chinos y, en el siglo IV a.C., en una referencia de Aristóteles (384-322). Sin embargo hasta Alhazen no se plantea la cuestión en sus relaciones con la formación de la imagen óptica. >>³⁴⁶⁶

Y de la referencia oriental más antigua pasamos a la más contemporánea, mediando el teatro, que no deja de ser una cámara oscura sobre la que incide la luz artificial. Por lo que en sintonía con aquella concepción histórica y multicultural, nos acercamos a un contemporáneo escenógrafo oriental, que desde una concepción ambivalente, se interesa por la tradición japonesa y por la experimentación transcultural:

<< Yukio Horio: Creció en Hirosima y estudió escenografía en la escuela de bellas artes Musashino. En 1969, inspirado por la actividad teatral de Occidente, fue a estudiar a Berlín. Cuando finalizó los estudios, regresó a Japón. (...) Inevitablemente influido por las artes tradicionales japonesas y al mismo tiempo con una profunda ambivalencia respecto de la utilidad de la escenografía contemporánea, Yukio Horio exhibe la versatilidad culturalmente nómada de un artista que está atento a las influencias mundiales y cuya carrera está marcada por investigaciones y experimentos transculturales. >>³⁴⁶⁷

Aquella cámara oscura próxima a los citados “filósofos chinos” (naturalmente impregnados de espiritualidad), nos remite a esa concepción oriental de la iluminación, paradójicamente desde una concepción histórico-cultural del teatro *No*:

<< Como el taoísmo, el zen es una doctrina sin palabras, que requiere la presencia de un maestro que, en transmisión personal, indique, sugiera, muestre el camino para que el discípulo, por medio de la disciplina y del esfuerzo personal, logre la iluminación, ese punto en el que se descartan todas nuestras nociones discriminativas para observar dentro de esencia misma de las cosas. >>

... y por esta vía la “paradoja” reaparece en nuestro discurso, pero también el “silencio” y la espiritualidad:

<< Para ello los maestros recurren a la paradoja, a la contradicción, al absurdo, a todas aquellas formas que tienden a destruir la lógica y la perspectiva normal y limitada de las cosas. Tratan de conducir hacia el sin sentido al llamar la atención sobre el hecho de que la lógica y el sentido, con la inherente dualidad de sus clasificaciones mentales (externo e interno, antes y después, pesado y ligero, placentero y doloroso, móvil e inmóvil...), son propiedades del pensamiento y del lenguaje pero no del mundo real. Las preguntas que se hace nuestra mente no sólo están más allá de los límites de la razón, sino que carecen de sentido. De ahí la importancia del silencio. >>³⁴⁶⁸

Sorprendentemente desde una escenografía centrada en la naturaleza occidental, surge una ‘oriental’ naturaleza en devenir, donde bajo una concepción circular (“mágico círculo”) unos elementos se convierten en otros. Así George Tsy-pin, escenógrafo en *Der Ring des Nibelungen: Siegfried* de Richard Wagner, con dirección de Pierre Audi, Neetherlands Opera, Het Muziektheater, Amsterdam, 1997, comenta:

<< “El mundo de *Siegfred (Sigfrido)* es todavía más retorcido, complejo y esquizofrénico. Es como si hubiéramos entrado en el bosque mágico lleno de encrucijadas, en el subconsciente de Sigfrido. Más tarde el camino principal, que parecía estar hecho de una hoja de acero, comienza a moverse, a torcerse y a despertarse como el dragón. Y entonces, de la nada, aparece el mágico círculo de fuego que rodea a

³⁴⁶⁵ *Op. cit.* p.270

³⁴⁶⁶ CABEZAS Lino, *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.269

³⁴⁶⁷ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.115

³⁴⁶⁸ RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p.33

Brunilda pero ese fuego esta formado de vidrio, que en esta versión de *Der Ring des Nibelungen (El anillo de los nibelungos)* parece convertirse en fuego, agua y cielo en momentos diferentes. El acero puede convertirse en un bosque, la madera podría ser tierra y el fuego verdadero es una emoción pura.”>>³⁴⁶⁹

En este sentido recordamos que el doctor Elson en la explicación de los principios básicos de la medicina china insiste en que ésta también utiliza el concepto de círculo de la “creación”, donde los elementos de la naturaleza se manifiestan en pleno devenir:

<< Las relaciones y asociaciones del ciclo de cinco elementos completo se resumen en un diagrama (...) familiarizando ya con los principios básicos de la medicina china:

Entre los cinco elementos hay dos tipos principales de relación. El primero es la ‘creación’, o ciclo *Sheng*, llamado también la relación ‘madre-hijo’. Un elemento da a luz al siguiente y lo nutre con una fluencia de energía. Por ejemplo, la madera da lugar al fuego, que crea la tierra; por tanto se considera que el fuego es hijo de la madera y madre de la tierra. El ciclo completo es: madera crea fuego crea tierra crea metal crea agua crea madera.>>³⁴⁷⁰

Además el escenógrafo George Tsy-pin también aparece interesado por la naturaleza destructiva, ejemplificada por la cabalgata de las valquirias, donde significativamente se corta el árbol y el fuego está descontrolado:

<< “En *Die Walküre* (Las valquirias) nos encontramos en un mundo más sensual y natural. La madera es el material dominante. El disco hecho de madera curvada sugiere el corte del árbol y a la vez la luna. (...) En la famosa cabalgata de las valquirias no vemos los caballos: sólo vemos las líneas de fuego dejadas por sus malvados cascos. El fuego danzante parece totalmente vivo, fuera de control, mágico: es muy inusual ver algo así sobre un escenario.”>>³⁴⁷¹

Recíprocamente al ciclo de la creación en la concepción china se ofrece el ciclo de la destrucción:

<< La otra relación entre los elementos se llama *Ko*, o ciclo de ‘destrucción’. En realidad es el ciclo de ‘control’, pues representa el proceso mediante el cual los elementos se controlan y equilibran. Sin embargo, si uno se vuelve demasiado fuerte o débil, puede atacar a otro o ser herido por otro. La madera herirá a la tierra (penetración de la raíz), el fuego destruye el metal (fundándolo y haciéndolo líquido), la tierra controla el agua (presas), el metal ataca la madera (con hachas) y el agua hiere al fuego (lo apaga).>>³⁴⁷²

Y, anecdóticamente, desde la destrucción de Hiroshima un escenógrafo oriental (Yukio Horio) crea una nueva concepción del teatro oriental:

<< Yo era un miembro activo de una compañía teatral en mis años escolares (...) Pero más me encantaba el arte visual y en Hiroshima tenía por costumbre hacer bocetos del escenario todas las semanas. Creo que en esa época ya pensaba vagamente en convertirme en artista. (...) no obstante entrar en el mundo teatral parecía más divertido que ser un artista en solitario.>>

... que significativamente también toma en consideración a Occidente:

<< No hay en mí una “tradición japonesa”. Para mí, la tradición no es más que un tema que yo estudio o un recurso útil para la técnica expresiva que uso en ocasiones. Sólo utilizo la tradición japonesa con una interpretación occidental; jamás la uso tal como es, porque soy un creador libre.>>³⁴⁷³

Precisamente este delicado tema (la destrucción de Hiroshima) se convierte en comprometida y luminosa proyección artística por parte de un artista occidental, Wodiczko, integrando una cíclica conmemoración con un soporte espiritual:

<< (...) dentro del calendario de conmemoraciones oficiales por las víctimas de la bomba atómica, realizaste la *Proyección de Hiroshima* sobre la fachada de la iglesia que permanece como símbolo del bombardeo. (...) “En esta proyección el monumento era visto como la estructura simbólica que

³⁴⁶⁹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.159

³⁴⁷⁰ ELSON Dr. - HASS M. *La salud y las estaciones*, Edaf, Madrid, 1987, p.45

³⁴⁷¹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.158

³⁴⁷² ELSON Dr. - HASS M. *La salud y las estaciones*, Edaf, Madrid, 1987, p.45

³⁴⁷³ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.116

conservaba la memoria de la catástrofe de 1945. Pero por otro lado la ocultaba y ayudaba a olvidar las tragedias actuales, conectadas con el pasado. Así que en mi proyección también estaba cuestionando el monumento, en la medida en que lo reanimaba con los problemas del presente.” >>³⁴⁷⁴

En ese Japón contemporáneo (al tiempo artificial / natural) la religiosidad también se valora por medio de la luz artificial, que artísticamente intenta hacerse compatible con la naturaleza. Este es el caso de un “santuario para el arte”, el *Miho Museum*, Shigaraki, en Japón:

<< La Shinji Shumeikai es una secta religiosa japonesa consagrada a la incesante búsqueda de la belleza, tanto en la naturaleza como en el arte, la que la secta colecciona ávidamente. El *Miho Museum* es una construcción de 17.400 m² que aloja esta colección única de arte antiguo japonés y arte moderno occidental, y su diseño por el arquitecto I.M. Pei (famoso por la pirámide del Louvre) se hace eco de la filosofía de la secta. La estructura asimétrica, determinada por los contornos del sitio, está enterrada principalmente en una ladera muy arbolada y todos sus materiales se derivan de la naturaleza. (...) dos túneles de acceso de 250 m. de longitud que penetran a través de la ladera. Estos fueron creados así para no dañar el entorno natural con caminos que cortaran la superficie. >>

Interesándonos particularmente “el diseño de iluminación”, obra de Paul Marantz, Alicia Kapheim y Hank Forrest de los asesores neoyorquinos Fisher Marantz Renfro Stone, que:

<< tuvo que reflejar el carácter distintivo del sitio y recrear un “sentido de paz y tranquilidad que es consciente del entorno”, en las palabras de Paul Marantz. En contraste, el objetivo de la iluminación del túnel fue proporcionar una sensación de dramatismo y misterio, aunque permite que el visitante se sienta seguro y cómodo. >>³⁴⁷⁵

Esta dramática intervención luminosa sobre el entorno del templo, tiene algo de escenografía, algo que no sorprende cuando se abordan con normalidad montajes teatrales contemporáneos sobre Buda, como el realizado por Yukio Horio:

<< El público japonés conoce muy bien la historia de Buda ofreciendo un sermón bajo un gran tilo. Horio utilizó humo y una iluminación imaginativa para caracterizar la silueta del árbol encima del escenario (hojas del tilo hechas de plástico [dispuesto permanentemente como techo del escenario]). Su preocupación principal tenía que ver con poner en escena lo épico y lo íntimo. La solución de Horio fue instalar lo épico en la parte trasera del escenario y usar una vez más la luz para aislar las escenas íntimas (el árbol se ha convertido en el río Ganges). >>

Según explica Horio el color y la luz son determinantes en esta obra denominada *Buda* de Osamu Tezuka y Shinobu Sato (dirección de Tamiya Kuriyama), Nuevo Teatro Nacional Tokio, Japón, 1998:

<< “Parte del relato épico es una explicación del empobrecimiento de la vida de las personas, entonces coloqué pequeñas bombillas de luz en cada una de las veinte chozas (veinte chozas de campesinos iluminadas junto al río), lo que sugería un número de vistas diferentes: la gente en la India, una gran ciudad e incluso las estrellas”. También se usó mucho el color como elemento narrativo. Horio eligió el amarillo para Buda, puesto que parece una manera poderosa de representar la India. Después lo desarrolló para combinarlo con una luz roja de neón que simboliza el viaje de Buda. “Eso fue una innovación. Después el director sugirió que hiciésemos decorados más llenos de color para el palacio y el mercado”. >>³⁴⁷⁶

Esta luminosidad / iluminación de Buda reflejada por el “amarillo” en cierta medida también aparece en otros autores no relacionados con la escenografía. A Tanizaki también le interesa la iluminación artificial de la indumentaria relacionada con la espiritualidad oriental, curiosamente, también valora los reflejos áureos (intrínsecamente amarillo):

³⁴⁷⁴ CANDELA Iria, *Entrevista con Krystof Wodiczko*, Lápiz n° 171, p.24

³⁴⁷⁵ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.38

³⁴⁷⁶ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.123

<< (...) las lacas decoradas con oro molido estaban hechas para ser vistas en lugares oscuros; esto no sólo es válido para las lacas: si en los tejidos antiguos se usaban con profusión hilos de oro y de plata, es evidente que se hacía por la misma razón. El mejor ejemplo es la estola de brocado que los monjes llevan alrededor del cuello. >>³⁴⁷⁷

Rasmussen, arquitecto nórdico contemporáneo, también se interesa por la luminosa puesta en escena del vestuario en un texto original de 1959 (aunque nunca tan antiguo como el de Tanizaki):

<< Las candilejas de los escenarios, ahora pasadas de moda, resultaban muy favorecedoras para los vestidos y los decorados, mientras que los complejos sistemas de iluminación de los teatros modernos acaban con toda la belleza. Antiguamente la luz llegaba a los actores desde abajo, algo que, en realidad no es bueno porque estamos acostumbrados a que la luz caiga desde lo alto. Era un mundo patas arriba en el que la luz bañaba las partes que normalmente están en sombra, y las sombras cubrían las que suelen estar iluminadas. (...) Este tipo de iluminación llegó a ser algo convencional en el teatro, y cuando se encendían las candilejas, inmediatamente creaban esa atmósfera de encantamiento e irrealidad que caracteriza el mundo del escenario. >>

Rasmussen se muestra tan crítico como Tanizaki con la “iluminación” artificial (en este caso del “teatro moderno”):

<< (...) en el teatro moderno los actores suelen estar tan generosamente iluminados por los focos, (...) Los rostros de los actores parecen manchas de luz con todos los rasgos borrados. En una iluminación así, incluso los materiales más ricos parecen insulsos y de mala calidad. La iluminación de los escenarios modernos demuestra de modo concluyente que lo importante no es la cantidad de luz: lo importante es cómo cae la luz. >>³⁴⁷⁸

Aunque en la moderna iluminación escenográfica las “candilejas” (literalmente fuego) han sido sustituidas por proyecciones, láser y holografía, aún pueden encontrarse algunos ecos de la naturaleza. Así para el escenógrafo Schneider-Siemssen:

<< la luz es un medio de expresión y ofrece tres tipos de técnicas tridimensionales: los gráficos láser, las holografías y las proyecciones del fondo del escenario y de la zona delantera. El montaje de dos proyectores lado a lado permite a Schneider-Siemssen acercar una imagen tridimensional a los espectadores. Eso significa que es posible crear efectos de profundidad en el escenario para mostrar el fuego y otros elementos atmosféricos de manera impactante. >>³⁴⁷⁹

Sin embargo, para la búsqueda de la ‘naturaleza original’ (también en sentido espiritual) Tanizaki observa que la luz artificial transforma la religiosidad:

<< (...) pero cuando estos mismos religiosos, sentados en fila, celebran un oficio de liturgia antigua en algún monasterio histórico, te ves obligado a admirar la armonía entre la piel arrugada de los viejos monjes, el centelleo de las lámparas ante las estatuas de los budas y la textura de esos brocados, y aprecias hasta qué punto ha aumentado la solemnidad del acto; porque como ocurre con las lacas doradas, la mayor parte de los dibujos tornasolados del tejido desaparece en la sombra, pues los hilos de oro y de plata sólo de vez en cuando lanzan un breve destello. >>³⁴⁸⁰

Volviendo a la escenografía oriental contemporánea, puede apreciarse que renace el interés por el tradicional *teatro Noh*, que integra diferentes disciplinas artísticas. El escenógrafo Yukio Horio observa que:

<< en el teatro Noh primero se presenta toda la situación al público mediante una narración. Cuando la narración llega a la parte importante, el actor Noh sale al escenario y actúa. También baila, acompañado por un cántico, y luego se incorpora la orquesta. >>³⁴⁸¹

³⁴⁷⁷ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.54

³⁴⁷⁸ RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Mairera / Celeste, Madrid, 2000, p.149

³⁴⁷⁹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.25

³⁴⁸⁰ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p. 55

³⁴⁸¹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.116

Pero sobre todo nos interesa su disciplina de las formas (*kata*) y el planteamiento de que para “dominar el arte” se obligan a integrar ‘la otredad’, aspecto que favorece el encuentro artístico, Occidente / Oriente incluso:

<< En el mundo de las artes tradicionales de Japón y de otros países asiáticos, incluyendo el Kabuki, los padres obligan a los niños a aprender las *kata* (formas). A veces, cuando crecen, van a estudiar a otra escuela con su propia tradición, lo que significa que copian el estilo de ese nuevo establecimiento. A eso se le llama ‘dominar el arte’. Yo tiendo a negar los estilos japoneses; sin embargo, hace poco, tuve que admitir que por naturaleza tengo un ‘sentido japonés’. Es un hecho que cuando el estilo japonés y asiático se encuentran con occidental se produce una ‘gran explosión’ que ofrece nuevos temas y eso me proporciona una creatividad totalmente novedosa.” >>³⁴⁸²

Respecto al teatro japonés, en un diccionario de artes escénicas se define el *teatro Noh*. Nos interesa especialmente para nuestro trabajo el concepto de cierto ‘silenciamiento’ del texto y la valoración de lo efímero:

<< Antigua forma de teatro japonés que se consolidó hace setecientos años. El teatro Noh, como el Kabuki, es un estilo teatral conocido por todos los elementos de la representación más que por su texto. Las obras Noh tratan de captar el ánimo de los momentos pasajeros, no tienen interés en el realismo y utilizan los recursos teatrales con moderación. Existen cinco clases de teatro Noh. Como revela Yokio Horio, el peso más bien rígido de la traducción puede ser poco atractivo para un artista japonés contemporáneo, aunque éste no pueda escapar a la influencia Noh y del Kabuki. >>³⁴⁸³

Una tipología teatral ancestral y ‘despojada’ (sin maquillaje) que también aparece citada por Tanizaki a propósito de la luz artificial:

<< (...) nada forma un contraste más afortunado con la tez de los japoneses que un traje de *no* (La forma clásica más antigua del teatro japonés. Creada en los siglos XIV y XV por Kanze Kanami (1333-1384) y su hijo Zeami (1364-1444), el *no* ha sobrevivido hasta nuestros días gracias a una tradición ininterrumpida.). Por supuesto, muchos de estos trajes tienen unos colores brillantes y están profusamente sembrados de oro y plata; además, el actor que los lleva en escena no está maquillado como el actor de *kabuki* (Junto al *no* y el *ningyōjōruri*, el *kabuki* es el tercero de los géneros clásicos del teatro japonés. Muy apreciado por el público popular, conoció su apogeo en el siglo XIX) >>³⁴⁸⁴

... que aparece luminosamente confrontada con la escenografía de influencia occidental:

<< (...) pero en la actualidad, en los escenarios iluminados a la occidental, sus vivos colores caen inevitablemente en la vulgaridad y cansan enseguida. >>³⁴⁸⁵

Tanizaki para su crítica de la luz artificial, toma en consideración tanto el *teatro no* como el *kabuki*:

<< (...) pero si por desgracia el *no* tuviese que recurrir como el *kabuki* a los modernos sistemas de iluminación, es seguro que bajo el impacto de esa luz brutal sus virtudes estéticas saltarían en pedazos.>>³⁴⁸⁶

Por lo que nos remitimos a un diccionario de artes escénicas, para explicar también el teatro *kabuki*:

<< Forma tradicional del teatro popular japonés, en su origen no contaba con el favor de las autoridades. Alcanzó su apogeo en el siglo XVIII en Edo (Tokio). Como el teatro Noh, se representa siguiendo unas convenciones específicas. >>³⁴⁸⁷

³⁴⁸² *Ibidem*.

³⁴⁸³ *Op. cit.* p.173

³⁴⁸⁴ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.55

³⁴⁸⁵ *Op. cit.* p.57

³⁴⁸⁶ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.60

³⁴⁸⁷ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.171

Como conclusión, frente a los excesos de la escenográfica luz artificial se propone la tradicional “oscuridad” oriental, en sintonía con una arquitectura antigua:

<< Es, pues, absolutamente esencial que el escenario del *no* permanezca en su oscuridad original y, cuanto más antiguo sea el edificio, mejor. Una reluciente tarima con brillo natural, pilares y tabiques de reflejos oscuros, una oscuridad que, procedente del techo, se extienda por encima de la cabeza del actor como una inmensa campana, ése es el espacio teatral más adecuado. >>³⁴⁸⁸

Esta cuestionada artificialidad asociada a las nuevas clases de iluminación, escenográficamente podría tener su réplica en la naturaleza, en la representación teatral de la “perspectiva aérea”, que conocemos en la proposición renacentista de Leonardo, pero mucho antes en la característica neblina de los paisajes orientales, usando técnicamente en escenografía tanto la gasa ya citada, como literalmente el “humo” artificial:

<< “Una de las técnicas creativas de la escenografía es el método de la ‘perspectiva aérea’. Se utiliza por encima de la perspectiva común para expresar profundidad mediante capas de aire. Por ejemplo, las cosas que están cerca se presentan con nitidez, pero las que están lejos se ven borrosas. Tradicionalmente se usan muchos fondos. Pueden crearse imágenes con fondos, pero hacer avanzar y retroceder la imagen es imposible. Las máquinas de humo y las nuevas clases de iluminación ayudan a resolver este problema y crear una sensación de profundidad.” >>³⁴⁸⁹

Casi teatralmente Watts, un creador occidental, se interesa por la “naturaleza” de la iluminación, según la entiende el budismo zen, apareciendo sorprendentemente este autor en un texto sobre *teatro No*:

<< En relación con todo esto el zen marcará definitivamente el templo japonés por la insistencia en la *ausencia del sentido transcendental*. El budismo zen busca la liberación mediante el desprenderse del “yo” en una contemplación sin pensar reflexivo, sin una conciencia del exterior basada en las distinciones de la lógica, sin preguntas por el sentido, sin finalidad: sólo hay “yo en la naturaleza”, en armonía con ella, en equilibrio. Nada se contempla porque nos hemos fundido con lo que contemplamos. No hay dilema para la conciencia, sólo hay acción natural, espontánea, como un organismo que crece sin prisa, sin intención, sin motivo, sin objetivos ni metas. No hay fuera otra realidad a la que remitirse para encontrar “un sentido”. Esto está ya insinuado en la naturaleza, en la libertad de las nubes y de los arroyos de la montaña (que vagan sin rumbo), en las flores que crecen en desfiladeros impenetrables (hermosas sin que nadie las vea), en la marea del océano que baña la arena de la playa sin objeto (Watts, 1990, 177). >>

Impregnado de ausencia de yo y carente de proyecto alguno (mereciendo una extensa cita, para nuestra tesis sobre *identidad proyectiva*):

<< Hay s poéticos que apuntan a esta experiencia de la naturalidad sin objetivo final: Los gansos salvajes no se proponen reflejarse en el agua; / el agua no piensa recibir su imagen. >>³⁴⁹⁰

Diríamos que en cierta reciprocidad cultural un arquitecto contemporáneo oriental se refleja en la antigüedad occidental, ‘necesariamente’ desde una concepción oriental del devenir. Así Toyo Ito en el texto *La cortina del siglo XXI, teoría de la arquitectura fluida* (1992), en el punto (2) significativamente titulado *El cuerpo humano considerado como un fluido. La figura humana según Vitruvio* valora:

<< La visión del mundo cambia radicalmente según cómo se interprete el cuerpo humano. Por un lado podemos considerarlo como un sólido estático y simétrico y por otro como un movimiento dentro de un flujo. Según las teorías de Schwenk antes citadas, las partes del cuerpo humano son no sólo la

³⁴⁸⁸ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p. 61

³⁴⁸⁹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.123

³⁴⁹⁰ RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p.34

plasmación, visualización y solidificación del flujo del agua, sino que además el cuerpo humano, en el que se ha acumulado todo ello, va cambiando continuamente su propio estado. >>

Hemos comprobado que este texto de Toyo Ito aparece entre las páginas 70 y 72 en *Escritos*, Toyo Ito, (Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia / Librería Yerba, Murcia, 2000), interesándonos que el texto lo cita / valora un arquitecto y catedrático occidental. Montaner concluye esta cita destacando la importancia de la naturaleza oriental en interacción con el cuerpo humano contemporáneo, en el sentido de todo un flujo en devenir:

<< Si el modelo ideal de la arquitectura del renacimiento se apoyaba en esta concepción estática del cuerpo, [*De Architectura*, Vitruvio] ¿en que puede apoyarse una arquitectura que considera al cuerpo humano como un sistema de fluidos? >>³⁴⁹¹

Interesándonos también otra referencia a la “naturaleza” de Toyo Ito, aludiendo a la poética de la flor del cerezo (cuya filosofía ya tratamos), relacionándola con la identidad japonesa:

<< Por ejemplo, ¿cómo sería un espacio creado exclusivamente por una cortina? Aunque hoy día se utilizan para delimitar espacios de carácter muy formal, como por ejemplo en ceremonias, antaño se utilizaban para formar un espacio más dinámico y libre, identificándose con la naturaleza. Pensemos en la cortina dispuesta en el espacio situado debajo de los cerezos en flor. La gente se reunía con ocasión de un acontecimiento tan pasajero como la floración del cerezo y extendían alfombras, eligiendo cada uno el sitio que les gustaba más debajo del árbol, y disponían cortinas alrededor del lugar del banquete, teniendo en cuenta hacia dónde caía el sol, etc. Constituía el mínimo mecanismo tendente a evidenciar de una forma visual y material tanto los hechos humanos como el devenir de la naturaleza. Era una muestra de un acto arquitectónico muy primitivo, que se había originado de forma espontánea con ocasión de un acontecimiento, y que se integraba con la naturaleza.” >>³⁴⁹²

Siguiendo con las referencias orientales de Montaner consideramos a ‘otra’ arquitecto oriental (“iraní”) y también contemporánea, que aparece interesada por las “mutaciones”, aspecto que además se evidencia formalmente en sus proyectos, que raramente devienen en obras:

<< (...) la arquitecta de origen iraní Zaha Hadid (1950), quien, después de múltiples proyectos experimentales, ha realizado una obra manifiesto como la estación de bomberos en la fábrica Vitra, en Weil am Rhein (1889-1993), un pequeño edificio realizado con formas radicalmente dinámicas y abstractas, suspendidas en el aire, inspiradas en el constructivismo y suprematismos soviéticos (...). Una serie lineal y estratificada de muros y voladizos recrea las formas radiales y cinemáticas del movimiento congelado. La abstracción de principios de siglo ha sido conducida por sus herederos de final de siglo hacia un universo lleno de mutaciones e incertidumbres. >>³⁴⁹³

Además para nuestro trabajo sobre las citadas fronteras disciplinares (A.D.E.) nos interesa que a Zaha Hadid se le solicite en Occidente como artista-arquitecta:

<< Pero ha sido un proyecto aparentemente menor en su trayectoria, la terminal de tranvías en Estrasburgo, el que le ha valido, hace apenas una semana, el Premio Mies van der Rohe, el galardón más importante que concede la Unión Europea. “(...) cuando recibimos este encargo decidimos afrontarlo como una pieza de *land art*. En realidad me invitaron como artista, no como arquitecta, porque para otras estaciones de la misma línea de tranvías habían pedido intervenciones a artistas como Mario Merz o Barbara Kruger” >>³⁴⁹⁴

Extendiendo estas concepciones de “fluidez” al rango de ‘dogma’ identitario de todos sus proyectos:

<< “Las ideas de transición y fluidez están presentes en todos mis proyectos. Todo en la terminal [de tranvías] evoca la sensación de movimiento: desde el mobiliario urbano hasta la aplicación gráfica que

³⁴⁹¹ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.239

³⁴⁹² *Ibidem*.

³⁴⁹³ *Op. cit.* p.214

³⁴⁹⁴ ZABALBEASCOA Anatxu, *La diva de la arquitectura*, El País Semanal 1393, 8 junio 2003, p.36

pintamos, como las líneas divisorias, en el aparcamiento. Es un espacio dinámico y cambiante, como la acción que realizan quienes llegan hasta allí”. >>

... y desde una concepción del *zeitgeist* como “mestizaje”, podría equipararse esta concepción arquitectónica “fluida” de Hadid con el concepto oriental del devenir:

<< “La ciudad del futuro estará muy relacionada con el mestizaje. Por eso deberá ser abierta y fluida y redefinirse con el uso que de ella hagan los ciudadanos. La modernidad tiene que ver con la apertura. Una ciudad que cambia con nosotros nos hará más libres y más responsables.” >>³⁴⁹⁵

No obstante parece alejada del misticismo oriental, al dirigir aquella fluidez arquitectónica hacia la el carácter físico de los “nuevos horizontes”:

<< En mis exposiciones intento explicar que uno no puede dejarse llevar por la mística de su trabajo. Yo lo he intentado evitar. Estamos hablando de la disciplina de la arquitectura y como tal debe ser descrita. El misticismo puede ser interesante. Pero, yo personalmente no pienso en esos términos, sino en términos físicos. Creo que todo edificio es arquitectura, y esto es de lo que se trata. (...) Hay ciertas cosas que nada tienen que ver con la realidad como, por ejemplo, el pretender establecer nuevos horizontes. (...) Pero, aún así, sin embargo, debemos seguir trabajando con ciudades reales, con las calles que tengamos y con la gente, y, claro, todo esto hace que el experimento sea menos místico. >>³⁴⁹⁶

Por el contrario, otra contemporánea orientación artística interesada por los “cambios continuos” ofrece un “amanecer” más luminoso. En la “Introducción” a los *artistas de lo inmaterial* se manifiesta que:

<< (...) las obras son situaciones donde siempre se presenta una realidad que es, en el fondo, múltiple. Una realidad engañosa, un espectáculo, susceptible de cambios continuos, que espera la lectura que de él hace el público.

Estas obras inmatriciales tienen una realidad más contundente en la propia imaginación del espectador y en la experiencia que pueden suponer para el público que lo que ofrecen como objeto artístico. En general son trabajos sencillos y directos, que conectan con el espectador precisamente porque su realidad depende de éste. Las obras se realizan con luz, con proyecciones, con reflejos; se convierten en sugerencias perceptivas, son sugerencias que poseen tanta entidad física como un amanecer. >>³⁴⁹⁷

Al efecto recordamos los ya citados “reflejos” poéticos en la naturaleza zen, a propósito del teatro *No*:

<< Los gansos salvajes no se proponen reflejarse en el agua; / el agua no piensa recibir su imagen. >>³⁴⁹⁸

En similar sentido de la concepción de la naturaleza y desde esta exótica perspectiva (*La esencia zen*) se valora la luminosidad mental que integra fluidez y espiritualidad. La verdadera naturaleza del “yo” sin límites para el zen se concibe como “sin principio ni fin”:

<< Si las nubes aparecieran en el cielo, apenas lo perturbarían y, del mismo modo, si numerosas olas aparecieran en el océano, apenas lo alterarían. Ya que son las mismas actividades de la vida del cielo y del océano. El espacio sin principio, el cielo o el océano ilimitados de color azul (la vacuidad a la que me refiero al hablar de una consciencia pura y natural sin límites) las absorbe sin el menor esfuerzo a todas. Esto es nuestra mente, la esencia de la naturaleza de nuestro yo ilimitado, sin principio ni fin. La luminosidad de la mente original. >>³⁴⁹⁹

De nuevo debemos referirnos a la concepción del yo (clave de la “identidad” y título de nuestro trabajo) que propone el zen insistiendo sobre la evidencia del cambio constante, pero discerniendo entre dos categorías de “Yo”:

³⁴⁹⁵ *Op. cit.* p.39

³⁴⁹⁶ ROJO DE CASTRO Luis, *Conversación con Zaha Hadid*, El croquis 73 (1), p.14

³⁴⁹⁷ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.10

³⁴⁹⁸ RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p.34

³⁴⁹⁹ KWONG Jakusho, *Sin principio ni fin. La esencia del zen*, Oniro, Barcelona, 2004, p.236

<< El Yo superior: No tiene forma, es inmutable, trasciende la mente y los sentidos, y está más allá de la simple actividad registradora del ámbito del sistema nervioso y de las funciones fisiológicas. Es el sujeto del conocimiento y el generador de los pensamientos. El cuerpo es su habitáculo.
El no-Yo: Según las teorías budistas todo cambia constantemente, nada es permanente, lo que implica que nada ni nadie puede fijar y mantener una identidad constante y definitiva. >>³⁵⁰⁰

Derivando en el concepto de “la visión esencial” facilitada por la meditación “no discursiva”:

<< Notables filósofos y místicos occidentales de la antigüedad reconocían en el hombre dos tipos o facultades de entendimiento: (1) El discursivo, cuyo objeto son los fenómenos materiales o psíquicos. (2) El intuitivo, capaz de penetrar en esferas superiores de naturaleza espiritual y conocer verdades de naturaleza metafísica.

Las experiencias vividas y relatadas por los más célebres místicos, evidencian la existencia en el hombre de un estado de conciencia (o capacidad cognitiva superior) a la que sólo es posible acceder a través de la meditación no discursiva o contemplativa. >>

... que ilumina la comprensión de la propia naturaleza y la esencia del mundo:

<< Así mismo, el Zen, al referirse al mismo fenómeno, lo expresa como un proceso hacia la expansión de la conciencia capaz de conectar con lo universal a través de una visión intuitiva y real de las cosas, liberada de los condicionamientos de la mente dualista. Esta experiencia intensa que ilumina globalmente acerca de la propia naturaleza y del mundo esencial recibe el nombre de “Kensho”, y también “Satori”.>>³⁵⁰¹

En el *teatro No* marcado por la experiencia *zen* también se insiste sobre la “desaparición del yo”, mediando la misma “práctica” meditativa:

<< Quizás haya sido el monje Dogen (1200-1253) el que transmitiera de modo más puro las enseñanzas Tch’an procedentes de China y originarias de la práctica de la meditación (*dhayana*, en sánscrito) en la India antigua. Su filosofía fue recapitulada del modo más sucinto en *Bendowa* (1231), donde podemos leer una de las recomendaciones esenciales del zen, la meditación inmóvil en posición sentada (*Zazen*): “No tienes necesidad ni de incienso, ni de plegarias, ni de la invocación del nombre de Buddha, ni de confesión, ni de Escrituras santas. Siéntate y medita a fin de llegar al estado *shinjin datsuraku* (la desaparición del yo)”.>>

Más allá de cualquier “verbalización”, necesariamente tergiversadora:

<< En la experiencia zen se da una verdad que trasciende toda posibilidad de verbalización. Todo intento de describirla y formularla en palabras y en símbolos mentales que deben expresarse sucesivamente la tergiversan. >>³⁵⁰²

Dejando momentáneamente el teatro oriental volvemos a interesarnos por el occidental, donde el flujo de elementos escénicos permite incorporar la Naturaleza, integrando las polaridades “Tierra y Cosmos”, mediando la proyección “cinemática”:

<< Las proyecciones pueden crear una imagen de expansión cinemática en una representación en vivo. Schneider-Siemssen no sólo es capaz de crear imágenes extraterrenales, sino que también puede contener el mundo entero, (...); también es capaz de obtener la creación de una suerte de tridimensionalidad con las imágenes proyectadas. Esta clase de espectáculo fue iniciada por Schneider-Siemssen en 1958 con una visionaria puesta en escena de *Die Harmonie del Welt (La armonía del tiempo)* de Hindemith, que combinaba proyecciones, un flujo de elementos escénicos que conectaban la Tierra y el Cosmos, y una figura elíptica creada por un ciclorama convexo y de gran tamaño. >>³⁵⁰³

Desde una histórica visión de la “cinestesia” y como artista Michaux también integra las polaridades, en este caso material y espiritual:

³⁵⁰⁰ SANTOS NALDA J. *Zen, un camino hacia ti mismo*, Alas, Barcelona, 1994, p.56

³⁵⁰¹ *Ibidem*.

³⁵⁰² RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p.32

³⁵⁰³ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.18

<< En Michaux, el experimentador científico o clínico difícilmente podría separarse del buscador espiritual. Y esto lleva inevitablemente a otra dualidad en esos montones de contrarios. >>³⁵⁰⁴

Sobre el “devenir” de los “opuestos” también se interesa la *historia de la estética*, acercándonos Givone a la ya citada concepción taoísta del devenir, alternando armónicamente *yin-yang*:

<< Consiguientemente Nietzsche (como testimonian sus fragmentos póstumos) al final de su vida no sólo piensa lo trágico más allá de la tradición (...) sino que lo piensa identificando su esencia con la esencia de la experiencia estética.

Sólo un “arte” que haya liberado la realidad a su dimensión propiamente estética, mostrándola como un juego infinito de metáforas y diferencias, da la palabra a lo negativo sin la mediación de un sentido superior (...) >>

Aceptando la “contradicción” (sólo aparente) y, finalmente, positivando lo negativo, que deviene gozosa “transparencia”:

<< La negatividad es, en efecto, la diferencia: la negatividad es el ser que es siempre algo distinto de sí, irreducible a la identidad; es el devenir en el que los opuestos (vida y muerte, creación y destrucción, alegría y dolor) inciden incesantemente uno en otro sin que un medio religioso o metafísico resuelva la contradicción. Lo trágico nietzscheano, pura y gozosa transparencia de lo negativo. >>³⁵⁰⁵

Aquellas escenográficas conexiones con el universo (“Tierra y Cosmos”), parecen tener algo de búsqueda de iluminación espiritual. Así para el zen contemporáneo el proyecto de futuro pasa por la “espiritualidad” (no exclusivamente religiosa) integrada en el *zeitgeist*:

<< Se ha dicho que el siglo XXI iba a ser el siglo de la espiritualidad. Pero de no ser así nos esperan unos tiempos difíciles tanto a nosotros como a las generaciones venideras, ya que si no somos capaces de detenernos y observar con más profundidad nuestro propio sufrimiento, ¿cómo podremos resolver el sufrimiento del mundo que nos rodea? >>³⁵⁰⁶

Precisamente la observación del propio sufrimiento (como ya hemos citado reiteradamente) es el fundamento del budismo, que desde su fundamento estimula el despertar a la luz:

<< *Satori* o “despertar”, [Buda es El Despierto] es vivir la experiencia de esa iluminación espontánea, súbita y absoluta, como un regreso del ser a su condición original.

El carácter japonés o “kanji” que representa gráficamente la idea de *Satori*, se compone de dos signos: uno es el “espíritu”, y el otro es el de “sí mismo”, y se refiere a la idea de “Iluminación” en el sentido de entender o comprender a un tiempo la conciencia original propia y la auténtica realidad de las cosas. >>

... una “visión global” que no puede ser expresada con “palabras”:

<< Es una visión global, cósmica, intuitiva y libre de prejuicios y dualidades. Es una experiencia personal, nadie puede obtenerlo y pasarlo a otro. Es la experiencia suprema del Zen que no puede alcanzarse por el razonamiento o la actividad intelectual de la mente. Aquellos que lo han alcanzado aseguran que no puede ser explicada con palabras. >>³⁵⁰⁷

También el zen valorado por el *teatro No* insiste en que no puede ser “descrito” con palabras, en todo caso el término ‘no’ (en sentido occidental y oriental) puede resultar representativo, de un luminoso estado de comprensión donde el “yo queda abolido”, por tanto “desapareciendo la dualidad” esencial:

<< Se habla del zen como de una experiencia que no puede ser descrita, presentada, analizada o demostrada por nuestra apreciación intelectual. La tradición esencial del zen se centra en la consecución del “despertar”, de la liberación, de la iluminación o *satori*. La meditación no es otra cosa que la gradual

³⁵⁰⁴ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en p.9 *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.60

³⁵⁰⁵ GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.98

³⁵⁰⁶ NHAT HANH Thich *Prólogo* en KWONG Jakusho, *Sin principio ni fin. La esencia del zen*, Oniro, Barcelona, 2004, p.13

³⁵⁰⁷ SANTOS NALDA J. *Zen, un camino hacia ti mismo*, Alas, Barcelona, 1994, p.58

destrucción del yo y de las ilusiones que engendran los sentidos; ella nos despierta del sueño o mentira que somos o vivimos. (...) sólo si conseguimos trascender toda consideración racional, alcanzaremos el *satori*. En este estado el “yo” queda abolido y se destruye el diálogo de la conciencia consigo misma, desapareciendo la dualidad sujeto-objeto. >>³⁵⁰⁸

A este respecto recordamos una significativa ‘in-definición’ zen de “la iluminación” espiritual:

<< (...) estado de supraconciencia temporal que puede producirse después de un tiempo continuado de práctica regular de Zazen o meditación contemplativa. Este período de tiempo no es el mismo para todas las personas y nadie puede determinar su frecuencia. Alcanzarlo no depende de la voluntad propia, aunque cuando se ha experimentado una vez la intuición guía al practicante en el modo de proceder para aproximarse con mayor seguridad a las condiciones en las que tal vez sea posible experimentarlo de nuevo. >>³⁵⁰⁹

La variable iluminación artificial parece corresponderse programáticamente con el concepto de fluidez en escenografía, en el que los “cambios escénicos” se integran naturalmente. En una entrevista con Günter Schneider-Siemssen manifiesta:

<< “Cuando tenía 10 años, asistí a una ópera infantil, *The Frog Prince (El príncipe rana)* y me encantaron las escenas de transformaciones que se veían en el escenario. Este espíritu mágico sigue conmigo y se manifiesta siempre en todas mis escenografías.

Mi trabajo se caracteriza por la versatilidad y adaptabilidad (...) El público podía ver el momento en que se realizaban los cambios escénicos.” >>³⁵¹⁰

El concepto oriental de fluidez (además de en la espiritualidad) incluida en el *teatro No*, también aparece en el diseño, derivando hacia el concepto de “flexibilidad” espacial, que lleva al diseñador industrial Isao Hosoe a redescubrir su propia tradición, incluyendo luego el concepto identitario de penumbra, elogiada como ya vimos por Tanizaki:

<< Además de ser continuas y de poderse unir o separ, las habitaciones tienen una gran flexibilidad de uso en el plano espacial, derivado de dos razones.

La primera deriva del hecho de que las habitaciones suelen estar cubiertas por *tatamis*, colchones de paja compacta forrados por un tejido de *igusa*, que determinan las dimensiones modulares de los ambientes: una habitación de seis *tatamis*, una habitación de ocho *tatamis*, de diez *tatamis*, etc. >>³⁵¹¹

Esta estética fundamentada en la geométrica modulación espacial de las habitaciones japonesas en *tatamis*, no debe hacernos olvidar otras propiedades de este diseño:

<< Los suelos de los hogares japoneses tradicionales están completamente cubiertos con esteras. Las dimensiones de éstas son de 90 x 180 cm. y están hechas de cañas de arroz comprimidas fuertemente bajo un forro de juncos hilados. Los lados más largos se atan con cintas negras de lino. Aunque las esteras *tatami* imponen un baremo (se habla de casas de seis, ocho o nueve esteras), su finalidad primaria consiste en absorber los ruidos y actuar como una especie de aspiradora de pared a pared que filtra las partículas de suciedad con su superficie hilada y las retiene en el núcleo de cañas de arroz. Periódicamente se desechan estas esteras, junto con la suciedad que contienen, y se instalan otras nuevas.>>³⁵¹²

Hosoe sigue valorando la interacción entre el *tatami* y la “penumbra” que venimos citando en nuestro trabajo:

<< No es casualidad que un *tatami*, aunque varía un poco de una región a otra, tenga unas dimensiones fijas, de 180 cm x 90 cm, con un espesor de 5 cm (que no se ve). Una habitación de cuatro *tatamis* y medio se considera la más compacta y tiene connotación particular: un *yojo-han* (4,5 *tatamis* o alrededor

³⁵⁰⁸ RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p. 33

³⁵⁰⁹ SANTOS NALDA J. *Zen, un camino hacia ti mismo*, Alas, Barcelona, 1994, p.58

³⁵¹⁰ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.16

³⁵¹¹ HOSOE Isao, *Abitare fluido*, Experimenta nº 42, p.63

³⁵¹² PAPANEK Victor, *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1973, p.29

de 2,7 m x 2,7 m) con un lecho (*futon*) que se coloca directamente sobre el tatami y se viste con una cubierta de colores cálidos, con dos almohadas, en penumbra, a la luz de un *andon* semicubierto por una tela de seda semitransparente, transmite el mensaje inconfundible de una escena íntima de amor. >>³⁵¹³

Al efecto Papanek insiste en algo que debería parecer obvio, el tatami se utiliza con los pies sin zapatos y se necesita un tiempo para descalzarse:

<< Los pies japoneses se meten en unos *tabi* (el zapato para la calle, tipo sandalia, se deja en la puerta), limpios y tipo calcetín, que también han sido diseñados para encajar con el sistema. Los zapatos occidentales de suela de cuero y estrechos tacones destrozarían la superficie de las esteras, a la vez que introducirían en la casa una mayor cantidad de suciedad. El uso cada vez más generalizado de los zapatos corrientes y las prisas de la era industrial han convertido en una dificultad el uso del tatami en el Japón, y en una ridiculez en los Estados Unidos, donde los elevados costes hacen que desechar las esteras viejas e instalar otras nuevas sea algo ruinosamente caro. >>³⁵¹⁴

En esta dimensión temporal debemos recordar el *Manifiesto Futurista* que estéticamente los artistas anticiparon sobre la vida en el nuevo siglo y que Honoré cita en el comienzo del capítulo *Hacerlo todo más rápido*, para luego proponer un tiempo más lento:

<< “Afirmamos que la magnificencia del mundo ha sido enriquecida por una nueva belleza: la belleza de la velocidad.” *Manifiesto Futurista*, 1909.

(...) En nuestro raudó mundo moderno, siempre tenemos la sensación de que el tren del tiempo está saliendo de la estación cuando nosotros llegamos al andén. Al margen de lo rápido que vayamos y al margen de la destreza con que tracemos nuestro programa, el día nunca tiene suficientes horas. >>³⁵¹⁵

Por otra parte el diseñador italiano Bruno Munari, refiriéndose al mismo lugar dinámico y proporcionado, nos recuerda el carácter “cambiante” (el devenir que reiteramos) incluso de la “naturaleza”:

<< En el interior de una vivienda tradicional japonesa no hay desorden; las cosas, cuando no sirven, se guardan en los armarios empotrados en la edificación. Las habitaciones son proporcionadas, armónicas, funcionalísimas. Sus amplios ventanales de corredera se pueden abrir ante un matorral, una rama de árbol o cualquier otra cosa que sirva para meter la naturaleza en casa. En una vivienda así no hacen falta cuadros de paisajes. La naturaleza brinda un cuadro continuamente cambiante. >>³⁵¹⁶

La geometría modulada de los tatamis, que interesa a Isao Hosoe, regula la fluidez del espacio y el comportamiento humano. Citamos el estudio antropológico de Hall (ya comentado):

<< (...) las estancias de tatamis tienen poquísimos muebles (los indispensables) ocupando el espacio. Las mesas y mesillas son ligeras o desmontables y, en lugar de sillas, se colocan cojines cuadrados. Los grandes armarios están integrados en las paredes. Así, la connotación y función de una estancia deriva sobre todo de los comportamientos de los hombres: los objetos son pocos y se colocan en el momento. Con este fin, Edward T. Hall, anciano antropólogo que vive ahora en Santa Fe, escribe: “como no disponen de grandes espacios abiertos y viven en estrecho contacto, los japoneses aprendieron a sacar el máximo partido de los espacios pequeños. Eran especialmente ingeniosos en dilatar el espacio visual acentuando la participación cinestésica” (*La dimensión nascosta*, 1966) >>³⁵¹⁷

En este texto occidental referido por el diseñador japonés, podemos encontrar otros rasgos de identidad, ejemplarmente el diseño del jardín japonés. Donde también podemos

³⁵¹³ HOSOE Isao, *Abitare fluido*, Experimenta n° 42, p.63

³⁵¹⁴ PAPANEK Victor, *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1973, p.30

³⁵¹⁵ HONORE Carl, *Elogio de la lentitud. Un movimiento mundial desafía el culto a la velocidad*, RBA, Barcelona, 2005, p.26

³⁵¹⁶ MUNARI Bruno, *Artista y designer*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p.127

³⁵¹⁷ HOSOE Isao, *Abitare fluido*, Experimenta n° 42, p.63

apreciar algunos ecos de la “participación cinestésica” de diversos sentidos en su recorrido:

<< Parte de la extraordinaria habilidad japonesa para crear jardines tiene su origen, sin duda, en el hecho de que los japoneses, en la percepción del espacio, emplean la visión y, al propio tiempo, todos los demás sentidos. El olfato, las modificaciones de temperatura, la humedad, la luminosidad, la firma y el color, son todos ellos elementos que se traban y conjugan coherentemente, de manera tal que provoca la necesidad de tener que emplear el cuerpo entero a modo de órgano sensorial. >>

Desde esta dimensión global, aparece como exótica la histórica concepción oriental, añadiendo que en la concepción del *descubrir por sí mismo* encontramos ecos del budismo zen:

<< A diferencia de lo que ocurría con la perspectiva basada en un solo punto de vista, propia de los pintores del Renacimiento y del Barroco, el jardín japonés está creado para ser disfrutado desde ángulos diversos y desde muchos puntos de vista distintos. El artista que lo diseñó hace que el visitante se detenga en éste o en aquel otro punto, quizá para buscar la losa en que apoyar el pie cuando se encuentra en el centro de un estanque, de forma que tenga que levantar la cabeza en el momento preciso en que le sea posible captar de un vistazo un panorama insospechado. *El estudio de los espacios japoneses sirve para ilustrar con un ejemplo su hábito mental de llevar al individuo a un punto determinado desde el cual pueda descubrir por sí mismo algo concreto que se pretende que conozca.* >>³⁵¹⁸

Como refería Hosoe, a pesar de tratarse de espacios mínimos, también Munari entiende que, frente a la casa popular occidental, la tradicional japonesa en comparación aporta una concepción de la estética que, por su carácter “objetivo / lógico”, deviene conceptualmente modélica, más allá de concretas identidades, proyectivas incluso (“proyectadas” “sin amor”):

<< Yo creo que esta sensación de miseria nace de la condición forzada y provisional del hombre que se ve obligado a vivir en un ambiente que no corresponde a sus ambiciones, unido al hecho de que nuestras casas populares están generalmente proyectadas, aunque no siempre, sin amor, y por tanto falta la participación humana tanto del proyectista como del futuro morador. (...) a eso se le añaden las ganas de vivir en una casa burguesa, el complejo aumenta. Por eso, cuando el proyectista lo sabe, proyecta la popular como si fuera una casa burguesa en pequeño, (...) Una casa así proyectada y habitada no es más que la imitación de la casa de lujo que todos envidian y quisieran tener. >>

Además, como ya tratamos a propósito del budismo, el deseo (“envidian y quisieran tener”) deviene problema, reforzado negativamente por el ensimismamiento (“individuo”):

<< En la casa tradicional japonesa, que ya data de hace casi mil años y que continuamente resulta renovada y distinta, no se tiene esa impresión de miseria porque está hecha por todos (...) No da sensación de escualidez ni tampoco de miseria, porque está hecha con amor y con el máximo de participación de los individuos y, además, porque es la suma de muchas creatividades individuales que conducen a una estética muy especial de tipo objetivo-lógico (...) lleva a la consideración de la especie más que a la del individuo. >>³⁵¹⁹

La concepción dinámica del espacio fluido del hábitat que tiene Hosoe, nos permite interesarnos por el término *Ma*, en sintonía con el término *mujo* ya citado a propósito de Tadao Ando:

<< El concepto de fusión espacio-tiempo se aprecia mucho mejor en la cultura tradicional japonesa. La palabra *Ma* tiene muchos significados: intervalo, (...), vacío, etc. Y puede referirse tanto al tiempo como al espacio.

Ma es la parte fluida que recorre los intervalos de tiempo y espacio y actúa de manera que la fusión entre ambos dé lugar a una forma significativa; de no ser así, quedaría en el caos más profundo.

³⁵¹⁸ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.236

³⁵¹⁹ MUNARI Bruno, *Artista y designer*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p.128

No es casualidad que *Ma-nuke* (*nuke* significa literalmente “ausencia”), sea alguien que no tiene MA, un demente. El *ma* es algo esencial para que la fusión tiempo-espacio adquiera la vida; sin *ma* todo se convierte en nada. >>³⁵²⁰

Incluso literalmente el *Ma* deviene “identidad” como hábitat fluido:

<< *Ma* es una habitación de la casa; a cada *ma* se le atribuye una identidad: *i-ma* es la sala de estar, *hikaeno-ma* es la antecámara y *butsu-ma* es la habitación donde se sitúa el templo budista; así sucesivamente. Pero el hecho de atribuir una función a cada estancia no evita la necesidad de cambiar los deberes que se le han asignado. De hecho con la apertura, con el cierre, incluso con la eliminación total de las *fusuma* (paredes móviles) algunas habitaciones se unen en ocasiones de fiesta o ceremonia. >>³⁵²¹

Ya nos hemos referido al término *ma* a propósito de la identidad, contrastando la concepción occidental y la japonesa, en un texto que Hall titula: *El concepto japonés del espacio, comprensivo del MA*:

<< En Occidente se nos enseña a percibir y reaccionar respecto de la disposición o arreglo que se hace de los objetos y a pensar en el espacio como algo ‘vacío’. La significación de tal proceder tan sólo se pone claramente de manifiesto cuando se le contrasta con los conceptos japoneses, a quienes se educa para que sepan atribuir un *sentido*, un significado a los espacios, para que aprendan a percibir su forma y distribución; para ello su léxico dispone de una palabra específica: *ma*. >>³⁵²²

El “intervalo” o *ma*, se evidencia como una habilidad japonesa fundamental para la concepción del espacio:

<< El *ma*, o intervalo, constituye una pieza estructural básica de toda experiencia espacial japonesa. No sólo entra en juego en el arte de la ornamentación floral, sino que, al parecer, está siempre presente, aunque sea de forma invisible, en el trazado y plan de todos los demás espacios. La habilidad japonesa en el arreglo y ordenación del *ma* es verdaderamente extraordinaria. >>³⁵²³

Como ya tratamos, también puede encontrarse cierta relación entre los términos *ma* y *mujo*. El término *mujo* que impregna el muro (fundamento conceptual de la arquitectura de Ando) construye un cierto sincretismo de arquitecturas (entre la japonesa, tradicional / contemporánea y la occidental), incluyendo además una peculiar concepción del espacio y el tiempo donde podrían resonar ecos de la Teoría de la relatividad de Einstein:

<< Para Ando el concepto de *mujo* se concretiza en la luz. Cuando la luz varía en intensidad a lo largo del día y con los cambios estacionales la apariencia de los objetos se altera. Vivimos inmersos en un mundo de luz y de objetos, y éstos crean sombras que pueden indicar el paso del tiempo. >>³⁵²⁴

Este planteamiento de Ando, que fluctúa entre lo sagrado y lo profano, se remonta a la tradición japonesa (como ya citamos):

<< Para el japonés el concepto de belleza está unido a lo impermanente, *mujo*, concepto budista que afirma que todas las cosas y todos los seres están en constante cambio y flujo. Este sentimiento de impermanencia está expresado en el *Tsurezuregura*, colección de pensamientos escritos por Kenhoo Hooshi (1823-1324)

Para Hooshi la belleza está unida al cambio. Si las cosas no cambiasen perderían su atractivo para conmovernos. Lo más precioso de la naturaleza es el cambio. >>³⁵²⁵

Tangencialmente nos vemos obligados a recordar la afinidad conceptual entre *mujo* y *mao*:

³⁵²⁰ HOSOE Isao, *Abitare fluido*, Experimenta nº 42, p.61

³⁵²¹ *Ibidem*.

³⁵²² HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.234

³⁵²³ *Op. cit.* p.235

³⁵²⁴ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.21

³⁵²⁵ *Op. cit.* p.20

<< *Mujo* o el cambio que experimenta la naturaleza se reflejó en la arquitectura de la casa en los espacios sin función fija. La mayoría de las habitaciones se diseñan con la intención de que pueda realizar distintas funciones. El dormitorio, por ejemplo, puede en determinado momento realizar la función de estar, para más tarde convertirse en comedor o lugar de trabajo. Las habitaciones de la casa japonesa son multifuncionales, cambian a lo largo del día, o bien con las estaciones del año, funcionando en cada momento de una forma determinada. El espacio de la casa japonesa está ligado al tiempo, siendo el cambio constante tanto en el tiempo como en el espacio. Así surgió el concepto de espacio-tiempo o *mao* como el escenario de cambio y transformación continuos que simboliza la relación del hombre con la naturaleza. >>³⁵²⁶

Volviendo al término *ma*, descubrimos que aparece integrado en el término que define un espacio arquitectónico vacío fundamental en la casa japonesa, el *toko no ma*:

<< Tenemos, por último en nuestras salas de estar, ese hueco llamado *toko no ma* que adornamos con un cuadro o con un adorno floral; (...) se trata de añadir a la sombra una dimensión en el sentido de la profundidad. >>³⁵²⁷

... y nos interesa sobremanera el hecho de que actualmente el término *ma* también centre el trabajo de Ando:

<< Mi pensamiento se centra en el problema planteado por la diversidad de elementos contradictorios a los que la arquitectura debe acomodar (...) El hueco existente entre los elementos en oposición debe ser penetrado. Este hueco se corresponde con el concepto estético japonés del *ma*. El *ma* no es nunca una paz dorada, sino un lugar de violentos conflictos. Y es esta brutalidad del *ma* la que permite continuar poniendo a prueba y provocando al espíritu humano. >>³⁵²⁸

Además el hueco del *toko no ma* en los lugares relacionados con la espiritualidad, deviene creativamente indistinguible, gracias a la colaboración de la penumbra que oculta el “tesoro”:

<< Cuando visitamos los famosos santuarios de Kyoto o de Nara, nos suelen mostrar, suspendida en el *toko no ma* de una gran sala al fondo del todo, algún cuadro que dicen ser el tesoro del monasterio, pero es imposible distinguir el dibujo en ese hueco, generalmente tenebroso incluso en pleno día. >>³⁵²⁹

Por otra parte, en japonés también pueden encontrarse otras palabras para el concepto de cambio y en este sentido Ruiz de la Puerta nos propone una estética comparada:

<< Los espacios de la casa no buscan reflejar lo permanente como tampoco lo busca la pintura o la poesía. Por lo tanto la estética japonesa se fundamenta en el cambio, y el vocablo utilizado para designarla es *chirari*, que etimológicamente significa vistazo, ojeada. Luego la estética tiene que ver con aquello que ocurre en un momento determinado. Para resaltar el aspecto estético de un espacio los japoneses introducen objetos en él, como biombos, pantallas o muros que limitan la visión de lo que queda más allá. Esta es una estética del cambio que se opone radicalmente a la estética de lo permanente que caracteriza a la cultura occidental. >>³⁵³⁰

Desde esta sugerente comparación estética, podemos encontrar una concepción híbrida en una definición de “postmodernismo” que favorecería el acercamiento Oriente / Occidente:

<< Tendencia cultural que combina una gran variedad de elementos heterogéneos. En un principio el postmodernismo fue experimentado como una liberación de las restricciones racionalistas para dar lugar a un pensamiento más relacional. >>

³⁵²⁶ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n° 309, Trimestre I-1997, p.31

³⁵²⁷ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.46

³⁵²⁸ ANDO Tadao, *Pensando en el Ma, Entrando en el Ma*, El croquis n° 58, p.7

³⁵²⁹ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.47

³⁵³⁰ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n° 309, Trimestre I-1997, p.32

Interesándonos por una programática hibridación postmoderna (“pensamiento más relacional”), por ello en sintonía con un potencial acercamiento entre Oriente y Occidente que venimos considerando desde diferentes fuentes documentales y disciplinares:

<< Ha sido muy criticado por ser “irónico”, por no ser político y por privilegiar la inteligencia de personas que poseen un alto nivel cultural. Por otra parte, para muchos escenógrafos, es la forma en que siempre han pensado y trabajado. (...) Para los que aparecen en este libro, el postmodernismo no es un estilo pasajero; es una práctica híbrida y fundamental que les ayuda a transmitir la esencia de la obra al director, a los actores y al público en general. >>³⁵³¹

Así naturalmente al diseñador italiano Bruno Munari también le interesa el orientalismo en devenir, que irónicamente sintoniza con otra concepción occidental del devenir (“se marcha”):

<< El conocer la belleza, (...) y el usar conscientemente las reglas estéticas en muchas ocasiones de la vida, constituyen un hecho cultural que eleva a los individuos (...)
¿Cómo es que la casa tradicional japonesa, hecha de madera, paja, papel, corteza de ciprés y piedras naturales (y por tanto de coste bajísimo) no da esa impresión de miseria, mientras nuestras casas populares hechas de ladrillos, cemento, cristal e incluso un poco de mármol (y por tanto más costosas) sí que dan esa impresión? ¿Por qué la gente vive en ellas a disgusto y, en cuanto se puede, se marcha?>>³⁵³²

La “estética” constituye la clave conceptual de la problemática y, como insiste el budismo zen, también el simple hecho de no vivir el presente (aspectos que venimos reiterando):

<< En casas como ésta, y hay muchas, no se sabe lo que es la estética ni qué valor moral, cívico y de conducta puede tener. Sus moradores suelen justificarse diciendo que para eso de la estética no tienen tiempo, ya que no se come. Los ratos libres los pasan leyendo revistas de cotilleo y periódicos deportivos. Este tipo de hogar se ha construido sin amor, porque se le ha considerado provisional en espera de ir a vivir a una auténtica casa burguesa. >>³⁵³³

Como conclusión para un proyecto de futuro Munari, en su doble condición de artista y diseñador, propone una concepción de la “estética” que trascienda la “miseria cultural”:

<< El vivir sin amor, sin participación, y la sensación de miseria, los podemos encontrar también en algunas casas de lujo en las que una gigantesca miseria cultural hace que estén construidas con los materiales más costosos (normal confusión entre precios, valor y función). >>³⁵³⁴

Desde un diseño impactado por la concepción japonesa, Munari plantea una concepción estética intemporal (“ni con las modas”):

<< En ellas podemos encontrar muchos grifos de oro pero no encontramos ningún libro de poesía, ni de nada, seguramente. Típico caso de nuevos ricos educados desde la infancia en envidiar y desear el lujo en vez de la estética. Y hay que precisar inmediatamente que se trata de un tipo de estética especial que no tiene ninguna relación con los tipos de estética del pasado ni con las modas artísticas del presente, (...) sino de una estética que podríamos decir que nace del uso adecuado de los materiales, de la relación entre los espacios desprovistos de lujo y de una coherencia formativa y funcional. >>³⁵³⁵

No obstante estos acercamientos orientalistas pueden ser epidérmicos, como ya hemos tratado con las críticas de Papanek, que nos alerta y reorienta hacia un diseño que en su estructura sea coherente con la naturaleza y la época (el *zeitgeist*) que relaciona con la definición de “telesis”:

³⁵³¹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.172

³⁵³² MUNARI Bruno, *Artista y designer*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p.125

³⁵³³ *Op. cit.* p.126

³⁵³⁴ *Op. cit.* p.128

³⁵³⁵ *Op. cit.* p.129

<< “La utilización deliberada e intencionada de los procesos de la naturaleza y de la sociedad para la consecución de metas particulares.” (*American College Dictionary*, 1961). El contenido telésico de un diseño debe reflejar la época y las condiciones que le han dado lugar, y debe ajustarse al orden humano socio-económico general en cual va actuar. >>³⁵³⁶

A propósito de la estética japonesa Papanek, anticipándose a la era de la globalización, propone proceder con sumo cuidado en las operaciones transculturales (incluso con “lo japonés”), debiéndose tener en cuenta para un diseño consecuente, el olvidado concepto griego de *telesis*:

<< Nuestra aventura sentimental con lo japonés, budismo Zen, la arquitectura de los Sepulcros Ise y del Palacio Imperial de Katsura, la poesía haiku, (...) que dura ya veinte años [Texto originalmente editado en Estocolmo en 1970], ha provocado una demanda inmoderada por parte de los consumidores que descuidan lo telésicamente acertado. >>

Valorando positivamente el histórico aislamiento, para la construcción de una identidad:

<< Actualmente resulta obvio que nuestro interés por lo japonés no es una simple moda o novedad pasajera, sino más bien el resultado de una importante confrontación cultural. Como el Japón estuvo aislado del mundo occidental durante doscientos años que duró el Shogunato de Tokugawa, sus manifestaciones culturales florecieron de una manera pura, aunque un tanto instintivas, en las ciudades imperiales de Kyoto y Edo (hoy Tokyo). La respuesta del mundo occidental encaminado a un conocimiento a fondo de lo japonés es solamente comparable a la atracción de los europeos hacia lo clásico, atracción que ahora nos agrada llamar Renacimiento. En cualquier caso, es imposible transplantar cosas de una cultura a otra. >>³⁵³⁷

El diseñador nórdico nos previene sobre los riesgos de no tener en cuenta el concepto de *telesis* (utilización deliberada e intencionada de los procesos de la naturaleza y de la sociedad para la consecución de metas particulares), e insiste sobre el contenido telésico de un diseño, que debe reflejar la época y las condiciones que lo han originado, incluso a nivel sonoro:

<< Sin embargo, el suelo cubierto de tatami no es más que una parte del sistema de diseño más amplio de una casa japonesa. Las frágiles paredes deslizables de papel y el tatami la dotan de propiedades acústicas definidas y relevantes que han tenido su influencia en el diseño y desarrollo de los instrumentos musicales, e incluso en la estructura melodiosa del habla japonés, la poesía y el drama. Si se inserta un piano en una casa japonesa, algo diseñado para las resonantes y aislantes paredes y pisos de las casas y salas de concierto occidentales, la brillantez de un concierto de Rachmaninoff quedaría reducida a una estridente cacofonía. De modo análogo, la frágil cualidad de un *samisen* japonés no puede apreciarse enteramente en la caja de resonancias que es la casa americana. Los norteamericanos que, en su búsqueda de lo exótico, intentan emparejar un interior japonés con un modo de vida norteamericano, pronto descubren que los elementos no pueden arrancarse de un contexto telésico con impunidad. >>³⁵³⁸

Con una actitud equiparable, el arquitecto nórdico Rasmussen se interesa por el sonido en relación con la arquitectura, particularmente en lugares cargados de espiritualidad:

<< En su libro *Planning for Good Acoustic* (Proyectar con una buena acústica), Hope Bagenal explica por qué las condiciones acústicas de una iglesia como aquella [primitiva basílica de San Pedro de Roma] deben conducir, por su propia naturaleza, a una clase de música determinada. Cuando el sacerdote quería dirigirse a los fieles, no podía hacerlo con la voz con la que hablaba normalmente. >>

... y que sintonizan con un “ritmo lento”, en cierto modo antecedente de un silencio sagrado:

<< (...) cada una de las sílabas reverberaría durante tanto tiempo que produciría una superposición de palabras enteras, y el sermón se convertiría en un murmullo confuso y sin sentido. Por tanto, se hizo

³⁵³⁶ PAPANEK Victor, *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1973, p.28

³⁵³⁷ *Op. cit.* p.29

³⁵³⁸ *Op. cit.* p.30

necesario usar una manera de hablar más rítmica, para recitar o entonar. En las iglesias grandes con una marcada reverberación suele existir lo que se denomina la ‘nota simpática’, es decir, “un rango de tonos en el que la nota parece reforzarse”. Si el tono del recitado del sacerdote se aproximaba a la ‘nota simpática’ de la iglesia (Hope Bagenal nos dice que, probablemente, ambas fuesen La o La bemol, tanto entonces como ahora), las sonoras vocales del latín o los salmos del Antiguo Testamento podían entonarse a un ritmo lento y solemne, cuidadosamente ajustado al tiempo de reverberación. >>³⁵³⁹

Desde un contemporáneo ‘sentir’ en sintonía con ese pensamiento, el moderno ritmo “rápido” se pone en cuestión:

<< Pero ahora ha llegado el momento de poner en tela de juicio nuestra obsesión por hacerlo todo más rápido. Correr no es siempre la mejor manera de actuar. La evolución opera sobre el principio de la supervivencia de los más aptos, no de los más rápidos. No olvidemos quién ganó la carrera entre la tortuga y la liebre. A medida que nos apresuramos por la vida, cargando con más cosas hora tras hora, nos estiramos como una goma elástica hacia el punto de ruptura. >>³⁵⁴⁰

... y esta actitud genera un “placer” que resulta contagioso:

<< En nuestra época hedonista, el movimiento *Slow* se guarda en la manga un as de marketing: ofrece placer. El dogma central del movimiento *Slow* es el de tomarte el tiempo necesario para hacer las cosas como es debido y, en consecuencia, disfrutar más de ellas. >>³⁵⁴¹

Por su parte el arquitecto nórdico desde la experiencia espiritual del sonido, propone una interacción disciplinar donde arquitectura, diseño y música se tengan en cuenta mutuamente:

<< El sacerdote empezaba a recitar en esa nota y después dejaba que su voz se desvaneciera con cierta cadencia, subiendo y bajando de modo que las sílabas principales se oyese claramente y luego se extinguiesen, mientras las demás las seguían como modulaciones. De este modo se eliminaba la confusión producida por la superposición de sílabas. >>

... donde incluso podría valorarse la relación del silencio y la oscuridad (tal vez en la “antigua basílica de San Pedro”), tal como hemos venido tratando:

<< El texto se volvía una canción que cobraba vida en la iglesia y, de un modo realmente emocionante, convertiría el gran edificio en una experiencia musical. Así ocurría, por ejemplo con los cantos gregorianos compuestos especialmente para la antigua basílica de San Pedro de Roma. >>³⁵⁴²

Como proyecto de futuro multidisciplinar se elogia la lentitud, paradójicamente como ‘movimiento’, aunque sea *Slow*:

<< Sin embargo, persuadir a la gente de los méritos que tiene ir más lento es sólo el comienzo. Desacelerar será una lucha hasta que escribamos de nuevo las reglas que gobiernan casi cada esfera de la vida: la economía, el lugar de trabajo, el diseño urbano, la educación, la medicina... (...) Ya existe base para el optimismo. (...) Individualmente, cada vez somos más lo que pisamos el freno y descubrimos que nuestra calidad de vida mejora. La gran pregunta es cuándo esa actividad individual generalizada se convertirá en una verdadera actitud colectiva. ¿Cuándo alcanzará la masa crítica los numerosos actos individuales de desaceleración que tienen lugar en todo el mundo? >>³⁵⁴³

En sintonía con esta actitud de silencio y lentitud, surge un peculiar concepto de “meditación” a propósito de la “fenomenología” artística, que deviene equilibrio (incluso energético) en el sentido de un arte orientado hacia “... lo inmaterial”:

³⁵³⁹ RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Maira / Celeste, Madrid, 2000, p.178

³⁵⁴⁰ HONORE Carl, *Elogio de la lentitud. Un movimiento mundial desafía el culto a la velocidad*, RBA, Barcelona, 2005, p.13

³⁵⁴¹ *Op. cit.* p.227

³⁵⁴² RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Maira / Celeste, Madrid, 2000, p.178

³⁵⁴³ HONORE Carl, *Elogio de la lentitud. Un movimiento mundial desafía el culto a la velocidad*, RBA, Barcelona, 2005, p.227

<< Definir esta disciplina [Fenomenología] puede ser problemático (de hecho, pensadores como Jeanson subrayan “el absurdo que supondría exigir una definición objetiva de la fenomenología”), aunque sí podemos decir, corriendo el riesgo de resumir en exceso, que es una “meditación sobre el conocimiento, un conocimiento del conocimiento”, que nos presenta una visión del mundo según la cual el espectador ordena el espectáculo, y es por esta necesidad de hacer comprensible el estímulo que percibimos que el mundo se configura para nosotros de una manera o de otra, si bien el resultado de nuestra medición es un equilibrio entre los estímulos y las intenciones. >>³⁵⁴⁴

En un sentido similar a esta apología artística de la inmaterialidad, encontramos una concepción oriental de la energía, con referencia especial al *ki* utilizado por la medicina china, curiosamente referenciada desde un texto artístico contemporáneo:

<< Tal vez la mejor manera de asociar la investigación de energía a la penetrante influencia de la filosofía oriental sea apelar a la noción taoísta del “ki”. El “ki” se considera intraducible en una sola palabra inglesa (o castellana), pero puede utilizarse para referirse a algo de lo que se compone todo en el universo, aceptando que la materia y la energía son intercambiables (el “ki” es “materia a punto de convertirse en energía, o energía a punto de materializarse”) (Ted. J. Kaptchuck, *Chinese Medicine*, Londres: Rider, 1983, p.35). >>

Interesándonos especialmente la dimensión multidisciplinar del término y el tono conciliador en su revisión desde Occidente:

<< Como concepto o realidad, el “ki” cruza sin obstáculos los distintos campos de la filosofía, el arte, la espiritualidad, las ciencias naturales y la medicina. Podría dar cuenta de la elegante vitalidad que el calígrafo buscaba lograr con su pincelada y también del funcionamiento psicosomático del cuerpo. Y como tal, podría ofrecer una metáfora de los esfuerzos de los artistas del siglo XX por reconciliar lo contingente y lo infinito. >>³⁵⁴⁵

Desde la arquitectura también se alude a una concepción energética:

<< En su texto de 1969, *La arquitectura del entorno bien climatizado*, Reyner Banham fue el primero en conceptualizar que lo que caracteriza a la arquitectura no es la creación material del espacio de la casa, sino la configuración de un cobijo bien climatizado, la creación de un entorno servido de energía e información. Sin embargo, los primeros prototipos formulados tanto por Buckminster Fuller como por el mismo Banham junto a François Dallegret fueron totalmente erróneos, en la medida que pensaron formas totalmente autónomas del entorno. >>

... que después de ciertos proyectos erróneos, ya se sobreentiende luminosamente conectada con la naturaleza:

<< Que la arquitectura como foco de energía pretenda entenderse totalmente separada del entorno ha sido uno de los mayores absurdos que ha caracterizado al movimiento moderno. La esencia de la arquitectura radica, precisamente, en optimizar su relación con los grandes suministradores de energía, como el sol, el viento y el agua. >>³⁵⁴⁶

En el contexto de un texto arquitectónico recordamos que paradójicamente desde lejos y en la oscuridad se ve con más claridad la realidad, sintetizada en los flujos energéticos visualizados a través de la luz artificial (como ya dijimos):

<< La síntesis máxima de la realidad actual del mundo queda reflejada en las fotografías nocturnas desde satélite; (...)

Estas fotografías nocturnas del planeta son el mejor resumen de la realidad territorial y social de la civilización actual. (...) Ponen en evidencia la enorme capacidad de organizar el entorno por parte de la especie humana a partir de encauzar, estimular o modificar los flujos naturales de las diversas energías. Muestran una realidad de continua actividad metropolitana durante las noches, muy recientemente, que arranca de principios del siglo XX con la paulatina generalización del uso de la luz eléctrica.

(...) Dicha realidad sintetizada en la potencia de la luz artificial captada desde el universo, se corresponde con el hecho de que la energía se manifiesta como la materia conformadora de la forma, en un universo cuyo misterio es estar todo él constituido por condensaciones de energía. >>³⁵⁴⁷

³⁵⁴⁴ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.25

³⁵⁴⁵ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.61

³⁵⁴⁶ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.230

³⁵⁴⁷ *Op. cit.* p.222

Desde el arte, Michaux también aparece interesado por la “energía”, particularmente por la relación sugerida entre disciplinas aparentemente contrarias, como es la ciencia y la espiritualidad:

<< En Michaux, el experimentador científico o clínico difícilmente podría separarse del buscador espiritual. Y esto lleva inevitablemente a otra dualidad en esos montones de contrarios. Es notable con qué facilidad unos términos que se han utilizado en la caracterización del “cinetismo” (energía, vibración, espacio, tiempo, cosmos) pueden intercambiarse entre el mundo científico y el de tendencias ocultistas o espiritualistas. >>³⁵⁴⁸

También la dualidad aparentemente contrapuesta, ejemplarmente como la luz y la sombra, entran en sintonía con la concepción silenciosa de la “luz extinguida”, como fundamento de la arquitectura, según Khan:

<< la “materia es la luz extinguida. Cuando la luz deja de serlo, se convierte en materia. El silencio tiende a expresar algo, la luz lo crea, le da forma. El genio creador posee dos aspectos, uno luminoso y el otro no luminoso. El luminoso se hace luz, llama y materia, de la que surgen los medios, las posibilidades y las evidencias. En consecuencia, las montañas, los ríos y el aire son luz extinguida. Nosotros mismos lo somos...” >>³⁵⁴⁹

Desde la historia de la estética, citando a Nietzsche, también se propone una lectura en cierta sintonía con la de Khan, cuando se afirma que la luz natural filosóficamente “se heló” y dio lugar a un nihilismo creativo. Todo comienza con el “giro efectuado por Nietzsche en los años 1873-1874, inmediatamente después del *Nacimiento de la tragedia*“, así con “la redacción de *Verdad y mentira en sentido extramoral* (1874) Nietzsche parece dar la espalda definitivamente a lo trágico”:

<< Antitrágico es el inicio de *Verdad y mentira*: “En algún rincón del universo centelleante, desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más altanero y falaz de la ‘Historia Universal’: pero a fin de cuentas fue sólo un minuto. Tras breves respiraciones de la naturaleza, el astro se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer. (...) cuán lastimoso, sombrío, estéril y arbitrario es el estado en el que se presenta el intelecto humano dentro de la naturaleza. Hubo eternidades en las que no existía; cuando de nuevo se acabe todo para él, no habrá sucedido nada.” >>

... y una nueva era luminosa acontece más allá de la “verdad” y la “mentira”:

<< En este fragmento de Nietzsche parece que verdaderamente ha salido de lo trágico para dirigirse hacia el nihilismo capaz de liquidar la seriedad, la terribilidad y la tragicidad de la vida. (...) puede decirse que *Verdad y mentira*, resolviendo toda la realidad en los juegos de la invención y del arte, se abre sin solución de continuidad a la crítica (...) >>³⁵⁵⁰

Otros autores también observan como Khan verdaderamente conoce la esencia luminosa de la materia:

<< “La materia es luz consumida”, escribe Louis Kahn, afirmando que la luz engendra y es el origen de toda materia. Esta aseveración es verdaderamente cierta en nuestra percepción de la materia, en la que la luz hace que todas las cosas sean visibles para el ojo. Para que un objeto o superficie sea perceptible, la luz tiene que iluminarlo primero, y de ese modo es su portador. >>

Definitivamente Khan se orienta hacia la luz que descompone la materialidad arquitectónica:

<< Al existir antes y fuera del espacio material, la potencia de la luz orienta y construye los límites de un lugar. Inseparable de cada acto de formación del objeto, entonces, es una ruptura concomitante: donde se forma la materia, la luz se ‘consume’, dejando a la vista las superficies y produciendo sombras. Las palabras de Khan implican también que la luz no solamente precede a la materia sino que en sí es un tipo

³⁵⁴⁸ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.60

³⁵⁴⁹ GIURGOLA Romaldo, *Louis I. Kahn*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.15

³⁵⁵⁰ GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.97

de materia primera. (...) La luz materializada, hecha objeto, deja a la materia en oscuridad. La luz se convierte en instrumento para la descomposición de la materia. >>³⁵⁵¹

También la luz artística puede descomponer la materia del monumento. Así artistas occidentales como Wodyzko, orientan la luz hacia la arquitectura oriental, monumentalizando la paz:

<< (...) dentro del calendario de conmemoraciones oficiales por las víctimas de la bomba atómica, realizaste la *Proyección de Hiroshima* sobre la fachada de la iglesia que permanece como símbolo del bombardeo. (...) “En esta proyección el monumento era visto como la estructura simbólica que conservaba la memoria de la catástrofe de 1945. Pero por otro lado la ocultaba y ayudaba a olvidar las tragedias actuales, conectadas con el pasado. Así que en mi proyección también estaba cuestionando el monumento, en la medida en que lo reanimaba con los problemas del presente.” >>³⁵⁵²

Diríamos que en cierta reciprocidad la arquitectura japonesa se llena de paz, mediando la luz:

<< La luz es necesaria para que la materia se manifieste, para que sea visible. (...) La primera y natural fuente de luz es el sol, no sólo describe el espacio sino también el tiempo, con sus colores y sombras cambiantes. Capacidad utilizada sabiamente por la arquitectura japonesa para crear ambientes tranquilos y llenos de paz donde la luz entra totalmente tamizada (Museo de luz en Shiga, de Tadao Ando) o para crear ambientes sombríos donde la luz se enmarca para guiar la mirada. >>³⁵⁵³

... y la sabiduría oriental, mediando una actitud “contemplativa” de fundamento espiritual (particularmente taoísta), deviene luz contemporánea compatible con la ciencia moderna:

<< Si bien la historia científica de la luz es fascinante, en la medida en que pasa de la imaginación divina de la luz a una concepción material, hasta llegar a las maravillas actuales de la luz descritas por la teoría cuántica y la teoría de la relatividad, aún no hemos contado más que la mitad de la historia. Al tratamiento científico exterior hay que añadir una biografía más íntima de la luz, que sólo se hace evidente al observarla desde la perspectiva interior del poeta, del artista o del hombre contemplativo. “Utiliza la luz que hay en tu interior para recuperar tu claridad natural de visión”. *Laotzi*. >>³⁵⁵⁴

Otros orientalismos luminosos, interesan a “otra” contemporánea arquitectura japonesa:

<< Detrás de las formas creativas y a menudo sorprendentes de la arquitectura japonesa, y de su inmensidad de estímulos, se puede detectar otra tradición, más sutil, que tiene que ver más con la experiencia que con la apariencia, y una sensibilidad para lo que existe más allá de la vista. (...) los años ochenta y los primeros noventa, una edad de oro del Japón moderno, los volúmenes sólidos crean un presencia vibrante, pero luego se descomponen bajo los efectos de la luz y las sombras pronunciadas que residen en la superficie, para construir otra realidad más atmosférica y con más misterio, cuya apelación está dirigida más a la imaginación que a la vista o a la mente consciente. (...) El volumen real se convierte en menos importante que su misión como soporte, una pantalla de proyección para algo que evita aparecer (...) >>

Encabezando significativamente Tadao Ando el listado de arquitectos interesados por “la luminosidad y la oscuridad”:

<< Claves entre estos arquitectos que buscan el espacio fenomenológico son Tadao Ando, Hiroshi Hara, Fimihiko Maki, Kazuo Sinohara, Toyo Ito, Itsuko Hasegawa, y Shoei Yo, quienes emplean la luminosidad y la oscuridad, la difusión y la penumbra, el tiempo y el espacio, como sus materiales originarios. >>³⁵⁵⁵

³⁵⁵¹ LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”. p.22

³⁵⁵² CANDELA Iria, *Entrevista con Krystof Wodiczko*, Lápiz nº171, p.24

³⁵⁵³ PLANELLES Mercedes, *Luminiscencias*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”. p.1

³⁵⁵⁴ ZAJONC Arthur, *Lux/Lumen* en Catálogo *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p.65

³⁵⁵⁵ PLUMMER Henry, *Luz pálida y sombras transitorias - El arte japonés de ser más que de ver.*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”. p.14

La luminosa arquitectura de Khan, parece tornarse orientalista en su apología (también con mayúsculas) del “silencio” y la “luz”, incluso próximo a la tradición taoísta por la concepción integradora de luz y sombra (*yin-yang*) en la envolvente circularidad del *tao*. Khan en la *Conferencia en el ETH de Zurich*, (Zurich, 1969) revela esta clave:

<< (...) debo trazar en la pizarra algo que acabo de pensar y que me parece que es una clave para explicar mi punto de vista respecto a todas las obras de arte, incluida la arquitectura.

Por eso, escribo en la pizarra esto: SILENCIO y LUZ [escrito con mayúsculas]. (...) es algo que podía definirse como sin luz, sin oscuridad. (...) Deseo de Ser. De Expresar. Podría decirse que es el alma del lugar, remontándonos con el pensamiento a algo en lo que coexistían luz y silencio (...). Volvamos a la LUZ [con mayúsculas], la Creadora De Todas Las Presencias. Con la voluntad. Con la ley. Se podría decir que la luz, la creadora de todas las presencias, es lo que produce un material, y el material está hecho para proyectar una sombra, y la sombra pertenece a la luz. >>³⁵⁵⁶

El luminoso círculo (“anillo” mítico) también deviene escenografía, integrando luminosamente “escenario” y “palcos” del teatro. *Der Ring des Nibelungen: Götterämmerung* de Richard Wagner, (con dirección de Pierre Audi, Neetherlands Opera, Het Muziektheater, Amsterdam) de 1997, cuya escenografía es de George Tsyypin el cual aclara:

<< “La escenografía de *Götterämmerung* (*El crepúsculo de los dioses*), la última ópera de *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo de los nibelungos*), está dominada por una de Babel que está por derrumbarse. (...) Por fin aparece la imagen del Valhala en llamas: el fuego rodea el escenario por completo; la lanza de Wotan está en llamas cuando atraviesa el muro. Y entonces ocurre lo más asombroso. Miles de luces fluorescentes, que antes no se habían visto, iluminan a los espectadores, los palcos y todo el teatro. Sentimos que el mismo teatro se incendia, que el Valhala somos nosotros. El círculo queda completado.”>>³⁵⁵⁷

En otro momento histórico Goethe también lucha por la luz, una actitud que le conduce a una interiorización contemplativa de connotaciones espirituales:

<< Goethe buscaba (y, si debemos creerle, la encontró) una manera de “contemplar” la luz y el color que fuera al mismo tiempo experiencia y teoría: “He conocido la luz en su pureza y en su verdad, y considero mi deber luchar por alcanzarla”. También la luz, en la contemplación de Goethe, entabla una especie de lucha. Y de la lucha de la luz al llegar a la materia surge el color: “Los colores son los hechos y los sufrimientos de la luz”. El combate dinámico y perceptivo de Goethe le puso en contacto con las dimensiones interiores de la luz. >>³⁵⁵⁸

Partiendo de una constatación:

<< Los espacios poco iluminados son cada vez más escasos (...) Pocas veces nuestros ojos pueden perderse en la penumbra y dejar que los pensamientos esquiven las imágenes precisas.

La penumbra invita a abandonar las actividades urgentes y provoca una relación diferente con los espacios y con las personas cercanas. La falta de luz sugiere la confidencia, incita a lo privado y a lo silencioso (...) >>

Entre la luz y la oscuridad en la “penumbra”, silenciosamente surge la “meditación”:

<< Recuperar la penumbra significa reservar un espacio para actividades poco concretas o para ninguna actividad, para el silencio y la meditación. No es necesario que se trate del espacio principal, (...) la penumbra puede dejarse para otro tipo de lugares más indefinidos: espacios de comunicación, antesalas, buhardillas, etc., allí donde se esconden los niños y donde se producen las confidencias. >>³⁵⁵⁹

³⁵⁵⁶ NORBERG-SHULTZ Christian - DIGERUD Jan Georg *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1990, p.99

³⁵⁵⁷ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.159

³⁵⁵⁸ ZAJONC Arthur, *Lux/Lumen* en Catálogo *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p.65

³⁵⁵⁹ ASENSIO Francisco - BERCEDO Ivan, *Espacios Luminosos - Decoración*, Arco-RotoVisión, East Sussex, England, 1997, p.63

Mientras que la “penumbra” oriental deviene integradora y con tintes taoístas, en el filosófico no enfrentamiento entre la luz y la sombra y en conclusión se aplica en un diseño ambiental:

<< La penumbra como elemento de iluminación de un espacio es un hito importante en la estética japonesa. Además de utilizarse para crear ambientes tiene un contenido filosófico interesante. En la penumbra la frontera entre la luz y la sombra no está bien marcada, es decir el dualismo luz-sombra se pierde en favor de una concepción donde los pares de opuestos no están ni enfrentados ni separados. La concepción del mundo ya no es la división de éste en dos grandes categorías opuestas e irreconciliables, sino que el mundo se presenta como un flujo continuo entre elementos opuestos donde no cabe decir donde termina uno y empieza el otro. >>³⁵⁶⁰

De hecho incluso desde la arquitectura se afirma la indispensable relevancia histórica de la “luz artificial” como parte del “material de diseño”:

<< A lo largo del siglo, la luz natural y la luz artificial, se ha convertido en el más genuino material de diseño. Manejando la luz se maneja algo que no puede determinarse exclusivamente de manera racional y funcional, sino que también intervienen factores de la intuición y la sensibilidad, elementos simbólicos, culturales y perceptivos. >>³⁵⁶¹

Pero la luz artificial se entiende de manera diferente en Oriente, siendo muy relevante el culto japonés a la sombra tradicional, donde incluso la luz artificial debe ser ‘natural’:

<< Hay en Kyoto un famoso restaurante llamado *Waranji-ya*. En esta casa, hasta hace poco, los reservados no estaban iluminados con luz eléctrica, sino mediante arcaicos candelabros que la habían hecho famosa; en la primavera de este año volví después de una larga ausencia y pude comprobar que también ahí habían hecho su aparición las lámparas eléctricas con forma de linternas portátiles. >>³⁵⁶²

Particularmente en ese lugar especial denominado *toko no ma* (al que ya nos hemos referido en otras ocasiones) donde se concentra la estética del espacio, que deviene casi invisible, y donde la fuente de luz artificial deja “reflejos negruzcos”:

<< Precisamente yo había ido para darme ese gusto y por supuesto pedí un candelabro; entonces fue cuando me di cuenta por primera vez de que esa luz incierta era la que de verdad realizaba la belleza de las lacas japonesas. Los reservados del *Waranji-ya* son unos pequeños y recoletos salones de té con una superficie de cuatro esteras y media, y los pilares del *toko no ma* (Literalmente “habitación del lecho, alcoba”. Hueco practicado generalmente en la pared de la habitación principal, perpendicular al jardín y que desempeña un papel capital en la decoración de la casa japonesa tradicional. Ahí es donde se cuelga un cuadro escogido en función de la estación y se coloca algún objeto artístico de bronce o de cerámica, o algún adorno floral. El gusto de los dueños de la casa se juzga por la armonía conseguida entre esos tres elementos.) y el techo tienen reflejos negruzcos, lo que hace que, incluso con una lámpara eléctrica con forma de linterna, reine una impresión de nocturnidad. >>³⁵⁶³

En la arquitectura japonesa contemporánea, también interesada por la ceremonia del té, se mantiene el interés por la “penumbra”:

<< En la *Casa Soseikan* [Tadao Ando] la penumbra se encuentra en el espacio dedicado a la ceremonia del té. El escenario es una caja rectangular que ocupa más de tres tatami y está envuelto por muros de hormigón. Uno de ellos presenta dos ventanas de diferente tamaño que se apoyan en el suelo, por donde entra la luz a través de cristales esmerilados. (...) Ninguna de las aberturas introduce luz directa en la habitación; la claridad se concentra en el suelo y se pierde en la medida en que gana altura, reinando en el techo una misteriosa oscuridad que contrasta con la claridad del suelo. >>³⁵⁶⁴

³⁵⁶⁰ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.35

³⁵⁶¹ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.220

³⁵⁶² TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.33

³⁵⁶³ *Ibidem*.

³⁵⁶⁴ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.34

Con la restitución de las antiguas fuentes de luz artificial, para Tanizaki vuelven a aparecer reflejos de naturaleza, quizás incluso en los “utensilios lacados”:

<< Pero cuando sustituyeron la lámpara por un candelabro aún más oscuro y pude observar las bandejas y los cuencos a la luz vacilante de la llama, descubrí en los reflejos de las lacas, profundos y espesos como los de un estanque, un nuevo encanto totalmente diferente. Supe entonces que si nuestros antepasados habían encontrado ese barniz llamado “laca” y se habían dejado hechizar por los colores y el lustre de los utensilios lacados no era en absoluto por azar. >>³⁵⁶⁵

En Occidente también podemos encontrar autoridades artísticas que elogian la “sombra”, tal como sucede con Le Corbusier y que tanto ha influido en Tadao Ando (como ya tratamos):

<< Le Corbusier acompañaba su célebre frase “la arquitectura es el juego de los volúmenes bajo la luz” con una imagen en la que los cuerpos primarios, el cuadrado, la esfera, el cono y el cilindro, aparecían dibujados diferenciando claramente sus caras iluminadas y sus caras sombreadas y, además, mostraban sus sombras arrojadas sobre el suelo.

El hecho de que Le Corbusier dibujase con énfasis especial las sombras de los objetos para evidenciar la importancia de la luz en la arquitectura, expresa su importancia, por un lado, y, por otro, muestra el papel de la sombra: no se trata del fenómeno contrario a la luz, sino una de las características esenciales de la luz, aquélla que le da un mayor carácter corpóreo y concreto. >>

O los maestros de la pintura tenebrista barroca, que también elogiaron artísticamente la sombra. La valoración puede llevarse a la dimensión arquitectónica, definiendo unos componentes tipológicos que mezclen adecuadamente la luz y la sombra:

<< Maestros barrocos de la pintura, como Caravaggio, Rembrandt y Zurbarán, fueron los primeros en darse cuenta de que no existía una manera mejor de iluminar un objeto que envolverlo con oscuridad.

El mismo efecto que se aplica a la pintura, puede exportarse a la arquitectura. Cuando la luz se hace más presente, en una iglesia o a través de las lamas de una persiana, la iluminación es tan sólo parcial, mezcla de haces de luz y de sombras.

Así pues, las rendijas, las aberturas estrechas, las persianas de lamas, las celosías, las pérgolas y todos aquellos elementos que filtran la luz y que arrojan sombras, tal vez sean la manera más perfecta de mostrar la luz de una manera evidente. >>³⁵⁶⁶

En el elogio oriental de la sombra aparece de manera destacada el concepto del reflejo en la luz artificial. Así Tanizaki valora como emergen de la oscuridad las lacas “decoradas con oro”:

<< (...) hemos llegado a considerar la laca rústica y desprovista de elegancia: ¿pero no será simplemente por culpa de la claridad que proporcionan los nuevos medios de iluminación? En realidad se puede decir que la oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza de una laca. >>

Utilizadas en ciertos objetos que conforman el diseño interior japonés:

<< (...) de siempre, la superficie de las lacas ha sido negra, marrón o roja, colores estos que constituían una estratificación de no sé cuantas “capas de oscuridad”, que hacían pensar en alguna materialización de las tinieblas que nos rodeaban. Un cofre, una bandeja de mesa baja, un anaquel de laca decorados con oro molido, pueden parecer llamativos, chillones, incluso vulgares; pero hagamos el siguiente experimento: dejemos el espacio que los rodea en una completa oscuridad, luego sustituyamos la luz solar o eléctrica por la luz de una única lámpara de aceite o de una vela, y veremos inmediatamente que esos llamativos objetos cobran profundidad, sobriedad y densidad. >>³⁵⁶⁷

Curiosamente la noche occidental evoca la ausencia de “reflejos”:

<< Los reflejos del sol sobre las ventanas impiden divisar los interiores. Después, cuando la luz es más difusa, los interiores se encuentran menos iluminados y ya no hay reflejos en los cristales, pero aún resulta difícil ver lo que sucede. Sin embargo, cuando la luz decrece y se encienden las lámparas, las ventanas se convierten en escaparates: cuesta discernir las figuras en la calle y, en cambio, tras las

³⁵⁶⁵ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.34

³⁵⁶⁶ ASENSIO Francisco - BERCEDO Ivan, *Espacios Luminosos - Decoración*, Arco-RotoVisión, East Sussex, England, 1997, p.55

³⁵⁶⁷ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.35

ventanas aparece una imagen silenciosa y precisa. Esta transparencia puede provocar cierta incomodidad(...) >>

... donde no obstante el “proyecto” puede ser “distinto”:

<< Para aquellos que dispongan de un jardín privado, esa relación entre el interior iluminado y el exterior oscuro puede ser una sugerencia para desarrollar un proyecto distinto. >>³⁵⁶⁸

Mientras que los reflejos orientales de la laca áurea en los objetos de diseño sugieren otras resonancias:

<< Cuando los artesanos de antes recubrían con laca esos objetos, cuando trazaban sobre ellos dibujos de oro molido, forzosamente tenían en mente la imagen de alguna habitación tenebrosa y el efecto que pretendían estaba pensado para una iluminación rala; si utilizaban dorados con profusión, se puede presumir que tenían en cuenta la forma en que destacarían de la oscuridad ambiente y la medida en que reflejarían la luz de las lámparas. Porque una laca decorada con oro molido no está hecha para ser vista de una sola vez en un lugar iluminado, sino para ser adivinada en algún lugar oscuro, en medio de una luz difusa que por instantes va revelando uno u otro detalle, de tal manera que la mayor parte de su suntuoso decorado, constantemente oculto en la sombra, suscita resonancias inexpresables. >>³⁵⁶⁹

En cierta medida la occidental “vajilla de plata”, por otros motivos también generadora de reflejos, parece hacerse eco de la lejana laca áurea oriental:

<< La vajilla de plata es la primera superficie reflectante en entrar en escena y, como todos los demás objetos, es fotografiada en el lugar donde está expuesta, en unos grandes almacenes. Las fotografías son realizadas directamente en el escaparate donde es vendida, sin ningún tratamiento especial de la luz, del fondo o demás. >>

Debiendo tenerse en cuenta el contexto artístico donde se sitúan y en el que la “identidad” queda cuestionada por la luz:

<< Si la tradición artística nos lega la desconfianza respecto a los ramos de flores, cierta intelectualidad desconfía de los animales de vidrio y de la vajilla de plata expuesta. La artista es consciente de ello y responde en una entrevista con Thierry Heynen: “Mis fotografías no son kitsch, aunque sí lo sean los objetos fotografiados”. Y en ello vemos su convicción en relación con la distancia entre tema y fotografía. Animales y jarrones de cristal se fusionan a través de los enganches de luz con las aristas y los relieves, pero ambos pierden su identidad reprochable para convertirse en receptáculos de transparencias y brillos. >>³⁵⁷⁰

Del reflejo en el diseño de la “vajilla de plata” sobre un fondo en sombra, la autora (Valérie Belin, nacida en 1964 en Boulogne-Billancourt, Francia) realiza un histórico salto a las sales de plata de la fotografía primitiva, que reflejan la realidad artísticamente y revelan la identidad fotográfica:

<< Valérie Belin nos presenta una serie de fotografías en blanco y negro en donde cada detalle, cada matiz de gris y cada contraste brutal entre la luz y la sombra revelan la naturaleza de la imagen fotográfica. La serie de los espejos saca a la luz la complejidad compositiva y contextual del tema: desde un fondo perfectamente negro emergen las transparencias y las texturas del cristal modelado. >>³⁵⁷¹

En un tono un tanto épico se describe la génesis del “espejo”, ligado a la “plata”:

<< En el principio era el espejo. Hay desde siempre una plata viva dispuesta, abierta a una presencia, al paso sigiloso y a la contemplación pausada del bulto entero del cuerpo, de la consulta atenta del rostro a rostro, de una mano que se acerca a su doble (...) Este es el destino del espejo.

(...) El espejo tiene la ambivalencia de los verdaderos elementos de nuestra cultura (...)

Hacemos el esfuerzo de salir de la rutina, dejamos que la voz ‘espejo’ se despoje de figuras concretas, y entonces comienza la reverberación de los azogues. >>³⁵⁷²

³⁵⁶⁸ ASENSIO Francisco - BERCEDO Ivan, *Espacios Luminosos - Decoración*, Arco-RotoVisión, East Sussex, England, 1997, p.69

³⁵⁶⁹ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.36

³⁵⁷⁰ ALBERTAZZI Liliana, *Espejos, reflejos, espejismos y fotografía*, en Exit: imagen y cultura, nº cero-2000, p.92

³⁵⁷¹ *Op. cit.* p.138

³⁵⁷² MARINAS José Miguel, *Fundamentos del espejo*, en Exit: imagen y cultura, nº cero-2000, p.14

Otra autora, manteniendo ese tono, también se interesa por el asunto, remitiendo en su caso el reflejo a su génesis original, al sol:

<< Al principio fue el sol. Valérie Belin fotografiaba al astro emitiendo sus luminosos rayos. Desde entonces se interesa por todas aquellas superficies que, al interceptarlos, los devuelven, los dejan pasar o, en cualquier caso, no los retienen. >>³⁵⁷³

Pero no todas las arquitecturas “dejan pasar” el sol, dependiendo de su orientación éste no penetra en el interior. Así la orientación norte, particularmente relacionada con la práctica artística (funcionalidad, “sin sombras ni reflejos”) podría entenderse como la transición entre la luz y la sombra:

<< Los espacios orientados hacia el norte no reciben luz directa (en el hemisferio norte), se trata de una luz difusa que no produce sombras ni reflejos, adecuada para trabajar, para pintar (...) Es posible abrir grandes ventanales al norte para conseguir la mayor cantidad de luz posible sin temor a una fuerte radiación solar.

Los estudios de los pintores o las oficinas tienden a orientarse hacia esta dirección. También resulta la más adecuada para los escaparates. >>

Además como luminoso proyecto de diseño artístico, la mezcla de luces es preferible (interesante también para nuestro A.D.E.N.):

<< Resulta muy interesante, siempre que sea posible, mezclar la luz de norte con aberturas en otras direcciones, de este modo el espacio se beneficia de las mejores cualidades de ambas orientaciones: por un lado la luz limpia y fría del norte, y, por otro, la calidez de la luz amarilla y directa del sur (tal vez sólo un haz de rayos solares que entren a través de una pequeña abertura, en este último caso) >>

Dado que la no mezcla, incita a estados de ánimo introspectivos e incluso espirituales, tras una exposición temporal intensiva a la luz del norte:

<< Una persona que normalmente habite en habitaciones orientadas hacia el norte, tanto durante la jornada de trabajo como en su casa tendrá muy poco contacto directo con el sol, lo cual puede provocarle algún sentimiento de tristeza o de melancolía. Sin embargo, esa misma austeridad y frialdad resulta muy adecuada para transmitir un estado de ánimo ascético y espiritual. >>³⁵⁷⁴

Podríamos incluso establecer una metafórica evolución desde el globo de fuego natural del sol, a la artificial “bola de fuego” de la lámpara eléctrica (cuestionada por Tanizaki), estableciendo una cierta *chromofobia* (recordando al ya citado Batchelor) respecto al blanco resultante:

<< (...) una sola de esas bolas de fuego [lámparas eléctricas] bastaría ampliamente para iluminar un espacio tan reducido, pero son tres, cuatro, esos artefactos mortíferos que brillan en el techo; y a lo largo de las paredes, de los pilares, por todas partes, han ido sembrando unos aparatos más pequeños cuya única utilidad es la de pulverizar el menor rastro de sombra que pueda haberse refugiado en los rincones. En vano buscará por la habitación alguna sombra fugaz, la mirada no encuentra en torno suyo sino paredes blancas (...) >>³⁵⁷⁵

Quedando también cuestionado aquel proyecto ilustrado e ‘iluminista’ de “progreso”, característico del “siglo de las luces”:

<< A principios del siglo XIX y terminadas las guerras napoleónicas en toda Europa el fruto de aquel espíritu renovador y revolucionario que animó los últimos años del siglo XVIII. La sociología, las ciencias, las bellas artes y la economía, tomaban conciencia del nuevo estado de cosas, al enfrentarse con unos horizontes inéditos, cuyo fin era imposible de precisar, incluso contando con la capacidad de asombro que fue, pudiéramos decir, el lema que presidió y en cierto modo condicionó el inefable “siglo

³⁵⁷³ ALBERTAZZI Liliana, *Espejos, reflejos, espejismos y fotografía*, en Exit: imagen y cultura, n° cero-2000, p.90

³⁵⁷⁴ ASENSIO Francisco - BERCEDO Ivan, *Espacios Luminosos - Decoración*, Arco-RotoVisión, East Sussex, England, 1997, p.21

³⁵⁷⁵ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.86

de las luces”, aquel que presidió y comenzó a pronunciar con énfasis y a escribir con mayúscula la palabra Progreso. >>³⁵⁷⁶

Retrocediendo en la historia reaparecen las “velas” ‘orientales’ (ver “candelabros” en Tanizaki), admitiéndose incluso las “lámparas de aceite”:

<< (...) cuando está colocada en algún lugar oscuro, la brillantez de su radiante superficie refleja la agitación de la llama de la luminaria, desvelando así la menor corriente de aire que atravesase de vez en cuando la más tranquila habitación, e incita discretamente al hombre a la ensueñación. Si no estuviesen los objetos de laca en un espacio umbrío, ese mundo de ensueños de incierta claridad que segregan las velas o las lámparas de aceite, ese latido de la noche que son los parpadeos de la llama perderían seguramente buena parte de su fascinación. >>³⁵⁷⁷

... que mucho tiempo después en Occidente darían lugar a las “lámparas de petróleo” y que inicialmente colgaban del techo de unas “cabañas de madera” (cultura del “Oeste”), que desde ese “mundo de ensueños” podrían evocar a la arquitectura tradicional japonesa (cultura del Este):

<< La lámpara de petróleo fue la primera lámpara popular de su época, especialmente en su acepción similar en funciones al candelabro para su uso manual, fácil y transportable, llamada quinqué. En ambientes más rústicos, como se ha visto en centenares de filmes sobre el Oeste americano, una sencilla lámpara, o más bien farol de keroseno, alumbraba, suspendida del techo, primitivas cabañas de madera.>>³⁵⁷⁸

Así para Tanizaki los occidentales, ‘naturalmente’ obsesionados por el “progreso” aparecen como naturales e históricos depredadores de oscuridad:

<< En cambio los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de sombra. >>³⁵⁷⁹

Consecuentemente “las velas” deben ser reconsideradas históricamente desde una concepción multicultural:

<< (...) por la noche, las velas no proporcionan más que una cuenca de luz de nivel muy bajo, con un ambiente que se parece más al de los templos del antiguo Egipto. Es esta “separación” entre la estructura iluminada de día y el interior nocturno con su alumbrado de velas, la que distingue la arquitectura de los edificios antiguos de los actuales. >>³⁵⁸⁰

Incluso se anticipan orientales y prematuras reclamaciones ecologistas, en relación con la luz artificial:

<< (...) parece que nos hayamos hecho extrañamente inconscientes de los inconvenientes del alumbrado abusivo. (...) en las casas de citas, los restaurantes, los albergues, los hoteles, ¡qué derroche de luz eléctrica! Admito sin problema que, en cierta medida, es necesaria para atraer a la clientela, pero de todos modos, ¿para qué sirve encender las lámparas en verano, cuando todavía es de día, (...) ? >>³⁵⁸¹

Así va evolucionando el diseño de la iluminación “artificial”:

<< Hasta la introducción de la luz de gas en el siglo XIX, las únicas formas de alumbrado artificial eran la vela y la lámpara de aceite y las únicas diferencias estaban en el tamaño y la complejidad de sus medios de sostén (...)

(...) No hubo un desarrollo verdadero desde el foco de llama hasta que el trabajo precursor de Faraday dio lugar a la explotación comercial de la electricidad para el alumbrado por Swan y Edison hacia el fin del siglo pasado (...)

³⁵⁷⁶ MARINER Enrique, *Industrialización de la lámpara*, Revista Ambientes nº8-1982, p.47

³⁵⁷⁷ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.36

³⁵⁷⁸ MARINER Enrique, *Industrialización de la lámpara*, Revista Ambientes nº8-1982, p.48

³⁵⁷⁹ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.72

³⁵⁸⁰ PHILLIPS Derek, *Espacio, tiempo y luz en arquitectura*, Revista Ambientes nº8-1982, p.21

³⁵⁸¹ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.83

Entre 1909 y la Segunda Guerra Mundial el alumbrado artificial quedó reducido principalmente al desarrollo de focos luminosos para el abastecimiento económico de luz para el trabajo. >>³⁵⁸²

Aunque para cierta filosofía oriental este desarrollo de la “iluminación” artificial tiene mucho de despilfarro, estético incluso:

<< (...) la iluminación de las casas es hoy más que suficiente para leer, escribir o coser; aumentarla es un auténtico derroche y, al suprimir los últimos resquicios de la sombra, se da la espalda a todas las concepciones estéticas de la casa japonesa. >>³⁵⁸³

...y significativamente concluye el libro de Tanizaki, apagando la luz artificial para cobijarse bajo la natural sombra de un “alero”:

<< Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado “literatura”, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo. (...) Y para ver cuál puede ser el resultado, voy a apagar mi lámpara eléctrica. >>³⁵⁸⁴

Después de estos apuntes históricos Oriente / Occidente sobre el diseño de la luz artificial, pasamos a realizar algunos apuntes sobre la historia artística de la luz artificial:

<< Una de las figuras más influyentes ha sido el italiano Lucio Fontana (1899-1968). Al escribir su *Manifiesto blanco* de 1946, definió claramente la tradicional importancia de la luz como factor que afecta a las obras de arte, y procedió, tanto teórica como prácticamente, a sentar las bases para un uso positivo de la misma en su diseño y construcción. En sus ambientes escultóricos, y como un componente vital y no disimulado de la obra, incorporó fuentes de luz en forma de bombillas y tubos de neón. >>

Continuando la historia artística luz artificial a lo largo de varias “décadas” experimentales:

<< Durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, se exploró el medio luz con la misma resolución y habilidad que habían caracterizado a otras investigaciones en las artes visuales. El alemán Otto Piene (nacido en 1928) interpretó las sensaciones de sus experiencias en tiempo de guerra en una obra conocida con el nombre de *Ballet de luz*, en la que utilizó aparatos manuales o mecanizados para formar imágenes dentro de un espacio dado. >>³⁵⁸⁵

Interesándonos este devenir particularmente hasta llegar al momento en que la escultura interacciona con el espacio mediando la luz artificial, entendida ya como ‘objeto’ en sí mismo:

<< El escultor húngaro-francés Nicolás Schöfer (nacido en 1912) construye obras cinéticas, de las que constituye parte integrante la luz emitida o reflejada. Una de sus obras más recientes detecta el nivel de luz circundante y las condiciones atmosféricas, sistematiza la información por medio de un ordenador y proyecta imágenes relacionadas con dicha información procesada. El escultor italiano Danti Leonelli utiliza la luz para realzar la forma volumétrica de sus esculturas modeladas en perpex, cambiando a intervalos el color y el aspecto de las mismas. >>

Apareciendo en este texto la citada confusión entre neón y tubo fluorescente:

<< Chryssa (nacido en 1933) y Dan Flavin (nacido en el mismo año) trabajan con neón, pero de maneras diferentes. Las esculturas de Chryssa son dibujos lineales en neón, encerrados en cajas transparentes. Flavin emplea tubos de neón rectos en grupos simples, pero situados alrededor del suelo y las paredes de una habitación para estructurar el espacio en términos lumínicos. >>³⁵⁸⁶

Curiosamente Flavin se interesa como Tanizaki por la sombra, pero paradójicamente de los propios “fluorescentes”:

<< Con el tiempo, llegué a ciertas conclusiones gracias a mis experimentos con las luces fluorescentes y las posibilidades que entrañaba este sujeto en el campo de las formas.

³⁵⁸² PHILLIPS Derek, *Espacio, tiempo y luz en arquitectura*, Revista Ambientes nº8-1982, p.22

³⁵⁸³ TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p.87

³⁵⁸⁴ *Op. cit.* p.95

³⁵⁸⁵ MIDGLEY Barry, *Guía completa de escultura, modelado y cerámica -Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.190

³⁵⁸⁶ *Ibidem.*

El soporte interior y sus elementos, las paredes, el suelo, y el techo, pueden ‘soportar’ una franja de luz sin dañar de ningún modo la iluminación, sólo envolviéndola. Basta con mirar la luz para sentirse fascinado, sin poder percibir sus extremidades. Aunque el tubo en sí tenga una longitud real de ocho pies, su sombra, proyectada por el soporte, tiene límites que parecen desvanecerse. Esta degradación no puede medirse realmente si no se contrasta con efectos visuales de gran concentración. >>

Añadiendo unas afirmaciones que deconstruyen luminosamente la arquitectura y que se realizan en el texto *La arquitectura de la luz* (Dan Flavin, textos del artista recogidos en el catálogo de la exposición *Dan Flavin, The Architecture of Light*, Deutsche Guggenheim, Berlín, 2000):

<< Al comprender esto, me di cuenta que el espacio real de una habitación podía desaparecer y que se podía jugar con él, gracias a una composición cuidada y profunda del dispositivo luminoso. (...) Se puede desintegrar visualmente una sección de pared con un triángulo, colocando una diagonal de luz de un lado de la pared a otro, por ejemplo, de un lado hasta el suelo. >>³⁵⁸⁷

Al preguntarse sobre *qué puede ser la escultura* aparece significativamente la luz en el arte contemporáneo. Masó empieza a estudiar la naturaleza espacial de la luz artificial:

<< Luz. Flavin-Turrel: Definir el espacio como materia, la luz como materia, es una vieja aspiración de la escultura que de una forma o de otra va tomando cuerpo a través de distintas obras y distintos autores (...) El espacio y la luz eran entendidos como los medios naturales donde se desarrollaba nuestra vida y por tanto la de las esculturas. >>³⁵⁸⁸

... y naturalmente Flavin y Turrel se hacen cómplices artísticos de la luz, añadiendo conceptos como deslumbramiento, dimensión temporal (elogiando la lentitud), no intelectualización (como vimos en el zen):

<< La luz como material sobrepasa un cierto límite entre sí y el observador. Oscilando entre objeto que se mira y fuerza deslumbrante, se hace difícil mirarla. Turrel dice que algunas de sus piezas requieren diez minutos para que los ojos se ajusten lo suficiente para ser inteligibles o al menos visibles. Con una actitud similar pero inversa, Dan Flavin dice que unas de las razones por las que utiliza la luz como medio único en su trabajo es que no quiere que la gente pierda mucho tiempo mirándolo. Desafiando la abundante teorización del Arte, Flavin quiere forzar el poder del Arte liberándolo de explicación, permitiendo que cualquiera aprecie sus proposiciones sin la necesidad de una idea que requiera reflexión. >>

Apareciendo afinidades entre Turrel y Flavin, cuestionando luminosamente la identidad espacial:

<< Al igual que Turrel, Flavin utiliza la luz como material originario, como una ‘pintura primaria’ que construye espacio mediante líneas. Presentada dentro de los límites de las instalaciones estándares de luz fluorescente, la luz nunca pierde su estado de objeto, una línea en un tubo de vidrio encajada dentro de una estructura de metal. Pero la luz, con su capacidad de alumbrar y reflejarse, no puede quedarse dentro de sus límites, frustrando el espacio de su entorno. Dentro de la galería, las instalaciones engañan al observador al crear espacios que materialmente no existen, abriendo rendijas en las esquinas del interior. (...) Los tubos-luz inventan espacios aparentes-dentro de-espacios, mimando el espacio real tridimensional como una pintura en un lienzo de tres dimensiones, reduciendo el interior real al campo de un lienzo. >>³⁵⁸⁹

Así surge un creativo círculo vicioso entre espacio y luz, que se orienta hacia la “totalidad”, incorporando otros artistas de la luz:

<< El espacio va siendo delimitado, habitado, sugerido, poseído; la escultura investiga las propiedades de la luz, pero quizá en ningún caso es conquistada, de manera tan clara cómo materia como lo han hecho los minimalistas: Irvin, Neuman, Flavin, Turrel...

(...) La luz junto con el espacio, o el espacio definido por la luz, o la luz definida por el espacio, es la nueva presencia física que, junto a nuestro cuerpo como integrante, de esa totalidad, constituye un nuevo tipo de escultura. >>³⁵⁹⁰

³⁵⁸⁷ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.114

³⁵⁸⁸ MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.173

³⁵⁸⁹ LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”. p.24

³⁵⁹⁰ MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.174

... y naturalmente en Turrell surgen preguntas sobre la espiritualidad primigenia, que aparecen en el texto *Nunca no hay luz... incluso cuando toda la luz se ha ido, puedes seguir sintiéndola*. En una entrevista a James Turrell realizada por Alison Sarah Jacques, en Düsseldorf, el 5 de abril de 1992:

<< ¿Dirías que en tu obra hay un cierto grado de espiritualidad, o en el sentido de religión, sino más en el sentido de regreso a los orígenes? Hoy en día, con las grandes ciudades, apenas reparamos en el cielo; no vemos las estrellas, pero nos estás haciendo volver a algo más. >>³⁵⁹¹

Que en cierto modo podría sintonizar con la mística búsqueda del “hombre de luz”:

<< Así el acontecimiento vivido (el ascenso y la salida del pozo) y las visualizaciones (los fotismos coloreados) son sincrónicos y son recíprocamente garantes, también por ser sincrónicos de la aparición del hombre de luz, es decir, de los órganos de luz (los sentidos suprasensibles) de su fisiología sutil. Su crecimiento, que nos es anunciado por otros fotismos descritos por Najm Kobrâ, llegará hasta la visualización del “guía invisible” o “testigo celestial”. Se anuncia en la visión de orbes de luz que forman la antítesis de los círculos de tinieblas que el místico percibía en sus comienzos, cuando su yo inferior (*nafs ammâra*) proyectaba todavía sombra. >>

El “cielo interior” se ilumina e irradia, mediando ciertas “visualizaciones” místicas:

<< El doble círculo de los dos ojos tiene un significado preponderante, pues a medida que se purifican los “cielos interiores” crece hasta mostrar el círculo del rostro al completo, y finalmente el *aura* de toda “la persona de luz”. >>³⁵⁹²

Turrell en su retorno a las “fuentes” primigenias redescubre la espiritualidad de la luz:

<< J.T. (...) con estas celdas estoy volviendo a mis fuentes y a mis inicios en el arte. En términos de espiritualidad, ciertamente hay en mi trabajo referencias a la forma en que miramos la luz y son muy pocas las discusiones sobre temas espirituales que puedan evitar los debates sobre la luz. Sin embargo, tengo la impresión de que la espiritualidad no reduce en modo alguno la sensualidad; la verdadera exuberancia de la espiritualidad tiene que ver con lo sensual que es, y con compartir un placer positivo. Yo no utilizo ningún objeto así, porque no quiero tener luz alumbrando cosas, quiero cosificar la luz. Por lo tanto, no hay objeto, puesto que la percepción de la luz es el objetivo, la percepción es el objeto. >>

Así partiendo de ciertas negaciones se interesa en la espiritualidad luminosa de los “ojos”:

<< No quiero imágenes porque no quiero referencias simbólicas o literales, mirando más a la luz en sí misma que a esa forma de estructurar la realidad, lo que quiero con ello es algo parecido a nuestro estado de ánimo cuando miras el fuego; de la luz sólo tenemos esa relación de pensamiento sin palabras. Me gusta también que no haya focos, ni un punto, nada que mirar, de forma que, literalmente, empieces a sondear el espacio con la visión y, un área de luz reducida, puede que la sensación se salga de los ojos.>>³⁵⁹³

Significativamente la mística sufí también se interesa por la luz de los ojos, pero mirando de reojo a otras tradiciones espirituales (particularmente al “budismo”):

<< El doble círculo de luz de los ojos (o de los ojos de luz) crece a medida que avanza el itinerario místico (...) Además, cualesquiera que sean las diferencias, hay algo en común entre los círculos de que habla Najm Kobrâ y cualquier otra visión o diagrama en forma de círculo conocido en otros lugares (Hallâj, dursos), del mismo modo que hay homología de función entre las *latîfa* de Semmânî y los *chakras* que, en el budismo mahayana, son centros de conciencia y órganos de percepción suprasensible.>>³⁵⁹⁴

Una concepción que nos aproxima a la occidental concepción divina de la luz, literalmente a los orígenes míticos:

<< En el primer día de la creación, el Señor dijo: “Hágase la luz”, y los primeros padres del cristianismo entendían la luz como aquella realidad noble y espiritual que denominaban *lux* y era el alma del espacio.

³⁵⁹¹ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.115

³⁵⁹² CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.97

³⁵⁹³ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.118

³⁵⁹⁴ CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.98

Tanto ellos como los eruditos medievales que vinieron después hicieron largos y duros esfuerzos para distinguir la *lux* de su emanación o contrapartida corporal, llamada *lumen*. >>

Seguida con el sutil discernimiento entre *lux* y *lumen*, pasando por el concepto de “reflejo”:

<< La *lux* venía dada por Dios, era luz esencial, el ser de la luz, y, como tal, un reflejo de su Creador. San Agustín la consideraba el más simple, noble, móvil y diverso de todos los seres corporales. La *lumen*, en cambio, era el medio material que permitía nuestra percepción del ser de la luz (*lux*). Cuando experimentamos la brillantez del sol, lo que percibimos es la *lux*, pero lo hacemos por medio de la *lumen* invisible que conecta la *lux* con nosotros. >>³⁵⁹⁵

En Oriente la meditativa búsqueda de la luz necesariamente va asociada a la iluminación espiritual (de la que hemos tratado reiteradamente), particularmente en el budismo:

<< (...) descripción, hecha por el comentarista budista Buddaghosa, del monje que recibe la “*kasina* de la luz” como objeto de meditación. Al cabo de años de observar cómo la luz fluye a través del espacio, llega un momento en que el monje despierta interiormente y ve surgir el arquetipo de la luz a partir de su forma sensual, “como la luna redonda que surge de detrás de las nubes, como grullas blancas contra una nube de lluvia. La *kasina* de la luz estalla, a través de la señal captada, cien veces, mil veces más purificada”. >>

Destacándose la disciplinada repetición como concepto artístico / meditativo en sintonía con el ‘círculo vicioso’ de la naturaleza.

<< Así como Cézanne pintaba una escena decenas de veces para que su ojo “llegara a ser concéntrico con la naturaleza”, el monje medita una y otra vez hasta llegar a ser él mismo concéntrico con la luz y poder verla en su autenticidad. >>³⁵⁹⁶

La tesis de Maderuelo incide sobre la iluminación transformadora del espacio, que Flavin consigue con la instalación no convencional del objeto luminoso:

<< Dentro de esta corriente que se apropia del espacio virtualmente es decir, sin interrumpir en él con elementos que constituyan fronteras físicas, que lo dividan o impidan su acceso, se encuentra la obra de Dan Flavin.

(...) En las obras de Dan Flavin el material no es sólo la luz sino el espacio que la luz ilumina, que lo es en tanto que la luz lo hace visible, y también el espacio que distorsiona la luz con sus colores, convirtiéndolo en un lugar nuevo cargado de cualidades cromáticas.

El mecanismo por el cual el espacio se transforma es muy sencillo. En el fondo sólo se trata de elegir un elemento industrial, la lámpara fluorescente, e “instalarla” de forma no habitual. >>³⁵⁹⁷

Cuando Maderuelo se interesa por Flavin, también hace una alusión al “espíritu” de la luz (que escapa a toda clasificación objetiva), aunque sea poéticamente:

<< Las fichas historiográficas con las que se presentan y describen las obras de arte nos ofrecen, además del título, datos sobre las medidas, los materiales y las técnicas utilizadas. (...) la ficha, inevitablemente, hará referencia a “tubos fluorescentes” y a la técnica de “instalación eléctrica”, escapando de ella la esencia de la obra. Sin duda, Dan Flavin ha conseguido establecer la mayor distancia entre “materiales y técnicas”, con los que trabaja, y la obra en sí misma, ya que sus piezas, en apariencia, podrían ser realizadas en breves minutos, por cualquier electricista y, sin embargo, se trata de las más sutiles creaciones que ha destilado el espíritu poético de las últimas décadas. >>³⁵⁹⁸

Por otra parte se contrasta la poética instalación que hace Flavin del instrumento luminoso, frente a la torpeza y el tópico uso con el que suelen utilizarlo los “arquitectos”:

³⁵⁹⁵ ZAJONC Arthur, *Lux / Lumen* en Catálogo *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p.64

³⁵⁹⁶ *Op. cit.* p.65

³⁵⁹⁷ MADERUELO Javier. *El espacio raptado - Interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori España, Madrid, 1990, p.213

³⁵⁹⁸ MADERUELO Javier, *Y la luz fue hecha - Las obras y ambientes luminosos de Dan Flavin en Madrid*, El País-Babelia 10-2-2001 p.19

<< El hecho de que una lámpara sea instalada verticalmente en un rincón o en el centro de una pared, sobre el suelo o se sitúe acodada entre dos paredes sorteando el ángulo que forman, denota que la arquitectura no ha ensayado suficientemente las posibilidades de la iluminación artificial, (...) La sorpresa y la identificación de estas disposiciones de lámparas con una obra de arte estriba en que las lámparas nunca habían sido utilizadas así por los arquitectos y constructores, (...) las disposiciones adoptadas por Flavin no son complicadas, sino que más bien son de una extrema sencillez, podemos pensar que el uso que los arquitectos hacen de sus recursos materiales, al menos de las lámparas fluorescentes, es más bien torpe y convencional. >>³⁵⁹⁹

Más allá de la instrumentalidad objetual de la luz (técnicamente fluorescente) milagrosamente la luz artificial se funde con el espacio y se produce un artístico ambiente luminoso:

<< Las obras de Dan Flavin se ven porque esos cuerpos físicos que construyen la obra, en cuanto fuente luminosa, irradian una luz cuyo color invade tíbiamente la habitación y transforma la percepción de su espacio. Es entonces cuando las lámparas pierden todo su interés (del que por cierto, carecen) y la luz se muestra como un flujo de colores pastel que se expande con infinidad de matices cromáticos. >>

... que deviene “supremo acto creador” (aunque artificial) reflejo de aquella mítica fundación divina:

<< Increíblemente, unos objetos industriales de consumo cotidiano, como son esas lámparas fluorescentes que se utilizan en los lugares más convencionales, en manos del artista se transforman en fuentes de poética luz que invade el espacio, de tal manera que, en realidad, la obra de arte es el aire iluminado, la luz hecha cuerpo que ocupa el volumen de la sala. La simplicidad con que están compuestas las combinaciones de lámparas y las estrategias de ubicación, en muros o rincones, apoyadas en el suelo o colgadas de la pared, permite que el milagro del arte cobre cuerpo y, con la arrogancia del supremo acto creador, la luz sea un hecho. >>³⁶⁰⁰

Otro gran maestro de la artística luz contemporánea es Turrell que, aunque como Flavin también utiliza la estática luz artificial, se interesa más especialmente por las experiencias perceptivas y filosóficas de la “cambiante” luz natural:

<< Turrell, cuando concibió un nuevo tipo de obra plástica, no era un escultor convencional (...) en trayectorias únicas, en trayectos plásticos en los que no se va hacia ninguna parte sino hacia la luz cambiante, y nunca como punto de llegada, sino como permanente lugar de partida.

Así, ese lugar donde se encuentra, ya nunca es la coordenada geográfica de los mapas aéreos, parece ser que es absorbido por un agujero blanco y allí desaparece el control desde la tierra (...) y el ritmo de traslación es el de las sensaciones. El tiempo se retira como si no existiera.

Algún niño solía en ese momento encontrar un acceso a un agujero blanco hacia la inexistencia del tiempo. >>³⁶⁰¹

Volviendo al cráter de Turrell, miramos al cielo desde la profundidad de la “cueva”, incluso filosóficamente:

<< Al entrar en el cráter a través de una serie de túneles enterrados, un *Sky Space* hace que se perciba el cielo como un plano, como el techo de la sala (...) Luego, uno alcanza el hueco del cráter, su perímetro y concavidad revelan la forma del cielo, una ‘bóveda celestial’, que varía mientras uno asciende desde el centro del cráter hasta su anillo exterior. Finalmente, uno tiene que volver a ‘la cueva’ del mundo cotidiano, pasando por otro túnel y por un *Sky Space*, descubriendo el paisaje natural con la percepción alterada. >>

Así la percepción resulta alterada y casi literalmente la luz tira al “suelo” al observador:

<< La confusión entre luz como medio y luz como objeto inspira una cierta desorientación en sus observadores. Como el filósofo Platón que se deslumbra con cada incremento sucesivo de luminosidad y de nuevo se desorienta al volver a la oscuridad de la cueva, Turrell habla de los visitantes en sus obras

³⁵⁹⁹ MADERUELO Javier. *El espacio raptado - Interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori España, Madrid, 1990, p.215

³⁶⁰⁰ MADERUELO Javier, *Y la luz fue hecha - Las obras y ambientes luminosos de Dan Flavin en Madrid*, El País-Babelia 10-2-2001 p.19.

³⁶⁰¹ MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.174

perdiendo el equilibrio y cayendo. En *City of Arhirit*, los visitantes tenían que entrar a cuatro patas a consecuencia de la pérdida de equilibrio que sentían al moverse entre cuatro salas que contenían únicamente una secuencia de luces de varios colores. Al final Turrell tuvo que reforzar la materialidad de la galería excavando un camino en el suelo. >>³⁶⁰²

Esta artística y luminosa “pérdida de equilibrio”, podría evocar otras caídas luminosas como la divina caída de San Pablo:

<< Conversión de Saulo: (9:1) Saulo, respirando aún amenazas y exterminio contra los discípulos del Señor, presentose al sumo sacerdote. (9:2) Y le pidió documentos dirigidos a las sinagogas de Damasco, que le autorizaban a conducir esposados a Jerusalén a cuantos encontrara de esta secta, así hombres como mujeres. (9:3) Iba su camino, y se acercaba a Damasco, cuando de repente le envolvió fulgurante una luz del cielo. (9:4) Y caído en tierra oyó una voz que le decía: “Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?”. (9:5) El respondió: “¿Quién eres, Señor”. Y él: “Yo soy Jesús, el que tú persigues.. (9:6) Pero, levántate, entra en la ciudad, y se te dirá lo que debes hacer”. >>³⁶⁰³

Metafóricamente, como en el fondo del cráter Turrell, Saulo ve la luz, queda perceptivamente alterado y encuentra su camino (proyecto de futuro) desde el suelo, convirtiéndose en Pablo:

<< Conversión de Saulo: (9:7) Los hombres que iban con él se habían detenido, mudos de espanto, oyendo, sí, la voz, mas sin ver a nadie. (9:8) Se levantó entonces Saulo del suelo, pero bien que tenía abiertos los ojos nada veía. Y llevándole de la mano, le entraron en Damasco. (9:9) Estuvo tres días sin ver en la más completa tiniebla, y nada comió ni bebió. >>³⁶⁰⁴

Este devenir conceptual permitiría incluso remitirnos a la escultura histórica interesada por la luz, particularmente la de Bernini y sus luminosos arrebatos místicos o caída / ascensión:

<< A pesar de su carácter de *cuadros vivientes*, obras como el Constantino y la *Lodovica Albertoni* siguen siendo enérgicamente tridimensionales y vigorosamente “vivas”, y ni son relieves ni se hallan de hecho confinadas a un espacio limitado (...) son figuras extrañas, visionarias, inaccesibles, como si fueran apariciones de otro mundo. >>

Incluso la luz natural se trata de manera artificial, pero consecuente con una experiencia más allá de lo natural (“sobrenatural”):

<< En ambos casos, aunque de manera especial en el de la *Lodovica Albertoni*, la luz dirigida contribuye decisivamente al efecto nada realista de la obra. La utilización de la luz dirigida, cuyo origen no ve el que contempla la obra, es uno de los grandes inventos de Bernini. (...) la luz dirigida parece pasajera, inestable, y refuerza la sensación de transitoriedad que tiene el espectador ante la escena representada. Nos damos cuenta de que el momento de la “iluminación” divina es tremendamente fugaz. Con su luz dirigida, pues, Bernini ha hallado la forma de que el creyente pueda sentir intensamente la experiencia de lo sobrenatural. >>³⁶⁰⁵

También aparece una contemporánea concepción sobrenatural de la luz, que ya aparece de manera fundacional en el texto escultórico de Maso:

<< Decíamos en el primer capítulo: “La Luz nos muestra. Decantemos la cualidad que pertenece a la materia. Abstractamos la luz, por un momento, en su capacidad de resbalar, de saltar, de detenerse. Su actitud nos canta la actitud de aquello en que se posa. Hacer una escultura es ofrecer un recorrido a la luz” >>³⁶⁰⁶

Siguiendo con Bernini, nos remontamos a su histórico primer encuentro con la luz que paradójicamente el oculta:

<< La primera vez que Bernini experimenta con la ocultación del origen de la luz es en la capilla Raimondi, en San Pietro in Montorio, que puede fecharse entre 1642 y 1646. Esta capilla es el primer

³⁶⁰² LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”, p.23

³⁶⁰³ FRANQUESA Pedro y SOLE José M^a, *Sagrada Biblia*, Regina, Barcelona, 1970, p.1619

³⁶⁰⁴ *Op. cit.* p.1620

³⁶⁰⁵ WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.197

³⁶⁰⁶ MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997, p.174

gran conjunto en que escultura y arquitectura aparecen totalmente coordinadas; y hay en ella, por primera vez una ventana oculta que arroja sobre el altar, en el que está el relieve del éxtasis de San Francisco, un rayo de luz. >>³⁶⁰⁷

La artística “ocultación” de la luz natural, unida a su mágica coloración, deviene en una luz un tanto irreal (“cristal amarillo”), que podríamos entender como un histórico anticipo de la luz artificial. En Bernini recordamos finalmente que la escondida luz natural-artificial deviene mística comunión:

<< Pronto aplica el artista esta lección en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria, realizada entre 1646 y 1652. Esta capilla contiene la que es probablemente la obra más conocida de su autor, el grupo del *Extasis de Santa Teresa*. Aquí la luz entra por una ventana de cristal amarillo, escondida tras el frontón, refuerza el carácter de visión que tiene la escena (la unión mística de la Santa con Cristo), que tiene lugar en el terreno imaginario de una enorme nube mágicamente suspendida en el aire, delante de un iridiscente fondo de alabastro. >>³⁶⁰⁸

También en Turrell hay una ocultación de la luz, que significativamente viene de “arriba” (“proyector” en *Projection*) y, aunque hemos insistido en la importancia de su trabajo con la luz natural (frecuentemente en la naturaleza misma), no obstante ya desde sus comienzos en los años 60 utiliza la luz artificial, incluso como ‘material’ escultórico. Por tanto cerrando el círculo volvemos al “origen”:

<< En la serie *Projection* hace que la luz parezca sólida, un volumen tridimensional que flota sin ninguna estructura de apoyo. El artista y crítico John Coplans escribió que estas piezas engendran transparencia sin el empleo convencional de material.

“[La Serie *Projection*] se podría decir que es el principio de intentar obtener esa materialidad de la luz. Uno de los aspectos de estas obras es que hablan de lo que hace falta para obtener algo. Lo que hay en la pared se convierte en el generador de luz, aunque en realidad éste sea el proyector que hay arriba, pero tenemos la impresión de que aquello es el origen. >>³⁶⁰⁹

La iluminación artificial contemporánea alcanza el reconocimiento público como arte, gracias a los proyectos de Flavin y Turrell, pero también otros artistas menos conocidos, como Jim Buckley contribuyen a ello:

<< La luz artificial la están utilizando de manera creciente los artistas para la creación de instalaciones temporales en exteriores espectaculares (...); las principales restricciones para una mayor permanencia son el alto costo y escasez de equipo de iluminación con especificaciones adecuadas para exteriores. Sin embargo, hay ahora un número creciente de artistas de la iluminación bien conocidos que trabajan alrededor del mundo, como James Turrell, Dan Flavin, Peter Fink y Martin Richman. (...) nos gustaría ejemplificar las tendencias mediante el examen de dos instalaciones temporales obra del artista de la iluminación Jim Buckley. >>³⁶¹⁰

Retomamos luminosamente el orientalismo mediando un proyecto en Japón, cuyo efecto visual cambia constantemente, una concepción en sintonía con el citado devenir oriental, que incluso valora el cambio en la naturaleza (como ya vimos en Turrell). Se trata del proyecto de 1993 *Diluvio*, Meiho, Japón:

<< Buckley utilizaba su trabajo para reclamar ayuda y restaurar un establecimiento de piscicultura abandonado en Japón, con el uso de una colorida instalación de iluminación, denominada de manera apropiada *Diluvio*. Tomó cinco de los antiguos tanques de agua, cada uno de 2,5 por 7 por 1 metros, los cuales fueron limpiados y pintados de blanco en su interior. “La trascendencia cultural del pez domina la vida japonesa, y éste parecía un vehículo natural a través del cual realizar el trabajo”, explica Jim

³⁶⁰⁷ WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980, p.197

³⁶⁰⁸ *Ibidem*.

³⁶⁰⁹ TORRES Ana M^a *Mirando la luz*, en TORRES Ana M^a Catálogo *James Turrell*, Institut València d’Art Modern, Valencia, 2004, p.14

³⁶¹⁰ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.152

Buckley (...) el efecto visual cambia constantemente, a consecuencia de la agitación en los tanques de agua. >>³⁶¹¹

En el *Diluvio* de Japón el agua lumínica y cromáticamente cambiante fluye y en sintonía con esta concepción filosófica previa, el “proyecto” se propone como instalación “temporal” (no obstante luego consolidada como obra):

<< Dentro de los tanques, llenos de agua fluyendo, Buckley instaló varias luminarias subacuáticas de color, que se disparan mediante un interruptor accionado por fotocélula que hace funcionar la iluminación al amanecer y al anochecer. La iluminación está constantemente difundida y agitada por el agua encima de ella, de manera que cada una parece como un misterioso estanque de color en la oscuridad; el proyecto es sumamente visible desde un puente con tránsito y peatones que abarca un río y desfiladero cercanos. El proyecto original estaba destinado a ser temporal pero provocó un impacto tal que llegó a convertirse en algo semipermanente. Y desde mediados de la década de 1990, el establecimiento de piscicultura ha sido por completo restaurado para su uso original. >>³⁶¹²

Otro reputado artista, Michael Craig-Martin, también trabaja con luz artificial sobre una arquitectura reconvertida generando una “apertura llena de colorido” de la *Tate Modern Gallery* en Londres:

<< (...) la galería fue creada por los arquitectos suizos Herzog & Meuron mediante una ingeniosa y ambiciosa conversión de la abandonada Bankside Power Station, (...) La conversión de Herzog & Meuron abrió el enorme volumen (...) de la entrada a la antigua turbina en la parte posterior del edificio como un espacio de exhibición iluminado desde arriba, fuera de serie, (...) La antigua chimenea en el centro de la edificación se conserva, rematada con una caja de luz internamente iluminada, diseñada por el artista Michael Craig-Martin. >>³⁶¹³

En este sentido la aproximación del arte a la arquitectura, corre paralela a la redefinición del diseñador de iluminación:

<< Diseñador: En el caso de esta obra, véase *escenógrafo*; en otros casos, puede referirse a un diseñador de iluminación, de vestuario, de máscaras, etc. >>³⁶¹⁴

Otro proyecto de Buckley también incide sobre la reconversión arquitectónica, proponiendo un semántico tejido luminoso:

<< La animación de un sitio en ruinas también era una característica principal de un proyecto posterior, *Fold* (1998), que tomó como su lugar una abandonada fábrica de lana en Bradford, en el Reino Unido, conocida como Manningham Mill. “El objetivo del proyecto fue llamar la atención hacia la edificación, con el uso de tecnología digital”, explica Buckley.

(...) la instalación (...) incluyó digitalizar, colorear y animar una serie de imágenes de la industria lanar, derivadas de video y fotografías de archivo, así como su proyección en pantallas sobre 45 ventanas de la fábrica. Desde el exterior esta ambiciosa instalación de proyección, incluidas cinco computadoras y 15 proyectores, “creaba la impresión de un enorme telar Jacquard tejiendo luz dentro del edificio”. >>³⁶¹⁵

Estas arquitecturas industriales reconvertidas, parecerían apropiadas para proyectar la luz tecnológicamente, sin embargo si J. Manuel Casal (doctor Ingeniero Industrial) señala el abismo conceptual entre la manera de entender la luz de un “ingeniero” y un “arquitecto”, imaginemos la existente con la manera de entender la luz de un artista:

<< Muchos técnicos, hasta no hace más de una década o dos, intentaban diseñar el alumbrado artificial de una forma tecnológica, (...) partiendo de bases insuficientes y cuyos valores de partida no eran absolutos pues estaban condicionados por multitud de matices (que ignoraban) y que desde luego no permitían, no permiten, proyectar con un método exclusivamente técnico.

³⁶¹¹ *Op. cit.* p.153

³⁶¹² *Op. cit.* p.155

³⁶¹³ *Op. cit.* p.140

³⁶¹⁴ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.171

³⁶¹⁵ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.155

(...) como indicó Rodman, que “un abismo ha separado a los puntos de vista del ingeniero de alumbrado y del arquitecto”. >>³⁶¹⁶

Pero volviendo a la intervención sobre la *Tate Modern Gallery* en Londres, observamos que el concepto luminoso del reciclaje artístico se aproxima a la escenografía, algo que se evidenció en mayo del 2000, cuando:

<< una característica principal de la noche de la inauguración fue una función *son et lumière* espectacular, diseñada por los especialistas en diseño de exhibiciones, Imagination. El propósito para el diseño del esquema de iluminación temporal para una sola noche “fue mantenerlo simple pero sorprendente”, expresa la diseñadora de iluminación del proyecto de la compañía Imagination, Kate Wilkins. El proyecto involucró fundamentalmente accesorios de tipo teatral, los cuales explotaron la forma de cruz de la elevación y confiaban en pintar el bloque de la chimenea vertical con luz desplazándose, en movimiento. Esto se combinó con iluminación de colores cambiantes que emanaba de la vidriería horizontal a lo largo de la línea del techo. >>³⁶¹⁷

No obstante, si el artista colabora con la tecnología, en escenografía el diseñador de iluminación también colabora con otros profesionales:

<< Director escénico: Persona que dirige a los actores y coordina su actividad con el trabajo de los escenógrafos, diseñadores de iluminación, de sonido y otros. A veces aporta ideas para la realización de la obra, en otros casos trabaja como un miembro más del equipo, especialmente en su relación con el escenógrafo. >>³⁶¹⁸

Finalmente valoramos como en la intervención sobre la *Tate Modern Gallery*, sorprendentemente aparecen “reflejos” de naturaleza (“del río”):

<< A la nueva característica del techado vidriado de dos plantas, conocida como el “haz de luz”, también se le dio un tratamiento de iluminación doble (...) y se puso en la galería un baño constante de color. Al mismo tiempo una serie de cuatro luminarias ETC Source, con alternadores de globo, sobreponen un efecto de textura en movimiento a lo largo del techo. Al crear este efecto de textura en movimiento, Imagination tuvo la intención de imitar los reflejos del río Támesis, frente a la galería Tate. >>³⁶¹⁹

Los reflejos luminosos no obstante pueden ir muy lejos. También se proponen ciertas prevenciones sobre la luz artificial a partir de una deriva lingüística desde la eficacia hacia la contaminación lumínica que puede comenzar con una “iluminación hacia arriba”:

<< Término de uso extendido para describir una luminaria que rebota la mayor parte de su luz hacia el techo u otra superficie mate, o cualquier dispositivo que sea utilizado para iluminar un edificio u objeto desde abajo. >>³⁶²⁰

Una mala orientación de la luz dirigida “hacia arriba”, además de un evidente despilfarro energético, puede implicar otra pérdida que al no valorar adecuadamente el entorno” puede molestar a la visión de humanos y animales, por “deslumbramiento” definido como:

<< El malestar o debilitamiento de la visión que se experimenta cuando partes del campo visual están excesivamente brillantes en relación con los alrededores en general. >>³⁶²¹

³⁶¹⁶ CASAL J. Manuel, *Ambiente luminoso en el espacio arquitectónico*, Revista Ambientes nº8-1982, p.27

³⁶¹⁷ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.141

³⁶¹⁸ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.170

³⁶¹⁹ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.142

³⁶²⁰ *Op. cit.* p.157

³⁶²¹ *Op. cit.* p.156

Finalmente una mala iluminación exterior contamina la naturaleza llegando incluso a perjudicar la salud (un concepto sobre el que volveremos a insistir), aspectos contenidos en la definición misma de “contaminación luminosa”:

<< Término con el cual se denomina la dispersión malgastada y no deseada de la luz hacia arriba de la horizontal, lo que contribuye a la “incandescencia del cielo”. >>³⁶²²

Consecuentemente en el proyecto algunos arquitectos proponen un diseño de luz alternativa, aspecto sobre el que incidiremos en próximos capítulos (enfazando el concepto “salud” / integral). Desde el explícito título / manifiesto: *Diseñando con la luz. Para la salud, el bienestar y la belleza* el arquitecto Christopher Day:

<< explora la relación de la luz natural con nuestra salud y bienestar, ofreciendo ideas sobre cómo podemos utilizar este entendimiento para diseñar ambientes positivos.

Para los físicos, la luz es algo sencillamente físico, algo que puede medirse de forma precisa. Para los biólogos, se trata de algo esencial para la vida y para los psicólogos es una gran influencia en el estado de ánimo, que tiene consecuentes implicaciones en la salud. La luz juega un papel importante en nuestra salud. >>³⁶²³

Volviendo a la disciplina artística de la iluminación artificial, incidimos sobre el proyecto modélico desde la concepción de la luz como “componente integral”. En el proyecto *Tyseley Waste Plant* se propone un artístico reciclaje de una planta de desperdicios en Birmingham, donde colaboran “arquitectos y artistas” que:

<< apreciaron a la luz como un componente integral del edificio desde el principio. Fue diseñada en la estructura del proyecto de una manera que es, desgraciadamente, demasiado rara en la construcción contemporánea.

La transformación de lo que algunos podrían considerar como una monstruosidad industrial, en una innovadora y vibrante obra de arte y un punto de referencia muy respetado llegó a través de una singular colaboración entre compañías, agencias, arquitectos y artistas. >>³⁶²⁴

En una actitud equivalente J. Manuel Casal (doctor Ingeniero Industrial), propone una visión holística de la luz, en sintonía con un cierto orientalismo, sobre el que volveremos a insistir:

<< Es conveniente disponer de una metodología que permita una aproximación holística al diseño de alumbrado (...) >>³⁶²⁵

Con la participación de una comisión pública en el citado luminoso proyecto *Tyseley Waste Plant* de Birmingham, junto a la colaboración entre “ingeniería” y “arte”, se incide sobre aquella concepción global:

<< Como entusiastas patrocinadores de la política, tanto Birwelco, constructor de la planta, como Tyseley Waste Disposal, operador y propietario de la planta, recibieron con agrado la participación de la Public Art Commission Agency (PACA) con objeto de encontrar un artista para colaborar en el proyecto. Uno de los principales artistas británicos en iluminación, Martin Richman, fue elegido para trabajar con el arquitecto, Ray Perry de Faulks Perry Culley & Rech, a fin de crear un enlace especial entre la ingeniería industrial y el arte. >>³⁶²⁶

Aunque más discretamente otros autores, como el arquitecto Rasmussen, también se interesan por el uso artístico de la luz, recordándonos que la luz lateral al generar sombra

³⁶²² *Op. cit.* p.157

³⁶²³ DAY Christopher, *Diseñando con la luz*, Rehobar n°6, p.24

³⁶²⁴ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.120

³⁶²⁵ CASAL J. Manuel, *Ambiente luminoso en el espacio arquitectónico*, Revista Ambientes n°8-1982, p.33

³⁶²⁶ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.121

y relieve es más artística que la “luz frontal”, llegando incluso a afirmar rotundamente que:

<< (...) una ‘luz frontal’ es generalmente una mala iluminación. Cuando la luz cae sobre un relieve casi en ángulo recto, la sombra queda reducida al mínimo, y con ella el efecto plástico. El efecto de textura también será pobre, sencillamente porque la percepción de la textura depende de las diminutas diferencias del relieve. (...) donde la luz llegue por un lado, será posible encontrar un punto que dé una impresión particularmente buena tanto de relieve como de textura. >>³⁶²⁷

El “respeto” a la integridad arquitectónica lleva a la utilización de concretas tecnologías de iluminación artificial que, no obstante, en su concepción “dinámica” mantienen el espíritu de la “cambiante” luz natural. Recíprocamente el artista Martín Richman en el proyecto *Tyseley Waste Plant* de Birmingham:

<< cree en el respeto a la integridad de los edificios en los que trabaja. “No estoy interesado en ocultar la estructura, sino en mostrarla”, declara. “No pretendo que sea otra cosa de lo que es. Intento ser tan fiel a la forma del edificio como pueda serlo.” Con Perry, diseñó un área para iluminación dinámica que funcionaría con las líneas rectas de las instalaciones. Se colocaron revestimientos translúcidos y transparentes en áreas seleccionadas, incluidas cuatro gigantescas cajas de luz en la fachada más visible del edificio, para maximizar el impacto externo de la iluminación.

Richman utilizó entonces proyectores AR500 de cambio de color, enlazados a un controlador de iluminación Pulsar Masterpiece, para convertir estas cajas luminosas translúcidas en lienzos de luz cambiante, (...) >>³⁶²⁸

La tecnología de la iluminación, cuando plantea ese concepto de respeto, debería ser consecuente con los aspectos ecológicos citados con anterioridad, como el de “eficacia” que está ligado al ahorro energético:

<< La eficacia medida de una instalación luminosa al convertir la potencia eléctrica en luz, medida por lo regular en lúmenes por watt (lm/W). >>³⁶²⁹

No obstante, la tecnología luminosa nunca debería en su funcionalidad olvidar la concepción estética, indispensable en el “arte público”, como sucede finalmente en el proyecto de Birmingham donde se aprecian ciertos aspectos técnico / artísticos:

<< También se crearon barras sólidas de color cambiante mediante la instalación de conductos de iluminación de policarbonato de 100 mm. de ancho, cada uno hasta de 12 m. de longitud, accionados por fuentes de haluro metálico de 200 W. >>

... de los que sorprendentemente se desprende cierta ‘ilustración’ del “arte público”:

<< Los conductos principales de la planta fueron iluminados por medio de proyectores de haluro metálico azul de 400 W. Finalmente, dos proyectores de color rojo resaltan la metalistería mientras que un proyector gobo Optikinetics K4 ilumina una ventana translúcida con una escena cambiante. (...) comenta Vivien Lovell de la PACA “Martin Richman ha hilado de manera hábil lo potencialmente monótono hasta algo que va más allá de la estética funcional imaginada en la idea original. El resultado es una interpretación ilustrada de arte público.” >>³⁶³⁰

Desde el luminoso “arte público” (aunque interior) del teatro surge el término “escenógrafo o diseñador de escenario”, definido como:

<< Encargado de crear los decorados y, con frecuencia, de diseñar el vestuario de una representación. Es la persona responsable de la forma en que se verá y se desarrollará la producción, y muchas veces trabaja en colaboración con el director. También puede formar parte del equipo técnico creativo responsable de la construcción del escenario. El término *escenógrafo* se creó después de las sorprendentes iniciativas de

³⁶²⁷ RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Mairera / Celeste, Madrid, 2000, p.148

³⁶²⁸ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.124

³⁶²⁹ *Op. cit.* p.156

³⁶³⁰ *Op. cit.*, p.125

diseño de Josef Svoboda durante la década de 1950 y, en particular, se asocia a la República Checa y su influyente aportación a la innovación teatral durante la segunda mitad del siglo XX. >>³⁶³¹

Casualmente como deriva lingüística del histórico escenógrafo Josef, otro Svoboda (Robert) se interesa por la luz de la sabiduría, en este caso oriental, que se remonta a los orígenes de la humanidad:

<< Todos los humanos hemos soñado alguna vez con volvernos inmortales. Pese a saber que todo aquello que se crea finalmente se destruye, cada uno de nosotros abriga en secreto la esperanza de que la muerte haga una excepción en nuestro caso. Los antiguos *rishis* de la India estudiaron la cuestión y hablaron de ello en sus himnos, recogidos en las más antiguas compilaciones de la raza humana, los *Vedas*, fundamento de la cultura india. Los *Vedas* ponen de relieve que la perfección física, mental y espiritual son igualmente esenciales para la inmortalidad. >>³⁶³²

... y en la tradición *védica* la luz deviene trascendente:

<< Una famosa oración védica dice: Llévame de la oscuridad a la luz. / Llévame de la mentira a la verdad. / Llévame de la mortalidad a la inmortalidad. >>³⁶³³

En la época *védica* los antiguos sabios “videntes” fundaron el *ayurveda*, siendo definidos como:

<< *rishi*: un vidente; un ser inmortal capaz de comprender las realidades ocultas y ponerlas de manifiesto de un modo comprensible para los humanos. Así es como los antiguos *rishis* crearon el *ayurveda*, movidos a compasión por los padecimientos de la humanidad. >>³⁶³⁴

Debiendo recordarse la importancia de los *Vedas* en la identidad de la humanidad, teniendo en cuenta que se definen:

<< *Vedas*: los antiguos libros sagrados de los arios, las obras literarias más antiguas que conserva la raza humana. >>³⁶³⁵

La trascendencia es tal que incluso surgieron textos aclaratorios, los *Upanishads*, de los que ya nos ocupamos con anterioridad:

<< *Upanishads*: un conjunto de aclaraciones acerca del sentido de los *Vedas* que los *rishis* formularon a sus discípulos. >>³⁶³⁶

Este luminoso acercamiento a la tradición fundacional de la espiritualidad, también nos lleva a dar un salto “hacia adelante” (en el tiempo y en el espíritu). Así en la práctica ‘auténtica’ de la “meditación”, aquella que no pretende “suprimir” el natural devenir del pensamiento, surge naturalmente “la oscuridad”:

<< (...) la reflexión o la meditación no consisten en *suprimir* los pensamientos o el conocimiento de los hechos, sino en responderles en forma completa, descubriendo de ese modo los límites de la mente, acoplado esto con una voluntad de vivir o de llegar más allá, no obstante, sin pensar en el “más allá” sino simplemente yendo hacia adelante. De ese modo ha surgido la idea de que se trata en último análisis de “un salto en la oscuridad” o tal vez en el seno de la oscuridad. >>³⁶³⁷

La práctica de la meditación zen permite el reencuentro con la primigenia “luminosidad” interior unitaria:

<< Como practicantes de zen, hemos de saber volver a nuestra luminosidad natural interior. Es esencial tener una forma de volver a la Gran Mente, la mente ilimitada, la mente que lo es todo y al mismo tiempo sólo en la mente de uno. La práctica del *samadhi* abre un camino para este regreso. A través de la postura,

³⁶³¹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.171

³⁶³² SVOBODA Robert, *Ayurveda*, Kairós, Barcelona, 2003, p.17

³⁶³³ *Op. cit.* p.18

³⁶³⁴ *Op. cit.* p.313

³⁶³⁵ *Op. cit.* p.315

³⁶³⁶ *Ibidem.*

³⁶³⁷ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.100

la respiración, la fijación de la atención y la concentración, somos conscientes de esta infinita mente que hay en nuestro interior. >>³⁶³⁸

Como dijo Bodhidharma:

<< “El verdadero cuerpo es la mente”. Esta tierra forma parte de nuestro cuerpo, así como todas las miradas de cosas que constituyen el universo. En realidad somos originalmente Uno. Cuando se sabe esto con todo el cuerpo y la mente es una forma de realización. Y lo maravilloso es que nos han dado cada uno de los átomos del universo que forman el cuerpo y la mente de uno. >>³⁶³⁹

Respecto a la unidad, en el zen se prefiere el término “unicidad”, que podría entenderse como una histórica anticipación espiritual de la ‘globalización’:

<< Unicidad: Como nadie conoce el universo como “una” realidad, el término “unidad” resulta preferible, pues nos permite advertir la unicidad o no separatividad y la interdependencia de todas las cosas que conocemos. >>³⁶⁴⁰

En esta tradición budista Bodhidharma proclama un decálogo fundamental sobre “la única mente”, lo que podríamos denominar decálogo de la iluminación y del que ‘catamos’ su primer precepto que significativamente ya empieza interesándose por “la naturaleza” (interior del “yo” / identidad):

<< Diez características de nuestra naturaleza inconcebiblemente maravillosa. Preceptos de Bodhidharma sobre la única mente:

1. La naturaleza del yo inconcebiblemente maravillosa; en el eterno Dharma no generar la idea de extinción se llama “no matar”. (...) >>

... y el intermedio que reitera el término “Dharma”:

<< 5. La naturaleza del yo inconcebiblemente maravillosa; en el eterno Dharma no generar ignorancia se llama “no estar obnubilado”. (...) >>³⁶⁴¹

A este respecto conviene recordar el significado de este término:

<< Dharma o Dhamma: En la filosofía *ch’an* y zen significa propia naturaleza, que es un vacío en lo referente a cualquier cosa conocida por la mente o que sea concebible. >>³⁶⁴²

Además se contemplan otras significaciones trascendentes del *dharma* (aquí en minúsculas):

<< (...) la naturaleza esencial del hombre no es la naturaleza del cuerpo, de la mente o de cualquier cosa que ellos conozcan. Sin embargo, se afirma que en el hombre *existe* esta esencial naturaleza propia (...) (...) esta naturaleza propia es el soporte o la base de todo lo demás, incluyendo el cuerpo y la mente. La palabra *dharma* proviene de una raíz que significa apoyar o sostener.

La palabra *dharma* se emplea también para referirse a las enseñanzas del Buda. En este caso se traduce a menudo como “la ley”. En los escritos sánscritos significa, en general, la ley social y, por extensión ulterior, el “deber”. >>³⁶⁴³

Concluyendo este decálogo para la iluminación (incluso significativamente el texto mismo) con “la unidad”:

<< 9. La naturaleza del yo inconcebiblemente maravillosa; en el eterno Dharma sin-yo, no manipular la realidad del yo se llama “no estar enojado”.

10. La naturaleza del yo inconcebiblemente maravillosa; en el eterno Dharma de la unidad, no crear una distinción entre el Buda y los seres se llama “no difamar los Tres Tesoros”. [fin del libro]>>³⁶⁴⁴

³⁶³⁸ KWONG Jakusho, *Sin principio ni fin. La esencia del zen*, Oniro, Barcelona, 2004, p.246

³⁶³⁹ *Ibidem*.

³⁶⁴⁰ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.172

³⁶⁴¹ KWONG Jakusho, *Sin principio ni fin. La esencia del zen*, Oniro, Barcelona, 2004, p.253

³⁶⁴² WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.46

³⁶⁴³ *Op. cit.* p.47

³⁶⁴⁴ KWONG Jakusho, *Sin principio ni fin. La esencia del zen*, Oniro, Barcelona, 2004, p.254

Debiendo recordarse también quién fue históricamente el autor de este decálogo de iluminación, interesándonos su fundamental papel de ‘unión’ entre culturas espirituales:

<< Bodhidharma: (470-543) Budista indio que se dirigió a China y estableció allí formalmente la escuela de la mente búdica, también llamada *ch’an* y luego en Japón, zen. >>³⁶⁴⁵

Aunque no trate directamente de la iluminación, en la interiorización de la “sombra” que hace Penone puede intuirse cierta actitud meditativa orientalista. Podríamos relacionar la actitud de Penone, con la interiorización zen, en una cierta comunión interior-exterior de la naturaleza-luz, contemplada entre la luz y la oscuridad durante la práctica de *zazen* (meditación sedente) con los ojos entreabiertos (particularmente en el *Soto Zen*):

<< “Respirar la sombra; la propia sombra; la sombra del propio cuerpo se extiende hacia el interior a las propias vísceras. (...) Respirar, comer la propia sombra, unir la sombra que tenemos en la boca con la sombra que cae lentamente sobre los ojos, unir la sombra que ingerimos con la sombra que proyectada en el espacio, que se junta con las otras sombras del universo agujereadas por las estrellas. (...)” Giuseppe Penone 1998>>³⁶⁴⁶

Desde una amplia concepción de la iluminación natural, las “estrellas” de Penone iluminan naturalmente desde lo alto durante la noche. Evidentemente también durante el día la luz natural viene desde lo alto, particularmente reflejada por una arquitectura histórica abierta a la naturaleza luminosa, donde la iluminación natural es “desde arriba” incluso tratándose de un “interior”:

<< El ejemplo más hermoso de un interior completamente cerrado e iluminado desde arriba es el Panteón de Roma. >>³⁶⁴⁷

En cierto modo aparece como gris la resultante de una histórica y paradigmática penumbra, la del Panteón de Roma, explicado por el reparto de las “sombras” (diríamos que ‘intermedias’):

<< El suelo, bellamente pavimentado con un dibujo de cuadrados y círculos de mármol, recibe la mayor parte de la luz y refleja la suficiente para iluminar incluso los puntos más oscuros, así que no hay sombras muy negras en ningún sitio. >>³⁶⁴⁸

La sombra elogiada por Penone también deviene grisácea:

<< “La ceniza como la sombra es gris, se acuesta sutil en los muros, por tierra, impalpable, oscura, muda, fría, protectora, ambas son el resultado de la energía de la luz, ambas dispersan el volumen de las cosas en el espacio. (...) Las cenizas pueden ser color, materia para el dibujo del cuerpo que fueron, si son dispersadas, integran ese cuerpo en el conjunto de las cosas, si son recogidas, pueden recrear su sombra. Con las cenizas de una obra de arte se puede rehacer la obra de arte.” Giuseppe Penone 1997 >>³⁶⁴⁹

La esencial indefinición del gris deviene integradora. Un no-color lleno de connotaciones espirituales y particularmente asociado al budismo “zen”, como ya tratamos a propósito del gris Rikyu, nombre de un conocido maestro zen en la ceremonia del té:

³⁶⁴⁵ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.26

³⁶⁴⁶ PENONE Giuseppe, *Respirar la sombra*, en Catálogo: *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p.325

³⁶⁴⁷ RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Mairia / Celeste, Madrid, 2000, p.150

³⁶⁴⁸ *Op. cit.* p.151

³⁶⁴⁹ PENONE Giuseppe, *Respirar la sombra*, en Catálogo: *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p.326

<< El gris remite a lo indefinido, quizás porque constituye una alternativa a la dialéctica de contrarios, entre el blanco y el negro, o tal vez porque es imposible tener una imagen precisa del color gris: es común pensar en los grises, múltiples tonalidades que se confunden. Sin embargo, el gris también puede representar la espiritualidad y el ascetismo. Quizás deba entenderse como una liberación del color e, incluso de la luz, y no como un color sin más: es un estadio anterior, inestable y difuso, más cercano al espíritu que a la presencia concreta de las cosas. El gris es el color del zen y de los jardines de grava que rodean los templos de Kioto. >>³⁶⁵⁰

Frecuentemente el gris se asocia y se materializa en el “hormigón”, que por definición tiene vocación inclusivista:

<< (...) es un conglomerado de materiales cuyo aspecto más conocido es de color gris, aunque no tiene por qué serlo siempre. Según la elección de los áridos y la inclusión de pigmentos y aditivos, puede adoptar otras tonalidades. >>³⁶⁵¹

Tadao Ando (como hemos visto a propósito del muro y el luminoso patio) utiliza el hormigón ‘inclusivista’ y se interesa por el gris, incluso de tradición zen. Se trata pues de un gris que en última instancia no debe entenderse exclusivamente como la renuncia al color, sino como simbólica integración y no sólo de todos los colores:

<< Casa *Kidosaki* de Tadao Ando. El arquitecto japonés ha renunciado al color. Su arquitectura profundiza en el estudio de la luz y en los juegos de sombras. Es una arquitectura asociada al silencio y a la metafísica. El gris es el color esencial de la arquitectura japonesa (como ha explicado Henry Plummer en su libro *Light in japanese architecture*). El gris vacía las cosas de significado. >>³⁶⁵²

Como Tadao Ando en arquitectura, artísticamente Giuseppe Penone también realiza una búsqueda de la luz en la naturaleza, que incluso le lleva a una creativa deriva lingüística “hoja / ojo”:

<< “La propagación de una rama en el espacio a la búsqueda de la luz / tiene la misma estructura que una mirada. / El árbol es un gran ojo compuesto por tantos ojos pequeños, cada hoja / es un ojo que capta la mayor cantidad de luz. / Su forma esférica, su estructura orientada a la búsqueda continua de la luz / es la misma que la del ojo. En cada ojo hay un árbol al revés / que comprime sus hojas contra la retina. (...)” Giuseppe Penone 1994 >>³⁶⁵³

En un sentido similar, nosotros también hemos realizado una deriva lingüística en el devenir zen, así ‘luz / iluminación’ que ilustra el sentido del humor que contribuye a la identidad del zen. Evidente en el texto de una ilustración:

<< “Zendo [sala donde se práctica meditación zen sedente] ¡Me pondré cerca de una lámpara, puede que así alcance antes la iluminación...!” >>³⁶⁵⁴

Penone también trata poéticamente de un paradójico reflejo de la luz en el espejo, que naturalmente deviene paradójico (“lentillas” para no ver, “ciego”):

<< “Las lentillas de espejo recubren el iris y la pupila, / al ponerlas me vuelven ciego. / ... colocadas sobre el ojo, indican el punto de división, / de separación de lo que me rodea. / Como la piel, son un elemento de frontera, la interrupción de un canal / de información que usa como *medium* la luz. / Su característica de espejo hace / que la información que llega a mi ojo se refleje. (...)” Giuseppe Penone 1970 >>³⁶⁵⁵

³⁶⁵⁰ ASENSIO Francisco - BERCEDO Ivan, *Espacios Luminosos - Decoración*, Arco-RotoVisión, East Sussex, England, 1997, p.85

³⁶⁵¹ *Op. cit.* p.153

³⁶⁵² *Op. cit.* p.86

³⁶⁵³ PENONE Giuseppe, *Respirar la sombra*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p.251

³⁶⁵⁴ SANTOS NALDA J. *Zen, un camino hacia ti mismo*, Alas, Barcelona, 1994, p.55

³⁶⁵⁵ PENONE Giuseppe, *Respirar la sombra*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p.77

Penone refleja la mirada hacia el interior, mediante “lentillas de espejo”, y en el zen también la mirada orienta el ‘reflejo’ “hacia el interior”:

<< Cuando aprendemos a dirigir la luz hacia el interior, para descubrir la consciencia que lo impregna todo y cultivamos esta práctica como nuestra fuerza vital, podemos dirigir la luz hacia el interior cuando nos plazca y en cualquier lugar. Al margen de lo que estemos haciendo o de lo que esté ocurriendo, podemos ‘enfocar’ o ‘iluminar’ la mente. >>³⁶⁵⁶

El “espejo” también aparece de manera reiterada en el zen, definido como:

<< Espejo: Se puede llamar correctamente a un hombre un espejo del universo, pues todas las cosas se pueden reflejar en su mente, pero no se puede llamar al universo un espejo del hombre, pues nada de lo que éste ve en aquél puede mostrarle lo que él mismo es. >>³⁶⁵⁷

Penone parece referirse a unas visualizaciones un tanto místicas, a medio camino entre el arte y la espiritualidad, que tendrán cierto parecido con el funcionamiento de los fosfenos (que tratamos hace ya varios capítulos) e incluso con las visualizaciones (concretamente del *chakra* del ojo o *ajna*) que en otro capítulo trataremos:

<< “Punta de los dedos, descubrid lo que os pido tamborileándome en la frente. El espesor formidable de la sombra que cubre la frente es un vacío que se puede imaginar con cualquier forma. La sombra del follaje en la frente, la sombra del fuego en el carbón, la sombra del fuego del follaje en la frente. El ojo se despoja fácilmente de luz y del mismo modo vuelve a colmarse de ella y se limpia de las negras sombras. Toco el cálido color de la frente, toco el color de la sombra. La sombra recogida por la palma de la mano y posada en la frente. La protección de un puñado de sombra en los ojos.” >>³⁶⁵⁸

Recordamos a este respecto las coloreadas “visualizaciones” internas del místico hombre de luz, opuestas a las tinieblas iniciales. Refiriéndose a la doble circularidad de los “orbes de luz”, Corbin destaca ciertas sombras y luces:

<< Así el acontecimiento vivido (el ascenso y la salida del pozo) y las visualizaciones (los fotismos coloreados) son sincrónicos y son recíprocamente garantes, también por ser sincrónicos de la aparición del hombre de luz, es decir, de los órganos de luz (los sentidos suprasensibles) de su fisiología sutil. Su crecimiento, que nos es anunciado por otros fotismos descritos por Najm Kobra, llegará hasta la visualización del “guía invisible” o “testigo celestial”. Se anuncia en la visión de orbes de luz que forman la antítesis de los círculos de tinieblas que el místico percibía en sus comienzos, cuando su yo inferior (*nafs ammâra*) proyectaba todavía sombra. (...)

El doble círculo de los dos ojos tiene un significado preponderante, pues a medida que se purifican los “cielos interiores” crece hasta mostrar el círculo del rostro al completo, y finalmente el *aura* de toda “la persona de luz”. >>³⁶⁵⁹

Incluso las visualizaciones de Penone, podrían emparentarse con las del *rishi* o vidente sabio de la India histórica:

<< *rishi*: un vidente; un ser inmortal capaz de comprender las realidades ocultas y ponerlas de manifiesto de un modo comprensible para los humanos. Así es como los antiguos *rishis* crearon el ayurveda, movidos a compasión por los padecimientos de la humanidad. >>³⁶⁶⁰

En sintonía con este nivel de sutilidad, además del recientemente citado decálogo espiritual de iluminación, manifestado por el patriarca del zen, Bodhidharma, tratamos ahora de varios decálogos sobre la luz natural. Empezamos con el que en arquitectura propone Khan:

<< Hay cinco constantes que se repiten a lo largo de la obra de Khan: (1) La composición y la integridad de un edificio. (2) El respeto por los materiales. (3) El módulo espacial como elemento básico, cuya

³⁶⁵⁶ KWONG Jakusho, *Sin principio ni fin. La esencia del zen*, Oniro, Barcelona, 2004, p.227

³⁶⁵⁷ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.52

³⁶⁵⁸ PENONE Giuseppe, *Respirar la sombra*, en Catálogo: *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p.327

³⁶⁵⁹ CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.97

³⁶⁶⁰ SVOBODA Robert, *Ayurveda*, Kairós, Barcelona, 2003, p.313

repetición determina la planta. (4) La luz como factor constructivo. (5) Las relaciones entre los distintos elementos arquitectónicos. >>³⁶⁶¹

Evidentemente nos interesa particularmente el cuarto punto del manifiesto de Khan, que trata sobre la luz y la “identidad”:

<< (4) La luz como factor constructivo. La luz natural determina la identidad de un espacio. La planta muestra en donde hay luz y en donde no la hay. Los bocetos de Khan del Partenón ilustran esta afirmación: los elementos no permeables a la luz (las paredes y las columnas) han sido dibujadas en negro. (...) En el consulado americano en Luanda se agrega un elemento más: una pared con una abertura situada delante de la fachada aventanada, regula el paso de la luz. >>³⁶⁶²

También encontramos un curioso decálogo sobre la luz artificial en escenografía que, en cierta medida y desde una filosofía absolutamente diferente, podría sintonizar (sólo por el concepto de ‘decálogo’ a seguir) con el manifiesto Dogma que los cineastas realizan en 1995. En una entrevista el escenógrafo Günter Schneider-Siemssen afirma:

<< “Mi consejo a los futuros escenógrafos es que sigan mis diez mandamientos: 1º el escenario debe ser entendido como un espacio cósmico; 2º debe dominar todos los aspectos de diseño escénico; (...) 7º debe ser capaz de lidiar con la totalidad del utillaje técnico del escenario, incluyendo la iluminación y los efectos especiales; (...) 9º debe lograr que lo universal y lo cósmico sean visibles para el público;”>>³⁶⁶³

Aún tratándose de luz artificial, aparece en los “diez mandamientos” del escenógrafo, un interés por lo natural (se supone que luz incluida) que se evidencia en la reiterada utilización del término “cósmico” en los puntos primero y noveno. Quizás recíprocamente, podríamos apreciar en la luz natural de Khan, un equiparable sentido universalista, que se evidencia desde una obra “atemporal” interesada por las relaciones, explícitamente en el quinto punto del manifiesto:

<< (5) Las relaciones entre los distintos elementos arquitectónicos. A lo largo de la obra de Khan se observa su preocupación por solucionar, mediante la práctica de la arquitectura, los problemas del presente. Sin embargo, su obra es “atemporal”, es decir, no es “histórica” en el sentido de que ni consiste en el desarrollo lineal de las posturas fundamentales de la arquitectura moderna ni es la simple y racional fusión de los distintos postulados arquitectónicos del pasado. Atemporal no significa dejar sin resolver los problemas y las necesidades del presente. Existen muchas obras de arquitectura importantes que en esencia no son históricas, aun cuando las circunstancias y las pautas de evaluación cambien con el transcurso del tiempo. Es, cómo decía Khan: “Boullé existe, la arquitectura también.” >>³⁶⁶⁴

De la buena arquitectura de Khan realizada con luz natural saltamos en nuestro discurso a una mala arquitectura (“planificación deficiente”), que no obstante será transformada por la luz artificial, como sucede en el *Centro de la población de Croydon*, Surrey, Reino Unido:

<< Con una población de 335.000 e inundado por el crecimiento descontrolado de los suburbios del sur de Londres, (...) Croydon es un exponente de la planeación deficiente, la arquitectura poco pensada de la posguerra y plaga urbana general.

Su bosquecillo de oficinas relativamente altos, muchos alrededor de 20 pisos, fue concebido en el período más optimista de las décadas de 1950 y 1960 como oficinas centrales modelo para corporaciones de rentabilidad segura. Sin embargo, en la actualidad alojan principalmente operaciones de oficinas secundarias, de baja renta, (...)

La autoridad local, el Ayuntamiento de Croydon, ha hecho mucho para intentar aliviar la imagen y atmósfera negativas de la población, y ha tenido sus éxitos. >>³⁶⁶⁵

³⁶⁶¹ GIURGOLA Romaldo, *Louis I. Kahn*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.154

³⁶⁶² *Op. cit.* p.159

³⁶⁶³ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.21

³⁶⁶⁴ GIURGOLA Romaldo, *Louis I. Kahn*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.162

³⁶⁶⁵ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.78

El luminoso proyecto de rehabilitación incluso cuenta con la sorprendente colaboración de *Imagination*, una compañía dedicada al diseño de espectáculos luminosos:

<< Por las noches, la escala inhumana del centro de Croydon se hace más pronunciada y puede tomar un aire amenazador y brutal. Los compradores y oficinistas se esfuman, y las calles se dejan a los jóvenes bebedores que frecuentan el número creciente de bares característicos.

De modo que cuando un proyecto de iluminación de coloración coherente y global fue propuesto para los edificios principales en el centro de la ciudad, encontró una audiencia más receptiva que la que podría haber hallado en otra parte.

El *Croydon Skyline Project*, como se dominó el proyecto, fue desarrollado ya desde 1993 a partir de una idea de *Imagination*, una de las compañías de eventos y diseño líderes en el Reino Unido. >>³⁶⁶⁶

De modo que el mundo del espectáculo, como el representado por el escenógrafo Schneider-Siemssen utiliza mucho las “proyecciones” (como en famosas escenográficas bélicas), unos efectistas recursos lumínicos equiparables a los que participan en la reconstrucción de una nefasta arquitectura de posguerra en Croydon:

<< “Soy muy conocido por mis producciones de *Der Ring des Nibelungen (El anillo de los nibelungos)*, de Wagner (...) En esta producción (...) utilizamos mi diseño de iluminación y nos valimos de múltiples proyecciones. Con el equipo de iluminación, construimos efectos de fuego nuevos y especiales para mostrar al mago del fuego de *Die Walküre (Las valquirias)*.” >>³⁶⁶⁷

La escenográfica propuesta creativa diseñada por Speirs & Major, que incluye las proyecciones, también hace cómplice del luminoso compromiso social, a los artistas que participan con “instalaciones temporales” que contribuyen a la viabilidad “económica” del proyecto:

<< Jonathan Speirs de Speirs & Major propuso una mezcla de sistemas de cambio de color y proyecciones de imágenes para las fachadas de las principales torres de oficinas, sosas y anónimas, y organizó varias instalaciones temporales para acumular ayuda económica y demostrar el potencial de la tecnología a los posibles patrocinadores. >>³⁶⁶⁸

Como “proyecto” de futuro nos interesamos por el proyecto prototípico para el *Centro de la población de Croydon*, dado que deviene modélico (“muy válido”) al arrojar una nueva y comprometida luz sobre la sociedad, aportando incluso un “concepto divertido”:

<< El proyecto es parte de un plan de iluminación estratégico más amplio para el área, el cual incluye iluminación mejorada en puntos de alta criminalidad, pero inevitablemente se ha enfocado la atención en las coloridas transformaciones de los rascacielos. “Es un concepto divertido”, dice el representante local, Adrian Dennis, “pero tuvo un valor económico subyacente”.

Aunque el *Skyline Project* es algo chillón, su objetivo de hacer de las calles de Croydon más habitables es muy válido. >>³⁶⁶⁹

Desde un planteamiento de futuro, si este proyecto luminoso introduce armonía y coherencia, científicamente la “luz del láser” (“la luz más pura”) hace lo propio:

<< (...) con la luz existe el problema de que, por naturaleza, es caótica; la luz solar, la luz eléctrica o la luz de una vela arrojan una mezcla de diferentes longitudes de onda en todas las direcciones, de un modo que puede describirse como incoherente. La luz del láser es coherente: una única pulsación emergerá de un prisma con exactamente la misma intensidad con que entró con el mismo. >>³⁶⁷⁰

³⁶⁶⁶ *Op. cit.* p.79

³⁶⁶⁷ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.21

³⁶⁶⁸ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.80

³⁶⁶⁹ *Ibidem.*

³⁶⁷⁰ VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.110

La luz conceptualmente puede situarse entre “la materia y lo inmaterial” y desde comienzos del siglo XX interesó artísticamente, especialmente a los futuristas italianos, precisamente por su previsible proyección de futuro:

<< La negación de la obra, teorizada por el arte conceptual, determina la desmaterialización de su consistencia física sustituida por la idea de la naturaleza del arte, por materiales ligeros y sustancias impalpables como la luz; (...) Cursos y recursos: la exaltación de la luz y de las nuevas técnicas de comunicación fueron dos temas centrales de la poética futurista. >>³⁶⁷¹

Esta tradición italiana se propone en continuidad y significativamente en un Catálogo expositivo, se denomina *Del futurismo al láser*, donde puede apreciarse como otros artistas mantienen el culto a la luz:

<< Cornelli, que empieza a trabajar entre las décadas 1970-1980, introduce el análisis crítico de lo Conceptual en la recuperación de la imagen que deforma o invierte a través de la descomposición, la reflexión y la refracción de la luz. Su imagen estriba en la luz y la sombra, es una imagen que refleja la debilidad y la incertidumbre de la condición contemporánea. >>³⁶⁷²

Otros artistas contemporáneos (no siempre italianos) interesados por la iluminación como arte, fueron reunidos en una exposición más específicamente dedicada a la luz. Estos artistas de la luz significativamente transforman la arquitectura (de Sert en Barcelona):

<< (...) los artistas que integran la exposición *Lux / Lumen* trabajan la luz como sujeto de la obra. Ella es la que le da la vida. El siglo XX, que ha encontrado sentido en la pintura misma, al margen de la forma, ha sido capaz, aunque resulte paradójico, de crear el volumen sin servirse de la materia (mármol, bronce...), valiéndose tan sólo de la luz. Este es el tema de nuestra exposición. >>

... y lo “paradójico” también acompaña a esta artística luz artificial:

<< No es menos paradójico que los espacios luminosos de Sert se vean momentáneamente transformados por las obras de Dan Flavin, Felix González-Torres, Bruce Nauman y James Turrell. Confiamos en que los visitantes de *Lux / Lumen* disfrutarán de esta nueva atmósfera, envolvente y silenciosa. >>³⁶⁷³

El inventario de artistas de la luz se expande en alguna de las escasas publicaciones monográficas (en inglés) dedicadas al tema:

<< Contents: Robert Irwin, James Turrell, Maria Nordman, Douglas Wheeler, Bruce Nauman, Eric Orr, Larry Bell, DeWain Valentine, Susan Kaiser Vogel, Hap Tivey >>³⁶⁷⁴

En la citada exposición sobre el devenir artístico italiano, que luminosamente se orienta hacia el láser, se destaca el valor de la “energía” en el futurismo:

<< En la cuarta sección, *La materia y lo inmaterial* se impone el uso de la luz, de las fugaces imágenes del vídeo y la comunicación interactiva. La línea italiana de las investigaciones sobre la materia coincide en cierto modo con el interés originario de los futuristas por los fenómenos de la electricidad y de la materia como radiación de energía. >>³⁶⁷⁵

Sobre el “láser” como valor energético también insisten otros artistas como Yamagata, que se interesan por la dimensión futurista (precisamente cuántica) proyectada hacia otra dimensión conceptual:

³⁶⁷¹ SILIGATO Rosella, *Del polimaterismo futurista a la comunicación interactiva*, en Catálogo *Del futurismo al láser - La aventura italiana de la materia*, Ed. Mazzotta, Palau de la Virreina, Barcelona, 2000, p.35

³⁶⁷² *Op. cit.* p.34

³⁶⁷³ MALET Rosa Maria. *Presentación*, en Catálogo *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p.63

³⁶⁷⁴ BUTTERFIELD Jan, *The art of light + space*, Abbeville Press, Nueva York, 1993, p.5

³⁶⁷⁵ SILIGATO Rosella, *Del polimaterismo futurista a la comunicación interactiva*, en Catálogo *Del futurismo al láser - La aventura italiana de la materia*, Ed. Mazzotta, Palau de la Virreina, Barcelona, 2000, en Pequeño catálogo de mano.

<< (...) cuenta con una fuente de luz muy elemental: el láser, en el que se pueden modular con precisión los dos parámetros básicos de la luz, su valor energético y su longitud de onda (su color). (...) En la interacción de un haz láser con una superficie cualquiera de la instalación se producen intercambios a escala cuántica cuyo resultado es una modificación de las características del haz. En la medida que el espectador puede contemplar el aspecto del haz antes y después de la interacción se podría decir que ha “presenciado” el resultado de un intercambio cuántico. >>³⁶⁷⁶

Conectando con la propia tradición italiana, el láser aparece en continuidad con el concepto de “arte cuatridimensional” manifestado por Fontana:

<< Mochetti titula una obra suya *Fontana, Fontana*, reconociendo su descendencia del artista: “Su grandeza estriba en haber intuido un nuevo espacio y roto el tradicional, mientras yo me he encontrado trabajando más allá de sus cortes, dentro de la espacialidad intuida por él. Fontana rompió una membrana, dentro de ella está colocado mi trabajo”. Después de publicar una teoría orgánica sobre el láser, en 1970, Mochetti puede disponer de la materia-luz que Fontana esperaba para deshacerse del objeto, tubo de neón o lámpara de Wood. “Hay una fuerza que el hombre no puede manifestar”, escribe Fontana en 1946.” (...) Por esto pedimos a todos los hombres de ciencia del mundo, que saben que el arte en una necesidad vital de la especie, que orienten una parte de sus estudios hacia el descubrimiento de esta sustancia luminosa y maleable, y de instrumentos que produzcan sonidos que permiten el desarrollo del arte cuatridimensional”. (Manifiesto Blanco, Buenos Aires, 1946). >>

... de esta manera, mediando el láser, Mochetti puede conciliar Fontana con Duchamp:

<< Visualizar la infinidad del espacio-tiempo y la materia-luz carente de masa son las dos directrices del trabajo de Mochetti, hechas con el rojo y antiespiritual rayo láser, generador de ondas electromagnéticas visibles que corren en el tiempo y en el espacio y permiten apuntar a largo alcance, pudiendo perder la percepción visual de su final. No queda más remedio que señalar los obstáculos, los límites físicos ocasionales más allá de los cuales puede ir sólo el pensamiento. Mochetti no es un conceptual sino que asume la actitud del arte conceptual que privilegia el pensamiento respecto a la forma, más aún la rechaza “a lo Duchamp” >>³⁶⁷⁷

En el devenir artístico de Mauricio Mochetti, significativamente el “láser” integra luz, espacio e infinito:

<< Ya en esta primera fase de su estudio de las formas geométricas elementales, que considera paralela a la científica, utiliza la luz como instrumento de análisis. (...) A partir de los años ochenta, el láser es protagonista, no exclusivo, de su experimentación sobre la luz, el espacio y el infinito. >>³⁶⁷⁸

A este respecto puede observarse que, en la “lista de las obras” del catálogo expositivo, aparece una obra concreta que utiliza el “láser”:

<< Maurizio Mochetti. *Esferas*, 1988, 120 esferas con silicona y láser. >>³⁶⁷⁹

En sintonía con esta sesgada revisión histórica del arte italiano, se plantea otra concepción histórica y artística de la luz artificial, donde se manifiesta su potencialidad como proyecto de futuro:

<< La tecnología de los rayos láser está siendo actualmente explorada por los artistas, pero hasta ahora esta labor no está completamente desarrollada ni documentada. Entre los artistas que trabajan con este medio se incluyen Billy Apple y Robert Whitman. Se trata de un medio con potencial escultórico considerable. >>³⁶⁸⁰

³⁶⁷⁶ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior n° 148, noviembre 2004, p.190

³⁶⁷⁷ SILIGATO Rosella, *Del polimaterismo futurista a la comunicación interactiva* en Catálogo *Del futurismo al láser - La aventura italiana de la materia*, Ed. Mazzotta, Palau de la Virreina, Barcelona, 2000, p.35

³⁶⁷⁸ *Op. cit.* p.182

³⁶⁷⁹ *Op. cit.* p.168

³⁶⁸⁰ MIDGLEY Barry, *Guía completa de escultura, modelado y cerámica -Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.190

En escenografía también se utiliza artísticamente el “láser” y la “holografía”, enfatizando su carácter científico, como hace el escenógrafo Schneider-Siemssen:

<< “La primera vez que empleé holografía en el escenario fue en Salzburg Marionettentheater gracias a los doctores en física Kroy y Halldorsson. Se proyectaban pequeños hologramas físicos con láseres de argón sobre superficies vidriadas cubiertas con una capa holográfica de chapa. Los hologramas se realizaron en Inglaterra a partir de mis diseños. La segunda vez que quise utilizar holografía en un escenario grande, como el de la Bayerischer Staatsoper (Opera estatal de Baviera), ya no funcionó. El laboratorio holográfico de Los Angeles tenía suficiente capacidad para realizarla, pero no disponíamos del tiempo necesario. >>

Evidentemente esta tecnología evoluciona día a día:

<< Hoy en día, nos encontramos en una etapa en la que físicamente podemos emplear holografías en grandes escenarios. El problema principal son los elevados costes de producción. En este momento estamos trabajando con proyección láser, con la que es posible obtener holografías. Sin embargo, hoy en día es muy difícil realizar una instalación holográfica con calidad y a buen precio. En el fondo, considero al diseñador de iluminación como un artista no solamente como un técnico, de ahí mi gran interés por la proyección de alta resolución sobre el escenario.” >>³⁶⁸¹

Históricamente el láser se produce por primera vez hace ya algunas décadas en el ámbito científico, concretamente “californiano”:

<< El primer láser fue creado en 1960, cuando los científicos de un laboratorio californiano produjeron una pulsación cegadora de luz, que una vez enfocada era capaz de perforar un diamante. El medio utilizado fue un rubí sintético, que muy pronto fue sustituida por un tubo hueco, lleno de gas, que proporciona un haz continuo, en lugar de una serie de destellos. Ambos tipos de láser consisten en tubos cerrados, cuyos extremos internos son reflectores, si bien uno de ellos lo es sólo parcialmente, como un espejo de doble paso. Los átomos en el medio del láser, que pueden ser un gas o un sólido, son estimulados por una fuente externa de potencia, destellos de luz procedentes de un tubo (...) >>

... y se observa que los “átomos emiten fotones” luminosos:

<< Como consecuencia de ello, los átomos emiten fotones de luz que no pueden escapar al azar, como lo hacen por ejemplo en una bombilla incandescente o en un tubo fluorescente convencionales. >>³⁶⁸²

Muchos años después Yamagata, curiosamente también afincado en California (Los Angeles y Santa Mónica) se interesa por los “fotones de luz del sol” para, en cierta medida, ‘naturalizar’ (a nivel teórico) el láser. Hemos de recordar que:

<< Yamagata es un artista global. Nace en Japón, se educa en París y desarrolla su carrera en California, donde reside. (...) Para Yamagata, toda luz es natural. La fuente de la que parte no es relevante; la luz sólo es luz. Desde el punto de vista íntimo de la materia los fotones de la luz del sol no son diferentes de los del láser. >>³⁶⁸³

Y así debemos volver a citar su espectacular intervención con luz natural, pero ahora sobre todo nos interesa la intervención con el “láser”:

<< Hiro Yamagata, *Campo cuántico X3* [al cubo], Museo Guggenheim Bilbao, hasta el 3 de abril 2005. Situados junto al Guggenheim, los cubos de Yamagata interactúan con la luz solar y con los haces de láser proyectados desde el otro lado de la ría.

(...) Recibimos una secuencia espectacular de imágenes de luz y color sin tiempo para comprender el entorno espacial en el que se producen, de modo que nos queda una percepción neta, sin estructuras de pensamiento que la articulen. >>³⁶⁸⁴

Pero el “pensamiento” occidental no descansa y aparece Paul Virilio como soporte filosófico para la iluminación artificial que, con geometría e iluminación proyectada, se orienta hacia una estética de la desaparición, arquitectónica-escultórica incluso:

³⁶⁸¹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.19

³⁶⁸² VARLEY Helen (directora edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.110

³⁶⁸³ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, *Diseño Interior* n° 148, noviembre 2004, p.189

³⁶⁸⁴ *Op. cit.* p.188

<< “(...) la Opera de hoy es el Boeing 747, nueva sala de proyección en la que se intenta compensar la monotonía del viaje con el atractivo de las imágenes, (...), hasta el punto de que el confort subliminal del avión supersónico impone su ocultación total, y quizás exija en el futuro la extinción de las luces y la narcosis de los pasajeros... (...) la arquitectura no mora en la arquitectura sino en la geometría, en el espacio-tiempo de los vectores; “ >>

Continúa Paul Virilio en *Esthétique de la disparition* (Editions André Balland, París, 1980 / *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998) implicando luminosamente en esta titular desaparición a la arquitectura y la escultura:

<< (...) el arte desaparece incesantemente bajo la intensa iluminación de los proyectores y propagadores. Después de la arquitectura-escultura comienza la era de la facticidad cinematográfica, tanto en sentido literal como figurado. Desde ese momento la *arquitectura es “puro cine”*, al hábito de la ciudad le sigue una motorización inhabitual, inmensa sala oscura dedicada a la fascinación de las masas, donde la luz proveniente de la velocidad vehicular (audiovisual y automóvil) renueva el destello de la luz solar. La ciudad no es ya un teatro (ágora, foro) sino el *puro cine de las luces de la ciudad*, que han vuelto a Ur (Our-la luz) creyendo que el desierto no tenía horizonte. >>³⁶⁸⁵

En la histórica relación de la luz con el arte y el pensamiento científico debe aludirse al devenir (pasado, presente, futuro) de la Física clásica a...

<< En la Física clásica el Universo entero está ordenado por unas leyes generales y con su estudio se puede predecir el comportamiento futuro de aquél. El determinismo que ello implica podría ser ilustrado con la afirmación del científico y filósofo francés del siglo XIX Pierre Simón Laplace (1749-1827): “Podemos ver el estado presente del Universo como un efecto de su pasado y como la causa de su futuro”. >>

... la Física cuántica que asocia pero también relativiza la relación “luz” / “materia”:

<< La Física Cuántica, cuyos primeros experimentos se remontan a comienzos del siglo XX, se basa en el estudio del comportamiento de las ondas lumínicas (y en esto coincide con los artistas de lo inmaterial). Los experimentos llevados a cabo con fotones (que es como Albert Einstein, 1879-1955, llamó a los paquetes en donde se transmite la energía de un haz luminoso) revelaron que la luz es capaz de comportarse como materia, dependiendo del aparato de medida que se emplee, fenómeno que se conoce como dualidad onda-corpúsculo. >>³⁶⁸⁶

Sorprendentemente la ciencia deviene azarosa en la valoración física de la luz, cuestionando “la realidad” de la materia:

<< Que la luz siga un modelo u otro depende del aparato medidor con el que interactúa: es onda si ha de atravesar una rendija, es corpúsculo si ha de incidir en una placa emulsionada. La ‘realidad’ de la materia parece que se nos ofrece en la amplitud de sus posibilidades, esperando solamente nuestro criterio, nuestra rectificación, nuestra realidad. >>³⁶⁸⁷

Retomando los aspectos creativos puede observarse que, además de Yamagata, también otros autores combinan la investigación científica con las aplicaciones artísticas luminosas pioneras, como sucede con Günter Schneider-Siemssen cuyas primeras aplicaciones de iluminación escenográfica utilizando proyecciones de naturaleza se remontan a los años 50:

<< Después de trabajar como escenógrafo en el teatro y el cine, fue nombrado jefe de escenografía en el Salzburg Landerstheater (Teatro nacional), donde en 1952 utilizó por primera vez proyecciones como paisaje de fondo. Un año antes dio comienzo a cuatro décadas de trabajo con títeres para el Salzburg Marionettentheater (Teatro de títeres de Salzburgo), donde destacó como pionero en el empleo de la holografía en un escenario. En 1958, durante su etapa en Bremen, comenzó a articular su teoría del escenario como espacio cósmico, cuando realizó el decorado para *Die Harmonie der Welt (La armonía del tiempo)* de Hindemith. >>

Su luminosa biografía continúa con el uso escenográfico de la “holografía” y otras proyectivas investigaciones científicas asociadas:

³⁶⁸⁵ MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.233

³⁶⁸⁶ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.23

³⁶⁸⁷ *Ibidem*.

<< Entre sus intereses se incluye (...) la pintura con luz y proyecciones, así como las investigaciones en física relacionadas con la holografía y con la proyección lumínica tridimensional en los escenarios teatrales. >>³⁶⁸⁸

Sin embargo, Yamagata niega artísticamente la iluminación escenográfica llegando incluso a negar las “sombras” (concepto elogiado por el también ‘oriental’ Tanizaki):

<< El uso que hace de la luz abre un nuevo límite: ni la utiliza para iluminar formas o superficies, como lo haría un escenógrafo, ni lo hace para que traslade una proyección, como tantos videoartistas. Yamagata aporta capas de información visual a las superficies, pero lo hace usando la luz como única herramienta y sin formalizar nunca imágenes reconocibles. Es significativo también el hecho de la ausencia de sombras. Su presencia establecería una referencia negativa y evidente a lo tangible. Por eso una sala está forrada de espejos y otra tiene el fondo negro. >>³⁶⁸⁹

El interés de Yamagata por el arte y la luminosa física cuántica sintoniza con otras raíces históricas que marcaron al arte desde comienzos del siglo XX:

<< (...) la sociedad occidental de principios del siglo XX comenzó a replantearse los parámetros bajo los cuales el mundo era observado y comprendido.

La gran revolución que produjeron en la década de 1920 los postulados de la Física Cuántica, que afectaban a la propia idea de realidad, no se detuvo en el ámbito del mundo científico, sino que trascendió a todos los aspectos de lo social y generó una actitud dictada por un sentido de ‘lo real’ que podríamos llamar abierto. >>

Esta apertura incide en el arte especialmente a partir de 1960, redefiniendo su materialidad:

<< El mundo del arte se hizo eco de estos planteamientos y muchos artistas, a partir de 1960, empezaron a preguntarse sobre los parámetros que rigen la realidad y la percepción de ésta. Preguntas que contestaron de forma plástica con obras y proyectos, que les llevaron en la mayoría de los casos a investigar en las raíces más profundas de la psicología y el comportamiento físico humano, así como a indagar en una nueva definición de ‘lo material’. >>³⁶⁹⁰

También en la creación luminosa aparece la relación entre “arte y fenomenología”, que lleva a la difusión y aplicación artística de la Física Cuántica:

<< Si la situacionalidad se nos presenta como una característica del Arte Inmaterial, el espacio de luz que éste genera se define por esa movilidad que lo hace siempre cambiante, siempre posible, y, por otro lado, lo convierte en un espacio sin fronteras en donde el paso del mundo ‘real’ al mundo ‘virtual’ es tan sólo una actitud por parte del espectador o una pauta por parte del artista. (...) Por eso enfocaremos la relación del público con las obras creadas por los artistas de lo inmaterial desde los planteamientos de la Fenomenología.

Las teorías fenomenológicas defendidas por pensadores de la categoría de Husserl, Heidegger, Fink, Merleau-Ponty, Ricoeur, Pos, Thévenez o Lévinas se originaron a principios del siglo XX, al tiempo que se consolidaban y difundían las teorías de la Física Cuántica >>³⁶⁹¹

Anticipando nuestro próximo epígrafe, valoramos como con líneas de “láser” (“haces”) también se dibuja una luminosa geometría, que completa desde la distancia la intervención de Yamagata en Bilbao:

<< La instalación se completa con el cuadro nocturno del conjunto. Se ha construido una torre al otro lado de la ría que soporta una plataforma desde la que se proyectan haces de láser e imágenes. Este imponente arsenal luminoso se combina con varios proyectores perimetrales situados alrededor de los cubos. >>³⁶⁹²

³⁶⁸⁸ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.15

³⁶⁸⁹ VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior n° 148, noviembre 2004, p.190

³⁶⁹⁰ CHAVARRIA Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p.9

³⁶⁹¹ *Op. cit.* p.24

³⁶⁹² VALERO Ignacio, *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, Diseño Interior n° 148, noviembre 2004, p.189

Recordemos que esta intervención de Hiro Yamagata denominada *Campo cuántico X3* [al cubo] en el exterior del Museo Guggenheim Bilbao (hasta el 3 de abril 2005) está situada en el contexto de un entorno industrial reconvertido y en articulación con un nuevo contexto artístico:

<< Esta instalación (...) descubre nuevos límites y posibilidades inéditas de construir un espacio sólo con luz transformada por material especular y paneles holográficos. Situados junto al Guggenheim, los cubos de Yamagata interactúan con la luz solar y con los haces de láser proyectados desde el otro lado de la ría. >>³⁶⁹³

En una luminosa equiparación contextual, también desde el otro lado de un río (en este caso el Támesis) la artística luz artificial incide sobre el reciclaje arquitectónico:

<< La principal luminaria para la chimenea y la iluminación de la fachada frontal (...) proporciona una serie constante de desvanecimientos y cambios de color. Se superpusieron sobre este efecto de flujo de color 10 proyectores de perfil de iluminación concentrada (...) Estos se proyectan moviéndose sobre líneas blancas hacia arriba y hacia abajo de la chimenea en un minucioso patrón coreográfico. >>³⁶⁹⁴

Así sucede en la intervención sobre la *Tate Modern Gallery*, donde de nuevo se utiliza la linealidad de la luz del láser (“línea sencilla y alargada”) como acompañamiento a otros efectos lumínicos:

<< La tecnología láser también juega su papel en el espectáculo. Seis proyectores láser de 30-50 W localizados al otro lado del río se programaron para efectuar la coreografía de proyección de una secuencia repetida de cuatro minutos de imágenes de láser de línea sencilla y alargada a través de la cara exterior del edificio. >>³⁶⁹⁵

Recordemos que en escenografía también se utiliza el láser lineal, sugiriendo trayectorias balísticas:

<< William Dudley colaboró con Bill Bryden en una obra sobre las experiencias de gente común llamada *The Big Picnic*. La historia trataba de un grupo de jóvenes escoceses en la Primera Guerra Mundial. “Utilizamos un poderoso abanico de efectos de sonido y láseres programados para enviar un granizo de pulsos sobre las cabezas de los espectadores. Cuando se alteran los espejos del pulso, pueden obtenerse una lluvia de balas. Enfatizamos ese efecto con hielo seco y humo, atravesado por los láseres; el hielo seco crea una superficie exactamente idéntica a la niebla de un pantano o una ciénaga. La luz láser pasa de rojo a verde, lo que da la sensación de gas de pantano y de tropas cegadas por gas de fosgeno; los soldados se arrastran sobre el vientre debajo de esta superficie.” >>³⁶⁹⁶

Deben tenerse en cuenta, a este respecto, ciertos aspectos tecnológicos relacionados con el color del láser (particularmente asociados con el gas):

<< El color de un rayo láser se determina por el tipo de gas que se utiliza en el tubo. El color más familiar es la luz roja, emitida por un láser que funciona con gas neón y helio. Otros gases más costosos, como el criptón, producen colores rojo, verde, azul y amarillo, mientras que el gas argón se utiliza básicamente para un verde que puede graduarse hasta adquirir un tono verde azulado. No obstante, se ha descubierto una forma de ampliar la gama de colores introduciendo una segunda cámara láser que se llena de un tinte, en lugar de gas. >>³⁶⁹⁷

Y, como ya citamos, la línea aunque no se trace con láser, proyectada sobre la escultura, evidencia múltiples posibilidades técnicas por medio de esta línea e incluso utilizando el “punto” como geometría mínima:

³⁶⁹³ *Op. cit.* p.188

³⁶⁹⁴ GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002, p.142

³⁶⁹⁵ *Ibidem.*

³⁶⁹⁶ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.84

³⁶⁹⁷ VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.110

<< En los siglos posteriores a la propuesta de Alberti, en la práctica de la escultura se ha acumulado una amplia serie de máquinas basadas en la posibilidad de definir la posición exacta de cualquier punto en el espacio con tres coordenadas referidas a otros puntos o cualquier estructura geométrica fija. Es lo que hace posible la existencia de diferentes ‘máquinas de puntos’ para copiar de un modelo otra figura de igual o diferente tamaño. >>

También la geometría deviene escultórico proceso inverso, mediando la “fotogrametría”:

<< La capacidad de la geometría para explicar las relaciones métricas entre los puntos de una escultura y su representación plana, permite el planteamiento inverso, haciendo posible la construcción de un modelo corpóreo a partir de su representación plana. La moderna fotogrametría permite conocer las tres dimensiones de los objetos a través de fotografías realizadas en determinadas condiciones. En los primeros tiempos del desarrollo de estas modernas técnicas de representación, que han visto su relevo y maduración con los modernos medios informáticos, se construyeron aparatos para copiar esculturas a partir de fotogramas. >>³⁶⁹⁸

02.5.11- Geometría

Aunque sigamos dentro del contexto de estética, ahora valoraremos la geometría en otra dimensión, como algo más que un componente de la estética. Como ya hemos ido tratando, en la historia del arte contemporáneo el arte de vanguardia se ha integrado con “la teoría científica y la teoría espiritual”, dotando de una dimensión sagrada a la geometría, que también se abre a las energías de la naturaleza:

<< La mayoría de los comentarios sobre las películas de James Whitney subrayan su espiritualidad (taoísta, budista o alquímica) como la inspiración de su vida y obra, pero su imaginería puede interpretarse fácilmente como un equivalente cinemático de la estructura de la materia. La postura de Whitney tiene una tradición considerable en el arte moderno. Recientes estudios dan fe del interés simultáneo en la teoría científica y la teoría espiritual o mística (especialmente de un género derivado del budismo), a un nivel popularizado, entre artistas de los centros de vanguardia de París, Moscú, Munich y Nueva York durante la primera parte del último siglo. >>

... lo que nos lleva a reiterar geoméricamente aspectos ya tratados, respecto a Mondrian y Malévich, interesándonos la valoración que aquí se hace de la “geometría sagrada”:

<< El celebrado interés de Mondrian por la teosofía, por una parte, y el interés de Malévich en creencias sobre una geometría n-dimensional, por otra, podrían tomarse como coordenadas. Según Maurice Tuchman, las obras suprematistas de Malévich “pretenden representar el concepto de un cuerpo que pasa del espacio tridimensional ordinario a una cuarta dimensión” (Maurice Tuchman. Introducción a *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986-1987, p.37), y de ese modo, ofrecer una lectura “espiritualista” de obras que él definía como abstractas. De forma coherente, incluyó muchas obras que hacen obvias referencias espirituales a la geometría sagrada, ‘formas de pensamiento, diagramas cósmicos y otras simbolizaciones o ilustraciones de lo espiritual. >>³⁶⁹⁹

Desde una artística contemplación de la naturaleza realizada por Caspar David Friedrich en *Monje mirando al mar*, 1809, (Oleo, 110 x 171cm.), el ojo interior se abre espiritualmente al abismo, mediando una geométrica concepción (“mandálica”):

³⁶⁹⁸ CABEZAS Lino, *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.119

³⁶⁹⁹ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.60

<< El ojo interior de Caspar David Friedrich se abre con la contemplación mandálica del paisaje. El cosmos es ahora un gran objeto simbólico, el laberinto atávico parece haber invadido de nuevo el mundo. Por él ha de circular el sujeto en ese tránsito de desencarnamiento de las escalas inferiores del ser (las más epidérmicas, terrenales, valores de superficie) a las superiores abismáticas. >>³⁷⁰⁰

En este sentido nos interesa la concepción teológica de la nada abismal en Böhme, un anticipo del concepto del infinito que luego trataremos:

<< La atracción del abismo, una de las principales claves estéticas del idealismo alemán, no se entendería, por ejemplo, sin la teosofía böhmana y la compleja cosmogonía que en ella se despliega dialécticamente a partir de la Nada.

(...) Fuera de los límites de lo abarcable, como fuera del mundo conocido cuando éste se suponía plano, lo único posible de imaginar es la oscuridad absoluta, el abismo aterrador. “Dios” es, para la teología nadista, el nombre que se le da a ese abismo. >>³⁷⁰¹

Sobre la importancia espiritual de la nada en los textos originales de Böhme, Reguera (Catedrático de filosofía Universidad de Extremadura e “introducción de Wittgenstein en España”) insiste en el concepto de “sin meta”, relacionado con la sabiduría de la nada y el vacío. Aspectos que citamos a propósito del zen, particularmente en el término *mushotoku* equivalente a sin meta, sin beneficio:

<< Cuando habla de Dios a Böhme le rondan representaciones de este tipo. Voluntad del y de vacío y nada, “sin meta ni medida” (*Misterium Magnum* 7,17) sino sí misma, en un perpetuo juego de parto y consunción (*Misterium Magnum* 5,3). Lúcida ceguera desmedida de un afán, desde la nada, por la nada de sí mismo. (...)

Y la voluntad de nada de la nada es también la voluntad de la sabiduría de saber: voluntad de saber de la sabiduría, de saberse a sí misma (...)>>³⁷⁰²

Maillard nos contextualiza la importancia como “catalizador” de Böhme en la consecución del “pensamiento moderno” occidental, no obstante impregnado de espiritualidad ‘multicultural’:

<< Heredera de la cábala y de la heterodoxia reformista, la obra mística de Jacob Böhme es uno de los principales eslabones en la configuración del pensamiento moderno.

Jacob Böhme (1575-1624), procedente de Sajonia, un lugar situado entre Alemania y Polonia, (...) Böhme quiso transformar los conceptos de la dialéctica universal (material) de Paracelso en una dialéctica del espíritu, la misma que conduciría a la del idealismo alemán, especialmente con Hegel. La espiritualidad que culmina en Böhme es, pues, heredera de los heterodoxos reformistas, de la teosofía y de la cábala, por un lado, y de la gran tradición metafísica de Eckhart y Nicolás de Cusa, por otro. Böhme fue, de esta manera, el catalizador de la tradición cristiana y la neoplatónica, y un eslabón indiscutible en el camino hacia la configuración del pensamiento de la modernidad. >>³⁷⁰³

Retomando la estética contemplación espiritual de la naturaleza en Friedrich (*Monje mirando al mar*, 1809, Oleo), paradójicamente desde la exteriorización (ante la naturaleza) se insiste en la apertura espiritual del “ojo interior” mediando el *mandala*:

<< El ojo interior de Caspar David Friedrich se abre con la contemplación mandálica del paisaje. >>³⁷⁰⁴

Esta asociación del término *mandala* y la naturaleza también aparece en otros autores. Para la concepción del proyecto de futuro del paisajismo, la mirada al pasado y a Oriente se hace necesaria y la geometría impregnada de filosofía, telúricamente orientada del *mandala*, resulta crucial:

³⁷⁰⁰ RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, Arte y Parte nº 50, p.51

³⁷⁰¹ MAILLARD Chantal, *Vértigos de la razón*, El País-Babelia 31 enero 2004, p.19

³⁷⁰² REGUERA Isidoro, *Jacob Böhme*, Siruela, Madrid, 2003, p.71

³⁷⁰³ MAILLARD Chantal, *Vértigos de la razón*, El País-Babelia 31 enero 2004, p.19

³⁷⁰⁴ RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, Arte y Parte nº 50, p.51

<< La geometría filosófica: En las antiguas culturas orientales, la geometría no está en función de sus reglas matemáticas, es la interpretación de los principios religiosos y su traducción al espacio la que marca la trama definitiva. >>

Líneas ortogonales que se cruzan en un punto, retícula, círculo, son algunas de las entidades geométricas que se desprenden del *mandala*:

<< En la India, siguiendo la representación gráfica del mandala, se aplica a los templos un sistema radial, llamado de las cuatro puertas, que son dos ejes cartesianos, dirigidos a los puntos cardinales, que se introducen en el paisaje y lo ordenan en unidades menores. La retícula regular quedaba rota por un camino circular que recorre todo el perímetro, alrededor del edificio. >>³⁷⁰⁵

Por tanto urge una definición del término *mandala*, contextualizada entre la filosofía y la religión, donde se enfatiza el sentido profundo de la geometría del “círculo”. Pero sobre todo nos interesa el papel mediador de la geometría como proyecto integrador (“unificado”), en sintonía con el sentido de síntesis del *mandala*, tal como aparece referenciado por Cunningham (*Enciclopedia de Filosofía y Religiones Orientales*):

<< Mandala: palabra sánscrita que significa círculo. Un concepto místico, una ilustración o una estructura tridimensional que representa las fuerzas cósmicas y las verdades universales - “la síntesis de numerosos elementos distintivos en un proyecto unificado”. >>³⁷⁰⁶

Esta definición de *mandala* aparece corroborada por Jung, tal y como nos transmite la presidenta del Instituto Carl Gustav Jung, Zurich, Suiza, que considera que los *mandalas*:

<< son testigos de un viaje al centro del universo, lo mismo que al microcosmos del organismo físico de los humanos y de su espíritu.

Mandala (término tomado por Carl Gustav Jung del sánscrito, que luego se convirtió en una definición en términos religiosos y psicológicos) significa “círculo”. En psicología este círculo es, sobre todo, un símbolo de integridad. La experiencia demuestra que personas de distintas culturas y religiones se sienten fuertemente atraídas por este sentido de integridad, en especial durante los momentos de crisis personal, de desorientación o de conflictos aparentemente irresolubles. >>

La “meditación” participa de esta geometría introspectiva e integradora:

<< Los mandalas proporcionan un sentido de paz interior y de reconciliación, de orden en medio del caos. Al meditar y concentrar su atención en el núcleo del mandala, las personas que sufren un estado de confusión logran poner los pies sobre la tierra. >>³⁷⁰⁷

El mismo interés por la síntesis que acabamos de citar en el fundamento del *mandala* oriental, aparece en Occidente con la arquitectura de Rudolf Steiner, particularmente en el Goetheanum (del que nos volveremos a ocupar). Así la influencia oriental tamizada por la Antroposofía culminará en la Teosofía de Steiner, que arquitectónicamente se propone como “síntesis suprema” de geometría secreta y un “simbolismo de los números”, que con anterioridad ya interesó en Occidente particularmente a Pitágoras (del que luego trataremos):

<< (...) en 1913, cuando crea la Sociedad Antroposófica, concibe la idea de un edificio mitad templo mitad teatro, primer elemento, según él, de una nueva genealogía de edificios de culto. En honor a las obras de Goethe sobre la teoría del conocimiento, lo llama *Goetheanum* y hace construir en Dornach, Suiza, un edificio de dos cúpulas que representa la síntesis suprema de la materia y el espíritu La planta

³⁷⁰⁵ RICO Juan Carlos, *El paisajismo del siglo XXI. Entre la ecología, la técnica y la plástica*, Sílex, Madrid, 2004, p.94

³⁷⁰⁶ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.156

³⁷⁰⁷ SPILLMANN-JENNY Brigitte, *Prólogo* en CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.6

está generada por trazados reguladores basados en figuras poligonales. El interior está regido por un sistema de proporciones sometido al simbolismo de los números. >>³⁷⁰⁸

Entre arquitectura y escultura, Steiner con su emblemático Goetheanum sigue vigente incluso en el 2004, con la exposición sincrética en Basilea, (en la Fundación Beyeler) de explícita intencionalidad en su denominación (*ArchiSkulptur*):

<< Considerando las relaciones recíprocas entre la escultura y la arquitectura como uno de los fenómenos más interesantes del siglo XX, la Fundación Beyeler acoge en su sede de Riehen (Basilea) la exposición *ArchiSkulptur*, que pone de manifiesto la retroalimentación entre ambos campos, que ha sido especialmente fructífera desde el nacimiento de la escultura moderna, en el siglo XIX. Esta revisión de las correspondencias entre las dos disciplinas refleja cómo la escultura trata de asimilar principios clave de la arquitectura; por ejemplo, Aristide Maillol bebe del clasicismo; y el Constructivismo, del Gótico. A través de las instalaciones, que comienzan a desarrollarse en los años setenta, la escultura toma visos de arquitectura penetrable (Dan Graham).>>

... y donde expresamente se cita el Goetheanum:

<< Por otro lado, los arquitectos modelan sus proyectos desde una perspectiva plástica sobre todo a partir de los años veinte (*Goetheanum*), y son numerosos los arquitectos contemporáneos (como Frank Gehry) que siguen creando modelos en los que resalta su dimensión escultórica. >>³⁷⁰⁹

Esta síntesis arquitectónica integradora de lo religioso, social, filosófico e incluso laico (también de la ciencia y el arte), es la que también encuentra Fulcanelli en la “catedral gótica”, que considera vigente incluso en el siglo XX:

<< Santuario de la Tradición, de la Ciencia y del Arte, la catedral gótica no debe ser contemplada como una obra únicamente dedicada a la gloria del cristianismo, sino más bien como una vasta concreción de ideas, de tendencias y de fe populares, como un todo perfecto al que podemos acudir sin temor cuando tratamos de conocer el pensamiento de nuestros antepasados, en todos los terrenos: religioso, laico, filosófico o social. >>³⁷¹⁰

En sintonía con estos pensamientos, Jung descubre el sentido integrador de todas las culturas en el *mandala*, aunque durante algún tiempo mantiene el secreto, una actitud que también podría entenderse como ‘hermetismo’ (un concepto sobre el que luego insistiremos):

<< Jung se dedicó a estudiar el mandala en todas las culturas, manteniendo secretas sus observaciones hasta 1928, año en que concluyó que, en verdad, el mandala era una forma arquetípica universal. >>³⁷¹¹

Desde la respetada opinión de Jung, el *mandala* valorando la interacción “exterior” / “interior” permite reencontrar la “identidad”, objeto de estudio de nuestro trabajo, y un aspecto que sigue siendo válido en el *zeitgeist* contemporáneo:

<< Percibimos los mandalas desde el exterior, pero también desde el interior, desde la profundidad del alma (a través de los sueños, de la imaginación, de pinturas, de experiencias espirituales). Recurrir a un mandala es un intento natural de curarnos por nuestra cuenta (...) Cuando estamos en peligro de perdernos, los mandalas nos ayudan a recuperar nuestra identidad, a encontrar el núcleo interior, cálido y protegido, en el cosmos y en nuestro ser (...) Necesitamos mandalas más que nunca. (...) en los tiempos difíciles que vivimos (...), nos ayude a fortalecer nuestras almas y nos coloque en el camino correcto hacia la sanación. >>³⁷¹²

³⁷⁰⁸ RUME Guy, *Rudolf Steiner* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.867

³⁷⁰⁹ LORIA Vivianne, *ArchiSkulptur*, en la *Fundación Beyeler*, Lápis 207, p.95.

³⁷¹⁰ FULCANELLI *El misterio de las catedrales - La obra maestra de la hermética en el siglo XX*, Barcelona, Febrero, 2003, p.42

³⁷¹¹ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.78

³⁷¹² SPILLMANN-JENNY Brigitte, *Prólogo* en CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.7

Otros autores coinciden con Jung en que la geometría del *mandala* contribuye a la salud física, psíquica y espiritual:

<< “El mandala también puede emplearse como una herramienta de curación. Muchas personas han creado mandalas para experimentar la integración cuando padecen problemas graves. Los mandalas son eficaces herramientas para alcanzar la concentración, para realizar la meditación o para rezar, (...)” Joseph Campbell >>³⁷¹³

Jung también aparece reseñado filosóficamente, como integrador de las polaridades interior / exterior (“introversión” / “extroversión”), pero sobre todo de diferentes “culturas y épocas”:

<< (...) la ruptura más llamativa es la que tiene lugar entre Freud y el psicólogo suizo e “hijo pródigo” Carl Gustav Jung (1875-1961), quien en un principio había sido considerado por el maestro su sucesor natural. Cuestionando la idea de que la génesis de la histeria es predominantemente sexual, Jung subestima la relevancia explicativa de la libido en las tesis freudianas y centra su investigación en los arquetipos del inconsciente colectivo. De ahí que sostenga la existencia de estructuras arcaicas comunes a todas las culturas y épocas, estructuras que se manifiestan en los sueños, los mitos y las religiones. Jung también realiza interesantes aportaciones a las teorías del carácter, distinguiendo entre las tendencias inconscientes a la “introversión” y a la “extroversión”. >>³⁷¹⁴

Incluso en el más amplio contexto de la historia intelectual contemporánea Jung también aparece reseñado particularmente por su integración de lo moderno y lo ancestral:

<< Carl Jung sostenía en *Modern Man in Search of a Soul* (1933) que la sociedad “moderna” era más parecida a la sociedad primitiva y “arcaica” que a la que la había precedido, es decir, a la fase previa de la civilización. En el mundo moderno, los viejos “arquetipos” se revelaban en mayor medida que en el pasado reciente, lo que explicaba la obsesión del hombre moderno son su psique y el desmoronamiento de la religión. >>³⁷¹⁵

Consecuentemente con lo expuesto, se comprende como Jung aparece interesado por el *mandala* oriental, en cuanto esencial arquetipo geométrico integrador (“símbolo de integridad”):

<< El psicoanalista suizo-alemán Carl Gustav Jung (1875-1961) desarrolló una de las mayores teorías referentes al inconsciente. Jung sostenía que los símbolos universales o “arquetipos” que pueden hallarse en las culturas son la totalidad de la herencia espiritual de la humanidad, reunidas dentro de lo que llamó “el inconsciente colectivo” que es una parte de la experiencia de cada individuo. Jung descubrió que el mandala (una manifestación arquetípica que aparece en las formas religiosas de Oriente y Occidente, en la mitología y en los rituales) es una herramienta poderosa para el crecimiento y la transformación, un símbolo de integridad. El creía que los mandalas que se creaban espontáneamente en los sueños o durante la vigilia, eran intentos inconscientes de uno mismo de curar su propio interior, de imponer orden en la psique propia. >>

Incluso sorprendentemente podemos encontrar un Jung artista que resulta ser coetáneo de las vanguardias artísticas históricas:

<< Jung pintó su primer mandala en 1916, pero en un recorrido por Suiza (1918-1919), comenzó a investigar profundamente el significado de los mandalas. Creaba uno cada mañana y lo consideraba el reflejo de su “situación interna del momento”. Escribió: “Con la ayuda de estos dibujos yo podía observar mis transformaciones psíquicas, día a día... Gradualmente descubrí qué es realmente un mandala: ‘Formación, Transformación, la recreación eterna de la Mente Eterna’.” >>³⁷¹⁶

³⁷¹³ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.75

³⁷¹⁴ CANO Germán, *Psicoanálisis*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.712

³⁷¹⁵ WATSON Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2002, p.297

³⁷¹⁶ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.78

Este primer *mandala* de Jung se describe en términos artísticos, espirituales y científicos. La “serpiente”, que en este *mandala* se relaciona con el arte, es un símbolo que también volveremos a tratar en relación con la tradición de la India, donde se relaciona con aspectos matemáticos, geométricos y filosóficos:

<< El primer mandala creado por Jung tiene, en el anverso de la hoja, inscripciones escritas por él mismo en inglés: “Este es el primer mandala que construí, en 1916, totalmente inconsciente de cuál era su significado”. (...) [zona superior central] Jung interpretó al niño en el huevo, como el dios nacido del culto órfico de los antiguos griegos. Debajo hay un candelabro cuya luz significa el mundo espiritual, flanqueado por el arte (la serpiente) y la ciencia (el ratón). >>³⁷¹⁷

Recordemos que en las vanguardias artísticas del siglo XX la geometría también se relaciona con lo espiritual e incluso con el ‘ocultismo’. Aspectos que nos interesa reseñar en Malevich (sobre el cual ya hemos tratado) y en Mondrian (sobre el que volveremos a tratar):

<< (...) Mondrian, Malevich o Albers. Esos artistas rechazaron la representación tradicional y procedieron de un análisis riguroso y racional, “materialista”, del orden pictórico: la superficie, marco, borde, plano, color, línea. Estaba implicada, o abiertamente manifiesta, la visión que heredaba códigos de representación ocultos sobre las energías elementales contenidas, por ejemplo, en relaciones horizontal / vertical (Mondrian), en la interacción de colores (Albers), o en blanco y negro (Malevich). >>

No obstante la ambigüedad y la contradicción, aparecen en la imprecisa clasificación “material” o “espiritual”:

<< Y sin embargo, es difícil saber si la nueva energía visual liberada en sus obras es “material” o “espiritual”, el resultado de una investigación casi científica de lo real, o de una visión imaginativa. Los propios artistas son muchas veces notablemente (o necesariamente) ambiguos en este punto, oscilando entre lo artístico y lo científico. Vantongerloo, (...) podía decir que sus construcciones y pinturas eran enteramente el resultado de un cálculo matemático en un momento dado, y en otro momento, afirmar que un arte como el suyo podía ofrecer claves sobre la “estructura del universo” que no podían comunicarse “mediante ningún otro medio estético”. >>³⁷¹⁸

Pero retomando la geometría del *mandala*, resulta particularmente interesante *el mandala del castillo* pintado por Jung en 1928. Aquí aparece una directa influencia oriental a través de Richard Willhelm, también autor-traductor del *Libro de las Mutaciones* del que ya hemos tratado:

<< *El mandala del castillo*: Mientras pintaba este mandala en 1928, Jung recibió la traducción, hecha por el lingüista alemán Richard Willhelm, [también autor-traductor del *Libro de las Mutaciones*] del antiguo texto clásico, *El Secreto de la Flor Dorada*, que trata sobre la alquimia y la meditación taoístas. Este suceso le pareció sincrónico a Jung, ya que tanto los colores como las formas empleadas en su mandala eran de naturaleza china. Además, el texto chino era un eco de las muchas ideas acerca de la psique que Jung había descubierto de manera independiente. >>³⁷¹⁹

Además en sincronía aparecen referentes espirituales en la geometría oculta, particularmente con referentes medievales:

<< El texto alemán inscrito bajo el mandala reza: “En 1928, cuando yo pintaba este cuadro que muestra el castillo dorado, bien fortificado, Richard Willhelm, en la ciudad de Francfort, me envió el texto chino de más de mil años, que trata sobre el castillo amarillo, que es la semilla del cuerpo inmortal.” La oración latina al fondo ha sido traducida como: “La Iglesia Católica y los protestantes y aquellos que se esconden. La era ha concluido.” Quizá Jung se refería a los alquimistas medievales, quienes se habían escondido de la Iglesia mientras buscaban un significado más profundo de la psique. >>³⁷²⁰

³⁷¹⁷ *Op. cit.* p.79

³⁷¹⁸ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.60

³⁷¹⁹ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.79

³⁷²⁰ *Ibidem.*

Sobre el citado *Libro de las Mutaciones*, otros autores subrayan su milenarismo ‘extremo’, el carácter ético, pero también su ‘ocultismo’ (“oculta en otro ropaje”) y mediación intercultural:

<< I Ching o Libro de las mutaciones (h. 3000 a.C.). No sólo es el texto filosófico más antiguo del mundo, sino que además tiene un contenido marcadamente ético, pues, en lo sustancial, se trata de una guía de vida. (...) Se cree que fue puesto por escrito por primera vez hace 3.000 años y, desde entonces, ha desempeñado un papel importante en la toma de decisiones de emperadores, generales y estadistas chinos. Confucio lo consideraba uno de los “cinco clásicos”, y, gracias a este aval, el texto se libró de la quema de libros que tuvo lugar en el siglo III a.C., durante la cual se perdió buena parte de la filosofía china, para reaparecer más tarde (oculta en otro ropaje) entre los griegos de la Antigüedad. >>³⁷²¹

También desde el contexto universitario se contempla respetuosamente la sabiduría de este texto, que históricamente viene siendo utilizado simultáneamente tanto a nivel ‘hermético’ (“adivinación”) como espiritual:

<< La doctrina del yin y el yang llegó a relacionarse básicamente con el *Libro de las Mutaciones*, uno de los tratados más enigmáticos del pensamiento chino. Sus orígenes se remontan a Fuxi, mítico fundador de la primera dinastía china, autor, según la tradición, de los ocho trigramas y de algunos hexagramas. Los comentarios textuales sobre los hexagramas en general y las líneas individuales de cada hexagrama se atribuyen al rey Wen, uno de los fundadores de la dinastía Zhou.

(...) Durante más de dos mil años, el *Libro de las Mutaciones* se ha utilizado en China como libro de adivinación, y aún se estudia como fuente valiosa en sabiduría taoísta y confuciana. >>³⁷²²

Sin olvidar que esta lectura orientalista se realiza dentro del marco de la “Ciencia de las Religiones” y que:

<< María Teresa Román es profesora titular del Departamento de Filosofía de la UNED y miembro del consejo editorial de la revista *A Distancia* y de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones.>>³⁷²³

Concluyendo (como es ‘sabido’) que en la geometría elemental de los “trigramas” y “hexagramas” el concepto de contraposición dinámica es fundamental:

<< El *Libro de las Mutaciones* se basa en las representaciones de dos fuerzas polares, que por su dinamismo dan origen a todas las cosas. En un principio fueron designadas simplemente como lo claro y lo oscuro, y más tarde como el yin y el yang. La interacción de ambas fuerzas engendra los cambios, que deben interpretarse como el movimiento incesante del Tao. >>³⁷²⁴

En el interés de nuestro estudio por la geometría, destaca el símbolo que utiliza la oposición de dos “triángulos” que, a modo de “hexagrama sagrado”, en cierta medida sintonizará en su hermetismo con otras emblemáticas contraposiciones, como la de escuadra y compás (de las que luego trataremos):

<< (...) a la derecha se superponen y también señalan hacia abajo y los triángulos que apuntan hacia arriba forman una estrella de seis puntas, el emblema de la Teosofía (Basado por ejemplo, en el certificado de socio de Mondrian, conservado por el heredero de Mondrian, Harry Holtman), y en el centro, los triángulos que apuntan hacia arriba están inscritos dentro de círculos. Como sabría cualquier estudiante serio interesado en la Teosofía, los triángulos hacia abajo y hacia arriba indican básicamente los principios opuestos de la materia y el espíritu que en ocasiones se compenetran y alcanzan el equilibrio en el “hexagrama sagrado”. >>³⁷²⁵

Lo encontramos incluso en el emblema mismo de la Teosofía, donde aparece una geometría secreta que Blavatsky relaciona con un milenario “diagrama caldeo”:

³⁷²¹ COHEN Martin, *101 dilemas éticos*, Alianza, Madrid, 2005, p.522

³⁷²² ROMAN María Teresa, *Sabidurías orientales de la Antigüedad*, Alianza, Madrid, 2004, p.398

³⁷²³ *Op. cit.* p. solapilla interior

³⁷²⁴ *Op. cit.* p.399

³⁷²⁵ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.42

<< Por lo tanto, esta imaginería abstracta se deriva de esos mismos principios metafísicos con los que Blavatsky definió la naturaleza humana. La mejor definición de esta filosofía es quizás una especie de “dualismo tripartito” ya que incluso el propio triángulo participa en un principio dual relacionado. Como escribió la fundadora de la Teosofía: “El triángulo desempeñó un papel destacado en el simbolismo religioso de todas las grandes naciones; en todas partes representaba los tres grandes principios (espíritu, fuerza y materia); o el activo (masculino) y el pasivo (femenino) y el principio dual o correlativo que participa de ambos y los une”. *Isis Unveiled*, I,p.269, a saber, en referencia al siguiente diagrama caldeo, p.264 >>³⁷²⁶

Otros autores como Ghyka (Profesor de Estética en la University of South California), desde la valoración tanto del número como la geometría, también se interesan científicamente por la cultura “caldea”:

<< Pero antes de los griegos que estudiaron a fondo los números enteros y fraccionarios y que, a través de la diagonal del cuadrado (...) y del teorema de la hipotenusa, descubrieron más tarde los números irracionales, debemos volver a citar a los caldeos y a los egipcios. Aun cuando no trataron, como harían los pitagóricos, de separar la idea abstracta del Número de su aplicación práctica (la del agrimensor, etimología misma de la palabra *geometría*), de tal modo que este hecho permitió que los griegos sacaran provecho de tales progresos. >>

Incluso sitúa esta cultura en el origen (“madre”) de las culturas occidentales:

<< La civilización caldea, o mejor dicho sumeria, es en cierto sentido la madre de las culturas occidentales: fue en la Alta Mesopotamia donde el hombre neolítico, hacia los comienzos del VI milenio antes de nuestra era, inauguraría la civilización propiamente dicha (...) Fue en Eridú, unos 4500 años antes de nuestra era, donde nacería la primera civilización urbana, con sus templos y sus palacios. Ciertos etnólogos atribuyen a los protosumerios, a las poblaciones neolíticas de la cuenca del Danubio (...) y a los chinos de la época legendaria de los Cinco y los Tres Emperadores un origen común, con un punto de irradiación situado al noreste de la Rusia actual, entre el Báltico y el mar Blanco. Podría tratarse de residuos protoarios, ramas de la raza magdaleniense o incluso auriñaciense. >>³⁷²⁷

Continuando nuestro interés por la cultura caldea en relación con los diagramas geométricos que indirectamente inciden sobre Mondrian, junto con otros referentes multiculturales interpretados por Blavatsky, quien también relaciona número y geometría:

<< (...) para Blavatsky, que introdujo en la literatura teosófica la cita de Platón “Dios geometriza”, todas las formas geométricas básicas dan fe de las mismas doctrinas que alega en relación con el triángulo. En su opinión, el triángulo, con su característica tres -en-uno, incluye al mismo tiempo el “místico cuatro”, un concepto que también se “resume en la unidad de una deidad suprema”. En relación con la cruz griega, a la que denomina cruz egipcia, que sitúa en el centro del hexagrama y a la que inscribe en un círculo, (a saber, en los diagramas “hindú” y “caldeano” de *Isis Unveiled*) también encarna los mismos conceptos cuatripartitos, tripartitos, duales, unitarios que en otras partes se asocian con el triángulo.>>³⁷²⁸

Volviendo a la citada contraposición de dos triángulos, aparece otra expresión como “escuadra y compás”, con lectura en clave de geometría hermética, que de nuevo hace aparecer a Pitágoras en nuestro trabajo:

<< La escuadra y el compás, que aún son los símbolos de la francmasonería, se remontan a la escuela de Pitágoras. La escuadra que sirve para hacer líneas rectas, simboliza las “operaciones” terrenales; el compás, que traza curvas, recuerda, por el contrario, las “operaciones” celestiales”. >>³⁷²⁹

La escuadra y el compás en la tradición hermética, aparecen combinados, tal como lo explicita Pedro Azara, arquitecto y profesor de Estética en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona:

<< El perfil de un compás abierto según un cierto ángulo, (...) es semejante al de una escuadra. Para los masones, ambos instrumentos son complementarios. Si se disponen uno sobre el otro pero de manera

³⁷²⁶ *Ibidem*.

³⁷²⁷ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.12

³⁷²⁸ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.44

³⁷²⁹ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.67

inversa, las puntas mirando unas hacia arriba y otras en dirección contraria, el compás y la escuadra conforman un emblema reiteradamente empleado en las logias masónicas, y que significa, según cómo se dispongan los instrumentos y la relación que mantengan, los distintos grados de perfección del creador, desde el artesano entregado a la materia hasta el arquitecto sumido en sus ideas. >>

Si la idea / arquitecto (proyecto) y la materia / artesano (obra) devienen en interacción por esta geometría hermética, lo divino y lo humano también aparecen relacionados con esta instrumentalidad geométrica. Añadiríamos que significativamente diferenciados por el lenguaje (mayúscula y minúscula) en el término a/Arquitecto (en devenir de proyecto a obra):

<< El emblema del gran artífice consiste en un compás abierto hacia el suelo, apuntando hacia la escuadra cuyos lados, por el contrario, se dirigen hacia lo alto. El compás es un instrumento divino; el simple aprendiz, por el contrario, maneja la escuadra. Las medidas que trae el compás informan desde lo alto las masas, los volúmenes que la escuadra delinea. Con ambos instrumentos, un creador remeda la labor de Dios. Puede recrear el mundo. El arquitecto se hace Arquitecto. >>³⁷³⁰

Estos símbolos también aparecen juntos y contrapuestos en contextos aparentemente menos propicios al hermetismo espiritualista. Es el caso de las vanguardias rusas de los años 20, objeto de la tesis doctoral de Colón LLamas:

<< A. Vesnin. Boceto para el logotipo de los *Vkhutemas*. [Cartabón y compás enfrentados, inscritos en círculo envolvente subdividido en tres partes por líneas amarilla, roja y azul.] >>³⁷³¹

En la propuesta gráfica de El Lissitzky, aparece el compás, pero no la escuadra, que en cierta medida puede considerarse sustituida por la mano abierta, en una interpretación que podría sintonizar con la que años después tendría Malevich, en el célebre autorretrato que ya tratamos:

<< El Lissitzky. Portada de: *Arkhitektura - Raboty Arkhitekturnogo Fakulteta Vkhutemas 1920-1927*. [Mano derecha en vertical y abierta, sosteniendo compás en horizontal sujetado por los dedos índice y meñique] >>³⁷³²

También la escuadra y compás contrapuestos aparecen en los nada herméticos (por ‘legalistas’) colegios profesionales contemporáneos de arquitectura:

<< El compás coronado con un círculo de laurel, emblema de los colegios de arquitectos, por ejemplo, el catalán, es un símbolo de los Rosacruces, una secta o cofradía barroca, fundada en Alemania (y aún activa en el mundo), que creía en las míticas andanzas de Cristiano Rosacruz (o Rosekreuth) por tierras de Oriente en busca de la verdad y la paz. Este texto esotérico fue retomado por los primeros masones, en el siglo XVIII. >>³⁷³³

Pero la escuadra no implica exclusivamente a la arquitectura, sino a ‘todos’ los geómetras con ‘oficio’. Deviene así concepción integradora de disciplinas:

<< La escuadra, sin embargo, no es un instrumento asociado exclusivamente a la arquitectura, antes bien, es un atributo propio de un geómetra, esto es, de todo aquel “pintor, orfebre, escultor, cantero y carpintero” que, según Dürero, tiene que recurrir a leyes geométricas para ordenar el espacio antes de disponer o distribuir cuerpos sólidos. La escuadra (al igual que un compás abierto) compone una figura geométrica en la que se unen o se componen direcciones antitéticas; conjuga la vertical, apuntando hacia lo alto, y la horizontal, que se desliza a ras de suelo, delineando la superficie de la tierra. >>³⁷³⁴

³⁷³⁰ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.176.

³⁷³¹ COLÓN LLAMAS Luís Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, p.8

³⁷³² *Op. cit.* p.16

³⁷³³ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.266

³⁷³⁴ *Op. cit.* p.158

La escuadra en la masonería se remonta hasta la mitología egipcia, para integrando vertical / horizontal / diagonal establecer la diferencia con el espacio infinito (“indefinido”):

<< En la simbología masónica de la escuadra, Isis (diosa madre egipcia, ligada a la fecundidad de la tierra) y Osiris (Dios del cielo y del más allá), ponen sus fuerzas divergentes al servicio de Horus, la diagonal, que simboliza la creación humana, en la que lo divino o ideal y lo material se entremezclan para engendrar una forma o cuerpo geométrico, esto es, un cuerpo en el que las formas ideales o geométricas se encarnan. Las dos directrices principales de la escuadra, la vertical y la horizontal, se equilibran. Gracias a ella, el arquitecto (o el geómetra) ordena el espacio (...) >>

... y mediando la geometría surgen las “fronteras”:

<< Un espacio, hasta entonces, indefinido, se convierte, por medio de las coordenadas que la escuadra introduce, en un lugar preparado para ser habitado: hasta entonces ilimitado, se acota y se mide; los límites establecen fronteras nítidamente trazadas entre el mundo habitado y el desierto, entre la vida y la muerte. >>³⁷³⁵

El triángulo, que también aparece implícitamente en la escuadra, aparece asociado tanto a la tradición cristiana (apóstol Tomás), como en la tradición pagana a Pitágoras, que como veremos aparece relacionado con Egipto:

<< A Tomás se le suele representar (o se le ha solido representar en el arte medievo y clásico) con una escuadra en la mano. Este instrumento se componía de dos varas en ángulo recto, de dimensiones distintas (normalmente, la relación entre éstas era de 3 a 4), unidas, en ocasiones, por una tercera: en este caso, las tres reglas formaban un triángulo pitagórico. Tomás suele agarrar el instrumento por el lado más largo o por la diagonal. >>³⁷³⁶

En *Isis desvelado* Blavatsky hace explícita la referencia egipcia. Como ya tratamos, Mondrian en su período figurativo se interesa por la geometría oculta, influenciado por la Teosofía a su vez interesada por milenarias tradiciones orientales, incluyendo las del Oriente más próximo. Esta geometría hermética, particularmente interesada por el triángulo, el cuadrado y el círculo, se remonta hasta los Oráculos Caldeos, tornándose secreta o hermética, mediando *La Doctrina Secreta* de Blavatsky:

<< En uno de los Oráculos Caldeos, de los que obtuve no poca información Mme. Blavatsky para escribir su grandiosa obra: *La Doctrina Secreta*, puede leerse este comentario: “del ETER proceden todas las cosas existentes y al ETER deberán retornar un día, pero dejando impresa en cada uno de sus vitales componentes la indeleble Memoria de los hechos y de las ideas que se produjeron a través de las edades...” Y qué quieren significar estas palabras sino la infinita capacidad de la sabia Naturaleza de agrupar tales Memorias por orden de densidad, en forma de cuadrados, de triángulos o de círculos? >>³⁷³⁷

La geometría del “cuadrado” también aparece indirectamente, desde la contraposición de escuadras, en cierta reciprocidad con la ya citada interacción de escuadra y compás:

<< La escuadra (o dos escuadras invertidas juntas) traza el cuadrado, el símbolo de la tierra. El cuadrado define y evoca un mundo acotado. >>

En esta concepción aditiva entre el infinito / naturaleza y el hogar media la “escuadra” que asociada al “compás”, generaron el “mundo”:

<< El espacio se divide para siempre entre un exterior hostil o indiferente y el hogar (...) Desde entonces, el hombre puede cobijarse, sin estar a la intemperie. Intemperie, en latín *intemperies*: estado no reglado, excesivo, inmoderado. Es el tiempo inclemente (...) se alza la clemencia, la bondad, la urbanidad del hogar trazado a escuadra. En él, el hombre abandona su condición selvática -la selva, por definición, es el espacio no reglado (lo que no está “a escuadra” o que se halla “fuera de escuadra”, esto

³⁷³⁵ *Ibidem.*

³⁷³⁶ *Op. cit.* p.157

³⁷³⁷ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyra, Madrid, 1982, p.13

es, de la norma reguladora que estructura el espacio)-. (...) Dios creó el mundo para los hombres con la escuadra y el compás. >>³⁷³⁸

El triángulo, el cuadrado y el círculo interesan en la tradición hermética, pero también aparecen en la geometría fundacional de Kandinsky:

<< [triángulo, cuadrado, círculo]: Un test psicológico: En 1923 Kandinsky hizo circular un cuestionario en la Bauhaus, pidiendo a los participantes que rellenaran [triángulo, cuadrado, círculo] con los colores primarios. Esperando descubrir una correspondencia universal entra la forma y el color, encarnada en la ecuación [triángulo amarillo, cuadrado rojo, círculo azul]. >>

Aunque el célebre “cuestionario” sea ‘cuestionado’ posteriormente, ya forma parte de la cultura de vanguardia:

<< Kandinsky logró un consenso notable con su cuestionario, debido quizás, en parte, a que otros en la escuela compartían su ideal teórico. La ecuación [triángulo amarillo, cuadrado rojo, círculo azul] inspiró numerosos proyectos en la Bauhaus a comienzos de los años veinte, entre ellos una cuna, obra de Peter Keler, y la propuesta de un mural por parte de Herbert Bayer, aunque en años posteriores algunos miembros de la Bauhaus descalificaron la fascinación de Kandinsky por [triángulo amarillo, cuadrado rojo, círculo azul] como un esteticismo utópico. >>³⁷³⁹

Este trabajo se hace público en el que posiblemente sea su texto más famoso:

<< Dado que los ángulos nombrados pueden, en su desarrollo posterior, convertirse en planos, las relaciones entre línea, plano y color surgen por sí solas. De modo que presentamos a continuación la indicación esquemática de las correspondencias de línea-plano-color:
Quebradas: Formas primarias: Colores primarios: Angulo agudo = triángulo = amarillo. Angulo recto = cuadrado = rojo. Angulo obtuso = círculo = azul. >>³⁷⁴⁰

A este respecto sabemos que Kandinsky realiza el citado cuestionario en la Bauhaus en 1923 y parece tener bastante vigencia, pues, sorprendentemente, en 1990 se reutiliza:

<< Si bien hoy pocos diseñadores defenderían la validez universal de [triángulo amarillo, cuadrado rojo, círculo azul], el intento de identificar la gramática y los elementos de un “lenguaje de la visión” de base perceptiva ha moldeado la educación moderna en diseño desde los años cuarenta.

En 1990 hicimos circular de nuevo el “test psicológico” de Kandinsky entre diseñadores, educadores y críticos. Las respuestas abarcan desde intentos directos de registrar una reacción intuitiva hasta rechazos del proyecto original de Kandinsky como irrelevante para el mundo estético y social actual. (...)

Cuestionario de Kandinsky, 1923: Profesión (). Sexo (). Nacionalidad ().

Con fines de investigación, el taller de pintura de paredes requiere soluciones para los problemas siguientes:

1. Rellene estas tres formas [triángulo, cuadrado, círculo] con los colores amarillo, rojo y azul. En cada caso el coloreado debe llenar enteramente la forma.
2. Si es posible, de una explicación de su elección de color. >>³⁷⁴¹

Otro cuestionario de Kandinsky relativamente similar, pero unos años anterior, aparece en el contexto de las vanguardias rusas, particularmente en el ámbito pedagógico del Inkhuk o Instituto de Cultura Artística de Moscú, 1920-1924, sobre el que luego volveremos en relación con Kandinsky:

<< (...) La investigación se iniciaba con el estudio de los ‘medios de expresión’ de cada arte y su efecto sobre la psiquis (el programa precisaba: emociones y sentimientos) del hombre. El propósito de este análisis era esclarecer aquellos aspectos concernientes a la composición y “a la construcción en particular”, que hasta ese momento eran afrontados de manera intuitiva. Con este propósito Kandinsky

³⁷³⁸ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.160

³⁷³⁹ LUPTON Ellen - MILLER J. Abbott (eds.), *El ABC de [triángulo, cuadrado, círculo]: La Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.50.

³⁷⁴⁰ KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972, p.77

³⁷⁴¹ LUPTON Ellen - MILLER J. Abbott (eds.), *El ABC de [triángulo, cuadrado, círculo]: La Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.50

preparó un largo cuestionario que debía ayudar a la investigación y cuya pregunta central era: ¿se pueden expresar gráficamente (pero no figurativamente) sensaciones, impresiones, emociones? >>

No obstante se produce una crisis pedagógica al intentar escindir la “significación simbólica” de las “sensaciones objetivas”:

<< El punto de fractura dentro del Inkhuk estuvo marcado por la diversa orientación de los intereses de las investigaciones, Kandinsky, por su parte, deseaba orientar la investigación hacia aquellas ‘impresiones’ de carácter subjetivo (placer, tenacidad, ternura, maldad, alegría, excitación, etc.) y analizar la forma geométrica y el color desde el punto de vista de sus posibilidades expresivas y de su *significación simbólica*, en tanto que el resto del grupo apuntaba a establecer el conjunto de sensaciones objetivas (peso, masa, monumentalidad). >>³⁷⁴²

En Moscú el programa de Kandinsky por su orientación sintética busca paralelismos con otras disciplinas, incluyendo el sonido:

<< El concepto kandinskiano de “arte monumental” se identificaba con el de “arte sintético”, es decir, con la reunión de dos o más artes en una obra en un proceso de “adición aritmética” que debía “reforzar los procedimientos propios de cada arte por un procedimiento paralelo salido de otros tipos de arte”. Kandinsky, V. *De la méthode de travail sur l’art synthétique*, en KANDINSKY, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, pp.158-159. Por esta razón estaba interesado en estudiar las relaciones entre la música, la danza y la pintura. >>³⁷⁴³

Debiendo recordarse previamente el proyecto inicial del centro:

<< INKHUK: El programa inicial elaborado por Kandinsky marcaba la orientación de las investigaciones del grupo: “La finalidad del trabajo del Instituto de Cultura Artística es una ciencia que indague analítica y sintéticamente los elementos tanto de las artes individuales, como de las artes en su conjunto”. El trabajo para la creación de una ‘ciencia del arte’ se dividió en tres secciones: una para el estudio de las artes individuales, otra para el arte monumental o el arte en su conjunto. El trabajo inicial se concentró en la sección de arte monumental y estaba orientado por el programa de Kandinsky, que se proponía establecer la influencia de los medios artísticos en aquellos que los percibían y definir la función del inconsciente en el proceso creativo. >>³⁷⁴⁴

Desde diferentes parámetros, otros autores posteriores proponen una equivalente apertura a la interacción plural de meditación, sonido y geometría:

<< Otra idea a tener en cuenta con respecto a la singularidad del proceso invocativo o meditativo es que cada forma geométrica realmente simbólica irradia un color y emite un particular sonido y que la infinita combinación de tales sonidos, colores y formas geométricas dan razón de la increíble cantidad de elementos psicológicos que adornan a la humanidad (...) >>³⁷⁴⁵

Previamente Kandinsky colabora en la fundación del Inkhuk, donde participan artistas de diversas disciplinas pero que comparten planeamientos:

<< El Inkhuk (Instituto de Cultura Artística de Moscú, 1920-1924) fue una asociación artística constituida con una clara orientación teórica-científica para el estudio de problemas artísticos. El Inkhuk fue formado por la iniciativa de un grupo de artistas con intereses comunes, tal como se desprende de la relación que hace Stepanova: “En diciembre de 1919, cuando el Sindicato de los trabajadores artísticos como sección del Departamento de las artes figurativas cesó de repartir a los artistas en federaciones, según las orientaciones, en el grupo promotor del ex-Sindicato del arte nuevo (Kandinsky, Franketti, Rodchenko, Stepanova, Sestakov y otros) surge la idea de organizar un Consejo de artistas para la tutela de los propios intereses profesionales”. >>

Finalmente esta orientación “teórica-científica” para el estudio del arte integra a un colectivo disciplinadamente heterogéneo alrededor de un programa / proyecto:

<< Después de algunas deliberaciones, el ‘Consejo’ se transforma en el Inkhuk, Instituto de Cultura Artística, que a lo largo de varias asambleas entre marzo y mayo de 1920, define su organización y su orientación mediante la elaboración de un programa. A lo largo de las asambleas, el grupo cambia su

³⁷⁴² COLON LLAMAS Luís Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, p.38

³⁷⁴³ *Op. cit.* p.37

³⁷⁴⁴ *Ibidem.*

³⁷⁴⁵ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyras, Madrid, 1982, p.158

composición y su carácter corporativo inicial, para definirse como un colectivo creativo orientado a la investigación del desarrollo artístico, en el cual participaban pintores, músicos, musicólogos, críticos de arte, compositores, escultores. >>³⁷⁴⁶

A su vez la fundación del Inkhuk nos remite a la precedente fundación de Malevitch: el UNOVIS, con una raíz artística anterior (Vitebsk):

<< El UNOVIS ('Sostenedores del nuevo arte') se fundó bajo la tutela de Malevitch. "Malevitch llega a la escuela de arte de Vitebsk invitado por Chagall quien dirigía la escuela. Poco tiempo después, durante una de las ausencias de Chagall, Malevitch (que se hacía llamar el guardián del 'arte nuevo') asumió la dirección de la escuela acusando los métodos de Chagall como pasados de moda e irrelevantes." Gray, C. *The Russian Experiment in Art. 1863-1922*. ed. Thames and Hudson, Londres, 1996. (1ª de. 1962, p.240 y ss. >>

Donde participan otros artistas como Kogan, que ya plantearon la articulación de las formas "como un todo", incluyendo la "línea" y el "plano":

<< Kogan, uno de los miembros de Unovis, describía como uno de los principales objetivos de la escuela la "liberación de la esclavitud del objeto mediante la adopción de una vía creativa en la cual el pupilo tratará con los elementos pictóricos reales", para lo cual consideraba necesario aplicar un nuevo método de enseñanza basado en el estudio de la composición de objetos. Dicho estudio debía ver los objetos no como un conjunto de formas aisladas (línea curva, volumen, línea recta, plano), sino 'como organismos' en los cuales las formas se articulaban en un todo". >>³⁷⁴⁷

En sintonía con la incidencia de los aspectos espirituales en la plástica de Malevitch (que ya hemos tratado), otros autores más allá del contexto de Rusia también establecen relaciones unitarias a partir de las figuras geométricas básicas, valorando particularmente el cuadrado, el triángulo y el círculo. Así explícitamente el autor va *Buscando relaciones*:

<< Figura geométrica: Cuadrado. Vehículo humano: Cuerpo Físico. Aspecto psicológico: Subconciencia. Cualidad meditativa: Concentración. Facultad: Memoria. Expresión subjetiva: Instinto. Finalidad: Integración.

Figura geométrica: Triángulo. Vehículo humano: Cuerpo emocional. Aspecto psicológico: Conciencia. Cualidad meditativa: Meditación. Facultad: Entendimiento. Expresión subjetiva: Intelecto. Finalidad: Relación.

Figura geométrica: Círculo. Vehículo humano: Cuerpo Mental. Aspecto psicológico: Supraconciencia. Cualidad meditativa: Contemplación. Facultad: Voluntad. Expresión subjetiva: Intuición. Finalidad: Síntesis. >>³⁷⁴⁸

A fin de complementar esta expansión de la geometría hacia otras disciplinas aparentemente ajenas, surge un término nuevo en nuestro estudio, la "sinestesia", en el que de manera 'natural' se mezclan las "percepciones":

<< El análisis de personas con sinestesia (individuos cuyas percepciones sensoriales se mezclan entre sí) proporciona información muy valiosa para comprender la organización y las funciones del cerebro humano. >>³⁷⁴⁹

Estas actitudes conceptualmente nos orientan hacia un estudio más detallado de la "sinestesia", un fenómeno de correspondencias que interesa a diversas universidades:

<< Existen personas que ven colores en las palabras, independientemente del tono en que estén impresas. Otros, aunque son casos más raros, prueban una comida y la identifican con alguna tonalidad. Este fenómeno, sobre el que no hay muchas investigaciones, se conoce por sinestesia.

Desde que aprendió a leer; A.M. pensaba que las palabras eran de colores. Leía la palabra *amor* en verde, independientemente de que estuviera impresa en negro. (...) Ahora A.M. es estudiante de psicología. Un día en clase, mientras explicaban las consecuencias de algunas alteraciones genéticas, descubrió que el

³⁷⁴⁶ COLON LLAMAS Luís Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, p.37

³⁷⁴⁷ *Op. cit.* p.35

³⁷⁴⁸ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyra, Madrid, 1982, p.15

³⁷⁴⁹ RAMACHANDRAN Vilayanur S. y HUBBARD Edward M. *Escuchar los colores, saborear las formas*, en *Los cinco sentidos*, Temas 39, Investigación y Ciencia, 1º trimestre 2005, p.72

resto de las personas no veía las palabras como ella. (...) Esta casualidad puso el fenómeno de la sinestesia en el centro de curiosidad del departamento de psicología experimental y del comportamiento de la Universidad de Granada. >>³⁷⁵⁰

... también la “sinestesia” incide sobre la identidad, comparativamente:

<< En la Universidad de Miami, Sean Day, profesor y sinestésico, ha documentado una gran cantidad de casos de sinestesia. Lo más común es ver colores evocados por letras. (...) Lo más raro son los que sienten un sabor cuando tocan algo o los que prueban alguna comida y ven un color.

Los investigadores de la Universidad de Granada explican el desasosiego de un sinestésico cuando tiene que leer una palabra que no esté impresa en el color que la percibe. (...)

La gente no sabe que es sinestésica hasta que compara sus percepciones con otra persona que no lo es. “De lo que se dan cuenta es que los demás no son como ellos”, explica Alicia Calleja, investigadora de la Universidad de Granada. >>³⁷⁵¹

El fenómeno tiene una definición más precisa a partir del origen lingüístico del término:

<< Sinestesia (del griego, *syn*, junto, y *aisthesis*, sensación) es un fenómeno por el que ciertas personas, en lo demás normales, experimentan la fusión de dos o más sentidos. >>³⁷⁵²

En esencia en la “sinestesia” se valoran las “conexiones” entre diversidades aparentes, en abstracto una búsqueda equivalente a la de nuestro trabajo:

<< Al paso que la ciencia explora los mecanismos implicados en la aparición de la sinestesia, se va conociendo la forma en que el cerebro procesa la información de los sentidos y la emplea para establecer conexiones abstractas entre estímulos sensoriales sin aparente relación entre sí. >>³⁷⁵³

Por otra parte el “origen” mismo de la persona, su ADN también parece incidir sobre la “sinestesia”:

<< El origen de la sinestesia, sin embargo, tiene varias teorías porque cada vez hay más laboratorios en el mundo estudiando este fenómeno. Se ha comprobado que si hay un sinestésico en la familia es muy probable que otros miembros también experimenten el fenómeno. Esta evidencia ha servido para sustentar la teoría de que la sinestesia está ligada a un gen dominante situado en el cromosoma X y que se transmite por línea materna. Los investigadores también han verificado que las mujeres son seis veces más proclives que los hombres a la sinestesia. >>

... no obstante todavía queda mucho trabajo por hacer, para integrar ciertas contradicciones científicas:

<< La incidencia varía considerablemente de un estudio a otro: “Hay investigadores que hablan de una proporción de un sinestésico por cada 20 personas, y otros que ofrecen valores que van desde uno por cada 200 hasta uno por cada 20.000”, explica el profesor Lupiáñez. (...) “Algunos investigadores, como Daniel Smilek, de la Universidad de Waterloo, en Canadá, han demostrado cómo los colores evocados por números ayudan a los sinestésicos a recordar mejor un conjunto de cifras”, explica Alicia Calleja, que ha pasado una temporada en la Universidad de San Diego, en California, estudiando la sinestesia. >>³⁷⁵⁴

Históricamente el estudio de la sinestesia nos lleva al siglo XIX e indirectamente a retomar el concepto de “éxtasis místico” artificialmente propiciado por las drogas (que ya tratamos):

<< La ciencia se acercó por vez primera a la sinestesia en 1880, año en el que Francis Galton, primo de Charles Darwin, publicó un artículo sobre la misma en Nature. Pero quienes se siguieron ocupando del

³⁷⁵⁰ VAZQUEZ Karelia, *La percepción multicolor*, El País semanal, 1431, 29 febrero 2004, p.92

³⁷⁵¹ *Ibidem*.

³⁷⁵² RAMACHANDRAN Vilayanur S. y HUBBARD Edward M. *Escuchar los colores, saborear las formas*, en *Los cinco sentidos*, Temas 39, Investigación y Ciencia, 1º trimestre 2005, p.74

³⁷⁵³ *Ibidem*.

³⁷⁵⁴ VAZQUEZ Karelia, *La percepción multicolor*, El País semanal, 1431, 29 febrero 2004, p.92

fenómeno, la minusvaloraron por considerarla una impostura o resultado del abuso de drogas (el LSD y la mescalina producen efectos similares); a lo sumo se trataría de una rareza singular. >>³⁷⁵⁵

Por otra parte, el doctor García de la Torre, aporta a nuestro estudio otro concepto, el de “sensación estesiográfica”, en cierta sintonía con el asunto que estamos tratando. Concretamente el autor precisa en titulares los *Equivalentes estesiográficos en decoración*:

<< (...) sensación estesiográfica. Se trataba de un impacto sensorial, producido a nivel de cualquiera de las esferas de nuestra sensibilidad, capaz de producir en nosotros una reacción emocional. (...) Llamamos emoción a un estado peculiar que se produce en nuestro organismo, a consecuencia de enfrentarse el individuo con los estímulos ambientales. Todo enfrentamiento trae consigo, como tal contacto, una reacción. >>³⁷⁵⁶

La sinestesia tiene nombres concretos que ejemplifican variadas tipologías en las mezclas sensoriales:

<< Cuando Matías Blázquez preparaba hamburguesas con sus manos, experimenta un intenso sabor amargo. Esmeralda Juárez percibe su entorno de un color azulado si escucha un “do” al piano; el resto de las notas le evocan distintos colores. (...) Ante números impresos en negro, Colomán Arteché los ve de diferentes colores. Blázquez, Juárez y Arteché pertenecen al reducido grupo de personas que padecen sinestesia. Experimentan la vida cotidiana de forma extraordinaria y parecen habitar en un mundo misterioso, a medio camino entre la fantasía y la realidad. Para ellos los sentidos (tacto, gusto, oído, vista y olfato) no permanecen separados, sino mezclados. >>

... y los “factores neurobiológicos” resultan esenciales para plantear hipótesis sobre la “sinestesia”:

<< La confirmación de la realidad de la sinestesia plantea un nuevo interrogante: ¿por qué experimentan ciertas personas ese extraño fenómeno? Nuestros ensayos se inclinan a respaldar la idea de que en tales sujetos se produce un entrecruzamiento de conexiones. La hipótesis se había postulado unos 100 años antes. Nosotros hemos avanzado un paso más: hemos identificado en qué zonas del cerebro y de qué modo se realiza dicho entrecruzamiento. La comprensión de los factores neurobiológicos implicados requiere familiarizarse con el procesamiento de la información visual en el cerebro. >>³⁷⁵⁷

Estos peculiares “entrecruzamientos de conexiones” aparecen asociados a “zonas” concretas del cerebro:

<< Estudios por procesamiento de imágenes cerebrales realizados en humanos apuntan a que la representación visual de letras o números (grafemas) activa células de la circunvolución fusiforme, mientras que los sonidos de las sílabas (fonemas) son procesados en zonas superiores, de nuevo en las cercanías de la zona TPO [zona de asociación de los lóbulos *t*-emporal, *p*-arietal y *o*-ccipital] >>³⁷⁵⁸

Otra tipología de correlaciones (aunque no estrictamente sinestésica) se produce entre literatura y arquitectura, mediando paradójicamente la no imagen, siendo incluso objeto de una tesis doctoral:

<< Una explicación de la arquitectura de las casas en la obra de José Saramago. Eso es lo que ofrece el ensayo *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago* (Aconcagua Libros) de José Joaquín Parra, que ayer presentó la obra junto al Nobel de Literatura. >>

Sorprendentemente es una “tesis” no icónica (como la nuestra), relativamente paradójica por el tema estudiado (arquitectura):

³⁷⁵⁵ RAMACHANDRAN Vilayanur S. y HUBBARD Edward M. *Escuchar los colores, saborear las formas*, en *Los cinco sentidos, Temas 39, Investigación y Ciencia*, 1º trimestre 2005, p.74

³⁷⁵⁶ GARCIA DE LA TORRE José Manuel, *Decoración y Psicología*, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1970, p.76

³⁷⁵⁷ RAMACHANDRAN Vilayanur S. y HUBBARD Edward M. *Escuchar los colores, saborear las formas*, en *Los cinco sentidos, Temas 39, Investigación y Ciencia*, 1º trimestre 2005, p.74

³⁷⁵⁸ *Op. cit.* p.76

<< “No hay fotos ni dibujos porque confío en la capacidad de la palabra para imaginar, proyectar y construir todo el proceso arquitectónico” Añadió Parra.

Las dos especialidades coinciden, según el autor de *La caverna*, en que “al igual que los arquitectos ponen un ladrillo al lado del otro para construir sus edificios, los escritores colocamos una palabra al lado de la otra para construir nuestras obras.”

Cuando Parra se puso en contacto con el autor portugués para anunciarle que quería doctorarse con una tesis sobre el pensamiento arquitectónico en su obra, en 1995, el autor luso se mostró escéptico. “Fue tal su desconfianza” recordó Parra ante la sonrisa del Nobel, “que hasta vino a la lectura pública de la tesis”.>>³⁷⁵⁹

El autor de la tesis, tiene un planteamiento un tanto heterodoxo al potenciar el desciframiento, frente a la habitual demostración de una “hipótesis”:

<< Este texto no se origina en una duda sino en la raíz de dos firmes certezas: que la escritura es un solar suficiente para la elaboración y la expresión del pensamiento y del acto arquitectónico y que en la obra de José Saramago hay arquitectura. No se trata, en consecuencia, de demostrar una hipótesis sino de descifrar, de descubrir, si es que en algún caso estuvo velada, cuál es la arquitectura que quien esté atento puede hallar en la obra de este escritor. >>³⁷⁶⁰

Por otra parte recordemos que en la sinestesia también se “imagina una letra”:

<< ¿Y si la persona se imagina una letra o un número? Imaginar una figura puede evocar colores incluso más intensos que verla. Quizá dicho ejercicio active las mismas áreas cerebrales que la visión; ahora bien, al no llegar señales de un número real desde la retina que compitan por la atención, la figura imaginada crea un color sinestésico más intenso. >>³⁷⁶¹

También las relaciones ente letras y artes plásticas, interesan a diversas disciplinas, abriendo el debate sobre la interpretación / ‘hermenéutica’:

<< La relación entre arte y literatura es una de las cuestiones clásicas en los debates entre escritores, historiadores, filósofos, críticos y, más recientemente, comisarios de exposiciones. Queda patente la seducción suscitada para decidir si se trata de lenguajes próximos, si se puede razonar una dependencia entre ambos o si es posible establecer a cual le corresponde una hipotética primacía.

Ver la pintura como literatura en imágenes o leer literatura como pintura en palabras es uno de los pensamientos más felices a la hora de abordar una cuestión que cuenta con un punto de partida célebre: el *ut pictura poesis*, origen de tantas (y no siempre coincidentes) interpretaciones. >>³⁷⁶²

En este contexto también se valora el vacío y el silencio, al tiempo que se reconsideran los históricos encuentros disciplinares contemporáneos desde las vanguardias, particularmente entre pintura y escritura:

<< La caligrafía se convierte en gesto pictórico y los blancos del cuadro o los vacíos de las obras tridimensionales hacen las veces de los espacios blancos del papel, esos silencios que detienen la intensidad del texto de un modo más rotundo que los signos de puntuación.

Las vanguardias de principios del XX llevan al grado máximo de confusión el encuentro entre arte (especialmente pintura) y literatura (esencialmente poesía), intensificando el campo de reflexión (...) La existencia de discursos de corte conceptual en la segunda mitad de siglo es una manera de insistir en la vigencia de un encuentro hoy planteado desde perspectivas muy distintas a como se hacía en los inicios.>>³⁷⁶³

Interesándonos en este sentido los estudios científicos sobre la “sinestesia”, en los que experimentalmente se relacionan formas y sonidos:

³⁷⁵⁹ MATEO J.J. *Saramago descubre el pensamiento arquitectónico escondido en su obra*, El País 10 julio 2004, p.35

³⁷⁶⁰ PARRA José Joaquín, *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago. Acerca de la arquitectura de la casa*, Aconcagua, Sevilla, 2003, p.8

³⁷⁶¹ RAMACHANDRAN Vilayanur S. y HUBBARD Edward M. *Escuchar los colores, saborear las formas*, en *Los cinco sentidos, Temas 39, Investigación y Ciencia*, 1º trimestre 2005, p.78

³⁷⁶² FERNANDEZ-CID Miguel, *Presentación*, en JIMENEZ José (direc.), *Ver las palabras, leer las formas*, Xunta de Galicia - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2000, p.11

³⁷⁶³ *Ibidem*.

<< A la pregunta de cuál de las dos figuras representadas es “buba” y cuál es “kiki”, el 98 por ciento de los encuestados escogieron la de la izquierda [irregular curvilínea] como buba y la otra [estrellada puntiaguda] como kiki. (...) la habilidad del cerebro de escoger una característica abstracta común (como forma puntiaguda y un sonido áspero) podría haber allanado el camino para la aparición de la metáfora y quizás incluso de un vocabulario compartido. >>³⁷⁶⁴

Color y sonido también forman parte del “equivalente estesiográfico” a buscar (además de color, línea, forma, etc.) Un concepto que incide sobre el tema “idéntico” / identidad (objeto de nuestro estudio):

<< (...) pensamos si es posible reproducir, por ejemplo, el efecto que nos pueda acarrear un color, mediante la representación de un sonido, la ejecución de un movimiento, la percepción de un olor, etc. A esto es a lo que llamamos “equivalente estesiográfico”. (...) O dicho de otra manera, conseguir un efecto determinado partiendo de una sensación diferente (...)

En el caso de los “equivalentes estesiográficos”, el fin al que pretendemos llegar es algo semejante, pero no exactamente idéntico, ya que la sensación perseguida la tratamos de obtener en otro plano de percepción, que nos conduce a la misma subjetivación emocional. >>

Aunque el intento manifiesta cierta problemática:

<< El mayor problema que plantea el estudio de la equivalencia estesiográfica, es el de hallar un código o clave que nos permita traducir la simbología de las distintas representaciones artísticas estesiográficas, tomadas individualmente y concebidas cada una de ellas en la esfera sensorial correspondiente.

Así, por ejemplo, cuando hablamos de un color, buscamos automáticamente su equivalente estesiográfico en una línea, en una forma, un ritmo, un movimiento, un sonido, etc. pero para hacerlo no nos apoyamos en una interpretación ética ni conceptual de los mismos, sino en el efecto sensible y neurovegetativo que de por sí puedan producir. >>³⁷⁶⁵

Esto nos aproxima a las citadas búsquedas artísticas de correspondencias realizadas por Kandinsky (ruso / ‘cercano’ oriental), que se plantea el arte científicamente y que no obstante se interesa por las identidades nacionales, incluso orientales, que finalmente se abren al “infinito”:

<< Aquí y allá ha surgido la idea de institutos de arte que trabajen de acuerdo con un plan, idea que se verá pronto realizada en distintos países. Puede afirmarse que una ciencia del arte establecida sobre una base amplia ha de tener necesariamente carácter internacional; puede ser útil, pero no suficiente, formular una teoría del arte exclusivamente europea. Es verdad que las diferencias nacionales imprimen un sello diferencial en los productos del arte; por ejemplo, negro luto nuestro y el blanco luto de los chinos. Mayor oposición no es posible conseguir en cuanto al sentimiento de los colores: los conceptos “blanco y negro”, como opuestos y con un sentido preciso, son entre nosotros tan socorridos como el de “cielo y tierra”. >>

... no obstante el “silencio” puede devenir integrador de contradicciones:

<< Puede descubrirse, sin embargo, una afinidad muy arraigada, aunque latente, entre ambos colores opuestos: ambos significan silencio. De aquí surgirá acaso la luz que nos permitirá iluminar la diferencia entre chinos y europeos. Nosotros cristianos, después de milenios de cristianismo concebimos la muerte como un silencio definitivo, o más bien, como ya lo he dicho en otra parte, un “agujero infinito”; al contrario, los chinos, paganos, conciben el silencio como un momento previo al lenguaje nuevo o al “nacimiento” (ver Lo espiritual en el arte p.95 y 96). >>³⁷⁶⁶

En un texto anterior Kandinsky ya se ocupa del concepto de “no-color” y “no-sonido”, desde una perspectiva espiritual (comprensión súbita equiparable al citado *satori zen*) y silenciosa en el devenir proyectivo del “blanco”:

³⁷⁶⁴ RAMACHANDRAN Vilayanur S. y HUBBARD Edward M. *Escuchar los colores, saborear las formas*, en *Los cinco sentidos, Temas 39, Investigación y Ciencia*, 1º trimestre 2005, p.79

³⁷⁶⁵ GARCIA DE LA TORRE José Manuel, *Decoración y Psicología*, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1970, p.77

³⁷⁶⁶ KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972, p.81

<< El blanco y el negro han sido definidos ya en líneas generales. En una caracterización más matizada, el blanco, que a veces se considera un “no-color” (...), es el símbolo de un mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene el gran silencio (...). Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. Interiormente suena como un “no-sonido”, que puede equipararse a determinadas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido sin constituir el cierre definitivo de un proceso. Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse. >>³⁷⁶⁷

El tema del luto también interesa desde el punto de vista de los equivalentes estesiográficos, aunque aquí no se cite específicamente la cultura china, cuestionando la exactitud científica en su acercamiento al arte:

<< La equivalencia estesiográfica no puede ser exacta, ni, por otra parte, ajustarse a principios físicos matemáticos y específicos, de reacción.

Recordemos el ejemplo citado en otro lugar del luto, representado en unos pueblos, por el color negro, y en otros, por el color blanco, debiendo ambos sugerir una misma idea de sentimiento. >>

Añadiendo una proyección “trascendental” / espiritual de los colores básicos:

<< De acuerdo con una clásica y universalmente admitida proyección trascendental del espíritu humano, haríamos coincidir simbólicamente estos tres colores: El azul, con la idea de lo trascendental; el rojo, con la idea de lo material y orgánico, vegetativo, sensible, desde un punto de vista existencial y biológico, instintivo y pasional; el amarillo, como intermedio entre ambos, que representaría la sublimación de la materia, por medio de la inteligencia, representando así este color, esa idea de sensibilidad inteligente, capaz de abordar la síntesis de lo trascendental. >>³⁷⁶⁸

Precisamente la histórica conceptualización filosófica china de los cinco elementos, va más allá del luto y metafóricamente renace con la “primavera”, en un amplio sistema de correlaciones:

<< En el sistema chino de los cinco elementos, se relaciona la primavera con el elemento madera, que gobierna la vesícula biliar y el hígado. (...)

El elemento madera se refiere a las estructuras en crecimiento: las raíces, el tronco y las ramas en los árboles y plantas; la columna vertebral, los miembros y las articulaciones en los hombres. (...)

El color relacionado con este elemento es el predominante de la primavera: el verde de las plantas jóvenes. (...)

La naturaleza de la primavera y el elemento madera son descritas como principio o nacimiento. El elemento madera crea nuestra claridad mental y nuestra capacidad de centrarnos, planificar y tomar decisiones. >>³⁷⁶⁹

En Kandinsky el “negro” es un “círculo” que está “cerrado”, una obra concluida, frente a un proyecto que necesariamente se sobreentiende abierto:

<< *El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza.* Musicalmente es una pausa completa y definitiva detrás de la que comienza otro mundo, porque lo que esta pausa cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es algo apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente. >>³⁷⁷⁰

Por contraposición, en la cultura oriental contemporánea Tadao Ando se interesa por uno “círculos” vivos dotados de una cualidad trascendente, dentro del contexto de la espiritualidad zen:

<< Los *Enso* (los misteriosos círculos dibujados de un solo trazo por los monjes del budismo zen), simbolizan el vacío, la unidad y el instante de la iluminación. El círculo y otras formas geométricas

³⁷⁶⁷ KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.85

³⁷⁶⁸ GARCIA DE LA TORRE José Manuel, *Decoración y Psicología*, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1970, p.87

³⁷⁶⁹ ELSON Dr. - HASS M. *La salud y las estaciones*, Edaf, Madrid, 1987, p.52

³⁷⁷⁰ KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.86

rigurosas componen el vocabulario de Ando, heredero tanto de la arquitectura occidental como del pensamiento de Oriente. >>

Precisamente este arquitecto tiene una proyectiva vocación mediadora (con o sin correspondencia estesiográfica):

<< Tadao Ando ha dicho que una de las metas de su trabajo es conjugar conceptos del espacio de apariencia divergente en una “arquitectura trascendente unificada”. Ando busca y halla en sus mejores trabajos la sencillez de la perfección, un círculo impecable dibujado de un solo trazo por una mano firme.>>³⁷⁷¹

Debiendo recordarse al efecto que ya con anterioridad tratamos del *en-so* a propósito del zen, manifestando cierta afinidad con el *Ouroboros* occidental:

<< En-so: Una de las representaciones más profundas y recurrentes del arte zen es el círculo o *en-so*. En el zendo su presencia ordena el espacio, silencia el espíritu y marca el centro. >>³⁷⁷²

Además el círculo que interesa a Tadao Ando forma parte de un *mandala* que, con una orientación meditativa, combina “círculo” y “cuadrado”:

<< El escritor Günter Nitschke, ha observado que los *mandalas* empleados para la meditación recurren al motivo de un círculo superpuesto en un cuadrado, y que una de ellas, la *taizo-kai*, representa “el mundo de la experiencia fenomenal semejante a un útero”. (...) De la misma manera que el loto es el símbolo de la iluminación en el budismo. Un ambiente oscuro, cerrado, inundado de una luz roja, diseñado como un cuadrado dentro de un círculo, y el conjunto bajo un estanque de lotos, compone claramente una síntesis de estos elementos tradicionales. Es sutilmente antropomórfico (el útero), simbólico (el *mandala* y el loto) y a la vez, de una modernidad innegable. >>³⁷⁷³

Etimológicamente el círculo esta en relación con el *mandala* y otros autores también lo relacionan con la “meditación”:

<< El abc de la concentración: *Mandala*: En sánscrito, ‘círculo’. Imagen circular o poligonal, pintada o formada por arena coloreada, con contenido religioso y sobre la que se centra la meditación. >>³⁷⁷⁴

Insistiendo en la dimensión espiritual del círculo, valoramos la definición de *mandala*, en la que la geometría deviene meditación:

<< Diagrama redondo que representa una particular relación cósmica y espiritual. La concentración en él conforma un método del budismo *mahayana* y *theravada* que pretende ir más allá de las apariencias de las cosas y penetrar en el vacío a través del cual el ser humano se identifica con el absoluto. Es considerado el “círculo de la meditación”. >>³⁷⁷⁵

Otra variante de *mandala* es el *yantra*, una geometría particularmente asociada al “yoga”:

<< Yantra: La más simple de las mandalas. Figura geométrica relacionada con la filosofía yoga que está formada por cuatro triángulos en un cuadrado. >>³⁷⁷⁶

El *mandala* aparece relacionado con el *yantra*, pero también con el arte contemporáneo. Palazuelo se interesa por esta peculiar geometría oriental:

<< La visualización y la manipulación continuada de las formas en apariencia estáticas de la estructura, *con-mueven* su inercia, emergiendo entonces el diagrama investido de una energía auto-generativa capaz de transformar alternativamente la experiencia física en experiencia psíquica. La experiencia activa la energía *-la presencia* en la imagen. *La imagen es la experiencia misma*. >>

Aquí “imagen”, lenguaje y “energía” se conjugan incluso en la dimensión “colectiva:

³⁷⁷¹ JODIDIO, Philip, *Tadao Ando. Complete Works*, Taschen, Colonia, 2004, p.6

³⁷⁷² Catálogo *Tierra Zen SL.*, Camino de los Capuchinos-A nº 21, 43500 Tortosa (Tarragona) 2004, p.13

³⁷⁷³ *Op. cit.* p.9

³⁷⁷⁴ OCHMANN Frank *Conocer, medicina natural. Yoga y meditación, todo lo que hay que saber*, El Semanal nº 874, 25 julio 2004, p.42

³⁷⁷⁵ ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.884

³⁷⁷⁶ *Op. cit.* p.1265

<< La palabra YANTRA procede de la raíz sánscrita YAM: que porta, que sostiene. El yantra es un diagrama de fuerza bidimensional o bien una estructura de fuerza tridimensional. El yantra es, sobre todo, una figura de la consciencia colectiva, una figura de la concepción. >>³⁷⁷⁷

Además de la importancia de “la visualización”, destaca también la dimensión universal (“toda la humanidad”) de esta geometría espiritual:

<< Similares figuras y diagramas, aparecen en muchas culturas diferentes principalmente de origen oriental, pero también surgen en Occidente, donde los filósofos herméticos los transmiten hasta el siglo XVIII.

Por lo tanto, los yantras no son símbolos religiosos de un culto particular, sino que son figuras arquetipales de la consciencia y son herencia de toda la humanidad. >>³⁷⁷⁸

... y en este contexto del *mandala* (pero más allá de su geometría) vuelve a aparecer Jung en nuestro trabajo, ahora en relación con la identidad y desde una amplia reconsideración del “Yo”:

<< La mayor parte de los arquetipos junguianos, los arquetipos míticos, son prepersonales o, al menos, prerracionales (mágicos y mítico), otros son personales (ego, persona) y unos pocos son difusamente transpersonales (el viejo hombre sabio, el Yo, el mandala). Pero esos arquetipos “transpersonales” resultan muy “anémicos” si los comparamos con los dominios transpersonales. >>³⁷⁷⁹

Precisamente sobre el “desarrollo transpersonal” el autor plantea referentes antiguos orientales, pero también occidentales:

<< Ninguno de los mitos clásicos del mundo, por ejemplo, se refiere a los dieciocho estadios del desarrollo transpersonal de los que nos habla la tradición Mahamudra del budismo tibetano, ni tampoco encontrará nada que se asemeje a sus minuciosas descripciones de los estados superiores en las historias de Zeus. >>³⁷⁸⁰

Pero volviendo a la citada arquitectura espiritual de Tadao Ando, aquella relación del “círculo” / “cuadrado” y el *mandala*, aparece referida especialmente en el *Templo del Agua* particularmente asociado al budismo y a la naturaleza, situado:

<< en una colina que se alza sobre un pequeño puerto, Tadao Ando construyó su Templo del Agua (Tsunu, Hyogo, 1990-91). Llamado Hompuku-ji, se trata de un templo subordinado al de Ninna-ji de Kyoto, fundado en el año 888 como sede de la secta Shingón del budismo de Japón. (...) el visitante descubre un estanque ovalado con lotos, de 40 m. de largo por 30 m. de ancho. En el centro del estanque, una escalera descende a la verdadera entrada del templo, porque debajo del estanque el arquitecto ha inscrito un cuadrado de 17,4 m de lado en un círculo de 18 m de diámetro. >>³⁷⁸¹

La dimensión espiritual de Ando le lleva a interesarse por los aspectos meditativos de la arquitectura tanto en edificios religiosos como laicos. Una actitud ejemplarmente representada por el *Espacio de Meditación* de la Unesco en París, donde se implica semánticamente con otras disciplinas, particularmente la escultura de Noguchi y la jardinería:

<< Si puede decirse que el cristianismo y el budismo inspiran, respectivamente, la arquitectura de la Iglesia de la Luz y del Templo del Agua, no cabe adscribir a ninguna confesión concreta el Espacio de Meditación construido por Ando en los terrenos de la UNESCO en París (1995). (...) Cerca se encuentra también el jardín japonés creado por Isamu Noguchi (1956-1958) con sus 88 toneladas de piedra traída de Shikoku. Finalmente, de una pared próxima a la rampa de entrada al Espacio de Meditación cuelga el *Angel de Nagasaki*, una pequeña escultura que formaba parte de la Iglesia Urakami en esa ciudad cuando

³⁷⁷⁷ PALAZUELO Pablo, *El cuerpo geométrico*, en JARAUTA Francisco, ALBALADEJO José TORRES NADAL José M^a (directores), *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p.86

³⁷⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁷⁹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.288

³⁷⁸⁰ *Op. cit.* p.289

³⁷⁸¹ JODIDIO, Philip, *Tadao Ando. Complete Works*, Taschen, Colonia, 2004, p.8

el 9 de agosto de 1945 explotó la bomba atómica. Ando emplea para el pavimento interior y el fondo del estanque granito irradiado por la bomba atómica de Hiroshima. >>

Un culto aconfesional donde utiliza la luz y la geometría, integrando también la naturaleza del “agua”:

<< La luz penetra en el cilindro (de 6,5 m de altura y con dos vanos sin puertas) por una estrecha claraboya que recorre el perímetro superior y baña la pared de hormigón. Una vez más, Ando ha conseguido crear un espacio que transmite un fuerte sentido de espiritualidad (...) El agua que recorre suavemente las rampas de acceso da una sensación de serenidad que se ve confirmada por la poderosa sencillez de la propia estructura. >>³⁷⁸²

Un lugar de meditación a propósito del cual Ando vuelve a referirse al “círculo” zen, naturalmente entre la iluminación y la oscuridad, integrando espiritualmente el “vacío”:

<< Al igual que aquellos monjes intentaban dibujar un círculo perfecto de un solo trazo, Ando retorna aquí al tema de los mínimos elementos necesarios para alcanzar sus metas básicas. Puertas que dan paso a la brisa en todas las estaciones, un espacio definido y cerrado por fuertes muros, luz cenital que penetra por los bordes de un disco flotante de hormigón. El vacío y la unidad en una visión de espiritualidad humanista. >>³⁷⁸³

El “disco flotante de hormigón” de Ando, entre el blanco y el negro, podría equipararse al equilibrio que para el Kandinsky más espiritual está en el “gris”:

<< No en vano el blanco es el color de la alegría pura y de la pureza inmaculada, y el negro el color de la más profunda tristeza y símbolo de la muerte. El equilibrio de estos dos colores, creado por mezcla, da como resultado el *gris*. >>³⁷⁸⁴

Retomando el concepto de correspondencias disciplinarias orientadas por la geometría y por las que ya vimos se interesaba Kandinsky, (a propósito de formas y colores puros), volvemos al trabajo del Doctor García de la Torre sobre las equivalencias estesiográficas, que concluye en una amplia *Tabla de equivalencias* que mostramos someramente:

<< Línea: curva; Color: azul; Sonido: viento; Tono: grave; Ritmo: lento; Espíritu: trascendental; Sabor: soso; Olor: inodoro.

Línea: recta; Color: amarillo; Sonido: cuerda; Tono: agudo; Ritmo: rápido; Espíritu: intelectual; Sabor: ácido-agrio; Olor: suave

Línea: mixta; Color: rojo; Sonido: percusión; Tono: mixto; Ritmo: violento; Espíritu: instintivo; Sabor: salado-picante; Olor: fuerte. >>³⁷⁸⁵

En sintonía con esta filosofía de correspondencias (y como hemos tratado con anterioridad) observamos que la cultura china ya había planteado toda una filosofía de correspondencias fundamentada en los cinco elementos. A modo de ejemplo citamos brevemente algunos aspectos asociados al “elemento madera”, estudiados por el Doctor Elson:

<< La dirección asociada con este elemento [madera] es el este: el principio o creación del día cuando el sol se levanta por el este. (...)

El clima de la primavera y el elemento madera está caracterizado por el viento, que limpia el aire viejo y trae uno nuevo y fresco, como sucede en la transición del invierno a la primavera. (...)

Los ojos son el órgano sensorio del hígado y el elemento madera; por tanto la vista es el sentido, y las lágrimas el líquido. (...) >>

(Las relaciones se van estableciendo a todos los niveles):

<< Todo elemento tiene, junto con su órgano sensorio, un “indicador específico”; y para obtener una idea de la salud / equilibrio de ese elemento tenemos que observar a ambos. Las uñas, especialmente las de los

³⁷⁸² *Op. cit.* p.9

³⁷⁸³ *Op. cit.*

³⁷⁸⁴ KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.87

³⁷⁸⁵ GARCIA DE LA TORRE José Manuel, *Decoración y Psicología*, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1970, p.94

dedos de los pies, son el indicador del elemento madera, por lo que para conocer el estado de salud del hígado y el elemento madera en el cuerpo debe observar el tejido ocular y las uñas. El elemento madera está relacionado con el sabor agrio, y el *Nei Ching* dice: “El hígado reclama el sabor agrio”. (...) Con este elemento están relacionados la emoción de la cólera y el sonido del grito. >>³⁷⁸⁶

... que a su vez sintoniza con el interés de otros doctores por la sabiduría oriental, valorando particularmente aquellas “escuelas cosmológicas” que tienen como “modelo la Naturaleza” (con mayúscula) y practican “las más diversas artes”:

<< En el período de los Reinos Combatientes (s.III a.C.) surgieron distintas tendencias que emplearon como modelo la Naturaleza como guía de conductas del hombre. Al parecer, estuvieron muy relacionadas al taoísmo naturalista de Lao zi y de Zhuang zi. >>

Donde incluso la dimensión más oculta se evidencia:

<< En lo que respecta a sus orígenes parece que se encuentran en el ocultismo, cuyos seguidores se llamaron “los que practican las artes ocultas”, “señor de las recetas”. Estos magos dominaban las más diversas artes: adivinación, cura psíquica, prácticas sexuales, geomancia, astrología, astronomía, etc.; empleaban drogas, talismanes y amuletos y habían desarrollado técnicas corporales y respiratorias para prolongar la vida; asimismo tuvieron mucho que ver en la aparición del taoísmo religioso. >>³⁷⁸⁷

Interesándonos Zhou Yan por fundamentar su doctrina en los “cinco agentes” citados con sus transformaciones y paralelismos:

<< Uno de los pensadores que más destaca es Zhou Yan (ca. 305-240 a.C.). Conocido por su relación con la escuela del yin yang, implantó una especie de naturalismo cosmológico. Su doctrina se fundamentaba en la relación entre el yin yang y los “cinco poderes”, “cinco actividades” o “cinco agentes”: metal, madera, agua, fuego y tierra con las transformaciones históricas. >>

... planteamientos compatibles con la conocida concepción dualista:

<< Las enseñanzas yin yang afirman el paralelismo entre el mundo celeste y el mundo humano. Explican el movimiento del cielo, sea por la casualidad recíproca del principio masculino (yang) y del femenino (yin), sea por el mutuo producirse y prevalecer de los “cinco poderes”: metal, madera, agua, fuego y tierra. (...) El paralelismo entre el mundo celeste y el mundo humano se explica con el principio de “la acción recíproca entre los semejantes”. >>³⁷⁸⁸

... sin olvidar las potenciales aplicaciones de las correspondencias (en este caso estesiográficas) al diseño / “decoración”:

<< (...) ante una situación que remueve profundamente nuestros sentimientos, sin poderlo remediar reímos, lloramos, sentimos temor o desconfianza, simpatía o antipatía, etc. (...) Es precisamente esta calidad del efecto nervioso neurovegetativo lo que se busca deliberadamente hoy en la representación estesiográfica aplicada a la decoración. >>³⁷⁸⁹

Insistiendo en que esta concepción integradora forma parte de la naturaleza filosófica de la milenaria medicina china tradicional, que contempló ‘todo’ un proyecto de “salud” (prevención):

<< El principal propósito de este libro es integrar varios sistemas de medicina para lograr una aproximación global a la prevención y cuidado de la salud (...) Su bienestar depende de que entienda e integre sus propios ciclos con los de la naturaleza. La capacidad de cambiar y adaptarse a cada momento es lo que hace de la especie humana un organismo poderoso. >>

Este “modelo chino”, desde la filosofía de una polaridad armonizada, se integra saludablemente con la cambiante naturaleza:

<< (...) modelo chino de salud y enfermedad, en que la idea central es la armonía entre el yin y el yang, sus mundos interiores y exteriores. El sistema chino tradicional es hermoso por su simplicidad: cuidando de equilibrar los elementos yin y yang de su vida y adaptándose a las estaciones cambiantes podrá alcanzar y mantener la salud.

³⁷⁸⁶ ELSON Dr. - HASS M. *La salud y las estaciones*, Edaf, Madrid, 1987, p.53

³⁷⁸⁷ ROMAN María Teresa, *Sabidurías orientales de la Antigüedad*, Alianza, Madrid, 2004, p.397

³⁷⁸⁸ *Ibidem*.

³⁷⁸⁹ GARCIA DE LA TORRE José Manuel, *Decoración y Psicología*, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1970, p.76

El clásico de la medicina china, el *Nei Ching*, nos dice que mucho tiempo antes, cuando la gente no vivía según las leyes de la naturaleza, sucumbía a la enfermedad y vivía la mitad de sus cien años >>³⁷⁹⁰

Debiendo recordarse que más allá de los prejuicios, la antigua sabiduría china es científica, incluso en la valoración de las “formas geométricas”:

<< El sistema decimal, que constituye el núcleo de la ciencia moderna, tuvo su origen en China (s.XIV a.C). Se sabe que fueron los chinos quienes inventaron el espacio en blanco dedicado al cero. Es posible que también el símbolo real, “0”, fuera una invención de los chinos. El espacio vacío del tablero de cálculo que representaba al cero se remonta al menos al siglo IV a.C. También inventaron las fracciones decimales (s.I a.C). Fueron también los primeros que expresaron formas geométricas mediante ecuaciones (s.III d.C.). La Primera Ley del Movimiento de Isaac Newton fue formulada en China en el siglo IV ó III a.C. >>³⁷⁹¹

Significativamente el científico libro de la doctora Román termina sentando cátedra (“de historia y lengua chinas”):

<< Durante mucho tiempo China aventajó a Occidente en casi todas las ramas de las ciencias positivas. Sólo la miopía de no ver o no querer ver más allá de nuestras fronteras culturales creó este falso complejo de superioridad. Y que Occidente olvidó a Oriente de manera casi total durante siglos, evidenciando un desprecio tan irrespetuoso como irresponsable. De ahí que hace sólo unos años no se había emprendido una investigación de sus aportaciones a la ciencia y a la tecnología. Hasta hace poco el conocimiento de su idioma y costumbres era cosa de misioneros católicos, de diplomáticos o legaciones comerciales, hoy ya todos los grandes centros universitarios de Europa y América cuentan con cátedras de historia y lengua china. Y, a tenor de este interés, proliferan los libros que estudian su arte, su literatura y su pensamiento. [fin del libro] >>³⁷⁹²

Demostrando algunos estudios universitarios occidentales que la “acupuntura” china es una ciencia, un aspecto que incluso actualmente se difunde popularmente en los medios de comunicación:

<< El efecto que muchos pacientes logran con la acupuntura no es puro placebo. Un estudio, realizado por investigadores de la Universidad de Southampton (Reino Unido), ha demostrado que esta práctica china milenaria produce un misterioso efecto real en el cerebro. Publicado en la revista *Neuroimagen*, la investigación concluye que la acupuntura activa determinadas zonas cerebrales. Los científicos utilizaron sistemas de diagnóstico por imagen sofisticados (Tomografía por Emisión de Positrones o PET) para conocer qué sucede en los cerebros de las personas que recurren a la acupuntura. En concreto, los voluntarios eran pacientes con artritis que acudían a terapia para mitigar los dolores. Las imágenes se tomaron con diferentes tratamientos con agujas. (...) se observó una mayor actividad en una zona del cerebro, denominada córtex insular. >>³⁷⁹³

Finalmente, la eficacia de la acupuntura también queda constatada, incluso por la escéptica ciencia occidental:

<< No está muy claro lo que esto significa, “aunque demuestra que la acupuntura produce un efecto real en la actividad cerebral”, advierte el coordinador del estudio, George Lewith. “Lo que hemos demostrado es que efectivamente el paciente que se somete a una acupuntura está previamente condicionado por cierto efecto placebo, pero creemos que también tiene un valor terapéutico”. Otro estudio realizado con personas que tenían un dolor cervical crónico comprobó que una sustancia inocua reducía el dolor en un 80 por ciento de los casos. La acupuntura podría estar proporcionando ese doble beneficio: el efecto placebo y el real. >>³⁷⁹⁴

En esta valoración de la difusión popular, una anécdota oriental en el contexto deportivo, se muestra no obstante representativa del *zeitgeist* orientalista:

³⁷⁹⁰ ELSON Dr. - HASS M. *La salud y las estaciones*, Edaf, Madrid, 1987, p.241

³⁷⁹¹ ROMAN María Teresa, *Sabidurías orientales de la Antigüedad*, Alianza, Madrid, 2004, p.404

³⁷⁹² *Ibidem*.

³⁷⁹³ N.R.C., *Científicos británicos prueban que la acupuntura es más que un placebo. El escáner revela que el tratamiento milenario activa el cerebro*, ABC 7 mayo 2005, p.48

³⁷⁹⁴ *Ibidem*.

<< Un club tan singular como el Barça buscaba un patrocinador único para una camiseta *virgen* y un país tan peculiar como China demandaba una entidad deportiva especial para proyectarse internacionalmente una vez que ya se sabe que los Juegos del 2008 se celebrarían en Pekín. Del encuentro entre ambos, propiciado por una agencia inglesa de mercadotecnia y divulgado en las reuniones de los grandes clubes europeos (G-14), ha salido un principio de acuerdo excepcional. >>

“Manchar la camiseta” con formas geométricas o de otro tipo, forma parte del anecdotario orientalista:

<< La presencia en Pekín de Joan Laporta, presidente azulgrana, y los comentarios de la prensa especializada, como el *Financial Times*, avalan unas conversaciones muy elogiadas desde el punto de vista mercantil y cuestionadas políticamente.

Autorizada por los socios, la junta del Barça no tiene remordimientos de conciencia en *manchar* la camiseta, y si Joan Gaspar *habló* en su día en chino para negar el traspaso de Rivaldo, Laporta cuenta con China para afirmar el barcelonismo. >>³⁷⁹⁵

Más allá de esta anécdota, puede constatar que desde el ensimismado mundo occidental se viene menospreciando la sabiduría oriental, una situación que progresivamente la ciencia va remediando. A ello contribuye el reconocido texto de Román que acabamos de citar:

<< *Sabidurías orientales de la Antigüedad* es una obra que viene a colmar una importante laguna en el ámbito del orientalismo en nuestro país. (...) rigor académico. Y ése es precisamente el mérito y el servicio del libro escrito por María Teresa Román López, pues a su erudición y rigor, une la visión panorámica de las diferentes corrientes de pensamiento que se desarrollaron en el curso de varios milenios por el inmenso Oriente. (...) ignorancia, cuando no menosprecio, de que ha sido, y sigue siendo, objeto por parte de no pocos prohombres de nuestro insolente y engreído mundo occidental. >>

... pudiendo constatar que “la auténtica realidad” es otra:

<< (...) sólo contemplan el denominador común de un pretendido irracionalismo, sin pararse a considerar la riqueza de contenidos, y la diversidad de vías que se han seguido en las diferentes (e incluso muy diferentes) culturas para aproximarse al conocimiento de la auténtica realidad (o irrealidad). >>³⁷⁹⁶

En este sentido desde la universidad (“rigor académico”) se están produciendo acercamientos como este de Román:

<< En este momento, el diálogo intercultural e interreligioso se ha convertido en una exigencia y en un terreno adecuado en el que quizá puedan prosperar las semillas que favorezcan la disminución de la actual crisis de la civilización occidental. El pensamiento filosófico-religioso debería pues “reciclarse” para ofrecer respuestas a los graves problemas de toda índole que afectan al individuo. >>

La “transformación” pasaría por el devenir lingüístico universidad / “enseñanza universal”:

<< Esta transformación tendría que ver, en primer lugar, con la apertura hacia nuevas perspectivas de pensamiento; en segundo lugar, con una actitud abierta y desprejuiciada, necesaria para poder penetrar en unos modelos conductuales y cognitivos ajenos; y, por último, con una enseñanza universal no circunscrita a ningún pensador, sistema, doctrina, época y lugar, a saber la “filosofía perenne”. >>³⁷⁹⁷

Culminando en una *filosofía perenne* que se desprende naturalmente de la “recopilación de textos de todas las tradiciones sagradas” (en cierta medida como nuestra tesis hermenéutica), iluminando la intemporal verdad espiritual:

<< Esta pretende reflejar una enseñanza universal referente a la naturaleza del ser humano y de la realidad que se esconde en el núcleo mismo de las tradiciones sagradas. *La filosofía perenne* fue el primer libro de divulgación dedicado a articular la iluminación como punto central de verdad de las religiones del mundo. En la introducción a *La filosofía perenne*, su autor, Aldous Huxley, señaló que se trataba de

³⁷⁹⁵ BESA Ramón, *Millones azulgranás. El Barça negocia un acuerdo con China para el patrocinio de su camiseta por una cifra récord*, El País 7 mayo 2005, p.64

³⁷⁹⁶ PRECIADO Iñaki, *Un Oriente tan próximo como lejano*, ABC - ABCD las Artes y las Letras, 692.07.05.05, p.23

³⁷⁹⁷ ROMAN María Teresa, *Sabidurías orientales de la Antigüedad*, Alianza, Madrid, 2004, p.50

una antología de la filosofía perenne, afirmando expresamente que llevó a cabo una recopilación de los textos de todas las tradiciones sagradas y en todas las principales lenguas de Europa y Asia. >>³⁷⁹⁸

Si tópicamente ‘lo chino’ tiene algo de ciencia oculta, esto casi literalmente se materializa en algún exótico ejemplo de geometría secreta china, o mejor dicho de geometría ‘ocultada’. Esto acontece en histórica correspondencia (sólo temporal) con el arte gótico occidental, con el arquitecto chino Lin Then Piao, que ‘si / no’ consiguió pasar del proyecto a la obra:

<< Arquitecto chino de la época de la dinastía Ming, vivió en el s. XIV de la era cristiana.

Se le atribuye la construcción del primer mausoleo del emperador Taizhu que fue rechazado y destruido por orden expresa del emperador antes de su terminación. El motivo fue el manifiesto arcaísmo de la obra. Lin Then Piao intentó emular las tumbas de la dinastía Liang (siglo VI de la era cristiana) excavadas en la roca a imitación de los templos rupestres y las cuevas esculpidas en la montañas Maijishan. >>³⁷⁹⁹

Su doble imitación, tiene una notable “circularidad”, más conceptual que geométrica, que fue muy discutida:

<< Su postura agresivamente retrógrada se sustentaba en la idea de la circularidad del tiempo. Igual que el ciclo solar se repite en ciclos anuales, también la historia de la humanidad se repite en ciclos, si bien de períodos mucho más largos. Esta teoría implicaba la repetición del mundo en imágenes que lo perpetuaran mediante la periódica reproducción de las formas de modo que, cuando se repitiese el ciclo, la arquitectura estaría ya dispuesta. Según sus cálculos la época Taishu era una fase idéntica a la etapa de la dinastía Liang, y en consecuencia, las obras de arquitectura debían ser semejantes a las de aquella época anterior. >>

La concepción “cíclica” literalmente pasa de proyecto a obra y finalmente a no-obra, (“destruido”) irónica reinterpretación del “cambio perpetuo”:

<< En su afán de reproducción cíclica de la arquitectura, Lin pretendía reconstruir no sólo los mausoleos reales sino también los templos y las ciudades, copiando los modelos antiguos. Estas ideas fueron consideradas repudiables por los sabios taoístas ya que negaban el principio básico de su filosofía que alude al cambio perpetuo como esencia del universo. >>³⁸⁰⁰

Tan misterioso para la ciencia occidental como la *acupuntura* china, con sus invisibles líneas y nudos energéticos, resulta el concepto de los *chakras*. Una concepción energética propia de la tradición de la India, en este caso más que relacionados con la salud del cuerpo, los indios se muestran especialmente interesados por el nivel espiritual.

La geometría, en este caso energética e invisible, vuelve a aparecer relacionando círculo y *chakra*, a modo de otro nuevo orientalismo dentro del concepto de geometría sagrada que tratamos a propósito del *mandala*. La espiritual búsqueda del yo (“uno mismo”) en la espiritualidad oriental interesa a relevantes científicos occidentales:

<< Con el asesoramiento del profesor Edzard Ernst, Cátedra de Medicina Complementaria de la Universidad de Exeter y el doctor Ulrich Ott, Departamento de Psicología Clínica de la Universidad de Giessen.

Mantra, zen, hatha-yoga... Los sistemas de la sabiduría asiática para vencer el sufrimiento terrenal y encontrarse a uno mismo >>³⁸⁰¹

³⁷⁹⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹⁹ CALDUCH Juan, 99 *ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.48

³⁸⁰⁰ *Ibidem*.

³⁸⁰¹ OCHMANN Frank *Conocer, medicina natural. Yoga y meditación, todo lo que hay que saber*, El Semanal nº 874, 25 julio 2004, p.41

Esta búsqueda de la propia identidad, requiere concentración, un término que desde el rigor científico de Ernst y Ott se difunde popularmente a través de otros conceptos equiparables como son los términos “contemplación” y particularmente el de *chakra* que ahora nos interesa, ambos ‘casualmente’ yuxtapuestos bajo el concepto de *El abc de la concentración*:

<< Contemplación: Concepto latino, extendido sobre todo en el misticismo cristiano, para referirse a la inmersión en Dios y en su palabra. A menudo se utiliza esta palabra en oposición a la acción.

Chakra: En sánscrito, ‘rueda’. Según la teoría budista son cada uno de los siete centros energéticos del ‘cuerpo espiritual’, interconectados por canales (*nadis*) a lo largo de los cuales fluye la energía vital.>>³⁸⁰²

Otros autores también se interesan por el *chakra* asociándolo con el budismo:

<< La palabra *chakra* es sánscrita y significa *rueda*. También se usa en varias acepciones figuradas, incidentales y por extensión, como en inglés y en español. De la propia suerte que hablamos de la rueda del destino o de la fortuna, así también los budistas hablan de la rueda de la vida y de la muerte, y designa con el nombre de *Dharmachakkappavattana Sutta* (*Chakka* es el equivalente pali del sánscrito *chakra*) el primer sermón en que el Señor Buda predicó (...) El uso en acepción figurada de la palabra *chakra*, de que tratamos en este momento, se refiere a una serie de vórtices semejantes a ruedas que existen en la superficie del doble etéreo del hombre. >>³⁸⁰³

En el estudio de los *chakras* destaca Leadbeater, un “clérigo” que vivió entre el siglo XIX y el XX, interesado por el orientalismo y los temas “esotéricos”:

<< Charles Webster Leadbeater, clérigo anglicano que vivió entre finales del siglo pasado y principios de éste [XIX-XX], fue una de las principales figuras de la Sociedad Teosófica británica, publicando gran número de obras sobre temas ocultistas y esotéricos. >>³⁸⁰⁴

Los círculos de los *chakras* o centros de fuerza, tienen un sentido proyectivo que interacciona el macrocosmos exterior con el microcosmos interior, funcionando como “puntos” de contacto:

<< Los *chakras* o centros de fuerza son puntos de conexión o enlace por los cuales fluye la energía de uno a otro vehículo o cuerpo del hombre. >>

Aunque la visión pueda ser restringida (“toscamente” / “cuerpo denso”) aparece dotada de cualidades proyectivas (“se proyecta” / “más allá”):

<< Quienquiera que posea un ligero grado de clarividencia los puede ver fácilmente en el doble etéreo, en cuya superficie aparecen en forma de depresiones semejantes a platillos o vórtices, y cuando ya del todo desenvueltos semejan círculos de unos cinco centímetros de diámetro que brillan mortecinamente en el hombre vulgar, pero que al excitarse vívidamente, aumentan de tamaño y se les ve como refulgentes, aumentan de tamaño y se les ve como refulgentes y coruscantes torbellinos a manera de diminutos soles. A veces hablamos de estos centros cual si toscamente se correspondieran con determinados órganos físicos; pero en realidad están en la superficie del doble etéreo que se proyecta ligeramente más allá del cuerpo denso. >>³⁸⁰⁵

Los *chakras*, aún manteniendo su circularidad genérica, pierden su perfección geométrica para aproximarse a la naturaleza, equiparando la percepción energética de la espina dorsal al aspecto de “flores” luminosas en los diferentes nudos-*chakra*. Esta lectura energética y espiritual de las flores, tiene cierta correspondencia con los aspectos tratados a propósito de Mondrian (tanto a nivel naturalista como geométrico) en relación con la Teosofía, de la cual Leadbeater formó parte:

³⁸⁰² *Op. cit.* p.42

³⁸⁰³ LEADBEATER Charles Webster, *Los chakras. Centros magnéticos del ser humano*, Teorema, Barcelona, 1983, p.15

³⁸⁰⁴ *Op. cit.* p. solapilla interior

³⁸⁰⁵ *Op. cit.* p.18

<< Si miramos en derechura hacia abajo la corola de una convolvulácea, tendremos una idea del aspecto general del chakra.

El pecíolo de la flor arranca de un punto del pedúnculo, de suerte que según otro símil semejaría la espina dorsal un tallo céntrico del que de trecho en trecho brotan las flores con sus corolas en la superficie del cuerpo etéreo.>>³⁸⁰⁶

Como hemos visto, el *chakra* es el punto de conexión energética entre el nivel corporal y el espiritual (clave en la filosofía espiritual de la India) y para Jung el *mandala* (también oriental) tiene un energético “punto central” dotado de notables propiedades proyectivas, orientadas hacia una evolución personal y espiritual:

<< “La energía del punto central se manifiesta en la casi irresistible compulsión y urgencia de convertirse en lo que uno es”. C.G. Jung >>³⁸⁰⁷

Por otra parte, el “punto” de la filosófica medicina china, también es un punto de encuentro en el “continuo circular”, donde el “tiempo y el espacio de transición” son fundamentales en el “modelo de las *Cinco-Fases*”:

<< La representación de la *Tierra* dentro del modelo de las *Cinco-Fases* es como el centro o el eje, el punto de referencia de las cuatro direcciones cardinales (...) Más tarde, en un esfuerzo por relacionar la *Teoría de las Cinco Fases* con el *Yin* y el *Yang*, la *Tierra* pasó a representar el tiempo y el espacio de transición de una etapa a otra, en particular el paso entre la cumbre del *Yang* (*Fuego*) y el aumento del *Yin* (*Metal*). Por ejemplo, entre el verano y el otoño está el final del verano, entre el mediodía y el anochecer está la tarde. Dentro de esta lógica, la *Tierra* se sitúa esquemáticamente a lo largo de un continuo circular entre el *Fuego* y el *Metal*. Este diagrama se ha convertido en el que se utiliza de forma convencional para describir las relaciones de las *Cinco Fases* dentro de la medicina china.>>³⁸⁰⁸

En el contexto de la cultura occidental, físicamente próxima a Oriente (Rusia), el “punto” en Kandinsky aparece próximo al círculo en su proceso de expansión pero dejando sugerentes interrogantes fronterizos:

<< El *tamaño* y las formas del punto varían, por lo cual también varía el valor o sonido relativo del punto abstracto. Exteriormente el punto puede ser caracterizado como la más pequeña forma elemental, expresión que resulta desde luego insuficiente. Es difícil de señalar límites exactos para el concepto “la más pequeña forma”. El punto puede desarrollarse, volverse superficie e inadvertidamente llegar a cubrir toda la base o plano. ¿Cual sería la frontera entre el concepto de punto y el plano? >>³⁸⁰⁹

Más allá de su contorno cualquiera que fuere, el punto, al situarse repartido por el plano, genera geometría que esencialmente puede evidenciarse como “triángulo”, “cuadrado” y “círculo”:

<< Cuando aparecen varios puntos relativamente cercanos, se tiende a verlos agrupados cobrando formas geométricas. (...) Convenientemente dispuestos, tres puntos son fáciles de asociar con un triángulo; cuatro, con un cuadrado; ocho, con un círculo. Se trata de un fenómeno de percepción visual que se aprovecha a menudo en la composición de algunas imágenes para incitar a seguir un recorrido definido.>>³⁸¹⁰

Para Kandinsky el punto en su contorno, aparece próximo al círculo en su infinito potencial al pasar de proyecto a obra material, deviene proyectivo en su infinitud:

³⁸⁰⁶ *Ibidem.*

³⁸⁰⁷ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.78

³⁸⁰⁸ BEINFELD Harriet y KORNGOLD Efrem, *Entre el cielo y la tierra. Los cinco elementos en la medicina china*, Los Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1999, p.100

³⁸⁰⁹ KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972, p.25

³⁸¹⁰ APARICI R. - GARCIA MATILLA M. - VALDIVIA M. *La imagen*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992, p.64

<< El segundo hecho irrefutable es que el punto posee un borde exterior, que determina su *aspecto externo*.

Considerado en abstracto (geoméricamente), el punto es idealmente pequeño, idealmente redondo. Desde que se materializa, su tamaño y sus límites se vuelven relativos. El punto real puede tomar infinitas figuras; el círculo perfecto es susceptible de adquirir pequeños cuernos, o tender a otras formas geométricas, o finalmente desarrollar formas libres. Puede ser puntiagudo, derivar en un triángulo; o por una exigencia de relativa inmovilidad, transformarse en un cuadrado (...) Así, el borde es fluctuante y las posibilidades formales del punto son ilimitadas. >>³⁸¹¹

Recíprocamente el *infinito* también se interesa por el “punto”, mediando la “recta”:

<< El punto geométrico parece por lo demás, menos definible aún que un número irracional; y todavía menos comprensible en el sentido que cabe atribuir a su pertenencia a una recta. >>³⁸¹²

También se evidencia la relación entre punto y línea mediando el “infinito”, como sucede con los “puntos en una línea”:

<< En la naturaleza no hay infinito, ni potencial ni actual. (...) cabría admitir como infinito el potencial o falso infinito, el encerrado en el proceso iterativo de ir generando, paso a paso, los puntos en una línea. Sin afirmar, por contra, que los puntos de la línea estén dados en acto y son en número infinito. (...)

El infinito aparece como una conceptualización formal reguladora de la creación matemática. Hacer matemático del cual, parafraseando a Poincaré, cabe afirmar que es un hacer del infinito. Aunque haya de quedar bien entendido que ningún matemático ha hecho, ni hará nunca, una derivación ni un cómputo infinitos. >>³⁸¹³

Platón ya se interesó por el punto como paradoja geométrica asociada a la recta, sobre la que se instalan infinitas particiones puntuales, de las que ya trató Zenón y posteriormente Newton de manera más científica:

<< Ya Platón estableció que los puntos son una “ficción” de los geómetras, y les atribuyó la sola propiedad de delimitar porciones de recta. Posteriormente, los platónicos, para expresar la imposibilidad de reducir el continuo a un conjunto actual de indivisibles; hablaron de la línea como “flujo” de un punto, expresión que utilizó Newton en su teoría infinitesimal. >>³⁸¹⁴

Una concepción dinámica equivalente respecto a la “línea” también reaparece con la tecnología / artística que interesa a “La Imagen” ofrecida a distancia por la Universidad:

<< La línea es la huella de un punto en movimiento, una sucesión de puntos contiguos. Gráficamente, su dimensión es la longitud. Aunque las variedades son muy extensas, hay dos tipos fundamentales de líneas: rectas y curvas. >>³⁸¹⁵

Filosofía y geometría convergen, no sin “contradicciones”, sobre las líneas que soporta el punto de fuga:

<< En el siglo XVII, gracias a la geometría proyectiva, el infinito geométrico se hace perceptible y adquiere una “dimensión” humana. El infinito potencial de los filósofos se convierte en el infinito actual de los geómetras.

Para los filósofos y para los geómetras de la Grecia antigua el infinito no tenía una existencia auténtica. Recibía la consideración de un infinito “potencial”, accesible en potencia. Aristóteles, por ejemplo, imponía una visión geocéntrica y “finitista” del cosmos (...) La geometría euclídea reconocía e integraba el infinito potencial en este contexto, pero se detenía en los ribazos del infinito “actual”. El infinito inspiraba por aquel entonces desconfianza circunspección a los geómetras y a sus compatriotas griegos, porque su uso inmoderado o poco atento desemboca en contradicciones. >>³⁸¹⁶

³⁸¹¹ KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972, p.28

³⁸¹² ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004, p.58

³⁸¹³ LORENZO Javier de, *El infinito matemático*, en Investigación y Ciencia, Temas 23: Ideas del infinito, p.9

³⁸¹⁴ ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004, p.60

³⁸¹⁵ APARICI R. - GARCIA MATILLA M. - VALDIVIA M. *La imagen*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992, p.65

³⁸¹⁶ LE GOFF Jean-Pierre, *La perspectiva y el infinito geométrico*, en Investigación y Ciencia, Temas 23: Ideas del infinito, p.30

Pero significativamente la geometría perspectiva deviene “geometría proyectiva” proponiendo Alsina y Trillas una concepción ‘en devenir’ que denominan “Perspectiva versus geometría proyectiva y descriptiva” y recordándonos al interesarse por el devenir histórico que:

<< En las representaciones gráficas egipcias, por ejemplo, los perfiles de las figuras y la jerarquización de las mismas a través de diferentes tamaños, permitieron esbozar un sistema absolutamente lógico en su concepción pero rotundamente al margen de la idea de ‘aproximación’ a la realidad a través del modelo.>>³⁸¹⁷

Desde esta interacción entre la geometría perspectiva y la geometría proyectiva, surgirá la contraposición entre proyecto y obra:

<< Cabe aclarar que, mientras la geometría descriptiva y la proyectiva nacieron del espíritu común de la perspectiva, los caminos de desarrollo de ambas geometrías pronto fueron independientes. Mientras la descriptiva optó por un cultivo del lenguaje gráfico, la proyectiva optó por el estilo clásico geométrico y por el lenguaje matemático. >>

Documentando como acontece históricamente esta disociación:

<< El gran resurgimiento de la geometría proyectiva, en el siglo XIX, se debió a la obra magna de Poucelet (1882), que inició una notable escuela en la que destacaron Gergonne, Brianchon, Chasles, Plücker, Steiner, Stand, Reye, Cremona, ... etc.>>

Encontramos cierta paradoja gráfica cuando los autores para anunciar la disociación de la “fase proyectual” del diseño de la “fase ejecutiva” escriben “PROYECTO” con mayúsculas:

<< Esta profundización científica del método de perspectiva no sólo marcó líneas maestras de la Matemática, sino que revolucionó el método constructivo del PROYECTO arquitectónico. Con representaciones gráficas de alta precisión era posible separar completamente la fase proyectual del diseño de la fase ejecutiva y operatoria. La representación perspectiva permitía organizar los espacios, valorarlos, describir tanto los detalles como las visiones globales... la Arquitectura encontró su lenguaje gráfico: las representaciones permitían representar los modelos reales y, a la vez, diseñar modelos gráficos de nuevas creaciones. >>³⁸¹⁸

El geómetra Desargues abre nuevas perspectivas, con una paradójica introducción del paralelismo, que también conduce al infinito, donde ‘increíblemente’ se produce “la convergencia”:

<< Girard Desargues (1591-1661), un geómetra de Lyon, convertirá en teoría lo que todos los utilizadores de la perspectiva lineal habían comprobado sin dar completo crédito a sus ojos. Desargues, identifica la convergencia de rectas o de planos con su paralelismo. Dicho con otras palabras, el paralelismo no es otra cosa que la concurrencia en el infinito y las rectas paralelas no son sino rectas que se encuentran en un punto situado en el infinito. >>

Un texto emblemático materializa esta concepción proyectiva:

<< Desargues desarrolla esta idea en su *Brouillon projet d'une atteinte aux événements des rencontres du cône avec un plan*, es decir, un “ensayo para alcanzar la comprensión sintética de las diversas apariciones de curvas cónicas obtenidas por la sección plana de un cono de base circular”, del que se imprimieron 50 ejemplares en 1639. Esta idea rompe con la concepción finitista de la línea recta, de la superficie o figura plana y del sólido heredada de los griegos.

Desargues tiene tras de sí dos siglos de práctica de la perspectiva, que contribuyeron a educar el ojo del observador occidental. >>³⁸¹⁹

Desargues también aparece en la interacción de la *Geometría* con el *Algebra* que estudian Alsina y Trillas:

³⁸¹⁷ ALSINA Claudi y TRILLAS Enric. *Lecciones de Algebra y Geometría*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.265

³⁸¹⁸ *Op. cit.* p. 266

³⁸¹⁹ LE GOFF Jean-Pierre, *La perspectiva y el infinito geométrico*, en *Investigación y Ciencia*, Temas 23: Ideas del infinito, p.32

<< Este nacimiento de la perspectiva, como culminación de un largo proceso empírico de técnicas gráficas, dio lugar a su vez al nacimiento de dos geometrías: la Descriptiva y la Proyectiva. Los fundamentos de la Geometría Descriptiva se encuentran ya en la obra *De Symmetria Parium in Rectis Formis Humanorum Corporum Libri* (1528) debida a Durero, si bien se atribuye a Gaspard Monge (1746-1818) la creación fundamental de esta disciplina. >>

Aunque proyectivamente destacamos que:

<< Los fundamentos de la Geometría Proyectiva cabe encontrarlos en las ideas del arquitecto e ingeniero francés Gérard Desargues (1593-1662). Desargues, basándose en los problemas gráficos comunes a los artistas y a los arquitectos, publicó en 1639 un notable tratado sobre secciones cónicas en el cual usó la idea de proyección. Las ideas de sección, proyección, puntos del infinito,... etc. estaban ya en la obra de Desargues que, siendo absolutamente despreciada en la época >>³⁸²⁰

Subrayando que otras geometrías proyectivas surgen como alternativas técnicas posteriores a la codificación de la perspectiva cónica:

<< Las proyecciones paralelas, proyecciones en las que los rayos que parten del objeto que se desea representar son paralelos a una dirección dada, fueron conocidos según parece durante mucho tiempo, al menos desde (que) el arquitecto romano Vitruvio (siglo I de nuestra era). (...) No se puede hablar cabalmente de perspectiva caballera sino desde el momento en que sus reglas hayan sido codificadas geoméricamente. Aunque tales reglas sean bastante más sencillas que las de la perspectiva central, no se formularon hasta después de que lo fueran las de la perspectiva central en el *Quattrocento*. >>

Así la “perspectiva caballera” y explícitamente en su sinónimo de “perspectiva militar” evidenciará su alejamiento de todo interés artístico:

<< Los primeros dibujos que utilizan sistemáticamente la perspectiva paralela aparecen en los teatros de máquinas (planos de maquinaria) o en las obras de ingeniería del siglo XVI. Los primeros tratados de perspectiva caballera o militar fueron obra de teóricos franceses de comienzos del siglo XVII. En cuanto a los arquitectos, que relegaron la perspectiva central a los pintores, no se hicieron sino tardíamente con las perspectivas caballera y axonometría (...) a finales del siglo XIX. >>³⁸²¹

De nuevo Desargues vuelve a interesarnos en relación con la perspectiva paralela que sorprendentemente conduce también al “infinito” y que, con otros planteamientos más artísticos, también interesa a Lissitzky:

<< Las perspectivas paralelas consideran que los rayos visuales son paralelos. Como demostró Desargues [1591-1661], también puede decirse que se encuentra en el infinito (...) la perspectiva caballera equivale a una perspectiva central en la que el ojo del dibujante es “rechazado al infinito”. El pintor ruso Lissitzky exclamó en 1925 “El suprematismo hace recular la extremidad de la punta de la pirámide visual al infinito... [Al hacerlo] ha inventado la máxima ilusión: la extensibilidad infinita hacia adelante o hacia atrás.” A Lissitzky le parecía que se acababa así con la pintura subjetiva, que ya no existía el punto de vista. El pintor toma el papel del Creador, porque su mirada viene del infinito. >>³⁸²²

Volviendo a la relación fundacional entre línea y punto (de fuga) aparece un nuevo horizonte, el que ofrece *la perspectiva central*:

<< Fue mediante ella como logró su primera representación en el dibujo lineal y técnico el infinito geométrico actual, el espacio infinitamente extenso en sentido actual (...) El infinito se ubica, o sea, se dibuja en el horizonte (...)

La perspectiva lineal consiste en proyectar sobre el plano del cuadro los rayos rectilíneos e imaginarios que van desde el objeto a representar hasta el ojo del artista o del observador, imaginado como un punto. Los matemáticos la denominan también perspectiva central o proyección cónica. El ojo constituye el centro (*O*) de esta proyección (...) >>³⁸²³

³⁸²⁰ ALSINA Claudi y TRILLAS Enric. *Lecciones de Algebra y Geometría*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.

266

³⁸²¹ LE GOFF Jean-Pierre, *La perspectiva y el infinito geométrico*, en *Investigación y Ciencia*, Temas 23: Ideas del infinito, p.35

³⁸²² *Ibidem*.

³⁸²³ *Op. cit.* p.31

Esencialmente Le Goff afirma que es “una invención del Quattrocento” no obstante aún marcada por concepciones de la antigüedad, donde el infinito no tiene cabida:

<< (...) las representaciones de estas rectas en el cuadro forman un conjunto de rectas que concurren en un punto; “el punto de fuga central”, que fue definido como tal hacia 1435 por Leon Battista Alberti (1404-1472). (...)

Las ideas geométricas de los teóricos y de los prácticos renacentistas estaban todavía profundamente marcadas por las ideas finitistas que sobre esta materia tenían las autoridades de la Antigüedad. Nociones como las de recta infinita, de plano infinito o de espacio previo a la materia que mora en él estaban todavía por llegar. >>³⁸²⁴

Sorprendentemente sobre la línea de horizonte, teóricamente aparecen infinitos “puntos de fuga”:

<< (...) las obras de arte, pronto difundidas a través de los grabados y de la imprenta, popularizaron las representaciones del infinito. El punto de fuga central no tardó en ir flanqueado de puntos de distancia, que pronto se reconocerán como otros tantos puntos de fuga y, por tanto, representaciones del infinito. Es todavía el propio horizonte (la línea horizontal del cuadro situada a la altura de los ojos del espectador) el que constituirá el lugar geométrico de una multitud -de una infinitud- de puntos de fuga; más tarde, hacia 1600, llegará finalmente la idea de que todo punto del cuadro es, en última instancia, un punto de fuga.>>³⁸²⁵

Y del punto al “infinito” reaparece la paradoja en nuestro trabajo, reiterando los planteamientos filosóficos de Zenón, que hasta incluyen lo “imposible”:

<< Hay un ejemplo clásico en el que se presenta la oportunidad de distinguir diversas formas de infinito: el primer argumento de Zenón contra el movimiento. En él sostiene que quien desee recorrer una unidad de longitud no podrá llevar nunca a cabo su empresa porque deberá recorrer la infinita sucesión de intervalos en que es divisible la unidad por dicotomía. Quien quiera llegar a 1 partiendo de 0 deberá alcanzar antes $1/2$, luego $3/4$, luego $7/8$, etc., recorriendo los intervalos espaciales de longitudes (a): $1/2$, $1/4$, $1/8$, $1/16$, ..., $1/2$ elevado a n , ..., lo cual es manifiestamente imposible, pues dichos intervalos existen en número infinito. >>³⁸²⁶

En las relaciones entre línea, infinito y punto de fuga, acontecen cuestiones paradójicas, como la doble circularidad “abierta” / “cerrada”:

<< Los elementos situados en el infinito fueron durante mucho tiempo considerados con circunspección. Hoy se sabe que una parábola, que es una curva abierta, puede convertirse en perspectiva en una elipse, que es una curva cerrada, al unirse las ramas infinitas en un mismo punto del horizonte, que representa, a distancia finita, la recta del infinito común a todos los planos horizontales; >>³⁸²⁷

Observándose paradojas filosóficas en un mismo filósofo que niega y afirma, a propósito de la inserción sistemática del punto en la recta:

<< La demostración de Zenón parece, con todo, invulnerable, en su intención, más que en su específico desenvolvimiento dialéctico, ante cualquier refutación que apele al límite. Introduce un método general de reducción al absurdo que fue recogido aun por quienes se esforzaron en neutralizar su eficacia. No sin ironía, cabe suponer, Borges recuerda que fue justamente Aristóteles quien desarmó con desdeñosa brevedad los argumentos de Zenón, pero utilizando posteriormente su paradigma para refutar a Platón.>>³⁸²⁸

Desde una perspectiva propio del “terreno del enigma” podría afirmarse (incluso casi podría decirse que también negarse) que “la verdad es un error absoluto”:

³⁸²⁴ *Ibidem.*

³⁸²⁵ *Op. cit.* p.32

³⁸²⁶ ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004, p.36

³⁸²⁷ LE GOFF Jean-Pierre, *La perspectiva y el infinito geométrico*, en *Investigación y Ciencia*, Temas 23: Ideas del infinito, p.33

³⁸²⁸ ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004, p.37

<< Una vez en el terreno del enigma, es difícil sustraerse a la impresión de que cualquier argumento dotado aparentemente de coherencia se transforma en error. “La verdad es un error absoluto”, escribió Novalis, (*Fragmentos*, p.203) (...) y tal es el corolario inevitable de una correlación constante entre ser y apariencia, entre realidad y sueño. >>³⁸²⁹

Incluso la “paradoja” se propone en devenir (“evolucionar”), una concepción exótica para Occidente del “infinito”:

<< Para resolver la paradoja del todo y las partes o para afrontar la hipótesis del continuo tiene que evolucionar la noción de infinito actual. >>³⁸³⁰

Y si hemos observado ciertas paradojas en la filosofía, la ciencia no está exenta de ellas. Incluso en el concepto de *infinito matemático*, media el absurdo (aspecto que en cierto modo sintonizaría con la filosofía oriental de Nagarjuna), practicando Platón una ejemplarizante “reducción al absurdo”:

<< El método por reducción al absurdo aparece ligado a la demostración de la inconmensurabilidad de números como raíz de 2, raíz de 3, raíz de 5, ... Platón, en *Teeteto*, afirma que Teeteto ha demostrado la inconmensurabilidad de esos primeros números hasta llegar a raíz de 17. No indica cómo lo ha hecho ni por qué se detiene en raíz de 17. >>

... y también reflexiona sobre el tema “Aristóteles que en *Metafísica*”:

<< da la demostración de la inconmensurabilidad de raíz de 2 hoy clásica: Supongamos que raíz de 2 es racional, expresable como razón de dos naturales, a , b , y de tal manera que a y b sean primos entre sí. (...) Lo que se ha obtenido es que a y b son ambos pares, luego no pueden ser primos entre sí, contra la hipótesis. Por consiguiente, afirmar que raíz de 2 es racional conduce a una contradicción y ha de resultar falso.

Hay que observar que los principios de bivalencia, de no-contradicción y de tercero excluido participan de modo implícito en este tipo de demostración. >>³⁸³¹

Llegado a este nivel de contradicción urge una definición de infinito, que plantea sugerentes dificultades al “tratar de identificar uno a uno”; problematizando así el concepto de identidad (nuestro estudio), pero también el de “totalidad”:

<< La dificultad que plantea el infinito radica, así pues, en su inagotabilidad: lo que es infinito (Aristóteles hace referencia al ejemplo del conjunto de los números) no puede estar nunca presente en su totalidad en nuestro pensamiento. Esta propiedad del infinito (...) lo caracteriza hasta el punto de poder constituir una primera definición de él: podemos, pues, afirmar que cualquier conjunto de objetos es ilimitado si sucede que, al tratar de identificar uno a uno todos sus elementos, no se logra formar un todo, dado que siempre y en cualquier caso habrá un elemento que no habremos considerado. >>

A propósito del “infinito” escribe Aristóteles un sorprendente encadenamiento conceptual “nada” / “algo” y “ilimitado” / “completo”:

<< “El infinito (...) no es aquello fuera de lo cual no hay nada, sino aquello fuera de lo cual hay siempre algo”. (...) en ningún caso cabe considerar a lo ilimitado como un todo completo: lo completo tiene fin, y el fin es un elemento que limita (...) >>³⁸³²

En el proyecto humano de futuro aparece la geometría básica que también se abre al infinito y naturalmente a lo sutil (“ETER”):

<< Según esta idea, todas las posibles formas creadas surgen básicamente de las tres figuras geométricas antes descritas [cuadrado, triángulo, círculo] y son, por así decirlo, ideas arquetípicas a desarrollar a través del tiempo. (...) el destino del hombre es GEOMETRICO, siendo los Devas que construyen sus vehículos de manifestación cíclica, los SABIOS GEOMETRAS que a través de aportaciones infinitas de

³⁸²⁹ *Ibidem*.

³⁸³⁰ DELAHAYE Jean-Paul, *El carácter paradójico del infinito*, en Investigación y Ciencia, Temas 23: Ideas del infinito, p.36

³⁸³¹ LORENZO Javier de, *El infinito matemático*, en Investigación y Ciencia, Temas 23: Ideas del infinito, p.5.

³⁸³² ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004, p.13

un lejanísimo pasado escriben geoméricamente en el ETER el destino inmortal de los seres humanos.>>³⁸³³

Esta concepción abierta a la sabiduría universal, nos invita a una nueva aproximación a la ciencia en la India histórica, que también se interesa por otra concepción tan inquietante, como la del infinito. Así la cifra “cero” inaugura una prematura modernidad ‘acultural’:

<< Volviendo a la India, la noción de cero se fue enriqueciendo de forma progresiva para dar origen a un concepto matemático eminentemente abstracto que alcanzó su culminación en la época del matemático Brahmagupta: este en efecto, introdujo el *shunya* en la categoría de los *samkhya* (“números”) como “cantidad nula” o “número cero”; en este momento (año 628) puede decirse que nació el álgebra moderna.>>³⁸³⁴

Precisamente Brahmagupta, este visionario matemático indio, también fue astrónomo y quizás contemplando la naturaleza, concretamente el cielo, se interesó por el “infinito”:

<< (...) para los sabios indios, al menos de la época de Brahmagupta [Astrónomo indio, 598-hacia 665], la división por cero equivalía al infinito (...)
(...) meritos de la civilización india, capaz como fue de lograr en fecha muy temprana descubrimientos muy superiores a los de todos los pueblos de la Antigüedad y la Edad Media, a los que la ciencia contemporánea sólo pudo llegar tras los trabajos de Descartes, Newton y Leibniz.>>³⁸³⁵

Lógicamente este “infinito” de Brahmagupta tenía que ser matemático y pasar necesariamente por el “cero”:

<< Brahmagupta. Astrónomo indio, (598-hacia 665). Autor entre otros tratados del *Brahmasphutasiddhanta* y el *Khandakhadyaka*, en los que emplea abundantemente la notación decimal posicional de las nueve cifras significativas y el cero, así como la de los símbolos numéricos sánscritos. También describe en esos tratados métodos de cálculo muy parecidos a los nuestros, dando además reglas algebraicas fundamentales en las que el cero aparece como un concepto matemático, y definiendo el *infinito matemático* como resultado de dividir por cero.>>³⁸³⁶

Desde un más cercano exotismo, Kandinsky a propósito de la enigmática invisibilidad del “punto geométrico” (que además aparece dotado de doble significado “positivo” / “negativo”), también se interesa por el “punto” / “cero”, ahora en relación con el “silencio”, como ausencia (equiparable al proyecto sin obra):

<< El punto geométrico es invisible. De modo que debe ser definido como un ente abstracto. Pensado materialmente, el punto semeja un cero. (...)
En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, *entre palabra y silencio*. (...)
En la conversación corriente, el punto es símbolo de interrupción, de no-existencia, (componente negativo) y al mismo tiempo es un puente de una unidad a otro componente (componente positivo).>>³⁸³⁷

En la India se utiliza un sofisticado entramado conceptual para la cifra “cero”, considerando además el “punto” como su geometría elemental. También se da una correspondencia conceptual con el círculo y con el infinito potencial, desde la afirmación de la “vacuidad”:

<< Otra palabra sánscrita que se convirtió en significante del cero fue *bindu* (punto). Se trataba de la figura geométrica más elemental y además constituye la expresión más simple posible del círculo, reducido a su centro.

³⁸³³ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyras, Madrid, 1982, p.14

³⁸³⁴ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1025

³⁸³⁵ *Op. cit.* p.1071

³⁸³⁶ *Op. cit.* p.1016

³⁸³⁷ KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972, p.21

Pero para los hindúes, el *bindu* (en su forma suprema de *paramabindu*) simboliza el universo entero no manifiesto, y constituye una representación de éste antes de su transformación en mundo de las apariencias (*rupadhātu*). Ahora bien, según las filosofías indias, ese universo increado está dotado de una energía creadora capaz de engendrarlo todo; es pues, con otras palabras, el punto causal cuya naturaleza es, por consiguiente, idéntica a la de la “vacuidad” (*shunyata*). >>³⁸³⁸

Insiste Kandinsky en la relación del “punto” y el silencio (“mudez”), como parte de su identidad:

<< El punto pertenece al estrecho círculo de los fenómenos cotidianos con su nota tradicional: la mudéz. El sonido del silencio cotidiano es para el punto tan estridente, que se impone sobre todas sus demás propiedades. >>³⁸³⁹

Silencio (“se calló”) e *infinito* aparecen asociados a propósito de cierto orientalismo, ejemplificado en Nagarjuna (del que luego trataremos):

<< Damascio escribió que Platón, una vez llegado al Uno, se calló: “Tan pronto empezó a girar el discurso en torno a lo que no existe en modo alguno, se retrajo y estuvo a punto de caer en el mar de la disimilitud o, por decir mejor, de una vacuidad sin soporte”. *Quaestiones de primis principiis*, Francfort, 1826, cit. en la introducción de R. Gnoli a Nagarjuna, *Madhyamaka karika*, Turín, 1968. >>

... pero también del inevitable *Tao te king*:

<< En el *Tao te king* está escrito que “es gracias al constante alternarse del No-ser y del Ser como se verán de aquél prodigio y de éste los confines”. Allí donde la realidad se halla conformada con el confín, el verdadero infinito no puede, pues, manifestarse a no ser que contraído en la forma finita: para quienquiera que permanezca en el reino del Ser la trasgresión del límite y la aspiración al prodigio se hallan siempre a punto de confundirse son la pura y simple disgregación de la forma. Es la eterna semejanza entre la santidad y la demencia >>³⁸⁴⁰

El “infinito” es un tema intemporal que más allá de las matemáticas, interesa a las “religiones”:

<< *Infinito*: Ese es el lema de todas las religiones, antiguas o modernas, que atestigua la eterna obsesión del hombre por el infinito; es la confusión de la impotencia humana, no sólo para contar los números “hasta el final”, sino para captar la verdadera significación de lo que se esconde bajo el impreciso concepto de lo ilimitado. >>³⁸⁴¹

También el punto deviene espiritual para Kandinsky, cuando se concentra sobre “sí mismo”, como expresión de lo mínimo (“forma más escueta”) y en centrada “tensión” interior:

<< Considerado *interiormente*, el punto es una afirmación orgánicamente ligada a la más extrema *reticencia*. *Internamente*, el punto es la forma más escueta. Está replegado sobre sí mismo. Esta propiedad no la pierde nunca totalmente, ni aun cuando adquiera forma dentada. La tensión es siempre *concéntrica*; >>³⁸⁴²

El “punto” como elemento mínimo (“más sencillo”) también puede expandirse como “textura” conformando una “imagen”, externa naturalmente y así ya dotada de una comunicación visual multidisciplinar:

<< El punto es el signo o señal más sencillo que puede formar parte de una imagen. Es el elemento más simple en la comunicación visual. El punto tiene una dimensión variable: de la mínima expresión del grano de la emulsión fotográfica o de la marca de un pincel a la superficie ya apreciable de un objeto.

³⁸³⁸ IFAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1022

³⁸³⁹ KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972, p.22

³⁸⁴⁰ ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004, p.17

³⁸⁴¹ IFAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1067

³⁸⁴² KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972, p.29

El punto tiene una primera existencia como parte inherente al propio soporte de la imagen. Las pinceladas de una pintura o la emulsión de granos de plata de una fotografía contienen una textura de puntos inevitable en mayor o menor medida. Esta textura de puntos varía mucho de un medio a otro (...) En la pantalla de televisión, una lupa nos mostrará las tríadas de puntos rojos, verdes y azules que componen la imagen electrónica. >>³⁸⁴³

Debiendo insistirse en que al contrario en la “definición” del punto que hace Kandinsky, lo plantea como “afirmación interna” mínima (“escueta”) pero esencial y que se integra con el “sentido externo”:

<< El punto se instala sobre la superficie y se afirma indefinidamente. De tal modo representa la *afirmación interna más permanente y más escueta*, que surge con brevedad, firmeza y rapidez. Por consiguiente, tanto en sentido externo como interno, el punto es el *elemento primario de la pintura* y en especial de la obra “gráfica”. >>³⁸⁴⁴

Jung (que como vimos también se interesa por el punto central del *mandala*) utilizando la paradoja afirma la interiorización como vía del despertar, en cierto modo como Buda (*El Despierto*):

<< “Quien mira hacia fuera sueña, quien mira hacia dentro despierta”. C.J. Jung >>³⁸⁴⁵

En sintonía con este planeamiento, puede detectarse una neta dimensión “espiritual” del punto en Kandinsky cuando realiza una fundamental clasificación artística / humanística:

<< El contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma interior organizada de las tensiones necesarias en cada caso. Esta en apariencia simple afirmación tiene la mayor trascendencia: su reconocimiento o negación divide no sólo a los artistas actuales sino a todos los hombres de este tiempo en dos sectores totalmente opuestos:

1. aquellos que aparte de lo material reconocen lo inmaterial o espiritual y
2. aquellos que no quieren reconocer nada fuera de lo material.

Para la segunda categoría no puede existir el arte, y por lo tanto hoy niegan la palabra misma y buscan un sustitutivo para ella. >>³⁸⁴⁶

Este manifiesto espiritual resulta ser una continuidad de un conocido trabajo precedente (que venimos citando):

<< Cabe indicar que las ideas desarrolladas en este libro constituyen una continuación orgánica de mi trabajo anterior, *Über das Geistige in der Kunst*. [De lo espiritual en el arte] Debo por lo tanto avanzar en la línea trazada. (...) Weimar 1923. Dessau 1926. Kandinsky. >>³⁸⁴⁷

También desde la geometría del *mandala*, se propone el abandono estético y espiritual del yo (“olvidarse de sí”), con la apertura a la eternidad:

<< “La grandeza en el arte depende... de la capacidad del artista de olvidarse de sí al contemplar las verdades eternas.” J. Donald Walters >>³⁸⁴⁸

³⁸⁴³ APARICI R. - GARCIA MATILLA M. - VALDIVIA M. *La imagen*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992, p.63

³⁸⁴⁴ KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972, p.30

³⁸⁴⁵ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.80

³⁸⁴⁶ KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972, p.31

³⁸⁴⁷ *Op. cit.* p.7

³⁸⁴⁸ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.132

El concepto del “yo”, necesariamente ligado a la “identidad”, también interesa al diseño:

<< El modo en que nos vestimos y comportamos, los objetos materiales que poseemos, (...) todas estas cosas son expresiones públicas de nuestra identidad, de nosotros mismos.

El concepto del “yo” parece ser un atributo fundamental del ser humano. (...) El concepto del “yo” se halla profundamente enraizado en el nivel reflexivo del cerebro y depende en un altísimo grado de las normas culturales. Todo ello hace que, por tanto, sea difícil abordarlo en el ámbito del diseño. >>³⁸⁴⁹

En este sentido no nos extraña que la concepción del “yo” y el diseño se debata entre Occidente y Oriente, apreciando la diferencia del “acento” entre “el individuo” / “el grupo”:

<< No obstante, el yo es un concepto complejo: es específico de cada cultura. Así por ejemplo, las nociones del yo en Oriente y Occidente varían de manera notable, y mientras en Occidente se hace hincapié en el individuo, en Oriente el acento recae en el grupo (...) Pero incluso estas caracterizaciones son demasiado amplias y simplifican en exceso las cosas. De hecho, las personas, en general, nos comportamos de un modo muy similar ante una misma situación. >>

... podemos decir que en el diseño surge un relativo sincretismo sobre “aspectos” “universales” en relación con la identidad del “yo”:

<< Algunos aspectos del yo parecen ser universales, como, por ejemplo, el deseo de gozar de buena consideración por parte de los demás, aunque el comportamiento concreto que se tenga en estima difiera de una cultura a otras. Este deseo se halla presente tanto en las sociedades más individualistas, que admiran la conducta desviada, como en las más orientadas al grupo, que admiran el conformismo. >>³⁸⁵⁰

Volviendo al trabajo de Kandinsky, puede apreciarse cierto carácter hermético en relación con su concepción artística del color y la geometría, que (como ya hemos dicho) al igual que en otros creadores coetáneos, corresponde a aquel peculiar *zeitgeist* espiritual del cambio de siglo:

<< Pero la *Farbenlehre* va a tener su verdadera proyección en la fisiología del color que tanto se ha desarrollado en la edad contemporánea, y que antes que al gran Helmholtz o a Hering, tiene a Goethe por fundador. (...) A este respecto, como es sabido, su libro, algo abultado tras los comentarios de Rudolf Steiner por sus intérpretes teosóficos, inspira las teorías artísticas clásicas sobre el color en el siglo XX, que nos trasladan a Itten, Kandinsky, Klee, Bruno Taut, R. Delaunay, y a otros. La lectura moderna de Goethe ha puesto de relieve, sobre todo, a nuestro entender, sus extraordinarios valores pedagógicos para la enseñanza artística. >>³⁸⁵¹

Desde una óptica esotérica, aparece el concepto de visualizaciones geométricas, donde vuelven a manifestarse ‘otros’ triángulos, cuadrados y círculos, propios de una dimensión “etérica”:

<< De tal manera, un observador esotérico entrenado en la investigación oculta distinguiría la evolución de cualquier individualidad psicológica con sólo fijarse en la cantidad de cuadrados, de triángulos o de círculos que entran proporcionalmente en la construcción compleja e intrincada de la red etérica que constituye su aura magnética, los cuales son representativos de sus estados habituales de conciencia.>>³⁸⁵²

La concepción secreta del arte tiene una amplia historia, donde aparece Pitágoras (del que luego trataremos), puente entre la geometría secreta de los “constructores” de pirámides y los de catedrales, siempre bajo una concepción proyectiva, de futuro:

³⁸⁴⁹ NORMAN Donald A. *El diseño emocional*, Paidós, Barcelona, 2005, p.70

³⁸⁵⁰ *Op. cit.* p.71

³⁸⁵¹ ARNALDO Javier, *Introducción en GOETHE J.W.V Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, 1999, p.31

³⁸⁵² BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyra, Madrid, 1982, p.13

<< La escuela pitagórica compartió con los egipcios los secretos relativos a la forma, el magnetismo y a la materia, que fueron conservados y protegidos gracias a la “discreción” de la transmisión del saber, de forma que se favorecía a las generaciones futuras. (...) De este modo, fue posible formar a lo largo de los siglos una escuela de arquitectos y masones, en la que las antiguas enseñanzas fueron conservadas para llegar intactas, mucho más tarde, a los constructores de catedrales. >>³⁸⁵³

En sintonía con esa valoración artística del hermetismo, encontramos la concepción de “perspectiva secreta” en Durero, valorando su transmisión desde la antigüedad vía oriental:

<< (...) los estudios sobre óptica de Euclides, quien, en su *Optica*, inició un análisis matemático del proceso de la visión, intentando expresar en términos geométricos la relación exacta entre las magnitudes reales de los objetos. Dicha teoría óptica desarrollada posteriormente por Gernino, Damián y Heliodoro de Larissa fue transmitida al medioevo occidental por los árabes y se conoció en latín con el nombre de prospectiva o perspectiva (*per-specto*: miro, miro a través, examino atentamente). (...) Según Panofsky, la perspectiva científica nació en Italia hacia el 1340. >>

Durero forma parte de una cadena evolutiva “secreta”:

<< Se debe a Piero della Francesca el primer manual conocido sobre la perspectiva: *De prospectiva pingendi* (escrito entre 1470-1490, no fue impreso hasta 1899). La llamada ‘construcción legítima’ de Piero della Francesca fue posteriormente simplificada por Alberti. Luca Pacioli y Donato Bramante ampliaron notablemente las contribuciones de Piero. Durero, durante su estancia, hacia 1500, en Italia, aprendió de estos grandes maestros las técnicas de la perspectiva que luego se encargó de divulgar y ampliar en sus propias obras (Durero llamaba a esta ciencia: *Kunest in heimlicher Prospectiva*: el arte de la perspectiva secreta). >>³⁸⁵⁴

La concepción de secreto papel transmisor asignado a la “geometría”, desde la antigüedad incluyendo a Pitágoras, valora especialmente la interacción “entre el cielo y la tierra” (sobre la que luego insistiremos):

<< El papel de la geometría es fundamental para la comprensión de las relaciones entre el cielo y la tierra y su transposición en los edificios construidos por los hombres. Esta operación de transmisión y de transposición fue posible gracias a quienes tuvieron acceso a este patrimonio de conocimientos, como los sacerdotes-arquitectos egipcios o Pitágoras. >>³⁸⁵⁵

Así el gótico puede aparecer hermético pero también geométrico, valorándose especialmente el trazado conocido como “vejiga de pez”:

<< Si bien en el período prerrománico esta geometrización no posee ningún rasgo especial, en la arquitectura gótica aparece con toda plenitud. En este proceso desempeñó un papel fundamental la traducción de los *Elementos*, de Euclides, hecha en el siglo XII, que pronto se convirtió en el texto básico de formación geométrica. Constructivamente, la figura *vesica piscis* [vejiga de pez], descrita en el Libro I de Euclides adquirió pronto la notoriedad de determinar los trazados reguladores de las construcciones góticas. >>

Autores posteriores destacan también la importancia de esta geometría:

<< En opinión de Cesariano (s.XVI) las tres reglas básicas de los trazados góticos son: la fijación del largo y del ancho vía la *vesica piscis*, la división del plano en “vanos” iguales y la determinación de las alturas con triángulos equiláteros.>>³⁸⁵⁶

Otros autores citan también el término *vesica pescis* en la geometría fundacional, dentro del contexto de “los rituales de orientación”:

<< La ciudad nacía de un rito de orientación que determinaba su perímetro y sus puntos clave (las cuatro direcciones fundamentales). El lugar de cada componente, representantes de los diferentes oficios, ya había sido fijado por el rito de fundación. Se empezaba plantando un pilar o una pequeña estaca, que se inscribía en el interior de un círculo, como el gnomon de un meridiano. Las sombras que el pilar proyectaba al alba y en la puesta del sol determinaban la dirección de Oriente y Occidente. Mediante

³⁸⁵³ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.69

³⁸⁵⁴ ALSINA Claudi y TRILLAS Enric. *Lecciones de Algebra y Geometría*, G. Gili, Barcelona, 1984, p.265

³⁸⁵⁵ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.66

³⁸⁵⁶ ALSINA Claudi y TRILLAS Enric. *Lecciones de Algebra y Geometría*, G. Gili, Barcelona, 1984, p.247

otros arcos trazados por el compás (una cuerda fijada a una pequeña estaca) se obtenía la figura de la *vesica piscis* o “almendra”, que indicaba el eje norte-sur, constituyendo así los cuatro vértices de un cuadrado. >>

... un luminoso “rito de orientación” de manifiesta “trascendencia”, religiosa incluso:

<< La almendra aparece representada con frecuencia en la pintura de la Edad Media; el hecho de rodear con un halo las imágenes de la Virgen o de Cristo es un signo de trascendencia. >>³⁸⁵⁷

En el texto de Cunningham sobre el sentido profundo del *mandala*, también aparece el trazado geométrico de la *vesica*:

<< El círculo se crea a partir de un solo punto, del cual emanan todas las formas. Coloque el compás en cualquier punto del círculo y se podrá dibujar otro círculo, creando la llamada *vesica piscis*, un “vientre” en forma de almendra desde la cual otras formas pueden ser creadas al dibujar líneas rectas en los círculos y conectando puntos específicos. >>³⁸⁵⁸

Posteriormente en el Renacimiento, un período aparentemente menos espiritual, también puede encontrarse cierta geometría oculta, aunque relativamente explícita en las “proporciones”:

<< En el Renacimiento, la proporción dejó de ser el simple tecnicismo de la praxis constructiva medieval para adquirir un rango superior: la proporción se unía a la creencia en la belleza objetiva, se establecía la analogía musical que generaba la teoría armoniosa de los trazados proporcionados, se redescubría el proporcionado geométrico de la figura humana, se imponía la relación microcosmos-macrocosmos a través de unas proporciones comunes... etc. >>

... incluso Vitruvio aparece dotado de cierta dimensión esotérica:

<< (...) la proporción renacentista constituye un neoplatonismo reestablecido a partir de la obra de Vitruvio. Los escritos de Vitruvio, junto a las traducciones de Euclides y Platon, influyeron de forma decisiva en las concepciones de la proporción en el Renacimiento. (...) las fuentes vitruvianas, oscuras y en cierta forma esotéricas, crearon cierto estado de confusión. >>³⁸⁵⁹

Y el Renacimiento también se interesa por el infinito. Zellini considerando la “paradoja” y con notable sentido de proyecto valora los enigmas orientales, anticipando la “victoria” futura de “lo potencial”:

<< (...) afirmación renacentista de la plenitud formal encubre probablemente una relación más sutil entre el ser y el no ser, como se revela más bien en la obra matemática del Cusano o en otros de sus enunciados en los que prevalece el arte descriptivo de la paradoja. Ahí se tiene la impresión de una posible victoria final de lo potencial sobre lo actual, de la ausencia sobre la presencia formal. Y quien deseara una confirmación decisiva de esa prioridad la hallaría en algunos enunciados del *Tao te king* (...) Y estos imprevistos, elementales e inesperados de una intuición cognoscitiva que subvierte el sentido común preludian la descripción del milagro ético: la condición del santo. >>³⁸⁶⁰

Esta multicultural interacción “entre el ser y el no ser” también interesa a la “geometría” mediadora entre el “cielo y la tierra”:

<< La geometría no es únicamente la ciencia de las formas geométricas (cuadrado, triángulo, polígonos) sino también la ciencia que mide la tierra.

Así pues, existe una correspondencia entre las formas geométricas y los fenómenos físicos experimentables sobre la tierra.

La geometría dibuja sobre el papel y reproduce en lo abstracto figuras geométricas que hacen alusión a la estructura misma del cielo y la tierra. Los polígonos y los sólidos no existen sólo en el espíritu del hombre, sino también en la tierra y el cosmos. >>³⁸⁶¹

³⁸⁵⁷ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.116

³⁸⁵⁸ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.19

³⁸⁵⁹ ALSINA Claudi y TRILLAS Enric. *Lecciones de Algebra y Geometría*, G. Gili, Barcelona, 1984, p.248

³⁸⁶⁰ ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004, p.49

³⁸⁶¹ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.67

La concepción secreta de la arquitectura, implica otra geometría más sutil, aquella denominada como “onda de forma”, mediando la ciencia hermética de la radiestesia:

<< Otro aspecto que parece excepcional de los dibujos abstractos (las figuras geométricas) trazados sobre el papel o sobre otro soporte: se desprende una energía concreta, parecida a una onda, conocida como *onda de forma*. Se trata de una energía mensurable, como saben los radiestesistas, que poseen los instrumentos para captarla.

Si unos simples signos producen un efecto objetivo, podemos imaginar un efecto objetivo, podemos imaginar qué fuerza de impacto energético puede tener un edificio en tres dimensiones construido según los módulos y las proporciones establecidas por la sabiduría de los constructores antiguos. >>

... Roversi con autoridad científica (licenciada), relaciona la geometría con la naturaleza y la salud mediando en concepto de “ondas de forma” asociadas la “vida”, “espiritual” incluso mediando la “contemplación”:

<< Con las *ondas de forma*, la geometría puede actuar sobre la naturaleza, sobre la realidad del entorno y, sobre todo, sobre las personas. Cuando la geometría se une a la materia, que es a su vez la fuente de una energía particular (...), el resultado combinado de todas estas acciones y tensiones desemboca en una verdadera “creación”. Así nace un edificio dotado de una “vida” propia. (...) estructuras capaces de provocar efectos objetivos de emoción y también de elevación espiritual. Templos que, por su estructura, invitan a la contemplación, a la serenidad. >>³⁸⁶²

Un enfoque (“efectos negativos” / “salud”) que trataremos más en profundidad en capítulos sucesivos, asociándolo con la ciencia no hermética y contemporánea de la geobiología, que también estudia las ubicaciones cancerígenas, incluso mortales:

<< Desgraciadamente, también hay edificios de tipo opuesto, que, proyectados sin proporciones o con proporciones equivocadas, producen efectos negativos en la psique y hasta en la salud: cuando hablamos de las *ondas de forma*, nos referimos a una acción de naturaleza magnética, y el magnetismo puede producir una contaminación (por ejemplo, electromagnética o producida por una corriente de agua bajo una vivienda). Un edificio sagrado construido según las reglas, por el contrario, es “bonificado” y tiene efectos positivos. >>³⁸⁶³

Entre estas sacras polarizaciones e incluso entre la vida y la muerte, aparece la “meditación”:

<< En El *Libro tibetano de los vivos y los muertos*, Sogyal Rinpoche nos cuenta la historia de cómo su maestro le explicó a un estudiante qué era la meditación: “Mira (...)” >>³⁸⁶⁴

Pudiendo apreciarse una cierta sintonía conceptual entre estos aspectos trascendentes y el “silencio” / secreto, radicalmente practicado en la “escuela pitagórica”, espiritual y geométrica:

<< En la escuela pitagórica, por tanto, se practicaba una enseñanza esotérica, que no permitía el acceso a la parte secreta de las doctrinas más que a los discípulos denominados *matemáticos* (es decir, adocotrados (...)). La entrada a la comunidad preveía un largo período de aprendizaje (unos cinco años), a lo largo de los cuales el candidato debía mantener el silencio más riguroso, expresándose sólo por señas, según la tradición de las escuelas iniciáticas. >>³⁸⁶⁵

Cuando la geometría es apropiada y contando con la ayuda del “recogimiento”, la arquitectura sagrada invita a la contemplación, asociando silencio, “meditación” y hermetismo:

<< Si el recogimiento, bajo la luz espectral y policroma de las altas vidrieras, y el silencio, invitan a la oración y predisponen a la meditación >>³⁸⁶⁶

³⁸⁶² *Ibidem*.

³⁸⁶³ *Ibidem*.

³⁸⁶⁴ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.132

³⁸⁶⁵ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.69

³⁸⁶⁶ FULCANELLI *El misterio de las catedrales - La obra maestra de la hermética en el siglo XX*, Barcelona, Febrero, 2003, p.43

Fulcanelli es un autor hermético reconocido por Roversi, y como otros autores comprometidos en movimientos espirituales occidentales (como la citada Teosofía) vivió en un período especialmente sensible a estos planteamientos sutiles, nos referimos al cambio de siglo (XIX-XX):

<< Fulcanelli publicó sus escritos a lo largo de la primera mitad del siglo XX, y con ellos abrió nuevas y fascinantes perspectivas al estudio de las catedrales. Fulcanelli, practicando el hermetismo y la alquimia, y por consiguiente las disciplinas esotéricas, interpretó la catedral como un monumento de ciencia oculta, útil a todos pero descifrado únicamente por quienes conocen los principios de un lenguaje esotérico, es decir, secreto, y que no puede ser divulgado fuera de un círculo de ‘iniciados’. (...) Fulcanelli, por tanto, realizó una valiosa obra de traducción de los símbolos utilizados por los constructores de catedrales en sus adornos. >>³⁸⁶⁷

Hemos de recordar a propósito de estos temas ‘al límite del cientifismo’, que el interés de Roversi por el hermetismo se realiza desde una ortodoxa formación científica:

<< A. Roversi Monaco, licenciada en arquitectura y en filosofía, es periodista profesional desde 1981. Ha colaborado en el *Corriere della Sera*, y sus artículos han sido publicados en diversas revistas. En el pasado trabajó en el servicio de conservación del patrimonio. Además, posee conocimientos profundos sobre espiritualidad, esoterismo, simbolismo y ciencias tradicionales. >>³⁸⁶⁸

Otro autor que se interesa por esta sutil temática es Juan Calduch, que también posee una formación científica (arquitecto, profesor, y escritor del que citamos una publicación producida por el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana) y que, sin embargo, se interesa por lo que podríamos denominar una cierta ‘geobiología’ histórica occidental. Valora los planteamientos de Jiri Karopjin (s. XVI, Bohemia):

<< A las órdenes del emperador Rodolfo II de Praga y en contacto directo con los alquimistas, utilizaba fórmulas secretas para fundir metales especiales utilizados en la construcción y cuyas aleaciones no ha sido posible determinar. Preparaba la construcción de los edificios con todo tipo de ritos y siguiendo pautas predeterminadas según la situación de los astros, en las horas propicias. >>

... Karopjin elaboró incluso la teoría del *Omblijo del Edificio* (el *Omphalos* u *Omblijo Espacial*) asociada con múltiples culturas, inicialmente:

<< relacionada con el Omblijo de Delfos, eje matriz en torno al cual gira la energía de todo el edificio. Las corrientes telúricas crean una tensión positiva o negativa entorno al *Omblijo Espacial* y hacen habitable o no un edificio, ciudad, plaza o cualquier otro lugar.

Basaba su teoría en escritos árabes y traducciones de antiguos textos con versículos de la Sibila, y justificaba la vitalidad de los zocos orientales porque los constructores islámicos empleaban la teoría del *Omblijo Espacial* cuando levantaban sus mezquitas y ciudades. La orientación de las mezquitas a la Meca no sería sino una aplicación de esta misma teoría a todo el orbe, siendo La Meca el *Omblijo del Mundo*.

Cuando el *Omblijo* de una casa coincide con su hogar, con el fuego, ésta resulta acogedora y positiva. En caso contrario acaba siendo inhóspita. >>³⁸⁶⁹

... y con relativa sorpresa descubrimos que Felipe II se muestra interesado por el hermetismo de Karopjin, que incluso fue aplicado en el monasterio de El Escorial:

<< Se desconoce el modo en que el rey Felipe II de España llegó a conocer estas teorías tan celosamente guardadas por Karopjin, pero lo cierto es que aplicó estas ideas y ritos cuando decidió levantar el monasterio de El Escorial, en contra de la opinión de sus validos que consideraban el lugar inconveniente, con una topografía que obligaba a importantes rellenos y terraplenes de piedra para

³⁸⁶⁷ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.20

³⁸⁶⁸ *Op. cit.* p. contraportada.

³⁸⁶⁹ CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.42

adecuar las plataformas de asiento del edificio, lo que lo encarecía sobremanera, mal orientado, de espaldas al valle y encarado a la montaña, y alejado de toda civilización, entre peñascos y barrancos. >>

... aún más sorprendente resulta observar que los planteamientos de Karopjin interesan a cierta arquitectura contemporánea e incluso a la literatura:

<< el arquitecto norteamericano Wright conoció esta teoría, y éste es el motivo de la importancia que daba a la chimenea en sus proyectos. La calidad de sus casas y la favorable acogida que tenían entre sus clientes corroboraban el adecuado uso que hacía de estos conocimientos. Por el contrario, el rechazo de la gente a las viviendas construidas por el Movimiento Moderno, vendría explicado por el desprecio de los arquitectos de vanguardia de estas ideas que las consideraban supersticiones, extravagancias y fantasías sin ningún fundamento, indignas de una sociedad y una arquitectura basada de modo exclusivo en la razón.

El escritor argentino Jorge Luis Borges se inspiró en el *Omphalos del Mundo* cuando escribió su cuento *El Aleph*. >>³⁸⁷⁰

Precisamente en el techo del monasterio de El Escorial aparece una “jerarquía celestial”, que curiosamente se reseña e ilustra en un riguroso estudio sobre Ciencias Ocultas (editado por Espasa):

<< *Gloria*, detalle central del fresco de la basílica del monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Luca Cambiaso). Son tres tríadas de ángeles las que forman la llamada jerarquía celestial.>>³⁸⁷¹

Sintonizamos así con el trabajo de un prestigioso estudioso que relaciona El Escorial con la arquitectura y la magia:

<< René Taylor, hispanista de renombre internacional, fue discípulo de Wittkower en la universidad de Londres. Desde 1962 es Director del Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico). >>³⁸⁷²

Taylor también se interesa por este fresco de Luca Cambiaso (sobre el que luego volveremos a propósito de Pitágoras):

<< La bóveda que cubre el coro alto de El Escorial ostenta uno de los frescos de más grandes proporciones (...) de todo el siglo XVI. Obra de Luca Cambiaso o Luquetto, tiene como tema “La Gloria” o Visión del Paraíso, y representa a la Santísima Trinidad presidiendo las legiones de ángeles y de bienaventurados. >>³⁸⁷³

En esta obra tanto Felipe II como el arquitecto viven inmersos en *zeitgeist* o espíritu de su tiempo, es decir de sabiduría hermética, que impregna arquitectura y otras artes, particularmente la pintura:

<< Después de treinta años, el profesor René Taylor publica su investigación definitiva sobre los misterios conceptuales que encierra El Escorial. Sostiene Taylor que Felipe II y Juan de Herrera eran hombres de su tiempo y, en consecuencia abiertos a ciertas ideas de carácter arcano muy diseminadas entonces entre los individuos más cultos, ideas que posiblemente influyeron en el desarrollo de El Escorial. En las piedras, en los frescos y aun en la planta de este templo singular perviven, según Taylor significados ocultos que sólo cabe descifrar con los criterios de quienes entendían la construcción de un edificio como el producto de una operación mágica. >>³⁸⁷⁴

También la cultura india se ha interesado históricamente por la *geomancia* constructiva:

<< Sthapatya Veda supone la concepción de origen holístico del universo. Esta idea participa de la visión que afirma que todas las formas de la creación proceden de la conciencia trascendental. En este proceso une completamente la mente y el cuerpo a través del desarrollo de la creatividad.

³⁸⁷⁰ *Op. cit.* p.43

³⁸⁷¹ ALONSO J. Felipe, *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p.628

³⁸⁷² TAYLOR René, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Siruela, Madrid, 2000, p. solapilla interior

³⁸⁷³ *Op. cit.* p.15

³⁸⁷⁴ *Op. cit.* p. solapilla interior

Sthapatya Veda constituye una rama de uno de los Vedas principales, el *Atharva Veda*. Expone los principios implicados en las áreas de Vastusastra (Arquitectura y Urbanismo), Silpasastra (Escultura e Iconografía) y Chitrakala (Pintura en todas sus ramas). >>

... las aplicaciones en arquitectura y escultura en armonía con la naturaleza (correspondiendo parcialmente con el título de nuestro trabajo) nos llevan a interesarnos por el devenir histórico de este principio en la India:

<< Viswakarma, el supremo arquitecto del universo, se considera que es el autor del Sthapatya Veda. A través de sus sucesores, Maya, Nala y otros, se ha transmitido hasta el día de hoy. Muchas obras pertenecientes a esta rama del conocimiento se originaron a lo largo de varios siglos. Algunas se conservan todavía y otras parece que se han perdido. El texto exhaustivo más respetado de los que han llegado hasta nosotros es el *Manasara*, la esencia de la medida. >>³⁸⁷⁵

Como consecuencia en la “génesis del templo hindú” la geometría también deviene sagrada:

<< El santuario se sitúa siempre (en el sentido espiritual) en el centro del mundo y ese hecho lo torna un auténtico *sacratum*: allí el hombre se sustrae del tiempo y del espacio indeterminado, ya que Dios se presenta ante él “aquí” y “ahora”. Esta circunstancia se manifiesta en la forma del templo: al indicar las direcciones cardinales, esta forma ordena el espacio con referencia a su centro. (...) En el cosmos, el tiempo domina el espacio; en la construcción de un templo, por el contrario, el tiempo es transmutado en espacio: los grandes ritmos del cosmos visible simbolizan los principales aspectos de la existencia; desunidos y dispersos por el devenir, se reúnen y fijan en la geometría del edificio. >>³⁸⁷⁶

La clave geométrica, más allá de cualquier tradición concreta incluida la India, parece asociarse al devenir del “círculo en cuadrado”, algo que como hemos citado sigue interesando a Tadao Ando (‘devenir’ India histórica / Japón contemporáneo):

<< El templo prefigura la culminación del mundo mediante su forma rectangular, que se opone esencialmente a la forma circular del mundo arrastrado por el movimiento cósmico. Mientras que la forma esférica del cielo es indefinida y ajena a toda medida, la del edificio sagrado, rectangular o cúbica, expresa la ley definitiva e inmutable. Por esa razón la arquitectura sagrada, cualquiera que sea la tradición a que pertenezca, se reduce al tema fundamental de la transformación del círculo en cuadrado. >>³⁸⁷⁷

Bajo esta concepción universal, la filosofía espiritual de la India (estudiando ahora a Nagarjuna) aporta una anticipatoria concepción budista que sintonizaría con el siglo XVIII europeo, particularmente con “*la naturaleza...*” de Hume y otros filósofos contemporáneos de vanguardia (‘silenciosos’ incluso):

<< Los *Fundamentos de la vía media* es el texto más importante del Mahayana, una corriente budista que se preocupa por la liberación de todas las personas.

Cuando en 1740, en su *Tratado de la naturaleza humana*, David Hume se propuso demostrar la insustancialidad del yo, no sabía que un pensador indio, de nombre Nagarjuna, lo había hecho con el mismo rigor y desde planteamientos similares, unos quince siglos antes. Tampoco sabía Kant que aquel filósofo había reducido al absurdo las cuestiones metafísicas desarrollando las mismas antinomias que él había utilizado en su primera *Crítica* (1789) para demostrar la inoperancia de la razón en ese ámbito. Y, por supuesto, Wittgenstein estaba lejos de suponer que el tal Nagarjuna había desarticulado el lenguaje metafísico diecisiete siglos antes de que él enunciase la frase lapidaria que concluye el *Tractatus*: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”. >>

La aportación que ahora más nos interesa de Nagarjuna es la concepción “ilusoria de la identidad” cuyo “fundamento” es el principio de “impermanencia”:

<< Los *Fundamentos de la vía media (Mulamadhyamakarikā)* es el texto más importante del Mahayana, una corriente de pensamiento budista que se inició a principios de nuestra era. (...) Liberarse supone lograr la comprensión de la impermanencia de todo cuanto existe y la condición ilusoria de la identidad.>>³⁸⁷⁸

³⁸⁷⁵ ANAND GAUR Niketan, *Vastu. El arte de la geomancia india*, Kairós, Barcelona, 2004, p.7

³⁸⁷⁶ BURCKHARDT Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Lidiun, Buenos Aires, 1982, p.9

³⁸⁷⁷ *Op. cit.* p.10

³⁸⁷⁸ MAILLARD Chantal, *Los mundos de Buda*, El País - Babelia, 18 septiembre 2004, p.13

Nagarjuna con la “doctrina de la *vía media*” integra filosófica y espiritualmente la contradicción nihilista:

<< Por su cronología y su contenido, el libro [*Vimalakirti*] se inscribe entre los primeros *mahayanasutra* dedicados a la vía del *bodhisattva* (*Kasyapaparivarta*, *Suramgamasamadhi*) y a la del laico (*Ugradattapariprccha*); pero su raíz se halla, sobre todo, en los primeros *prajnaparamitasutra* que tratan del vacío, como el *Astahasrika* y el *Pancavimsatisahasrika*. Estos y otros *prajnaparamitasutra* fueron los que sirvieron a Nagarjuna para elaborar más tarde su doctrina *madhyamaka*, la doctrina de la “vía media” de la no negación ni afirmación, y en este sentido el *Vimalakirti*, situado doctrinalmente entre ambos desarrollos, puede ser considerado como “un (texto) *madhyamaka* en estado puro”. >>³⁸⁷⁹

... y desde la múltiple negación por parejas, establece la “vacuidad” búdica:

<< La doctrina *madhyamaka* o de los *madhyamika* formulada por Nagarjuna (Long Shu, s. III/IV) resume en cuatro pares de negaciones la verdad de la *sunyata* (*kong*), la vacuidad o irrealidad de todos los elementos de la existencia: en lo que hace a la sustancia no hay ni cesación ni producción (*bu sheng yi bu mie*); en lo que hace al tiempo, ni aniquilación ni eternidad (*bu chang yi bu duan*); en lo que hace al espacio, ni unidad ni multiplicidad (*bu yi bu si*); en lo que hace al movimiento, ni venida ni partida (*bu lai yi bu chu*). Partiendo de la ley de producción mutua (*pratityasamutpada*, *shier yinyuan*: cadena de causación, origen o producción dependiente o mutua, interrelación lógica u ontológica, etc.) del Hinayana, según la cual todo cuanto existe es producto de causas y condiciones, Nagarjuna demuestra que lo producido por causas no se produce ni existe por sí mismo. >>³⁸⁸⁰

Otros autores se interesan por el método de Nagarjuna de oposición por parejas:

<< El *madhyamika*, al igual que el escéptico pirrónico, no pretende proponer una tesis propia, sino invalidar la pretensión de las escuelas rivales de estar en la verdad de *lo que son y no son* las cosas. >>

... “escépticos griegos y escépticos budistas” sintonizan.

Andre Bateau nos introduce más profundamente en la comparación del escepticismo pirrónico con la orientación *madhyamika* en la “excelente exposición que hace de esta escuela”:

<< “Esta opinión media, que se proclama igualmente distante del realismo y del nihilismo absolutos, se apoya en la teoría de la vacuidad (*sunyata*) universal, tal como se enseña en los *prajnaparamitasutra*, pero Nagarjuna la lleva hasta sus consecuencias más lejanas con una audacia asombrosa y sirviéndose de una dialéctica particular llamada ‘ocasión’ (*prasanga*), basada en la reducción al absurdo de las opiniones adversas. Con una maestría y un virtuosismo admirables, agrupa por parejas las teorías contradictorias, las opone una a otra, refuta cada una de ellas mediante la otra, y las rechaza finalmente para no aceptar más que la ‘doctrina del medio’, es decir, la de la vacuidad.” >>³⁸⁸¹

Bateau destaca la sabiduría del método negativo de Nagarjuna que permite desprender naturalmente la vacuidad a partir de las contradicciones confrontadas:

<< “El método utilizado por Nagarjuna es, pues, esencialmente negativo, destructivo incluso, pues no pretende sino demostrar el carácter erróneo de las ideas que los hombres consideran como verdaderas y que, por consiguiente, le impiden ver las cosas como son y alcanzar la liberación. La misma vacuidad, que no es otra cosa en suma que lo que queda cuando se han rechazado una a una las parejas de teorías contradictorias, no tiene nada de absoluto, no es una realidad sobre la cual se pueda reconstruir el universo del pensamiento, (...)” >>³⁸⁸²

La oposición de parejas de Nagarjuna va más allá del aparente nihilismo, concluyendo en un nuevo sentido de la “vacuidad”:

<< Con dialéctica inexorable Nagarjuna opone por parejas los compuestos (*samskrata*) y los no compuestos (*asamskrata*) del budismo antiguo, y por mutua impregnación llega a la conclusión de que ni los unos ni los otros tienen ser propio: ni el acto ni su retribución, (...) ni el error ni la verdad, (...) Esta oposición, llevada a su último extremo, conduce a la negación tanto de la existencia (*bhava*) como de la

³⁸⁷⁹ RAMIREZ BELLERIN Laureano - KURAMAJIVA, *Sutra de Vimalakirti*, Kairós, Barcelona, 2004, p.12

³⁸⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸⁸¹ GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la sabiduría, vol.II.- Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998, p.205

³⁸⁸² *Ibidem*.

inexistencia (abhava), una formulación que desmonta el supuesto nihilismo que a veces se ha atribuido y se atribuye a su doctrina. Las cosas o *dharmas* ni existen ni no existen, (...) Pero la misma vacuidad, entendida como lo que resta después de rechazar uno por uno los pares de opuestos, tampoco es absoluta, pues el mismo hecho de enunciarla y definirla le confiere una plenitud contraria a su verdadera naturaleza; la vacuidad de la naturaleza intrínseca está enteramente vacía de naturaleza intrínseca, y por ello es inexpresable e inconcebible. >>³⁸⁸³

Nagarjuna interesa particularmente a los “especialistas modernos” occidentales:

<< (...) es quizá el texto más importante de la historia de la filosofía budista. Comentado, alabado y rebatido durante casi dos milenios, su aparición dio lugar a una de las corrientes especulativas más prestigiosas de la rica tradición sánscrita: la escuela medianista o de la vía media (*madhyamaka*). Su autor, Nagarjuna (ca. siglo II-III), es el pensador indio más estudiado por los especialistas modernos, y Karl Jaspers lo incluyó entre las grandes figuras de la filosofía universal.>>³⁸⁸⁴

La filosofía de la vacuidad incide sobre aspectos éticos y se orienta hacia la “realización” (a modo de obra resultante de todo el proyecto espiritual) o *nirvana*:

<< (...) se sabe que Nagarjuna fue un filósofo de la India que imaginó todas las cosas vacías y que, además, tuvo el valor de reconocer que ese mismo pensamiento era a su vez vacío. El cultivo de la vacuidad, propia de los adeptos a la escuela *madhyamaka*, no es un logro fácil ni un producto trivial. En él se cifra la posibilidad del despertar. Ver el mundo vacío requiere de todo un entrenamiento y de la adopción de una determinada forma de vida. El esfuerzo intelectual deconstructivo debe ser compensado por un esfuerzo emocional asociativo: la compasión hacia todos los seres. Estas dos herramientas, vacuidad y perfección moral, son las que construyen el pabellón vacío desde el cual el buda en formación (o bodhisattva) contempla y actúa en el mundo. Ese lugar está en la imaginación y no queda lejos de esa realización, que los budistas llaman *nirvana*. >>³⁸⁸⁵

Incluso Nagarjuna aparece en un texto occidental contemporáneo que estudia históricamente el *infinito*:

<< Más próximos a Zenón se hallan los argumentos de Nagarjuna en las *Madhyamaka karika*, para demostrar la incoherencia del movimiento. >>³⁸⁸⁶

También encontramos a Nagarjuna en aquel texto citado en sintonía con la cultura griega, particularmente con los “escépticos”:

<< A fin de irnos introduciendo en el peculiar *pirronismo* de Nagarjuna y la escuela *Madhyamaka* (literalmente, puede traducirse por ‘medialismo’), cuya fundación se le atribuye, vale la pena recoger el comentario que otros dos estudiosos, Fernando Tola y Carmen Dragonetti, dedican a *Buddhapalita* (comienzos del siglo VI d.C.), que fue uno de los seguidores más eminentes de Nagarjuna (...) >>³⁸⁸⁷

Aquí es donde encontramos que nuestra tesis hermenéutica entra en cierta sintonía con *Buddhapalita* cuando niega la posibilidad de sostener una tesis ‘propia’:

<< “*Buddhapalita* funda la subescuela *Prasangika* del *Madhyamaya*, denominada así por sostener que el verdadero método de Nagarjuna y de Aryadeva es el *prasanga* o ‘reducción al absurdo’. De acuerdo con la escuela *Prasangika* un verdadero *madhyamika* no puede sostener una tesis o posición propia (...); su única tarea consiste en deducir las consecuencias a que se llega con las tesis sostenidas y los argumentos utilizados por el adversario, en señalar las contradicciones inherentes a esas tesis y argumentos dentro de los principios admitidos por el propio adversario”. Tola, Fernando; Dragonetti, Carmen, *Budismo Mahayana* (Buenos Aires 1980) pgs.14-15. >>³⁸⁸⁸

³⁸⁸³ RAMIREZ BELLERIN Laureano - KURAMAJIVA, *Sutra de Vimalakirti*, Kairós, Barcelona, 2004, p.13

³⁸⁸⁴ NAGARJUNA, *Fundamentos de la vía media*, Siruela, Madrid, 2003, p. contraportada

³⁸⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁸⁶ ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004, p.38

³⁸⁸⁷ GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la sabiduría, vol.II.- Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998, p.204

³⁸⁸⁸ *Ibidem*.

El citado “pirronismo”, se refiere evidentemente al filósofo Pirrón, que también fundamenta su filosofía en la negación:

<< Pirrón (365-275 a.C) Nació en Elis, donde fundó una escuela escéptica en torno a 322. Su sabiduría incitó a los ciudadanos a nombrarle gran sacerdote y a Atenas, a concederle el derecho de ciudadanía. Pirrón “no afirmaba nada”. Y tampoco escribió nada. >>³⁸⁸⁹

La negación de Nagarjuna es programática, pero sin embargo no es nihilista, y nos vemos obligados a retomar esta cita:

<< Nagarjuna resume su doctrina en ocho negaciones, agrupadas en cuatro parejas de opuestos, demostrando que no hay ni cesación ni producción de nada, ni aniquilación ni eternidad, ni unidad ni multiplicidad, ni venida ni partida. (...) Toda causalidad es ilusoria, de suerte que ni las causas ni los efectos existen, (...) el tiempo, tanto bajo su aspecto funcional como en sus tres partes de pasado, futuro y presente, o bajo su forma de duración, no es más que una ilusión y ocurre lo mismo con el movimiento y la inmovilidad, con el objeto y el sujeto del conocimiento y con el fenómeno del conocimiento. >>

Esta cita de Puech manifiesta incluso la negación del “nihilismo” en Nagarjuna:

“(…) Yendo más lejos, muestra que la inexistencia (*abhava*) es tan ilusoria como su contrario, la existencia (*bhava*), lo que permite rechazar la acusación de nihilismo que sus adversarios, budistas o no, no cesan de lanzarle. Todas las cosas no son, pues, ni existentes ni inexistentes, ni compuestas ni no compuestas.” Cf. Puech, Henri-Charles (dir.), *Las religiones en la India y en Extremo Oriente* (Historia de las Religiones del Siglo XXI, vol.4) Madrid 1985, pgs.240-242. >>³⁸⁹⁰

Por otra parte aunque Pirrón no escribió nada, su filosofía se conoce a través de sus discípulos. Consiste esencialmente en tres movimientos, subrayamos el primero, dado que se interesa como nosotros por el infinito (mediando a modo de sinónimos los términos “indiferentes, inconmensurables, indescifrables”):

<< Pirrón (365-275 a.C.) Lo esencial de su doctrina ha llegado hasta nosotros a través de sus discípulos, especialmente de Timón, quien distingue en ella tres movimientos. Consiste el primero en afirmar que las cosas son “indiferentes, inconmensurables, indescifrables” y, por ello, no puede decirse de ellas ni verdad ni mentira. (...) Lo cierto es que Pirrón niega tanto la teoría de la esencia platónica como la de la sustancia aristotélica. Para él, “nada es verdadero” en las cosas. >>³⁸⁹¹

Además de en Pirrón, en otros escépticos occidentales, entre los que destaca Sexto Empírico, se observan paralelismos con Nagarjuna...

<< La exposición de Baret sobre Nagarjuna y su ‘vía media’ es, sin que el autor lo haya pretendido, un buen resumen del escepticismo pirrónico. Prácticamente todas las expresiones que emplea el budólogo francés para describir a los madhyamikas podrían aplicarse, sin cambiar una coma, al escepticismo de Sexto Empírico, según los conocemos por los *Esbozos pirrónicos*. >>

... más allá de ciertos términos filosóficos, muy específicos de cada cultura:

<< con una única salvedad, que Sexto no emplea la palabra vacuidad (*sunyata*), sino *epojé*, que significa “suspensión”, “abstención”, y supone un marco de referencias semánticas análogo a la ‘vacuidad’ madhayamika; y que lo que Sexto llama *ataraxia*, esto es, impasibilidad, beatitud, equivale al fruto de la pareja sunyata-nirvana, que es logrado por los madhayamika gracias a la destrucción recíproca de las afirmaciones contradictorias y la consecuente eclosión de una forma nueva (relativista) de ver la realidad.>>³⁸⁹²

Debiendo recordarse que en Occidente diversos autores reconocen la importancia de Nagarjuna:

<< A menudo se ha destacado la importancia de Nagarjuna en la historia del budismo. Helmuth von Glasenapp le llama “el gran Nagarjuna”, “El principal representante de la doctrina del ‘vacío’ (*sunyavada*)”. Según Edward Conze es “una de las mentes más privilegiadas que ha dado la India”.

³⁸⁸⁹ AUBRAL, François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1994, p.73

³⁸⁹⁰ GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la sabiduría, vol.II.- Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998, p.206.

³⁸⁹¹ AUBRAL, François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1994, p.73

³⁸⁹² GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la sabiduría, vol.II.- Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998, p.206

Madeleine Biardeau le llama “el gran doctor del Madhyamika (siglo II)” (...) Según Heinz Bechert, “el representante más famoso del Sunyavada es el filósofo Nagarjuna (hacia el 200 d.C.), que fundamentó las tesis de la escuela con una dialéctica cuidadosamente elaborada”. Por último, Mervyn Sprung señala que Nagarjuna, “probablemente en el siglo II d.C., con un rugido de león que sólo es inferior al de Buda, lanzó la filosofía de la ‘vía media’ “, y unas líneas más abajo le califica como “el intelecto más agudo de la historia del budismo”. >>

Entre los estudiosos occidentales de Nagarjuna, Von Glasenapp resume magistralmente los aspectos más importantes:

<< “Con una dialéctica aguda muestra que todos los conceptos, sobre los cuales reposan determinadas afirmaciones acerca de la naturaleza de las cosas, contienen en sí contradicciones y a su vez presuponen otros conceptos, los cuales también contienen en sí imposibilidades de pensamiento. Una tras otra, se demuestra que son insostenibles las ideas de las más diversas escuelas (...) No existe ningún mundo exterior y ningún pensamiento, ningún encadenamiento y ninguna Salvación -todo es relativo, todo es vacío-. “³⁸⁹³

Sorprendentemente se plantea una “medicinal” (casi purgante) “eliminación de toda tesis”, que conlleva un concepto de vacuidad, que a modo de estado cero y de manera antidogmática conlleva el “silencio”:

<< “La verdad suprema consiste por eso en la eliminación de todas las tesis; el sabio no se apoya ni en un ser ni en un no ser, sino que se mantiene en el silencio sin discutir. Pero la teoría de la “vaciedad” (*sunyata*) no debe ser considerada como un nuevo dogma metafísico que debe tomar el lugar de otros ya existentes. Esta teoría sólo debe existir para eliminar todas las opiniones erróneas. Se parece a una medicina que expulsa la materia morbosa del cuerpo, pero que no debe ser considerada como algo benéfico en sí, ya que si permanece en el enfermo provocaría un nuevo dolor.“ >>³⁸⁹⁴

Para Glasenapp, la relatividad de Nagarjuna se orienta más allá de toda conceptualización:

<< La “verdad más alta” (*paramartha-satya*) consiste en que todo lo que existe sólo existe con relación a otra cosa y que no existe una realidad en sí, positiva, ni relativa. (...) Como es evidente por lo anterior, la idea del nirvana aparece para la ‘doctrina del medio’ bajo una nueva luz. Si para los adherentes del Hinayana el nirvana era algo que debía ser alcanzado por el devoto, (...) ahora es algo que siempre ha estado ante uno pero que no ha sido captado. El nirvana es una visión de la realidad, es la ‘cesación de las ideas erróneas de ser y de no ser’”. Glasenapp, Helmut von, *La filosofía de los hindúes* (Barcelona 1977) pgs.352-354. >>³⁸⁹⁵

Esta negación de la intelectualización en Nagarjuna, tiene cierto paralelismo con los planteamientos de Pirrón, que desde el primer fundamento, que hemos visto afirma que nada es verdadero, desprendiendo las consiguientes negaciones, que se recogen siglos después por otros pensadores escépticos, como Montaigne:

<< Pirrón (365-275 a.C) El segundo movimiento se desprende con toda lógica del primero: queda prohibido todo tipo de juicio. Hay que “permanecer sin opiniones, sin inclinaciones y seguir firmes en estas fórmulas: todas las cosas son y no son; ninguna es y ninguna deja de ser; ninguna cosa no es y ninguna cosa es”. Timón deduce entonces, en un tercer tiempo, ese estado que, según Pirrón, será el apropiado del sabio: la “afasia”, que no consiste en callarse sino en no decir nada del ser, y la “ataraxia”, ausencia de inquietudes que se deduce de la afasia. El escepticismo va a tener siempre sus grandes aliados. “¿Qué se yo?”, dirá Montaigne como un eco siglos más tarde. >>³⁸⁹⁶

Finalmente *el círculo de la sabiduría* se cierra (sólo en tanto “recapitulación”), pero se abre al “ser” y al “no ser”:

<< Recapitulación provisional: De lo que llevamos visto se infiere que pirrónicos y madhyamikas coinciden en un nutrido conjunto de ideas esenciales (...):

³⁸⁹³ *Op. cit.* p.203

³⁸⁹⁴ *Ibidem.*

³⁸⁹⁵ *Op.cit.* p.204

³⁸⁹⁶ AUBRAL, François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1994, p.73

(1) La fundamental importancia que ambos otorgan al principio de *con relación a algo*, que ambos infieren del principio de causalidad o interdependencia, el cual es interpretado, frente a otras escuelas, en clave no sustancialista y no nihilista.

(2) Que como las cosas tanto se puede afirmar que son como no son, están, por ello, ‘vacías’ de sustancia inherente o, si se prefiere, ‘abiertas’ tanto al ser como al no ser. >>

Consecuentemente desde las citadas negaciones se alcanza “el reposo y la paz”, conceptualmente próximos al estado cero y devienen estados sagrados, tanto en los escépticos griegos como en los escépticos budistas anteriormente estudiados:

<< (3) Que esa vacuidad o apertura no es un atributo positivo ni negativo de las cosas, sino una noción-guía (del tipo *epojé*) para llevar las cosas al reposo.

(4) Reposo, que unos llaman ataraxia y otros nirvana, pero que para ambos equivale a la beatitud.

(5) Que hay dos verdades, la de la vida diaria, basada en ciertas convenciones (entre ellas la de la causalidad, la corporeidad, etc., con su típico dualismo), y la del escéptico, que suspende el juicio sobre la naturaleza de tales cosas, al percatarse de su vacuidad o apertura. (...)

(7) Que la doctrina medialista, ya de los pirrónicos ya de los nagarjunianos, vale por su forma de actuar sobre la mente como un purgante, el cual debe expulsarse junto a los dogmas contrapuestos que expele, proporcionando así el reposo y la paz. >>³⁸⁹⁷

En este sentido conceptual de “recapitulación” / sincrética podríamos entender el “altar” como la apoteosis de estos planteamientos geométricos sagrados en la India más ancestral y comprender la circularidad recíproca (en cierta medida entre el cero y el infinito) que deviene natural resumen:

<< Así, la construcción del altar védico implica, por un lado, la transformación del círculo en cuadrado (dada la configuración cuadrado o cúbica del ciclo universal) y por otro, la del cuadrado en círculo. Esta doble operación resume toda la arquitectura sagrada >>³⁸⁹⁸

La cultura griega y la india aparecen interesadas por las matemáticas sagradas y al efecto en la India los *Sulva Sutras* son claves, al evidenciar el interés por la aplicación de la geometría en la construcción de los “altares” védicos:

<< El descubrimiento de magnitudes geométricas inconmensurables fue atribuido a los pitagóricos por Aristóteles y la carga de misterio e impenetrabilidad que indudablemente comportó se revela en parte en los *Diálogos* de Platón. (...) apenas sabemos nada de ese “descubrimiento”, y es seguro que ya se conocían los números irracionales dos o tres siglos antes de Pitágoras. Complica aún más el problema su aparición en los *Sulva Sutras*, escritos entre el 800 y el 500 a.C., en los que se describen procedimientos geométricos para construir altares destinados a los ritos de la religión védica. >>³⁸⁹⁹

Los *Sulva Sutras*, forman parte de la tradición india de la geomancia, que valora particularmente la geometría:

<< Los *Sulva-Sutras* que no son sino las porciones suplementarias de los Kalpa-Sutras, y que se ocupan de la medición y construcción de los diferentes *Vedis* o altares, nos ofrecen algunos detalles estructurales de los *Agni*, los grandes altares construidos con ladrillos. La construcción de estos altares, necesarios para el gran sacrificio del Soma, parece que se basaba en principios científicos correctos y probablemente constituye el comienzo de la arquitectura religiosa (la edificación de templos) en la India. >>³⁹⁰⁰

El grado de sofisticación matemática y geométrica de estos altares sería equiparable a la de los números irracionales, que necesariamente van más allá de una razón estática:

<< Estos altares podían construirse con formas diferentes y la primera enumeración de ellas se encuentra en el *Taittiriya-Samhita*. (...) Todos estos altares se construían con cinco niveles de ladrillos y juntos alcanzaban la altura de la rodilla; en algunos casos se llegaba a diez o quince niveles, en cuyo caso se prescribía un aumento proporcional de la altura del altar. A su vez, cada nivel constaba de doscientos ladrillos, de modo que el *Agni* (altar) completo contenía dos mil ladrillos; el primero, tercero y quinto

³⁸⁹⁷ GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la sabiduría, vol.II.- Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998, p.233

³⁸⁹⁸ BURCKHARDT Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Lidiun, Buenos Aires, 1982, p.14

³⁸⁹⁹ ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004, p.52

³⁹⁰⁰ ANAND GAUR Niketan, *Vastu. El arte de la geomancia india*, Kairós, Barcelona, 2004, p.13

nivel se dividían en doscientas partes exactamente del mismo modo; en el segundo y cuarto nivel se adoptaba una división diferente, de tal modo que nunca se ponía un ladrillo sobre otro del mismo tamaño y la misma forma. >>

Estos altares de la India relacionan diferentes elementos como un cuadrado y un animal con la circularidad, de por ejemplo una “rueda” o una “tortuga”:

<< “El primer altar ocupaba un área de siete *purusas* y medio, lo cual significaba siete cuadrados y medio, cada lado de los cuadrados era igual a un *purusa*, es decir, la altura de una persona con los brazos levantados. En cada ocasión siguiente el área aumentaba un *purusa* cuadrado. De este modo, en el segundo nivel del altar se añadía un *purusa* cuadrado al de siete y medio que constituye el primer *chiti* (altar), en el tercer nivel se añadían dos *purusas* cuadrados y así sucesivamente. Pero la forma del conjunto y la proporción relativa de cada parte constituyentes tenían que permanecer idénticas. El área de todo *chiti* (altar), fuese cual fuese su forma (halcón, rueda, tortuga, etc.) tenía que ser igual a siete *purusas* cuadrados y medio.” >>³⁹⁰¹

El cuadrado del término *purusa* también aparece como forma que, por medio de un animal, particularmente la “serpiente”, establece una dinámica relación entre “cuadrado” y “círculo”, como la ya tratada a propósito del *mandala*:

<< A veces la perfección estática del cuadrado o del cubo se combina con el simbolismo dinámico del círculo. Tal es el caso de la Caaba, que constituye el centro de un rito de circunvalación, y es sin duda uno de los santuarios más antiguos; fue reconstruido varias veces, pero su forma en cubo ligeramente irregular, jamás se alteró. Los cuatro ángulos (*Arkan*) de la Caaba y que el Islam ha conservado, expresa en forma cabal la relación que existe entre el santuario y el movimiento celeste: la circunvalación se realiza siete veces, simbolizando el número de las esferas celestes: tres veces lo hace corriendo y cuatro, caminando. >>

El Islam tiene su propio devenir en la mítica geometría sagrada, pero cuando aparece el símbolo de la “serpiente” sugiere influencias del “simbolismo hindú”:

<< Según la leyenda, la Caaba fue construida por un ángel, o por Set, hijo de Adán, en forma de pirámide. El diluvio la destruyó. Abraham la reconstruyó en forma de cubo (*Ka'bah*). Está situado en el eje del mundo; su prototipo está en el cielo, y en torno de él los ángeles realizan el *Tawaf*. Siempre según la leyenda, la Presencia divina (*Sakinah*) se manifestó como una serpiente que condujo a Abraham hacia el lugar donde debía construir la Caaba; la serpiente se enroscó en torno del edificio. Esto recuerda de manera sorprendente el simbolismo hindú de la serpiente *Amanta* o *Shesa*, que se envolvió en torno del *Vastu-Púrusha-mandala*. (...) el templo hindú es también objeto de un rito de circunvalación. >>³⁹⁰²

Así el dinamismo (“rito de circunvalación”) de la serpiente interesa particularmente a las culturas hebrea, árabe e india. Pero además la “serpiente” aparece asociada con el “infinito”, tanto en la India (ahora citada) como en diferentes momentos y concepciones occidentales:

<< Se encuentra, por ejemplo, en muchas representaciones astrológicas, mágicas, místicas o adivinatorias, en talismanes antiguos y medievales, orientales y occidentales, en los que la S, muy frecuente, se supone que otorga al portador del amuleto la posibilidad de una unión *eterna* o una dicha *infinita*.

(...) los cordones entrelazados en formas de ocho acostado, pintados en las paredes de las logias masónicas o bordadas sobre las vestiduras, no son simples elementos decorativos; simbolizan sobre todo los lazos que unen a los miembros (...) >>

... y con referentes tan heterogéneos como la “alquimia” o Leonardo:

<< También los encontramos en los manuscritos sobre alquimia de la Edad Media, (...)

Recordemos que desde tiempos inmemoriales, y entre todos los pueblos de la Tierra, la serpiente, además de ser símbolo acuático y terrestre, encarna la noción misma de infinito y eternidad.

Esta imagen simbólica es la misma que la de los entrelazados tan del gusto de Leonardo da Vinci >>³⁹⁰³

³⁹⁰¹ *Ibidem*.

³⁹⁰² BURCKHARDT Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Lidiun, Buenos Aires, 1982, p.149

³⁹⁰³ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1072

La representación india del infinito implica a la serpiente, pero ésta puede también enroscarse a modo de “círculo continuo”, que suele denominarse “uróboros” (símbolo que ya tratamos con anterioridad):

<< Resumiendo: en esas representaciones directas, esquemáticas o simbólicas, están siempre presentes las ideas de apoyo y mantenimiento.

(...) hay dos maneras posibles de *mantener*: llevando sobre sí, o bien abrazando, envolviendo la creación con un círculo continuo, que impida, por así decirlo, su desintegración. Eso es justamente lo que hace la serpiente cuando, mordiéndose la cola, cobra la forma del uróboros, símbolo de una evolución cíclica, que se cierra sobre sí misma. >>³⁹⁰⁴

J. Chevalier y A. Gheerbrant estudian extensamente este símbolo del “eterno retorno”:

<< “Ese símbolo contiene a un tiempo las ideas de movimiento, de continuidad, de autofecundación y, por tanto, de eterno retorno. La forma circular de la imagen ha dado lugar a otra interpretación: la unión del mundo ctónico, representado por la serpiente, y del mundo celeste, representado por el círculo. Esta interpretación se ve confirmada por el hecho de que el uróboros, en algunas representaciones, es mitad blanco y mitad negro, significando así la unión de dos principios opuestos, sean el cielo y la Tierra, el bien y el mal, el día y la noche, o el *yin* y el *yang*, y todos los valores que comportan estos opuestos.”>>

... y los autores proponen dos niveles hermenéuticos, fundamentados en la geometría del círculo y del “círculo infinito”:

<< Otra oposición aparece en una interpretación con dos niveles: la serpiente que se muerde la cola, dibujando así una forma circular, rompe con una evolución lineal; señala un cambio tal que parece emerger a un nivel superior, el del ser celeste o espiritualizado simbolizado por el círculo: trasciende así el nivel de la animalidad para avanzar en el sentido de la pulsión vital más fundamental. Pero esa interpretación ascendente se basa únicamente en el simbolismo del círculo, figura de la perfección celeste, y cabe la interpretación opuesta: esa serpiente que al morderse la cola no puede dejar de girar sobre sí misma, encerrada en su propio ciclo, evoca la rueda de las existencias, el *samsara* (o ciclo indio de las reencarnaciones), la condena a permanecer atada a ese ciclo sin poder escapar jamás de él para acceder a un nivel superior. Simboliza entonces el perpetuo retorno, el círculo infinito de los renacimientos, la continua repetición, revelando el predominio de una fundamental pulsión de muerte.”>>³⁹⁰⁵

Finalmente Chevalier y A. Gheerbrant incluso relacionan el “uróboros” con la cultura occidental contemporánea:

<< Al igual que el uróboros, la serpiente es, pues, “unión sexual consigo misma, autofecundación permanente, como lo muestra la cola introducida en la boca; perpetua transmutación de muerte en vida y de vida en muerte, inyectando el veneno de sus colmillos en su propio cuerpo; o con palabras de Bachelard, dialéctica material entre la vida y la muerte, muerte que sale de la vida y vida que sale de la muerte.”>>³⁹⁰⁶

Sorprendentemente el moderno símbolo occidental del infinito también guarda una más que notable afinidad con lo anteriormente expuesto sobre la representación mitológica india:

<< La lemniscata que representa actualmente el concepto de infinito fue introducida al parecer por primera vez en 1665 por el matemático inglés John Wallis. Ahora bien, la iconografía mitológica hindú cuenta con un símbolo muy semejante relacionado con la misma idea, aunque su uso parece haberse mantenido siempre fuera del campo de las matemáticas. Se trata de la *ananta*, la famosa serpiente del infinito y la eternidad, inmenso ofidio que siempre se representa acurrucado sobre sí mismo, en una especie de ocho acostado, parecido al símbolo infinito (...)>>

... y surgen interesantes interrogantes:

<< De ahí la pregunta: ¿conocía Wallis el símbolo mitológico indio cuando introdujo ese signo en el repertorio de los convenios matemáticos? (...) ese grafismo y sus múltiples variantes (...), pueden

³⁹⁰⁴ *Op. cit.* p.1073

³⁹⁰⁵ *Ibidem.*

³⁹⁰⁶ *Ibidem.*

encontrarse en diferentes épocas y civilizaciones, y en los ámbitos más variados, expresando un simbolismo, si no idéntico, al menos similar al de las representaciones mitológicas indias. >>³⁹⁰⁷

En estas intemporales afinidades de fundamento geométrico y matemático entre Oriente y Occidente, debe destacarse la ‘poliédrica figura’ de Pitágoras, que naturalmente aparece relacionado con la *filosofía y mística del número* y también, aunque sorprendentemente, con ciertas correspondencias con el “hinduismo”:

<< (...) Dejando aparte esta doctrina de la Armonía [teoría de las proporciones y la concepción platónica de las “medias”], la doctrina religiosa de Pitágoras (puesto que su Filosofía era una religión completa, con su ética, sus ritos, su disciplina) admitía que las almas estuvieran sometidas a reencarnaciones sucesivas hasta la liberación de las que se mostraron dignas en el curso de esta Palingenesia (metempsicosis, sucesión de ciclo de la vida); se transforman entonces en “daimones”, en “genios” semidivinos que únicamente vienen aquí abajo para una aparición luminosa (Zoroastro, Buda, Pitágoras), aun cuando se reúnen en los jardines estelares de los bienaventurados, “más allá de la Vía Láctea”. (Esta faceta del pitagorismo parece indicar un punto de contacto con el hinduismo.).

En los mitos pitagóricos que hacen referencia a la supervivencia aparece a menudo la Vía Láctea. >>

... y aparece simbólicamente explícita cierta asociación con el ocultismo, siempre desde la polaridad cósmica a la polaridad interna. Materializándose este referente en la “gruta pitagórica” (menos conocida que la famosa caverna de Platón, que también se manifiesta interesado por la geometría en el *Timeo*):

<< (...) en simbólica correspondencia, en uno de los estucos de la Basílica pitagórica de la Puerta Mayor de Roma, una bacante acerca un cabrito (el alma) al seno que otra le ofrece, pronta a amamantarlo. Esta basílica, descubierta (...) el 24 de abril de 1917, (...), muy cerca de la Puerta Mayor, fue identificada por Cumont y Carcopino como una galería o “gruta” pitagórica. Es el único templo pitagórico del que tenemos noticia y en sus bellos estucos intactos nos da algunas indicaciones en relación con los símbolos de la secta. >>³⁹⁰⁸

Al tratar estos temas tan peculiares, debe siempre recordarse el prestigio universitario del autor:

<< Matila C. Ghyka (1881-1965) fue Profesor de Estética en la University of South California y en el Mary Washington College de Virginia. >>³⁹⁰⁹

Aunque la relación entre Pitágoras y la India parece ser indirecta, la sabiduría hindú, incluyendo la geometría, pasa a través de Egipto y parece que:

<< (...) su estancia en las Indias, es pura leyenda y que las afinidades entre los dogmas védicos y ciertas creencias pitagóricas se explican a través de la presencia en Egipto (ya mencionada por Herodoto) de sabios hindúes (“gimnosofistas”) y antepasados de nuestros yoguis. >>³⁹¹⁰

En el Escorial también aparecen estos sabios hindúes, aquí de nuevo próximos a Pitágoras y Platón:

<< *Los Gimnosofistas, debajo de Aritmética, lado este*: Generalmente se asociaba a los gimnosofistas con la India, Etiopía y otras regiones lejanas. Por la autoridad de Aristóteles y Diógenes Laercio, se creía que eran todavía más antiguos, y por lo tanto más puros y arcanos que los mismos sacerdotes egipcios. Se dice que Pitágoras, viajero incansable, convivió con ellos e hizo suyo el austero modo de vida. Según Philostrato, Apolonio de Tyana aprendió de ellos también. Aquí se los representa como los inventores de la ciencia de los números. El padre Sigüenza, en su descripción de esta “historia”, repite lo que san Jerónimo había escrito acerca de los Gimnosofistas, “que filosofaban con números en la arena”. El fraile sabía muy bien que había algo más detrás de todo esto, pero se negó a revelarlo. Se refiere brevemente al significado de la Lambda, que aparece en primer término y en relación con ella menciona a Pitágoras y a Platón. >>³⁹¹¹

³⁹⁰⁷ *Op. cit.* p.1071

³⁹⁰⁸ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.41

³⁹⁰⁹ *Op. cit.* p. contracubierta

³⁹¹⁰ *Op. cit.* p.38

³⁹¹¹ TAYLOR René, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Siruela, Madrid, 2000, p.149

Recordemos que *Los Gimnosofistas*, asociados a la Aritmética, forman parte de los frescos del siglo XVI de Luca Cambiaso en El Escorial:

<< La bóveda que cubre el coro alto de El Escorial ostenta uno de los frescos de más grandes proporciones (...) de todo el siglo XVI. Obra de Luca Cambiaso o Luqueto, tiene como tema “La Gloria” o Visión del Paraíso, y representa a la Santísima Trinidad presidiendo las legiones de ángeles y de bienaventurados. >>³⁹¹²

... y también recordaremos por el mismo motivo antes citado (aquí “*magia*”), la autoridad científica de este autor:

<< René Taylor, hispanista de renombre internacional, fue discípulo de Wittkower en la universidad de Londres. Desde 1962 es Director del Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico). >>

... que estudia rigurosamente las implicaciones mágicas de la arquitectura oficial:

<< Después de treinta años, el profesor René Taylor publica su investigación definitiva sobre los misterios conceptuales que encierra El Escorial. Sostiene Taylor que Felipe II y Juan de Herrera eran hombres de su tiempo y, en consecuencia abiertos a ciertas ideas de carácter arcano muy diseminadas entonces entre los individuos más cultos, ideas que posiblemente influyeron en el desarrollo de El Escorial. En las piedras, en los frescos y aun en la planta de este templo singular perviven, según Taylor significados ocultos que sólo cabe descifrar con los criterios de quienes entendían la construcción de un edificio como el producto de una operación mágica. >>³⁹¹³

Volviendo a los *gimnosofistas* (ahora en minúsculas) observamos que estos aparecen indirectamente en relación con múltiples filósofos griegos, interesándonos particularmente Pirrón. Así empezamos por observar que:

<< en Pirrón [h. 365-275 a.C.] y el escepticismo posterior confluyen numerosas líneas de pensamiento genuinamente griegas, a veces conectadas entre sí, que se remontan, cuando menos, a Jenófanes, es decir, a un filósofo del siglo VI a.C., y que comprenden a personalidades tan diversas y principales como Heráclito, Zenón de Elea, Protógoras, Gorgias, Eurípides, Demócrito, Cratilo, Metrodoro de Quíos, Sócrates, Platón, los megáricos, etc. Ahora bien, a veces se ha pretendido que la orientación escéptica pudo habérsela inspirado a Pirrón su relación con los sabios indios. ¿Qué decir de semejante hipótesis?>>

El autor, Profesor de Estética y Teoría de las Artes, cuestiona la influencia de los *gimnosofistas* en el citado filósofo griego, preguntándose *¿Que aprendió Pirrón en la India?*:

<< Por Apolodoro y Antígono de Caristio sabemos que Pirrón acompañó a Anaxarco a la India en el ejército de Alejandro, al que por cierto dedicó un poema. Esos mismos autores aseguran que allí trató a los sabios del país, los llamados gimnosofistas (“sabios desnudos”). (...) Es poco razonable pretender explicar algo perfectamente conocido, como es el origen griego del escepticismo pirrónico, por algo perfectamente desconocido, como es la ideología de los gimnosofistas indios con los que se topó el amigo de Anaxarco. >>³⁹¹⁴

Además en estas relaciones interculturales finalmente surgen otros interrogantes, incluso respecto a niveles muy elementales:

<< (...) dada la rapidez con que a las conquistas indias de Alejandro siguió su regreso a Babilonia, Pirrón no pudo estar mucho tiempo en las regiones noroccidentales de la India, y se debería aclarar si contaba con intérpretes fiables para comunicarse con los presuntos escépticos indios con los que habría conferenciado. >>³⁹¹⁵

En esta multicultural concepción debe destacarse el contacto de Pitágoras con otras culturas, particularmente con la hindú y la egipcia:

³⁹¹² *Op. cit.* p.15

³⁹¹³ *Op. cit.* p. solapilla interior

³⁹¹⁴ GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la sabiduría, vol.II.- Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998, p.153

³⁹¹⁵ *Op. cit.* p.154

<< Pitágoras nació en Samos, entre 592 y 572 antes de Cristo (la fecha de 580 es la generalmente aceptada), y una tradición auténtica referida a su juventud lo presenta como un adolescente de larga cabellera que estuvo presente en la 48ª Olimpiada y que obtuvo la inestimable rama de olivo contra los “pesos pesados” adultos. Mas adelante emprendió un largo viaje para iniciarse sucesivamente en las ciencias y filosofías de los centros más cultivados de la época; >>

Entre los contactos que se le atribuyen con otras culturas, sólo la egipcia parece confirmada:

<< su estancia en Egipto está confirmada a través de todas las fuentes y ciertas peculiaridades de su enseñanza. Es evidente que fue allí donde se inició en los misterios (en Menfis, en Saïs, en Heliópolis) y en la geometría egipcia. Su estancia en Caldea (se cree que Pitágoras cayó prisionero, en el momento de la conquista de Egipto, en poder de Cambises y que fue conducido a Babilonia, donde recogió las enseñanzas de los Magos) es posible, pero no está probada, como no lo es tampoco un retiro que habría hecho en Fenicia (monte Carmelo). Su estancia en Tracia, entre los seguidores de los ritos órficos, es muy probable, porque el ritual de los misterios órficos y el de la secta pitagórica, al igual que su simbolismo, tienen multitud de elementos análogos o incluso idénticos. >>³⁹¹⁶

La mística del número de Pitágoras conduce a una concepción unitaria de múltiples disciplinas, que otros autores como Souriau mantendrán hasta el presente:

<< (...) en la arquitectura monumental el carácter sagrado se deriva de las proporciones y del dimensionado. Es frecuente encontrar las proporciones del triángulo sagrado egipcio: 3-4-5 (5 al cuadrado = 3 al cuadrado + 4 al cuadrado) e incluso en ciertas aproximaciones del número de oro. Altura de la Pirámide de Keops dividida por el lado de la base, aproximadamente igual a 2, raíz de phi. En palabras de Spengler la arquitectura egipcia es un “tratado mudo de geometría”. >>

... y señalan Alsina y Trillas la fundamental importancia histórica de los pitagóricos para las “correspondencia” universal de conceptos abstractos, por medio de la “mística del número”:

<< Con la aparición de los pitagóricos, la visión numerológica del Universo alcanzó un punto culminante. El “Número”, como esencia o símbolo de todas las cosas, era la clave del pitagorismo. El estudio de relaciones numéricas, y en particular de las proporciones, se correspondía con el establecimiento de relaciones entre cosas más abstractas como las emociones, los sentimientos..., etc. En el pitagorismo debe buscarse la raíz de las relaciones entre proporción y belleza, proporción geométrica y proporción musical, simplicidad numérica y armonía generativa o ritmo, ... etc. >>

... de conocida aplicación a la “Arquitectura” (con mayúsculas):

<< Esta mística del número marcaría, durante siglos, las concepciones sobre la proporción en Arquitectura. Los templos griegos y los órdenes clásicos son expresiones sutiles, pero evidentes, de la perfección y el orden encontrados a través del número. La geometría euclídea da a los templos un lenguaje esencial (...) Los escritos de Platón y Aristóteles influyeron notablemente en el desarrollo de las concepciones clásicas de la proporción griega. >>³⁹¹⁷

También desde la ciencia y la filosofía contemporánea Bertrand Russell se muestra nuevamente interesado por Pitágoras:

<< Pitágoras, (...) entre todos los filósofos de Occidente, fue él quien dio mayor importancia a este concepto. Su frase “Todo está ordenado según el Número” (...) ha sido rigurosamente comprobada 2.500 años después. Como escribe Bertrand Russell, matemático y filósofo y uno de los fundadores de la Logística: “Lo más sorprendente de la Ciencia moderna es su vuelta al pitagorismo”. >>

Podríamos decir que a este nivel la historia se repite:

<< La Ciencia abraza aquí las Matemática Puras, la Física y la Química. Observemos que los “Números Divinos” del pitagórico Nicomaco de Gerasa se parecían extrañamente a los números “clases de clases” de Bertrand Russell y de Whitehead; (...) la armonía del Cosmos postulada por el Maestro de Samos y sus discípulos existe a escala sideral, lo cual indica, como demuestra Eddington, la inteligencia creadora de armonía de un Dios o de un demiurgo o bien una armonía, por otra parte conforme a la Teoría de los Grupos, que subsistiría como un dato *a priori* en el intelecto humano. >>³⁹¹⁸

³⁹¹⁶ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.38.

³⁹¹⁷ ALSINA Claudi y TRILLAS Enric. *Lecciones de Álgebra y Geometría*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.246

³⁹¹⁸ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.37

Lógicamente en relación con los números otros autores citan a Pitágoras, pero Georges Ifrah lo encuentra particularmente interesado por el “infinito”, destacando que, para el premio Nobel Bertrand Russell, fue un visionario imprescindible:

<< Infinito: Históricamente es en la civilización griega, con los descubrimientos de Pitágoras y su afirmación absolutamente exacta de que “el infinito es algo a lo que no se puede asignar ningún tamaño”, donde comenzó la evolución de ese concepto. Al sufrir sus primeras crisis graves, precisamente en tiempos de Pitágoras, el problema “de una forma u otra sentó las bases para casi todas las teorías del espacio, del tiempo y del infinito que desde entonces hasta ahora han visto la luz” (Bertrand Russell)>>³⁹¹⁹

Russell aparece como esencial mediador entre filosofía y matemática, entre la ciencia pitagórica de la antigüedad y la moderna ciencia cuántica:

<< Bertrand Russell fue el primero que descubrió el retorno de la Ciencia Moderna a las disciplinas pitagóricas. Es evidente que él pensaba, por una parte, en la Relatividad General tal cómo fue presentada por Einstein y, por otra, en la Teoría de los Cuanta y en la Mecánica Ondulatoria, fruto de los estudios de Max Planck y Louise de Broglie. >>³⁹²⁰

En este juego de históricos referentes cruzados nos interesa que Kepler también cita a Pitágoras:

<< “La geometría tiene dos grandes tesoros: uno es el teorema de Pitágoras; el otro es la división de un segmento en razones extrema y media. El primero lo podemos comparar con una pieza de oro; al segundo lo podemos considerar una precisa joya”. Kepler >>³⁹²¹

El universo propuesto por Kepler es perfectamente geométrico, utilizando las figuras también conocidas como sólidos platónicos:

<< Para reforzar su teoría, Kepler creó un modelo impresionante del universo que muestra un cubo con un tetraedro inscrito en él, un dodecaedro inscrito en el tetraedro, un icosaedro inscrito en el dodecaedro, y finalmente un octaedro inscrito en el dodecaedro.

Cuando el ensayo fue leído por Galileo y Tycho Brahe, los dos astrónomos respondieron con grandes elogios (...) instándole para que aplicase su método al sistema cósmico tychoniano, el cual era a su vez una mezcla entre el ptolemaico y el copernicano, y afirmaba que los planetas giraban alrededor del sol mientras éste realizaba una pirueta alrededor de la tierra.

(...) Kepler descubrió las tres leyes fundamentales del movimiento de los planetas, utilizando a la vez las observaciones de Tycho Brahe: 1. Los planetas se mueven en forma elíptica, con el sol en un foco. >>

Newton continúa este trabajo, integrando además ciencia y religión:

<< Newton mostró un siglo más tarde en *Principia Matematica* y utilizando exclusivamente métodos geométricos, que estas tres leyes pueden ser deducidas matemáticamente de la ley de gravitación del cuadrado inverso.

El propio Newton consideraba su obra como una explicación de las profecías del profeta Daniel. >>³⁹²²

... y Russell a su vez mantiene la continuidad. El título *Principia Matematica* sirve de nexo científico, donde curiosamente aparece una hermética geometría de signos:

<< Bertrand Russell: A su muerte ocurrida en 1970, a la edad de noventa y siete años, tenía aún más de sesenta libros en prensa.

De toda su producción, sin embargo, el más original fue el enorme mamotreto cuyo primer volumen vio la luz en 1910, titulado *Principia Mathematica* en honor a una obra de Isaac Newton de nombre muy similar. >>

Esta obra “desmesurada” (desmesura de la que adolece nuestro trabajo) consta de 2.000 páginas y requirió 10 años, y aunque ‘casi’ no fue leída, tuvo paradójicamente una importancia trascendental para el futuro:

³⁹¹⁹ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1067

³⁹²⁰ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.9

³⁹²¹ ALSINA Claudi y TRILLAS Enric. *Lecciones de Algebra y Geometría*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.236

³⁹²² PEDOE Dan, *La geometría en el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.260

<< Se trata de uno de los libros menos leídos del siglo. (...) es una obra desmesuradamente extensa, que consta de dos mil páginas repartidas en tres volúmenes (...) que condujo indirectamente al nacimiento de la informática (...) constituye una minuciosa argumentación llevada a cabo no en lengua cotidiana, sino mediante una serie de símbolos inventados para tal fin. De esta manera, “no” se representa por una línea curva; (...) un punto cuadrado, ‘y’ (...) La redacción del libro le llevó diez años al autor, y su intención no era otra que la de explicar los fundamentos lógicos de las matemáticas. >>³⁹²³

Rusell aparece nuevamente ahora citando a Pitágoras en las “conclusiones” filosóficas y místicas de Ghyka:

<< Conclusiones: De todo cuanto hemos expuesto hasta aquí se desprende una conclusión que es, como anunciaba Bertrand Rusell, la confirmación del axioma fundamental de Pitágoras: “Todo está ordenado según el Número”. >>³⁹²⁴

Si Ghyka en las “conclusiones” finales de su texto *Filosofía y mística del número* cita a Russell (más allá de *Principia...*), conviene recordar que lo empieza con Platón, quien a su vez vuelve a remitirnos a Pitágoras, diríamos que en un sugerente círculo ‘no’ vicioso:

<< “Y así fue cómo, en virtud de la acción de las Ideas y de los Números, todos esos géneros así constituidos recibieron del Ordenador sus figuras.” La frase del *Timeo* que sirve de epígrafe a ese capítulo y, diría yo, a todo este estudio, resume de un solo golpe las conclusiones de Platón en relación con el Universo y las de su inspirador, Pitágoras: la teoría de los arquetipos y la “Ley del Número”. Resulta que los puntos de vista y los resultados de la Física Matemática de hoy concuerdan igualmente con ese par de líneas de Platón que parecen iluminar todo el posterior desarrollo del pensamiento occidental. >>³⁹²⁵

Platón también aparece históricamente asociado a la geometría tridimensional de los “sólidos platónicos”, que ya interesaron a los pitagóricos:

<< Para el caso de las dimensiones tridimensionales, las superficies fundamentales y completamente regulares son los llamados sólidos platónicos. Tales sólidos son mencionados por Platón en el *Timeo*, aunque seguramente eran conocidos por los pitagóricos desde hacía muchos siglos. >>³⁹²⁶

Desde una concepción dinámica las formas geométricas que interesan a Platón, son arquetipos universales que relacionan armónicamente las partes y el todo:

<< Las fórmulas matemáticas nos brindan un entendimiento de los patrones, tanto de las estructuras coherentes como del caos natural, que cohabitan nuestro mundo. La geometría es un estudio de los patrones ideales que describen todo lo que podemos ver y tocar, e incluso lo que podemos pensar. (...) ayudándonos a comprender y valorar los principios que son la base de la vida misma. Platón (428-348 a.C.) y sus seguidores estudiaban los primeros diez números como una forma de instrucción moral. (...) Desde las partículas microscópicas hasta la estrellas, todos los elementos reflejan patrones de arquetipos geométricos que indican la relación entre las partes y el todo. >>³⁹²⁷

En el Renacimiento se sacó a la luz el conocimiento geométrico de los griegos, articulando desde una profunda meditación la “naturaleza” y el “arte”:

<< (...) comprobé que la divina proporción preconizada por Fra Luca Paccioli (...) era el número de oro característico de la espiral elogiada por Sir Theodore Cook, quien descubre su empleo consciente en las obras de Fidias. Fra Luca la atribuía triunfalmente al divino Platón. >>

... aportando un extenso e ilustrado listado de practicantes:

<< (...) Piero della Francesca (que fue su profesor de Geometría), Alberti, Leonardo da Vinci, Jacopo da Barbari (que fue su discípulo), creían que en la naturaleza viva y en el arte, que es su emanación, resuena indefinidamente esta ley del Número. Bramante, Rafael, Miguel Angel, Vignola, pensaban del mismo modo y estimaban también que el conocimiento completo de la Geometría, la meditación profunda de la

³⁹²³ WATSON Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2002, p.114

³⁹²⁴ GHYKA Matila C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p.304

³⁹²⁵ *Op. cit.* p.9

³⁹²⁶ PEDOE Dan, *La geometría en el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.254

³⁹²⁷ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.19

Ciencia del Espacio eran indispensables a aquellos que con el pincel o la cuerda debían crear o fijar las formas. >>³⁹²⁸

Leonardo deviene sincrético y aparece integrado en una intemporal cadena de pensamiento que Racionero denomina “filosofía de la forma”, aunque incluso va más allá con su moderna metodología científica integradora:

<< Si el interés para la presente generación reside en su encarnación del hombre completo y en su síntesis dialéctica de arte y ciencia, su relevancia transgeneracional, en cambio, consiste en inventar el método científico moderno y formar parte, junto con Heráclito, Pitágoras, Platón, Goethe y los estructuralistas contemporáneos de la corriente de pensamiento que podríamos denominar filosofía de la forma. Esta cadena de pensadores representa una de las hebras del pensamiento europeo; la otra es, naturalmente, el mecanicismo. Conviene plantear esta dicotomía para colocar en un marco la aportación de Leonardo, que unía en su método ambas tendencias. >>³⁹²⁹

... pudiendo constatarse la interacción de Arte, Ciencia y Naturaleza:

<< No existe una separación absoluta entre el Arte y la Ciencia sea, esencialmente el estudio de las leyes de la Naturaleza, y el Arte nos depare una imitación *bella* de la misma Naturaleza, ambos conocimientos se hallan íntimamente vinculados. >>

... y mediando la geometría se produce una histórica transmisión Pitágoras, Platón, Leonardo:

<< Desde los orígenes de la civilización, los sabios se preocuparon de encuadrar las creaciones del hombre (obra artística) dentro de las proporciones que existen inmutables en los seres naturales a través de los siglos. Estos estudios alcanzaron sus etapas culminantes primero en Egipto, después en Grecia y posteriormente en el Renacimiento. Sus tres pináculos fueron Pitágoras, Platón y Leonardo da Vinci.>>³⁹³⁰

Incluso Leonardo dibuja la geometría tridimensional concebida por Platón:

<< En la *Divina Proportione* de Luca Pacioli, de la cual aparece una edición en Venecia en el año 1509, se pueden ver dibujos detallados y en perspectiva de modelos de los sólidos platónicos. Los modelos fueron diseñados por Pacioli (...) los dibujos son atribuidos a Leonardo da Vinci, quien era amigo de este destacado monje. >>³⁹³¹

Sobre estas ilustraciones de Leonardo también se interesan otros autores, que relacionan a Leonardo con la tradición pitagórica y con la “divina proporción”, una formulación geométrica que aparece en los seres vivos (“formas biológicas”), incluido el ser “humano”:

<< Los pitagóricos analizaron las leyes de ocupación del espacio, llegando a la conclusión de que solamente cinco sólidos cierran perfectamente por unión de caras planas que sean polígonos regulares. Maravillados ante esta restricción universal, confirieron a los cinco poliedros, también llamados sólidos platónicos, un carácter casi divino. Euler establecería su condición de existencia por la fórmula: vértices menos aristas más caras igual a dos. (...) Leonardo ilustraría el tratado de Luca Paccioli sobre la Divina Proporción con dibujos de estos sólidos y buscaría relaciones espaciales en que la divina proporción o segmento áureo se cumpliera para el cuerpo humano y otras formas biológicas. >>³⁹³²

Precisamente (como ya anticipamos) esos “sólidos platónicos” también permiten establecer relaciones entre la geometría y los elementos esenciales que componen la naturaleza:

<< El espacio tridimensional es descrito como *volumen*. Los primeros cinco volúmenes provienen del triángulo, del cuadrado y del pentágono, que son los únicos con bordes iguales y ángulos interiores. Se

³⁹²⁸ GHYKA Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979, p.12

³⁹²⁹ RACIONERO, Luís, *Leonardo Da Vinci*, ABC-Folio, Madrid, 2004, p.22

³⁹³⁰ GHYKA Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979, p. portadilla

³⁹³¹ PEDOE Dan, *La geometría en el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.256

³⁹³² RACIONERO, Luís, *Leonardo Da Vinci*, ABC-Folio, Madrid, 2004, p.23

les da este nombre porque se piensa que Platón los utilizaba para describir una cosmología que relacionaba cada forma con los cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua. El dodecaedro representa el cielo. >>³⁹³³

Platón y la geometría de los sólidos (luego denominados platónicos), aparecen en sintonía con el concepto de sinestesia o el más genérico de correspondencias multidimensionales, que también ejemplarmente hemos citado a propósito de China:

<< En el *Timeo* tales poliedros regulares, (...) se construyen a partir de triángulos rectos. Platón considera dos de ellos como fundamentales: el triángulo recto isósceles, el cual consiste en la mitad de un cuadrado, y el triángulo con ángulos de 30, 60 y 90 grados (...)

El motivo de esto, según Platón, “es una historia demasiado larga de explicar (...)”.

Platón construye un tetraedro regular (...) y éste es el más simple y por ende el más fundamental de los sólidos regulares, el cual Platón asocia al *fuego*, el más fundamental de los elementos.

Platón construye un octaedro regular con ocho triángulos equiláteros, el cual, a su vez, asocia al *aire*. Con veinte triángulos equiláteros produce el icosaedro regular, el cual asocia al *agua*. >>

La geometría del “cubo” tiene un especial interés al asociarlo con “la tierra” y el dodecaedro por asociarlo con el “cielo” o más exactamente “el todo”, al que se asocian “signos del zodiaco” y “otras constelaciones”:

<< Con seis cuadrados se logra un cubo; un cuerpo fuerte y resistente, asociado a la *tierra*.

Aún queda el dodecaedro, cada lado del cual constituye un polígono regular, aunque Platón rechaza esto con la siguiente frase: “Aún quedó una construcción, la quinta, y Dios la usó para el todo, adornándola con una serie de imágenes de animales”. Existen distintas traducciones de la obra de Platón y la que he utilizado en este caso revela que, probablemente, las figuras de animales se refieren a los signos del zodiaco y a otras constelaciones celestiales. >>³⁹³⁴

De ‘otro’ “cielo” el de la Jerusalén Celeste (descrita por San Juan) a la arquitectura de Imhotep o Ictinos, media la comprensión de los “elementos ocultos” incluyendo los “jeroglíficos” de Platón:

<< La lectura de los elementos ocultos, sean aritméticos (números) o armónicos (arquitectura), no se inventan: se encuentran. Los principios del esoterismo son discretamente evocados en numerosas obras antiguas: (...) Este es el deseo escrito de Platón para los jeroglíficos del Alma del Mundo y del Número nupcial; es el deseo escrito de San Juan para el jeroglífico del Número de la Bestia y la Jerusalén celeste; sin duda similar al deseo de Imhotep para los santuarios de Saqqarah y el de Ictinos para el Partenón donde sus mensajes no eran para advenedizos. >>³⁹³⁵

El divino “Número de Oro” de Platón forma parte de la geometría multidimensional en devenir (“línea, polígono, poliedro, cuatro dimensiones”) que Ghyka nos propone descubrir en la *naturaleza* y la “Arquitectura” (con mayúsculas):

<< (...) proceso de la Geometría estética, desde la simplicísimas partición de la línea recta, y a través de las figuras planas (polígonos) y de los volúmenes (poliedros), hasta los cuerpos regulares en el espacio de cuatro dimensiones, que habían sido ya intuitivos por el Análisis Matemático. Comprendemos de esa suerte el triunfal camino recorrido en la Ciencia del Número y en el Arte de la Forma, por la Humanidad, desde el Número de Oro divinizado por Platón, hasta las audaces concepciones de Albert Einstein. >>

En este manifiesto se proclama la complicidad de diversas disciplinas:

<< (...) ha de interesar no sólo al artista plástico o al geómetra y matemático, sino también al naturalista, al filósofo, al esteta, al historiador y al literato y a todos los que se sienten atraídos por el desarrollo de la cultura humana en sus múltiples manifestaciones.

Se comprueba (...) cómo el crecimiento armonioso de los seres vivos se proyecta en los principios matemáticos y en las realizaciones de la Arquitectura en las grandes épocas de la cultura occidental.>>³⁹³⁶

³⁹³³ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.19

³⁹³⁴ PEDOE Dan, *La geometría en el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.255

³⁹³⁵ JOUVEN Georges, *L'Architecture cachée - Tracés harmoniques*, Dervy-Livres, París, 1979, p.9

³⁹³⁶ GHYKA Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979, p. portadilla

Jouven encuentra razones para el hermetismo de Platón, valorando los históricos “trazados” ocultos de la arquitectura:

<< Y es incluso Platón quien nos expondrá las razones justificativas del ‘Secreto’ y el esoterismo de los trazados.

La teoría y la práctica de los trazados eran y son mantenidos en secreto hasta su desaparición que coincide con nuestra Revolución [Francesa]; algunos pasajes de las cartas de Platón, muestran que igualmente en la Antigüedad los trazados estaban lejos de ser de dominio público. Los que el filósofo llama con desdén “el común” no participaba en los juegos del espíritu y esto era por dos razones: o bien no eran juzgados dignos de ser invitados, o bien por la naturaleza espiritual no les interesaba este tipo de prácticas y permanecían alejados. >>

... y de manera deliberada Platón utiliza textos enigmáticos para evitar la inapropiada comprensión del “secreto de la Doctrina”:

<< Veamos los extractos de las Cartas II y VII de Platón a Denys, tirano de Siracusa, sobre el secreto de la Doctrina: “Tu requieres, por lo que él (Archèdemos) me dice, que no he revelado suficientemente la naturaleza del ‘Primero’. Debo por tanto hablar, pero por enigmas, a fin de que el envío de esta carta pueda sufrir algún accidente por tierra o mar, evitando que pueda ser comprendida.” (Carta (II, 312 d.)>>³⁹³⁷

Siglos después y desde otros presupuestos Hockney se interesa por el redescubrimiento del “conocimiento secreto”:

<< Como pintor constantemente enfrentado a problemas técnicos similares, Hockney se preguntaba cómo debían solucionarlos los grandes maestros. (...) Aprovechando su experiencia como pintor, examina las obras más insignes de la historia del arte y revela que artistas como Caravaggio, Velázquez, Van Eyck, Holbein, Leonardo e Ingres utilizaban espejos y lentes para crear sus famosas obras maestras. >>³⁹³⁸

Recordamos (comienzo de nuestro trabajo) que se trata de unos secretos tan literalmente oscuros como la “cámara oscura” que algunos (en realidad una gran mayoría) utilizaron:

<< La tesis que expongo aquí es que desde comienzos del siglo XV muchos artistas occidentales utilizaron la óptica -con lo que quiero decir espejos y lentes (o una combinación de ambos)- para crear proyecciones vivas. Algunos artistas usaron estas imágenes proyectadas de manera directa para realizar sus dibujos y pinturas, y enseguida se difundió esta nueva manera de representar el mundo -esta nueva manera de ver-. Muchos historiadores del arte han argumentado que determinados pintores usaron la cámara oscura en su obra -Canaletto y Vermeer en particular se citan con frecuencia-, pero, que yo sepa, nadie ha sugerido que la óptica se utilizara de manera tan amplia, ni tan temprano como yo argumento aquí. >>³⁹³⁹

Parece que ahora, y según Hockney ‘siempre’, el artista se siente atraído por el ‘ocultismo’ (“muy reservados”):

<< Otras preguntas que me enfrenté fueron: ¿Dónde están los escritos contemporáneos? ¿Dónde están las lentes? ¿Dónde están las pruebas documentales? Al principio no podía responder a estas preguntas, pero eso no me intimidó. Sé que los artistas son muy reservados respecto a sus métodos; lo son hoy en día, y no hay razón para suponer que alguna vez hayan sido diferentes. Es probable que en el pasado fueran aún más reservados: en la Europa medieval y renacentista, por ejemplo, quienes revelaban los secretos del reino de Dios podían ser acusados de brujería y ¡quemados en la hoguera! Más tarde descubrí que de hecho hay muchos documentos contemporáneos que sustentan mi tesis (pueden verse algunos en la segunda parte del libro) >>³⁹⁴⁰

³⁹³⁷ JOUVEN Georges, *L'Architecture cachée - Tracés harmoniques*, Dervy-Livres, París, 1979, p.227

³⁹³⁸ HOCKNEY David, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Destino, Barcelona, 2001, p. solapilla interior

³⁹³⁹ *Op. cit.* p.12

³⁹⁴⁰ *Op. cit.* p.14

La existencia de una geometría oculta aplicada a la arquitectura, queda constatada en el uso de trazados armónicos en Egipto, que también aparecen en Grecia o Constantinopla, tal como Jouven nos desvela desde:

<< Los orígenes metafísicos de la doctrina de los Antiguos y sus justificaciones históricas, particularmente por la de Dios Uno y su Templo, después de haber presentado el trazado de la Gran Pirámide desembarazada de sus imágenes parasitarias, damos la primera lectura del trazado de Ictinos para el Partenón. Este trazado nos permite descubrir el papel primordial del divino módulo de diez unidades, cuya utilización fue generalizada en la arquitectura de los edificios sagrados antiguos. En función del interés para el conjunto del estudio, estudiamos el trazado de Santa Sofía de Constantinopla. >>³⁹⁴¹

De hecho algunos autores estudian la geometría secreta en Egipto, llegando a ciertas conclusiones en el estudio preciso del templo de Louxor, dirigido durante diez años por el filósofo Schwaller de Lubicz, expandiendo el concepto de la egiptología:

<< Conclusión: Los elementos constatados en el templo de Louxor prueban:

1. Que el templo faraónico tiene una finalidad didáctica; por lo que cada detalle tiene su valor.
2. Que todo el valor está dado a la enseñanza, sometiendo la técnica a esta finalidad.
3. Que hay, en la inscripción por textos (...) un método para traducir un pensamiento filosóficamente ordenado.
4. Que el simbolismo es el medio de transcripción para el pensamiento de los antiguos Egipcios, y esto se da tanto en la escritura, en la figuración, como en la arquitectura. >>

Interesándonos particularmente para nuestro estudio la constatación de un proyecto (“programa previsto”) al que en justicia deberíamos añadir el término ‘todo’ un proyecto (“conocimientos geodésicos, astronómicos y fisiológicos”), auténticamente integral (orientación que tomará el último capítulo de nuestro trabajo):

- << 5. Que hay un programa previsto, realizado a través de los Tiempos, por los Reyes sucesivos, herederos de la tradición.
6. Que el monumento es construido (por contraposición a nuestros principios de arquitectura actuales) sobre varios ejes; que cada eje tiene una significación y que cada significación ordena el sentido de las partes dependientes de él.
 7. Que hay, en Egipto faraónico, conocimientos geodésicos, astronómicos y fisiológicos más allá de lo que la egiptología podía admitir hasta ahora.
- Neter es el príncipe de la vida, y el templo es su casa. >>³⁹⁴²

Aún más exótica que estos estudios arquitectónicos, resulta la práctica constructiva realizada por Adam McCollins, arquitecto “escocés” del XVIII, que recurre al espiritismo para acceder a ciertos “conocimientos” arquitectónicos “ocultos”:

<< Masón. A través de su Logia, mediante ritos espiritistas, consiguió conectar con arquitectos de épocas anteriores que le fueron transmitiendo sus conocimientos ocultos muchos de los cuales les habían acompañado hasta la tumba. >>³⁹⁴³

En este sentido el conocimiento oculto de Guarini, un siglo anterior a McCollins, permite hacer renacer en éste la sabiduría de las “esferas celestes”, incluso con resonancias pitagóricas y que se concreta en la geometría de la cúpula:

<< Las revelaciones del arquitecto italiano Guarino Guarini fallecido en el año 1683 le provocaron un especial interés. Supo que él también había pertenecido a la masonería, y que en su Logia se habían revelado ritos con significados trascendentes para la arquitectura cuyo valor lo había dejado impreso en sus construcciones. Las bóvedas nervadas de arcos superpuestos estaban dotadas de ritmos y espacios armónicos, reducibles a fórmulas numéricas, que entraban en resonancia con los misterios de las esferas celestes y el universo. >>

... y metafóricamente la estrella de la geometría secreta de Guarini vuelve a brillar con McCollins:

³⁹⁴¹ JOUVEN Georges, *L'Architecture cachée - Tracés harmoniques*, Dervy-Livres, París, 1979, p.8

³⁹⁴² SCHWALLER DE LUBICZ R.A. *Le temple dans l'homme*, Dervy-Livres, París, 1979, p.137

³⁹⁴³ CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.54

<< Guarini le introdujo en el estudio de las matemáticas cabalísticas que encerraban el secreto de las construcciones, basadas en geometrías triangulares, que por rotación y superposición creaban figuras de estrellas de veintiuna puntas. Los números tres, siete y veintiuno adquirirían así un sentido profundo en la composición arquitectónica, y las cúpulas basadas en ellos reproducían el orden primigenio del cosmos.>>³⁹⁴⁴

Incluso hace que McCollins se interese por el “infinito”, hacia el que se proyecta una cúpula virtual de geometría fantástica:

<< Siguiendo las enseñanzas de Guarini intentó levantar una cúpula nervada, emblema del universo, formada por siete niveles superpuestos de tres arcos entrelazados en cada uno de ellos. Queriendo, sin embargo, ahorrar costes y materiales, y partiendo de la idea de que, a los efectos de pura visibilidad, el espacio real y el reflejado son equivalentes, intentó levantar solamente la tercera parte de la estructura total, completando su imagen con grandes espejos que crearían una sensación unitaria multiplicada hasta el infinito.>>

... y que dramáticamente no supera el paso de proyecto a obra:

<< Expertos canteros de Edimburgo intentaron quitarle de la cabeza esta absurda idea, dada la inestabilidad evidente de la obra y el peligro que suponía la ejecución. Haciendo caso omiso de tan prudentes consejos, levantó un tercio de la cúpula, completándola de manera virtual con planos reflectantes, obteniendo así un espectacular efecto visual que se podía intuir a través de las cimbras. Desgraciadamente todo el tinglado se vino abajo al quitar los andamios, produciendo la muerte de varios operarios.>>³⁹⁴⁵

Otro de los arquitectos silenciados o secretos, que interesa a Calduch, vive entre el siglo XVIII y XIX, se trata de Luca Luciani (“suizo italiano de la región de Trissino”), quien, a pesar de utilizar todos los recursos geométricos asociados al “dibujo”, no encuentra satisfacción:

<< Dotado con una especial capacidad como dibujante destacó con las aguadas y acuarelas que enviaba a la Academia de Brena que lo había becado a Roma para completar sus estudios de arquitectura. A pesar de su habilidad, se mostraba siempre insatisfecho con el resultado de sus levantamientos de los Foros Romanos porque no conseguía captar en sus láminas la inefable sensación que se desprendía de los restos antiguos. O bien los dibujos eran reproducciones fieles y rigurosas de las medidas geométricas y dimensionales de la arquitectura, pero secos y fríos, carentes de vida, o eran apuntes coloristas y vivaces de carácter paisajista que, aunque captaban la atmósfera del ambiente, sin embargo, no expresaban con rigor la arquitectura de los restos antiguos.>>

En definitiva, el “arte de la construcción” escapaba de la “geometría” (aquí “descriptiva”):

<< ni los dibujos ortogonales, ni el uso de la geometría descriptiva puesta a punto por Gaspard Monge, ni las *vedute*, ni la combinación de todos estos lenguajes gráficos, hacían justicia al valor de la arquitectura, por lo que, en su opinión el dibujo en todas sus variantes y matices, resultaba inútil para transmitir los aspectos específicos del arte de la construcción.>>³⁹⁴⁶

De la frustración de este “arquitecto silenciado” (respecto a la geometría secreta) por los dibujos sustitutivos de la arquitectura, a finales del mismo siglo XVIII pasamos a interesarnos por Lavater. Este, utilizando la proyección de sombras, desvela mediante la geometría linealmente perfilada, la personalidad oculta:

<< Lo que la persona suele ocultar, la sombra lo revela.>>³⁹⁴⁷

Valorando la sofisticada geometría secreta del perfil humano (desde el negativo) anticipa la objetividad fotográfica. Estamos tratando de los *Fragments fisiognómicos* de John Caspar de Lavater (Londres 1792), un grabado del libro que representa:

³⁹⁴⁴ *Op. cit.* p.55

³⁹⁴⁵ *Ibidem.*

³⁹⁴⁶ *Op. cit.* p.49.

³⁹⁴⁷ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.165

<< una verdadera sesión de pose cuyo objetivo es la reproducción mecánica del perfil. (...) La modelo (una mujer) está sentada sobre una silla de fabricación especial, que lleva aparejada una pantalla montada sobre un caballete. Al otro lado de la pantalla está quien fija el contorno de la sombra proyectada por el perfil de la modelo, gracias a la vela que arde en su proximidad. Para el éxito de la operación, el sujeto que se presta a la experiencia debe permanecer inmóvil y muy cerca de la pantalla. Este procedimiento, como se ve, está concebido para copiar lo más fielmente posible la imagen del perfil en negativo, y por esta razón se considera uno de los precursores directos de la fotografía. (...) máquina para dibujar siluetas.>>³⁹⁴⁸

... porque para Lavater los secretos del alma quedan atrapados en la compleja geometría del “perfil”:

<< Lavater cree, con la antigua tradición de los estudios de fisiognomía, que el rostro de una persona lleva las marcas de su alma. Lo que le diferencia respecto a toda la tradición anterior es, precisamente, la importancia que da al perfil cercado. >>³⁹⁴⁹

Por lo tanto entre la ciencia y el divertimento, la cara oculta y la visible quedan integradas por la geometría lineal:

<< (...) el autor de los *Fragmentos fisiognómicos*, (...) según él, no es (como establecía la tradición) el rostro humano el reflejo del alma sino la sombra de este rostro.

Pese a todas las críticas de que fue objeto, el procedimiento de Lavater se convirtió en torno a 1800 en una práctica muy extendida, a medio camino entre el ejercicio lúdico y la experimentación científica.>>³⁹⁵⁰

Así como el procedimiento geométrico de Lavater tiene dos caras, la geometría occidental secreta (“esoterismo”), puede hacerse “racional” mediando los “trazos armónicos”:

<< (...) si tomamos en consideración el problema del esoterismo antiguo como un hecho arqueológico, susceptible como otra disciplina de un estudio racional, aparece efectivamente que los Antiguos incorporan prácticas esotéricas a las obras. Por la inclusión secreta en sus obras de figuras cargadas de implicaciones metafísicas, para las cuales mantenemos la denominación tradicional de ‘trazos armónicos’, ellos pensaban asegurar a estas obras una perfección comparable a la perfección de la Creación divina. >>³⁹⁵¹

Igualmente híbrido es el trabajo del arquitecto-canero (“de la región del Languedoc al sur de Francia”) del siglo XI Henri Morsignac, autor de un peculiar texto multidisciplinar:

<< (...) un curioso cuaderno de notas donde se mezclan plegarias, recetas para curar heridas, vidas de santos, ingenios y dibujos de arquitectura y escultura. Lamentablemente sólo se han conservado algunas hojas sueltas por lo que no se puede conocer con detalle su pensamiento y solamente inducirlo a partir de lo existente. >>³⁹⁵²

Unos siglos después el también arquitecto francés (aunque de origen suizo), Le Corbusier, se mueve entre la tradición y la innovación, con “formas ocultas de proyectación” utilizando una geometría occidental no secreta, aunque sólo visible en dibujos arquitectónicos previos o “trazado guía”. Quarori comenta a propósito de su Villa de Garches, que:

<< se trata de uno de los pocos proyectos en los que el autor da testimonio del uso del *tracé régulateur*, que podríamos traducir como *trazado director*, *trazado armónico* o *trazado guía*. Se trata de la búsqueda, por así decir, de las ‘formas ocultas’ de la proyectación, o sea de las formas geométricas que se obtienen

³⁹⁴⁸ *Op. cit.* p.162

³⁹⁴⁹ *Op. cit.* p.163

³⁹⁵⁰ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.164

³⁹⁵¹ JOUVEN Georges, *L'Architecture cachée - Tracés harmoniques*, Dervy-Livres, París, 1979, p.7

³⁹⁵² CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.56

al trazar las líneas, ciertas líneas, que unen los puntos emergentes (...) fachada tiene las diagonales paralelas u ortogonales entre sí, y estas diagonales, que no se cuentan entre los signos reales de la arquitectura, sin embargo son percibidos por el ojo humano; >>

Las “formas ocultas de la proyectación” quedan definidas por una geometría de “puntos” y “líneas” en armonía (casi divina):

<< igualmente se percibe la línea que une varios puntos salientes, y se perciben dimensiones tales que constituyen entre sí relaciones ‘armónicas’. >>³⁹⁵³

Por su parte, Morsignac, varios siglos antes, ya utilizaba también una geometría secreta constructiva donde la “geometría del triángulo” se asocia a la “Trinidad divina”:

<< Parece que este cuaderno lo elaboró durante una peregrinación a Santiago de Compostela ya que cuenta que fue iluminado por el santo cuando rezaba ante su tumba, manifestándole el secreto último de las reglas de la construcción. Este secreto es la geometría del triángulo que debe ser la base de todo el trabajo del maestro cantero. Proporciones, dimensiones y formas deben surgir de esta figura, símbolo de la Trinidad divina. >>

... que incluso parece llevarle al infinito, mediando contradicciones “irresolubles”:

<< Llevar este planteamiento hasta sus últimas consecuencias le plantea cuestiones irresolubles en las que el cuaderno se enzarza, sin que sepamos cuáles eran las soluciones a las que finalmente llegaba. Así, por ejemplo, escribe que el acceso a los templos debe ser siempre por tres puertas, las cuales, a su vez, deben tener tres hojas cada una. Pero esto significa que la separación entre las hojas se tiene que hacer por medio de dos maineles. Lo que va en contra del principio. Para resolverlo plantea que cada mainel debe estar compuesto por tres elementos, lo que dejaría dos espacios entre ellos y replantea el problema. Esto da origen a un proceso “*ad infinitum*” que se repite con el número de las naves, el de los centros de los arcos, el de las contrahuellas de los peldaños de las escaleras y así sucesivamente. >>³⁹⁵⁴

El trazado geométrico puede utilizarse de dos maneras, *a priori* o *a posteriori*, destacando Quaroni el modo proyectivo ‘anticipatorio’ utilizado por Le Corbusier:

<< El trazado guía se usa de dos modos: directo, es decir durante la proyectación, e indirecto, a posteriori, es decir actuando sobre el diseño o sobre la fotografía frontal de un edificio ya construido. En el primer caso, como en el de la citada Villa de Garches de Le Corbusier, se hacen operaciones geométricas (...) como si fuesen una ‘falsilla’ capaz de poner en relación directa (regularmente según una relación para cada uno de los proyectos de raíz de 2, de 3, de 4, de 5); (...) para dividir en horizontal o en vertical la planta o la fachada. En el segundo caso la operación se invierte, buscando ‘proporciones’ en lo ya construido y eligiendo el sistema de relaciones más conveniente. >>³⁹⁵⁵

Pero en el uso de trazados geométricos en arquitectura puede surgir la paradoja (método “*a posteriori*”):

<< Mientras que el primer caso es sincero, (...) el segundo caso, el del procedimiento a posteriori llevado a cabo por un personaje distinto al autor del proyecto, se presta fácilmente a mistificaciones. Se puede en efecto demostrar fácilmente, actuando sobre la arquitectura antigua (...) que un mismo edificio pudo haber sido diseñado basándose en el sistema de la raíz de cinco o basándose en el sistema de raíz de dos, así como se puede demostrar fácilmente la presencia de relaciones elegantísimas en un edificio que, evidentemente, no tenga ninguna gracia. >>³⁹⁵⁶

Pudiendo observarse que a algunos arquitectos ‘secretos’, como el citado Morsignac, también le ocurrieron “paradojas geométricas” al aplicar aquel proceso *ad infinitum*, que sigue intrigando a los “investigadores” actuales:

<< Investigadores de la arquitectura del Languedoc están intentando comprobar hasta qué punto estas teorías pudieron influir en las obras de la región y parece que su aplicación es evidente, al menos en la

³⁹⁵³ QUARONI Ludovico. *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.152

³⁹⁵⁴ CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.57

³⁹⁵⁵ QUARONI Ludovico. *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987, p.152

³⁹⁵⁶ *Op. cit.* p.153

iglesia de Moissac, aunque no han hecho públicas aún sus conclusiones. Esto ha despertado la curiosidad y expectativas de los interesados en las paradojas geométricas (...) >>³⁹⁵⁷

También puede apreciarse una concepción paradójica, no sólo en los trazados guía lineales, sino incluso en la geometría elemental del “punto”:

<< Lo curioso del concepto de punto, sin embargo, es que es una mera ilusión. Un punto nos indica una localización particular, que no puede ser medida o hallada. Al observarlo bajo la lente del microscopio, un solo cabello es un universo de partículas, mientras que el punto marcado con un lápiz sobre una hoja de papel es visto como un montoncito de trozos diminutos de carbón. Si se aumenta la graduación de la lente, se verá que las partículas de carbón son, en realidad, billones de minúsculos átomos de carbono, y juntos crean la ilusión de ser un punto sobre un trozo de papel. Una lente aún más poderosa nos demostraría que, de hecho, es imposible determinar en qué punto se encuentra el centro. >>

... que finalmente deviene geométrica “ilusión”:

<< El punto es una designación o símbolo para algo que no es definible y, por eso mismo, en cierta forma puede considerarse una ilusión. >>

La geometría más elemental, la del “punto”, nos conduce al “infinito” y abre las puertas a “lo desconocido”:

<< Los científicos continúan descubriendo partículas cada vez más pequeñas. El punto es un concepto que existe en ese espacio-tiempo que llamamos infinito (...) Son puertas que abren hacia lo desconocido (...) Simbolizando un centro infinito, el punto es el lugar desde el cual el círculo, o el “uno”, es creado.>>³⁹⁵⁸

Surge así una creativa contradicción en el “punto” que, al igual que sucede con el “cero”, adquiere una interesante polivalencia, conceptualmente tan potencial como el proyecto mismo:

<< De ahí naturalmente la asociación de ideas entre una figura geométrica, ciertamente la más elemental de todas [punto], susceptible no obstante de engendrar todas las líneas y formas (*rupa*), y el cero, considerado simultáneamente como la cantidad más despreciable posible y la que, sin embargo, añadida repetidamente a la derecha de cualquier otra multiplica su valor tanto como se quiera, convirtiéndose así en el concepto más fundamental de todas las matemáticas abstractas. >>³⁹⁵⁹

Así el “concepto” / “su propio pensamiento” de la geometría mínima del “punto”, adquiere un valor germinal y también fundacional, apareciendo en la génesis divina del “universo”:

<< “Antes de que Dios se manifestara... Comenzó por formar un punto imperceptible. Es decir, su propio pensamiento. Con este pensamiento comenzó, entonces, a construir una forma misteriosa y sagrada... El universo.” *El Zohar*. >>³⁹⁶⁰

El Zohar también interesa a las Ciencias Ocultas y a nosotros por su concepción mediadora en la “creación”:

<< *Zohar*: Texto hebreo conocido como Del esplendor, cuyo nombre completo es *Sepher eh Zohar*. Es considerado por los estudiosos como la Biblia de la cábala. Se trata del comentario esotérico y místico del Pentateuco, es decir, de los libros del *Génesis*, *Exodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*. Existen diversas opiniones respecto a su autoría. (...) Se divide en cinco volúmenes, a lo largo de los cuales se observan claramente las ideas claves del pensamiento cabalístico en torno a los diez sefirot y a su influencia como mediadores en la creación. >>³⁹⁶¹

³⁹⁵⁷ CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.57

³⁹⁵⁸ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.18

³⁹⁵⁹ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1025

³⁹⁶⁰ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.18

³⁹⁶¹ ALONSO J. Felipe, *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p.1285

... y una vez que la creación ha empezado puede continuar hasta el infinito que, sorprendentemente, también está implícito en el punto. Así se concibe una reciprocidad entre los conceptos “punto” e infinito (“puntos de infinidad”), mediando la geometría del *mandala*:

<< En sánscrito, la palabra *bindu* significa “partícula” o “punto”, y representa un símbolo del universo y su forma aún no manifiesta. Nuestro estudio del mandala puede ser considerado como un viaje circular de descubrimiento, un viaje que se inicia y termina en el punto central. Con sólo un compás, una regla y un lápiz, podemos atestiguar cómo la verdad se nos revela en una recreación de los arquetipos geométricos, que se inician con el *bindu*, es decir, el punto. >>³⁹⁶²

A este respecto debe recordarse que *bindu* es el término utilizado para el “punto” en la India, dotado además de un sentido proyectivo al poder “engendrar” todas las líneas y formas (“*rupa*”) “posibles”, soportadas por “la figura geométrica más elemental” (el punto). Según un “Diccionario de símbolos numéricos de la civilización india”:

<< Bindu. [S]: Valor = 0. Palabra cuyo significado literal el “punto”. Se trata del símbolo del universo en su forma no manifestada, es decir, antes de transformarse en mundo de las apariencias (*rupadhatu*). La comparación del universo increado con el punto se debe al hecho de constituir la figura geométrica más elemental, capaz por otra parte de engendrar todas las líneas y formas (*rupa*) posibles. De ahí también una asociación de ideas con el “cero”, que se considera a un tiempo como la cantidad más insignificante y el concepto matemático más fundamental, base de todas las ciencias abstractas. >>³⁹⁶³

A su vez el termino *rupa*, aparece relacionado con la “forma”:

<< Rupa. [S] Valor = 1. “Forma”, “apariciencia”. La atribución numérica proviene de una sinónimia con la palabra *tanu*, “cuerpo”. >>³⁹⁶⁴

... y la “forma” incluso puede ser volumétrica (“sólidos”) y relacionarse con la “infinidad” del espacio, cuando consideramos la concepción cósmica de Kepler, heredera de Platón:

<< La idea de ligar los sólidos platónicos a entidades cósmicas no cesó con Platón; en 1596, Kepler publicó un folleto llamado *El misterio cósmico*, (...) “...Antes de ser creado el universo, no existían números excepto la Trinidad, que es Dios mismo... Dado que la línea y el plano no implican ningún número, entonces reina la infinidad. Consideremos por lo tanto a los sólidos. >>

El proceso conceptual deviene selectivo (“eliminar”):

<< Primero debemos eliminar los sólidos irregulares dado que sólo estamos interesados en la creación ordenada; quedan por tanto seis cuerpos: la esfera y los cinco poliedros regulares. A la esfera corresponde el cielo exterior, mientras que el mundo dinámico está representado por los sólidos de cara plana, de los cuales existen cinco, los cuales a la vez (cuando son vistos como límite) determinan seis cosas diferentes: los seis planetas que giran alrededor del sol.” >>

Kepler continua (en *El misterio cósmico* de 1596) relacionando las formas tridimensionales de la geometría con el “cielo” y la “tierra”, entendida ésta como reflejo de Dios en el hombre:

<< “(...) los sólidos regulares se dividen en dos grupos: tres en uno y dos en el otro. Al grupo mayor pertenece primero el cubo, segundo la pirámide, y finalmente el dodecaedro. Al segundo grupo pertenecen primero el octaedro y segundo el icosaedro. Lo mencionado explica porque la parte más importante del universo, que es la tierra (donde la imagen de Dios se refleja en el hombre), separa a los dos grupos. (...) los sólidos del primer grupo deben hallarse fuera de la órbita de la tierra, mientras que los del segundo grupo deben encontrarse dentro (...) por tanto, asigno el cubo a Saturno, el tetraedro a Júpiter, el dodecaedro a Marte, el icosaedro a Venus y el octaedro a Mercurio.” >>³⁹⁶⁵

³⁹⁶² CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.18

³⁹⁶³ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1015

³⁹⁶⁴ *Op. cit.* p.1145

³⁹⁶⁵ PEDOE Dan, *La geometría en el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.259

Esta concepción occidental del espacio infinito, no parece muy distante de la que aporta la cosmología india desde el lenguaje / concepto (sánscrito), que establece cierta identidad entre el “infinito” (“matemático”) y el “cero” (“abstracto”) mediando la figura de la “serpiente” (que ya tratamos a propósito del infinito):

<< Ahora bien, del cero abstracto al infinito matemático no hay más que un paso, que los matemáticos indios franquearon sin mayor problema.

Lo más extraño es que entre las palabras sánscritas empleadas para designar al cero se cuenta el término *ananta*, que significa literalmente “infinito”.

Según todas las mitologías y cosmologías indias, Ananta es una inmensa serpiente sobre la que descansa el dios Vishnú durante el lapso entre dos creaciones; representa a un tiempo el infinito, la eternidad, la inmensidad del espacio... y el cero. >>

Aparecen incluso ciertas identidades complementarias, a propósito de cierto planteamiento “inverso” quizá no muy distante de aquella concepción china del *yin-yang*:

<< (...) el espacio, la atmósfera, la bóveda celeste, etc., eran otras tantas designaciones simbólicas del cero, y no podía dejar de haber en esas condiciones una asociación de ideas entre el vacío (shunya) de los espacios cósmicos y la multitud de estrellas del firmamento, la inmensidad del espacio y la eternidad de los cuerpos celestes. En cuanto al “éter” (*akasha*), se le suponía formado por una infinidad de átomos (*anu, paramanu*).

He aquí la razón de que el cero y el infinito, desde el punto de vista mitológico cosmológico o metafísico, quedaran identificados para los indios en el tiempo y en el espacio.

Sin embargo desde el punto de vista matemático ambos conceptos se distinguían claramente, conociendo los sabios indios que cada uno era el inverso (para la multiplicación) del otro. >>³⁹⁶⁶

Esta valoración de la “metafísica” (del “punto de vista”) en la ciencia hindú, también aparece como último concepto a tener en cuenta en la teoría de las proporciones arquitectónicas occidentales, una vez que se ha considerado previamente la “Antropología” y valorado consecuentemente “distintas culturas y tiempos” (aspecto fundamental en nuestro trabajo):

<< Teoría de la proporción en arquitectura: [De hecho, la teoría de la proporción resulta de la síntesis de diversas aportaciones disciplinarias:] (...)

d) *Morfología*: la proporción en Arquitectura, Pintura, Escultura,... etc. ha estado estrechamente vinculada con la morfología del hombre.

e) *Antropología*: los trazados proporcionados forman parte de un uso cultural concretado de forma diferente en distintas culturas y tiempos.

f) *Historia*: tanto la historia de la Arquitectura como la del Arte en general y la Arqueología, historia de la Música, ... etc., aportan la documentación y la crítica, sin las cuales sería imposible entender la evolución en el tiempo de la teoría de la proporción.

g) *Metafísica*: aporta luz sobre la teoría de la proporción por cuanto dicha disciplina contiene históricamente una dosis notable de metainterpretación, especialmente en lo concerniente a la armonía de las formas. >>³⁹⁶⁷

En otro listado sincrético, ahora el correspondiente a diversas aportaciones disciplinarias en el contexto de la geometría occidental no secreta, que Alsina y Trillas proponen (como Catedráticos de Matemáticas en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona), significativamente empieza el listado por la “Geometría”, aquella que también contempla los “trazados reguladores”:

<< Teoría de la proporción en arquitectura: La teoría de la proporción forma hoy un *corpus* doctrinal importante dentro del marco general de las teorías arquitectónicas. Esta teoría posee unos objetivos básicos como son: su *intencionalidad visual*, consistente en crear un *orden* aparente por repetición de figuras semejantes y su *intencionalidad formal*, basada, no en las formas mismas, sino en el ritmo o relaciones establecidas entre tales formas.

De hecho, la teoría de la proporción resulta de la síntesis de diversas aportaciones disciplinarias:

³⁹⁶⁶ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1025

³⁹⁶⁷ ALSINA Claudi y TRILLAS Enric, *Lecciones de Álgebra y Geometría*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.

- a) *Geometría*: la proporción presupone medibilidad, comparación, trazados regulares, propiedades de coordinabilidad, generación de mallas fundamentales, etc.
- b) *Metrología*: la proporción, como 'invariante' de la geometría equiforme (de semejanza), no fija a priori las medidas reales de los objetos proporcionados. (...)
- c) *Estética*: la proporción tradicional ha sido asociada a un concepto (geometrizado) de belleza, agradabilidad visual, ritmo. >>³⁹⁶⁸

Recordando vagamente esta integración multidisciplinar, a la de aquella arquitectura occidental de Henri Morsignac en el siglo XI, que al pretender la absoluta integración en la "Trinidad divina" conduce paradójicamente al infinito:

<< Proporciones, dimensiones y formas deben surgir de esta figura, símbolo de la Trinidad divina. Llevar este planteamiento hasta sus últimas consecuencias le plantea cuestiones irresolubles en las que el cuaderno se enzarza, sin que sepamos cuáles eran las soluciones a las que finalmente llegaba. (...) Esto da origen a un proceso "ad infinitum" que se repite con (...) >>³⁹⁶⁹

... por lo que urge una redefinición del "infinito", del que destacamos el concepto filosófico de "infinito potencial":

<< Infinito: Conviene evitar toda confusión entre las nociones de infinito y de indefinido. (...) Se le pueden atribuir diferentes sentidos: el primero expresa lo contrario de lo "definido"; (...) El segundo sentido expresa más bien una oposición a lo "finito"; (...) El tercer sentido es el que aparece en esta observación de Descartes: "Cada cuerpo puede dividirse en partes infinitamente pequeñas. No diré si su número es infinito o no, pero al menos es indefinido" (*Oeuvres*, XI,12). Vemos en esta acepción una contraposición con lo infinito; (...)

Un cuarto sentido, por el contrario hace sinónimas ambas palabras: se trata del *infinito en potencia*, el que hacía decir a Pascal: "El silencio eterno de esos espacios infinitos me aterra". (*Pensées*, 428). (...)

El infinito potencial es, pues, "lo que siendo de hecho finito, crece o puede crecer sin límite alguno" (P. Foolquié) >>

... interesante por su relativa correspondencia con el concepto de proyecto:

<< Pero sea potencial o real, el infinito ha planteado al espíritu humano uno de los más serios problemas filosóficos. >>³⁹⁷⁰

Otros autores relacionando finito e infinito consideran hasta dos conceptos esenciales de "infinitud":

<< El infinito, en sus aspectos potencial y actual, aparece como una conceptualización formal reguladora de la creación matemática.

El hombre es un ser finito, limitado, habitante de una nave, la Tierra, limitada y finita. Es un ser finito que habla del infinito y juega con él, hasta el punto de que se le hace necesario para obtener conocimiento de la finitud.

El hombre estudia y maneja el infinito mediante la creación matemática, que formaliza la reiteración, la comparación, la ordenación y la clasificación, procesos básicos del quehacer matemático. La reiteración y la comparación permiten alcanzar dos conceptos de infinitud. >>³⁹⁷¹

... de esta manera el infinito se va expandiendo y Lorenzo en el texto *El infinito matemático* estudia el "infinito potencial":

<< Si el lector da un paso y después otro y luego otro, sentirá que ese andar puede ser reiterado. En principio, siempre cabe "uno más". No hay limitación en reiterar una acción desde que la misma se hace posible. Este proceso de iteración se convierte en la intuición primaria de un infinito, el infinito potencial de aquello que jamás tiene fin porque siempre hay un más allá.

El infinito potencial, ese ir más allá, ha quedado conceptualizado en el número natural. A cada número le sigue siempre otro y nunca hay uno último porque ese último tendría, a su vez, sucesor. >>³⁹⁷²

³⁹⁶⁸ *Ibidem*.

³⁹⁶⁹ CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.57

³⁹⁷⁰ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1066

³⁹⁷¹ LORENZO Javier de, *El infinito matemático*, en *Investigación y Ciencia*, Temas 23: Ideas del infinito, p.4

³⁹⁷² *Ibidem*.

... y en cierta reciprocidad diríamos que sobre el “infinito matemático” también trata Ifrah:

<< El terreno del infinito matemático, por tanto, no parece ciertamente regido por el “sentido común” ni por la lógica cotidiana, según la cual “el todo es necesariamente mayor que la parte”. >>³⁹⁷³

Manifestándose el “infinito actual” como segundo concepto de infinito que interesa a Lorenzo y desde donde reaparece el “punto” (ahora “causal”) en nuestro discurso geométrico y donde la “naturaleza” (‘otra’) se evidencia ignorancia:

<< El infinito actual, originado en un contexto geométrico, es un infinito ilimitado, métrico, que permite la cuantificación y la resolución de problemas del mundo real. Viene requerido desde el propio proceso e incluye elementos ideales (número infinito, punto infinito y series con infinitos elementos). A ese asalto del infinito potencial al actual, que es donde encuentra sentido el proceso demostrativo de la inducción completa, se refería Blaise Pascal cuando afirmaba: “Conocemos que hay un infinito e ignoramos su naturaleza. Como sabemos que los números son infinitos, que es verdad que hay un infinito numérico”.>>³⁹⁷⁴

Retomemos la idea india del punto, concretamente en su concepción proyectiva del universo infinito, en tanto “no manifiesto”, asimilable al concepto de proyecto que venimos tratando (diríamos incluso que proyecto cero). En este sentido se integran formando una identidad compleja, los términos “cero”, “círculo”, “vacuidad” (indirectamente incluso infinito y “naturaleza” ‘otra’):

<< Otra palabra sánscrita que se convirtió en significante del cero fue *bindu* (punto). Se trataba de la figura geométrica más elemental y además constituye la expresión más simple posible del círculo, reducido a su centro.

Pero para los hindúes, el *bindu* (en su forma suprema de *paramabindu*) simboliza el universo entero no manifiesto, y constituye una representación de éste antes de su transformación en mundo de las apariencias (*rupadhatu*). Ahora bien, según las filosofías indias, ese universo increado está dotado de una energía creadora capaz de engendrarlo todo; es pues, con otras palabras, el punto causal cuya naturaleza es, por consiguiente, idéntica a la de la “vacuidad” (*shunyata*) >>³⁹⁷⁵

Esta concepción india del universo concentrada en la geometría mínima del punto causal previo a la manifestación, parece anticipar la occidental concepción geométrica del Dios creador, contemplada desde la platónica visión interior de la geometría:

<< (...) sabias palabras de Platón, un alto iniciado a quien no podían pasar inadvertidas las imágenes geométricas que era capaz de visualizar internamente como base afirmativa de su aseveración lógica y real de que “Dios geometriza”. >>³⁹⁷⁶

... pero Beltrán lleva la geometría a otros niveles más ‘sutiles’ que conecta con las ‘herméticas’ energías invisibles de la naturaleza:

<< otra afirmación de la más elevada concepción esotérica y proveniente de altas Fuentes Jerárquicas nos habla asimismo de estas figuras geométricas esenciales como constituyendo el poder aglutinante de los vehículos etéricos o pránicos de los hombres de acuerdo con su grado de desarrollo espiritual, en el sentido de pequeñísimos devas que en grandes concentraciones los construyen adoptan las formas geométricas del cuadrado, del triángulo o del círculo. Téngase en cuenta que apreciadas desde la cuarta dimensión todas las formas geométricas son poliédricas y no se aprecian en su plano sino en su volumen, por lo cual las figuras reales, tal como las observa el clarividente en el caso que nos ocupa son las del hexaedro, la pirámide y la esfera. >>³⁹⁷⁷

³⁹⁷³ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1070

³⁹⁷⁴ LORENZO Javier de, *El infinito matemático*, en Investigación y Ciencia, Temas 23: Ideas del infinito, p.8

³⁹⁷⁵ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1022

³⁹⁷⁶ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyra, Madrid, 1982, p.12

³⁹⁷⁷ *Ibidem*.

Retomando la más elemental geometría del “punto” debemos destacar que su histórico devenir, al igual que el “cero”, se transmite a Occidente desde la India a través de la cultura árabe, destacando el importante papel mediador de Al-Andalus:

<< (...) el punto llegó a constituir (en particular en el sistema *sharada* de Cachemira y en las notaciones del Sureste asiático) una representación gráfica del cero, dotada naturalmente de las mismas propiedades que la otra.

Ahí se encuentra el origen del cero árabe con forma de punto: al tomar de los indios su numeración decimal posicional, los árabes les copiaron igualmente el cero. En sus escritos puede encontrarse tanto el signo con forma de punto como el circulito como expresiones gráficas del cero. Este último, sin embargo, fue el que prevaleció en Occidente, después de que los árabes del Magreb y Al-Andalus lo transmitieran a los europeos a partir del siglo XII. >>³⁹⁷⁸

Incluso la naturaleza (aquí no ‘hermética’) en su inmensidad está implícita en el punto / “cero”:

<< (...) palabras que significaban literalmente el cielo, el espacio, la atmósfera, el firmamento o la bóveda celeste, se convirtieron en denominaciones no sólo del vacío, sino también del cero.

En el pensamiento indio (...) el espacio era considerado como vacío que excluye toda mezcla con las cosas materiales, elemento inmutable y eterno que escapa a toda descripción. Debido al carácter inaprehensible de este concepto y a su naturaleza tan diferente de las cifras y números ordinarios, se produjo inmediatamente su identificación con el cero. >>³⁹⁷⁹

... pudiéndose constatar que diferentes culturas comparten una equiparable concepción, fundamentando en Occidente el sistema decimal:

<< Las ideas de cielo, firmamento, atmósfera, espacio, etc., expresaban simbólicamente el concepto mismo de cero. Y como los pueblos de casi todas las culturas han representado la bóveda celeste mediante un semicírculo o un círculo completo, siendo “el círculo considerado universalmente como figura del cielo y de la Vía Láctea, cuyos movimientos cíclicos indica simbólicamente” (Chevalier y Gherbrant), los indios convirtieron nuestro ya habitual circulito, por simple transposición o por asociación de ideas, en representación gráfica del cero. >>

... y la geometría del “redondelito” se consolidó conceptualmente:

<< Así fue como el redondelito se unió a las nueve cifras significativas para indicar, de acuerdo con el principio posicional decimal, la ausencia de unidades de un determinado orden, adquiriendo además su función actual de operador aritmético (a saber: que añadirlo al final de una representación numérica significa multiplicar el valor de ésta por 10). >>³⁹⁸⁰

De esta manera del cero puede pasarse fácilmente al diez y al infinito:

<< Reconocemos un objeto como *bidimensional* si los puntos que se agolpan alrededor de cualquier punto lo rodean en dos direcciones. Reconocemos un objeto como *tridimensional* cuando cada punto está rodeado de puntos en tres direcciones. Tomemos un punto cualquiera de la superficie de un balón. Vemos otros puntos cercanos al primero. Estos puntos lo rodean en dos direcciones que denominamos arbitrariamente derecha / izquierda y atrás / adelante. >>

Por otra parte, más allá del punto, a nivel tridimensional aparece naturalmente el “infinito” e indirectamente la naturaleza:

<< Si repetimos el mismo proceder con una nube, vemos que cerca de cualquier punto hay un número infinito de puntos en esas dos direcciones, pero *también* un número infinito más o menos arriba o abajo del punto dado, rodeándolo más o menos densamente. >>³⁹⁸¹

³⁹⁷⁸ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1025

³⁹⁷⁹ *Op. cit.* p.1022

³⁹⁸⁰ *Ibidem.*

³⁹⁸¹ WOLF Alan, *Más allá del [triángulo, cuadrado, círculo]: Geometría fractal*, en LUPTON Ellen - MILLER J. Abbott (eds.), *El ABC de [triángulo, cuadrado, círculo]: La Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.62

Debiendo recordarse que en el contexto antagónico de la imagen tecnológica puede apreciarse que ésta también consta de un número infinito de “puntos”:

<< Cualquier imagen (desde un dibujo de *comic* al complejo plano de una película) puede descomponerse esquemáticamente para extraer los elementos que la conforman. Nos encontraremos siempre con uno o varios de estos signos: puntos, líneas o formas. >>³⁹⁸²

Para alcanzar el infinito la naturaleza va más allá de la geometría elemental del triángulo, cuadrado, círculo:

<< La naturaleza incluye operaciones ocultas de extensión y plegado que edifican estructuras fractales. Desde el descubrimiento de la geometría fractal en 1975, ya no puede representarse a la naturaleza con un Lego de principiante limitado a formas tan simples como triángulo, cuadrado y círculo. >>³⁹⁸³

Otra geometría más sofisticada, la fractal, entra en sintonía con la naturaleza, obligando a expandir la geometría ‘descriptiva’ con nuevos lenguajes, tal como afirma Benoit Mandelbrot:

<< “Las nubes no son esferas, las montañas no son conos, las orillas no son círculos... El número de distintas escalas de longitud de las formaciones naturales es, a efectos prácticos, infinito. La existencia de estas formaciones no desafía al estudio de las formas que Euclides deja de lado como ‘informes’, a investigar la morfología de lo ‘amorfo’... Los científicos se sorprenderán (estoy seguro) gratamente al encontrarse con que no pocas formas que han de llamarse granulosa, medusoide, intermedia, granujienta, picada, algosa, extraña, enmarañada, tortuosa, culebreante, ligera, arrugada, etcétera, pueden en adelante enfocarse de un riguroso y vigoroso modo cuantitativo”. >>³⁹⁸⁴

... y sí existe otra geometría más sutil para aproximarse a la naturaleza, dado que también existe otra forma (más ‘hermética’) de mirar al universo desde la geometría. A este respecto Beltrán aporta unas “Bases Geométricas del Universo”:

<< No podríamos introducirnos científicamente en el estudio de “La Estructuración Dévica de las Formas”, sin recordar previamente la gran verdad oculta contenida en el conocido axioma platónico “el universo es geométrico y matemático”...>>³⁹⁸⁵

En la frontera de la estética arquitectónica, revisando la historia Solá-Morales ‘re-valoriza’ el “sistema de proporciones” (ya citado a propósito de los trazados geométricos ocultos):

<< Entre la situación de la enseñanza de la arquitectura clásica y la situación presente hay, entre otras, una diferencia fundamental. En la primera, las reglas para la producción de la forma eran susceptibles de codificación a través de un procedimiento doble. Por una parte el establecimiento de unos *elementos*, el léxico básico desde el que expresarse, y de un sistema de *proporciones*, es decir de unas reglas sintácticas basadas en la coordinación modulada de las dimensiones capaz de fijar relaciones estables entre ellas. >>

... también ‘re-aparece’ la geometría elemental de Kandinsky, en el contexto de las posteriores vanguardias históricas:

<< Nada de eso servía para la enseñanza de la arquitectura del Movimiento Moderno. (...) En la tradición de la vanguardia, la enseñanza de la Bauhaus llevaba este alejamiento de todo posible establecimiento de un tratado a sus más extremas consecuencias. *Punto y línea frente al plano* de

³⁹⁸² APARICI R. - GARCIA MATILLA M. - VALDIVIA M. *La imagen*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992, p.63

³⁹⁸³ WOLF Alan, *Más allá del [triángulo, cuadrado, círculo]: Geometría fractal*, en LUPTON Ellen - MILLER J. Abbott (eds.), *El ABC de [triángulo, cuadrado, círculo]: La Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.63

³⁹⁸⁴ *Op. cit.* p.60

³⁹⁸⁵ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyra, Madrid, 1982, p.10

Kandinsky o *La nueva visión* de Moholy Nagy no eran un tratado ni un manual. Eran un inventario analítico de nuestra percepción de la forma: desde los procesos más simples a los más complejos. >>³⁹⁸⁶

Finalmente en el presente de la estética arquitectónica la autoridad de Fonatti emerge mediadora entre tradición y vanguardia:

<< El libro que ha realizado el arquitecto Franco Fonatti, profesor en la Academia de Artes Visuales de Viena, constituye una tentativa diversa, en la que el objetivo de un tratado para la iniciación a la producción de formas arquitectónicas tiene rasgos que no nos permiten asociar ni a los viejos tratados de la cultura clásica ni a los vanguardistas textos de interpretación de cualquier tipo de forma visual. >>

... destacándose la ‘re-aparición’ de la geometría elemental del círculo, del cuadrado y del triángulo, como sincretismo con el pasado más o menos historicista o vanguardista:

<< Este libro no es, a nuestro juicio, un tratado que tal vez hoy no sea posible escribir, pero no se aleja tanto de él como para no poder ser entendido como una tentativa. Como en tantos aspectos de la cultura y el arte actuales, el valor de la obra o del texto no está tanto en el resultado final como en el proceso a través del cual se procede a desvelar el problema.

(...) Fonatti toma algunas formas geométricas elementales -el círculo, el cuadrado, el triángulo, etc.- y con ellas inicia un inventario razonado de su presencia en arquitecturas actuales y en ciertas arquitecturas paradigmáticas del pasado. >>³⁹⁸⁷

Fonatti en el “epílogo” concluye el libro sobre los *Principios* (...) con una concepción integradora de la estética que resulta significativa para nuestros objetivos:

<< A modo de epílogo: Las informaciones que se reciben a través de la arquitectura y de las artes plásticas sólo pueden ser de tipo estético, es decir, comprensibles a través de los sentidos (la estética se percibe en su mayor parte a través de los sentidos). (...)

Los procesos de reflexión hacen posible entender lo que sucede: que continuamente incorporamos las formas a nuestro mundo vital e imaginativo.

No obstante, los edificios sólo se comprenden a través de la acción de los sentidos.

La unidad de contenido, construcción, forma y medios de creación dotados de un significado la vivimos como belleza (conformidad de unas cosas con otras) >>³⁹⁸⁸

02.5.12- Estética hacia dibujo e infografía

La estética puede ser acotada por la geometría (contenedor y estructura) quedando organizada bi / tridimensionalmente por los lineales trazados reguladores (son las líneas ocultas, las oblicuas, las sombras de las líneas) de las líneas luminosas, visibles, ortogonales, que percibimos en la arquitectura, el diseño, la escultura y la naturaleza. Por ello, la línea geométrica susceptible de ser dibujada merece un estudio particular.

³⁹⁸⁶ SOLA-MORALES Ignasi de, *Exploraciones para un tratado de composición*, FONATTI Franco, *Principios elementales de la forma en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p.7

³⁹⁸⁷ *Op. cit.* p.8

³⁹⁸⁸ FONATTI Franco, *Principios elementales de la forma en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p.136

Se impone una transitoria y reflexiva “meditación” en la línea fronteriza entre este capítulo de la estética y el siguiente que aparece en el horizonte, dedicado a la valoración instrumental de la representación:

<< (...) el cambio a la modalidad D [derecha] nos libera por un rato del dominio verbal y simbólico de la modalidad I, y eso es un gran alivio. Tal vez el placer provenga del descanso del hemisferio izquierdo, de parar su cháchara, de mantenerlo callado para llevar a cabo el cambio. Ese anhelo de acallar a la modalidad I, podría explicar en parte algunas prácticas antiquísimas como la meditación y los estados alterados de conciencia (...) Dibujar en la modalidad D induce a un estado alterado de conciencia que puede durar horas y que produce una enorme satisfacción. >>³⁹⁸⁹

Con la práctica del dibujo, simplemente lineal, se trasciende el “conflicto mental”:

<< Un ejercicio que reduce el conflicto mental. Vamos a aprovechar esta brecha en las capacidades del hemisferio izquierdo para darle a la modalidad D la oportunidad de asumir el mando durante un rato. La figura (...) es una reproducción del retrato a pluma del compositor Igor Stravinsky realizado por Picasso. La imagen está invertida y usted la va a copiar así, también invertida. >>

Este método de “dibujo invertido”, que deja de lado las interferencias mentales, permite recuperar una visión directa y lúcida:

<< Cuando haya terminado [el dibujo invertido]: Gire ambos dibujos (la reproducción del libro y su copia). Sin haber visto lo que ha hecho, puedo asegurarle que le gustará, sobre todo si pensaba que nunca dibujaría bien.

Además, seguro que las partes más difíciles, los escorzos, son correctas, y hasta crean una ilusión espacial. (...) ¿Y cómo pueden dibujar bien esa parte tan difícil? Pues porque no saben lo que están reproduciendo. Simplemente dibujan lo que ven, tal y como lo ven (y esa es una de las claves más importantes para dibujar bien). >>³⁹⁹⁰

El conocido método de Edwards, como si de un *koan* zen se tratase, cuestiona la parte racional del cerebro:

<< Las figuras (...) muestran dos dibujos hechos por el mismo estudiante universitario. En el primero no entendió bien las instrucciones que yo había dado en clase. Cuando vino al día siguiente y me enseñó su dibujo, dijo: “No la entendí bien. Lo he dibujado igual que siempre”. Le pedí que hiciera otro dibujo, pero esta vez invertido. Lo hizo, y el resultado fue (...) >>

... y la sorpresa surge, ¡una comprensión súbita! pone al “cerebro izquierdo en un aprieto”:

<< Va contra toda lógica que un dibujo invertido sea tan superior al que se hace con el libro boca arriba. El mismo se quedó perplejo. >>³⁹⁹¹

Por lo tanto, conceptualmente, la jerarquía de valores también se pone boca abajo:

<< (...) este buen resultado pone en un aprieto a la modalidad I [izquierda]: ¿cómo explicar esa repentina capacidad para dibujar cuando se ha prescindido del modo verbal? Llegados a este punto, el cerebro izquierdo, que admira un trabajo bien hecho, tiene que considerar la posibilidad de que el despreciado cerebro derecho sea bueno en el dibujo. >>³⁹⁹²

Una concepción que podría sintonizar con cierta crítica a un esteticismo (aquí arquitectónico), fundamentado en meras apariencias (“imágenes seductoras”):

<< En los últimos diez años, la arquitectura holandesa ha levantado un gran furor internacional. Pero esta etapa dorada ha empezado a apagarse. La arquitectura de la imagen se ha convertido en anacronismo, y otras disciplinas más capacitadas en crear imágenes seductoras están dejando a los arquitectos en una posición más bien torpe. En Holanda los arquitectos han sido contratados cada vez más como simples

³⁹⁸⁹ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003,

p.91

³⁹⁹⁰ *Op. cit.* p.87

³⁹⁹¹ *Op. cit.* p.88

³⁹⁹² *Op. cit.* p.89

consultorías de estética, mientras que los proyectos eran dirigidos por managers. Teniendo en cuenta que la economía se ha desacelerado, esta labor de esteticista es la primera de la que se prescinde en el proceso del proyecto. >>³⁹⁹³

Este cuestionamiento estético se realiza mirando hacia otras orientaciones, contemplando la naturaleza desde un proyecto occidental de *Pabellón de Té* (no en Japón sino en Holanda), del que ya tratamos con anterioridad:

<< Análisis *Pabellón de Té Posbank*, Bjarne Mastenbroek, de architectengroep. Situación: Beekhuizenweg, 1, Rheden. Holanda. Arquitectos: de architectengroep. Diseño: Bjarne Mastenbroek (Ahora SeARCH). Proyecto 1997, Inauguración diciembre 2002. >>³⁹⁹⁴

Una interpretación ('hermenéutica') de la antigua tradición del té, que en Japón vimos como Tanizaki asociaba a la oscuridad y que también interesa en cuanto "sombra" a Stoichita, en relación con el "alma" humana:

<< (...) tradición muy antigua también que veía en la sombra del hombre su alma y en el alma, una sombra. >>³⁹⁹⁵

Entre la luz y la sombra, pero también entre la vida y la muerte, se sitúan el alma (con su mística "noche oscura") y la arquitectura, pudiendo encontrar incluso líneas de luminosa geometría en *La última casa*:

<< La opacidad de la materia contrasta con la luz que, desde lo alto, se abre paso o se filtra entre los vanos macizos; tal como pasa, por ejemplo, en el panteón para la familia Phillips-Sáenz, de José Domingo Peñafiel, el cual se ve inundado por la luz. Se diría que se pudiera echar luz sobre la muerte, (...) o que el sepulcro, que mira a la luz, ya es la antesala del Elíseo. (...) el hiriente resplandor también simboliza la muerte. La luz resplandeciente ciega tanto los ojos como la noche oscura, como sabían los místicos. >>

Aquí la "luz dibuja" líneas fronterizas entre la "tierra" y el "cielo", construyendo una semántica frontera natural entre lo "sagrado" y lo profano:

<< La luz dibuja una cruz. El signo abstracto de la cruz (que combina la línea horizontal de la tierra con el eje vertical del cielo) constituye uno de los escasos símbolos gráficos que los arquitectos modernos, al igual que algunos teólogos bizantinos que vetaron la figuración humana por considerarla banal o irrespetuosa, utilizan para indicar la proximidad de lo sagrado. >>³⁹⁹⁶

Finalmente visualizamos una 'última cruzada' negativa con sus luces y sombras atacando la "materia":

<< Así, múltiples cruces, a menudo en forma de rajadas horizontales y verticales practicadas en los muros (a modo de siluetas en negativo, de vacíos, vaciados o fisuras, de rajadas luminosas) señalan la presencia del difunto, expresan sus creencias o su fe, y simbolizan el poder de la luz de descender la materia. >>³⁹⁹⁷

... y unas "rajadas luminosas" median entre la ortogonalidad de las líneas luminosas en la última casa y un proyecto de arquitectura destinado a la memoria y a la ausencia que Libeskind (también citado por el uso semántico de la luz en el proyecto ganador de reconstrucción de las Torres Gemelas de Nueva York) dibuja con oblicuas "líneas-luz":

<< (...) el *Museo Judío de Berlín* y el *Museo Félix Nussbaum de Osnabrück* de Daniel Libeskind atacan el edificio con la luz, una línea que se repite y se transforma (...) Donde la arquitectura y su ocupante dependen de la luz que les sirve como portador y guía, las líneas-luz de Libeskind operan de manera conflictiva sobre el habitante. Trazando una red invisible de líneas espaciales en Berlín, las ventanas del *Museo Judío* entrelazan de modo figurativo las direcciones de los judíos berlineses perdidos por la emigración y la exterminación durante la Segunda Guerra Mundial. Hendiduras diagonales que rasgan la

³⁹⁹³ MARTIN Paz, *La naturaleza como material*, Pasajes de arquitectura y crítica n° 45, p.25

³⁹⁹⁴ *Op. cit.* p.24

³⁹⁹⁵ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.164

³⁹⁹⁶ GILI Mónica (ed.), *La última casa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.22

³⁹⁹⁷ *Ibidem.*

fachada, las ventanas, destruyen la materialidad de las salas, y su espacio ilusorio (y aquél de sus figuras de luz resultantes), revelan y hacen presentes los desgarramientos de la historia de Berlín. >>

En este lugar la luz proyectada por Libeskind ‘cose’ “presencia y ausencia”:

<< La luz impone una presencia física de ausencia y de memoria (...) presentando la verdad a través de líneas ciegas y deslumbrantes en vez de iluminación. Quizá lo que es tan inquietante de la luz-como-figura es que nunca puede llegar a ser material. La Luz, el fantasma ‘enmascarado’ dentro del espacio, embruja aquel espacio cuando entra como objeto-luz, causando una confluencia de presencia y ausencia (...) Cuestionando la percepción que se da por sentada, uno regresa al espacio con su verdad luminosa intacta. >>³⁹⁹⁸

Estas arquitecturas entre el cielo y la tierra, sintonizan con una tendencia ancestral de unir cielo y tierra, como la que propone Böhme, desde la humildad (casi *wabi-sabi* del zen) de una filosofía de “zapatero” que, sin embargo, interesa a un Catedrático de Filosofía (Universidad de Extremadura, también “introducido de Wittgenstein en España”). Dice de él su amigo y primer biógrafo Abraham von Frankenberg:

<< Ya desde niño tuvo visiones, experiencias o fantasías extrañas. Fue el cuarto de los cinco hijos de un matrimonio campesino relativamente acomodado. Asistió a la escuela del pueblo y, a causa de su débil constitución, los padres lo liberaron de las penalidades del campo, dedicándolo al aprendizaje de zapatero. Un oficio noble y de misterio donde los haya habido. Recuérdese que ya el profeta Enoc, el *metraton* supracelste en el círculo de las emanaciones divinas de la Cábala, era zapatero: su lezna no sólo unía el cuero y la suela, sino el cielo y la tierra en sin par cosienda. >>³⁹⁹⁹

Debiendo recordarse que Böhme también interesa a la Teosofía y Leadbeater lo contextualiza intemporalmente en sintonía con la filosofía de la India:

<< Los Upanisadas menores, los Puranas, las obras tántricas y algunas otras de la bibliografía sánscrita suelen describir los siete chakras, y hoy día los utilizan muchos yoguis indios. (...) También parece que algunos místicos europeos conocieron los chakras, según denota la obra *Theosophia Práctica* del místico alemán Juan Jorge Gichtel, discípulo de Jacobo Boheme, [Jacob Böhme] que tal vez pertenecía a la secreta sociedad de los rosacruces. Dicha obra se publicó por primera vez en 1696 y se dice que las ilustraciones de la edición de 1736, de las que es descripción el texto del volumen, se estamparon en 1720, diez años después de la muerte del autor, ocurrida en 1710. >>⁴⁰⁰⁰

También parece existir cierta sintonía trascendente entre aquella filosofía del sabio zapatero Böhme que conceptualmente une cielo y tierra, con la puesta en escena de un monje contemplando el “horizonte” que pinta Friedrich, también en la frontera entre cielo y tierra (mar):

<< La línea del horizonte (así el *horizein*: dibujar de los griegos) como bisagra entre cielo y tierra donde se gesta y articula el libro del mundo. Si en una línea el mundo se une, con una línea él mismo se dibuja. Esa línea de separación es la que, como taula prehistórica, sostiene el orbe, impidiendo que el infinito se desmorone sobre nuestras cabezas. (...) De este modo, la naturaleza, madre y bestia líquida, proteiforme, empieza a ser transformada en libro, en superficie, en espacio, perceptible y manejable: habitable, legible.>>⁴⁰⁰¹

La “línea” contemplativa del “horizonte” establece correspondencias entre el misticismo romántico, el gótico, e incluso el oriental que interesa a Ghyka, desde el contexto de la geometría en las artes, pero también en la naturaleza:

<< El formidable empuje del misticismo gótico y el simbolismo decorativo que lo acompañó, presentan en nuestra civilización una onda autónoma original que tiene puntos de correspondencia con la estética asiática. (...) la especialización técnica de la civilización europea-americana impidió que nuestro sentido

³⁹⁹⁸ LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”, p.25

³⁹⁹⁹ REGUERA Isidoro, *Jacob Böhme*, Siruela, Madrid, 2003, p.13

⁴⁰⁰⁰ LEADBEATER Charles Webster, *Los chakras. Centros magnéticos del ser humano*, Teorema, Barcelona, 1983, p.32

⁴⁰⁰¹ RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, Arte y Parte n° 50, p.60

estético conservara o alcanzase en ciertos dominios el grado de finura y de gusto adquirido desde tiempos remotos por los pueblos que vivieron en una comunión mística con las formas y las fuerzas de la naturaleza (de una naturaleza -debemos agregar para descargo nuestro- más exuberante, más rica en vida, en formas, en colores y en sugerencias que la nuestra). >>

En esta valoración del *Simbolismo de la línea en la pintura del Extremo Oriente Asiático* la estética y la ética occidental aparecen históricamente cuestionadas desde Oriente:

<< Tanto el japonés como el hindú y el chino cultos admiten el ingenio de nuestros inventos técnicos y de nuestro maquinismo y la eficacia de nuestra organización industrial o militar; pero, en cambio, desde el punto de vista ético o estético, les parecemos bastante bárbaros; nuestra concepción *representativa* de la pintura y de la plástica (...) está para ellos al margen del arte, y, en cierto modo, equidistante de la fotografía y de los dibujos para catálogos comerciales. Esta severa apreciación no es demasiado injusta si se aplica a la producción europea del siglo XIX, en cuyo transcurso se vio atrofiarse el sentido de las proporciones que, no sólo bajo su forma crítica, sino también como generador de composiciones armónicas, había sido durante miles de años el patrimonio indudable de la civilización mediterránea.>>⁴⁰⁰²

Por otra parte, el horizonte de Friedrich por medio de “la línea” permite correlaciones ‘laberínticas’ con la tradición artística e intelectual occidental, donde aparecen Leonardo, Velázquez y Foucault:

<< Si, frente a la evidencia contrastada de que el contorno de la propia mano de los artistas en la roca supuso una de las primeras manifestaciones pictóricas, Leonardo, que desconocía tales vestigios, llegó a intuir como pintura primera la línea que circunda la sombra del hombre proyectada por el sol en las paredes, ello no hace más que refrendar nuestra hipótesis de la distancia intelectualizada con el que el artista clásico se ve impelido a observar su referente y su mismo procedimiento sígnico, alejamiento que certifica y consolida el nacimiento histórico de una conciencia representativa, del cual aportan insuperable evidencia *Las Meninas* velazqueñas, ese cuadro que, como gustaba de afirmar Michel Foucault, simboliza la primera manifestación consciente de la representación, y con ello del proceloso laberinto en que ésta nos sumerge.>>⁴⁰⁰³

Pero en el horizonte de Friedrich estudiado por Samaniego nos interesan más los ecos orientales que aparecen:

<< La saga original del dibujo y de la escritura se forma, entonces, a partir de los vestigios, de las insinuaciones y rozamientos, de las marcas que se producen en la plegadura de los dos planos que el horizonte primordial instaura. Ts’ang Chieh, dice la leyenda, inventa la escritura china a partir de la observación de las huellas de los animales celestes, de las marcas que las patas de las aves dejan en la arena. De modo semejante (aunque inverso) se le ocurre a Hermes la invención del alfabeto, al contemplar las formas que las figuras en vuelo de las grullas proyectan sobre el vacío del cielo.>>⁴⁰⁰⁴

... lo que nos lleva a recordar la histórica influencia oriental sobre el arte occidental que Ghyka destaca:

<< (...) el prestigio del arte asiático y, especialmente el arte del Extremo Oriente, sobre la moderna estética europea parece inmenso. El fenómeno no es nuevo, y se ha producido reiteradas veces al correr de la historia (Bizancio, Cruzadas, influencias persas, egipcias, árabes en España, invasión de formas y motivos chinos durante los siglos XVII y XVIII), pero la ola de ascendiente asiático que naciera en el siglo XIX, luego de abrirse los puertos chinos y japoneses al tráfico marítimo europeo, no ha hecho sino ganar en fuerza, sobre todo desde que el mundo artístico europeo y americano se puso en contacto con las producciones de las grandes épocas del Japón y de la China.>>⁴⁰⁰⁵

⁴⁰⁰² GHYKA Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979, p.18

⁴⁰⁰³ RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, Arte y Parte nº 50, p.65

⁴⁰⁰⁴ *Op. cit.* p.60

⁴⁰⁰⁵ GHYKA Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979, p.19

No obstante el horizonte de Friedrich continúa centrado en la línea dibujada en el límite, destacando Samaniego su silencio espiritual, sin embargo abierto a trascendentes interrogantes:

<< Conjunction antitética entre lo terrenal y el vuelo, entre el instante y la eternidad; eternidad que, como la línea del horizonte, siempre retrocede. Por eso el dibujo, la escritura, parecen trazar esa horizontal ausente en mudo éxtasis. (...) ¿Será esto lo que a la vista del océano sin horizonte, esto es: sin línea ni dibujo, descubre el monje de Friedrich y, en definitiva, tanto lo asusta y petrifica, como si de repente fuese víctima de un terror presentido, anhelado y a la vez negado, sagrado, trágico en tanto que inhumano y al tiempo condenado, necesariamente humano? >>⁴⁰⁰⁶

Más allá de la línea del horizonte la contemplación de la naturaleza lleva a los chinos a encontrar un paisaje lleno de “líneas” (también de olas y montañas):

<< En la contemplación de un paisaje, el chino, por ejemplo, no se emociona solamente por la percepción directa de la pujanza viva de la selva, del árbol o de la flor, ni por las ideas de crecimiento, de fecundidad, de lucha, de juventud, de decadencia, de muerte, (...), sino también por las ideas menos evidentes sugeridas a un tiempo y en conjunto por las propias líneas del paisaje. Toda estructura geológica local y las formas resultantes que son el esqueleto del paisaje, representarán el residuo, la huella cicatrizada de un conflicto de fuerzas naturales; una montaña recordará un violento espasmo físico que levantó la corteza terrestre y que, en vez de quedar olvidada como una ola del océano, deja un efecto que mucho tiempo después de la desaparición de la fuerza misma, evoca su intensidad y fija su recuerdo. >>⁴⁰⁰⁷

Recordando que desde la casa japonesa se propone como fundamento la contemplación del paisaje pero más allá de las limitaciones conceptuales de la “perspectiva” (‘no unitiva’):

<< Esta forma de relacionarse con la naturaleza tuvo consecuencias importantes para el arte, y en particular para la arquitectura. En los sistemas de representación, tanto en pintura como en arquitectura, se perdió el interés por la representación geométrica. La perspectiva supone un observador separado e independiente del mundo, a través del cual éste se organiza. De este modo surgió un concepto de espacio ligado más a un mundo imaginario que real. El mundo empezó a percibirse con características distintas a las proporcionadas por la perspectiva, y la arquitectura se construyó sin recurrir al concepto de espacio generado por ella. >>⁴⁰⁰⁸

Así para Occidente el horizonte lineal y orientalista se amplía, incluyendo diferentes disciplinas de la India, China y Japón:

<< El estudio de las teorías estéticas y filosóficas de la India, de la China y del Japón trajo también un contacto más íntimo con la esencia de la concepción del mundo, de la actitud hacia la vida adquiridas por esas civilizaciones, sobre bases tan diferentes de las nuestras (...) >>⁴⁰⁰⁹

Más allá del concepto de silueta, la línea en la naturaleza se va interiorizando:

<< Todo paisaje es así la huella de un conflicto dinámico que fue *actual* y la evocación de ese conflicto es lo que interesará más que nada al paisajista de las grandes épocas chinas, y en ningún caso la representación gráfica o fotográfica de un conjunto de detalles. Es un impresionismo particular de la forma, la idea de la *silueta* característica del paisaje, continuada luego con tanto éxito en el Japón por Hokusai y Hiroshige. A esta silueta (evocadora en sí misma) que sirve de fondo o de armadura, el pintor

⁴⁰⁰⁶ RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, Arte y Parte nº 50, p.65

⁴⁰⁰⁷ GHYKA Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979, p.20

⁴⁰⁰⁸ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. nº309, Trimestre Y-1997, p.29

⁴⁰⁰⁹ GHYKA Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979, p.20

podrá agregar otros temas: árboles en flor, patos dormidos, cascadas; y allí buscará también las líneas que resumen la impresión de crecimiento, de reposo armonioso o de renovación perpetua que el árbol, el pájaro o el torrente le hayan sugerido, y no su reproducción fotográfica. >>

... captando lo esencial, su identidad invariable:

<< (...) respetará o aún discernirá lo que, según él, es la esencia, lo invariable del paisaje; deseo, fuerza, melancolía, armonía, etc. Y en las nubes o en la bruma con que podrá inundar la cima de una montaña o el fondo degradado de su cuadro, tratará de evocar la impresión de lejanía melancólica o fantástica, de vago ensueño, y no la correcta representación de las nubes en un instante dado. >>⁴⁰¹⁰

La espiritualidad impregna la línea de naturaleza oriental que, sin embargo, conecta con otros referentes artísticos occidentales:

<< Esta escuela de pintura china en que el misticismo taoísta se depura por la metafísica budista, que alcanzó su apogeo en la época de los Tang, combina, pues, en cierto modo con el esquematismo condensado de la silueta egipcia (jeroglíficos), las teorías del futurismo dinámico (Boccioni, etc.) y los medios de acción de la música inductiva de estados de alma (Wagner). >>⁴⁰¹¹

Ghyka nos propone un devenir de la geometría a la espiritualidad (también en *Física y mística del número*) mediando la naturaleza y al final en clave orientalista. En cierta reciprocidad valoramos que desde la naturaleza oriental se ofrezca una “esperanza” proyectiva, donde puede concebirse un auténtico proyecto de futuro impregnado de filosofía zen (en la tradición del budismo):

<< El poeta Tru Vu dijo que el futuro es la vitamina para el presente. La esperanza nos devuelve algunas de las alegrías de la vida que habíamos perdido.

Todos sabemos que la esperanza es necesaria para vivir. Pero según el budismo, también puede constituir un obstáculo. Si nuestra mente está pensando en el futuro, no tendremos la suficiente energía mental para afrontar y transformar el presente. >>

Sin dejarse arrastrar por las “ensoñaciones” se puede planear un proyecto de futuro pero siempre desde la plenitud del “presente”. Un poeta vietnamita nos introduce en la alegría vital:

<< Tenemos, por supuesto, el derecho a hacer planes para el futuro, pero hacerlos no significa dejarnos arrastrar por ensoñaciones. Mientras hacemos planes, tenemos los pies plantados firmemente en el presente. El futuro sólo puede construirse con los materiales burdos del presente. >>⁴⁰¹²

La enseñanza fundamental del budismo es la liberación del “deseo”, observando que éste se apoya en el futuro, mientras que ‘la Totalidad’ se encuentra en el “presente”, al que continuamente, cada instante, insistentemente hay que ‘regresar’ desde la puntual fuga proyectiva:

<< La enseñanza esencial del budismo consiste en liberarse de cualquier deseo depositado en el futuro para regresar con todo nuestro corazón y nuestra mente al presente. Alcanzar el Despertar significa percibir la realidad en profundidad, totalmente, y ésta se encuentra en el momento presente. (...) obtenemos la profunda comprensión que puede liberarnos del sufrimiento y de la oscuridad. >>

... y así la circularidad deja de ser ‘viciosa’:

<< Según el budismo, el infierno, el paraíso, el *samsara* y el *nirvana* se encuentran en el momento presente. Regresar al momento presente es descubrir la vida y alcanzar la verdad. Todos los Despiertos del pasado alcanzaron el Despertar en el momento presente. Todos los Despiertos del presente y del futuro obtendrán también el fruto del Despertar en el presente. El presente es el único momento real que existe: “el pasado ha dejado de existir y el futuro aún está por llegar”. >>⁴⁰¹³

⁴⁰¹⁰ *Ibidem.*

⁴⁰¹¹ *Op. cit.* p.21

⁴⁰¹² NHAT HANH Thich, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004, p.61

⁴⁰¹³ *Op. cit.* p.62

Finalmente nos interesa destacar que desde la sabiduría budista parece aceptable un proyecto a “largo plazo”, pero siempre desde la plenitud del “presente”:

<< Estas preocupaciones acerca del futuro nos producen intranquilidad, ansiedad y miedo, y no nos ayudan a ocuparnos del momento presente. Sólo hacen que afrontemos el presente con debilidad y confusión. Un refrán confuciano dice que el que no sabe hacer planes a largo plazo, se sentirá inquieto y desconcertado por el futuro que está a punto de llegar. Este refrán nos advierte que hemos de tener en cuenta el futuro, pero sin que nos provoque inquietud o miedo. La mejor forma de prepararnos para el futuro es ocuparnos bien del presente, porque sabemos que el presente se compone del pasado, y que el futuro se compondrá del presente. Solo el presente está a nuestro alcance. Ocuparse del presente es ocuparse del futuro. >>⁴⁰¹⁴

También desde la orientalista (no exclusivamente) geometría del *mandala*, se contempla la naturaleza de la existencia, y alternativamente se propone la espiritual contemplación del cíclico devenir de la línea que une el mar y la tierra como propone Joseph Campbell:

<< Ver la vida como un mandala es tener la capacidad de ver la naturaleza de la existencia: perfectamente integrada, continuamente cambiante. Se nos ofrece la oportunidad de olvidar los resentimientos de cortar las ataduras del pasado. Observar el flujo y reflujo de las mareas puede procurarnos tranquilidad y convertirse en una experiencia espiritualmente enriquecedora. >>⁴⁰¹⁵

El monje de Friedrich meditativamente sigue mirando al mar, en la frontera, incluso del dibujo, donde la geometría del punto (de fuga) y la línea (del horizonte) se unen en la “bisagra” del horizonte que une “cielo y tierra”:

<< Y el ojo de la creación hace aparecer el lugar, como en la raya del mar nacen las visiones de las islas que vuelan y se van. La línea del horizonte (así el *horizein*: dibujar de los griegos) como bisagra entre cielo y tierra donde se gesta y articula el libro del mundo. >>⁴⁰¹⁶

Recordemos que Böhme, el filósofo “zapatero” une cielo y tierra, por medio de la visualización, que termina siendo un paso previo al dibujo:

<< Ya desde niño tuvo visiones, experiencias o fantasías extrañas. (...) aprendizaje de zapatero. Un oficio noble y de misterio donde los haya habido. Recuérdese que ya el profeta Enoc, el *metraton* supracelste en el círculo de las emanaciones divinas de la Cábala, era zapatero: su lezna no sólo unía el cuero y la suela, sino el cielo y la tierra en sin par cosienda. >>⁴⁰¹⁷

Reiterando que naturalmente surge el silencio meditativo contemplando (artísticamente incluso) el horizonte infinito:

<< Conjunción antitética entre lo terrenal y el vuelo, entre el instante y la eternidad; eternidad que, como la línea del horizonte, siempre retrocede. Por eso el dibujo, la escritura, parecen trazar esa horizontal ausente en mudo éxtasis. (...) ¿Será esto lo que a la vista del océano sin horizonte, esto es: sin línea ni dibujo, descubre el monje de Friedrich (...)? >>⁴⁰¹⁸

Además de entre cielo y mar, también “entre cielo y tierra” se sitúa la medicina china tradicional por la que el Occidente de la globalización (fundamentalmente economicista) empieza a interesarse:

⁴⁰¹⁴ *Op. cit.* p.63

⁴⁰¹⁵ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.75

⁴⁰¹⁶ RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, Arte y Parte nº 50, p.60

⁴⁰¹⁷ REGUERA Isidoro, *Jacob Böhme*, Siruela, Madrid, 2003, p.13

⁴⁰¹⁸ RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, Arte y Parte nº 50, p.65

<< *Entre el Cielo y la Tierra* es una transmisión y un trasplante de culturas. Al trasladar las ideas chinas a nuestro idioma, nuestro reto ha sido llenar los huecos que quedan entre mente y cuerpo, teoría y práctica, terapia y autocuración, practicante y paciente, antiguo y moderno, convención e invención. Oriente y Occidente. Hemos excavado y explotado el rico filón de la medicina china con el propósito de crear un nuevo metal, una aleación refinada. A través de una fusión cultural, hemos transmutado la sabiduría de la China primitiva a lo que actualmente tiene relevancia para nosotros. Bienvenido a un proceso que continúa. >>⁴⁰¹⁹

Incluso se propone un término para la clave o “patrón” de identidad de la naturaleza, que explica Joseph Needham:

<< “El patrón orgánico de la Naturaleza era para los chinos medievales el Li, y se reflejaba en cualquier todo subordinado... Li significaba el patrón de las cosas, las marcas de jade o las fibras de los músculos, así como las hebras de un trozo de hilo o el bambú de una cesta... es un patrón dinámico según se manifiesta en todas las cosas vivas, en las relaciones humanas y en los más altos valores humanos... Li, en su más antiguo significado, es el principio de organización y el patrón en todas sus formas.” >>

Concluyendo (cíclicamente y de manera abierta, aunque resulte paradójico) con el comienzo del libro ilustrado por la sabiduría del filósofo chino Chuang Tzu:

<< “El Cielo, la Tierra y yo vivimos juntos, y todas las cosas y yo formamos una unidad inseparable.”>>⁴⁰²⁰

Consecuentemente, silencio y “meditación” articulan el horizonte fronterizo entre capítulos:

<< Si el recogimiento, bajo la luz espectral y policroma de las altas vidrieras, y el silencio, invitan a la oración y predisponen a la meditación, (...) >>⁴⁰²¹

⁴⁰¹⁹ BEINFELD Harriet y KORNGOLD Efrem, *Entre el cielo y la tierra. Los cinco elementos en la medicina china*, Los Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1999, p.12

⁴⁰²⁰ *Op.cit.* p.9

⁴⁰²¹ FULCANELLI *El misterio de las catedrales - La obra maestra de la hermética en el siglo XX*, Barcelona, Febrero, 2003, p.43

02.6 LA INSTRUMENTACION DE LA REPRESENTACIÓN:

- Un acercamiento al dibujo, la maqueta y la infografía

Nuestro trabajo se propone ahora una somera revisión de la instrumentación que habitualmente suele ser compartida por las disciplinas que rigen nuestro estudio (*Arquitectura, Diseño, Escultura*) y que se orientan hacia la representación proyectiva. Empezaremos por una valoración de la última disciplina (*Naturaleza*) que compone y articula nuestro estudio.

02.6.01- Trasfondo silencioso de la instrumentación

Empezamos este apartado interesándonos por una sugerente afirmación sobre “el dibujo como vehículo de silencio”, una consideración que relacionamos con los últimos planteamientos tratados, aquellos que valoraban la interiorización:

<< (...) el dibujo, como genuino vehículo de pensamiento y actividad creativa, está en alguna medida relacionado con un grado de silencio. Este silencio vendría propiciado por la naturaleza directa y unívoca de lo gráfico, y se situaría en un estadio anterior a las características de los multimedia habituales en la actualidad. Este silencio no se refiere a una carencia de comunicación sino a un tipo de pensamiento no vinculado necesariamente a lo verbal y anterior a éste. El dibujo como manifestación muda, no en el sentido de carencia de la palabra, sino como adentramiento en el reino de lo profundo. >>⁴⁰²²

Cambiando del mundo artístico al tecnológico la interiorización pasa por una crítica revisión de los términos “analógico y digital”:

<< (...) experimentamos como nunca antes una nueva singularidad del hombre: que no es el tan mentado ser pensante sino un ser que piensa analógicamente. (...) Los ingenieros nos permiten entender parcelas de la particular naturaleza humana. >>

En este texto / manifiesto titulado *Analógico y digital* (1978) de Aicher, destacamos el bucle conceptual (a modo de cinta de *moebius*) que se propone entre “percepción” y pensamiento, integrando “cuerpo y espíritu”. Por lo tanto:

<< ya no es admisible separar cuerpo y espíritu de tal manera que el pensar tuviera que ser visto como actividad espiritual, y la percepción, en cambio, como actividad corporal. El hombre piensa con los medios de la percepción, y percibe con la ayuda del pensar. Percibir y pensar pueden ser separados conceptualmente, pero, en el fondo, se trata de dos aspectos de un mismo proceso. Esta unidad se revela muy claramente en los casos de alteración de la percepción. Cuando se engaña a los órganos de percepción, el cerebro introduce procesos de corrección que vuelven a restablecer el equilibrio entre centro nervioso y receptores. >>⁴⁰²³

Entre el arte y la tecnología Max Bill también se interroga en bucle, desde el título mismo *¿estructura como arte? ¿arte como estructura?* escrito / diseñado con peculiar grafía (todo en minúsculas), que cuestiona la individualidad artística (otra forma de silencio), en suma cuestiona el Yo (nuestra búsqueda de identidad):

⁴⁰²² DEL VALLE G. *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, UPV, Leioa, 1995, p.125

⁴⁰²³ AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.79

<< (...) ¿basta con seleccionar o limitar para crear una obra de arte? la pregunta se plantea sobre todo porque desde los intentos de renuncia radical a medios de expresión individuales (desde piet mondrian) no hay reducción que baste y, también, porque los medios de expresión comienzan a moverse en el umbral del grado cero de información estética: (...); en la objetividad extrema la supresión de la novedad y de la invención. (...)

esto significa que sólo puede surgir arte donde, cuando y porque la expresión individual y la invención personal se subordinan al principio de orden de la estructura, y logran arrancar a este principio ordenador nuevas regularidades y posibilidades de figuración. >>⁴⁰²⁴

Desde la “hermenéutica” (como nuestra tesis) observamos una apertura a la totalidad trascendente, (algo sorprendente en relación con el contexto de arquitectura y diseño de Hochschule für Gestaltung Ulm):

<< Comprender es el intento de entender una cosa como un todo; conocer significa recoger datos de conocimiento. La hermenéutica ha ampliado el concepto de pensar con el de escucha comprensiva, del aprehender. Conocer una cosa, significa abrirse a ella y dejarla penetrar.

¿Es entonces, el pensar un hablar o es un ver? ¿Pensamos en frases o en imágenes? ¿Es un proceso algebraico o geométrico? >>

Valorando la visualización y la interiorización (hacia el silencio) con espiritualidad conclusiva (“Epílogo” en *Analógico y digital*, 1978):

<< Traté esta cuestión en una conferencia en la Hochschule für Gestaltung Ulm, en 1959, celebrada durante un coloquio de docentes. Hice el intento de entender el ver no ya solamente como percepción sensorial, sino como un ver interior que es partícipe del proceso de sacar conclusiones y de hacer definiciones. (...)

El pensar se entendía entonces, (...) como una actividad “espiritual” que participa de una dimensión trascendental de lo verdadero y de lo bueno, o como operación lógico-matemática. >>⁴⁰²⁵

Por tanto la doble dualidad analógico-digital e interior-exterior se presenta en una tipología de continuidad, que en cierta medida podría asimilarse a la *Cinta de moebius* que entre la matemática y el arte, tanto interesa a Max Bill. Debiendo recordarse su relación con la Hochschule für Gestaltung Ulm, como también sucede con Aicher. Cofundador y arquitecto de la H.f.G.de Ulm, Max Bill estuvo implicado en ella de 1951-56, siendo desde 1952 rector y además director del Departamento de Arquitectura y Diseño:

<< No es muy significativo si Max Bill conocía o no los antecedentes matemáticos de sus esculturas, lo importante es que descubre cualidades estéticas en las superficies topológicas que constituyen un paradigma ideal de sus ideas artísticas. Mediante la torsión de la cinta se crea algo que presenta pocas marcas diferenciadoras, representando así una unidad más densa que la de la cinta original. (...) >>

Interesándonos sus *cintas sin fin* con las que Max Bill valora una concepción integradora que se orienta hacia el “cero”, el infinito, cuestionando la identidad desde el concepto de “la diferenciación”:

<< En ninguna otra obra, Max Bill fue capaz de reunir tan contundentemente la lógica de la diferenciación, en lo que se refiere al énfasis de los elementos -en este caso uno único-, como en la lógica de la integración de las partes en la unidad de la obra de arte como un todo. Se puede decir que las *Cintas sin fin* representan el grado cero de la *transversal*. >>⁴⁰²⁶

Respecto al “cero” (“transversal” o no) recordemos que en el Taoísmo deviene “doctrina”, de la que luego nos ocuparemos y que ahora anticipamos:

<< ¿Qué significa la doctrina del cero? Por lo general la palabra cero se entiende como “nada”, de ahí que quizás interpretes que la doctrina del cero quiera dar a entender “sin doctrina”. En realidad, se parece mucho a las enseñanzas del Tao, ya que el Tao no enfatiza ningún punto de vista. Es neutral como el cero. No sostiene ningún punto de vista en particular que pudiera originar una tendencia a concebir una

⁴⁰²⁴ BILL Max, *¿estructura como arte? ¿arte como estructura?* (1965), en 2G n° 29-30 *Max Bill. Arquitecto*, p.271

⁴⁰²⁵ AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.85

⁴⁰²⁶ FREI Hans, *La transversal de Max Bill*, en 2G n° 29-30 *Max Bill. Arquitecto*, p.25

idea. Rechaza cualquier tipo de extremismo. Por lo tanto, la doctrina del cero es un modo de comprender o definir qué es el Tao. >>⁴⁰²⁷

La visión interior (que luego entenderemos impregnada de cierta difusa espiritualidad) que interesa a Aicher y el “grado de cero” que integra transversalmente la arquitectura, la escultura y el diseño de Max Bill, parece orientado conceptualmente hacia la contemplación, que como demuestra una tesis al efecto, también puede ser instrumentalizada por el dibujo. Recordemos que el dibujo es uno de los comunes denominadores de diferentes disciplinas. Por tanto valoramos la relación entre dibujo y contemplación:

<< Si hablamos de silencio en el dibujo no nos podemos referir naturalmente a la totalidad del gran silencio, sino a un grado mayor o menor de éste, en cuanto grado de ocultación de su existencia. (...)

El relativo silencio del dibujo gráfico, tanto a la hora de ejecutarlo como de contemplarlo, sería la suma de varios grados de silencio, empezando por su quietud y siguiendo con su pobreza en la sofisticación del medio, es decir, la falta de aparato que lo convierta en apariencia de la realidad. >>⁴⁰²⁸

Debemos recordar a este respecto que este concepto de “contemplación” ya lo estudió la autora en un capítulo anterior de su tesis, bajo la denominación *el dibujo como posibilidad contemplativa perdida*, siempre desde la dualidad procesual de la transcripción:

<< El ejercicio del dibujo, en su sentido clásico, implica una actividad de observación de aquello que se pretende transcribir al papel y que se encuentra frente a uno, no sólo porque se mide y traduce al código dibujístico del plano, sino porque es necesario mirarlo con detenimiento, con atención, darse cuenta de lo que se tiene ante sí. Incluso cuando se pretende dejarlo en un boceto, uno debe empaparse de aquello que desea dibujar, si no quiere caer en el terreno del estereotipo y el tic. Esto es lo que obliga a una forma de relación con lo mirado, que se pretende dibujar, cercana en alguna medida a la contemplación. >>⁴⁰²⁹

A propósito de esta sugerente concepción del “dibujo” (“como posibilidad contemplativa perdida”), se ofrece una definición, que parece ofrecer cierta sintonía con aspectos filosóficos orientalistas ya citados anteriormente. Así, la “no intervención activa”, parece próximo al *wu-wei* taoísta, y la “comprensión alerta”, con el fulgurante *satori* del zen:

<< La contemplación es definida como mirar o prestar atención, e implica, a nuestro entender, una cierta quietud, que es a menudo interpretada como pasividad, aunque sólo la sería en el sentido de no intervención; sin embargo se trata de algo así como una no intervención activa, una comprensión alerta. (...) La contemplación, que requiere de un cierto aquietamiento para permitir su particular actividad, parece velada, o dificultada en alguna medida, en las condiciones actuales en las que la imagen resulta inseparable del movimiento. >>⁴⁰³⁰

Precisamente en la filosófica ‘indefinición’ del zen, el maestro Ueda destaca el papel del silencio:

<< Pregunta: ¿Qué es el zen? Respuesta: Comer. Dormir. Un puño. Una montaña. Nada.

P.: No entiendo. R.: Hablar sobre el zen es alejarse del zen. Calla y siéntate: eso es zen. >>

Esta afirmación ‘también’ proviene de una autoridad académica reconocida en Oriente y Occidente:

<< Tengo 78 años, nací en Tokio y vivo en Kyoto (Japón) Soy doctor en Filosofía por la Universidad de Marburgo y catedrático emérito de Filosofía de la Religión en la Universidad de Kyoto. (...) Ueda nació en una familia de un sacerdote de la escuela budista Shingon (...), pero estudió filosofía en Alemania, donde se dedicó a la enseñanza. Hasta que un día volvió su mirada al zen y regresó a Japón, donde ha

⁴⁰²⁷ HUA-CHING NI, *El tao de la vida cotidiana*, Oniro, Barcelona, 2004, p.16

⁴⁰²⁸ DEL VALLE G. *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, UPV, Leioa, 1995, p.126

⁴⁰²⁹ *Op. cit.* p.86

⁴⁰³⁰ *Op. cit.* p.87

sido el último exponente de la escuela de Kyoto. Ueda es uno de los máximos expertos en mística medieval europea y en budismo zen. >>⁴⁰³¹

“Silencio” y sonido contemplados desde el dibujo, aparecen teñidos de una “Nada”, que no parece muy distante de aquella propuesta por el budismo zen:

<< (...) el silencio lo entenderíamos aquí como una cierta revelación de la zona de Nada, que delimitados y damos forma a través del dibujo. En ese sentido todo dibujo es un sonido, en la misma forma en que el sonido delimita el espacio al chocar contra su límite, y la luz al revelarlo a la vista. El espacio sería el silencio, la nada, y el pensamiento en cualquiera de sus formas es la invención con la que atrapamos, es el límite.

El dibujo, mirándolo así, es el límite que imponemos a la nada, o si lo preferimos, al caos. >>⁴⁰³²

Esta concepción del dibujo parece tener cierta afinidad con el silencio artístico propio de uno de los hemisferios cerebrales (su ‘naturaleza’ o ‘identidad’), como ya citamos anteriormente (en la parte de este trabajo relacionada con la estética):

<< El dibujo realista de una imagen que se percibe necesita de la modalidad visual del cerebro, en la mayoría de casos localizada en el hemisferio derecho. Este modo visual de pensamiento es fundamentalmente diferente del sistema verbal del cerebro, en el cual confiamos en casi todas nuestras horas de vigilia. >>

Aunque habitualmente utilizamos un sistema mixto, para dibujar es preferible el hemisferio cerebral ‘silencioso’ (derecho):

<< En la mayoría de tareas que realizamos se combinan ambos modos. Ahora bien, dibujar un objeto o una persona que se tiene delante es una de las que requieren sobre todo la modalidad visual, sin necesitar apenas la ayuda de la modalidad verbal. Otros son, por ejemplo, los ejercicios gimnásticos o el baile, que los ejecutantes (atletas y bailarinas / es) parecen hacer mejor cuando silencian el sistema verbal durante su ejecución. >>⁴⁰³³

A este respecto, desde el concepto de visualización (del que luego nos ocuparemos) reaparece el interés por los hemisferios cerebrales, que vimos que interesaba programáticamente a Edwards, valorando su funcionamiento por “analogía”, un concepto (asociado a la identidad) sobre el que luego insistiremos:

<< El hemisferio derecho sería más la sede de todo lo que es irracional, intuitivo, emotivo. Funciona por analogía, por asociaciones de ideas, las imágenes, los símbolos, los sueños. Es la sede de la intuición y las emociones. Este es el hemisferio más desarrollado en los artistas. Correspondería más a una actividad inconsciente. >>⁴⁰³⁴

Así la función del cerebro derecho, mediando las técnicas de silenciamiento (relajación) deviene muy importante a diferentes niveles, incluyendo la visualización creativa:

<< Con la ayuda de las técnicas de visualización y de relajación, podemos recolectar informaciones y tomar consciencia del material almacenado en nuestro subconsciente. (...) Una transferencia del material inconsciente hacia el consciente se produce ya en los sueños. Provocamos esta transferencia en lo que se denomina los estados alterados de consciencia como el trance hipnótico, la relajación profunda, las meditaciones alpha.

Las funciones racionales y críticas del cerebro izquierdo van a ser voluntariamente dejadas de lado a fin de recibir las informaciones almacenadas en el hemisferio derecho. >>⁴⁰³⁵

⁴⁰³¹ AMELA Víctor M. “Sólo desgasto mis zapatos” *Shizuteru Ueda. Estudios del Budismo Zen*, La Vanguardia, 11 enero 2005, p.11

⁴⁰³² DEL VALLE G. *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, UPV, Leioa, 1995, p.125

⁴⁰³³ EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003, p.82

⁴⁰³⁴ PAUL-CAVALLIER, François J. *Visualisation. Des images par des actes*, InterEditions, Paris, 1989, p.22

⁴⁰³⁵ *Op. cit.* p.49

El cerebro de Einstein, por exclusión, también parece aproximarse indirectamente al silencio del que surgirá una visualidad del pensamiento, que deviene vital y trascendente para la humanidad:

<< Einstein se manifestó acerca del método de su pensar: “la palabra, o el lenguaje escrito o hablado, no parecen tener ningún papel en el desarrollo de mis pensamientos. Los elementos psíquicos básicos del pensar son ciertos signos e imágenes, más o menos claras, que pueden ser reproducidos o contruidos a voluntad”.

Si Einstein dice esto, entonces puede que no sea del todo injustificada la idea de que podría perderse humanidad cuando el pensar en imágenes pierda su utilidad y desaparezca. >>⁴⁰³⁶

También Aicher como diseñador se interesa por el pensamiento en “imágenes”, que podría entenderse como una fase previa al dibujo, que posteriormente revertirá en diferentes disciplinas, como arquitectura, diseño, escultura, incluso:

<< Pensamos en imágenes. Imagen no entendida aquí como imagen pintada, sino como marco con diferentes contenidos que son simultáneamente perceptibles y comparables, y por ello, valorables. >>

Las visualizaciones mentales, aparecen asociadas a imágenes y sueños que acompañan necesariamente al concepto mismo de proyecto (como enseguida trataremos respecto a la arquitectura). Además para Aicher aparecen asociados otros conceptos como la “analogía” que también interesarán a otros autores, mediando los términos “comparación” (Oscar Tusquets) y “analogía” (Aldo Rossi).

<< (...) también los mapas deben ser vistos como imágenes. Y también nuestros trozos de reminiscencias, nuestras ilusiones, nuestros sueños. Lo decisivo es la percepción de diferentes contenidos unos al lado de otros, que se dejan comparar, que producen una analogía. >>⁴⁰³⁷

Así pues Rossi utiliza la analogía arquitectónica que, desde un acercamiento a la Ilustración, nos anticipa una arquitectura pura, soñada (de la que luego nos ocuparemos):

<< Rossi estructuró su obra en base a elementos arquitectónicos históricos que pudieran recordar, y sin embargo trascender, los paradigmas racionales, por más que arbitrarios, de la Ilustración; la forma pura postulada en la segunda mitad del siglo XVIII por Piranesi, Ledoux, Boullé y Lequeu. (...) Acerca de esta contribución al complejo Gallaterese, escribió: “En mi proyecto para el bloque residencial en el distrito Gallaterese de Milán (1969-1973) hay una relación analógica con ciertas obras de ingeniería que se mezclan libremente y al mismo tiempo con la tipología del pasillo y una sensación con él relacionada que siempre he experimentado en la arquitectura de las casas tradicionales de inquilinos de Milán” >>⁴⁰³⁸

También Tusquets se interesa por el concepto de analogía, aunque utilizando el término comparación (*Todo es comparable*):

<< (...) cuando repaso los escritos de este libro y veo el batiburrillo de temas que trata, sólo encuentro un hilo conductor, relacionar cosas que no vienen a cuento: la Gioconda con una reproducción de calendario; el pavimento de un templo griego con un campo de fútbol o con el globo terráqueo, (...) arquitectos con toreros, (...) la hoja de un árbol con un cadáver, (...) el ordenador con una bicicleta, Newton con Groucho [Marx]... y así casi todo. >>⁴⁰³⁹

Retomando el discurso silencioso del dibujo, podemos encontrar el concepto *dibujando la sombra* después de una visualización, mediando una aproximación a la meditación y la naturaleza, incidiendo así sobre el concepto de “identidad” que tanto nos interesa:

<< El dibujo facilita la toma de conciencia de nuestros aspectos más enajenados al permitimos verlos en el marco seguro y objetivo de un pedazo de papel. Cuando podamos reconocer estas cualidades positivas (...) y de ese modo expandir nuestra identidad.

⁴⁰³⁶ AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.82

⁴⁰³⁷ *Op. cit.* p.80

⁴⁰³⁸ FRAMPTON Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.294

⁴⁰³⁹ TUSQUETS BLANCA Oscar, *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 1998, p.10

Antes de llevar a cabo esta visualización conviene crear un entorno acogedor mediante el uso ritual de velas, flores o música, por ejemplo. Entonces cerremos los ojos, prestemos atención a la respiración y digámonos: “Estás en un hermoso jardín, (...)” >>⁴⁰⁴⁰

Como precedente de un concepto de visualización espiritual, del que luego nos ocuparemos y desde una óptica de interiorización de la naturaleza propuesta por Beltrán Anglada, surge un concepto mediador entre el silencio y el sonido a través de la silenciosa sonoridad introspectiva, no obstante objetivable en términos de vibración:

<< El deseo de manifestación, implícito en la vida de todo ser viviente, es apreciado desde los niveles ocultos como un “sonido” o “mantra invocativo”, especialmente cualificado para producir en el ETER ciertos efectos vibratorios que atraen misteriosamente una respuesta dévica (...) >>⁴⁰⁴¹

La vibración de la voz humana también interesa a otros autores históricos que valoran la cultura hindú. Es el caso de Besant y sus consideraciones sobre la visualización de las formas del pensamiento:

<< Si las figuras que damos aquí son comparadas con las que han sido obtenidas por la vibración de la voz humana, se podrías observar un curioso parecido. En este caso, ‘las formas debidas a la voz’, que han sido admirablemente estudiadas y reproducidas por Mme. Watts Hughes (*The Eidophone*), son verdaderos testimonios del hecho que hemos hablado. >>⁴⁰⁴²

La “voz humana” y la “visualización” también tiene relación con el lado derecho del cerebro, que hemos visto que interesan a otros autores (entre otros Betty Edwards y ‘su’ método de dibujo):

<< La visualización es una herramienta muy útil en la curación, ya sea propia o ajena (...) Es una función de la parte derecha del cerebro, que da acceso a los niveles intuitivo y espiritual (...) Suele haber confusión entre meditación y visualización: es muy fácil diferenciarlas si piensas en la meditación como una actividad mental pasiva y en la visualización como una actividad mental activa. La meditación es receptiva, se aleja de la actividad lo máximo posible, sirviéndose de un punto de concentración como puede ser la respiración o un mantra. >>⁴⁰⁴³

Y en relación con el silencio aparece el sonido espiritual, que suele asociarse al término oriental *mantra* que desde la inmaterialidad del sonido conducirá consecuentemente a la materialidad de la forma:

<< Tres principales efectos hay que considerar (...) en el Sistema Universal de la Creación, científicamente considerados. Veamos:

1º Un proceso de SUBSTANCIACION o de CONDENSACION progresiva del ETER.

2º Un proceso de FORMACION, o de ESTRUCTURACION, dentro de esa Masa de CONDENSACION, de los elementos químicos que son los principales agentes en cada Plano del Universo de la Estructuración de todas las Formas.

3º Un proceso concreto y definido de construcción de Formas, mediante el proceso selectivo de los elementos químicos que corresponden a cada uno de los niveles de la Naturaleza, es decir, a sus Reinos, razas y especies. >>⁴⁰⁴⁴

El *mantra* por excelencia es AUM, síntesis y acotación de todos los sonidos esenciales y que consecuentemente ha sido universalmente aceptado más allá de su

⁴⁰⁴⁰ JACOBSON Linda, *Dibujando la sombra* en ZWEIG Connie - ABRAMS Jeremiah (ed.), *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1999, p.426

⁴⁰⁴¹ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyra, Madrid, 1982, p.7

⁴⁰⁴² BESANT Annie - LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barcelona, 1992, p.31

⁴⁰⁴³ PROCTER Roy & Ann, *Curar casas enfermas. En busca de casas sanas*, Obelisco, Barcelona, 2003, p.162

⁴⁰⁴⁴ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyra, Madrid, 1982, p.8

original orientalismo concreto, transformándose en una especie de ‘globalización’ del silencio-sonido espiritual, que interesa a la “identidad”:

<< Estos tres procesos, en realidad fases de un mismo proceso, corresponden al triple Mantra A.U.M. (...) proceso de creación a través de unas muy bien definidas líneas de fuerza que bien podrían ser catalogadas como “líneas de semejanza arquetípica”. Tal es en realidad el principio universal de creación y tal es también la identidad de los factores mediante los cuales la diminuta semilla se convierte en un gigantesco árbol. Nuestra investigación tenderá a aproximarnos cada vez más a la comprensión de las leyes ocultas de la Creación (...) >>⁴⁰⁴⁵

Encontramos una concepción equiparable desde una valoración de lo procesual, en la concepción del *mantra* OM que se hace en los *upanisads*:

<< Lección primera. Sección primera: 1.1.1. Meditemos en la sílaba Om que corresponde al *udgitha*, pues se canta el *udgithá* (comenzando) con la sílaba OM. He aquí su explicación.

1.1.2. La tierra es la esencia de los seres. El agua es la esencia de la tierra. Las plantas son la esencia del agua. El hombre es la esencia de las plantas. El habla es la esencia del hombre. El verso rigvédico es la esencia del habla. El canto samavédico es la esencia del verso rigvédico. El *udgithá* es la esencia del canto samavédico. >>

A este respecto el término “quintaesencia” quizás pueda resumir / definir esta concepción:

<< 1.1.3. Este (OM) es la quintaesencia de las esencias, el supremo, el más elevado, (...)

1.1.8. Esta sílaba es, en verdad, una palabra de aceptación, pues cuando uno acepta dice simplemente OM. Aceptación es prosperidad. Aquel que, conociendo esto, adora el *udgithá* como la sílaba OM, ése ve cumplidos sus deseos de prosperidad.

1.1.9. La triple ciencia védica parte de esta sílaba. Uno invoca diciendo OM. Uno recita diciendo OM. Uno entona el canto del *udgithá* diciendo OM, en honor de esta sílaba, con su grandeza, con su esencia.>>⁴⁰⁴⁶

Desde la sabiduría del bosque en los *upanisads* surge el sonido del *mantra*, en sintonía con la naturaleza y que podría inducir a un ‘cierto’ silencio. Así el ecólogo acústico estudia la naturaleza vegetal, de la ruidosa / luminosa selva tropical al sereno / oscuro bosque de los *upanisads*:

<< Cuanta más luz solar se dedique al crecimiento de las plantas, más energía se dedicará igualmente a la impulsión del sistema bioacústico. Los lugares soleados suelen ser los lugares más ruidosos (ejemplo, la selva tropical). Los lugares más oscuros son más tranquilos. Para resumir: si nos dirigimos hacia el ecuador, la Tierra va haciéndose cada vez más ruidosa; si vamos hacia los polos, la Tierra se vuelve más silenciosa. El efecto se potencia debido a que el sonido se propaga más rápidamente a través de un ambiente cálido que de uno frío y que el sonido se propaga a mayor distancia a través de un ambiente húmedo que de uno seco. >>

En el bosque puede aparecer una sabiduría que conecta con el silencio interior:

<< Dentro de todas las personas hay quietud, calma. Por eso tenemos sed de tranquilidad y de silencio. Buscamos el silencio en lugares que sabemos tranquilos como bosques, océanos, jardines, iglesias, bibliotecas y también en nuestras casas. Nuestra búsqueda de silencio se hace presente además en la oración y en el sueño. Todos buscamos lugares especiales donde podamos estar tranquilos, sosegados, para estar en silencio. El silencio nos hace sentir vivos. En el silencio no hay distracciones y en él encontramos lo realmente importante de la vida. >>⁴⁰⁴⁷

... y que recíprocamente favorece otra visión de la naturaleza y de “la Tierra”:

<< Yo recojo los sonidos de la naturaleza: ése es mi oficio. (...) ecólogo acústico (...) Los sonidos que acompañan a las actividades humanas han hecho que el mundo se hiciera tan ruidoso que el silencio, la trama en la que se inscribe la experiencia auditiva, prácticamente se desvanece a menos que la conservemos.

⁴⁰⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁴⁶ ILARRAZ Félix G. y PUJOL Oscar, *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upanisads*, Trotta, Madrid, 2003, p.174

⁴⁰⁴⁷ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.26

Después de mis viajes por el mundo, he acabado por ver la Tierra de manera diferente. >>⁴⁰⁴⁸

Parece así imponerse otra manera alternativa de ver la Naturaleza, que no parece muy distante de la propuesta desde un lejano pasado:

<< Relatos y leyendas nacidos junto al bosque o la selva han sido vía de iniciación y educación de la humanidad durante milenios. En ellos puede estar la simiente de una nueva relación con el mundo. >>⁴⁰⁴⁹

Aun sin nombrarlos expresamente Abella se interesa por los *devas* del bosque:

<< El etnólogo Georges Dumezil decía que el país que no tiene leyendas está condenado a morir de frío. Por eso, urge recobrar y reconstruir las mil formas del bosque y devolverles su anterior protagonismo, en el paisaje y en la cultura. Es una cuestión de bienestar y de supervivencia. Y para ello, nada mejor que internarse en los bosques y recuperar los relatos que han acompañado a la humanidad durante milenios.>>⁴⁰⁵⁰

Podemos apreciar que además del interés por los *devas* de la naturaleza (o entidades ‘sutiles’ del bosque estudiadas por Beltrán), otros autores estudian más a fondo el *mantra*, desde la sabiduría de la naturaleza:

<< En la tradición védica, brahmánica y upanishádica hay un sentido profundo de adoración de la palabra en sí. *Vac*, Palabra o Verbo, es en sí la esencia de la revelación, la revelación y lo revelado, la creación y el objeto creado. Como concepto y expresión reveladora y revelada, creadora y creada, es el proceso evolutivo-involutivo de todo el universo. >>

Dentro de la clarificadora definición: *Sonidos, sílabas y palabras místicas. Explicaciones fonéticas y etimológicas* Ilarraz y Pujol estudian el sonido primigenio, universal e “indefinible” que en la tradición de la India corresponde al OM-AUM (principio y fin sin ‘circularidad viciosa’):

<< El sonido indefinible OM es el primero. Literalmente puede significar “de acuerdo”, “conforme”, para expresar aceptación, sumisión o benevolencia, etc. En sentido místico-filosófico, pronunciado en forma misteriosa y difusa “OM-AUM”, es la esencia universal cósmica del último ser indefinible. Por ello aparece tantas veces al principio y al final de grandes sacrificios, de las partes más importantes y de las estrofas más excelsas. >>⁴⁰⁵¹

Desde una concepción cíclica de la naturaleza, el principio expresado documentalmente por los *upanishad*, empieza meditativamente por el citado *mantra* esencial:

<< Chandogya upanisad (Los upanisad de los cantores samavédicos): Esta *upanisad* está afiliada al *Samavedá* y es, junto con la *Brhad*, una de las más antiguas. El *chandogá* es el cantor del *saman*, la melodía samavédica. Las dos primeras lecciones (*prapathaka*) son parte del *Chandogya-brahmana*, también llamado *Mantrabrahmana*. A cada lección le acompañan varias secciones llamadas *khanda*, indicadas mediante la numeración. La *upanisad* empieza con una meditación sobre el OM y sigue con una descripción del origen del mal. >>⁴⁰⁵²

También Raimon Panikkar desde la misma tipología de “literatura” oriental se interesa ritualmente por el silencio:

<< (...) la literatura védica siente la necesidad de justificar con un mito el hecho de que el silencio haya venido a formar parte del rito. La ausencia de la Palabra es uno de los actos culminantes del rito de ofrenda (...)

⁴⁰⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁴⁹ ABELLA Ignacio, *Seguir la llamada del bosque*, Integral 306, junio 2005, p.31

⁴⁰⁵⁰ *Op. cit.* p.32

⁴⁰⁵¹ ILARRAZ Félix G. y PUJOL Oscar, *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upanisads*, Trotta, Madrid, 2003, p.36

⁴⁰⁵² *Op. cit.* p.173

El valor del silencio ritual es enorme, puesto que, en definitiva, nos conecta directamente con la Divinidad. >>⁴⁰⁵³

Metafóricamente podría entenderse la afirmación de Pannikar como acertar en la diana divina, aspecto que parece corroborar otro erudito orientalista, que desde el ‘proyecto integral’ de la postura “entera” del tiro con arco, utiliza la mística del lenguaje, sintetizado en la sílaba OM:

<< La consumación del disparo está en la liberación de la flecha... la Disposición, la Preparación, el levantamiento del Arco, el Tensado y Sustentamiento, todo esto no son sino actividades preparatorias. Todo depende de una liberación de la flecha inintencional e involuntaria, efectuada por la recordación dentro de uno de la postura de disparo entera... el estado en el cual la liberación de la flecha tiene lugar por sí misma, cuando la respiración del arquero parece tener el poder místico de la sílaba ‘Om’... En ese momento la postura del arquero está en orden perfecto (...) moviéndose la flecha tan serenamente como un soplo, y, en verdad, pareciendo ser casi una cosa viva... (...) (Así) el tiro con arco japonés es mucho más que un “deporte” en el sentido occidental; pertenece al Bushido, la Vía del Guerrero. >>⁴⁰⁵⁴

La sabiduría de la naturaleza (aquí bosque y oriental) unifica sonido espiritual, meditación e imagen. Según Samkara:

<< OM es, al igual que una imagen, una representación del *atmán* supremo (...) La adoración de la sílaba OM es, propiamente, una meditación y consiste en un flujo mental caracterizado por una concentración constante en la sílaba OM, contemplada como símbolo de ese *atmán* supremo. >>⁴⁰⁵⁵

Finalmente en el proceso citado por Beltrán Anglada, el sonido después de iluminarse, se materializa:

<< Desde el ángulo esotérico todo Nombre oculto correctamente pronunciado constituye un Mantra o Sonido mágico, mediante el cual son movidas e invocadas considerables cantidades de energía etérica de distintas densidades con una tendencia implacable a constituir una forma determinada en la vida física de la Naturaleza (...) Todo cuanto observamos por doquier es una expresión de sonidos materializados por medio de rayos de luz. >>⁴⁰⁵⁶

... y la luz ‘sublime’ se materializa geoméricamente:

<< De manera misteriosa, aunque sublimemente práctica, los Devas de la luz y los sonidos trabajan conjunta y armoniosamente para producir todas las formas imaginables en cada uno de los planos de la Naturaleza. El proceso de construcción dévica consta de tres fases:

1º La Audición del Sonido. 2º La Conversión del Sonido en Luz. 3º La Substanciación, o Materialización de la Luz, en formas objetivas. Dios geometriza. >>⁴⁰⁵⁷

“Silencio”, escultura y naturaleza se integran con Chillida y por medio de la “geometría” se hace musicalmente “habitable” (casi arquitectónico):

<< Hoy mismo al patear las montañas de Fuerteventura el sonido adquiere un valor de medida, en el silencio de la isla nos habla de la distancia y nos dimensiona, nos coloca. Se convierte en dimensión y geometría. >>

... y el silencio adquiere múltiples matizaciones, particularmente cuando se impregna de ilustres referentes culturales:

<< Ahora el vacío está dimensionado por espacios no creados, no es el éter o el aire en general, es un vacío vivo como el “silencio que sucede a los acordes no tiene nada que ver con el silencio corriente; es un silencio atento, es un silencio vivo”. Lo escribió Marguerite Youcenar en su *Alexis o Tratado del inútil combate*. En este sentido el compositor madrileño Gonzalo de Olavide en su obra *Estigma* ha participado

⁴⁰⁵³ PANIKKAR Raimon, *El silencio del Buddha - Una introducción al ateísmo religioso*, Siruela, Madrid, 1996, p.264

⁴⁰⁵⁴ COOMARASWAMY Ananda K. *El Tiro con Arco. Simbolismo y Metafísica*, Obelisco, Barcelona, 1996, p.72

⁴⁰⁵⁵ ILARRAZ Félix G. y PUJOL Oscar, *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upanisads*, Trotta, Madrid, 2003, p.210

⁴⁰⁵⁶ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyra, Madrid, 1982, p.23

⁴⁰⁵⁷ *Ibidem*.

también de una consideración de silencio como silencio sonoro, en cuanto no es vacío sino “afirmación activa de un fluir sonoro que cualifica el ensimismamiento. Mi obra está concebida y estructurada como un inmenso silencio habitable.” >>⁴⁰⁵⁸

También desde un Occidente contemporáneo, geometría y silencio (aquí “silencio semántico”) interesan artísticamente a Max Bill y al minimalismo (silencioso, al menos a un cierto nivel de lectura) en cierta medida ensimismado por “literal”:

<< Tanto el arte concreto como el arte minimalista proclaman que las geometrías utilizadas en sus obras son semánticamente silenciosas. El manifiesto de Bill sobre el “arte concreto” (1936) postulaba un arte que surge “a partir de sus propios medios y leyes, sin apoyo externo en las apariencias naturales o en su transformación, esto es, sin abstracción”, que es lo mismo que decir que no representa más que a sí mismo, tal y como se concibe. Volviendo al arte minimalista y dando por sentado que es un arte del estilo directo, “arte literal” (según la definición de E.C. Goosen), “literal” en el sentido de que en él coinciden forma y contenido; es decir, radicalmente libre de metáforas, simbología o de cualquier otra forma o metafísica. >>⁴⁰⁵⁹

Más recientemente la arquitectura de Koolhaas se interesa indirectamente por el ‘silencio’. Desde una valoración conceptual de la negación, pueden inducirse ciertas afinidades entre la ausencia de sonido y de acción. No obstante el no hacer, admitido por Koolhaas a propósito de su proyecto ‘conservador’ en Pekín (también en San Petersburgo), no parece llevarle a una obra arquitectónica tan consecuente con este interés como la que han realizado Lacaton & Vassal en el *Palais de Tokio* en París. Casualmente la denominación OMA cuando aparece asociada a proyectos orientales, (jugando con el lenguaje como OMA-AMO) siempre nos resuena al citado *mantra* OM:

<< Pregunta: El Movimiento Moderno era una propuesta de futuro y usted defiende que hay que repensar el presente a partir de la situación económica y social existente. Respuesta: Personalmente, nunca me ha atraído el futuro. Tengo una obsesión por el ahora, por el presente. Como tenemos dos despachos, OMA y AMO, podemos hacer cosas que un arquitecto no puede hacer. Por ejemplo, no puede limitarse a no hacer nada porque el arquitecto es el que llega y construye, no puede decir esto está perfecto y déjelo como está. >>⁴⁰⁶⁰

Koolhaas trabaja habitualmente desde el grupo OMA, que recientemente parece tener su réplica o alter ego (recordar Duchamp y *Rose Selavy* o incluso el conocido ‘orientalismo’ *yin-yang*) en AMO, que le permite ensayar otras actitudes como las ahora citadas. Esta concepción arquitectónica, podría sintonizar con la del *ready made* de Duchamp, algunas concepciones musicales de Cage o las más recientes actitudes de raíz oriental hacia la naturaleza ‘no’ cultivada que propone la Permacultura de Fukuoka (que ya trataremos); como la *obsesión por el ahora* del budismo zen que ama AMO:

<< Con AMO trabajamos ahora en un proyecto muy interesante para el Museo Ermitage de San Petersburgo y les decimos: “No hagan nueva arquitectura, piensen en lo que está ahí, analícenlo para ver cómo funcionar con una nueva distribución de las obras, pero no toquen nada”. Y en Pekín también estamos por la labor de conservar. Eso son aportaciones para el futuro.

Pre.: Es decir. ¿que lo más revolucionario puede ser no hacer? Res.: Sí, a veces sí. >>⁴⁰⁶¹

En la obsesión por el ahora de Koolhaas ‘travestido’ de AMO, hemos encontrado aquellos ecos del budismo zen, reiterados a lo largo de nuestro trabajo y que John Cage

⁴⁰⁵⁸ BARAÑANO Kosme, *Integrando arte y naturaleza*, en BARAÑANO Kosme de, - FERNANDEZ ORDOÑEZ Lorenzo, *Montaña Tindaya - Eduardo Chillida*, Gobierno de Canarias, 1996, p.41

⁴⁰⁵⁹ VON MOOS Stanislaus, *Max Bill. A la búsqueda de la “cabaña primitiva”*, en 2G nº 29-30 *Max Bill. Arquitecto*, p.11

⁴⁰⁶⁰ SERRA Catalina, *Rem Koolhaas, Arquitecto. “Tengo obsesión por el ahora”*, El País, 12 abril 2005, p.39

⁴⁰⁶¹ *Ibidem*.

también asume musicalmente, desde la nada incluso (recordar la vacuidad en el budismo zen):

<< *Prólogo* (1961): (...) Así fue que alrededor de 1949 pronuncié mi *Conferencia sobre nada* en el Artists' Club de la Eight Street de Nueva York (...). Esta *Conferencia sobre nada* fue escrita en la misma estructura rítmica que usaba por aquella época en mis propias composiciones musicales (...) Una de las divisiones estructurales era la repetición, unas catorce veces, de una misma página en la que aparecía el estribillo "Si alguien tiene sueño déjenle dormir". Recuerdo que Jeanne Reynal se levantó al cabo de un rato, gritó (...) Entonces salió. Más tarde, durante el tiempo dedicado a las preguntas, di una de las seis respuestas previamente preparadas, sin tener en cuenta la pregunta formulada. Se trataba de una reflexión sobre mi compromiso con el Zen. >>⁴⁰⁶²

La respuesta / no respuesta de Cage, nos invita a interesarnos por las interacciones del lenguaje y el silencio. Para Carlos Martí desde la "contemplación" surge una revelación / iluminación que trasciende el antagonismo lenguaje-silencio. Las dimensiones ocultas quedan desveladas por el silencio, que va más allá del lenguaje y aparece dotado de un sentido anticipatorio, equiparable al que naturalmente aparece asociado el concepto proyecto:

<< Cuando una obra tiene la propiedad de engendrar en torno suyo un espacio de silencio, promueve una mirada distinta sobre la realidad, una mirada despojada, abstracta, en la que el mundo se nos presenta bajo el signo de la contemplación. A través de ese silencio no se persigue escapar al mundo o suplantarlo, sino, más bien, revelar sus dimensiones ocultas y escondidas. Es un silencio que no pretende anular el lenguaje, sino trascenderlo. (...) es posterior a la palabra (...) pero es también anterior a la palabra, como un estado de anticipación que la contiene y la presagia. >>⁴⁰⁶³

Como ejemplo de esta actitud en medio del ruido de la gran ciudad, en un lugar específicamente concebido a nivel mundial para el encuentro entre palabras, se propone significativamente un centro de silencio, con 'voz' propia (paradójicamente *La voz del silencio*):

<< Precisamente en un lugar donde tantas palabras se pronuncian, muchas de ellas a favor de la paz, (...) Hammarskjöld [diplomático sueco, segundo secretario general de las Naciones Unidas] pensó que era necesario reservar un espacio íntimo donde sólo se hablara el silencio, donde encontrarán cobijo el pensamiento y la oración. Es un teatro diminuto, con sólo once asientos ante un bloque de mineral de hierro, opaco, duro, un altar vacío, sin ideogramas, sin imágenes, sin más culto que el que cada uno, silenciosamente, quiera invocar. >>⁴⁰⁶⁴

La rotundidad de este altar vacío no parece tener mayores implicaciones artísticas y quizás podría sintonizar con ciertos bloques metálicos de Richard Serra (el escultor ya expuso en 1985 *Philibert et Marguerite* en un lugar silencioso y espiritual, en el gran claustro del siglo XVI del Monasterio Real de Brou en Francia). Al mismo tiempo, el recinto silencioso de la ONU parece interesado en evocar la naturaleza. También en la descripción de la iluminación pudieran resonar ecos de las silenciosas y contemplativas iluminaciones artísticas de Turrell, que ya hemos tratado.

A pesar de las cualidades (incluso artísticas) de este receptáculo de silencio, parece significativo en el estado actual del mundo (que el emblemático edificio representa perfectamente), el hecho de que habitualmente este lugar esté vacío, no sólo de sonidos, sino de asistentes:

<< En la pared del fondo, una lámina cubista de Bo Beskow evoca un paisaje de reminiscencias marítimas y soleadas, levemente iluminado, como toda la sala: apenas un ribete en torno al perímetro del techo, hasta el punto de que los ojos tardan en acostumbrarse a la penumbra, y casi tanto en empezar a

⁴⁰⁶² CAGE John, *Silencio*, Ardora, Madrid, 2002, p. IX

⁴⁰⁶³ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.64

⁴⁰⁶⁴ ARMADA Alfonso, *Las últimas sombras*, Abcd las artes nº 706, 13 a 19 agosto, 2005, p.27

'ver' (...) Una fuerza insólita dimana de esta estancia secreta en el interior de las Naciones Unidas, casi siempre desierta. >>⁴⁰⁶⁵

Desde la creativa demostración de Cage en *4 minutos y 33 segundos* de la no existencia del silencio, paradójicamente surge el salto al vacío y la auto-escucha de la totalidad. Respecto a esta pieza musical “compuesta” en 1952 sabemos que:

<< el título de la obra alude al tiempo durante el cual el intérprete debe permanecer estático y callado frente a su instrumento, dejando que el público, con sus movimientos y sus murmullos, cree el universo sonoro que la partitura en blanco renuncia a definir (...) El verdadero tema de la obra habría que encontrarlo, en realidad, tal como los escritos del propio Cage corroboran, en la demostración de que el silencio no existe, ya que siempre se está oyendo algo, por imperceptible que parezca y, en el límite, lo que se oye es el latido del propio pulso. (...) el público logra escuchar, a través de la obra de Cage, un breve segmento de los sonidos del mundo. >>

En sintonía con la conclusión de Cage, para Martí silencio y no silencio aparecen complementarios, podría decirse que en cierto modo como el *yin* y el *yang*:

<< El silencio nunca es completo, así como tampoco existe el vacío en estado puro (...) no es el silencio literal, no es el silencio en tanto que fenómeno físico, lo que estamos analizando, sino más bien el silencio como tejido alveolar que se incrusta en los entresijos del lenguaje, elevándolo a un grado de polisemia insospechado. Como el propio Quetglas hace decir al personaje de un diálogo, “todo silencio va asociado a un no silencio, contra el que destaca, (...) con el que se combina” y precisamente gracias a ese carácter relacional “a todo silencio se le puede reconocer algún sentido, *su* sentido” (José Quetglas, *Federación de textos de distinta longitud hostiles a la esencia vacía del arte moderno*, p.4) >>⁴⁰⁶⁶

Una concepción “relacional” equiparable también interesa a Raimon Panikkar que junta la “acción” y la “meditación”, lo mismo que la palabra y el silencio:

<< En rigor, no se puede hablar del buddhismo, hay que meditarlo. Esta alusión a la meditación puede servir para situar, desde el punto de vista fenomenológico, el papel del silencio buddhista. Sabido es, en efecto, que el silencio ocupa un lugar importante en muchos ritos. Junto a la acción está la meditación y al lado de la palabra se encuentra también el silencio. >>

En este sentido añade un equivalente católico de ‘conciliación’:

<< Es interesante notar que, como consecuencia de la revaloración sacramental del Concilio Vaticano II, se dispuso (junio de 1968) en la Iglesia Católica que el sacramento de la ordenación sacerdotal se confiriese en silencio, con la simple imposición de manos. >>⁴⁰⁶⁷

Aunque esta conceptualización del silencio aparece asociada a lo ‘divino’, y por lo tanto pudiera entenderse un tanto distante del cientifismo universitario, debemos recordar que Raimon Panikkar (doctor en Filosofía, en Ciencias y en Teología, en 1972 catedrático de Filosofía comparada de la Religión en la Universidad de California) forma parte de un tribunal de tesis de corte orientalista y espiritual. Se trata de la tesis de Gabriela Vargas Anguía, denominada *El jardín zen, espacio de concentración y vacío*, Bellas Artes (Escultura) Barcelona, 2002, bajo la dirección de Josep Cerdá Ferré.

En temas espirituales, Raimon Panikkar resalta el valor de la meditación frente a la palabra, tanto en la tradición oriental como occidental, donde el silencio aparece naturalmente:

<< (...) todo el buddhismo no es sino una escuela de meditación, entendida no como meditación discursiva, sino como contemplación interior. (...) Si se deja de lado o se prescinde de la vida de meditación, se recae en la pura dialéctica, en agudas elucubraciones, pero se pasa por alto el mensaje del Buddha y no se entiende lo que quiere comunicarnos. >>⁴⁰⁶⁸

⁴⁰⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶⁶ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.57

⁴⁰⁶⁷ PANIKKAR Raimon, *El silencio del Buddha - Una introducción al ateísmo religioso*, Siruela, Madrid, 1996, p.263

⁴⁰⁶⁸ *Ibidem*.

En relación con este concreto referente orientalista recordemos que el interés de Cage por el budismo “Zen” se hace explícito:

<< Con frecuencia los críticos gritan “Dadá” tras asistir a uno de mis conciertos o conferencias. Otros lamentan mi interés por el Zen. Una de las conferencias más animadas que he escuchado nunca fue pronunciada por Nancy Wilson Ross en la Cornish School de Seattle. Se titulaba *El Budismo Zen y Dadá*. Es posible conectar ambos fenómenos, pero ni Dadá ni el Zen son algo concreto y fijo. Cambian; y, de forma diferente según el momento y el lugar, dan energía a la acción. Lo que Dadá hacía en los años 20 es hoy, con la obra de Marcel Duchamp, simplemente arte. >>⁴⁰⁶⁹

... aunque ‘necesariamente’ polémico:

<< No deseo que se culpe al Zen por lo que yo hago, aunque dudo de que sin mi relación con el Zen (asistencia a conferencias de Alan Watts y D.T. Suzuki, lectura de su literatura) hubiese hecho lo que he hecho. Me han dicho que Alan Watts ha puesto en duda la conexión entre mi trabajo y el Zen. Lo menciono para librar al Zen de cualquier responsabilidad por mis actos. Sin embargo continuaré llevándolos a cabo. A menudo señalo que en este momento Dadá tiene en sí un espacio, un vacío, que antes le faltaba. ¿Y qué es hoy en día, en la Norteamérica de mediados de siglo, el Zen? >>

... aspecto que no le hace descuidar los oportunos agradecimientos ‘occidentales’:

<< Estoy muy agradecido a Richard K. Winslow, compositor, (...) nos contrató a David Tudor y a mí para dar un concierto y, (...) nos ha invitado en dos ocasiones a volver a la Wesleyan, a pesar de que nuestros programas eran invariablemente percutientes, ruidosos y silenciosos, y de que las opiniones que yo expresaba eran siempre antiescolásticas y anárquicas. >>⁴⁰⁷⁰

Estos contemporáneos autores occidentales (Cage y Panikkar) interesados por el budismo, sugieren vías para el sincretismo:

<< Hacer una oblación muda representa ir más allá de lo discriminado, significa conquistar la gloria divina (incluso conferirla a la propia Divinidad), conquistar la totalidad, lo ilimitado, alcanzar lo inexpressable, “puesto que lo que no se alcanza con la palabra, se obtiene por el silencio” >>

... el “silencio” trasciende una religión concreta, y universalmente “supera al pensamiento”:

<< (...) ninguna religión puede prescindir del silencio. Incluso en una tradición como la judeocristiana, en la que la alabanza suele ser la parte preponderante del rito, no se puede dejar de observar el silencio cuando se entra en contacto inmediato con Dios. Además, el silencio es el órgano de la vida contemplativa: el silencio que no sólo acalla la palabra, sino que, sobre todo, supera el pensamiento.>>⁴⁰⁷¹

No obstante el *zeitgeist* se impone ruidosamente:

<< Vivimos asediados por el ruido, sometidos al ritmo sincopado y frenético de una actualidad que lanza fugaces destellos sobre el mundo, suscitando imágenes instantáneas que se desvanecen antes de que podamos apresarlas. >>⁴⁰⁷²

La crítica a la contemporánea contaminación acústica tiene un tiempo notable en los años 70, que se concretará en un proyecto de “acústica ecológica”:

<< Un año significativo para el nacimiento de un nuevo concepto en el universo sónico será 1977. En su libro *The Tuning of The World*, Murray Schafer desarrolla una crítica a la contaminación sonora producida por el advenimiento de una industria incipiente y la mano brutal del hombre en todo el mundo. Contra ello, el redescubrimiento de los sonidos naturales, una nueva escucha para crear un mundo mejor. Una acústica ecológica en definitiva. >>

... y del proyecto se pasa a la obra:

<< A principios de los setenta un grupo de compositores pertenecientes a la Simon Fraser University propusieron una línea de investigación que estudiase las interrelaciones entre música y el sonido

⁴⁰⁶⁹ CAGE John, *Silencio*, Ardora, Madrid, 2002, p.XI

⁴⁰⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁰⁷¹ PANIKKAR Raimon, *El silencio del Buddha - Una introducción al ateísmo religioso*, Siruela, Madrid, 1996, p.265

⁴⁰⁷² MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.62

ambiental. El grupo, *Sound Scape Project*, formado a la cabeza por R. M. Schafer incluía en 1974 a (...) Barry Truax

Como ha señalado Donna Zapf las bases de este grupo se encuentran en su mismo nombre “Soundscape” (paisaje sonoro) como un paisaje “sin una realidad ontológica fuera de la percepción humana... Aunque, la ideología del paisaje sonoro reconoce que cuando los humanos entran en el ambiente, tiene un efecto inmediato en los sonidos; el paisaje sonoro es hecho por los humanos y en ese sentido, compuesto”.>>⁴⁰⁷³

Pudiéndose apreciar que finalmente esta acústica sensible a la naturaleza se convierte naturalmente en “diseño acústico”. Así para Barry Truax:

<< la creación de un paisaje sonoro es una composición creativa en la cual el hombre conoce su potencial para cambiar y determinar el paisaje que habita. Este cambio, puede ser, según determina Truax, un acto consciente o inconsciente, un cambio que transforma el sonido del paisaje y que lleva a considerar la creación artística con sonido ambiental como una nueva forma de diseño, diseño acústico y recomposición del paisaje sonoro. >>⁴⁰⁷⁴

... y naturalmente el “silencio” deviene alternativa a una:

<< cultura mediática, inmersa en el ruido de la información y de los acontecimientos, a la que, para hacerse oír, no le cabe otro recurso que gritar aún con más fuerza. Una cultura efímera que, arrastrada por la actualidad en su vertiginosa fuga hacia adelante, termina por confundirse con ella, reproduciéndola y amplificándola sin el menor atisbo de distanciamiento. El ruido del mundo se hace opresivo y ensordecedor.

Lo único capaz de oponerse al ruido es el silencio. (...) Genera una oquedad, un tiempo suspendido y un espacio vacío que nos sustrae del torbellino de la actualidad. >>⁴⁰⁷⁵

Inciendo sobre el concepto de *zeitgeist*, nos interesamos por la publicación (relativamente reciente) de *Silencio* en España, un histórico texto emblemático del pensamiento de Cage donde aparecen alusiones claves al zen, entendido como liberador de la “identidad”. En esta sintonía oriental aparecen en el proceso creativo conceptos relacionados con la negación:

<< A lo largo de una veintena de escritos, se van abriendo camino las principales ideas que terminaron caracterizando sus posiciones. En el primer escrito, de 1937, aún busca la sustitución de los problemas estéticos del pasado a través de las posibilidades que abrían los instrumentos eléctricos y la revalorización del ruido. (...) se hacen presentes las referencias al zen como liberador de la identidad. (...) en poco más de dos décadas, Cage formula claramente un ideario que cuestiona las prerrogativas del individuo en el proceso creador: no intencionalidad, indeterminación, azar... >>⁴⁰⁷⁶

En este sentido recordamos que en 1959 Cage realizó una notable manifestación “sobre nada”:

<< Conferencia sobre nada (1959): Estoy aquí, y no tengo nada que decir. Si hay entre ustedes quien desee ir a alguna parte, déjenle salir en cualquier momento. Lo que requerimos es silencio; pero lo que el silencio requiere es que yo siga hablando. >>⁴⁰⁷⁷

... y significativamente el texto *Silencio* concluye en “nada”:

<< Todo lo que sé sobre el método es que cuando no estoy trabajando pienso a veces que sé algo, pero cuando estoy trabajando, queda bastante claro que no sé nada. [fin del texto] >>⁴⁰⁷⁸

Aunque ya con anterioridad Cage hizo público un *Manifiesto* (1952) que hace apología de la nada:

⁴⁰⁷³ ARIZA Javier, *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Cuenca, 2003, p.212

⁴⁰⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁷⁵ MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999, p.64

⁴⁰⁷⁶ FERNANDEZ GUERRA Jorge, *Pensamiento Cage*, El País – Babelia, 1 febrero 2003, p.19.

⁴⁰⁷⁷ CAGE John, *Silencio*, Ardora, Madrid, 2002, p.109

⁴⁰⁷⁸ *Op. cit.* p.126

<< Escrito en respuesta a la petición de un manifiesto sobre música, 1952: instantáneo e impredecible. / escribir una pieza de música no sirve para nada / oír una pieza de música no sirve para nada / tocar una pieza de música no sirve para nada / : nuestros oídos están ahora en excelente condición. >>⁴⁰⁷⁹

Cage va más allá del silencio, desde su paradójica negación (‘muy zen’). En su libro *Silencio*, John Cage sostiene que:

<< aunque no se produzca ningún sonido, “siempre hay algo que escuchar”. Este sonido ausente es el material con el que músicos de generaciones posteriores, como los japoneses de Filament o el británico John Tilbury, estructuran sus piezas musicales contemporáneas.
(...) el silencio absoluto, como el espacio o el tiempo vacío, no existe. Incluso encerrados en una cámara completamente insonorizada, explica el compositor neoyorquino, seguimos escuchando los sonidos que desde nuestro propio cuerpo emiten el riego sanguíneo y el sistema nervioso “siempre hay algo que escuchar”. >>⁴⁰⁸⁰

Necesariamente Horta alude a la citada pieza de silencio que relaciona con Rauschenberg:

<< En esta idea de connotaciones filosóficas reside el sentido de 4’33’’; sin duda, la obra más célebre y controvertida de Cage (...) Conceptualmente análoga a las pinturas blancas de Robert Rauschenberg, esta obra de Cage da al concepto silencio un nuevo significado: ya no se trata de una ausencia de sonido en el sentido acústico, sino de la ausencia de un sonido emitido intencionalmente por un sujeto.>>⁴⁰⁸¹

Cage desde su peculiar negación del silencio, parece dirigirnos a otras escuchas, desde el sí mismo nos proyecta al entorno que nos rodea, que incluso puede tratarse de la naturaleza, tal y como el ecólogo acústico realiza. En la naturaleza puede escucharse el silencio del río como hizo Hempton en 1994 en el Parque Nacional de Yosemite en EEUU:

<< seguí el río Merced hasta Yosemite y a continuación bordeé la ladera del monte Lyle y grabé la vida de un río desde que sale de su balbuciente juventud hasta que llega al silencio de los meandros de su vejez. Cada piedra es una nota diferente, dispuesta a lo largo del camino de menor resistencia que sigue el agua que fluye. >>⁴⁰⁸²

Nos muestra como habla un río y como escucharlo desde una sensibilidad ética impecable, quizás en cierta sintonía con la sensibilidad zen que ya apuntamos (cabaña provisional realizada atando / desatando hierbas altas):

<< No hay más que buscar un arroyo con un lecho de piedras y escuchar atentamente. Atender a cada sonido y determinar de dónde procede. No limitarse solamente a coger una piedra, sino escuchar cómo cambia el sonido de la corriente. Y después, volver a colocar la piedra en su sitio y restablecer el sonido original. >>

... y en el río también aparece el ‘silencio’ de los animales, en un lugar de encuentro en medio de la naturaleza:

<< Hay muchos animales que acuden al río a beber, pero generalmente no se demoran en él. Los sonidos del agua enmascaran otros sonidos e impiden que los animales oigan las señales que suponen una amenaza para su seguridad. Los ciervos, por ejemplo, suelen beber rápidamente y sólo hacen pausas para mirar a su alrededor y acto seguido huir sin la menor demora. >>⁴⁰⁸³

En el centro de Nueva York también resuena el sonido del agua, en el lugar de encuentro de ‘humanos’ por excelencia, el edificio de la las Naciones Unidas en un simbólico manantial sagrado, allí donde en una habitación meditativa y vacía, surge el silencio:

⁴⁰⁷⁹ *Op. cit.* p. XII

⁴⁰⁸⁰ HORTA Arnau, *La música del sonido ausente*, El País – Babelia, 1 febrero 2003, p.19

⁴⁰⁸¹ *Ibidem.*

⁴⁰⁸² HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.29

⁴⁰⁸³ *Op. cit.* p.30

<< Allí decidí terminar mi recorrido por Nueva York, mi corresponsalía en las Naciones Unidas y en esta ciudad, estas sombras que hoy se extinguen, junto a Dag Hammarskjöld, [diplomático sueco, segundo secretario general de las Naciones Unidas] invocando el silencio, el espacio vacío, lo que el teatro, en esta era vertiginosa en la que conciencia y pensamiento parecen peso muerto, y en el que la piel y la imagen parecen reflejar toda la trascendencia a la que podemos aspirar, a veces logra. Esta habitación de la tranquilidad me recuerda en su configuración física a una de las flores que pintaba Georgia O'Keefe: una invocación a la belleza más necesaria en este desierto de la humanidad, una silenciosa obra que tal vez se refiera al espíritu que no se ha dejado doblegar, (...), piensa que en el teatro del porvenir hay un manantial sagrado. >>⁴⁰⁸⁴

En cuanto a la valoración del sonido, no parecen muy distantes el concepto de Cage y la indiferencia estética de Duchamp en el *ready made*, influenciado aquel por el budismo tal como explícitamente reconoce a propósito de *4'33''*:

<< Claramente influido por las ideas morales budistas sobre la apetencia y la inapetencia, Cage propone una pieza en la que ni el compositor, ni el intérprete, ni el director de orquesta aportan nada voluntariamente. La obra, metáfora de un orden social ideal, está exclusivamente destinada a la audiencia, que debe entender el acto de escuchar como un acto íntimo y subjetivo. >>

Entre otros conceptos “clave” compartidos con el zen está la práctica (sentado en meditación *zazen*), el “directo” (en Cage):

<< Otro concepto clave presente en *4'33''* es la ‘interpretación’ derivada de un silencio integrador, en el que los sonidos no intencionales del ambiente constituyen el único material audible. La pieza de Cage es un espacio (o, más exactamente, un fragmento de tiempo) reservado a los acontecimientos accidentales; una obra con unas características sonoras únicas, irrepitibles y forzosamente efímeras (aunque existen grabaciones de la pieza, Cage sólo concebía *4'33''* en el ámbito del directo). >>⁴⁰⁸⁵

Si Cage sólo concibe vitalmente el silencio en la pieza *4'33''*, es decir necesariamente ‘interpretada’ en directo para permitir una apertura al ambiente, otros ‘autores’ (sólo aportan la grabación) actuales se interesan por la naturaleza en directo:

<< Gordon Hempton es ecólogo acústico. Viaja por todo el mundo grabando los sonidos de la selva, de los bosques, de las costas... Pero su mayor aspiración es encontrar el silencio. >>⁴⁰⁸⁶

Diríamos que en cierta reciprocidad (casual como a Cage le gustaría) a su interés por el budismo unos japoneses responden posteriormente a la citada pieza silenciosa, tan emblemática:

<< Diez años después de la muerte de Cage y cincuenta años más tarde de la primera puesta en escena de *4'33''*, el dúo japonés Filament (formado por Otomo Yoshihide y Sachiko M), parte del sonido agudo y estático emitido por un *sample* vacío y de los microscópicos ruidos extraídos de un tocadiscos para tejer una atmósfera de frecuencia altísima (...) Consciente de esta constante intromisión del sonido ambiente en el interior de la música propiamente dicha. >>⁴⁰⁸⁷

Tal como viene sucediendo en nuestro trabajo, la “imprecisa frontera” fundamenta el trabajo de Otomo Yoshihide que:

<< expone una idea claramente conectada con el concepto de “interpenetración” enunciado por Cage hace ya medio siglo: “Me interesa la dicotomía entre silencio y ruido y la imprecisa frontera que separa lo uno de lo otro. Lo más interesante, en mi opinión, es el criterio subjetivo que cada uno utiliza para decidir qué es música y qué es un sonido intruso. Lo cierto es que ni yo mismo sé establecer con certeza qué forma parte del concierto y qué no. Hoy por ejemplo, el ruido que hacían los ascensores del edificio al subir y al bajar me ha parecido que se integraba muy bien, así que podríamos decir que también formaban parte de la música”. >>⁴⁰⁸⁸

⁴⁰⁸⁴ ARMADA Alfonso, *Las últimas sombras*, Abcd las artes nº706, 13 a 19 agosto, 2005, p.27

⁴⁰⁸⁵ HORTA Arnau, *La música del sonido ausente*, El País – Babelia, 1 febrero 2003, p.19

⁴⁰⁸⁶ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.25

⁴⁰⁸⁷ HORTA Arnau, *La música del sonido ausente*, El País – Babelia, 1 febrero 2003, p.19

⁴⁰⁸⁸ *Ibidem*.

El silencio de Cage insiste en la imprecisión, en la continuidad sin principio ni fin (en devenir)...

<< Cage utiliza una marca temporal en su obra 4' 33'', tiempo que dura su obra, pero este tiempo es una orientación sobre la voluntad del artista por decidir la duración de la obra. Debemos considerar que los sonidos escuchados durante el tiempo explícito de la obra continúan existiendo después del tiempo señalado, y que del mismo modo, estos sonidos también han existido con anterioridad al inicio de la obra. El ambiente es un continuo sonoro sin inicio ni final, tan sólo la decisión del autor por utilizar esos sonidos como música les otorgan una categoría artística propia. >>

... y en la “ausencia de intención” encontramos unos conceptos que parecen próximos al zen:

<< Esta disposición, es decir, dejar que los sonidos sean simplemente lo que son, exige una ausencia de intención sobre ellos. La única intención que se busca es, como dice Cage, “establecer un diálogo entre el hombre (la sociedad también) y la naturaleza (la ciudad celeste ya no está fortificada: echó a volar por el espacio)” >>⁴⁰⁸⁹

De esta manera la emblemática obra de Cage nos orienta naturalmente al “entorno”:

<< La obra 4' 33'' es la evidencia que nos demuestra que el entorno posee su propia musicalidad y que nosotros podemos crear música sin necesidad de ser virtuosos. La escucha y disfrute de los sonidos ambientales es la esencia de esta obra. >>

... y, complementariamente, Ariza valora el “camino inverso” mediante la “grabación”:

<< De la consciencia de que los sonidos ambientales pueden ser utilizados como sonidos musicales a su presentación como obra sonora encontramos diferentes estrategias artísticas y musicales. Por un lado encontramos el camino inverso que el mostrado en 4' 33'', es decir, cuando los sonidos del entorno entran de nuevo en la sala de conciertos a través de su grabación en cinta magnética. >>⁴⁰⁹⁰

Naturalmente también puede producirse una aproximación desde el concepto de la física, al silencio de la naturaleza, para ser escuchado e incluso grabado:

<< (...) id a un lugar donde haya agua tranquila, como un pantano o un estanque o incluso una pequeña laguna. Si es a principios de primavera, cuando el agua es fría y el ambiente cálido, el sonido viajará a distancias increíbles debido a la reflexión del sonido a través de las capas térmicas (...) El amanecer y el atardecer son los mejores momentos del día debido a que suele haber menor viento. >>⁴⁰⁹¹

Mediando la “dimensión física”, entre “escultura” y naturaleza sonora se producen creativas interacciones...:

<< (...) la escultura a través de la acción performativa del público o a través de sistemas mecánicos y electrónicos ha conseguido añadir una dimensión sonora a su pura dimensión física. Pero la acción del sonido no se limita únicamente a los espacios cerrados y delimitados por la sala de exposiciones. Precisamente al concretar el sonido en un lugar cerrado es un intento por delimitar de algún modo aquella materia que no tiene límites. >>

... dinamizadas por Cage y que guiarán la escultura de vanguardia. Una valoración que bajo el epígrafe de “espacios naturales y el paisaje sonoro”, Ariza plantea apoyándose en la autoridad de Javier Maderuelo (*Interferencias en el espacio escultórico*, Catálogo exposición Círculo Bellas Artes Madrid, 1990, p.25):

<< El sonido se manifiesta en espacio y a su vez en paisaje. Paisaje interior y paisaje exterior, un espacio expositivo que se abre a la naturaleza y la ciudad. Esta idea también ha sido señalada por Javier Maderuelo cuando hacía referencia a la serie de obras de John Cage iniciadas en 1939 y tituladas genéricamente *Imaginary Landscapes*, paisajes imaginarios: “En estas piezas musicales Cage utiliza sonidos y ruidos tomados al azar, al conjunto de estos sonidos que forman la obra le concede el título de paisaje. (...) Siguiendo estos pasos, a continuación, la escultura abandonará el formalismo

⁴⁰⁸⁹ ARIZA Javier, *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Cuenca, 2003, p.209

⁴⁰⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁰⁹¹ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.31

antropomórfico para requerir una intervención más amplia sobre el espacio que se acercará también a la idea de paisaje”. >>⁴⁰⁹²

Incluso la física de la forma se relaciona con el sonido en la naturaleza, sugiriendo en cierta medida aquella escultura / acústica valorada por Ariza, mediando ciertos instrumentos encontrados en la misma naturaleza:

<< Buscad objetos cuya forma sea parecida a la de las orejas o los instrumentos musicales. Los troncos huecos, la base de los acantilados y los claros de los bosques son ejemplos de lugares que presentan ventajas para la audición debido a que amplían la forma del oído externo y aumentan la capacidad auditiva. >>⁴⁰⁹³

El “paisaje sonoro” en su multiplicidad, invita al discernimiento de “otra forma” incidiendo sobre la física del mundo:

<< El paisaje sonoro está constituido por una pluralidad y multiplicidad de objetos sonoros provenientes de diferentes puntos, cada uno de ellos con su propio alejamiento y cota. Un paisaje formado por la pluridireccionalidad de los sonidos que nos envuelven y que nos invitan a discernir otra forma de percibir el mundo físico. >>⁴⁰⁹⁴

Otra física, la del color también incide sobre el silencio. Jacqueline Lichtenstein contribuye a establecer la identidad del “color” cuando afirma que:

<< la autonomía y la irreductibilidad del color, y en particular su irreductibilidad al lenguaje, son los rasgos que lo caracterizan (...) El color es un “placer que excede el discurso. Como la pasión, el placer del *coloris* se escabulle de la determinación lingüística. (...) Y, si bien las Academias occidentales lo consideraban de otra manera, ello no indica tanto una deficiencia en el color, como la insuficiencia e impotencia del lenguaje: >>

La autora encuentra el silencio en *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, (trad. por E. McVarish, Berkeley, 1993, p.194), cuando se pregunta:

<< “Cómo puede nadie hablar de *coloris*? [...] ¿Cómo podemos nombrar un placer que escapa a cualquier calificación? (...) la emoción que envuelve al espectador (...) siempre es turbulenta cuando intenta expresarla. Sorprendido, cautivado y seducido, el individuo también pierde el habla; su ruina implica el derrumbamiento de todas las formas de discurso, la ausencia repentina de lenguaje.” >>⁴⁰⁹⁵

La atención al color forma parte de cierta filosofía de acercamiento sonoro a la “naturaleza”, cuando existe cierta ética ecológica:

<< Rialto Beach es el lugar donde doy clases de naturaleza y donde escucho en el Instituto del Parque Olympic, en el estado de Washington. (...) Al salir a escuchar, hay que limitar el número de componentes del grupo a menos de diez. Evitad asimismo las prendas de colores vivos. Las telas sintéticas no son buenas para escuchar porque producen ruido. Eliminad *veleros* y cierres metálicos y sustituidlos por cintas y botones. >>

... y la indumentaria puede formar parte de una instrumentación sonora contaminante:

<< Hay que llevar ropa de más abrigo que para otro tipo de excursiones, ya que se camina más despacio. No se utilizará impermeable, sino paraguas, porque permite alejarlo de los oídos y utilizarlo también como parábola para recoger sonidos y captarlos.>>⁴⁰⁹⁶

Entre “color”, “silencio” y “lenguaje” se evidencia cierta interacción de la que Wittgenstein es cómplice:

⁴⁰⁹² ARIZA Javier, *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Cuenca, 2003, p.196

⁴⁰⁹³ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.31

⁴⁰⁹⁴ ARIZA Javier, *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Cuenca, 2003, p.196

⁴⁰⁹⁵ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.99

⁴⁰⁹⁶ HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.30

<< El silencio que llega a provocar el color es una señal de su poder y de su autonomía. El silencio es la manera de expresar respeto por aquello que nos transporta más allá del lenguaje. “Si de algo no podemos hablar, debemos permanecer en silencio”, decía Wittgenstein, quien también creía que el color superaba los límites del lenguaje. El cuerpo se revela como un medio de expresión cuando nos faltan las palabras. Así pues, el color se vincula al cuerpo al menos de dos maneras: se aplica como un maquillaje, y como él se resiste a la verbalización. >>⁴⁰⁹⁷

“Silencio”, lenguaje y ética en el contexto urbano, pueden tener un enfoque radicalmente diferente al que establece la escucha atenta de Hempton en la naturaleza:

<< El escritor argentino Héctor Tizón, que pronunció un duro alegato contra la guerra en el discurso inaugural de la Feria Internacional de Libro de Buenos Aires, está convencido de que es tiempo de hablar y no de callar. “Nos queda la palabra. Si el escritor no usa la palabra es como si estuviera muerto”, declara Tizón, que rechaza el silencio de sus colegas. “Frente a la globalización del mercantilismo y de la pobreza, veo que el escritor no ha ocupado el lugar que le correspondía”. >>

A este respecto debe recordarse la autoridad de Tizón cuando niega el silencio:

<< Reconocido como uno de los grandes narradores contemporáneos en lengua española Héctor Tizón compagina a los 73 años la literatura con el derecho, como juez de la Corte Suprema de Jujuy, su provincia, en el extremo noroccidental de Argentina. Abogado, periodista y diplomático, ha vivido en México, París, Milán y Madrid. >>⁴⁰⁹⁸

El silencio también deviene complicidad para Virilio que denuncia apoyándose en Sartre y Camus el “sin sentido” del arte contemporáneo:

<< ¿Decir y callarse son al sonido lo que *mostrar* y *esconder* a la visibilidad?

¿Qué proceso del sentido se disimula entonces detrás del proceso del sonido? ¿Callarse se convierte en lo sucesivo en una forma discreta del asentimiento, de la convivencia, en la época de la sonorización de las imágenes, de todos los iconos audiovisuales?

¿El poder de la enunciación de las máquinas vocales ha alcanzado a la denuncia del silencio, de un silencio convertido en MUTISMO? >>

... buscando complicidades silenciosas en conocidos artistas:

<< Aquí, creo, tenemos que recordar a Josep Beuys y a su obra titulada *Silencio*, que hace juego -por no decir eco- con el *Grito* de Edouard Munch. La utilización sistemática del fieltro en sus instalaciones londinenses, como tantas CAMARAS SORDAS, en la época en la que justamente iba a producirse la explosión ensordecedora de lo AUDIOVISUAL, pero también de lo que en adelante se convino en llamar crisis del arte moderno, o más exactamente: el arte contemporáneo de la crisis del sentido, de ese SIN SENTIDO del que hablaban Sartre y Camus. >>⁴⁰⁹⁹

Este aspecto ético de Virilio lo resalta Giunta:

<< *El procedimiento silencio* comprende dos ensayos en los que Virilio aborda plenamente las problemáticas del arte contemporáneo. El problema central sobre el que nos propone reflexionar es cual es el mundo que corresponde al arte contemporáneo. En el primer ensayo, “Un arte despiadado”, Virilio formula las preguntas que se les plantean a la crítica y al público que visitan una exposición de arte contemporáneo. Los problemas refieren, centralmente, a cuestiones éticas. >>⁴¹⁰⁰

Giunta, por su parte, insiste en el concepto de “límite ético” que pretende ir más allá de la justificación libertaria:

<< “En lugar de cometer un verdadero crimen, matando con una bomba a transeúntes inocentes, el despiadado autor contemporáneo de este siglo acomete contra los símbolos, contra el sentido mismo del arte ‘compasivo’, el cual asimila al ‘academicismo’.” P.V.

⁴⁰⁹⁷ BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p.100

⁴⁰⁹⁸ RELEA Francesc, *Hector Tizón rechaza el silencio de los escritores ante la corrupción y la pobreza*, El País, 22 abril 2003, p.35

⁴⁰⁹⁹ VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.87

⁴¹⁰⁰ GIUNTA Andrea, *Paul Virilio, una introducción*, en VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.24

Las preguntas de Virilio tocan uno de los puntos más conflictivos del arte contemporáneo, ¿la defensa de la libertad en el arte lo justifica todo?, ¿hay algún límite (ético) para lo que puede exhibirse en los espacios del arte? >>⁴¹⁰¹

El espectáculo del arte contemporáneo, posmoderno incluso, aparece cuestionado desde un silencio, que sugiere cierto aire de naturaleza:

<< En efecto, ¿que ha sido del MUNDO DEL SILENCIO en el momento en que van a desarrollarse, siempre bajo la égida de Malraux, los primeros espectáculos de LUZ Y SONIDO, que invadieron las zonas monumentales mediterráneas, a la espera de la reciente moda de los espectáculos en vivo de los museos, sin hablar de esa catastrófica NOCHE DEL MILENIO en que las nieblas del valle del Nilo han interrumpido bruscamente el concierto de Jean-Michel Jarre? Luego del fieltro ensordecedor de *PLIHGT* -la instalación londinense de Beuys- fue el SMOG al pie de las pirámides. >>⁴¹⁰²

A este respecto Giunta se interesa sobre el conflicto político del silencio con el “espectáculo de la abyección”:

<< (...) lo que el arte contemporáneo nos demostraría es que el *espectáculo de la abyección* ha triunfado. Y sin embargo, en nombre de la libertad de expresión, se ha vuelto políticamente incorrecto cuestionarlo. Pero el arte contemporáneo no sólo es despiadado por lo que muestra. También lo es porque ha suprimido la integridad del silencio a la vista. En *El procedimiento silencio*, Virilio considera las consecuencias del sonido en un lenguaje artístico que, desde el cinematógrafo, ha avanzado en la tecnificación de los multimedia. >>⁴¹⁰³

Virilio concluye cuestionando ciertos silencios (cómplices) como los que hemos tratado con el juez Tizón:

<< Extrañamente, el METODO SILENCIO se instaura en Europa como en los Estados Unidos en la época de la gran depresión, que sigue a la quiebra de Wall Street, en 1929. Desde entonces, EL QUE CALLA OTORGA: ningún silencio puede ser reprobador, resistente, sino solamente consentidor. (...) Durante la gran crisis económica que, en Europa, desembocará en el TOTALITARISMO nazi, el silencio no es más que una abstención. >>⁴¹⁰⁴

... y, desde un planteamiento conceptual, Virilio relaciona / cuestiona éticamente silencio y “nada”, alertando cuando se orientan hacia el “totalitarismo”:

<< Favoreciendo indirectamente el ascenso del TOTALITARISMO, el ‘procedimiento silencioso’ de la democracia alemana pronto tenía que autorizar todos los *negacionismos*. Recordemos la confidencia del pastor Niemoller: “Cuando arrestaron a los gitanos, no dije nada. Cuando arrestaron a los homosexuales, no dije nada. Cuando deportaron a los judíos, no dije nada. Pero cuando me arrestaron, nadie dijo nada.”>>⁴¹⁰⁵

Por su parte, el escritor-juez argentino Héctor Tizón, reafirma la “identidad” del no silencio:

<< “En los entresijos de la escritura, e incluso en lo que no se dice en la literatura, uno siempre está dejando señas de identidad. El mejor ejemplo lo tenemos en Estados Unidos, donde, a pesar de que la atracción de Francia llevó a muchos escritores a irse a vivir allá, no perdieron sus señas de identidad. Por ejemplo, un escritor como Hemingway (...) Es muy importante que el lector se dé cuenta desde dónde hablamos, casi tan importante como de qué hablamos.” >>⁴¹⁰⁶

⁴¹⁰¹ *Op. cit.* p.25

⁴¹⁰² VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.89

⁴¹⁰³ GIUNTA Andrea, *Paul Virilio, una introducción*, en VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.28

⁴¹⁰⁴ VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.91

⁴¹⁰⁵ *Op. cit.* p.103

⁴¹⁰⁶ RELEA Francesc, *Hector Tizón rechaza el silencio de los escritores ante la corrupción y la pobreza*, El País, 22 abril 2003, p.35

El concepto de ausencia aproxima la silenciosa “identidad” de Tizón y la “identidad virtual” de McLuhan:

<< McLuhan se cruza con los debates actuales sobre “la identidad virtual” y la relación del cuerpo, la identidad y las tecnologías electrónicas. >>⁴¹⁰⁷

Sin embargo, la valoración ética del “medio” parece minimizada respecto al “mensaje”. Remitiéndonos al conocido aforismo de McLuhan, constatamos que parece menos interesado en la ética del lenguaje-silencio, cuando el contenido (ético incluso) deviene irrelevante:

<< “El medio es el mensaje”: El uso humano de cualquier medio de comunicación tiene un impacto que es más relevante que el contenido de cualquier medio, o lo que éste puede transmitir. El proceso de estar en un entorno virtual, por ejemplo, tiene un mayor impacto en nuestra existencia que el programa en el que estamos inmersos. El acto de ver la televisión ha tenido un impacto mayor que lo que vemos por televisión. >>⁴¹⁰⁸

Virilio, que establece la interacción entre silencio y ética, es un “prolífico intelectual” que al igual que McLuhan trabaja desde las tecnologías actuales, en tanto que arquitecto (incluso):

<< Paul Virilio (París, 1932) inició su carrera como arquitecto, y es actualmente un prolífico intelectual. [Arquitecto y urbanista, fue director de la Escuela Especial de Arquitectura entre 1972 y 1975.] >>⁴¹⁰⁹

En otro contexto de silencio, aun parecen resonar los ecos de Cage en el “paralelismo silencio-vacío” que para Barañano desprende el proyecto de Chillida en la naturaleza. El paralelismo música / escultura deviene incluso “místico”:

<< El paralelismo silencio-vacío, silencio en la música y vacío en la escultura contemporánea, no es sin embargo una relación nueva. Ya el mito griego nos habla de ello y los gnósticos cristianos escribieron abundantemente de lo inefable del silencio del abismo. >>

Además de la historia, Barañano también hace cómplice de la escultura (de “piedra y vacío”) a otras disciplinas con autores mediadores y místicos paradójicos:

<< La poesía contemporánea también ha reconsiderado el valor y significado del silencio: “todo silencio está hecho de palabras que no se han dicho”. Esta misma reflexión de Marguerite Yourcenar se encuentra en el poeta José Angel Valente y en el crítico y profesor George Steiner. En el fondo subyace en el lenguaje de la mística. La experiencia del místico es una experiencia absoluta, pero su paradoja es situarse en el lenguaje; su experiencia pertenece de algún modo al mundo de la mediación, como le pasa al escultor actual. El místico está entre el silencio y la palabra, el escultor Chillida trabaja en Tindaya con la piedra y con su vacío. >>⁴¹¹⁰

La naturaleza instrumentalizada en el sonido vacío del “bambú”, se corresponde con una mística oriental del sonido, que también observamos desde el *mantra* vocal (esencialmente OM) al instrumento apropiado:

<< Toda la esencia de la Naturaleza y la búsqueda de la iluminación espiritual parecen irradiar del sonido del *shakuhachi*, la flauta de bambú japonesa.

(...) esta flauta de bambú japonesa (...) emana una sensación de soledad sosegada, (...) igual que los dibujos a tinta de Sesshu, pocos trazos le son suficientes para crear un objeto, un paisaje, una atmósfera.>>

... aquí una “flauta” japonesa armonizada con la “meditación”:

<< (...) Sus orígenes se remontan al siglo XVII, cuando la secta Fuke del budismo zen convirtió esta flauta en fiel compañera de los monjes itinerantes *komuso*. Los monjes la utilizaban cuando pedían limosna (y entonces solían ocultarse la cabeza con una cesta) y pronto su práctica pasó a constituir una

⁴¹⁰⁷ HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 2004, p.79

⁴¹⁰⁸ *Op. cit.* p.87

⁴¹⁰⁹ VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. contraportada

⁴¹¹⁰ BARAÑANO Kosme, *Integrando arte y naturaleza*, en BARAÑANO Kosme de, - FERNANDEZ ORDOÑEZ Lorenzo, *Montaña Tindaya - Eduardo Chillida*, Gobierno de Canarias, 1996, p.41

primordial herramienta de meditación para alcanzar la iluminación. Desde mediados del siglo XIX, el *shakuhachi* empezó a extenderse fuera de los círculos de la secta Fuke. >>⁴¹¹¹

Recíprocamente, desde Occidente, Javier Ariza (doctor en Bellas Artes y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca), reflexionando sobre la espiritualidad del sonido considera que

<< En la mayoría de las culturas y religiones, incluida la cristiana, no faltan relatos en los que se narra la manifestación de un Dios que se expresa a través de los sonidos, sonidos que articulan la voz de ese Dios.>>⁴¹¹²

La espiritual flauta oriental, desde el concepto de suspensión intemporal, parece contraponerse a la realidad virtual occidental. Curiosamente la duración mínima de la pieza japonesa, viene a coincidir con la duración de poco más de “cuatro” minutos (4’33”) de la citada pieza silenciosa de Cage, necesariamente impregnada de vacuidad, estableciéndose cierta sintonía con estos interpretes de flauta que:

<< buscan expresar la vacuidad que según la visión budista subyace a la realidad. Pero un difuso talante espiritual imbuje la casi totalidad del repertorio del instrumento. Tal como ocurre en el género poético del haiku, es frecuente el caso de piezas inspiradas por la mística contemplación de la Naturaleza. (...) >>

Naturalmente la “lentitud” forma parte de esta instrumentación:

<< Si el haiku posee el don de la brevedad, de la intuición fulgurante que abre una brecha en el fluir del tiempo y produce un estado de suspensión intemporal, el *shakuhachi*, por su parte pretende abolir el tiempo apoyándose en él. Sus piezas se desarrollan con lentitud (su duración suele oscilar entre los cuatro y los veinte minutos). >>⁴¹¹³

La ‘artificial’ búsqueda de la pureza en la música occidental, dificulta la comprensión de la natural y meditativa imperfección zen (aquí con “impurezas”), consecuentemente también de la vida que desprende:

<< El intérprete occidental está empeñado en defender la pureza de la nota. Aquí no. El *shakuhachi* sumerge la nota en un universo de irregularidades, asimetrías, oscilaciones e ‘impurezas’, Sin ellas, la nota no tendría vida (...) >>

El intérprete de *shakuhachi* es un asceta y también un samurai (binomio típicamente zen) que utiliza su respiración como una espada. (...) Sus sonidos han de ser realizados con gesto seguro y decidido, cuyo control es el resultado de una severa autodisciplina. Su índole meditativa desconoce toda laxitud y no excluye la presencia de acentos vehementes y cortantes. >>⁴¹¹⁴

La naturaleza aparece en esta peculiar ‘flauta zen’, donde el espíritu naturalmente se instrumentaliza en música:

<< El *shakuhachi* habla de lunas, valles, ciervos, grullas y árboles en la medida que el flautista logra despertar dentro de sí mismo una intuición directa del mundo. Con su voz, el instrumento expresa el amor incondicional a todas las formas (materiales y espirituales) y al mismo tiempo la conciencia cabal de su vacuidad. Por eso, los monjes *komuso* afirmaban que la religión es música.>>⁴¹¹⁵

No podemos dejar de citar aquí a Sodô Yokoyama, monje zen japonés que hizo del parque municipal Kaikoen su morada y su ermita. Allí vivió hasta 1980, haciendo música soplando en una simple hoja de árbol, hasta ser conocido como ‘maestro zen flauta de hierba’. Para él, su música era un acto religioso. En el parque, en el lugar donde vivía, queda una foto y la grabación de una de sus melodías.

⁴¹¹¹ RUSSOMANNO Stefano, *El alma del bambú*, Blanco y Negro Cultural, 7 febrero 2004, p.37

⁴¹¹² ARIZA Javier, *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Cuenca, 2003, p.19

⁴¹¹³ RUSSOMANNO Stefano, *El alma del bambú*, Blanco y Negro Cultural, 7 febrero 2004, p.38

⁴¹¹⁴ *Ibidem.*

⁴¹¹⁵ *Ibidem.*

Saltando del espiritual micro-túnel oriental de la flauta al artístico macro-túnel occidental de la arquitectura destacamos la radical integración de conceptos como escultura y sonido, sin necesidad de “ninguna imagen” (como nuestra tesis) por parte de un introspectivo artista ‘plástico’:

<< El artista compone una cacofonía en *Materiales crudos*. Bruce Nauman ha convertido la inmensa Sala de Turbinas del museo Tate Modern de Londres en un túnel de sonido que transporta al visitante en un viaje introspectivo e intensamente emocional. Sin apoyarse en ninguna imagen, y cediendo el protagonismo al lenguaje y a los paisajes sonoros, el artista estadounidense ha creado una instalación singular en la que resume cuatro décadas de trayectoria creativa.

“(…) No hay nada que ver en la instalación. Ha dejado el espacio en estado puro” explica la comisaria.>>⁴¹¹⁶

En la arquitectónica escultura sonora el artista voluntariamente pierde su identidad (“neones y vídeos”):

<< Un sofisticado sistema de ‘altavoces’ deja por un momento de lado a los peculiares neones y vídeos de Bruce Nauman para tomar la Sala de Turbinas de la Tate, en la que es una envolvente pieza sonora que atrapa al visitante. Así es *Raw Materials*, entre la escultura y la instalación.>>⁴¹¹⁷

E inmediatamente surge la pregunta sobre la identidad de la “escultura”, que necesariamente aquí debe contemplar la arquitectura:

<< ¿Qué es una escultura? ¿Qué es una instalación? Tal y como están las cosas, apenas cabe describirlas como obras de arte que juegan con el espacio, y no con la superficie de una pintura, una fotografía o incluso un vídeo. En ese sentido, *Raw Materials*, el trabajo que Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941) presenta en la Tate Modern, es arte puramente tridimensional... Aunque los ojos no vean nada. Bueno... quizás unos pequeños rectángulos negros que se disponen cada cinco o diez metros en las paredes de la Sala de Turbinas... Pero casi no se distinguen; quizás estuvieron ahí siempre.>>⁴¹¹⁸

Esta escultura invisible y de enormes dimensiones se siente rítmicamente:

<< Hace falta mucho valor para presentar en este ambiente una mega-escultura de sonido.

Cuando entra, el espectador cae en la cuenta de que, caminando hacia el fondo, va pasando por segmentos espaciales en los cuales se escuchan voces. Luego hay como una breve interfase hasta que se escucha una voz diferente... Así veintiuna veces hasta llegar a la última pared.>>

A pesar de la “desmaterialización” se insiste conceptualmente en su identidad escultórica. Realmente, lo que ha hecho Bruce Nauman es:

<< darle una vuelta de tuerca muy radical a la progresiva desmaterialización de las artes o, mejor, a su nueva materialización en otras disciplinas, no necesariamente ‘artísticas’, sino quizás sociales, científicas (a Nauman le fascinan las estructuras matemáticas), biológicas... ¿Quién sabe? Lo cierto es que esto ocupa un espacio, le da nuevo sentido e incluso varía sustancialmente el recorrido físico. Quizás no sea de materia inerte, sino de ondas dinámicas (muy materiales). Pero esto, *Raw Materials*, es una escultura.>>⁴¹¹⁹

Estas bandas sonoras de Nauman en su continuidad / discontinuidad sugieren una conceptual afinidad con la citada *cinta de Möbius*, pues este sonido escultórico induce a la interiorización pero también a la experiencia “global”:

<< El visitante penetra en un túnel de 21 bandas sonoras, de narrativas sencillas y complejas, sin un principio ni un fin determinado.

“(…) Ha construido un túnel de sonido que recrea el mundo que uno mismo extrae de su interior. Garantiza una experiencia individual y también global, puesto que afecta a todos los sentidos. Incluso a la

⁴¹¹⁶ GOMEZ Lourdes, *Bruce Nauman crea un túnel de sonido en la Tate Modern*, El País, 12 octubre 2004, p.35

⁴¹¹⁷ COSTA José Manuel, *El cuerpo del sonido*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.25

⁴¹¹⁸ *Op. cit.* p.26

⁴¹¹⁹ *Ibidem*.

vista. Afecta a la mirada interior, habla directamente al cuerpo y uno se siente transportado por los diferentes ambientes sonoros”, describe Vicente Todoli, director de la Tate Modern. >>⁴¹²⁰

Manteniendo la escala saltamos de la “megaescultura” sonora de Nauman a un “macroedificio” (netamente escultórico) de Koolhaas, una emisora que por definición impedirá el silencio. Inevitablemente la globalización de la arquitectura occidental hace que se orientalice. Diríamos que en cierta reciprocidad con el acercamiento sonoro de Cage a Oriente, aparece un contemporáneo orientalismo arquitectónico asociado a las sonoridades contemporáneas (emisora), que inducen el movimiento circular (ondas) inspirando una arquitectura ortogonal que no obstante remite a la *cinta de Möbius*:

<< Pregunta: ¿Construirá el macroedificio para la televisión de Pekín? Respuesta: Sí, ya lo estamos construyendo. Rompe el esquema del rascacielos típico y provoca un movimiento circular entre las diferentes funciones de la emisora. (...) es un proyecto importante para nosotros ya que es un auténtico compromiso con su civilización. >>⁴¹²¹

Entre Oriente y Occidente, desde el zen conectamos con el infinito por medio de Ueda, pudiendo incluso visualizar (libre interpretación) el zen como *cinta de Möbius* o símbolo infinito desde el encadenamiento “forma” / “vacuidad” / “forma” /...:

<< Pregunta: ¿Y cuál es la idea central del zen? Respuesta: Forma es vacuidad, vacuidad es forma. El Todo y la Nada como la misma cosa. >>⁴¹²²

En Occidente literalmente visualizamos a Max Bill y su más famosa escultura *cinta sin fin* con la que parece compartir identidad “polifacética” y a la vez la plenitud de la experimentación de “una sola cara”:

<< Una de las más conocidas esculturas de Max Bill se titula “lazo infinito” y toma la forma de una cinta de Möbius. (...) esta forma geométrica tiene la propiedad de tener una sola cara, aunque aparente tener dos. (...) se dedica a varias actividades se la llama “polifacética”. Max Bill, al que se puede calificar así con total propiedad, parece sin embargo compartir con la cinta de Möbius esa rara cualidad, la de tener, a pesar de todo, *una sola cara*; una estructura de pensamiento tal que permite descubrir factores constantes en cada una de las facetas de su actividad formal. (...) conceptos básicos que constituyen el esqueleto de su obra. >>⁴¹²³

Uno de los términos que definen esa identidad múltiple / única de Bill, es el de “variación”, concepto generalizable disciplinarmente con el que también se acerca a la musicalidad:

<< La variación no es más que el rostro visible de la unidad, ya que sólo el cambio pone a la luz lo que permanece. Cualquier motivo formal puede ser modificado y desarrollado a través de múltiples variaciones las cuales son expresión de sus potencias. La variación, además de ser el principio fundamental de configuración musical, es una técnica de composición aplicable a las demás artes. >>⁴¹²⁴

... pero sin por ello olvidar el previo concepto de “unidad” que diluye fronteras disciplinares:

<< Manifestar la radical unidad de lo visible parece ser el objetivo primordial de Max Bill. Esa búsqueda de la forma como raíz común es lo que le permite cambiar de actividad (pasar, por ejemplo, de la arquitectura a la escultura, o del diseño de objetos a la tipografía) sin cambiar de actitud ni de método.

⁴¹²⁰ GOMEZ Lourdes, *Bruce Nauman crea un túnel de sonido en la Tate Modern*, El País, 12 octubre 2004, p.35

⁴¹²¹ SERRA Catalina, *Rem Koolhaas, Arquitecto. “Tengo obsesión por el ahora”*, El País, 12 abril 2005, p.39

⁴¹²² AMELA Victor M. “*Sólo desgasto mis zapatos*” *Shizuteru Ueda. Estudioso del Budismo Zen*, La Vanguardia, 11 enero 2005, p.11

⁴¹²³ MARTI Carles - LLECHA Joan, *Max Bill a través de cinco conceptos*, en Documents de Projects d’Arquitectura nº17, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2001, p.52

⁴¹²⁴ *Op. cit.* p.53

Su modo de afrontar el trabajo diluye, sin aparente esfuerzo, las fronteras convencionales que, a menudo, separan entre sí las diversas artes y oficios. >>

... incluso en complicidad con la naturaleza:

<< Bill conjetura la existencia, en el territorio de las formas, de leyes matemáticas que incumben a las estructuras formales al margen de su tamaño, tal como sucede con algunas leyes que rigen el mundo biológico las cuales vales tanto para los grandes mamíferos como para las bacterias. >>⁴¹²⁵

Precisamente es la unidad de la variedad (cuando menos interior-exterior) lo que permite una de las formas escultóricas más paradigmáticas de Max Bill (*Cintas sin fin*), que reintroduce uno de los conceptos más relevantes de Duchamp, los *ready-mades*, (aquí de las “matemáticas”):

<< Desde 1936 Max Bill realizó diversas versiones de las cintas sin fin, que tienen en común la creación de una figura de cualidades “extravagantes” mediante la rotación de una cinta alrededor de su eje longitudinal. De repente uno no puede distinguir la cara interior de la superior de la cinta y, contradiciendo la definición habitual, las líneas paralelas de los límites laterales confluyen. La *Cintas sin fin* son, básicamente, *ready-mades* conocidos dentro del mundo de las matemáticas con el nombre de “cintas de Moebius” [también escrito como Möbius]. >>⁴¹²⁶

Desde esta concepción del dualismo integrado, observamos una sorprendente correspondencia temporal de dos estrellas de la arquitectura occidental, Koolhaas y Portzampac, que realizan proyectos arquitectónicos emblemáticos en China, coincidiendo además en el énfasis conceptual-formal en la banda de *Moebius*.

Plural y singular, una terminología que integra arquitectura y sonido, mediando escultóricas ondulaciones. Concretamente la citada *banda de Moebius* aparece junto a no obras o “proyectos no realizados”, expuestos en tanto “creaciones y proyectos en *Plural y singular*” de Christian de Portzampac un arquitecto especializado en construir ‘la música’. Aquí la banda de *Moebius* (o *Möbius*) aparece cargada de significados musicales, pero también de cierto orientalismo desde la manifiesta “no fijación”, un sinónimo del devenir (concepto que reiteramos):

<< La exposición consagrada al arquitecto se interesa tanto por su obra construida como por proyectos no realizados, que muestra a partir de maquetas y filmes. “Las fotografías y planos los dejo para los libros. Una exposición ha de transmitir la sensación física de la arquitectura”, afirma Christian de Portzampac mientras se extiende sobre las dificultades legales de crear un barrio distinto en Pekín. (...)

“Tras haber construido la Cité de la Musique en París varias ciudades me han pedido auditorios, óperas o complejos dedicados a la música. Me interesan las salas con una geometría de difusión del sonido que evitan su fijación, y por eso experimento con curvas sacadas de la banda de Moebius”, señala el arquitecto. >>⁴¹²⁷

Desde otra perspectiva el artista y diseñador Bruno Munari explica empíricamente la “topología experimental” de la *cinta sin fin*, que dota de materialidad a la geometría ‘virtual’:

<< Las figuras y los sólidos de la geometría son incorpóreos, abstractos, perfectos. Para la geometría un cubo de plomo y otro de esponja son tan sólo un cubo >>

... y, por consiguiente, nuestro interés deriva (‘devenir’) de la “geometría” hacia:

<< La topología, por el contrario, da una materia a estas formas y estudia qué le sucedería a un tetraedro si tuviera las caras de goma y unidas entre sí: se abre, se meten dentro las manos, se estira y se distiende sobre un plano (...)

Para la topología, una circunferencia es como si estuviera hecha con una cadenita en vez de con un trazo; puede deformarse a placer de modo que siempre divida en espacio en dos partes: una en su interior y otra

⁴¹²⁵ *Op. cit.* p.52

⁴¹²⁶ FREI Hans, *La transversal de Max Bill*, en 2G n° 29-30 *Max Bill. Arquitecto*, p.24

⁴¹²⁷ MARTI Octavio, *La arquitectura marca en Lille el cierre de la capitalidad cultural*, El País 13 octubre 2004, p.37

exterior a ella. Se le pueden dar todas las formas que se quiera, incluso la del cuadrado; para la topología tiene el mismo valor que el círculo. >>⁴¹²⁸

Esto vuelve a recordarnos la importancia de la “geometría” ahora instrumentalizada por el corte, que paradójicamente permite establecer una infinita conexión entre interior y exterior:

<< La geometría tiene como instrumento principal el compás; la topología usa las tijeras, corta las figuras, las recompone de otro modo, señala que siguen siendo las mismas y dice que tienen cualidades iguales o enteramente absurdas como las de la famosísima cinta de Mobius. ¿Es posible que un cuerpo plástico tenga sólo una superficie, no tenga interior y exterior y esté limitado por una sola línea? >>

La respuesta del diseñador es empírica:

<< Probemos: se toma una franja de papel de cera de 5 cm. de ancho por 20 o 30 de largo (las medidas son indiferentes). Se toman los dos lados menores y se combinan entre sí. Tendremos un anillo o un cilindro de 5 cm. de alto por X. Abramos de nuevo el anillo y demos una media torsión a la franja. Combémosla de nuevo según sus lados menores y veremos que lo que antes era el interior del cilindro ahora prosigue como exterior y las dos líneas que limitaban el cilindro, las dos circunferencias de encima y abajo ahora son una sola línea. >>⁴¹²⁹

Esta ‘sorprendente’ relación conectiva interior-exterior, no parece conceptualmente muy distante de la “teleología” (griega en origen) que Williams define como “una unidad del mundo” donde “causa inmediata” y “causa superior” forman unidad:

<< La palabra *teleología* procede del griego *teleos*: la causa final. La Teleología es la filosofía y creencia en que todo en el mundo, y más allá, está vinculado entre sí, y que existe una causa superior, que está por encima y lejos de la causa inmediata. >>⁴¹³⁰

Aquella relación entre interior y exterior en la cinta *Moebius*, puede establecer cierta relación conceptual entre ‘todo’, interesándonos aquí la de ciencia y arte. Quizás incluso mediando la naturaleza, como por ejemplo sucede con un volcán histórico que, curiosamente, Turner certifica artísticamente. Incluso desde la ‘unitiva’ deriva lingüística (Turner > Turrell) recordemos al efecto el ya citado trabajo artístico de Turrell en un volcán extinguido:

<< En 1815, en la isla indonesia de Sumbawa, una bella montaña, inactiva durante mucho tiempo, llamada Tambora, estalló espectacularmente, matando a 100.000 personas en la explosión y en los tsunamis relacionados. (...) Fue la mayor explosión volcánica de los últimos 10.000 años, 150 veces mayor que la del monte St. Helen, equivalente a 60.000 bombas atómicas del tamaño de la de Hiroshima.>>

Desde una concepción ‘total’ del zeitgeist se levanta una artística (Turner y Byron) acta notarial del acontecimiento:

<< Las noticias no viajaban demasiado rápido en aquellos tiempos. *The Times* de Londres publicó un pequeño reportaje (en realidad una carta de un comerciante) siete meses después del acontecimiento. Pero, por entonces, se estaban sintiendo ya los efectos de Tambora. Se habían esparcido por la atmósfera 240 kilómetros cúbicos de ceniza humeante, polvo y arenilla, que oscurecían los rayos del Sol y hacían que se enfriase la Tierra. Las puestas de Sol eran de un colorido insólito pero empañado, algo que captó memorablemente el artista J.M.W. Turner. Aunque él no podría haberse sentido más feliz, el mundo se hallaba cubierto en su mayoría por un sudario oscuro y opresivo. Fue esa penumbra sepulcral lo que indujo a Lord Byron a escribir (...) “Yo tuve un sueño, que no era un sueño. / El luminoso sol se había extinguido y las estrellas / vagaban sin rumbo...” Lord Byron, *Darkness*. >>⁴¹³¹

En el devenir de lo universal a lo particular, observamos que la naturaleza del “volcán” interesa a otros artistas:

⁴¹²⁸ MUNARI Bruno, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1973, p.164

⁴¹²⁹ *Ibidem*.

⁴¹³⁰ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.120

⁴¹³¹ BRYSON Bill, *Una breve historia de casi todo*, RBA, Barcelona, 2004, p.401

<< “Casi toda mi pintura está basada en la naturaleza” (...) “No trato, sin embargo, de representarla tal como es. No busco retratar un volcán, sino la sensación, la emoción que me ha causado, el olor a azufre, los gases, el ruido de la fosa... Trato de plasmar todas esas sensaciones”. Ortiz de Elguea pone el ejemplo del volcán ya que es una de las piezas que refleja su juego entre la figuración y la abstracción. Fosa craterica recrea el cráter de la isla siciliana de Vulcano. Allí estuvo el artista y allí realizó el dibujo que remató en su estudio. >>

Carmelo Ortiz de Elgea (Vitoria, 1944), miembro del grupo Orain, se adscribe también al concepto del ‘devenir’, que no obstante le suele orientar hacia la naturaleza, pues:

<< ha conseguido con los años despojarse de las ataduras y anhelos de juventud y sentirse libre cuando se enfrenta al lienzo en blanco. “Nunca sé de antemano lo que voy a pintar”, confiesa; “me dejo fluir”. En todo caso, su trayectoria suele acabar casi siempre en el paisaje. >>⁴¹³²

También encontramos otro “volcán” valorado como concepto de “unidad del mundo”, que desde la anticipación de unos datos predeterminados parece introducir el concepto de proyecto en la naturaleza:

<< Un volcán hace su erupción en un campo y provoca que se forme una montaña donde antes no había ninguna. La causa inmediata fue la explosión de gas y del magma que se encontraban presionados, pero la forma del cono, el flujo de la lava, el alcance al que llegan los desechos, las formas de la nueva piedra al enfriarse, contraerse y agrietarse, son datos predeterminados y pueden ser anticipados, porque responden a un conjunto de leyes que han gobernado y gobiernan al mundo y al universo desde un principio. >>

... y la naturaleza le orienta a Williams hacia el concepto “global” de los griegos, concretado en su concepto de teleología (antes definido):

<< Los antiguos griegos, igual que los menores, comenzaron a estudiar la ciencia desde un punto de vista global. Miraron al mundo que les rodeaba para encontrar aquellas leyes que mostraban una relación entre unas y otras de las partes. Creyeron que las leyes básicas de la naturaleza prevalecen sobre todo aquello que es creado por la naturaleza o por el ser humano. >>⁴¹³³

Mediando un volcán se evidencia que la relación entre *todo / casi* (incluso ciencia y arte), tiene distantes aunque directas consecuencias humanas:

<< Ni llegó la primavera ni calentó el verano: 1815 pasaría a conocerse como el año sin verano. No crecieron los cultivos en ninguna parte. En Irlanda, una hambruna y una epidemia de tifus relacionada mataron a 65.000 personas. En Nueva Inglaterra, el año pasó a llamarse popularmente Mil Ochocientos Hielo y Muerte. Las heladas matutinas duraron hasta junio y casi ninguna planta creció. La escasez de forraje hizo que muriese mucho ganado (...) Sin embargo, a escala mundial la temperatura descendió menos de 1°C. Como los científicos aprenderían, el termostato de la Tierra es un instrumento extremadamente delicado. >>⁴¹³⁴

El instrumento se evidencia dramáticamente delicado, lo cual sugiere una sutil búsqueda teleológica, que evidencie las correlaciones entre las diversidades:

<< La causa final de los griegos es el panorama global para la visión. Pero la visión interna moderna, la de que el conocimiento se acumula pieza a pieza, es la causa inmediata. Las piezas no pueden ser entendidas separadamente, sino que deben ser combinadas para dar un cuadro de todo lo que ha sido hecho y de todo lo que es posible en la forma y estructuras de cosas orgánicas e inorgánicas, animadas e inanimadas. La visión interna ha sido intentada sin descanso por la ciencia moderna, pero pocos han tomado la senda más sutil y más precaria de encontrar las correlaciones entre las diversidades. >>⁴¹³⁵

Esta tarea es ambiciosa, pero grandes personajes con vocación multidisciplinar ya lo han intentado:

⁴¹³² MARIN M. Ortiz de Elgea muestra su *discurrir pictórico hacia los paisajes*, El País - País Vasco, 25 junio 2005, p.5

⁴¹³³ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.120

⁴¹³⁴ BRYSON Bill, *Una breve historia de casi todo*, RBA, Barcelona, 2004, p.402

⁴¹³⁵ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.120

<< La “búsqueda de relaciones entre cosas aparentemente desvinculadas” es conocida como búsqueda aristotélica. Grandes personalidades humanas han retomado esa búsqueda después de los griegos. Entre ellos figuró Leonardo da Vinci. Como escultor, arquitecto, ingeniero, anatomista y naturalista, buscó el orden existente en la vida. >>⁴¹³⁶

Siglos después, esta tarea sigue interesando y consecuentemente se aborda científicamente el concepto de totalidad:

<< El título es ambicioso, pero el resultado no defrauda. Una historia de casi todo, por breve que sea, exige pasar revista a tantos acontecimientos, (...) Bryson nos lo cuenta (casi) todo, siempre con rigor y con amenidad. >>⁴¹³⁷

Bill Bryson, escritor y periodista especializado en libros de viajes, ganó con este libro el premio Avetis para libros científicos en 2004, utilizando una rigurosa metodología:

<< (...) con la curiosidad del viajero y las armas del periodista, Bill Bryson decidió dedicar “una parte de mi vida (tres años al final) a leer libros y revistas y a buscar especialistas piadosos y pacientes, dispuestos a contestar a un montón de preguntas extraordinariamente tontas”. (...)

El índice de los libros que Bryson ha consultado es una excelente lista de libros de divulgación más importante de los últimos años, (...) ha mantenido entrevistas con varios científicos en distintos lugares del mundo, y ha bebido tanto en fuentes científicas, las revistas especializadas como Nature y Science, como las de divulgación. >>⁴¹³⁸

Aproximadamente un siglo después de que el citado volcán de Indonesia nublase la visión de la tierra a otra escala, pero también con dramáticos resultados, la visión artística de Monet se nubla ‘científicamente’, incluso después de acercarse a Oriente:

<< Claude Monet pintó el puente japonés de su casa de Giverny, cerca de París, en 1899. La misma escena, captada de nuevo entre 1918 y 1924, revela alteraciones en su visión: las cataratas habían nublado su vista y el amarillamiento de su cristalino le había alterado la percepción de azules y verdes, dejándole en un mundo dominado por rojos y marrones turbios. >>

... y la ciencia médica explica por qué las aguas del “puente japonés” empezaron a “amarillear”, alteraron todos los colores:

<< Claude Monet (1840-1926) vivió hasta los 86 años. Pero en su ancianidad las cataratas le nublaron la visión; el amarillamiento del cristalino le alteró la percepción de los colores. La obra de los dos últimos decenios de su vida ofrece una viva imagen de cómo estas alteraciones distorsionan la visión humana. >>

... y las “cataratas” llegaron a convertirse en “luz y sombra” sin distinciones:

<< (...) las cataratas nublaron su vista; percibía el entorno como si mirara a través de un vidrio esmerilado. Andando el tiempo, discernir las formas se convirtió en una tarea hartamente difícil y la luz del día terminó por resultarle cegadora, en las últimas etapas de su vida sólo distinguía entre luz y sombra. >>⁴¹³⁹

Metafóricamente, quizás para que ‘no se nuble la visión’ (de la objetividad, no tan dramáticamente como a Monet), el “dibujo” se propone en cooperación entre la teoría y su aplicación, en cierto modo correspondiente con la relación conceptual proyecto-obra:

<< “La primera necesidad del dibujo puro es su idónea aplicación práctica” decía el prospecto de la Sociedad Design and Industries Association (Asociación de Industrias y Dibujo), fundada en 1915 para la cooperación entre los artistas y los fabricantes de objetos usuales. >>⁴¹⁴⁰

⁴¹³⁶ *Op. cit.* p.121

⁴¹³⁷ CALVO ROY Antonio, *El libro de la semana. ¿Por qué el mar es salado?*, El País - Babelia, 18 septiembre 2004, p.5

⁴¹³⁸ *Ibidem.*

⁴¹³⁹ DAHM Ralf, *El cristalino*, en *Los cinco sentidos, Temas 39, Investigación y Ciencia*, 1º trimestre 2005, p.28

⁴¹⁴⁰ GHYKA Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979, p.17

Este espíritu integrador que se explicita desde principios del siglo XX impregna el presente trabajo, que intentará aproximarse al tema de la levedad y el peso que ya tratamos, pero acercándonos ahora a él desde una óptica tridimensional que hipotéticamente comparten la escultura y la arquitectura.

A fin de acotar el territorio del trabajo (haciéndolo algo más abarcable) deliberadamente se desestima aquí el estudio del uso del ordenador fuera del campo escultórico, en otras disciplinas artísticas, que no obstante lo utilizan cada vez más frecuentemente. Por el contrario se estima 'indispensable' la ocasional introducción de la disciplina del diseño, por compartir la cualidad tridimensional de la arquitectura y la escultura, junto al concepto del 'uso normal' del ordenador.

La constatación del creciente uso del ordenador en arquitectura y diseño, frente al excepcional uso actual en escultura, induciría a un estudio paralelo.

La inmaterialidad física y conceptualmente implícita en la infografía generada por ordenador podría plantearse a modo de común denominador de la tridimensionalidad 'compartida' por arquitectura y escultura.

Sorprende que la predominante materialidad arquitectónica, tanto a nivel de dimensión como de peso, respecto a la 'apriorística' ligereza comparativa de la escultura, esté siendo desmaterializada por el ordenador mientras la escultura permanece impasible a este devenir. ¿Que opinaría actualmente Oteiza al respecto? acaso deberían recordarse sus palabras en el prefacio de *Oteiza, propósito experimental* :

<< Al comienzo de este CATALOGO ANTOLOGICO desea el escultor figure la aclaración con la que se abre la exposición de su obra: "deseo justificar la pobreza aparente en mi escultura / (...) / mi conclusión en 1958 fue con un espacio vacío puramente receptivo / que me dejó sin escultura en las manos / unos años después esto sucedía visiblemente a muchos artistas, / el Arte contemporáneo experimentalmente concluía." >>⁴¹⁴¹

02.6.02- Sobre literatura

Paradójicamente en un momento social eminentemente materialista surge la inmaterialidad. Esto sucede en el centro 'cultural' contemporáneo, que desde hace algún tiempo lo ocupa la tecnología y donde el ordenador se ha constituido en su concreción material.

Constatamos que incluso la ciencia de vanguardia se va desmaterializando en sus concepciones, un hecho que obligará a nuevos enfoques y actitudes.

Recordamos que en la conceptualización informática encontramos dos componentes esenciales: *hard* y *soft*. Uno es duro / material y el otro es blando / inmaterial, siendo este

⁴¹⁴¹ Catálogo *Oteiza, Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.10

componente inmaterial el que domina a la materia (de la que no obstante depende) pero a la que progresivamente va aligerando, algo obvio cuando comparamos la potencia, dimensiones y peso de los primeros ordenadores con los actuales.

Comenzamos nuestra revisión instrumental por la arquitectura, en tanto que indispensable soporte material de nuestra existencia civilizada / tecnificada. Progresivamente se ha ido aligerando constructivamente con nuevos materiales y tecnologías como el acero y el hormigón. También lo ha hecho visualmente mediante materiales transparentes como el vidrio, pero sobre todo nos interesa este devenir a nivel conceptual. Así entre el presente y el futuro va acercándose a la invisibilidad, en ciudades sin paredes, techos, suelos o suspendida en el vacío. Literarias construcciones fragmentarias, provisionales e incluso potenciales, de momento sólo construidas con letras (Calvino) pero también potencialmente visualizables mediando la infografía. No obstante previamente:

<< (...) he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y verificación. Las imágenes de levedad que busco no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y del futuro. >>⁴¹⁴²

La “levedad” literaria se impone en un proyecto futurible y con la complicidad científica se proponen ciertas “visiones”, de las que también participa la genética:

<< En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que puedan cambiar nuestra imagen del mundo... Pero si la literatura no basta para asegurarme que no hago sino perseguir sueños, busco en la ciencia alimento para mis visiones, en las que toda pesadez se disuelve (...)

Hoy todas las ramas de la ciencia parecen querer demostrarnos que el mundo se apoya en entidades sutilísimas, como los mensajes ADN, los impulsos de las neuronas, los quarks, los neutrinos errantes en el espacio desde el comienzo de los tiempos. >>⁴¹⁴³

Calvino interesado por sus “visiones” (potencialmente expansivas socialmente) nos lleva a interesarnos por el concepto de la “visualización”, que para algunos autores requiere una preparación, ciertamente ‘literaria’:

<< Antes de llevar a cabo esta visualización conviene crear un entorno acogedor mediante el uso ritual de velas, flores o música, por ejemplo. Entonces cerremos los ojos, prestemos atención a la respiración y digámonos: “Estás en un hermoso jardín, (...)” >>⁴¹⁴⁴

El futuro milenarío del que trata Calvino, para otros autores va más allá de la levedad, así para Osho deviene espiritual y sincrético, mediando el Zen (“la Vía Media”):

<< El futuro de la humanidad se irá aproximando a la perspectiva del Zen, porque el encuentro entre Oriente y Occidente es sólo posible a través de algo como el zen, que es terrenal y a la vez espiritual.>>⁴¹⁴⁵

El “dibujo” retiene la “visualización”, incluso deviene terapéutico:

<< Tras esta visualización guiada puedes tratar de dar forma a la experiencia utilizando materiales fáciles como ceras u óleo. Sé espontáneo y permite que las imágenes vayan surgiendo ante tu visión interna sin criticarlas. Trata de permanecer en contacto con la sensación sin prestar atención a los aspectos formales, sin juzgar la calidad del dibujo sino guiándote exclusivamente por la expresión emocional.

⁴¹⁴² CALVINO I. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1998. p.23

⁴¹⁴³ *Ibidem*.

⁴¹⁴⁴ JACOBSON Linda, *Dibujando la sombra* en ZWEIG Connie - ABRAMS Jeremiah (ed.), *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1999, p.426

⁴¹⁴⁵ OSHO, *Zen, su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.10

(...) El simple hecho de dibujar es curativo porque careces de una imagen consciente de tu sombra para trabajar con ella. >>

Las visualizaciones también devienen ilusorias, y el dibujo en su impasibilidad permite superar terapéuticamente estas sombras. Esta actitud impasible del dibujo interiorizado, parece tener cierta afinidad con la postura sedente del zen (meditación *zazen*) desde la que se dejan pasar los pensamientos, incluso “una imagen espantosa”:

<< Si aparece una imagen espantosa (...) sigue dibujando. El dolor puede incentivar nuestra energía creativa y ofrecernos una gran oportunidad de renovación.

A partir de este dibujo original puedes desarrollar también una serie de imágenes de la sombra. La imagen y los colores pueden cambiar y asumir muchas formas reflejando, de este modo, el proceso curativo. >>⁴¹⁴⁶

Peculiar aspecto del dibujo que nos introducirá posteriormente en una interiorización, plena de connotaciones meditativas y espirituales. No obstante ahora subrayamos la otra polaridad (tecnología / materialidad) de este dibujo que evidencia una visualización, aquel dibujo tradicional orientado hacia la visión de los interiores:

<< La sección es otro tipo de dibujo en el que se ve el objeto representado en axonometría o en perspectiva, pero como si le hubiese cortado una rebanada y se viese cómo es por dentro. >>⁴¹⁴⁷

Si el dibujo en “sección” nos orienta hacia el interior, el dibujo en “axonometría” nos dirige hacia el exterior, pero en todas sus dimensiones:

<< La axonometría es otra forma de representar un objeto. Las líneas que la componen no convergen en puntos de fuga sino que son paralelas entre sí a tenor de tres direcciones marcadas por los tres parámetros: longitud, altura, profundidad. >>⁴¹⁴⁸

Observamos que interior y exterior se relacionan naturalmente en la ‘explosión’ del “dibujo despiezado”, que necesita la colaboración de la mente para valorar los vacíos, una actitud que tiene cierto paralelismo con la teoría de la *gestalt*:

<< El dibujo despiezado es utilizado a menudo para presentar partes mecánicas u objetos constituidos por varias partes que son presentadas como despedidas del cuerpo central, de forma que se entienda cuántas partes componen el objeto y cómo están dispuestas. Aproximando mentalmente las distintas partes puede imaginarse el objeto completo. >>⁴¹⁴⁹

... y se aprecia que, desde una “percepción” científica, se establecen otras aportaciones:

<< Los ejemplos de las figuras fragmentadas indican que la experiencia pretérita con los objetos representados afecta a nuestra percepción de las mismas; de lo contrario sería improbable que diéramos con la reorganización que nos permite ver un dalmata [en una foto redibujada de un suelo con manchas].>>⁴¹⁵⁰

Mientras que en la “Universidad” se nos certifica que el pasado condiciona el presente, también a nivel visual:

<< La experiencia pasada afecta también de otro modo a nuestra percepción de esas figuras, Robert Leeper, a la sazón en la Universidad de Cornell, demostró que si los observadores se les volvían a presentar esas figuras fragmentarias algún tiempo después de que hubiesen conseguido identificarlas, siempre podrían percibir las correctamente aun cuando se les mostraran sólo por unos instantes. >>⁴¹⁵¹

⁴¹⁴⁶ JACOBSON Linda, *Dibujando la sombra* en ZWEIG Connie - ABRAMS Jeremiah (ed.), *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1999, p.427

⁴¹⁴⁷ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.85

⁴¹⁴⁸ *Op. cit.* p.84

⁴¹⁴⁹ *Op. cit.* p.81

⁴¹⁵⁰ ROCK Irvin, *La percepción*, Prensa Científica - Labor, Barcelona, 1985, p.130

⁴¹⁵¹ *Op. cit.* p.130

Es decir que la percepción en la que participan el ojo y el cerebro, conduce a la ilusión, capaz incluso de materializar la blancura (inmaterial por ilusoria). Tratamos de la investigación de Richard Anson (mediando Irvin Rock), sobre la manera de “percibir la figura con su ilusorio contorno” pues:

<< (...) en vez de percibir tres discos negros a los que les faltan unos sectores y tres ángulos, cuyos diversos elementos se hallan inexplicablemente alineados unos con otros, percibe uno un triángulo blanco macizo que cubre con sus puntas tres discos negros y cubre también la parte central de un triángulo invertido. (...) [pie de dibujo de dos triángulos invertidos entre sí, respectivamente acotados por tres fragmentos de círculos negros y tres esquinas triangulares] Figura con contornos ilusorios. La figura construida subjetivamente parece más blanca que el blanco de la página. >>⁴¹⁵²

A propósito de la “blancura” (también de lo ilusorio) Virilio valora la naturaleza de los pájaros en movimiento estudiados por Marey. Y desde la conceptualización de la desaparición aparece el despertar, remitiéndonos al “despertar” (con minúsculas) de Huxley, que desde una valoración más trascendente (ver *Filosofía Perenne* y otros textos) podría remitir al Buda, al ser re-conocido como El Despierto:

<< Huxley, al despertar de una experiencia con narcóticos, recibe una serie de impresiones visuales que le parecen sin sentido, pues, escribía, “no son más, existen sin más...”. >>

Virilio salta conceptualmente de la blancura a la “estética desaparición” de la materialidad, aunque explícitamente no remita a su polaridad, la espiritualidad:

<< También Marey comprende en la práctica que para que el ojo pueda percibir la aceleración de los cuerpos y la fugacidad del movimiento es preciso que la vista, libre de huellas mnemónicas, sea guiada. La blancura de los pájaros o de los caballos, las cintas brillantes que decoran los trajes de los actores, hacen desaparecer el cuerpo en provecho de una combinación instantánea de datos producida bajo la iluminación indirecta (...) Lo heterogéneo sucede a lo homogéneo, la estética de la investigación reemplaza la investigación de una estética, la estética de la desaparición renueva la aventura de la apariencia. >>⁴¹⁵³

La desaparición puede ir mucho más lejos, si el despertar de Buda se extiende a la humanidad:

<< Si la humanidad se despierta, no serán necesarios ni los sacerdotes ni los políticos. >>⁴¹⁵⁴

Si Virilio cita a Huxley, éste a su vez en el conocido texto / manifiesto *Filosofía Perenne* cita a Alberto Magno, valorando también el trascendental concepto de desaparición:

<< Feliz es el hombre que, con un continuo borrar todas la imágenes y mediante la introversión y la elevación de su espíritu a Dios, por fin olvida y deja tras de sí todos esos estorbos. Pues sólo por este medio opera interiormente, con su intelecto y afectos desnudos, puros, simples, sobre el más puro y simple objeto, Dios. >>⁴¹⁵⁵

En relación con la elevación espiritual, aquel “despertar” en Huxley, tiene connotaciones búdicas explícitas, que inducen a la desaparición esencial (más allá de la imagen), la del “yo”:

<< (...) los medios de salvación, son simultáneamente éticos, intelectuales y espirituales y han sido resumidos con admirable claridad y economía en el Octuple Sendero de Buda. La liberación completa está condicionada a lo siguiente: primero, Recta Creencia en la obvia verdad de que la causa del dolor y el mal es la avidez de existencia separante, egocéntrica, con el corolario de que no puede haber liberación

⁴¹⁵² *Op. cit.* p.132

⁴¹⁵³ VIRILIO Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, p.57

⁴¹⁵⁴ OSHO, *Zen, su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.97

⁴¹⁵⁵ HUXLEY Aldous, *La filosofía Perenne*, Edhasa, Barcelona, 2004, p.141

del mal, sea personal o colectivo, sino desembarazándose de tal avidez y de la obsesión del ‘yo’, ‘mi’, ‘mío’. >>⁴¹⁵⁶

Buda fundamentó el Octuple Sendero en las *Cuatro Nobles verdades*, a partir de la iluminación, del despertar a una “visión correcta”, explicitado en el primero de los ocho puntos del Sendero o Vía espiritual:

<< La Iluminación de Buda, parte del reconocimiento de las *Cuatro Nobles Verdades*:

I. *La vida es sufrimiento*. Desde el momento en que nacemos hasta que morimos. El sufrimiento no desaparece con la muerte, ya que a la muerte sigue una nueva reencarnación.

II. *La causa de este sufrimiento se basa en el hecho de que el hombre no conoce la realidad* y por ello siente ansiedad, tiene apego por las cosas materiales y codicia. Esto es lo que provoca el sufrimiento.

III. *Sólo acabando con la ignorancia se puede poner fin al sufrimiento*. >>

En la cuarta noble verdad se produce el trascendental desdoblamiento instrumental:

<< IV. *El camino para acabar con el sufrimiento es el del Sendero Octuplo*, que consiste en:

1. Tener una visión correcta de las cosas. 2. Tener buenas intenciones. 3. Expresarse correctamente sin herir al prójimo. 4. Realizar buenas acciones. 5. Tener un modo de ganarse la vida correcto. 6. Esforzarse siempre de forma positiva. 7. Albergar buenos pensamientos. 8. Desarrollar la contemplación de un modo adecuado. >>⁴¹⁵⁷

La “contemplación” indicada en el último de los ocho puntos del Octuple Sendero de Buda también interesa al Taoísmo que invita a “mirar en silencio” (volviendo así a reaparecer este concepto en nuestro trabajo) preferentemente en la naturaleza:

<< Se trata de una típica meditación taoísta que puedes realizar al aire libre. Quizás haya un término más apropiado que las palabras “Mirar en silencio”. Básicamente, es la meditación tradicional de mirar un objeto al aire libre. Es muy poderosa y puede afectar a tus emociones, tu espíritu y tu personalidad si la practicas durante el tiempo suficiente. >>⁴¹⁵⁸

Algunos artistas abiertos al espíritu (Kandinsky, por ejemplo) también se aproximan contemplativamente a la naturaleza y después surge la revelación visual, una iluminación artística que no parece muy distante de una súbita comprensión, en Zen denominada *satori*:

<< Hacia el año 1909, en Munich, Kandinsky tuvo otra revelación como la que le había erigido en un pintor destacado: “Una vez cuando estaba en Munich, tuve inesperadamente una experiencia fascinante en mi estudio. Caía la tarde; yo acababa de llegar a casa con mi caja de pinturas bajo el brazo después de haber pintado un apunte del natural. Aún seguía absorbido en el trabajo que había hecho, cuando, de repente, mis ojos se fijaron en un cuadro indescriptiblemente bello, saturado de luz interior. Quede sobrecogido y me acerqué rápidamente a la enigmática pintura en la que no pude ver otra cosa que formas y colores y cuyo contenido era incomprendible para mí.” >>⁴¹⁵⁹

... la comprensión media entre la naturaleza (“apunte”) y la *espiritualidad (en el arte)*:

<< “La respuesta al enigma llegó inmediatamente; una de mis pinturas estaba apoyada en la pared. Al día siguiente, cuando se hizo de día, traté de rehacer la impresión que el cuadro me había producido la tarde antes.

Sólo lo conseguí en parte. Aunque, mirando de lado, aún podía distinguir objetos, faltaba la fina capa de color transparente creada por el crepúsculo vespertino. Entonces supe con certeza que el tema era perjudicial para mis pinturas”.

En marzo de 1912 publicó su texto tal vez más importante, *De lo espiritual en el arte*, que en otoño ya había alcanzado su tercera edición. >>⁴¹⁶⁰

⁴¹⁵⁶ *Op. cit.* p.250

⁴¹⁵⁷ TUCCI Norberto (versión) *Dhammapada. Las palabras de Buda. El camino de la sabiduría*, Ediciones Librería Argentina, Madrid, 2004, p.10

⁴¹⁵⁸ HUA-CHING NI, *El tao de la vida cotidiana*, Oniro, Barcelona, 2004, p.184

⁴¹⁵⁹ LUCIE-SMITH Edward, *Vida de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999, p.173

⁴¹⁶⁰ *Ibidem*.

Kandinsky explícitamente (ya desde el título) se interesa por la espiritualidad, que mediando grandes filósofos aparta la vista de lo exterior para la visualización meditativa del “sí mismo”:

<< Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano de Nietzsche), se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo.

La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente (...) Se oscurecen a sí mismos, se hacen sombríos. Por otro lado se apartan del contenido sin alma de la vida actual y se vuelcan hacia temas y ambientes que dejan campo libre a los afanes y a la búsqueda no material del alma sedienta. >>⁴¹⁶¹

La filosofía de Nietzsche aparece artísticamente relacionada (cuando menos citada). Además de Kandinsky otros autores como Rudolf Steiner aparecen implicados, aunque más que “destructor” (Nietzsche) éste es un constructor espiritual (incluso literalmente como veremos):

<< El romanticismo renovado de finales del siglo XIX se convirtió en la base inmediata del expresionismo moderno. El rechazo de Gauguin a la civilización europea y su manera de celebrar una existencia alternativa en formas y colores emocionales; (...) También llegaron apoyos y estímulos de muchas otras direcciones, (...) de la visión brillante y cruda de un mundo sin Dios que tenía Nietzsche, y de la retórica desafiante con que la presentaba (“quien quiera ser un creador... antes ha de ser destructor y demoler los valores”), de los movimientos místicos de los últimos cien años, y en concreto, la teosofía y Rudolf Steiner. >>⁴¹⁶²

A su vez Steiner aparecerá citado por Kandinsky, partiendo de una primigenia concepción terapéutica (“curación”), compartida por otros artistas:

<< Kandinsky y sus compañeros pensaban en una “curación a través del arte”, si bien a través de un arte nuevo, espiritual y trascendente. En su escrito programático *Sobre lo espiritual en el arte*, publicado a tiempo para la exposición [*El jinete azul*, inaugurada el 18 de diciembre de 1911 en la Galería Moderna Thannhauser, Munich], Kandinsky pretendía describir cuáles eran las nuevas funciones del arte. Según el pintor, el espíritu del hombre moderno se encontraba oprimido por una angustia material, una opinión que, de hecho, era compartida por muchos pensadores y artistas de la época. >>

Integrando artísticamente el zeitgeist con la mística:

<< El libro estaba impregnado de un tono que había sido influenciado tanto por los filósofos alemanes idealistas (Kant, Fichte, Schelling), como por la postura antipositivista habitual en los círculos artísticos. La creencia de que el hombre necesitaba adoptar un nuevo sentido espiritual, le unía a la Sociedad Antroposófica recién fundada por Rudolf Steiner. Las cuestiones religiosas y las relacionadas con las ciencias ocultas le interesaban no sólo marginalmente, más bien constituían auténticos puntos de apoyo en aquella época de búsqueda que también tenían cabida en su teoría artística. Incluso existen conjeturas fundadas de que sus cuadros precedentes a la guerra son un resultado directo de semejantes conceptos místicos. >>⁴¹⁶³

Desde cierto tipo de dibujo entendido como terapéutico, también surge una filosofía mística equiparable, que desde la visión interior constantemente hace, deshace y rehace una “imagería” ilusoria:

<< Si te permites, el proceso de creación de imágenes te tejerá, como si fueras un brillante hilo, a través de tu mundo interior y de vuelta al tejido de la vida. Periódicamente, te surgirán imágenes que parecerán resumir tu trabajo (...) puedes llegar brevemente a hacerte la ilusión de “haberlo comprendido todo”. Luego, pasarán. Esas imágenes merecen realmente un lugar de honor y nuestra gratitud. Pero recuerda

⁴¹⁶¹ KANDINSKY W. *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.40

⁴¹⁶² STANGOS Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1994, p.31

⁴¹⁶³ DUCHTING Hajo, *Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.37

que la energía que llevamos dentro está viva y es juguetona: constantemente formará y deshará y volverá a formar nuevas configuraciones, una nueva imaginaria. >>⁴¹⁶⁴

... y desde la interiorizada sabiduría del “no saber nada”, se propone como herramienta artística el *mandala*:

<< Una tarea de transición que, en ocasiones, prolonga la sensación de paz que sobrevive en un momento de recapitulación es el mandala. El mandala es un dibujo circular que simboliza el todo. (...) Los mandalas espontáneos deben tratarse como cualquier otra imagen: se puede buscar un testigo para ellos y deben respetarse. Esos dibujos son similares, aunque más modestos, a las pinturas tibetanas de arena, una forma de meditación que sirve para ordenar el caos interior. >>

... que facilita una apertura meditativa a la dimensión espiritual, integradora en la “totalidad”:

<< Escuchar una música apacible y quemar incienso o prender una vela aromática contribuyen a crear el ambiente de reflexión en calma que el dibujo del mandala fomenta. Tu intención puede ser experimentar la integridad de algo o contemplar la totalidad que entraña el mandala. >>⁴¹⁶⁵

El interés por la “salud” y la “visualización” un tanto esotérica (como históricamente sucede con Besant y Leadbeater) también aparece en otros autores, incluso actuales:

<< Visualización: Otro área de investigación, que se ha demostrado para probar la existencia de un puente entre lo sutil y lo físico, es la nueva disciplina conocida como psiconeuroinmunología (...) Descubre y demuestra los mecanismos de los fenómenos que hemos percibido en la vida diaria, como las enfermedades psicosomáticas, en las que lo que sientes y lo que piensas hacen variar tu salud física, provocando cambios químicos en el cuerpo. >>⁴¹⁶⁶

Pero debe recordarse que esta concepción también es científica (o cuando menos técnica), pues Roy Procter (el autor) nacido en 1930:

<< es ingeniero colegiado retirado y socio de la Real Sociedad Aeronáutica, con una larga carrera en el diseño de aviones comerciales y conocimientos prácticos para pilotar aviones. >>⁴¹⁶⁷

Mientras que es artística la concepción mística de Kandinsky, llevándole a interesarse por la visualidad del “aura”:

<< Parece que Kandinsky se sintió estimulado a representar las formas luminosas con “aura” gracias a la lectura del clásico libro teosófico *Formas de pensamiento*, escrito por Annie Besant y C.W. Leadbeater, publicado en alemán en 1908. Pretendía poner de manifiesto lo espiritual mediante formas y colores abstractos. Intentó confirmar la secreta relación interna entre el estímulo del color y la impresión espiritual y psíquica sobre el espectador, apoyándose en las numerosas especulaciones sobre las conexiones sinestésicas, habituales sobre todo en círculos simbolistas. Las ideas teosófico-místicas de las “vibraciones del alma” y las “delicadas oscilaciones” tuvieron que significar para él, más que atrevidas construcciones doctrinarias, una auténtica prueba de fe. >>

... y esta concepción se expande a “las artes”:

<< Según Kandinsky, las artes, y no sólo la pintura, se encuentran en un estado espiritual de renovación y comienzan a acercarse a sus metas mediante la vuelta a la abstracción, a lo elemental.>>⁴¹⁶⁸

La visualización del “aura” también se trata en un estudio sobre la relación de Mondrian con la Teosofía:

<< (...) esta contemplación devota de objetos naturales está acompañada, si es fructífera, de visiones clarividentes de las “altas esferas” en las que las manifestaciones de color, que no son visibles para el ojo normal y desentrenado, juegan un papel fundamental. Estas manifestaciones irradian de los objetos que se observan y constituyen sus “conchas aurales” y representan los niveles del ser supramundanos “astrales”

⁴¹⁶⁴ ALLEN Pat B. *Arte-Terapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*, Gaia, Madrid, 2003, p.211

⁴¹⁶⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶⁶ PROCTER Roy & Ann, *Curar casas enfermas. En busca de casas sanas*, Obelisco, Barcelona, 2003, p.58

⁴¹⁶⁷ *Op. cit.* p. portadilla interior

⁴¹⁶⁸ DUCHTING Hajo, *Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.38

o “etéricos”. A pesar de que el significado exacto de las tonalidades y tintes específicos se discute dentro de los círculos teosóficos (...) >>

... por lo que Rudolf Steiner reaparece en nuestro trabajo:

<< Steiner asocia con contundencia la aparición del azul con la experiencia de la devoción y a veces en combinación con ciertas formas de rojo cuya definición puede interpretarse como un profundo y sentido afecto. Es importante subrayar que estas auras de color no deben imaginarse como símbolos de algo más (...) sino como indicación de los estados espirituales del ser. Esta actitud podría explicar por qué Mondrian difería de la interpretación convencional de su pintura como una acción simbólica. >>⁴¹⁶⁹

Visualizaciones sutiles también aparecen científicamente con Wilhelm Reich:

<< Reich habló de biones y de glóbulos de vitalidad. Algunos días, especialmente a orillas del mar, en la montaña o en los desiertos, es posible ver realmente esos glóbulos de luz como larvas diminutas que bailan a la manera de un enjambre de mosquitos y desaparecen al cabo de pocos segundos. Uno creería que ha visto manchas delante de los ojos, pero su escasa persistencia y el hecho de que sólo sean visibles al aire libre, y no en el interior de las habitaciones, nos indica que no es así. >>

... quien, por otra parte, se interesa por la concepción india (histórica-mística) de la energía, el *prana*:

<< Se dice que los glóbulos de vitalidad son debidos a una infusión de prana o fuerza vital en el oxígeno del aire, por lo que relucen interiormente con fuerte resplandor blanco. Una forma de este prana, cuyas vibraciones asumen una gran diversidad de variantes, se asocia con las energías sutiles originadas por el sol. Este prana solar alimenta de energía a las criaturas, en parte por asimilación directa en el sistema biofísico de energía y en parte cuando se crean y energizan estos glóbulos de vitalidad, más visibles, por tanto, en días soleados. Tal vez sea esta una de las causas por las cuales, durante los largos períodos invernales de cielo cubierto, con lluvias y nieblas, el nivel de energía decae en nuestro complejo mente-emociones-organismo, y es que la concentración atmosférica de prana solar disminuye cuando no luce el sol. >>⁴¹⁷⁰

Al tratar de estos temas tan sutiles, debe recordarse que el autor de este texto también es un científico y algo más:

<< John [Davidson] es un científico por su formación, pero se ha convertido, además, en un terapeuta sensible y maestro, y por eso, en esta obra, que abarca desde las antiguas enseñanzas indias hasta Paracelso, Burr, Reich, la polaridad y mucho más, procura exponer siempre el lado práctico. >>⁴¹⁷¹

... apreciándose que ya desde el prólogo (Simón Martín) se insiste en la contextualización universitaria del autor:

<< John acaba de fundar una empresa dedicada a la investigación, sin abandonar su dedicación completa en la Universidad de Cambridge. >>⁴¹⁷²

... y, consecuentemente, deberá recordarse que Wilhelm Reich también es un científico, que se interesa por la visualización que, en él, además deviene evidencia del aura (“energías áuricas”):

<< Nacido en Austria en 1897, Reich estudió en principio psicología y psiquiatría (...) hubo de emigrar a Estados Unidos en busca de un ambiente más favorable, y falleció allí (...). Durante su actividad como psiquiatra, Reich desarrolló sus poderes psíquicos y llegó a ser capaz de visualizar algunas de las energías áuricas y las emanaciones de la energía sutil. A las unidades de esta energía las denominó orgones, y por lo demás la describió en términos muy parecidos a los de los yoguis, sabios y clarividentes antiguos y modernos. >>⁴¹⁷³

En el contexto artístico ocasionalmente también aparece el término “aura”, a propósito de ciertas sutilezas:

⁴¹⁶⁹ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.32

⁴¹⁷⁰ DAVIDSON John, *Más allá de las pirámides: Las energías sutiles*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p.259

⁴¹⁷¹ *Op. cit.* p.15

⁴¹⁷² *Op. cit.* p.13

⁴¹⁷³ *Op. cit.* p.258

<< Ad Reinhardt, *Pintura abstracta* (1963), Museo de Arte Moderno, Nueva York. Las *Black Paintings* de Reinhardt son oscuras, misteriosas, opacas y planas. La imperceptibilidad de su contraste las hace prácticamente infotografiables y aumenta el 'aura' del original. >>⁴¹⁷⁴

Es decir que Reinhardt, desde la otra polaridad (desde la oscuridad opuesta al luminoso aura), trata también el misticismo artístico, generando nuevas no-visualizaciones desde la negación misma de la ilusión, que siempre nos sugiere ciertas connotaciones con el budismo zen:

<< Hacia 1950-53 produce unas pinturas de geometría más rígida, sin la menor relación con la realidad. Son lienzos que pretenden alcanzar el mayor grado de pureza que es posible en pintura, a la manera de las obras más radicales de Malevitch, en quien Reinhardt reconoce que se inspira. La imagen se reduce a ínfimas variaciones de tonos en una misma gama (por lo general en rojo, azul o negro), donde las yuxtaposiciones de cuadrados y rectángulos apenas son discernibles. En sus escritos teóricos, que son considerables, rechaza los criterios tradicionales, como la ilusión (...). LIPPARD, L. *Ad Reinhardt*, Nueva York, 1981. >>⁴¹⁷⁵

A propósito de Mondrian y en relación con la naturaleza, aparecen “auras” en el contexto científico / artístico / místico de Steiner y Goethe:

<< El análisis de Steiner sobre la vida vegetal depende en gran medida de sus lecturas esotéricas de las teorías científicas de Goethe y configura en su esencia una reinterpretación teosófica de la filosofía natural romántica alemana. Steiner comenzó su carrera publicando escritos científicos de Goethe. Al igual que los cuerpos humanos y alemanes, las formas vegetales, sobre todo los capullos de flores, pueden irradiar “auras” de color que pueden ser percibidas por todos los clarividentes bien entrenados.>>⁴¹⁷⁶

Recordemos que también en el contexto de la naturaleza de la *estructuración dévica de las formas* aparece el “aura” (“mental”), asociada a la visualización meditativa de “formas geométricas”:

<< (...) una persona perfectamente integrada en sus impulsos, tendencias e inclinaciones físicas ve aparecer en su aura mental pequeñas formas geométricas de cuadrados perfectamente regulares y de vivos y variados colores, los cuales dependerán de sus estados de conciencia. Si se observa a una personalidad humana que añade a esta integración física cualidades morales y un alto refinamiento psicológico, se percibirá en su aura magnética una cantidad increíble de diminutos triángulos equiláteros, los cuales se suman a los cuadrados ya construidos (...); >>

... y con la “integración espiritual” se valora el “aura magnética”:

<< pero si a estas cualidades antes descritas se le añade una perfecta integración espiritual, (...) entonces el espectáculo del aura magnética será sencillamente impresionante, pues a las figuras anteriormente señaladas se le agregan una serie incalculable de pequeños círculos refulgentes como soles, estableciéndose como consecuencia nuevas y más expresivas combinaciones geométricas. >>⁴¹⁷⁷

El “aura” también aparece como término relacionado con las Ciencias, aunque sean Ocultas:

<< Aura: Halo que rodea a las personas, animales y objetos. Si bien en un principio se consideraba que solo era visible para los iniciados, hoy en día, y gracias a las investigaciones científicas, hay métodos para fotografiarlas. La interpretación espiritista es que el aura y su color revelan cómo es una persona y el estado en que se encuentra. Conocida también como la “atmósfera humana”, participa al mismo tiempo de la mente y el cuerpo, es electro-vital y también electro-mental. Los ocultistas consideran que el aura es la emanación visible del cuerpo etérico, astral y espiritual de una persona. >>⁴¹⁷⁸

⁴¹⁷⁴ SAN MARTIN F. Javier *Ultimas tendencias: las artes plásticas desde 1945*, en RAMIREZ Juan Antonio (director), *Historia del arte 4: El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997, p.344

⁴¹⁷⁵ DUROZOI G. *Diccionario de arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997, p.545

⁴¹⁷⁶ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.33

⁴¹⁷⁷ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyras, Madrid, 1982, p.160

⁴¹⁷⁸ ALONSO J.Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.260

En el mismo Diccionario de Ciencias Ocultas (desde la credibilidad de la editorial Espasa) aparece definida la foto Kirlian, que científicamente permite fijar las visualizaciones sutiles, que denominan “efluviografías”:

<< Kirlian: Cámara que permite analizar el espectro formado por los efluvios luminosos de los seres, animados e inanimados, captando lo que se ha denominado “aura”. Inventada por el matrimonio soviético Kirlian (Simón y Valentina), a mediados de 1939, se basa en la imantación de un campo de iones y cargas eléctricas que se proyectan a través del aparato, conformando una electrofotografía, una imagen espectral en todos sus colores originales. A través de su aplicación se pueden obtener efluviografías de animales, vegetales o personas. >>⁴¹⁷⁹

La foto Kirlian aparece científicamente citada y representada ejemplarmente con la foto del aura del “pulgar de un curandero”, en el contexto de un tratado (‘científico’) sobre el color, que en el mismo capítulo trata de la “termofotografía” (con fotos adjuntas) y la “cromoterapia”:

<< Simeón y Valentina Kirlian fotografiaron el campo de energía que rodea a determinados objetos, restaurando así en cierto modo la credibilidad de la existencia de un aura humana. Esta fotografía de Kirlian registra las descargas que emanan del pulgar de un curandero, colocado sobre una placa fotográfica a través de la cual se hizo pasar una descarga eléctrica. A partir de los colores y las condiciones del aura humana, los investigadores creen que es posible diagnosticar estados físicos y emocionales. Un biofísico ruso ha sugerido que el aura puede ser un plasma biológico, un gas desprendido por la emisión de electrones desde un objeto vivo, hacia la atmósfera de un campo eléctrico de alta frecuencia. >>⁴¹⁸⁰

Al respecto no debe olvidarse que estamos tratando de una prestigiosa publicación que cuenta con un amplio respaldo científico de asesores, destacando de la extensa lista citada algunos doctores más afines con este tema:

<< Redactores y asesores: Dr. John Scholes (científico, Medical Research Council). Dr. E.D. Cooke (asesor de investigación, Unidad de Termografía Clínica, Departamento de Electrónica Médica. Hospital de San Barolomé, Londres.) >>⁴¹⁸¹

Precisamente desde algunos “laboratorios de física” Besant y Leadbeater establecen relaciones visuales entre sonido y formas geométricas:

<< La creación de ciertas formas geométricas por medio de vibraciones, es ya conocida por aquellos que han estudiado la acústica, y han reproducido frecuentemente en los laboratorios de física las figuras denominadas de Chladni. (...) >>

... y que aun tratándose de una experimentación científica occidental, puede tener cierta afinidad geométrica con los *mandalas*, que ya vimos en relación con la tradición espiritual oriental (aunque también en Jung):

<< Una placa vibratoria de Chladni se hace de cobre o de cristal; en la superficie de esta placa se extiende una capa de arena fina; los bordes de la placa están ligeramente doblados hacia arriba. La arena es lanzada al aire por la vibración producida por el arco de violín, y al caer sobre la misma toma formas regulares (...) Tocando el reborde de la placa en diferentes puntos se obtienen notas distintas, y por consiguiente formas diferentes. >>⁴¹⁸²

Besant y Leadbeater también establecen otros instrumentos mediadores para la visualización artística, generadora incluso de “notables dibujos”. Así la plomada / “péndulo” (un instrumento similar al utilizado por los albañiles), que figura entre los arquetipos del arquitecto ‘oficial’ y el ‘esotérico’ (masonería) se incorpora con su peso al

⁴¹⁷⁹ *Op. cit.* p.814

⁴¹⁸⁰ VARLEY Helen (dir.) *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982, p.47

⁴¹⁸¹ *Op. cit.* p.5

⁴¹⁸² BESANT Annie - LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barcelona, 1992, p.30

estudio de esta levedad y aquí aparece dotado de propiedades para el dibujo visionario. Se trata de una herramienta ‘tradicional’ que también se utiliza actualmente como instrumento prospectivo en geobiología, en cierta afinidad con la tradición de la radiestesista:

<< (...) existe una máquina por medio de la cual se pueden dar a un péndulo dos movimientos simultáneos y pueden ser registrados exactamente por medio de un aparato gráfico adaptado a dicho mecanismo. Si reemplazamos el movimiento del péndulo por las vibraciones producidas por el cuerpo astral o por el cuerpo mental, tendremos entonces el *modus operandi* de la construcción de las formas por medio de las vibraciones astrales o mentales (Mr. Joseph Gould, Estratfort Hause Nottienghan, proporciona el péndulo de movimientos combinados que produce estas figuras maravillosas). Las figuras que siguen son sacadas de un estudio que ofrece el más alto interés; *Las formas debidas a las vibraciones*, por F. Bligh Bond, que, por medio de péndulos, ha conseguido un buen número de notables dibujos. >>⁴¹⁸³

Recordemos que también en la instrumentación arquitectónica (soñadora o constructiva) el péndulo tiene cierta equiparación con la “plomada” que a su vez etimológicamente se relaciona con el “compás”:

<< En griego, compás también se decía *diabetes*. *Baino*, emparentado con *dia-betes*, significaba abrir las piernas, (*dia* era una preposición que implicaba la noción de separación); (...) *Diabetes* se traduce también por plomada (un sencillo artilugio para verificar la verticalidad de los muros; y por sifón (...)) >>⁴¹⁸⁴

Besant especifica la estrategia gráfica del “péndulo”:

<< El péndulo es suspendido de una tira de acero templado que no puede ejecutar más que dos movimientos en ángulo recto. Cuatro péndulos son colocados de dos en dos moviéndose en ángulos rectos los unos con relación a los otros (...) El cuadro movable sostiene la pluma, la cual baja o se levanta mediante la suspensión elástica que tiene una cuerda de afloje, y cuando se desea obtener una figura, el péndulo es movido por el ajuste de su peso movable y se pone en movimiento, y entonces la pluma puede caer sobre la hoja de papel. >>⁴¹⁸⁵

Los autores concluyen con la afirmación de la semejanza entre dibujos realizados por ese “péndulo” y las “formas de pensamiento”:

<< Una vibración circular puede ser obtenida también por medio de un péndulo que se mueva libremente en el centro de una superficie, al cual se ha imprimido un movimiento rotatorio. De este modo se produce una maravillosa serie de dibujos, y su semejanza con las formas de pensamiento es muy notable. Esto será suficiente para demostrar que las vibraciones pueden ser fácilmente transformadas en figuras.>>⁴¹⁸⁶

Las ideas, los pensamientos devienen naturalmente formas, así el artista también proyecta el pensamiento en la materia, y desde la visualización mental pasa a la representación:

<< (...) si un hombre piensa en una habitación, en una casa, o en un paisaje, diminutas imágenes de estos objetos se forman en el cuerpo mental, y pronto se exteriorizan. Lo mismo sucede cuando la imaginación está en actividad. El artista, al concebir la obra que se propone ejecutar, la construye primeramente con la materia de su cuerpo mental; más tarde la proyecta en el espacio ante sí, mirándola mentalmente, y la copia. >>⁴¹⁸⁷

⁴¹⁸³ *Op. cit.* p.32

⁴¹⁸⁴ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.264

⁴¹⁸⁵ BESANT Annie - LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barcelona, 1992, p.33

⁴¹⁸⁶ *Op. cit.* p.34

⁴¹⁸⁷ *Op. cit.* p.42

También Besant (aquí sin Leadbeater) se interesa espiritualmente sobre la forma y desde el concepto de “la evolución de la forma” valora incluso lo “no visible”, potenciando así los “mundos interiores”, que a su vez favorecen la espiritualidad:

<< Hemos de atender ahora al aspecto fenoménico del universo, a las diversas apariencias que nos rodean, sean o no visibles al ojo físico; debemos recordar que la forma existe en todos los planos del universo manifestado, pues cuando hablamos del mundo arrúpico o sin forma, esta frase sólo tiene relación con los mundos interiores al de que se habla. >>⁴¹⁸⁸

La proyección de las visualizaciones de los pensamientos proceden de la realidad ‘normal’, sin recurrir a estados alterados de conciencia, asistidos por estimulantes ingeridos. Así Besant y Leadbeater advierten que “antes de empezar el estudio de nuestras láminas” (aquí excluidas de acuerdo a un programa establecido) que conectan con una dimensión espiritual del ser humano:

<< cada uno de los pensamientos representados en las mismas ha sido observado en la vida real; no son el resultado de la imaginación de un soñador, sino la imagen de formas observadas en el presente y proyectadas por hombres y mujeres en estado normal, y han sido reproducidas con el mayor cuidado y la más escrupulosa exactitud, bien sea por los mismos que las han observado, o con el auxilio de artistas a quienes las han descrito. >>⁴¹⁸⁹

Kandinsky incluso explicita por escrito esta interacción del “arte” y la “religión”:

<< “El arte es en muchos aspectos similar a la religión” >>⁴¹⁹⁰

Es importante subrayar que desde aquella observación del “presente” (que bajo la afirmación del aquí y el ahora, también interesaría al zen) los “amigos” (mediadores / ayudantes) dibujan las formas observadas / visualizadas por el pensamiento. Esto nos lleva recordar que por su parte Besant y Leadbeater (también Steiner) forman partes del ‘círculo de amistades’ espirituales de Blavatsky:

<< Los dibujos y la pintura de las formas de pensamiento observados, sea por M. Leadbeater, o por mí misma [A.Besant], o bien en común, han sido trazados por tres de nuestros amigos: M. John Varley, M. Prime y Miss Mac-Farlane, a los que expresamos nuestro más cordial agradecimiento. >>⁴¹⁹¹

El artista es sensible a otras ‘dimensiones’ (también espirituales) y a otras culturas, ‘primitivas’ incluso:

<< (...) aumenta el número de personas que no tienen fe en los métodos de la ciencia materialista aplicados a la “no-materia” o a la materia que no es asequible a nuestros sentidos. Así como el arte busca ayuda entre los primitivos, estas gentes se vuelven en busca de ayuda hacia tiempos casi olvidados y a sus métodos casi olvidados. >>

... y precisamente una de las espiritualidades que más le interesa a Kandinsky es la hindú, filtrada por el pensamiento occidental contemporáneo más receptivo:

<< A estos pueblos pertenecen, por ejemplo, los hindúes, quienes de vez en cuando presentan realidades misteriosas ante los sabios de nuestra cultura. Realidades que no se tienen en cuenta o que se descartan como moscas molestas con explicaciones y palabras superficiales (...). >>

... que se remonta a la figura carismática de Blavatsky, quien valora incluso la “no-materia”, teoría que influye en el artista:

<< La Sra. H.P. Blawatzky ha sido seguramente la primera que, tras largas estancias en la India, ha anudado un lazo fuerte entre esos ‘salvajes’ y nuestra cultura. De ahí parte uno de los más importantes movimientos espirituales que une hoy a un gran número de personas y que incluso ha creado una forma

⁴¹⁸⁸ BESANT Annie, *La evolución de la vida y de la forma*, Humanitas, Barcelona, 2001, p.121

⁴¹⁸⁹ BESANT Annie - LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barcelona, 1992, p.46

⁴¹⁹⁰ DUCHTING Hajo, *Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p. solapilla interior

⁴¹⁹¹ BESANT Annie - LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barcelona, 1992, p.9

material de esta unión espiritual: la “Sociedad Teosófica”. Está constituida por logias que intentan aproximarse, por el camino del conocimiento interior a los problemas del espíritu. Sus métodos, en total contraposición a los positivistas, se derivan en principio de los métodos ya existentes, que reciben de nuevo una forma relativamente precisa. >>⁴¹⁹²

En el texto antes citado, a pie de página, se adjunta una importante distinción sobre los conocimientos que el artista tenía de estas corrientes espirituales:

<< Véase *Theosophie* del Dr. Steiner, y sus artículos sobre los caminos del conocimiento en Lucifer-Gnosis. Conviene indicar que Kandinsky no distinguía en este tiempo entre la investigación de orientación antroposófica de Rudolf Steiner y la teosofía de origen oriental de H.P. Blawatzky, seguramente porque la discusión sobre los diferentes puntos de vista tenía lugar en aquel momento /M.B.18.VIII.1962 >>⁴¹⁹³

Volviendo la mirada al primitivismo ofrecido por la naturaleza, “mirar al arco iris” se planea como una práctica de “inducción visual” que parece sintonizar con la visualización artística y espiritual citada:

<< El simbolismo del color tiene una inducción muy potente, y al mismo tiempo, aportará informaciones sobre el cuadro de referencias del sujeto.

Para profundizar en vuestro estado de relajación, os propongo visualizar los colores del arco iris.

Cada color llevará a alcanzar un estado más profundo. (...) Empezad por el rojo. Un muy bello rojo. Rojo como una fruta, una flor también puede ser. Dejad que este color se instale en vuestra mirada interior. El rojo. El color naranja, un naranja radiante, dinámico. (...)

(...) Azul. Y al fin el violeta. Un violeta armonioso. Con el violeta llega vuestro estado más profundo. El violeta. Tomaos unos instantes para apreciar y degustar todas las sensaciones agradables en vuestro cuerpo. >>⁴¹⁹⁴

Aunque sin pretensiones artísticas, la primera práctica taoísta que el autor oriental (Hua-Ching Ni) recomienda nos conduce de nuevo a la naturaleza, induciendo una visualización menos espectacular que la visión interior del “arco iris” propuesta por Cavallier. Incluye la contemplación del cielo y las nubes, en cierta correspondencia con el ‘*elogio de la lentitud*’ (“prisas”) y el ‘dejar pasar’ (“paso de las nubes”) propio de la práctica meditativa del zen. El autor nos anticipa “algunos ejemplos de cosas que puedes utilizar como objeto de meditación” empezando por:

<< Mirar el cielo: Tiéndete sobre una extensa pradera en un día claro y mira el cielo. Algunas nubes blancas se deslizan por el ‘profundo’ azul. El profundo azul indica la profundidad del cielo. Lo que puedes percibir es sólo el color azul, no la profundidad del inagotable espacio. Mientras miras, no te dejes distraer por el movimiento de ningún objeto, en especial por el paso de las nubes. Esta meditación te ayudará a percibir la profundidad de tu propia mente y de tu espíritu. Prácticala especialmente si eres una persona que tiende a hacerlo todo con prisas y apremios. Empléala para percibir la profundidad de tu mente. >>⁴¹⁹⁵

Incluso en la levedad de las nubes se pueden visualizar castillos (orientales / occidentales), que vuelven a remitirnos a la “identidad” proyectiva:

<< La identidad entre lo ideal y lo proyectual acontece desde los orígenes de la arquitectura. El célebre poema neo-sumerio del sueño del rey Gudea (II milenio a.C.) cuenta que, una noche, Ningirsu, el dios protector de la ciudad de Lagash, apareció en sueños al rey y le mandó que reconstruyera el gran templo de la ciudad al tiempo que le mostraba un santuario flotando en las nubes; al despertarse, Gudea, preocupado por esta visión, emprendió un largo viaje hacia la ciudad donde se hallaba el recinto sagrado en el que moraba su madre, la diosa Nanshe, intérprete de los sueños. >>

⁴¹⁹² KANDINSKY W. *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.38

⁴¹⁹³ *Ibidem*.

⁴¹⁹⁴ PAUL-CAVALLIER, François J., *Visualisation. Des images pour des actes*, InterEditions, Paris, 1989, p.108

⁴¹⁹⁵ HUA-CHING NI, *El tao de la vida cotidiana*, Oniro, Barcelona, 2004, p.184

El despertar (antes de Buda) y la hermenéutica (“interpretación”) reaparecen en nuestro trabajo con esta literatura:

<< Esta le aclaró las enigmáticas imágenes poéticas y visuales. Le contó que el templo celeste era el modelo del edificio que la divinidad le mandaba construir y le aclaró que la divinidad, por medio de historias y de cuentos, le había narrado, de modo velado, cómo tenía que operar para volver a levantar el santuario principal. >>

Aunque a veces hay que insistir para que la visión (aquí en las nubes) se transforme en “dibujo”:

<< Aun así, Gudea estaba confuso. No lograba tener una imagen clara del templo que debía edificar. Entonces su madre le recomendó que se acostara no sin antes implorar de nuevo la intercesión del dios Ningirsu. Aquella noche el dios volvió a manifestarse y le entregó la planta del templo que dibujó a medida que Gudea le describía el templo celeste aparecido en sueños. La planta, trazada sobre una tablilla de arcilla (semejante a la que los arquitectos mesopotámicos empleaban), reflejaba a la perfección la forma, las medidas y las proporciones del templo ideal. >>⁴¹⁹⁶

Pero Oriente (éste más lejano) puede aportar una concepción contrapuesta de las visiones. Buda trata sobre “la atención” y tal como vimos que el taoísmo proponía, insiste en no dejarse distraer por las nubes pasajeras:

<< Capítulo II: *La Atención*. 21. La atención es el camino hacia la inmortalidad; / la falta de atención es el Sendero hacia la muerte. / Los que están atentos no mueren; / los no atentos ya están muertos. (...) 23. Quién es sabio / medita constantemente y persevera / y se libera de las ataduras / y obtiene el supremo Nirvana. >>⁴¹⁹⁷

Como consecuencia podríamos decir que la meditación conduce a la sabiduría y ésta implica comprender que “la mente” vaga e, incluso, se esconde en una “cueva” (siempre, para nosotros, con connotación platónica):

<< Capítulo III: *La Mente*. 33. La mente es voluble e inestable, / difícil de gobernar. / Pero el sabio la endereza, / al igual que el arquero dirige la flecha. (...) 36. La mente es algo difícil de percibir por los sentidos, / es extremadamente sutil y vuela tras sus fantasías. / El hombre sabio la puede controlar. Una mente controlada conduce a la felicidad. 37. Dispersa, vagando sola, sin cuerpo, / como escondida en una cueva, así es la mente. / >>⁴¹⁹⁸

Curiosamente la “atención” también se valora desde una óptica diferente a la del dibujo (terapéutica, del cuerpo y el espíritu):

<< *La atención transforma*: Hacer la imagen y vivir con ella, sin otra intervención, sin valorarla, sin interpretarla, cataliza el cambio y el movimiento. Cuando la imagen no está arrinconada en un armario, la vida vuelve a fluir a través de ella. La atención honra a la imagen y comienza el proceso de reclamar lo que quiera que represente. >>⁴¹⁹⁹

Hemos de destacar el hecho de que “la atención”, como concepto, es el segundo de la ‘obra completa’ de Buda:

<< Así en el Dhammapada, se recogen las ideas más importantes de la enseñanza de Buda, en forma de 423 versos, que fueron escritos originalmente con la forma de versos de dos estrofas. Está dividido en 26 capítulos temáticos y aunque una cuarta parte de estos versos que lo forman, también se recogen en otras obras del Canon Pali, su importancia es primordial para acercarse al pensamiento de Buda. >>

⁴¹⁹⁶ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.138

⁴¹⁹⁷ TUCCI Norberto (versión) *Dhammapada. Las palabras de Buda. El camino de la sabiduría*, Ediciones Librería Argentina, Madrid, 2004, p.23

⁴¹⁹⁸ *Op. cit.* p.25

⁴¹⁹⁹ ALLEN Pat B. *Arte-Terapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*, Gaia, Madrid, 2003, p.216

A este respecto debe recordarse que este texto búdico que nos llama la ‘atención’, resulta ser fundamental por tratarse de una recopilación de primera mano (Afirmación que ha de tomarse con todas las precauciones):

<< El Dhammapada o “Camino de la sabiduría” es una de las obras maestras de la literatura budista india. El original está escrito en lengua Pali y reúne en forma de versículos la enseñanza original de Buda. Contiene algunos de los versos que el propio Buda pronunció en diferentes ocasiones a lo largo de los cuarenta y cinco años durante los que predicó.

Según la tradición Theravada, estos versos fueron recopilados por los discípulos de Buda, que tres meses después de su muerte, en el Primer Concilio Budista, los pusieron por escrito y agruparon bajo el nombre de Dhammapada. >>⁴²⁰⁰

Recordemos finalmente que una definición del término hermenéutica es la de comentario de textos sagrados y en cierta medida esta tesis casi literalmente trata de ese aspecto. Por otra parte, el *Dhammapada* parece un texto de obligada referencia, al considerarse patrimonio de la humanidad, junto a otros textos de la sabiduría universal (filosofía *perenne*):

<< El Dhammapada es tan apreciado en los países budistas, como el Bhagavad Gita en las regiones hinduistas.

Se la considera la “joya de la literatura budista” y ha sido traducido a numerosos idiomas de todo el mundo, siendo considerado como uno de los fragmentos más antiguos de toda la tradición budista.

A través del Dhammapada nos acercamos al pensamiento de Buda, conocemos su sabiduría y su compasión, que iluminan y han logrado iluminar a varias generaciones en todo el mundo. >>⁴²⁰¹

Volviendo a la visualización creativa, resulta que la contemplación (meditativa, espiritual o no) también admite un natural “dejarlo desaparecer”, que incluso podría ser estética, como diría Virilio (*Estética de la desaparición*):

<< Sienta su influencia, tranquilizando y dando energía, desde la punta de los dedos de sus manos y pies, así como en las profundidades de su psiquis. Después de un rato, cuando se sienta lo bastante apacible contemplándolo puede lenta y suavemente dejarlo desaparecer del conocimiento.>>⁴²⁰²

La desaparición también tiene implicaciones estéticas, así Virilio remitiendo a otros autores, alude a la ilusión impuesta y su perjuicio para la salud. Recordemos como contrapunto el sentido terapéutico del dibujo que hemos visto que nos proponían Zweig y Abrams. En Virilio también aparecen los términos “ilusión” y “éxtasis” que, hipnótico o no, siempre parece asociable a la mística:

<< La cronofotografía reversible, es decir, el cine, esa ilusión impuesta a la fisiología de nuestros órganos de percepción visual (Alfred Fessard), oscila entonces, desde su origen, entre la producción de impresiones luminosas persistentes y la pura fascinación que destruye la percepción consciente del espectador y entorpece el funcionamiento natural del ojo: “Fijeza de la mirada dirigida sobre lo que llamamos formalmente una cosa, por ejemplo, una mancha coloreada; fijeza que no puede durar más de un segundo sin correr el grave riesgo de ver caer el sujeto en un éxtasis hipnótico o en alguna condición patológica semejante”, escribía el doctor Abraham Wolf. >>⁴²⁰³

Recordemos también que desde la más innovadora teología contemporánea de Miret Magdalena se cuestionan las visiones asociadas al éxtasis místico:

<< San Juan de la Cruz recomienda, en su *Subida al monte Carmelo*, que se desechen todas las revelaciones sensibles, visiones, olores y demás fenómenos sensitivos, pues es muy difícil distinguir si

⁴²⁰⁰ TUCCI Norberto (versión) *Dhammapada. Las palabras de Buda. El camino de la sabiduría*, Ediciones Librería Argentina, Madrid, 2004, p.7

⁴²⁰¹ *Ibidem*.

⁴²⁰² DENNING Melita y PHILLIPS Osborne, *Guía práctica Llewellyn para la visualización creativa*, Luís Cárcamo, Madrid, 1981, p.109

⁴²⁰³ VIRILIO Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, p.58

son verdaderos o falsos y, como no pueden añadir nada a lo que enseña el Evangelio, es más seguro atenerse sólo a él y rechazar todos esos fenómenos extraordinarios. >>

... donde aparecen tanto san Juan como santa Teresa:

<< Y santa Teresa, a pesar de ser menos crítica, les indicaba a sus monjas que muchas de esas visiones son imaginaciones, pues le amonestaba a una de ellas que las experimentaba que no hiciera caso de estas reacciones tan llamativas. (...) de esos “movimientos sensibles es mejor no hacer caso de ellos”, como le recomendaba la santa abulense a don Lorenzo de Cepeda. >>⁴²⁰⁴

Repitiendo una cita de Miret en otro texto, puede observarse cierta afinidad desde una similar desconfianza, a propósito del budismo zen (siempre desde la negación de la ilusión):

<< Almeda: ¿Santa Teresa de Jesús practicaba un misticismo de los buenos o era una iluminada? M.M.: Santa Teresa tenía visiones, veía el infierno. Podía ser una enferma mental. San Juan de la Cruz, en cambio, coincide con la manera de pensar del budismo zen. >>⁴²⁰⁵

... proponiendo el teólogo unas sugerentes afinidades espirituales:

<< Almeda: ¿Lo conocía?. M.M.: No. Aunque en España había un poso de filosofía oriental. En el siglo XV aparecieron aquí unas corrientes espirituales que no se sabe de dónde venían, pero que eran las mismas que se habían producido en Oriente. Por ejemplo los famosos alumbrados, y también la corriente franciscana que impulsó el cardenal Cisneros. Para mí, el más importante de todos fue san Juan de la Cruz. Me pregunto quién lo ha leído realmente. (...) Si te metes en san Juan de la Cruz, te llena por completo, porque es un ejercicio de budismo zen. Y te hace despertar a todas las realidades. La mística es el despertar, nada de tener fenómenos extraordinarios. San Juan de la Cruz desechaba la idea de los místicos en éxtasis. Y en ese terreno no se entendían con santa Teresa, aunque se quisieran mucho. >>⁴²⁰⁶

Por otra parte, las visualizaciones, aparecen no sólo en la luminosidad histórica, sino también en la oscuridad, mediando un dibujo contemporáneo de “visualización” (de autor universitario) que en la moderna tradición psicológica de Jung utiliza la imaginación activa. Así Linda Jacobson “es una artista residente en Los Angeles y profesora en una delegación de UCLA” que propone el ejercicio de una:

<< visualización guiada orientado a dibujar la sombra. El trabajo con la visualización pretende que las imágenes puedan emerger espontáneamente del inconsciente, la fuente de tanto arte. Las imágenes que se “ven” mediante las técnicas junguianas de imaginación activa pueden servirnos para acceder a aquellos aspectos de nosotros mismos que permanecen alejados de nuestra conciencia vigílica.>>⁴²⁰⁷

De esta manera, fluctuando entre el sueño y la vigilia, las visualizaciones pueden articularse entre la realidad y la alucinación (incluso mística). Pero cuando la luminosa visión pasa de lo individual a lo colectivo puede devenir problemática.

Desgraciadamente, podemos observar que los ‘iluminados’ no han pasado a la historia, sino que en el presente se siguen manifestando, pero no en el contexto de la mística sino de una política totalitaria:

<< Un ministro palestino relata cómo Bush le contó que el Creador le había ordenado invadir Afganistán y acabar con Sadam. (...) El mensaje viene directamente de Dios y lo porta George W. Bush. O lo que es lo mismo, el presidente estadounidense cumplía una misión divina cuando lanzó la guerra contra Irak. Cada palabra del “mensaje divino” se recoge en un documental de la cadena pública BBC, cuya emisión comenzará el lunes. >>

⁴²⁰⁴ MIRET MAGDALENA Enrique, *La vida merece la pena ser vivida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.116

⁴²⁰⁵ ALMEDA Sol, *Miret Magdalena. La memoria de un teólogo progresista*, El País Semanal 1452, 25 julio 2004, p.18

⁴²⁰⁶ *Ibidem.*

⁴²⁰⁷ JACOBSON Linda, *Dibujando la sombra* en ZWEIG Connie - ABRAMS Jeremiah (ed.), *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1999, p.425

La visión divina puede visualizarse antes las cámaras de televisión, formando una serie de tres capítulos denominada *Israel y los árabes: una paz escurridiza*,

<< Era el año 2003 y pasaban cuatro meses desde que EEUU había lanzado la invasión de Irak. George W. Bush se encontraba en el balneario turístico de Sharm el Sheji, en la península egipcia del Sinaí, con Nabil Shaath, ex ministro palestino de Exteriores y mediador en las conversaciones de paz en Oriente Próximo que se llevaban a cabo en ese momento. A orillas del mar Rojo, Shaath asegura que el presidente de EE UU afirmó que estaba movido “por una misión divina”. Así lo relata ante las cámaras de la BBC Shaath, actual ministro palestino de Información.>>⁴²⁰⁸

... y la ‘iluminación divina’ del ‘divino presidente’, genera acciones concretas:

<< Según Shaath, Bush añadió: “Dios me ha dicho: George, ve y lucha contra estos terroristas de Afganistán. Y lo hice. Y Dios me dijo: George, pon fin a la tiranía de Irak. Y lo hice. Y ahora, siento aún la palabra de Dios que me dice: da un Estado a los palestinos y seguridad a los israelíes. Logra la paz para Oriente Próximo. Y por Dios, yo lo haré”.

En aquella reunión de divinas confidencias también se encontraba Mahmud Abbas, por aquel entonces primer ministro palestino y hoy presidente de la Autoridad Nacional tras la muerte hace casi un año de Yasir Arafat. >>

Esta instrumentalización divina aparece contrastada con otras fuentes no palestinas (fuera del territorio bíblico), implicando reflexivamente también a la naturaleza (“jardín”):

<< George W. Bush contó al periodista Bob Woodward -cuyo libro *Plan de Ataque* (2004) es un perfecto relato de la estrategia emprendida por la administración norteamericana hasta desembocar en la guerra de Irak- que tras ordenar la invasión del país del Golfo en marzo de 2003 se perdió en el jardín de la Casa Blanca y rezó para que sus tropas estuviesen seguras, “protegidas por el Todopoderoso”. “Recé para tener fuerzas para poder cumplir con la voluntad del Señor”, asegura Bush. >>⁴²⁰⁹

Finalmente incluso la identidad misma aparece iluminada:

<< La personalidad del presidente de EE UU está bañada por su profunda creencia en Dios y la religión dicta sus acciones, recoge Woodward en su libro. A una pregunta del periodista del diario *The Washington Post* sobre si su padre -el presidente que rechazó lanzar una invasión masiva de Irak tras expulsar a Sadam Husein de Kuwait en 1991- le dio algún consejo, el actual inquilino de la Casa Blanca replica que su padre en la Tierra no era “el padre adecuado al que pedir consejo... hay un padre más alto al que me dirijo”. >>⁴²¹⁰

Mediando el devenir lingüístico que nos permite la licencia literaria, observamos un curioso salto cualitativo del “padre” de Bush a los “padres” de Jim Grove. Pudiera parecer que la iluminación del “presidente”, en una expansión de deriva irracional, pasara al “reverendo”, manteniendo no obstante el interés por la naturaleza (del jardín de la Casa Blanca a las clases de biología):

<< El reverendo Jim Grove explica a vecinos de Dover (Pensilvania) sus teorías sobre la creación.

Once padres piden a un juez federal de Pensilvania que impida la enseñanza de la teoría del ‘diseño inteligente’ o creacionismo.

¿Creó Dios al hombre a su imagen y semejanza? ¿O procede de un proceso evolutivo de miles de millones de años? Creacionismo frente a evolución. El tema es un viejo conocido de los estadounidenses, no en vano la mitad de los ciudadanos del país más rico del planeta o no sabe o no cree que los seres humanos hayan “evolucionado”. >>

... y sorprendentemente el término “diseño” aparece en ente contexto religioso y judicial, dotado de sorprendentes implicaciones científicas sobre ‘el devenir’:

<< Esta semana la teoría de la evolución y el llamado Diseño Inteligente han ocupado la sala de un tribunal federal. En Dover, un pequeño pueblo rural de Pensilvania, la religión entró disfrazada en las clases de biología de un instituto a través del Diseño Inteligente -defendido por el presidente George W. Bush-, nombre que no es más que la nueva envoltura con la que los fundamentalistas cristianos están

⁴²⁰⁸ MONGE Yolanda, “Dios me pidió acabar con la tiranía de Irak”, El País 8 octubre 2005, p.6

⁴²⁰⁹ *Ibidem*.

⁴²¹⁰ *Ibidem*.

presentando la vieja tesis del creacionismo bíblico y el rechazo a la teoría de la evolución formulada por Charles Darwin. >>⁴²¹¹

... y esta ‘iluminación’ se va expandiendo a otros ámbitos:

<< Uno de los profesores del instituto, William Buckingham, llegó a criticar a un alumno en una reunión del consejo escolar por estudiar la teoría de la evolución y aseguró que al adolescente le “habían lavado el cerebro”. Buckingham justificó el empleo de esta teoría porque alguien tenía que “defender a Jesús”. Su mujer, Charlotte, citaba versículos del Viejo Testamento durante las juntas, según aseguraron testigos durante el juicio esta semana. >>

... existiendo precedentes de conflictos jurídicos sobre la iluminación divina del hombre:

<< No es la primera vez que dos versiones opuestas sobre el origen de la vida se enfrentan en un tribunal estadounidense. En 1925, cuando incluso en los círculos científicos la teoría de la evolución era controvertida y sus detractores la asociaban al ateísmo, tuvo lugar el que fue conocido como “el juicio del mono”. En aquel juicio se acusaba al profesor John Scopes de violar una ley de Tennessee -Butler Act-, que declaraba ilegal “para cualquier profesor de cualquier universidad o escuela pública enseñar cualquier teoría que niegue la historia de la Creación Divina del hombre, como muestra la Biblia y enseñar en cambio que el hombre descende de un orden inferior de animales”. Scoper fue declarado culpable y condenado a pagar una multa de 100 dólares. >>⁴²¹²

Por el contrario, el zen es naturalmente crítico y cuestiona incluso el concepto mismo de “iluminación”, interesándose por una experiencia íntegra de la espiritualidad que niega la visión mística:

<< Los zenistas desaprobaban la descripción de la iluminación zen como una especie de misticismo pues, tal como se entiende comúnmente, el misticismo es la visión de una realidad que se halla más allá de los sentidos y de la mente. (...) Se podría considerar la experiencia zen como una especie de misticismo.>>

... potenciando un equilibrio entre la visión interna y externa (incluso más allá):

<< La experiencia zen también debería permitir la visión tanto con los ojos abiertos como con los ojos cerrados, y la forma zen de visión debería llegar a ser única para el maestro zen, en todo momento y en todo lugar, aplicable a todos los sentidos, no tan sólo a la vista.>>⁴²¹³

Retomando ahora el concepto de “visualización” desde la perspectiva de la salud, aparece la valoración terminológica del “uno mismo”, no muy distante del “sí mismo” de connotaciones espirituales que venimos tratando:

<< La visualización, en cambio, es un estado mental activo. La persona crea un escenario, a veces con la ayuda de un terapeuta experto en este tema, (...) Todo esto se hace con la ayuda de imágenes, que es la razón de la aparición de la palabra visual. De hecho, no es necesario ver ni dibujar nada, basta con saber que el proceso que has creado está presente, está pasando como si fuera de verdad. Algunas personas tienen una imaginación visual muy realista (...)

La visualización es una manera de curarse uno mismo. >>⁴²¹⁴

Sobre la salud también incide el Taoísmo a partir de la “doctrina del cero” entendida desde la espiritualidad de la *vida cotidiana*:

<< (...) la doctrina del cero no es excitante, carece de emoción, pero es auténtica. Es muy saludable >>⁴²¹⁵

Mientras que para otros autores el dibujo también puede ser saludable y vía de “conocimiento” adecuadamente practicado, incluyendo los vitales “garabatos”:

<< Presta atención a cualquier pensamiento que te surja mientras estás dibujando. Puedes descubrir que tienes grabadas unas reglas sobre el dibujo de las que no eras consciente. Esta manera de hacer trazos trae a la memoria viejos recuerdos (...) Si ves los cuadros de los grandes maestros, verás que cada dibujo, por

⁴²¹¹ MONGE Yolanda, “Darwin o Dios en las escuelas de EE UU”, El País 16 octubre 2005, p.44

⁴²¹² *Ibidem*.

⁴²¹³ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.102

⁴²¹⁴ PROCTER Roy & Ann, *Curar casas enfermas. En busca de casas sanas*, Obelisco, Barcelona, 2003, p.59

⁴²¹⁵ HUA-CHING NI, *El tao de la vida cotidiana*, Oniro, Barcelona, 2004, p.23

muy preciso y realista que sea, está formado de zonas de trazos, de zonas de garabatos, en realidad. Si se quitan esos enérgicos trazos, el dibujo queda desprovisto de su fuerza y su poder vitales. >>⁴²¹⁶

... sin olvidar que estas singulares afirmaciones las realiza una mujer que :

<< Es doctora en Filosofía, artista, escritora, reconocida arte-terapeuta y fundadora y directora del Studio Pardes, (...) docente en el Art Institute of Chicago >>⁴²¹⁷

... y desde una concepción saludable del dibujo (“sedante”)...:

<< A veces, tener que rellenar una estructura puede resultar sedante: saber que hay límites tranquiliza. Sin embargo, si ésta es tu única experiencia con el dibujo, sólo aprendes a adaptar tu energía a los espacios que otros te asignan y nunca descubres como organizar y disfrutar la corriente natural de tu propia energía en el mundo. (...) >>

... éste “expande” su concepción (dibujo a “rellenar”) que naturalmente se vuelve más sutil y se llena de “energía”:

<< Una vez que empieces a cambiar tu percepción sobre la pintura y a concebirla como energía, observa cómo se expande tu concepto de “dibujo”. >>⁴²¹⁸

Aunque sin necesidad de dibujar, desde el Taoísmo vimos que se proponía una visualización que, interiorizada, incide ahora sobre la importancia del cero:

<< (...) error de pensar que el Tao no es nada, y que desear estudiarlo constituye una pérdida de tiempo. En realidad, el Tao lo es todo y aprenderlo es de suma importancia, no importa de qué manera alcances su comprensión. (...) >>

... que deviene doctrinal y “camino” espiritual:

<< En un principio el Tao significaba simplemente “el Camino”, era la antigua educación espiritual. Hace dos mil quinientos años se le otorgó una especial importancia, al reaccionar los sabios de la sociedad ante la confusión reinante en aquella época. Para ayudar a la gente tradujeron su sabiduría y conocimiento espiritual en palabras o conceptos, se trataba de su comprensión interior, de ese modo fueron capaces de expresarla. >>⁴²¹⁹

Recordemos que el término “Camino” en su significado espiritual (en mayúsculas) aparece en muchas tradiciones: en el cristianismo, en el taoísmo e incluso en el budismo:

<< El Dhammapada o “Camino de la sabiduría” es una de las obras maestras de la literatura budista india.>>⁴²²⁰

En estos referentes espirituales tomamos conciencia de que el autor todavía no nos ha explicado en que consiste la taoísta “doctrina del cero”. Ahora es el momento de comprender esa indescriptible frontera “entre lo positivo y lo negativo”, incluso para significativamente borrar la “pizarra”, con dibujos incluidos:

<< (...) el significado de la doctrina del cero. Te lo mostraré con un ejemplo. En la mayoría de las aulas hay una pizarra. Cuando un maestro enseña algo, para ayudar a los alumnos a entenderlo mejor, necesita algunas veces dibujar un diagrama en la pizarra. Cuando la pizarra está llena ¿qué hace? Borra todo lo que hay en ella para poder utilizarla de nuevo. A eso se llama doctrina del cero. Significa volver a la quietud, pureza, vacuidad o cero. El cero significa un punto entre lo positivo y lo negativo. >>⁴²²¹

En Occidente las “pizarras” también se utilizan, incluso artísticamente como lo hizo Beuys, no obstante siempre para llenarlas, fijándolas en el devenir temporal como afirma Johannes Stüttgen al considerar *Richtkräfte*. (Fuerzas de orientación) 1974-77:

⁴²¹⁶ ALLEN Pat B. *Arte-Terapia. Guía del autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*, Gaia, Madrid, 2003, p.38

⁴²¹⁷ *Op. cit.* p. solapilla interior

⁴²¹⁸ *Op. cit.* p.39

⁴²¹⁹ HUA-CHING NI, *El tao de la vida cotidiana*, Oniro, Barcelona, 2004, p.17

⁴²²⁰ TUCCI Norberto (versión) *Dhammapada. Las palabras de Buda. El camino de la sabiduría*, Ediciones Librería Argentina, Madrid, 2004, p.7

⁴²²¹ HUA-CHING NI, *El tao de la vida cotidiana*, Oniro, Barcelona, 2004, p.21

<< Este *environnement* está instalado sobre un estrado y constituye el estado final, independiente del espacio y del tiempo, de un proceso de varias fases, que revela algo esencial del principio y del concepto de la plástica de Joseph Beuys. Este proceso se inició en noviembre de 1974 con la participación del artista en la exposición “Art into Society” celebrada en el Institute of Contemporary Arts de Londres. Como en la *Acción de 100 días* en la Documenta de Kassel de 1972 Beuys permaneció todos los días de las 12 a las 20 h. en la exposición, discutiendo en un seminario permanente con los visitantes la “fuerzas de orientación para una nueva sociedad”, es decir “el concepto ampliado del arte” y los principios formales resultantes de él, referidos a todos los seres humanos y la totalidad de la sociedad. >>

Este “concepto ampliado del arte”, formalmente no tiene demasiado que ver con aquella actitud taoísta, pues aquí las “pizarras” en lugar de borrarse son tratadas con “fijador”:

<< Los dibujos que durante estas sesiones se iban haciendo sobre las pizarras no se borraban cada vez, sino que se cambiaban las pizarras. Sobre los caballetes había constantemente tres pizarras, una de ellas limpia. Las pizarras con dibujos o letras eran tratadas con fijador por el artista y amontonadas en el espacio de la acción. En consecuencia éste se llenó de pizarras a medida que pasaba el tiempo. Al final ellas mismas eran el suelo -ellas y los dibujos y palabras que las cubrían. >>⁴²²²

No obstante, Harald Szeeman observa que también en otras pizarras de Beuys se refleja la espiritualidad histórica de Steiner. De raíz occidental en tanto Antroposofía, pero anteriormente orientalista desde el término Teosofía (con Blavatsky):

<< *Tafel (creativity=national income)*. Pizarra (creativity=national income) 1973.

Los conceptos, en parte difícilmente legibles, que figuran sobre esta pizarra de la “12 conferencia del 20 de agosto de 1973” de Edimburgo, se integran en las tres necesidades fundamentales del hombre, los campos de la semántica y de la actividad: bajo “freedom” (libertad) figuran el principio del creador, la creatividad, el producto, la ciencia, el arte, la religión, la igualdad de oportunidades para todos; bajo “equality” (igualdad) los sentimientos, la democracia, la provocación, bajo “brotherhood” (fraternidad) la economía, la producción, los bienes. >>

Beuys en esta “pizarra / *tafel*” se manifiesta explícitamente espiritual:

<< La nueva visión que nace de la “tripartición del organismo social” de Rudolf Steiner con la reivindicación de libertad para la vida espiritual, de fraternidad y socialismo para la vida económica y de democracia e igualdad para la vida jurídica y política, produce los componentes e impulsos entrelazados de la “social sculpture”, de la *plástica social* en la que no impera el principio económico, donde el “national income” no está basado en el dinero y el poder, sino en la creatividad del hombre. >>⁴²²³

Beat Chistoph Graber constata una triple afinidad social e histórica Beuys-Steiner-Rousseau, que emerge desde el título de *Triple estructura del organismo social*:

<< Con esta idea Joseph Beuys se aproxima a Rudolf Steiner y asume un principio ya contenido en parte en la “Déclaration des droits de l’homme et du citoyen” del 26 de agosto de 1789, que hunde sus raíces en la filosofía de Jean-Jacques Rousseau.

El concepto de “organismo social” revela la idea organicista que de la sociedad tenía Rudolf Steiner. De su convicción de que el organismo humano se compone de cabeza (centro de la “vida nerviosa y de los sentidos”), sistema rítmico (respiración y circulación de la sangre) y metabolismo, Steiner deduce que el “organismo social, para ser sano, debe tener asimismo tres partes como el organismo natural”. >>

Podría decirse que Steiner ‘instrumentaliza’ la “imagen antropomorfa” de Beuys:

<< Al igual que Rudolf Steiner, Joseph Beuys parte de una imagen antropomorfa de la sociedad. Esta es una “plástica social, en la que la persona conforma como artista”,...”el organismo social tiene que estar organizado, según sus pautas y su voluntad”. >>⁴²²⁴

⁴²²² Catálogo *Joseph Beuys*, MNCA Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, p.150

⁴²²³ *Op. cit.* p.94

⁴²²⁴ *Op. cit.* p.290

Además de este interés compartido por el “antropomorfismo” (y Antroposofía) en el estudio que de Beuys hace Tobia Bezzola constata otra afinidad espiritual entre Steiner y Goethe. Recuerda sobre Rudold Steiner (1861-1925):

<< Procedente intelectualmente de la bohemia cultural del Weimar de fin de siglo, el antiguo archivero-Goethe Rudolf Steiner fundó en la época del apogeo del positivismo científico, que pretendió arrancar a la materia todos los “misterios del mundo” (Ernst Haeckel), un movimiento de reacción fundamental. La “antroposofía” no sólo aspiraba a penetrar y comprender el funcionamiento fisiológico del ser humano, de su intelecto y de sus leyes, sino de la persona entera: lo espiritual, el sentimiento, la emoción. Ahí Steiner contó con una fuente abundante en inspiraciones: Goethe, la tradición ocultista, la corriente idealista de la filosofía clásica occidental, las doctrinas orientales así como la teosofía, entre cuyos apóstatas se cuenta, confluyen en su teoría. >>

... y aunque Steiner se mostrará más interesado por la tradición espiritual occidental, siempre manifiesta que la meditación interesa a Oriente y Occidente:

<< Steiner adquirió sus conocimientos en contemplación meditativa. Los amplió en innumerables libros sobre el espíritu, el alma y el cuerpo, sobre el karma y la reencarnación, sobre la naturaleza y el cosmos, la historia y el futuro, la agricultura y la educación, etc. La “Sociedad Antroposófica” fundada en 1913 se esfuerza hoy en todo el mundo y en muchos ámbitos de la vida por introducir activamente las enseñanzas de Steiner en la vida social (escuelas Waldorf, hospitales antroposóficos, centros de formación permanente, institutos de créditos, etc.) >>⁴²²⁵

En el concepto de naturaleza, Steiner también aparece relacionado con Goethe, cuando Welsh se interesa por Mondrian (del que enseguida nos volveremos a ocupar):

<< El análisis de Steiner sobre la vida vegetal depende en gran medida de sus lecturas esotéricas de las teorías científicas de Goethe y configura en su esencia una reinterpretación teosófica de la filosofía natural romántica alemana. Steiner comenzó su carrera publicando escritos científicos de Goethe. >>⁴²²⁶

Steiner también aparece relacionado con Mondrian en el estudio realizado por Golding sobre la espiritualidad en las vanguardias artísticas históricas que desde la observación consciente parecen introducir aspectos meditativos en el arte contemporáneo:

<< Rudolf Steiner (que en 1913 iba a fundar el disidente movimiento antroposófico) también ocupó un lugar en la orientación intelectual de Mondrian. Este suscribió la afirmación de Steiner de que el conocimiento elevado que buscaba el teósofo podía ser deducido a partir de la observación de los fenómenos visuales cotidianos por medio de la “observación consciente”. Steiner dio conferencias en Holanda no sólo sobre teosofía, sino también sobre Goethe y Hegel. >>

... y la identidad cromática de Mondrian manifiesta sus raíces:

<< El posterior apego de Mondrian a los tres colores primarios (rojo, amarillo y azul) le debe mucho a la teoría del color de Goethe; fue su propia combinación personal de lo espiritual teñido por lo oculto (según alentaba a hacer la teosofía), junto con el idealismo platónico de Hegel, lo que iba a confirmar finalmente las premisas de su arte. >>⁴²²⁷

En Mondrian se propone un nuevo renacimiento, un espiritual proyecto de futuro que implica a Steiner y también a Hegel, teniendo en cuenta que Mondrian:

<< Seguramente, había estado en conocimiento de las ideas de Hegel desde su implicación con las ideas de Rudolf Steiner y, posiblemente, desde antes. Así, su interés en Hegel había sido sin duda estimulado por sus contactos con Van Doesburg y De Stijl, cuya orientación era profundamente hegeliana. Se puede argumentar que una paradoja fundamental en la visión del arte que tenía Hegel es que, por un lado, lo veía como uno de los mayores logros de la humanidad e incluso como una revelación divina o de lo absoluto; por otro, sentía que el arte había declinado desde la Antigüedad clásica o, al menos, desde el Renacimiento. A ello se unía el hecho de que se sentía perturbado por la falta de contenido o sentimiento religioso en el arte de su tiempo. >>

⁴²²⁵ *Op. cit.* p.287

⁴²²⁶ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.26

⁴²²⁷ GOLDING John, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévitche, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner - Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p.25

El proyecto de futuro (“inalcanzable”) de Mondrian pasa por la “muerte” y el “renacimiento”, un término relativamente afín con el concepto de reencarnación concebido en Oriente:

<< Sus famosas predicciones sobre la muerte del arte están, de hecho, veladas por la ambigüedad; reconoce que el arte del futuro no puede predecirse y que, quizás, se experimente un nuevo renacimiento. En esa medida, sin saberlo, presentaba a los artistas futuros, quienes interpretarían su texto como si propusiera una *tabula rasa*, pues la tierra prometida del arte implicaba la búsqueda de un nuevo absoluto, a pesar de que esa meta resultara inalcanzable. >>⁴²²⁸

En ese sentido el proyecto de futuro de Mondrian podría ser equiparable al proyecto “espiritual” de Kandinsky:

<< Todo el que ahonde en los tesoros escondidos de su arte es un envidiable colaborador en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo. >>⁴²²⁹

Kandinsky remite la identidad artística de la “pirámide espiritual” surgida desde el interior, desde el sí mismo (“...ti mismo”), que hemos visto interesa al budismo zen pero que Kandinsky remite a Sócrates:

<< (...) gracias a esta diversificación las artes nunca estuvieron tan cerca las unas de las otras en los últimos tiempos, como en esta hora última del cambio de rumbo espiritual. (...) brotes de las tendencias hacia lo no-natural, lo abstracto, *la naturaleza interior*. Consciente o inconscientemente obedecen a la frase de Sócrates: “¡Conócete a ti mismo!” Consciente o inconscientemente los artistas retornan principalmente a su material, lo estudian, colocan sobre la balanza espiritual el valor interior de los elementos con los que su arte puede crear. >>⁴²³⁰

Pero también para Golding aparece en Kandinsky un renacimiento equiparable al que acaba de citar a propósito de Mondrian, dado que puede constatarse como ya en 1911 Kandinsky proclamaba:

<< “Está renaciendo un interés general en la abstracción, tanto bajo la forma superficial del movimiento hacia lo espiritual como bajo las formas del ocultismo, el espiritualismo, el monismo, la ‘nueva’ cristiandad, la teosofía y la religión en su sentido más amplio”. >>⁴²³¹

... y precisamente desde este término / concepto de “renaciendo” en Kandinsky, hacemos reaparecer a Steiner en nuestro trabajo, teniendo en cuenta que:

<< (...) el empleo de la palabra “renaciendo” nos obliga a parar en seco. Claramente Kandinsky estaba volviendo a examinar sus referencias. En 1909 había asistido a una conferencia impartida por Rudolf Steiner, fundador del movimiento antroposófico y de la Sociedad Teosófica Alemana, en Berlín. La influencia de Steiner sobre la vida artística e intelectual germana, aunque breve en el tiempo, tuvo una potencia increíble. >>

A nosotros ahora nos interesa valorar su carácter “visionario” y su búsqueda de “fusión” entre culturas (particularmente Oriente / Occidente):

<< Steiner era un genuino visionario y profeta y, pese a que su creencia en las formas del espíritu y las auras astrales despertaba el escepticismo de algunos, era (podía ser) un pensador más riguroso que Madame Blavatsky, su mentora original. (...) Leer sus presentaciones de los Evangelios (...) produce un efecto electrificante. Steiner buscaba una fusión muy especial entre ciertas formas ocultas del conocimiento oriental y la tradición apocalíptica del gnosticismo cristiano; y el que Steiner viera en Rusia un puente entre ambas debió de atraer a Kandinsky. Además, Steiner se interesaba por el simbolismo del color, Blavatsky no. El color había fascinado a Kandinsky desde su niñez; ahora se había convertido en su suprema obsesión. >>⁴²³²

⁴²²⁸ *Op. cit.* p.41

⁴²²⁹ KANDINSKY W. *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.51

⁴²³⁰ *Op. cit.* p.49

⁴²³¹ GOLDING John, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner - Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p.86

⁴²³² *Op. cit.* p.87

... que nos obliga a recordar como años después Steiner sigue interesando a otros artistas. Tobia Bezzola explicita que Beuys se interesa por él, incluso espiritualmente llegando así a adherirse a la Sociedad Antroposófica:

<< Beuys se interesó por Steiner en 1941 gracias a su amigo Fritz Rothenburg. Tras la guerra encontró en su compañero de estudios de la Academia de Bellas Artes, Rayner Lynen, un interlocutor crítico con el que discutió acaloradamente horas y horas las enseñanzas de Steiner. Hemos de consignar aquí que Steiner fue para Beuys durante toda su vida *la* influencia espiritual por excelencia; en 1973 se adhirió a la Sociedad Antroposófica. Ya se trate de ontología, de filosofía de la historia, de filosofía natural, antropología o pedagogía, de economía o de sociología, la superestructura teórica beuysiana se basa íntegramente en Rudolf Steiner. >>

... aunque Beuys realizase con su aportación artística liberadora, una particular *re / 'visión'* de Steiner:

<< Las referencias directas en sus obras y en los títulos de sus obras son innumerables. (...) pese a esa influencia preponderante, Beuys no se limitó a ilustrar la doctrina de Steiner. Aunque no en lo teórico, en lo artístico era completamente autónomo. El fresco aliento de su trabajo, su sinceridad sin tapujos, están siempre muy lejos del asfixiante incienso de la mojigatería sectaria que a menudo envenena la niebla dulzona de los pasteles y acuarelas antroposóficas. >>⁴²³³

Aspecto que aparece constatado por otros autores:

<< Joseph Beuys (...) se interesó igualmente por las ideas antroposóficas de Rudolph Steiner y quedó especialmente impresionado por los textos *Acerca de las abejas* que éste publicó en 1923 y en los que explicaba cómo hacen la cera y los panales de miel las abejas. Esto le llevó a elaborar una teoría personal de la escultura (...) >>⁴²³⁴

No obstante Bezzola también insiste en que Beuys expandió la *'visión'*, pues *"continuó"* y amplió artísticamente (*"arte ampliado"*) las teorías de Steiner:

<< Beuys continuó las teorías de Steiner con un par de capítulos plásticos trascendentales, esto es, adaptándolo de forma que el arte, en cuanto factor primigenio de plasticidad y creatividad, se convirtiera en la herramienta para transformar la sustancia social y planetaria: "Creo que he añadido a esas cosas algo realmente diferente, algo que a su modo quizás nada tiene que ver con Rudolf Steiner, y ese algo es el concepto de arte ampliado...Creo que lo que intento desarrollar a veces, sin recurrir a ningún tipo de impulsos steinerianos, consiste en la totalidad del arte y en una comprensión ampliada, antroposófica, del arte. La plástica se adapta punto por punto a esa idea." Beuys en: Wijers, 1992, p.34 ss. >>⁴²³⁵

Desde esta concepción *"ampliada"* podríamos considerar que la pizarra *"borrada"* (silenciada) por el taoísmo de Hua-Ching Ni y la pizarra *"fijada"* por Beuys, parecen conducir al silencio del *"piano"* en *Plight* de 1985:

<< En la primera sala se encuentra un gran piano de cola negro lacado. El visitante lo descubre al entrar a la derecha con el teclado de frente. La tapa está cerrada con llave, al menos en principio. Encima del piano, impidiendo la posible apertura de la tapa, está colocada oblicuamente una vieja pizarra destinada al aprendizaje de la escritura o de la música. Esta pizarra no presenta ninguna inscripción a no ser la de la humedad que ha agrietado notablemente la madera y descascarillado la pintura. En el centro de la pizarra figura de manera ostensible un termómetro clínico corriente. >>

Aquí la pizarra de Beuys está sin escribir aunque, como describe Fabrice Hergott, no está vacía (tiene *"vida interior"*):

<< El termómetro clínico colocado sobre la pizarra es el único objeto que muestra una movilidad o una *"vida"* interior, sensible al calor y susceptible de reaccionar a las transformaciones en el interior de *Plight*. >>⁴²³⁶

Recordemos que precisamente el silencio *'fundamenta'* el taoísmo y, desde la música, interesa a John Cage, y le orientaba hacia el azar (en la tradición del budismo zen

⁴²³³ Catálogo *Joseph Beuys*, MNCA Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, p.287

⁴²³⁴ LUCIE-SMITH Edward, *Vida de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999, p.334

⁴²³⁵ Catálogo *Joseph Beuys*, MNCA Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, p.288

⁴²³⁶ *Op. cit.* p.194

y el taoísmo) una concepción que podría resultar afín con el origen anecdótico del “silencio” de Beuys en esta obra, que remite a un pasado:

<< Las últimas grandes “esculturas” de Beuys son ricas en referencias a su obras antiguas y sus recuerdos personales (...) La más impresionante es *Plight* que fue realizada en 1985, poco más de dos meses antes de su muerte. En un principio fue instalada en las salas de la primera planta de la galería londinense Anthony d’Offay y su presentación actual en las colecciones del MNAM / Centre Georges Pompidou corresponde casi exactamente a la de Londres. Actualmente es considerada una de las piezas más sobrias y complejas del artista alemán. Si posee una gran capacidad para absorber los sonidos del mismo modo con las interpretaciones. >>

Una anécdota, una “broma” (el sentido del humor también impregna el zen) ‘fundamenta’ un silencio artístico paradigmático:

<< El punto de partida de la realización de *Plight* fue al parecer una broma de Beuys. Anthony d’Offay estaba preocupado por el ruido que iba a invadir pronto su galería cuando comenzasen unas obras en una casa vecina y se quejó a Beuys. Acostumbrado a encontrar remedios inesperados a los males supuestamente incurables, ya que nada debe permanecer improductivo, Beuys le prometió que realizaría una obra que opondría el silencio al ruido. >>⁴²³⁷

Además el silencio de *Plight*, centrado en el piano cerrado por la pizarra, se integra con el silencio ambiental (*environement*) arquitectónico:

<< Las columnas o más bien los elementos de fieltro que contribuyen de manera decisiva al aspecto espectacular de este trabajo, fueron diseñados cuidadosamente por Beuys y luego realizados en una fábrica de Alemania. Cada columna tiene aproximadamente 150 cm de alto, una altura variable debido a la gran elasticidad del material, y 40 a 50 cm de diámetro. Son 284 y están agrupadas en su mayor parte en conjuntos de siete. (...) El *environement* está formado por dos niveles de columnas de fieltro superpuestos estrechamente que tocan con sus extremos el suelo y el techo. Las dos salas están tapizadas en su totalidad con una doble fila de fustes cuyas proporciones son claramente antropomorfas. Las dos salas de la galería se suceden formando una “L” un poco abierta. >>⁴²³⁸

Pero las alusiones de Beuys a propósito de *El silencio*, según Harald Szeemann, conducen (silenciando la visualidad) desde Bergmann, hasta Duchamp y su silencio, ‘roto’, como el Gran Vidrio y su conceptual desaparición visual (‘encajonado’), que ahora tanto nos interesa:

<< *Das Schweigen*. El silencio, 1973. Beuys galvanizó cinco bobinas de la película “El silencio” (1962) de Ingmar Bergmann (...) Una película es reducida al silencio, las palabras sugieren una confrontación con el contenido de la película y revelan en desarrollo la evolución del frío la libertad eruptiva y el calor.>>

Literalmente la obra de 1973 es *El silencio* y también aquí la visión desaparece (entre ecos conceptuales):

<< Con *El silencio* Beuys ha añadido a la acción temprana de 1964 un vehículo de múltiples capas que tiene también en cuenta la esencia del “gran vidrio” y al Duchamp que, al final de su vida, rompió a menudo su “silencio” (V. Duchamp, Marcel en: Beuysnobiscum.) >>⁴²³⁹

Por su parte, Osho, desde una universalista óptica oriental y contemporánea (en este caso de tintes zen), desde el concepto global de desaparición programática también nos aproxima al silencio, incluso al cero:

<< Todo en el mundo ha surgido del espacio y todo desaparece en el espacio. >>⁴²⁴⁰

La transparencia del Gran Vidrio de Duchamp, su desaparición visual (guardado roto en una caja durante años), no impide que emerja un contenido que evoca la circularidad, una vuelta continua, un devenir de reminiscencias orientalistas del que enseguida

⁴²³⁷ *Ibidem*.

⁴²³⁸ *Ibidem*.

⁴²³⁹ *Op. cit.* p.92

⁴²⁴⁰ OSHO, *Zen, su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.112

trataremos. Pero ahora nos interesa un joven Duchamp que desaparece en otras dimensiones:

<< (...) su demostrado interés por los problemas de la cuarta dimensión. En los últimos años del siglo XIX y en los primeros del XX se publicaron relatos más o menos novelescos y tratados de geometría donde se discurría sobre la viabilidad teórica de otros ‘mundos’ no regidos por el espacio tridimensional. En *Flatland*, de Edwin A. Abbott, se describía la existencia de unos seres de dos dimensiones, y no sin humor se mencionaba también el país de una línea (“linilandia”) y también el del punto (“puntilandia”)>>⁴²⁴¹

También aparece un fenómeno equiparable en otro artista coetáneo. Malévitch también evidencia interés (‘suprematista’) por la “cuarta dimensión”, no exento de paradójica planitud (y problemática visualidad) como en *Flatland*:

<< Muchos de los que escribían sobre la cuarta dimensión y casi todos los artistas interesados en el concepto estaban de acuerdo en que éste involucraba o implicaba un reconocimiento del infinito aunque, paradójicamente, ese espacio infinito se identificaba a menudo con formas planas; de lo que había que desconfiar era del espacio tridimensional en el cual creemos vivir y el cual es captado a través de medios pictóricos tradicionales e ilusionistas. >>

Malévitch refleja ilusoriamente diferentes influencias filosóficas, interesándonos especialmente un Upensky inspirado por Blavatsky, quien a su vez se interesa por la tradición oriental pero también por la occidental, entre la que se cuenta y cita a Plotinio. Así del cuestionamiento de la dimensionalidad se desprende el concepto de ilusión (que recordamos también es discutido desde el budismo zen):

<< Quién, personalmente para Malévich, tuvo mayor importancia fue P.D. Upensky, un partidario de Helena Petrovna Blavatsky (Fundadora de la Sociedad Teosófica), quien en sus escritos, entre muchas otras fuentes, invoca a Platón, a Plotinio y los Upanishads. Malévich siempre se había interesado en la geometría, pero es entonces, entre 1913 y 1915, cuando ésta se convierte en una preocupación obsesiva; le interesaban sus interpretaciones científicas y místicas (...) Los conceptos de la cuarta dimensión diferían, pero todos sus defensores estaban de acuerdo en que ésta representaba un espacio fuera de la percepción sensorial y en que invertía el diálogo respecto de lo que era real e irreal o lógico e ilógico en la percepción del universo tridimensional que nos rodea, el cual se consideraba, de hecho, ilusorio. >>⁴²⁴²

Por tanto Malévitch propone un proyecto sincrético (*Manifiesto...*) para el futuro, que en cierta medida coincide con el devenir de nuestro trabajo:

<< Este pupurrí especulativo es lo que hace que el *Manifiesto suprematista* sea tan apasionante, pero también lo que lo hace difícil y desconcertante. Sin embargo, si no lo vemos como un credo estético o filosófico coherente sino tan sólo como una especulación apocalíptica sobre la naturaleza de la pintura y la forma en que podría evolucionar (...) el manifiesto resulta más accesible (...) se entiende mejor si en vez de tratar de extraer o de analizar su contenido dejamos que su discurso nos envuelva en sucesivas oleadas. >>⁴²⁴³

De la ‘visión’ de Malévitch pasamos a la de Duchamp, para apreciar que, en parte influenciado por la lectura de libros como el citado *Flatland*, parece abrirse en época temprana a otras dimensiones (incluso más allá de la visualidad) y que, desde la comprensión artística de lo ilusorio de la percepción (que le conduce a discutir la pintura retiniana), se abre a una dimensión trascendente, que podría aproximarse a la espiritualidad del budismo zen, que también trasciende “lo ilusorio”:

<< (...) las lecturas de estos libros (y las interpretaciones más o menos disparatadas de los mismos que debió escuchar en las tertulias de Puteaux) hicieron que concibiera su obra como una gran metáfora sobre

⁴²⁴¹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.72

⁴²⁴² GOLDING John, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner - Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p.62

⁴²⁴³ *Ibidem*.

lo ilusorio de la percepción sensorial y sobre nuestra posible trascendencia en un espacio 'superior'.>>⁴²⁴⁴

Pero el zen no se interesa por los extraños fenómenos perceptivos, como la visualización y las ilusiones, para las que incluso tienen un término específico, *makyo*:

<< Percepciones extrasensoriales que pueden ocurrir en algunos casos en los primeros estadios de la meditación. Siendo en el mejor de los casos de carácter fenoménico, los zenistas no fomentan esas percepciones.>>⁴²⁴⁵

Incluso podría decirse que en el zen 'se corta la cabeza', con técnicas anti-intelecto como el *koan* (pregunta enigmática, de la que ya tratamos), intelectualmente indescifrable. A este respecto, J.A. Ramírez hace derivar este concepto ('mente') material 'mente' valorando el vidrio en *Rotative Plaque Verre (Optique de Précision)*, desde el *Gran Vidrio*, resultando 'decapitados' en ambas obras los participantes:

<< *Rotative Plaque Verre (Optique de Précision)*, realizada en colaboración con Man Ray (Nueva York, 1920), es una máquina real que consta de cinco paneles rectangulares de vidrio, montados a lo largo de un eje metálico, el cual puede girar a distintas velocidades movido por un motor eléctrico. (...) nos encontramos ante barreras ópticas que agujerean un espacio virtual. (...) el ojo, situado en un determinado lugar, aniquila la profundidad, trasladando a un plano (de vidrio) imaginario las líneas discontinuas situadas a distintos niveles en la realidad. Me parece que este tipo de absorción óptica del espacio, propiciada por el movimiento circular, explica bastantes cosas sobre las cartelas de oculista del *Gran Vidrio*:>>

La circularidad viciosa (aquí como artística maquinaria) después de aniquilar la profundidad (visualidad implícita), en la conexión intemporal entre los artísticos vidrios, hace que se pierda la cabeza:

<< dada su posición en perspectiva podemos imaginarnos la proyección visual, hacia arriba, del espacio de la salpicadura, con todo lo que contiene. La vinculación de *Rotativa* con el espacio de los solteros se refuerza con algunas anécdotas relativas a su azarosa ejecución: Man Ray contó que la máquina estalló durante una prueba y los vidrios rotos estuvieron a punto de cortarles el cuello a sus desprevenidos autores. ¿Acaso no están también decapitados esos personajes "málicos" que producen gas?.>>⁴²⁴⁶

... y cuando la cabeza rueda, el proyecto del *Gran Vidrio* (sin olvidar que todo el proyecto, literario incluso, no llega a obra) puede concebirse sin principio ni fin, redondo (de nuevo el círculo vicioso):

<< (...) proyecto de elaborar un manual de instrucciones o folleto explicativo del *Gran Vidrio*. (...) debía ir acompañado de un texto de "literatura" lo más amorfo posible que jamás cobró forma; (...) No sabemos muy bien cómo habría sido ese "libretto" pues Duchamp parece haber barajado varias ideas. Una de ellas fue la de "hacer un libro redondo, sin principio ni fin", cuyo lomo fueran "aros alrededor de los cuales giren las páginas". (...) El folleto explicativo que había de acompañar al *Gran Vidrio* pudo haber sido un "libro redondo" (*Notas*, núm. 66)>>⁴²⁴⁷

Por otra parte, cuando el *Gran Vidrio* 'rueda' (transporte) se produce la rotura, no obstante la rotación ya formaba parte del proyecto:

<< (...) el azar permitió concretar una idea que se encuentra en la *Caja Verde*: "Tal vez hacer un cuadro de bisagra". Ya hemos visto que los obreros giraron sobre su base el panel superior para colocarlo plano encima del inferior. No era la primera vez que los cristales se superponían, pues una foto del estudio de Duchamp, tomada hacia 1918, se ve a ambos paneles apoyados en la pared, el uno sobre el otro, anticipándose (sin la rotura) el efecto del viaje en el camión tras la exposición de Brooklyn [1926-1927]>>⁴²⁴⁸

⁴²⁴⁴ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.73

⁴²⁴⁵ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.98

⁴²⁴⁶ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.176

⁴²⁴⁷ *Op. cit.* p.74

⁴²⁴⁸ *Op. cit.* p.167

El título del trabajo de Ramírez, incluye el término “amor”, que el autor hace derivar hacia el “sexo”, una hipótesis que aquí nos interesa por su circularidad:

<< (...) la superposición de los cristales acababa con el retraso dando así un sentido claro al subtítulo “rétard en verre”: la novia se encuentra físicamente con los solteros en un viaje cuyos traqueteos provocan la ruptura *simétrica* de ambos rectángulos cristalinos. El Gran Vidrio se acaba, pues, en el momento en que la restauración de 1936 consagra y asume ese contacto escondido entre los paneles (que había durado nueve años, por cierto). (...) como le dijo el propio Duchamp a Steefel “las grietas devolvieron la obra a este mundo”. Observándolas bien vemos que se abren en abanico desde la parte inferior derecha hasta la superior izquierda (panel de los solteros): por las grietas, además de por los mecanismos previstos inicialmente, se establece ya la comunicación permanente entre ambos sexos. La idea del *Gran Vidrio* como “69”, (...) acrecienta ahora su verosimilitud. >>⁴²⁴⁹

Recordemos que el sexuado 69 formalmente resultaría equiparable al oriental símbolo *yin-yang* dentro del círculo tao, que deviene fértil creación eterna.

<< ¿no se produce ese líquido “aumentado” encima precisamente, y en la posición correcta, de la rueda de molino que mueve a la máquina soltera? ¿Y si fuera éste el verdadero salto de agua? En ese caso toda la obra sería una redoblada metáfora circular: los solteros con sus demandas desnudan a la novia y provocan las secreciones que hacen oscilar a la aguja del pulso, la cual cocea en la veleta produciendo la cascada que mueve la rueda del molino, y así sucesivamente. Según esta hipótesis los solteros de abajo encuentran a la novia por la derecha (es la zona posterior de su cuerpo) y ésta a los solteros por la izquierda, que es donde están sus no-cabezas (puntos de sexo). O sea, que no es imposible ver todo el *Gran Vidrio* como un extravagante “69”, mecánico e irrisorio. Muchas cosas demuestran, como veremos más adelante, que Duchamp estaba dispuesto a utilizar artísticamente las implicaciones de este número...>>⁴²⁵⁰

... y también oriental, el cero doctrinal (*La doctrina del cero*) como el círculo tao que contiene al *yin-yang*, mantiene el eterno devenir, una circularidad no viciosa (otra visión alternativa):

<< El Tao no se puede definir por las diferencias entre lo que está delante o detrás. La mente taoísta tampoco actúa de ese modo. Una actitud taoísta sana siempre vuelve al punto muerto. Por ejemplo, cuando nos damos cuenta de que experimentamos pensamientos o emociones hacia cierta cosa o persona, una vez hemos creado cualquier tipo de actitud hacia algo, debemos siempre dejarla a un lado y volver al punto cero. Debemos aspirar al cambio. Una actitud rígida impedirá ese cambio o mejora; una actitud de “punto muerto” o cero nos dará flexibilidad para fluir con la situación, sea la que sea. >>⁴²⁵¹

De esta manera, la oriental vuelta al “punto cero” también incide sobre la visualización desde las profundidades espirituales del sí mismo (que interesa al zen):

<< Cuanto más profundo entras en ti mismo, estás sujeto a encontrarte con figuras que están muy cercanas a tu corazón. >>⁴²⁵²

Desde la mística contemporánea, reaparecen prestigiosos personajes de los que nos hemos ido ocupando, interesándonos particularmente Plotinio como fundamental vínculo. Esta referencia aparece con un significativo título, que incide sobre una concepción más allá del yo, que necesariamente incide sobre la identidad (que centra nuestro trabajo) y que se produce en el contexto de un reciente congreso de estudios interdisciplinarios sobre la mística:

<< Descartes y Platón están unidos por el vínculo de san Agustín, que depende a su vez de Plotinio para ligarse a la tradición platónica antigua. Y aún más próximo a las escuelas neoplatónicas teológicas del Oriente del Imperio estuvo el Pseudo-Dionisio. Como se sabe las traducciones del Aeropagita del lector de Agustín que fue Juan Escoto abrieron en principio al Occidente latino a una fuente de poderosa

⁴²⁴⁹ *Op. cit.* p.168

⁴²⁵⁰ *Op. cit.* p.140

⁴²⁵¹ HUA-CHING NI, *El tao de la vida cotidiana*, Oniro, Barcelona, 2004, p.22

⁴²⁵² OSHO, *Zen, su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.68

inspiración mística entre pagana y cristiana que alimentó la especulación del gran maestro dominico Eckhart sobre su propia experiencia. >>⁴²⁵³

Por otra parte, ya vimos que la “especulación” mística generaba visiones, pero a un nivel más cercano observamos que para que la visión creativa tenga éxito requiere cierta interiorización, mediando alguna “concentración”:

<< Una de las cualidades necesarias para el éxito en la Visualización Creativa es la concentración, la habilidad de fijar la mente eficazmente en algún aspecto durante un periodo suficiente de tiempo. >>⁴²⁵⁴

Pero esta “concentración” puede quedar alterada por los “deseos” (asociados a la falsedad), con la consiguiente perturbación de una visualización creativa, quedando finalmente afectada la auténtica “naturaleza”:

<< Procure no atestar su Naturaleza Emocional de Falsos Deseos: Los Falsos Deseos le roban tiempo, y atención-concentración. Los Falsos Deseos le roban parte de su poder de decisión-resolución. Los Falsos Deseos le roban la paciencia. >>⁴²⁵⁵

Buda también se interesa, aunque de otra manera por los deseos, destacando su falsedad innata. Consecuentemente y con posterioridad (India / China / Japón), el budismo zen irá más allá de la imagen, literalmente negando la “imagen” (como ya antes tratamos, incluso citando una tesis sin imágenes sobre Saramago):

<< Zen: Una abreviatura de las palabras japonesas *zenno* y *zenna*, provenientes de la palabra [origen chino] *ch'an* (meditación) que, a su vez, proviene de la palabra sánscrita *dhayâna*. >>

En este cultural devenir espaciotemporal se va incluso “más allá de la imagen”, para la meditativa realización del “sí mismo” (meditación / *dhayana* con previa concentración / *dharana* en el caso del yoga):

<< Se usa el término [zen] a la vez para el proceso de meditación y para sus resultados en la conciencia o, según dirían algunos, en la super-conciencia, indicando con este término aquellos estados de la conciencia que no guardan relación con el cuadro de la personalidad o la propia imagen del ser humano y que, por ende, sólo son alcanzables eliminando por un tiempo la propia imagen. Durante ese período se debe realizar el “sí-mismo” sin imagen, o el “sí-mismo” más allá de la imagen. >>⁴²⁵⁶

Precisamente la práctica de zen con los ojos entreabiertos dificulta la formación de imágenes, que perturban la comprensión de la “propia naturaleza”. Paradójicamente se entreabren los ojos para ‘no ver’, para no dejarse engañar por las imágenes (una actitud en sintonía con nuestra tesis, programáticamente sin imágenes):

<< Za-zen: La meditación mientras se está sentado en la postura admitida recibe el nombre de za-zen. Incluye las piernas cruzadas, la espalda recta, la respiración regular y los ojos sólo levemente abiertos. Significa estar sentado durante un tiempo prolongado y alcanzar la calma. (...)

Hui-nêng [Ene en japonés, 638-713 d.C.] una autoridad en este tema, tenía otra explicación propia al respecto. Afirmaba que cuando en la mente no surge ningún pensamiento, se denomina a esta situación sentarse (*za*); mirar hacia adentro, hacia la propia naturaleza, recibe el nombre de meditación (*zen*) >>⁴²⁵⁷

Sobre la falsedad tramposa y en cierta relación con la visualización creativa, Virilio se interesa por el fotógrafo / niño que cerraba a medias los ojos, como parte de una

⁴²⁵³ GARCIA-BARO Miguel, *Más que yo mismo. Un ensayo en los fundamentos de la filosofía de la mística*, en MARTIN VELASCO Juan (ed.) *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*, Trotta, Madrid, 2004, p.297

⁴²⁵⁴ DENNING Melita y PHILLIPS Osborne, *Guía práctica Llewellyn para la visualización creativa*, Luís Cárcamo, Madrid, 1981, p.43

⁴²⁵⁵ *Op. cit.* p.113

⁴²⁵⁶ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.184

⁴²⁵⁷ *Op. cit.* p.183

primitiva “trampa” ‘rotatoria’ para atrapar la realidad. Así ‘recitamos’ a Virilio citando “de memoria” una entrevista del fotógrafo Jacques Henri Lartigue:

<< P.- Mencionó usted una *trampa de la vista* o algo parecido, ¿se trata de la cámara fotográfica?

R.- No, nada de eso, es más bien una cosa que yo hacía cuando era pequeño. Cerraba a medias los ojos hasta no dejar más que un resquicio por el que miraba intensamente lo que quería ver. Después, giraba tres veces sobre mí y pensaba que así había atrapado, cogido en la trampa, lo que había visto, y que podía guardar indefinidamente no sólo eso sino también los olores, los ruidos. Por supuesto, a la larga caí en la cuenta de que mi truco no funcionaba, sólo a partir de entonces recurrí a las herramientas técnicas para conseguir el mismo efecto... >>⁴²⁵⁸

La trampa interesa al niño / fotógrafo y al escultor / niño (que, como vimos, miraba a través del agujero de una piedra) que valora el arte y el lenguaje primitivo. Así Oteiza aplica el “operador etimológico Preindoeuropeo” con el término “ARR” para descubrir la trampa del arte y la naturaleza del vacío integrados por el lenguaje:

<< *arro*: Hueco (concavidad del cielo) huecos-trampa.

arte: oficio de cazador artista hacedor de trampas *Arteme* (*eme* mujer) cazadora en griego Artemisa.>>⁴²⁵⁹

Oteiza cita a otros artistas interesados por el arte / lenguaje ‘tramposo’, particularmente Fernando Arrabal:

<< admiro al escritor, ahora expone en ARCO unas pinturas, reflexiona sobre la palabra ARTE y escribe “la raíz AR de la palabra ARTE se hunde en sus orígenes indoeuropeos y significa ajustarse. Con el sufijo en t produce el radical latino art habilidad, sobre todo aptitud, ajuste.” >>

... insistiendo en la ancestral vacuidad de la naturaleza sagrada del arte:

<< es la primera vez que alguien se detiene ante esta raíz AR morfema sagrado en nuestra cosmogonía preindoeuropea en ARRo concavidad del cielo Madre y ARTE hueco trampa oficio de cazador, ARTEME (*eme* mujer) cazadora que en griego será *Artemisa*. El radical latino *AR-t* al que se acerca en indoeuropeo Arrabal no es latino, nace en nuestra Prehistoria y pasa al griego como Hueco-trampa y *artista es tramposo* hacedor de trampas en su doble necesidad la del animal al fondo de su hueco-trampa y de salvación religiosa en el gran Hueco-madre en su mítica cultura del cielo (prolongada metafísica reflexión hubiera proporcionado a Arrabal para que el artista como cazador qué caza cómo y de qué).>>⁴²⁶⁰

Manteniendo este interés por el lenguaje, recordamos a un Calvino proyectado hacia el futuro (*Seis propuestas para el próximo milenio*) reconsiderando sus visiones y su incidencia literaria, para ahora en cierta reciprocidad (recordando también) valorar en una tesis sobre Saramago, aquellas otras arquitectónicas visualizaciones literarias (sin fotos, “ni dibujos”) exclusivamente centradas en la imaginación proyectiva de la palabra:

<< Una explicación de la arquitectura de las casas en la obra de José Saramago. Eso es lo que ofrece el ensayo *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago* (Aconcagua Libros) de José Joaquín Parra, que ayer presentó la obra junto al Nobel de Literatura.

“No hay fotos ni dibujos porque confío en la capacidad de la palabra para imaginar, proyectar y construir todo el proceso arquitectónico” Añadió Parra. >>⁴²⁶¹

También una fantástica visualización literaria / arquitectónica (prestigiosa también) la tenemos en la “Mil y una Noches”, un mítico / literario “sueño” que mira hacia el futuro en las “grandes Exposiciones Universales” a propósito de las que Ramírez cita a

⁴²⁵⁸ VIRILIO Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, p.10

⁴²⁵⁹ OTEIZA Jorge, *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo - raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*, Pamiela, Pamplona, 1996, p.18

⁴²⁶⁰ *Op. cit.* p.19

⁴²⁶¹ MATEO J.J. *Saramago descubre el pensamiento arquitectónico escondido en su obra*, El País 10 julio 2004, p.35

Donald D. Egbert (*El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.375):

<< La primera fue la de 1851, celebrada en Londres y, para la cual además de otras atracciones, se construyó el famoso Palacio de Cristal. De él declaró Carlyle que “sobrepasaba en belleza de conjunto y disposición todos los edificios que yo haya visto o sobre todo los que haya leído, excepto en las Mil y una noches”. Desde luego sus palabras no eran exageradas en lo relativo al tamaño, luminosidad y ligereza. (...) En las exposiciones sucesivas, instaladas con el deseo no disimulado de superar en cada caso a las precedentes, se van a ir definiendo unas características. >>⁴²⁶²

Oriente y Occidente compiten en una visualización de lo ilusorio, donde se toma en consideración la identidad (nacional) tal y como se evidencia a lo largo de la historia de las exposiciones universales, a las que Ramírez denomina *el País del sueño* dado que:

<< Hay una suspensión de lo cotidiano, una búsqueda de lo extraordinario y maravilloso; para lograrlo se recurre al gigantismo, a la ocupación de grandes espacios y a las arquitecturas, prodigiosas hasta el delirio debido a su carácter efímero. El lujo y el derroche culminan en el ‘palacio’(...) en él se desarrollan las grandes ceremonias, como la inauguración solemne y la clausura (...) además de los palacios principales, se presta atención a los distintos pabellones nacionales que exageran en su construcción el tipismo histórico-local de cada país. >>

... y el mestizaje (“eclecticismo” historicista) se proyecta entre el pasado y el futuro mediando la nueva instrumentación (“iluminación”):

<< El gran ‘carnaval internacional’ se hace así visible, consagrando definitivamente el triunfo del eclecticismo. Otra manera de introducir a los visitantes en el reino de lo maravilloso era prodigando el colorido y utilizando sin tasa los modernos adelantos de iluminación: la electricidad triunfa en las grandes exposiciones desde finales del siglo XIX >>⁴²⁶³

El mismo autor en otro texto, parece mantener algunos conceptos comunes como la visualización, cuando revisando diferentes textos históricos pasa de la visión literaria a la utopía, que en el caso de *Utopía* (mayúscula) se evidencia netamente ensimismada:

<< A partir de la *Utopía* de Tomás Moro los profesionales del diseño y la construcción van a refugiarse en lo que hoy llamaríamos la ‘especificidad disciplinar’ abandonando en apariencia las pretensiones globales que parecían haber tenido Alberti o Filarete.

Moro hablaba de la isla Utopía, poblada por unos hombres que alternan los trabajos agrícolas, los artesanales y los intelectuales; allí se desconocen la propiedad privada y el robo; una constitución rigurosamente democrática rige la vida comunitaria. >>

... incluso el literario centro utópico deviene visualizable:

<< Amauroto, la capital, es el patrón sobre el que se han construido las otras ciudades de la isla y de ahí la importancia concedida a su descripción arquitectónica. Se nos dice que es “casi cuadrada”, que en trazado de calles se tuvo en cuenta “no sólo la comodidad del tráfico, sino la protección contra los vientos”, (...) y que la ciudad “se divide en cuatro zonas”. Estos datos y otros de índole administrativa y política han permitido imaginar reconstrucciones ortogonales como la de Delfín Rodríguez Ruiz, (“Amauroto: capital de Utopía”, en *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, nº 25, Madrid, marzo 1979, págs 29-33), las cuales revelan un notable esfuerzo para entender en términos urbanísticos disciplinares las visiones literarias. >>⁴²⁶⁴

Dentro del concepto que a modo de común denominador ahora estamos tratando (la visualización), aparece una sorprendente “citación” a Plotinio (*Ennead V.I.* adaptado de la traducción de Josep Katz, Apleton Century Crofts, 1950), que curiosamente desde su origen ‘no griego’ parece anticipar algunas conceptualizaciones que relacionaremos con Oriente:

⁴²⁶² RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.231

⁴²⁶³ *Ibidem.*

⁴²⁶⁴ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.54

<< (...) citación de Plotinio, nacido en Egipto alrededor del año 205 (...) “La grandeza de la Inteligencia puede verse también de la siguiente manera. Nosotros admiramos la magnitud y belleza del mundo del sentido, la eterna regularidad de sus movimientos, sus seres vivos visibles e invisibles, sus espíritus terrenos, animales y plantas. Pongámonos pues a la altura de su modelo, la realidad superior de la que este mundo se deriva, y contemplar toda la serie impresionante de cualidades inteligibles que eternamente posee su inteligencia y vida inalienables. Allí preside la Inteligencia pura y la increíble Sabiduría”.>>⁴²⁶⁵

En el párrafo siguiente los autores se interesan por Plotinio relacionándolo de forma sincrética con el Budismo y parece que lo hacen consecuentemente con el título del capítulo (*La brillante lámpara del conocimiento*):

<< El *Ratnamegha Sutra*, un documento del Budismo Mahayana, nos cuenta lo siguiente sobre el bodhisatva. (Un bodhisatva es un ser ilustrado que no acepta la bienaventuranza de Buda, que regresa en ayuda de la humanidad.)

“El bodhisatva, que examine a fondo la naturaleza de las cosas, habita en la consciencia siempre presente de la actividad de la mente; y así no cae en el control de la mente, sino que la mente cae bajo su control. Y con la mente bajo su control, todos los fenómenos son controlados por sí”. >>⁴²⁶⁶

Esta yuxtaposición de Plotinio y el Budismo anticipará una relación orientalista de la que enseguida nos ocuparemos. Hemos de insistir que el Budismo (particularmente el Budismo Zen) tiene nulo interés por la visualización (casi iconoclasta).

Si hemos anticipado una aproximación Plotinio-Oriente, desde el rigor histórico e intelectual debemos interesarnos previamente por la relación Plotinio / Platón. Comenzando por el “ataque” de Plotinio a los gnósticos, aunque estos también se mostraban combativos con lo “ilusorio”:

<< Los gnósticos sostenían una postura exclusivamente ascendente. Desde su punto de vista, cualquier tipo de descenso era equiparable al mal y, por ello, la totalidad del mundo manifiesto (la totalidad de *este* mundo) es ilusorio, insubstancial, corrupto y pecaminoso. Para los gnósticos, la única salvación posible consistía en esquivar a los muchos y ascender hasta lo Uno.

Pero si Plotinio, portador de la antorcha de Platón, realmente hubiera sostenido una postura ultramundana, debería haber hecho causa común con los gnósticos y, siguiendo su agenda meramente ascendente, debería haber arremetido contra toda actitud intramundana. >>

Aunque ambos compartían algunos planteamientos, la concepción de Plotinio es más equilibrada:

<< Pero lo que ocurrió, en realidad, fue que Plotinio emprendió una ofensiva demoledora contra la actitud exclusivamente ascendente de los gnósticos, una actitud que no armonizaba la corriente ascendente con la igualmente importante corriente descendente. >>⁴²⁶⁷

Ahora parece necesario contextualizar el pensamiento filosófico de Plotinio (205-270 d.C), que aunque nació en Egipto (Licópolis) suele catalogarse dentro del neoplatonismo:

<< Plotinio siguió las lecciones del platónico Ammonio, en Alejandría. Filósofo griego, es el más insigne representante del neoplatonismo. En el 245 fijó su residencia en Roma, donde abrió una escuela que tuvo enorme éxito, especialmente gracias al emperador Galo, que hasta proyectó construir para él una ciudad ideal, Platonópolis. Escribió, ya a una edad tardía, cincuenta y cuatro tratados, agrupados luego por su discípulo Porfirio en seis *Ennéadas* (grupos de nueve tratados) que constituyen la suma de sus enseñanzas. >>

Aunque la ciudad ideal de Plotinio no paso del proyecto, la filosofía contemplativa y unitiva fructificó:

<< Tuvo Plotinio una intuición básica, el “uno”. Toda realidad compuesta de partes remite, por encima de ella, a una unidad más perfecta. Si no se llegara a esta unidad superior, el riesgo sería la dispersión y la pérdida del ser. El uno no se contenta, sin embargo, con dar sentido sino que es sentido y principio del

⁴²⁶⁵ DENNING Melita y PHILLIPS Osborne, *Guía práctica Llewellyn para la visualización creativa*, Luís Cárcamo, Madrid, 1981, p.250

⁴²⁶⁶ *Ibidem*.

⁴²⁶⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.332

ser. El ser, por su parte, es necesariamente segundo con respecto al uno. Este uno no es pura forma vacía y abstracta, sino realidad plena y absoluta. De ahí resulta que la filosofía es contemplación del uno. Todo lo que es “procede de su plenitud por emanación”. >>⁴²⁶⁸

Frente al ensimismado *zeitgeist* contemporáneo, Plotinio y Platón adecuadamente valorados (aquí desde la *no dualidad*) todavía parecen capaces de ofrecer alternativas conceptuales:

<< No resulta sorprendente, pues, que la corriente principal de la tradición intelectual occidental haya mantenido una actitud ciertamente esquiva a este respecto. (...) no obstante, la afirmación de la ausencia de dualidad entre sujeto y objeto (al igual que la tradición mística en que se enmarca) ha sobrevivido de manera subterránea a pesar de las burlas y ataques a los que, en ocasiones, se ha visto sometida. >>

... aunque el “pragmatismo” ensimismado se evidencia problemático:

<< El mundo contemporáneo está orgulloso de su pragmatismo, lo cual significa, entre otras muchas cosas, que la mayor parte de los filósofos consideran que, finalmente, hemos superado las especulaciones abstractas de la metafísica y consideran que somos más críticos con nosotros mismos y utilizamos el lenguaje de un modo mucho más elaborado. >>⁴²⁶⁹

Sorprendentemente, desde la cultura japonesa contemporánea se valora a Plotinio. Daisetz Suzuki autor reconocido tanto en Oriente como en Occidente cita a *Plotinus*, (trad. Stephen MacKena, VI, 9, II. Plotinio, *Enéadas* III-VI, Aguilar, Madrid, 1965):

<< Plotinio tiene su propia forma de expresar esta idea: “No eran dos, el perceptor era uno con lo percibido; no era una visión comprendida, sino una unidad aprehendida. El hombre formado por esta mezcla con el Supremo debe (si es capaz de recordarlo) llevar esta imagen impresa sobre él: ha llegado a ser la Unidad, nada dentro o fuera de él sugiere diversidad alguna; no hay movimiento, no hay pasión, no hay deseo dirigido hacia el exterior, una vez que este ascenso se ha realizado; el razonamiento está en suspenso y toda la intelección e incluso, por decirlo así, el propio yo: sacado de sí, lleno de Dios, ha alcanzado el aislamiento en la quietud perfecta; calmado todo el ser, no se vuelve ni a un lado ni a otro, ni siquiera hacia el interior de sí mismo; descansando absolutamente ha llegado a ser puro descanso”. (...) El “descanso” plotiniano no es otro que el *jaku* del hombre de té. >>⁴²⁷⁰

El citado “descanso plotiniano”, que Suzuki relaciona con el *jaku* del “hombre de té”, tiene una raíz netamente budista, a destacar:

<< La *tranquilidad* es *par excellence* budista. El carácter (*jaku* en japonés, *chi* en chino) tiene una especial connotación en el budismo. Originalmente, y actualmente también, *jaku* significa “estar tranquilo”, o “estar en soledad”, pero cuando se utiliza en sentido budista y especialmente en el zen adquiere un profundo significado espiritual. Apunta hacia una vida que trasciende la mera mundanidad, o a un dominio que está más allá del nacimiento y la muerte, que los hombres de penetrante visión espiritual son los únicos capaces de habitar.

(...) el hombre del té debía incorporar al arte algo de la metafísica budista. Lo encontré en la idea budista de *jaku*, “tranquilidad”, no como atributo ambiental sino como disposición mental que todo hombre de té, si realmente desea llegar a una visión profunda, debe cultivar. >>⁴²⁷¹

La visualización del mundo y del sí mismo puede trascender la metafísica dualista, recuperando a Plotinio y Platón, entre otros:

<< La única posibilidad que tenemos de “trascender” la metafísica consiste en “olvidarnos” de esa comprensión y no prestar atención a los presupuestos filosóficos que sustentan nuestra visión del mundo y de nosotros mismos. Estamos tan deslumbrados por los éxitos alcanzados por las ciencias físicas (originalmente derivadas de la metafísica) (...) Pero lo cierto es que la visión científica y dual del mundo (una visión diametralmente opuesta a la que afirma la no-dualidad entre el vidente y lo visto) se asienta en presupuestos metafísicos originarios de la Grecia de Platón y, sobre todo, de Aristóteles. (...) la visión aristotélica del mundo no era la única posible. (...) Destacados pensadores anteriores a Plotinio (como Pitágoras, Heráclito, Parménides y hasta el mismo Platón, según lo interpretemos) eran más proclives que

⁴²⁶⁸ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.77

⁴²⁶⁹ LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.16

⁴²⁷⁰ SUZUKI Daisetz T. *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 2004, p.208

⁴²⁷¹ *Op. cit.* p.206

Aristóteles a la metafísica no dual y lo que pensaban a este respecto todavía puede tener significado para nosotros. >>⁴²⁷²

Plotinio va más allá de la restrictiva concepción de los gnósticos y, mediante la valoración de la Vacuidad, se interesa por el concepto de no dualidad, que, como sabemos, es próximo al pensamiento oriental:

<< (...) los gnósticos habían descubierto el Uno causal pero no llegaron a comprender la naturaleza no dual en la que el Uno y los muchos no son dos, ignorando así que la Vacuidad y la Forma son no duales, que lo ultramundano y lo intramundano tienen El Mismo Sabor y que la corriente ascendente se funde con la descendente en el corazón mismo de lo no dual. >>⁴²⁷³

Naturalmente la filosofía contemplativa lleva a Plotinio a interesarse por el misticismo y recíprocamente a los “místicos” por él:

<< El alma, mediante la contemplación de la inteligencia y del uno, organiza lo sensible, del que, sin embargo, se diferencia. El alma individual, por su parte, debe probar su unión con el alma para no perderse en el mal y en el mundo. Si no lo hiciera así y se uniera al cuerpo, se encaminaría hacia su perdición. Aunque, dado que es inmortal, le quedaría la posibilidad de purificarse a lo largo de sus vidas sucesivas. Conversión del alma hacia la inteligencia y de la inteligencia hacia el uno, la filosofía de Plotinio ha interesado sobremanera a los místicos. Sin embargo nunca habla de Dios y separa siempre la religión de la reflexión principal sobre el uno. >>⁴²⁷⁴

Valorando también la estética (“belleza”) Plotino integra la divinidad, la naturaleza y el sí mismo desde la conceptualización de la no división:

<< Veamos lo que dice Plotino: “No creamos que un hombre es bueno porque desprecie al mundo y a toda la belleza que hay en él. (...)”

(El alma o el Espíritu, K.W.) se vierte por completo en cada fragmento de este inmenso cuerpo, derramando su ser en cada parte, grande o pequeña, y, por más que las distintas partes estén separadas en el espacio y parezcan enfrentarse unas a otras, cada una depende de todas las demás. El alma no está dividida y tampoco debe dividirse para dar vida a cada individuo. Todas las cosas viven por el alma en su plenitud (es decir, en última instancia, no hay grados ni niveles, sino pura Presencia, K.W.), que se halla completamente presente por doquier. >>

La naturaleza participa de esta concepción que parece no muy distante del término teleología, que tratamos genéricamente a propósito del pensamiento griego:

<< Los cielos, inmensos y distintos como son, son Uno por el poder del alma, y es por ello que nuestro universo es Divino. También el sol es Divino y las estrellas y hasta nosotros mismos, si somos merecedores de algo, somos tributarios del alma. No te quepa duda de que, por eso mismo, tú puedes alcanzar a Dios. Y debes saber que, para ello, no tienes que ir muy lejos...” >>⁴²⁷⁵

Desde la filosofía Plotinio se orienta hacia lo espiritual (por medio de la “contemplación”), integrando conceptos aparentemente antagónicos como “éxtasis racional”:

<< (...) la intención del filósofo griego, para quien el pensamiento abstracto y teórico, especulativo y filosófico, remite a un *logos* unificador, el uno, y no un *theos* trascendente y divino. Idealismo absoluto, la filosofía de Plotinio impone al pensamiento la tarea de superarse pues es exigencia racional hacia la unidad más grande, que es la única verdad, real y absoluta. Si el alma permanece en la futilidad inexistente del mundo sensible, se corrompe; debe invocar a la parte intelectual de sí misma para orientarse, mediante la reflexión, hacia la inteligencia, que le permitirá alcanzar al uno y contemplarlo, en una especie de éxtasis racional, contemplación perfecta y objetivo último de la filosofía. >>⁴²⁷⁶

⁴²⁷² LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.16

⁴²⁷³ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.332

⁴²⁷⁴ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.77

⁴²⁷⁵ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.334

⁴²⁷⁶ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.78

Observemos que el concepto que de Plotinio tiene Suzuki (mediando el zen) pasa por una negación filtrada a través del silencioso arte del té, afirmando que:

<< en el arte del té la tranquilidad es una cualidad espiritual que trasciende el nacimiento y la muerte, y no una cualidad meramente física o psicológica. >>

Lo que incluye necesariamente la paradoja, un término que conceptualmente hemos visto muy en sintonía con el zen y que aparece de forma evidente en el texto que citamos a continuación. D.T. Suzuki cita a Seisetsu (1764-1820), “maestro zen japonés” del final de la era Tokugawa que nos expone “la idea del té”:

<< Mi té es no-té; es no-té en oposición a té. ¿Qué es entonces no-té? Cuando un hombre entra en el dominio perfecto del no-té no es otra cosa que el Gran Camino (*ta-tao*).

En este camino no hay fortificaciones construidas contra el nacimiento y la muerte, la ignorancia y la iluminación, lo bueno y lo malo, la afirmación y la negación. Alcanzar un estado de no-fortificación es el camino del no-té. Así, con las cosas de la belleza, nada puede ser más hermoso que la virtud de no-té.>>⁴²⁷⁷

Diríamos que en cierta reciprocidad para otros autores occidentales, Plotinio aparece conceptual y espiritualmente relacionado con la “iluminación” oriental:

<< Según esos sistemas [budismo, vedanta, taoísmo], la naturaleza no-dual de la realidad sólo se revela en la experiencia de no-dualidad a la que se denomina iluminación o liberación (*nirvana, moksa, satori*, etc.) pero, por más que reciba nombres diferentes e incluso se describa de formas muy distintas, toda su metafísica gira en torno a ella. A diferencia de lo que ocurre en el caso de la filosofía occidental, que prefiere reflexionar sobre la experiencia dualista accesible a todo el mundo, las afirmaciones epistemológicas y ontológicas de los sistemas orientales suelen referirse a una experiencia contraintuitiva que sólo resulta accesible a aquellos pocos que están dispuestos a emprender el riguroso camino necesario para alcanzarla. >>

... incluso también el cuestionamiento de la intelectualidad (“exclusivamente conceptual”) parece sintonizar con este orientalismo:

<< Ya Plotinio llamó nuestra atención sobre un rasgo distintivo de la experiencia no-dual (que coincide punto por punto con las descripciones orientales de la iluminación) y que se refiere al hecho de que esa experiencia no puede alcanzarse ni ser comprendida de manera exclusivamente conceptual. >>⁴²⁷⁸

... y desde la filosofía del té la negación se integra dentro de la sabiduría o *Prajna*:

<< El “no-té” de Seisetsu es una misteriosa variación del arte del té. Quiere alcanzar su espíritu por el camino de la negación. Esto es lógico dentro de la filosofía *Prajna*, que ha sido adoptada en ocasiones por los maestros zen. En tanto hay un acontecimiento designado como “té”, este oscurecerá nuestra visión y hará más difícil penetrar en el “té” como en sí mismo es. (...) >>

Entre el “té” y el “no-té” se articula el problemático “dualismo” de viciosa ‘circularidad’ (“*ad infinitum*”):

<< Cuando un hombre es consciente continuamente de realizar el arte llamado servicio del té, el propio hecho de ser consciente fuerza cada uno de sus movimientos, lo que produce a la postre una cierta artificialidad que implica una “fortificación”. Se siente enfrentado siempre a esa formidable realidad que levanta un mundo de opuestos, bueno y malo, nacimiento y muerte, “té” y “no-té”, *ad infinitum*. Cuando el hombre de té queda apresado en estas redes del dualismo, se aparta del Gran Camino, y la tranquilidad se pierde para siempre. >>⁴²⁷⁹

Recordemos que sobre el *prajna* budista se incorpora el concepto de “sabiduría” en devenir (“impermanencia”), vocacionalmente integradora:

<< A comienzos de nuestra era, sin embargo surgió (en circunstancias aún no aclaradas) una nueva forma de budismo, bautizada por sus seguidores como “gran vehículo” (*Mahayana*) o vehículo de los *bodhisattva* para diferenciarlo del que dieron en llamar, no sin cierta intención peyorativa, “pequeño vehículo” (*Hinayana*) o vehículo de los *sravaka*. (...) >>

⁴²⁷⁷ SUZUKI Daisetz T. *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 2004, p.207

⁴²⁷⁸ LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.18

⁴²⁷⁹ SUZUKI Daisetz T. *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 2004, p.207

La instrumentación del “pequeño vehículo” conduce al “despertar individual”, en cierta contradicción conceptual con la “sabiduría” de el “no yo o impersonalidad”:

<< El *sravaka* busca el despertar o iluminación a través de la sabiduría o *prajna* de la impermanencia, el dolor, y el no yo o impersonalidad en tanto que características generales de todas las cosas; pero se trata de un despertar individual, tendente a la consecución del bien propio mediante la adquisición de la santidad (*arhattva*) y el acceso al *nirvana*. >>⁴²⁸⁰

Mientras que desde la instrumentación del “gran vehículo” (del budismo) más allá del yo se ‘visualiza’ el prójimo desde “el verdadero despertar”:

<< El *bodhisattva*, por el contrario, se rige por una *prajna* más evolucionada, por un *prajanaparamita* o perfección en la sabiduría que le permite acceder a la omniscencia y, con ella, al conocimiento de las cosas en todos sus aspectos; el desarrollo y culminación de esta sabiduría constituye el verdadero despertar, el “supremo y correcto despertar completo” o *anuttara samyaksambodhi* por el cual el *bodhisattva* se despreocupa de su propio bien en aras del prójimo, del bien y la felicidad de todos los seres. Aquí radica, quizás, la diferencia fundamental entre el *sravaka* y el *bodhisattva*: uno busca la perfección individual, y el otro la del prójimo; a la condición del sabio de *sravaka*, el *bodhisattva*, añade la de benefactor. >>⁴²⁸¹

También el “arte del té” adquiere una dimensión trascendente, que permite visualizar lo “indescubrible”, la cotidianidad naturalmente dotada de espíritu:

<< Esta concepción trascendentalista del arte del té no se debe entender como algo indescubrible en nuestra prosaica vida cotidiana. Interpretar el té de este modo no estaría en concordia con su espíritu. La tranquilidad esta en la base de cada movimiento que realiza el hombre de té cuando saca el té pulverizado de la caja y lo mueve en la taza con un pequeño batidor de bambú. La tranquilidad se debe concebir dinámicamente. De lo contrario, escinde la mente en dos y hace que el hombre de té se sitúe fuera de sí mismo: entonces el hombre y la acción están escindidos y el té deja de ser “no-té”. En la medida en que hay alguna conciencia de una grieta entre acto y agente, esta oposición causa fricción y la fricción levanta “fortificaciones”. >>

Esta filosofía esconde una profunda “sabiduría” (“*prajna*”) del devenir (“flujo inobstruido”) un tanto enigmática:

<< El filósofo [del pensamiento] *Prajna* diría: “El té es té cuando el té no es té”. En la medida en que hay alguna clase de “fortificación” no habrá “flujo inobstruido” y el principio de tranquilidad que constituye el arte del té se negará violentamente. >>⁴²⁸²

Y la visión de Plotinio reaparece en el contexto de la *no dualidad* de la filosofía occidental, que implica la “visión” integrada en el “sí mismo”, citando al efecto un amplio fragmento ‘visual’ (“visto” / “vidente”) de la *Sexta Enéada IX*, 10:

<<“(…) al verse a sí mismo en el momento mismo de la visión, se verá a sí mismo (o, mejor dicho, se encontrará consigo mismo y se sentirá a sí mismo) tal como decíamos. Pero bien puede ser que ni siquiera había que decir ‘verá’ y ‘objeto visto’ si es que hay que hablar de lo visto y del vidente como dos cosas y no ¡audacia es decirlo! de ambos como de una sola cosa. Pues bien, en aquel momento, el objeto visto no lo ve el vidente, ni lo discierne, ni se representa dos cosas, sino que, como transformado en otro y no siendo él mismo ni de sí mismo, es anexionado a aquél y, de hecho, pertenece a aquél, es una sola cosa con él, como quien hace coincidir centro con centro. >>

Este discurso un tanto hermético se va clarificando hacia la contemplación y el encuentro “consigo mismo”:

<< Porque también en el caso de los centros se verifica que, mientras coinciden, son uno solo; son dos cuando se separan. Pues así ahora nosotros hablamos de aquél como de otro y por eso es inefable aquel espectáculo. Porque ¿cómo podría uno anunciar a aquél como si fuera otro siendo así que allí cuando contempla no lo verá como otro sino como una sola cosa consigo mismo?” >>⁴²⁸³

⁴²⁸⁰ RAMIREZ BELLERIN Laureano - KURAMAJIVA, *Sutra de Vimalakirti*, Kairós, Barcelona, 2004, p.10

⁴²⁸¹ *Ibidem*.

⁴²⁸² SUZUKI Daisetz T. *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 2004, p.208

⁴²⁸³ LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.15

Además Plotinio transmite al Renacimiento la importancia de una ‘antigua’ (discutida datación) visualización-imagen dotada de sentido filosófico (y también hermético):

<< Plotinio, a quien tradujera el celebre Humanista Ficino, señalaba que los sabios egipcios, en lugar de utilizar argumentos discursivos, habían descubierto un medio de plasmar conceptos mediante imágenes. Son estos conceptos los que, a juicio de los hombres del Renacimiento, buscaron los sabios griegos en Egipto, afirmación que no dudan en justificar siguiendo a Plutarco. Esto dará lugar a investigaciones importantes que generarán una nueva forma de ‘hacer’ y de ‘ver’ la imagen, pues ésta no presentará exclusivos valores estéticos, sino que, fundamentada en planteamientos filosóficos, generará toda una serie de correspondencias significantes, tan sólo próximas al erudito. >>⁴²⁸⁴

Plotinio niega la dualidad, integrando la visualidad del “vidente y lo visto” (*Sexta Enéada IX, 10*), insistiendo en este punto principal:

<< Plotinio lo repite una frase más abajo: “No hay dos; el espectador es uno con lo contemplado; no se trata de una visión global sino de una unidad aprehendida”. No existe afirmación filosófica o religiosa más provocadora ni contraintuitiva que la que habla de la ausencia de dualidad entre el vidente y lo visto, una afirmación a la que no es ajena la tradición occidental. >>

Su influencia es enorme en toda la historia de la mística:

<< Místicos tan renombrados como Meister Eckhart, Jakob Boehme y William Blake (...) han expresado de manera incuestionable su total convencimiento de que esta experiencia es más real que nuestra habitual experiencia dualista. >>

... aunque el peso conceptual de Plotinio es algo menor en el conjunto del pensamiento occidental (‘justificativo’):

<< Los filósofos, por su parte, no han solido ser tan claros, aunque pensadores como Spinoza, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Bergson y Whitehead (una lista a la que luego agregaré contemporáneos como Nietzsche, Heidegger y tal vez Wittgenstein) también parecen haberse referido, de un modo explícito o implícito, a la no dualidad entre sujeto y objeto. Pero esta renuencia de los filósofos no debe sorprendernos porque la personas religiosas pueden permitirse afirmaciones basadas exclusivamente en sus creencias o en su experiencia, mientras que los filósofos, por su parte, se ven obligados a justificar sus asertos. >>⁴²⁸⁵

David Loy evidencia que más allá de Plotinio, Oriente y Occidente se interesan a lo largo de la historia por este concepto de la *no-dualidad* (particularmente nos interesa “vidente / visto”):

<< Es cierto que la semilla de la no-dualidad entre el sujeto y el objeto ha sido sembrada muchas veces en Occidente, pero no lo es menos que nunca ha caído en suelo fértil, porque contrastaba demasiado con los vigorosos brotes que han acabado germinando en la ciencia y la tecnología modernas. En la tradición oriental (y, en particular, en las fértiles tierras intelectuales de India y China) nos encontramos con una situación diferente. Allí, las semillas de la no-dualidad entre el vidente y lo visto no sólo arraigaron sino que acabaron dando origen a una amplia variedad de especies filosóficas (...) cuyo exotismo las hace sumamente atractivas para muchos occidentales (...) >>

... con más o menos éxito en las tradiciones “más influyentes”:

<< Con ello no estoy diciendo que todos los sistemas orientales afirmen la no-dualidad entre el sujeto y el objeto, pero resulta muy significativo que los tres más influyentes (el budismo, el vedanta, y el taoísmo) así lo hagan. >>⁴²⁸⁶

No obstante, a pesar de que como hemos visto tres de las más importantes tradiciones orientales hacen compatible la visión dualista (“sentido común”) y no-dualista (“significado profundo”), no sucede exactamente lo mismo con el *zeitgeist* contemporáneo dominante:

<< (...) ninguno de estos tres sistemas rechaza de plano el mundo dualista “relativo” con el que tan familiarizados nos hallamos y que terminamos confundiendo con el “sentido común” (...) Lo que estos

⁴²⁸⁴ HORAPOLO (GONZALEZ DE ZARATE J.M^a, Ed.), *Hyeroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p.21

⁴²⁸⁵ LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.15

⁴²⁸⁶ *Op. cit.* p.17

sistemas afirman, por el contrario, es la existencia de una forma no-dual de experimentar el mundo, una modalidad más real y elevada que la modalidad dualista que los occidentales damos por sentada. La diferencia entre la visión no-dual y la visión occidental contemporánea (...) es que ésta ha construido su metafísica centrándose exclusivamente en la experiencia dual, mientras que aquella reconoce el significado profundo de la experiencia no-dual y asienta en ella sus categorías metafísicas. >>⁴²⁸⁷

Curiosamente frente a este concepto de *no-dualidad*, compartido por Oriente y Occidente, se contraponen la radical dualidad del *zeitgeist* tecnológico y futurible. Retomando el proyecto de futuro de Calvino notamos su interés por el *software* informático, programáticamente dualista (0-1):

<< (...) la informática. Es cierto que el *software* no podría ejercitar los poderes de su levedad sin la pesadez del *hardware*, pero el *software* es el que manda, el que actúa sobre el mundo exterior y sobre las máquinas, que existen sólo en función del *software*, se desarrollan para elaborar programas cada vez más complejos. La segunda revolución industrial no se presenta como la primera, con imágenes aplastantes como laminadoras o coladas de acero, sino como los bits de un flujo de información que corre por los circuitos en forma de impulsos electrónicos. Las máquinas de hierro siguen existiendo, pero obedecen a los bits sin peso. >>⁴²⁸⁸

Otros autores interesados por el proyecto de futuro valoran desde el diseño el concepto de “levedad” en cierto modo equiparable a los “bits sin peso” en Calvino y también asocian la informática:

<< *Algunas virtudes del diseño*: Levedad. Intelectualidad. Preocupación por el dominio público. Alteridad. Visualidad. Teoría.

Un término pasado de moda. Tratar la temática de la virtud hoy en día provoca asociaciones con temas pasados de moda, cubiertos de polvo grisáceo, lo que en alemán llamamos *moralin-gesätting* (saturado de asociaciones moralistas). >>

... donde el *zeitgeist* “presente” aparece cuestionado:

<< La supuesta desactualización o la supuesta pérdida de contacto con los intereses reales del presente (...) Parece haberse transformado en el estereotipo favorito en las publicaciones -particularmente en Estados Unidos- que se interesan por el futuro, especialmente por la informática y la gestión de empresas. (...) El tema evidentemente no supone una carencia de dinamismo o de competencia en la innovación, sino un apenas mal disimulado apetito por un diseño imperial, que considera todo aquello que se desvíe del sueño unidimensional como una ofensa al imperativo imperial. >>⁴²⁸⁹

Diremos a este respecto que volveremos a tratar el concepto de virtud artística, como “moda”, con referencia al grupo de cineastas Dogma 95, también interesados por la confrontación y la “divergencia” entre tecnología y creatividad:

<< Confrontado con el misionerismo agresivo de la competencia *ad ultranza* que pretende hallar en sí misma la medida del mundo y para el mundo, uno debe preguntarse: ¿con qué clase de fantasía social estamos lidiando que ubica a la competencia y a la lucha como centro de la sociedad y de la vida? Lo que yo cuestiono no es sólo la ambición de un esquema universal, cualquiera que sea su soporte, sino la divergencia entre la tecnología informática de punta y la atrofia rampante de la imaginación sociocultural.>>

Finalmente en esta contestación el reconocimiento intelectual a Calvino del prestigioso diseñador y profesor se hace explícito:

<< Escogí centrarme en el tema “virtudes del diseño” cuando estaba leyendo -una vez más- *Six Memos for the Next Millennium* de Italo Calvino. Cómo es sabido, él sólo terminó cinco de los seis memos que había planificado, antes de morir. En este notable y pequeño volumen habla de los valores que quisiera ver conservados y trasladados al próximo milenio (...) A estos valores compartidos él los llama virtudes. Tomando su enfoque como punto de partida quiero hablar de los valores compartidos del diseño para el próximo milenio.

⁴²⁸⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸⁸ CALVINO I. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1998, p.24

⁴²⁸⁹ BONSIEPE Gui, *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Infinito, Buenos Aires, 1999, p.184

*Virtud 1: Levedad. Los seis memos para el próximo milenio incluyen: levedad; rapidez; exactitud; visibilidad; multiplicidad; consistencia. >>*⁴²⁹⁰

Valorando un texto escrito desde la visión de la Teosofía, evidentemente con anterioridad a Italo Calvino, también se contempla un proyecto de futuro para el nuevo milenio (“XXI”) cuya naturaleza espiritual interesa a Kandinsky. Sintomáticamente desde el final del libro de Blavatsky, se proyecta al futuro, evocando una circularidad final / principio:

<< La teoría teosófica, que es la base del movimiento, fue formulada por Blavatsky en una especie de catecismo (...) (H.P. Blavatsky, *Der Schlüssel der Theosophie*, Leipzig, Max Altmann, 1907. El libro apareció en inglés, en Londres, 1889.) Teosofía significa, según palabras de Blavatsky, “verdad eterna” (p.248). “El nuevo emisario de la verdad hallará a la Humanidad preparada para recibir su mensaje gracias a la sociedad teosófica: encontrará una forma de expresión con la que vestir las nuevas verdades, una organización que en cierto sentido espera su llegada para hacer desaparecer los obstáculos materiales y las dificultades de su camino” (página 250). Blavatsky supone que “en el siglo XXI la tierra será un cielo, comparada con lo que ahora es”. Con estas palabras termina el libro. >>

⁴²⁹¹

Respecto al contemporáneo proyecto de futuro, observamos que inevitablemente aparece la informática, contexto donde surge el concepto de *software*, que además de asociarse al concepto de levedad de Calvino, interesa también a otros autores (no literarios) que valoran la instrumentalización de la visualidad:

<< El *software* actual del dibujo permite un nuevo orden de coexistencia de los procesos de elaboración de la imagen y de sus diferentes estados de tiempo. El interés por la opacidad y la naturaleza de las superficies de los soportes que servían de apoyo a la producción tradicional de la imagen, se ha sustituido por la atención a los protocolos de acceso a las herramientas de operación y a los elementos que pueden constituirlo. >>

Un planteamiento circular también se desprende aquí desde las operaciones informáticas que inciden sobre la “concepción”, cuestionando las relaciones entre producción y reproducción, mediando el término “interfaz” (que también hemos visto utilizar al diseñador Bonsiepe):

<< En su interfaz se estructura y da acceso a un complejo entramado de operaciones de producción, transformación y recombinación de información gráfica que, en la generalización de su uso, ha ido alterando sustancialmente los procesos de concepción de imágenes en el transcurso de las dos últimas décadas. (...) en ningún caso podemos ya hacer distinción sustancial entre los medios que producen imágenes y los que las reproducen. >>

⁴²⁹²

Desde una “concepción” que interacciona informática, diseño y naturaleza, prosigue Bonsiepe (con la “interfase”) considerando una peculiar óptica del diseño que incluye la inquietud por la naturaleza (“medio ambiente”), citando de nuevo a Italo Calvino:

<< (...) muchos de estos valores de la literatura -con las debidas correcciones- pueden ser transferidos al dominio del diseño. (...) Pero los paralelos y las afinidades parecen existir. Por ejemplo, cuando Calvino define la levedad como: “un intento de eliminar el peso de la estructura de las narrativas y del lenguaje”, ¿no encontramos aquí una analogía con el campo del diseño? La levedad en el diseño debe ser una virtud para mantener, especialmente cuando reflexionamos en los flujos de material y energía y en su impacto en el medio ambiente y cuando nos confrontamos con el mundano tema de las líneas congestionadas con basura digital en la Red. >>

Más adelante el “humor” aparece ‘levemente’ en Calvino cuando se refiere a:

<< “el súbito y ágil salto del poeta-filósofo que se eleva a sí mismo sobre el peso del mundo, mostrando (...) que lo que muchos consideran la vitalidad del tiempo -ruidoso, agresivo, y rugiente- pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de viejos carros oxidados” (p.12)

⁴²⁹⁰ *Ibidem.*

⁴²⁹¹ KANDINSKY W. *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.39

⁴²⁹² MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.413

La levedad adquiere una dimensión crítica y disipa las asociaciones equívocas con indiferencia y superficialidad. Definitivamente yo incluiría dentro del término levedad las nociones de humor, ingenio y elegancia. Para los cuales tenemos particulares ejemplos muy bien conocidos en el diseño italiano como es el asiento de tractor de Castiglioni montado sobre un perfil metálico elástico; (...) Estos ejemplos representan la virtud de la levedad en el diseño. >>⁴²⁹³

En un juego de reflejos poéticos múltiples, aparece la relación con el “poeta-filósofo” del que trata Calvino en la p.27 (edición castellana de Siruela 1998) a propósito de la levedad, que interesa a Bonsiepe. Previamente ha aparecido en la p.24, que también trata de la levedad, otro poeta, Lucrecio que cuestiona la visibilidad:

<< ¿Es legítimo extrapolar del discurso de las ciencias una imagen del mundo que corresponda a mis deseos? Si la operación que estoy intentando me atrae es porque siento que podría retomar un hilo muy antiguo de la historia de la poesía.

De rerum natura de Lucrecio es la primera gran obra de poesía en la que el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo y móvil y leve. Lucrecio quiere escribir el poema de la materia, pero en seguida nos advierte de que la verdadera realidad de esa materia está hecha de corpúsculos invisibles. Es el poeta de la concreción física vista en su sustancia permanente e inmutable, pero lo primero que nos dice es que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos. La mayor preocupación de Lucrecio parece ser la de evitar que el peso de la materia nos aplaste. >>

La naturaleza aparece naturalmente en estos planteamientos, donde indirectamente puede sobreentenderse el cuestionamiento del concepto de proyecto, al yuxtaponer la previsión / “imprevisibles” (proyectar) a las “infinitas potencialidades”:

<< La poesía de lo invisible, la poesía de las infinitas potencialidades imprevisibles, así como la poesía de la nada, nacen de un poeta que no tiene dudas sobre la fisicidad del mundo.

Esta pulverización de la realidad se extiende también a los aspectos visibles, y ahí es donde descuella la calidad poética de Lucrecio: las partículas de polvo que se arremolinan en un rayo de sol dentro de un aposento a oscuras (II, 114-124); las minúsculas conchas, todas iguales y todas diferentes (...) (II, 374-376) >>⁴²⁹⁴

Igualdad y diferencia, “densidad y levedad” (aquella que interesa a Calvino para el proyecto de futuro), integración de antagonismos para un proyecto artístico dibujado por Antonio López en el que implica la naturaleza viva / muerta. Algo paradójico incluso (no desde la citada “no-dualidad”), pero en tanto “proyectos inacabados” quizás en sintonía con el *wabi-sabi* que estéticamente vimos identifica al zen:

<< Densidad y levedad, limpieza inmaculada y suciedad herida reconstruyen en pares antagónicos un mundo que se presenta en todo sin fisuras a un tiempo que el recuerdo le completa. Su vida y su obra, sus espacios cotidianos parecen siempre organizados con la misma estrategia de dibujo. Si caminamos con él por sus entornos, percibiremos siempre (...) la vida y las huellas, las superficies desoladas y los espacios excesivamente neutros, la precisión y la cierta desatención respetuosa por los rastros, las cosas medio terminadas, los proyectos inacabados, los tallos vivos de las plantas dejadas en el patio como objetos descuidados y queridos. >>⁴²⁹⁵

Calvino desde el concepto de la levedad deviene ‘levemente’ espiritual, pero siempre desde una concepción inclusivista (Pitágoras-Buda), simultáneamente contemporánea e intemporal:

<< Tanto en Lucrecio como en Ovidio la levedad es una manera de ver el mundo fundada en la filosofía y en la ciencia: las doctrinas de Epicuro para Lucrecio, las doctrinas de Pitágoras para Ovidio (un Pitágoras que, tal como nos lo presenta Ovidio, se parece mucho a Buda). Pero en ambos casos la levedad es algo

⁴²⁹³ BONSIPE Gui, *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Infinito, Buenos Aires, 1999, p.185

⁴²⁹⁴ CALVINO I. *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1999, p.24

⁴²⁹⁵ GOMEZ MOLINA Juan José, *La estrategia del fracaso*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.525

que se crea en la escritura, con los medios lingüísticos propios del poeta, independientemente de la doctrina del filósofo que el poeta declara profesar. >>⁴²⁹⁶

... y consecuente con el *zeitgeist*, la espiritualidad del budismo zen (recordemos ‘tópicamente’ japonés) deviene contemporánea e inevitablemente afectable por la informática:

<< Lo que resulta significativo es cómo un concepto un tanto abstruso como puede ser el de zen, totalmente ajeno a la cultura occidental, acaba consolidándose en el universo de las marcas. Si consultamos en cualquier buscador web por páginas empresariales descubres que hay más de 36.000 empresas que incluyen el término zen bien en su denominación social o en la descripción de sus servicios. >>

... una espiritualidad que aparece confrontada con la paradoja publicitaria:

<< Desde consultores informáticos que ofrecen soluciones zen para desarrollos de software, estudios de arquitectura con diseños zen, mobiliario zen, persianas zen, soluciones ergonómicas zen. Tras estirarse en el diván, la modelo prorrumpe que se siente zen. En Internet se ofrecen cursos de windsurf zen. Los ejecutivos hacen terapia zen. >>⁴²⁹⁷

En este contexto espiritualidad e Internet, devienen naturaleza del *zeitgeist*:

<< La ciudad celestial en Internet. La mirada de Dios. >>⁴²⁹⁸

... y nos remite a una concepción teológica:

<< *Escenarios. Internet y la nueva ciudad celestial; el dibujo del siglo XXI*. Iniciar este trabajo bajo la palabra, el signo del segundo milenio, parece determinarlo a una reflexión sobre el mismo sentido de la modernidad, sobre el papel transformador del dibujo en la época de las tecnologías. >>⁴²⁹⁹

Posibilitando, en Occidente, el descubrimiento contemporáneo del zen, que incluso deviene un *Proyecto Zen*, no exento de paradojas (con lingüística incluida):

<< *Apéndice. El Proyecto Zen*: Desde el punto de vista técnico el término zen deriva originalmente del vocablo sánscrito *dhyana* que pertenece al vocabulario especializado de las técnicas de yoga. Es por tanto un término técnico cuyo sentido inicial puede rastrearse en los *Yoga-Sutras* de Patanjali y otros tratados especializados. Deriva de la corriente del budismo madhyamika. El zen no hace hincapié en la doctrina, sino que por el contrario es un método eminentemente racional y con enfoque práctico. De hecho mediante la concentración *zazen* y la dislocación del propio lenguaje y la formulación de paradojas o cuestiones absurdas (ko’an) se pretende ir más allá de lo convencional privilegiando la experiencia individual. >>⁴³⁰⁰

Al considerar el zen como infinito juego lingüístico (*Zen / on*), sintonizamos con el autor citando en un contexto instrumental / informático, la paradoja de Zenón:

<< Ah, esto me recuerda la paradoja de *Aquiles y la tortuga* de Zenon de Elea (490 a.C.), en la cual una tortuga que parte con cierta ventaja nunca puede ser ganada por Aquiles puesto que cuando éste llega al punto donde estaba la tortuga, ésta ha avanzado un poco; cuando Aquiles vuelve a llegar a ese punto, la tortuga ha avanzado otro poquito y así, sucesivamente, Aquiles llegaría a estar a una distancia infinitamente pequeña con respecto a la tortuga, pero nunca la alcanzaría. >>⁴³⁰¹

Una concepción paradójica que, actualizada por la informática, nos remitirá a la naturaleza infinita, por medio de la geometría fractal:

⁴²⁹⁶ CALVINO I. *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1999, p.25

⁴²⁹⁷ KAVANAGH Alfred G. *La retórica digital*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.595

⁴²⁹⁸ GOMEZ MOLINA Juan José, *Máquinas de dibujar: territorios y escenarios del dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.76

⁴²⁹⁹ *Op. cit.* p.69

⁴³⁰⁰ KAVANAGH Alfred G. *La retórica digital*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.594

⁴³⁰¹ RABAZAS Antonio, *Gráficos percolantes*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.638

<< (...) sigamos leyendo *Los objetos fractales* de Mandelbrot. Allí se plantea el siguiente problema: ¿cuánto mide la costa de Bretaña? A lo mejor el estudio de esta cuestión arroja alguna luz. Está claro que para medir algo necesitamos un metro. Lo que sucede es que medir algo rectilíneo es fácil, pero curvas irregulares, como puede ser un acantilado o una playa, es más difícil. Vamos a empezar por un problema más sencillo: ¿cómo medirías la longitud de una circunferencia de radio un metro? Eso es muy fácil. Una fórmula para determinar su longitud es multiplicar por 2 pi el radio. Se obtiene así 6,28 m. aproximadamente. >>⁴³⁰²

A su vez Mandelbrot, nos remite a Arquímedes, ‘inventor’ por excelencia del término ¡Eureka! que nos permite integrar geometría, informática y naturaleza, y que al final parece remitirnos al infinito de la paradoja de otro griego histórico, el antes citado Zenón:

<< Pero ¿y si no conociéramos esta fórmula? Arquímedes (297-212 a.C.) planteó una manera de proceder en el año 225 a.C. Su método era muy ingenioso: inscribir polígonos de lado conocido dentro de una circunferencia. Cuanto más lados tenga el polígono, más grande es la medida resultante y más se aproxima a la medida real. Este pudiera ser un buen truco para medir la costa de Bretaña. Lo que hemos observado es que la longitud de la curva se hace mayor a medida que disminuye el tamaño del instrumento de medida. Si siguiéramos midiendo con medidas cada vez más pequeñas, la longitud de la costa sería tan grande que podríamos considerarla casi infinita. >>⁴³⁰³

Desde las máquinas, informáticas incluso, aparece un cuestionamiento de la identidad, donde inesperadamente surge la negación del ego (“sin la *maniera* del autor”), un aspecto que venimos tratando reiteradamente desde el no-yo del zen (que también aparece en otras espiritualidades):

<< La inclusión en este volumen de un texto que trate de dibujos sin la *maniera* del autor, es decir, artista o profesional, podrá parecer de todo punto inoportuna, toda vez que, precisamente este libro, trata de esto último. Sin embargo, siempre ha sido fecundo ante un problema complejo, establecer nuevas perspectivas y reducirlo a cuestiones más sencillas y abordables. La estrategia aquí aplicada consiste en un acercamiento al mundo de los dibujos, gráficos, esquemas y diagramas utilizados con profusión en el dominio de las ciencias, y más concretamente, a los dibujos hechos por máquinas o gráficos digitales. >>

La biografía personal (“artista o profesional”) carece de sentido cuando se propone un manifiesto a favor de unos “dibujos sin dibujantes”:

<< Parece claro que la comprensión de una cuestión confusa no se resuelve mejor con términos tan indeterminados como la propia pregunta. Creemos necesario simplificar y borrar de un plumazo la complejidad biográfica del autor y entrar en un análisis más objetivo que nos permita determinar con mayor claridad cuáles son las estrategias puestas en marcha en estos dibujos y qué papel desempeñan dentro del vasto dominio del conocimiento. >>⁴³⁰⁴

Libre de ciertos condicionamientos el dibujo maquinista deviene “científico” e incluso puede implicar a la naturaleza, que así se trata objetivamente:

<< El dibujo científico es para los grafistas, un dibujo con el que se representa un objeto, una planta, un animal, exactamente tal como es, sin problemas de estilo, sin pretensiones estéticas, únicamente para mostrar bien el objeto en todos sus posibles aspectos. Típico dibujo de enciclopedia o de publicaciones científicas. >>⁴³⁰⁵

Rabazas, desde el cuestionamiento de la identidad, al valorar la no-autoría del dibujo, también nos orienta hacia un dibujo objetivo, “científico”:

<< Obviamente, no deja de ser un quiebro intelectual pensar que estos dibujos no han sido creados por unos dibujantes, pero, sencillamente, no es fundamental en un dibujo científico saber su paternidad. Huérfanos de padres, están acostumbrados a funcionar por sí mismos (...) Lo relevante de estos dibujos es la “información estructurada” que son capaces de aportar. Al igual que en una fórmula matemática, el

⁴³⁰² *Op. cit.* p.637

⁴³⁰³ *Ibidem.*

⁴³⁰⁴ *Op. cit.* p.623

⁴³⁰⁵ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.79

empleo de determinada tipografía no es importante y sí lo es entender qué conceptos abstractos “representa” y cómo los “relaciona”. >>

... consecuentemente los conceptos y las relaciones devienen ciencia del dibujo:

<< En los dibujos científicos no es esencial la personalidad del trazo con que están dibujados, ni la colocación más o menos estética de los elementos que lo componen y, a pesar de esto, muchos de ellos poseen una belleza intrínseca que dimana del aparato conceptual que los produce. >>⁴³⁰⁶

... pero en su dibujo ‘recíproco’, el “artístico”, la naturaleza también es una constante, incluso estética, que se interesa por la levedad, de las nubes y la todavía más ligera luz:

<< Luego está el dibujo ‘artístico’, en el que el objeto en cuestión está acompañado de elementos que acentúan su “belleza”, como árboles majestuosos, cielo con pintorescas nubes, luz crepuscular... >>⁴³⁰⁷

Para concluir este apartado que desde la instrumentación se interesa por la literatura, recordemos que Italo Calvino con anterioridad (al *milenio...*), se interesó por la levedad, también arquitectónica (en contradicción con su necesario valor tectónico):

<< Si Armilla es así por incompleta o por haber sido demolida, si hay detrás un hechizo o sólo un capricho, lo ignoro. El hecho es que no tiene paredes, ni techos, ni pavimentos; no tiene nada que la haga parecer una ciudad, excepto las tuberías del agua que suben verticales donde deberían estar las casas y se ramifican donde deberían estar los pisos. >>⁴³⁰⁸

También esta arquitectura podría asimilarse a castillos entre nubes, aquella correspondiente a los “mejores arquitectos” y también a los proyectos que “se quedaron en papel”:

<< La arquitectura ideal es arquitectura. Es la arquitectura. No cabe más arquitectura que la ideal, esto es, que la arquitectura dibujada, proyectada. (...) Toda arquitectura es ideal, esto es, nace del encuentro de una forma mental (ideal o celestial) sobre un plano terrenal. La arquitectura, en verdad, sólo puede existir “a nivel” de proyecto, en tanto que proyecto. Hablar de “arquitecturas ideales” es hablar de arquitectura, de lo que la arquitectura “es” (antes que el no-ser de la materia la lastre para siempre y la convierta en un cascarón muerto). Los mejores arquitectos como Alberti o Leonardo, por ejemplo, casi nunca construyeron. Las mejores creaciones se quedaron en el papel. >>⁴³⁰⁹

A este respecto recordemos el caso de un prestigioso arquitecto dibujante (grabador):

<< Giambattista Piranesi sólo llegó a construir una iglesia [Santa María del Priorato, en el Aventino] y una plaza a unos pasos de esa misma iglesia, pero aunque no hubiese movido una sola piedra, nadie habría influido tanto como él en una ciudad y en la forma de mirar la ciudad. (...) “Si alguien me pidiera que proyectara un nuevo universo, estaría lo suficientemente loco para ponerme a la tarea”. Son palabras suyas. >>⁴³¹⁰

Dentro de este discurso literario aparece ante nuestros ojos un palacio legendario (Gundosforo), literalmente de “leyenda”:

<< TOMAS. *La Leyenda*. Los arquitectos han tenido y aún tienen a extraños constructores como patrones. El primero, y más conocido, que preside los distintos gremios arquitectónicos (y de constructores, agrimensores y carpinteros, entre otros) es Santo Tomás, (...) >>

Una “leyenda dorada” dotada de complicidades religiosas:

⁴³⁰⁶ RABAZAS Antonio, *Gráficos percolantes*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.623

⁴³⁰⁷ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.86

⁴³⁰⁸ CALVINO I. *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1999, p.63

⁴³⁰⁹ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.137

⁴³¹⁰ ZABALBEASCOA Anaxu y RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Vidas construidas. Biografías de arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.86

<< (...) Según cuenta *La leyenda dorada* (Santiago de la Vorágine, “Santo Tomás, apóstol” *La leyenda dorada*, vol.1, Alianza, Madrid, 1982, pp.46-51), un día Jesús se apareció a Tomás y le comunicó que unos enviados del rey de la India (un rey parto que dominaba la India), Gundosforo, (...) recién llegados a Palestina, iban buscando a “un hábil arquitecto” para que edificara un palacio espléndido, “a la romana”, para el rey de Oriente, y que les había respondido que Tomás era la persona adecuada. >>⁴³¹¹

Oriente aparece en la leyenda sagrada, mediando el rey Gaspar o Gundosforo:

<< Años atrás, cuando Jesús era un recién nacido, ¿no había el sabio Gundosforo -llamado también Gaspar, de Oriente- acudido, tras un largo viaje en pos de una estrella, a un pobre belén para visitarlo, honrarlo y agasajarlo? / Tomás se resistió, pero Jesús acabó por convencerlo (...)

El rey le pidió si podría construir un palacio. “Lo edificaré y lo amueblaré; para esto he venido”, le replicó secamente Tomás.

Entonces, Gundosforo y el apóstol salieron y cruzaron las puertas de la ciudad mientras discurrían sobre la construcción del palacio y las cimentaciones necesarias; se dirigieron a un lugar apartado desde donde se divisaba el terreno escogido. Tomás aprobó la elección (...) >>⁴³¹²

Entre el dibujo de planos y la meditación, media la leyenda de oro de Gundosforo:

<< A petición del rey, Tomás trazó los planos del edificio con una caña, se los mostró y le prometió que el palacio estaría terminado en unos pocos meses (...) El rey, maravillado, lo cubrió de oro, plata y piedras preciosas para que le construyera el palacio más hermoso que jamás se pudiera soñar, y se ausentó de la corte.

(...) Tomás, decidido a cumplir con el encargo se puso manos a la obra. Lo primero que hizo fue distribuir el oro, la plata y las piedras relucientes entre los pobres del reino, y se recogió para meditar.>>⁴³¹³

En la sabiduría de los textos legendarios, en sintonía con la práctica del apóstol Tomás, en tanto que meditación relacionada con las visualizaciones y espiritualidad, aparecen referencias místicas a la *Visualización Creativa*:

<< Los textos sabios que podemos relacionar con la Visualización Creativa normalmente no presentan nada como una imagen compacta. En algunos casos los mismos maestros han tenido conocimiento de la imagen completa, en muchos casos lo que tenemos son las afirmaciones (palabras) de místicos avanzados que ya no se preocupan en absoluto de la posibilidad de la realización material; en otros casos de nuevo ha habido un activo deseo por parte de los maestros de evitar hacer públicos los principios y prácticas de la visualización creativa. >>⁴³¹⁴

En la leyenda Tomás traza los planos al comienzo, en la realidad, sorprendentemente, el artista César Manrique hace lo contrario. Aunque tuvo un ‘papel’ decisivo en la política estética en sus arquitecturas, “no hacía planos”, un aspecto que el arquitecto-‘teórico’ Christopher Alexander también considera fundamental:

<< Manrique no hacía planos. (...) Los planos de construcción fueron dibujados y autorizados a veces posteriormente, cuando la obra ya estaba finalizada. Manrique ha desempeñado un papel decisivo en la política configuradora de la isla, su influencia es visible en toda ella. Consiguió que las autoridades prohibieran terminantemente los carteles publicitarios y que los cables del teléfono y de alta tensión fueran colocados en parte bajo tierra. >>⁴³¹⁵

No obstante, volviendo al citado proyecto mítico / literario, resulta que en su paso a obra la virtualidad del palacio de Gundosforo se vuelve problemática:

<< (...) el rey, impaciente, quiso tener noticias del palacio y contemplarlo. (...) Habló con sus amigos quienes le comentaron que Tomás no había hecho nada sino que se había limitado a dilapidar la fortuna. Desesperado (...) mandó que le trajeran a Tomás, e inquirió al apóstol por el palacio. “Está terminado”,

⁴³¹¹ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.147

⁴³¹² *Op. cit.* p.148

⁴³¹³ *Op. cit.* p.149

⁴³¹⁴ DENNING Melita y PHILLIPS Osborne, *Guía práctica Llewellyn para la visualización creativa*, Luís Cárcamo, Madrid, 1981, p.248

⁴³¹⁵ BORSICH Wolfgang, *Lanzarote & César Manrique. 7 Monumentos*, Yaiza, Lanzarote, 2001, p.54

contestó Tomás con aplomo. “¿Dónde vamos para verlo?”, le replicó el rey, a lo que Tomás, tranquilamente, le respondió que a ningún sitio, puesto que sólo podría admirarlo en la otra vida. (...) Gundosforo mandó (...) qué, al día siguiente, al alba, desollaran vivo a Tomás antes de quemarlo.>>⁴³¹⁶

En paralelo proponemos otra conocida leyenda / cuento, la del sastre ‘de-sastre’, donde la virtualidad en arquitectura escultórica (aquí aplicada al cuerpo), también se vuelve problemática:

<< Hace muchos años, un emperador muy presumido vivía en un reino lejano. El emperador gastaba su dinero en trajes y telas carísimas. Sus armarios estaban llenos de casacas, sombreros, guantes, capas, zapatos... >>⁴³¹⁷

... la realidad es que los sastres son dos, especialistas en trajes “invisibles”:

<< Un día llegaron a la ciudad dos farsantes que se hacían pasar por sastres. (...) ¡Amigos, acercaos! Tejemos trajes con las telas más hermosas que podáis imaginar... Pero lo más sorprendente es que nuestros trajes son invisibles para todos aquellos que sean tontos. ¡Solo los listos pueden ver nuestros maravillosos trajes! >>⁴³¹⁸

Aquí el cliente también es ilustre, no se llama Gundosforo, pero si es emperador (anónimo):

<< Aquella sorprendente noticia llegó muy pronto a oídos del emperador: “Deben ser unos vestidos magníficos -pensó el emperador-. Si yo vistiese uno de esos trajes, podría saber que consejeros del reino son listos y quiénes son tontos de remante”. >>⁴³¹⁹

Por otra parte, la leyenda de Gundosforo prosigue desde un “sueño vívido” ‘real’ aunque etéreo como la visualización del otro emperador de la leyenda:

<< Esa misma tarde, el príncipe Gad, hermano del rey, enfermó y, al poco, murió. (...) De noche, el rey, apesadumbrado, tuvo un sueño vívido. El alma de Gad se le apareció y le comunicó que, al ascender a los cielos, había vislumbrado un resplandor blanquísimo que irradiaba en lo alto de la bóveda celestial: unos pináculos estilizados sobresalían sobre los muros relucientes de un palacio deslumbrante que flotaba ingrátido rodeado de ángeles. Gad les preguntó a quién pertenecía y quien lo había construido; (...) Los poderes celestiales le respondieron que Tomás lo había levantado para el rey, su hermano, pero que éste no era digno de semejante morada (...) >>⁴³²⁰

Por el contrario, el ‘anónimo’ emperador tiene problemas de visualización:

<< Pero cuando el rey y sus consejeros estuvieron frente al telar, no podían creer lo que veían. O mejor dicho, lo que no veían. Pero... ¿cómo era posible? ¡Si allí no había ningún traje! El emperador que no podía salir de su asombro, pensó: “¿Dónde está el traje? ¿Seré tan tonto que no puedo verlo? Pero si así fuera, no podría ejercer de emperador. No, no, es mejor fingir que el traje me gusta mucho, aunque no pueda verlo”. >>⁴³²¹

... y la virtualidad se hace dramáticamente explícita por la no-visualidad:

<< (...) el emperador, desnudo, echó a andar por las calles de la ciudad, mientras sus ayudantes simulaban sostener el manto de aquel traje invisible. Y aunque nadie en la ciudad veía el traje, todos gritaban al paso de la comitiva: ¡Qué bonito es el traje nuevo del emperador! ¡Qué magnífico manto!

⁴³¹⁶ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.150

⁴³¹⁷ LOPEZ Emilio (Coord. y adapt.) *El traje nuevo del emperador (Basado en el cuento de Hans Christian Andersen)*, Editorial Sol 90 - El País, Madrid, 2005, p.6

⁴³¹⁸ *Op. cit.* p.8

⁴³¹⁹ *Op. cit.* p.10

⁴³²⁰ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.150

⁴³²¹ LOPEZ Emilio (Coord. y adapt.) *El traje nuevo del emperador (Basado en el cuento de Hans Christian Andersen)*, Editorial Sol 90 - El País, Madrid, 2005, p.22

Al lado de los dos ayudantes que sostenían el manto invisible, marchaban los dos sastres farsantes. Apenas podían contener la risa. >>⁴³²²

La leyenda de Gundosforo concluye con la providencial transmisión de visualización entre reyes (partiendo del menos ‘mago’, según la otra leyenda: la de los tres reyes magos de Oriente):

<< Entonces Gad, maravillado, descendió para, en sueños, comunicar a Gundosforo lo que había visto, y para suplicarle que perdonara a Tomás, pues éste había cumplido con el encargo de la mejor de las maneras: le había levantado un palacio cuya contemplación y cuyo disfrute sólo estaba al alcance de almas benditas. Las almas prosaicas no verían sino un terreno yermo y vacío. El palacio resplandecía a ojos de los espíritus. Permanecía incólume. El paso del tiempo, que destruye la materia y borra las formas labradas, no le afectaría. Era el sueño de todo arquitecto, de todo promotor. >>⁴³²³

La otra leyenda paralela, la del traje nuevo del emperador, concluye con otra transmisión, con la lúcida visualización infantil (en parte equiparable a la visión del zen, no intelectual):

<< Pero cuando el desfile llegó a la Plaza Mayor, un niño exclamó: ¡Pero si el emperador no lleva ningún traje! ¡Fijaos, fijaos, está desnudo! Escuchad a mi hijo -dijo el padre del niño. Es verdad. El chico tiene razón -comenzó a gritar el pueblo entero. ¡El emperador va desnudo! ¡El emperador va desnudo! >>⁴³²⁴

Paradójicamente los arquitectos han elegido como patrón a este sagrado arquitecto de *castillos en el aire*, cuestionable aunque sea apóstol:

<< Como comenta, quizá con ironía, Réau, puede sorprender que los arquitectos hubieran escogido a un despilfarrador (cuando no a un timador) que gastó cuanto le fue entregado para la obra, como santo patrón. ¿Puede así el arquitecto inspirar confianza en el constructor? Pues, en verdad, Gundosforo sólo había podido habitar el palacio en sueños o con la imaginación. >>⁴³²⁵

Esta paradoja arquitectónica para ciertos críticos sintonizaría con algún artista contemporáneo que también se interesa por la paradoja como estrategia creativa. Así retomamos el conocimiento “paradójico” del músico John Cage que se interesa por el Zen y, por consiguiente, el titular de Ana Crespo deviene explícito: *John Cage y Fluxus. El conocimiento paradójico: globalización de la realidad*:

<< La abstracción Americana y el informalismo francés se inspiraron y captaron las formas del Zen. Neodadá avanzó más y supuso un acercamiento conceptual, metodológico e intencional a la filosofía Zen. Además del ‘proceso’, rescatado por el expresionismo abstracto, interesa el efecto directo sobre el espectador. El disparador de conciencia. El juego paradójico Zen que libera la individualidad y restaura la unión entre Arte y vida. >>⁴³²⁶

También, paradójicamente, el Zen y el Tao se proponen indefinibles, acaso comprensibles como negación y en este sentido las artes de la pintura y el tiro con arco pueden considerarse equiparables, desde un ángulo que nos interesa, el de “la visión del centro” como “unidad y multiplicidad”:

<< El Zen como digno heredero del Tao es indefinible o en todo caso se podría sugerir por aquello que no es, y al Arquero, al pintor por aquello “que no busca” pues si bien es un “Buscador” lo que busca es indefinible. (...) El Pintor Zen es el artista que en su conciencia no fija ningún objetivo. / El Pintor Zen

⁴³²² *Op. cit.* p.32

⁴³²³ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.151

⁴³²⁴ LOPEZ Emilio (Coord. y adapt.) *El traje nuevo del emperador (Basado en el cuento de Hans Christian Andersen)*, Editorial Sol 90 - El País, Madrid, 2005, p.34

⁴³²⁵ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.151

⁴³²⁶ CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p.108

no se relaciona con el objeto, el El Pintor Zen es objeto. / El Pintor Zen es el objeto que añora el sujeto.>>

Incluso podría ‘afirmarse’ desde esta negación (sólo a cierto nivel) la identidad zen / “paradoja”, pudiendo así ‘lógicamente’ no alcanzar ninguna “conclusión” (utópico pero deseable para nuestra tesis):

<< El Zen ha utilizado la paradoja como el único medio de expresión de un pensamiento paradójico. Esta paradoja no tiene conclusión alguna, cualquier conclusión anularía la naturaleza compleja del sistema y conectaría con una vía racionalista y silogista.

Este pensamiento paradójico no es original del Zen. El Tao ya, anteriormente, a través de su filosofía de la no acción, desarrolla un camino de conocimiento no silogístico. >>⁴³²⁷

Estas afirmaciones, que algunos tacharían de cierta indefinición ‘a-científica’, las realiza Ana Crespo:

<< licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Pintura, realiza actualmente su Tesis Doctoral sobre diversos aspectos de Arte y Mística. Profesora en la Escuela de Artes y Oficios desde 1988, en la asignatura de Dibujo Artístico. >>⁴³²⁸

Desde la revalorización conceptual de la “paradoja”, volvemos a reencontrarnos con un concepto fundacional del budismo, el “deseo”, que al ser trascendido permite otra visualización más auténtica:

<< La paradoja es tan inmensa como el vacío, y sólo fluye desde el vacío. La primera prueba que debe afrontar el pintor Zen es aprender a vaciar la propia conciencia, eliminar cualquier indicio de deseo. Abandonarse a un fluir sin expectativa. Convertirse en un “medio a través del cual las imágenes del vacío se corporeizan” >>⁴³²⁹

A continuación la autora cita a Herriguel (ya citado en nuestro trabajo) y el zen del tiro con arco, donde podría decirse que paradójicamente se propone una contemplación sin participación, una actitud ‘espiritualizante’ propia de la meditación zen sedente:

<< “En el tiro al arco no deben estirar la cuerda aplicando todas sus fuerzas (...) brazos y hombros permanecerán relajados como si contemplaran la acción sin intervenir en ella. Sólo cuando hayan aprendido esto comprenderán una de las condiciones en que el tiro ‘se espiritualiza’.” Citado por Heugen Herriguel, *Zen en el arte del tiro al arco*, Kier, Buenos Aires, 1993 p.34 >>⁴³³⁰

Vimos que los sueños del hermano del rey Gaspar salvaron al apóstol Tomás, pero los sueños espirituales de los indios norteamericanos no lo consiguieron, pues la sabiduría del manifiesto (atribuido al gran jefe Seattle) quedó como castillo en una “nube”:

<< *Mensaje del gran jefe Seattle al presidente de los Estados Unidos de América en el año 1855:* (...) Cuando el último Piel Roja / de esta Tierra desaparezca / y su recuerdo sea solamente / la sombra de una nube sobre la pradera, / todavía estará vivo / el espíritu de mis antepasados / en estas orillas y estos bosques. >>⁴³³¹

Guerreros con arcos y flechas (también espirituales) aparecen en Oriente, incluso como los indios norteamericanos aparecen impregnados por el concepto de desaparición, desde la reaparición (en nuestro trabajo) de Heugen Herriguel, (recientemente citado por Crespo) que en el texto original se escribe Eugen Herrigel:

<< La destreza se vuelve espiritual: A pesar de todo lo dicho, mucho me temo que en más de uno haya surgido la sospecha de que el tiro con arco, desde que quedó eliminado de la lucha de hombre a hombre,

⁴³²⁷ *Op. cit.* p.32

⁴³²⁸ *Op. cit.* p. solapilla interior

⁴³²⁹ *Op. cit.* p.44

⁴³³⁰ *Ibidem.*

⁴³³¹ SEATTLE, *Nosotros somos una parte de la tierra*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2005, p.43

haya sobrevivido gracias a una afectada espiritualidad. Por ende, que se haya sublimado de una manera poco sana. (...)
Es conveniente subrayar una vez más que el Zen no sólo en los últimos tiempos ha influido de manera fundamental en las artes japonesas y, por supuesto, en el arte del tiro con arco. Lo viene haciendo desde hace muchos siglos. >>⁴³³²

A este respecto, recordemos los párrafos que hemos citado de este texto de Herrigel sobre el tiro con arco y de cómo le impresionó a Eduardo Chillida, que desde esta perspectiva aparece ‘vinculado’ al budismo zen:

<< (...) un maestro arquero de tiempos remotos, que debía salir airoso de la prueba quién sabe cuantas veces, no hubiera podido decir otra cosa acerca de la esencia de su arte que lo que dice un maestro en quien vive la “Doctrina Magna”. A través de los siglos, el espíritu de ese arte ha permanecido idéntico, tan inalterable como el mismo Zen. >>⁴³³³

En deriva lingüística la “nube” (“de la verdad”) que podría incluso soportar los castillos en el aire y la arquitectura de la sala donde se practican las artes (marciales), comparten el término “iluminación” con la espiritualidad desde una etimología que clarifica la identidad más profunda:

<< Desde tiempos remotos, la sala donde se practica el arte de la espada se denomina “Lugar de la Iluminación”.

Todo maestro de un arte determinado por el Zen es como un relámpago generado por la nube de la verdad omnimoda. Ella está presente en la libre movilidad de su espíritu, y en él “Se” la encuentra como en su propia esencia, original e innumerable. Con esa esencia se enfrenta una y otra vez como con la suprema posibilidad de su propio ser; y la Verdad adopta para él -y a través de él para otros- mil formas y aspectos. >>⁴³³⁴

Aquí volvemos encontrar algunos conceptos que en el fondo reflejan una actitud, en cierta medida equiparable con la de los indios norteamericanos. A ellos les es suficiente con las “nubes” que soporta el castillo (incluso el de Gundosforo), es más, no necesitan “templos” considerados por ellos sacrílegos respecto al concepto sagrado de “Naturaleza” con mayúsculas:

<< Entre nosotros no había templos ni santuarios, salvo los de la naturaleza. Siendo un hombre natural, el indio era intensamente poético. Consideraría un sacrilegio construir una casa para Aquel que podemos encontrar cara a cara en las naves misteriosas y umbrías del bosque primitivo o con el corazón iluminado por el sol de las praderas vírgenes, en las vertiginosas agujas y pináculos de roca desnuda y, más allá, en la bóveda enjorada del cielo nocturno. Aquel que se recubre de diáfanos velos de nubes, allí en el borde del mundo visible, donde nuestro Bisabuelo el Sol enciende su fuego de campamento nocturno. (...) ¡Aquel no necesita una catedral menor! >>⁴³³⁵

También desde la contemporánea visualización creativa se cita el sueño del indio norteamericano, que en la frontera del mundo visible deviene visión espiritual, una sombra / proyección del otro mundo, donde parece resonar una vez más la puesta en escena de la mítica caverna de Platón. Al efecto Black Elk Speaks en *Life Story of Holy Man* (Historia de la Vida de un Hombre Santo) del Siux Oglala, cita una visión tal como fue contada a John G. Neihardt:

<< “Caballo Loco soñó y se adentró en el mundo donde no había nada más que los espíritus de las cosas. Ese es el mundo real que hay detrás de éste, y todo lo que aquí vemos es como una sombra de ese otro mundo... Fue esta visión lo que le dio su gran poder...” >>⁴³³⁶

⁴³³² HERRIGEL Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, Kier - Gaia, Madrid, 2005, p.129

⁴³³³ *Op. cit.* p.130

⁴³³⁴ *Op. cit.* p.146

⁴³³⁵ EASTMAN CH.A. (Ohiyesa), *El alma del indio*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2002, p.18

⁴³³⁶ DENNING Melita y PHILLIPS Osborne, *Guía práctica Llewellyn para la visualización creativa*, Luís Cárcamo, Madrid, 1981, p.249

Este acceso a la sagrada Naturaleza tiene un término propio, *hambeday*. El acceso a la “consciencia de lo divino” se realiza mediante el “ayuno” y otras prácticas:

<< Esta comunión solitaria con lo Invisible, que era la expresión más alta de nuestra vida religiosa, queda descrita en parte en la palabra *hambeday*, literalmente “sentimiento misterioso”, que ha sido diversamente traducida como “ayuno” y “sueño”. Se puede interpretar mejor como “consciencia de lo divino”. >>⁴³³⁷

Sorprendentemente también desde la escultura histórica, en uno de los escasos ‘tratados’ de escultura que existen, aparecen relacionados los términos “ayuno” y “verdad”. Desde el tratado de Arce y Cacho de 1786 que incorpora *consejos morales*, el arte (incluso escultórico) aparece dotado de cualidades éticas, funcionando en cierta medida a modo de ‘dogmas’ (recordemos que algunos cineastas contemporáneos, también los incorporan, como sucede en Dogma 95):

<< Conversación XXI. CONSEJOS MORALES. En este supuesto debe estar armado de fe, esperanza y caridad, castidad, clemencia, templanza, abstinencia, perseverancia, paciencia, magnanimidad, fortaleza, justicia, mansedumbre, oración, limosna, ayuno, verdad, obediencia, humildad, modestia y diligencia. Estas son las perfecciones, los atributos y dotes con que se adorna la virtud; si realmente llegas a poseerlas, crecerá tu animo, envejecerán contigo y no te desamparán hasta la muerte (...) >>⁴³³⁸

Recordamos que, en medio de la naturaleza contemporánea y artística, vuelve a aparecer el “ayuno” relacionado con cualidades éticas, incluso espirituales:

<< Marina Abramovic coordina cinco días de ayuno y espiritualidad para crear nuevas obras. El parque escultórico de la Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo (NMAC), en Vejer de la Frontera (Cádiz), se convirtió esta semana en un reducto espiritual para artistas. >>⁴³³⁹

Con anterioridad el retiro sagrado de los indios norteamericanos ya incluye el ayuno, pero también incluye componentes artísticos como las “pinturas” para acceder al “éxtasis sagrado” en comunión con la Naturaleza:

<< El primer *hambeday*, o retiro religioso, marcaba una época en la vida del joven, comparable a la de la confirmación en la experiencia cristiana: tras haberse preparado primero por medio del baño de vapor purificador, y habiendo expulsado lo más lejos posible toda influencia humana o carnal, el joven escogía la altura más noble, la cumbre más impresionante de toda la región. Sabiendo que Dios no da valor a las cosas materiales, no llevaba consigo más que ofrendas o sacrificios y algunos objetos simbólicos, como pinturas y tabaco. >>

... y desde un natural ‘minimalismo’ aparece la mística comprensión:

<< Deseando aparecer ante El con toda humildad, no llevaba más vestido que sus mocasines y su taparrabo. En la hora solemne de la salida o la puesta del sol ocupaba su puesto, dominando las glorias de la tierra y enfrentándose al “Gran Misterio”, y allí permanecía, desnudo, de pie, silencioso e inmóvil, expuesto a los elementos y fuerzas de Sus armas, durante una noche y un día o dos noches y dos días, pero rara vez más tiempo. A veces cantaba un himno sin palabras u ofrecía la “pipa llena” ceremonial. En este trance o éxtasis sagrado, el místico indio encontraba su más alta felicidad y la fuerza motriz de su existencia. >>⁴³⁴⁰

La sagrada exposición al sol, “de pie” y en silencio, de los indios para la visión *hambeday*, parecería tener cierto afinidad con la visualización creativa contemporánea aquí descrita (con cierta extensión):

<< (...) colóquese de pie recto con los pies juntos, los brazos caídos libremente y comience su Respiración Rítmica.

⁴³³⁷ EASTMAN CH.A. (Ohiyesa), *El alma del indio*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2002, p.18

⁴³³⁸ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.524

⁴³³⁹ LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004 p.38

⁴³⁴⁰ EASTMAN CH.A. (Ohiyesa), *El alma del indio*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2002, p.19

Imagine una intensa luz blanca, centelleante y parpadeante manando de un lugar profundo dentro de usted, física y no física y emanando de la superficie total del cuerpo, extendiéndose a su alrededor hasta estar rodeado en todas direcciones, una forma elíptica de blancura viva y luminosa.

Vea la fuente de esta luz maravillosa como un blanco globo refulgente por encima de su cabeza. De este globo sale la luz centelleante y parpadeante y entra, penetra, en cada parte de su ser físico y no-físico, al mismo tiempo que se esparce a su alrededor, para rodearle en todas direcciones de una forma elíptica de blancura viva y luminosa. >>

... y la naturaleza (“sol”) también se hace cómplice de la experiencia:

<< De todos modos experimente esta luz no sólo como una intensa y penetrante brillantez sino también como un calor parpadeante como el del poderoso pero beneficioso sol. Paz, felicidad y confianza completa saturan su psiquis y le rodean. Aunque la luz le rodea por completo y le penetra, usted puede concentrar su atención sobre esta o aquella parte. Véala circular, brillando, visualizando a través de su cuerpo físico. >>⁴³⁴¹

Por último, la contemplación / visualización se integrará:

<< Sienta su influencia, tranquilizando y dando energía, desde la punta de los dedos de sus manos y pies, así como en las profundidades de su psiquis. Después de un rato, cuando se sienta lo bastante apacible contemplándolo, puede lenta y suavemente dejarlo desaparecer del conocimiento. >>⁴³⁴²

Por lo tanto, siglos después (suponiendo extinguida aquella práctica india) parecería que el ‘rostro pálido’ pretende integrarse artísticamente con la naturaleza, por medio de procedimientos relativamente similares a los utilizados por los ‘pieles rojas’ (ayuno y abstinencia carnal):

<< Durante cinco días, 36 creadores de todo el mundo, bajo la tutela de Marina Abramovic (Belgrado 1946), se han sometido a un proceso de purificación mediante el ayuno, la abstinencia sexual, el silencio y un exigente programa de ejercicios físicos y mentales. La experiencia, titulada *Cleaning the house* (*Limpiando la casa*), culminó anoche con las *performances* concebidas por los artistas durante su aislamiento. >>⁴³⁴³

La visualización (no necesariamente artística) surge naturalmente en el *hambeday* o retiro religioso de los indios norteamericanos, pero su ‘obra’ nunca tenía un sentido expositivo (como el arte):

<< Cuando regresaba al campamento tenía que permanecer a cierta distancia hasta que había tomado el baño de vapor y se había preparado para la relación con sus semejantes. De la visión o signo que se le había concedido, no hablaba, a menos que incluyera la indicación de algún cometido que tuviera que realizarse públicamente. A veces, un anciano, ya en el borde de la eternidad, podía revelar a unos pocos hombres escogidos el oráculo de su remota juventud. >>⁴³⁴⁴

En ese mismo contexto un ‘rostro pálido’ (Campbell) incide sobre un templo ‘*ready-made*’ (“dado”) en la naturaleza que de nuevo parece cuestionar la necesidad de la arquitectura:

<< “Pero existe una cúpula de más nobles dimensiones, un templo dado / a tu fe, que los intolerantes no se atreven a proscribir, ¡su espacio es el cielo!
Es el techo pintado de estrellas de la Naturaleza, / donde, extasiando el sentir del espíritu arrobado, / y Dios mismo al hombre revelándose, / las esferas armoniosas / hacen música, aunque su son no es percibido por oídos mortales.” Thomas Campbell. >>⁴³⁴⁵

⁴³⁴¹ DENNING Melita y PHILLIPS Osborne, *Guía práctica Llewellyn para la visualización creativa*, Luís Cárcamo, Madrid, 1981, p.107

⁴³⁴² *Op. cit.* p.109

⁴³⁴³ LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País 20 junio 2004 p.38

⁴³⁴⁴ EASTMAN CH.A. (Ohiyesa), *El alma del indio*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2002, p.20

⁴³⁴⁵ *Op. cit.* p.11

A propósito del sentido original del *ready-made*, observemos como Crespo en cierta medida visualiza a Duchamp flotando en una nube espiritual, reflejando cierta afinidad con la Alquimia y el Zen:

<< El Arte de Duchamp se ocupa de las mismas cuestiones que la filosofía Zen. Cuestiones que apuntan directamente a la Diana. Duchamp se preocupa por la Alquimia y en la Alquimia lo verdaderamente importante no es la consecución del oro, sino el proceso de transformación del experimentador mismo. Antes incluso de contemplar el Arco o la Diana, Duchamp dirige su mirada hacia el Arquero. Como en el Tao o en el Zen, para Duchamp lo esencial no es cómo tensar el Arco sino la propia ‘respiración’ del Arquero. >>⁴³⁴⁶

Y aunque para la espiritualidad del indio norteamericano el templo es innecesario, pues la naturaleza misma ya es templo, desde la escultura contemporánea Pedro Croft construye “un gran palacio” engañoso:

<< (...) sus estructuras corren una suerte deconstructiva al definirse a partir de intersecciones y, por ende, de conflictos, que, como Jacques Derrida en su propia escritura, parece interpretar como momentos dinámicos que dificultan la lectura al tiempo que la nutren de un sinfín de interpretaciones e incertidumbres. Como el pensador, Croft injerta, coloca espejos que deconstruyen nuestra visión. ¿Qué es real, qué es ficticio? >>

... que puede ser equiparable al de Gundosforo, al ser igualmente ilusorio. Cuando aquí en la tierra necesariamente ha de construirse, utiliza materiales notablemente inmateriales como vidrio y espejo que de / construyen la realidad de la visión:

<< Cuando los espejos se combinan con cristal la riqueza es todavía mayor. A la firmeza de las líneas generadas a partir de los espejos, se le unen otras más débiles, lo que dificulta todavía más el intuir la distancia que nos separa de ellas y de sus dimensiones reales. (...) Croft construye un gran palacio en cada obra, de grandes cristalerías y espejos que fracturan y distorsionan las miradas, en un original rescate de engaños barrocos. >>⁴³⁴⁷

A este respecto el concepto de engaño también aparece indirectamente como “advertencia” en un tratado histórico de escultura:

<< Conversación X. MAXIMAS Y ADVERTENCIAS para la facultad. Pad. [Padre] El Escultor debe buscar la verdad y no la apariencia; >>⁴³⁴⁸

Esta actitud histórica nos sugiere la reconsideración del pensamiento oriental, volviendo a recordar a Herriguel, que desde el arte zen del tiro con arco propone paradójicamente el olvido de la meta (incluso de la “intención”), diríamos que en cierto modo significaría la negación del concepto mismo de proyecto, manteniendo una creativa tensión entre voluntad y abandono:

<< El Artista pinta sobre un papel frágil, y la mínima indecisión lo desgarrará. Anular la voluntad y simultáneamente fijar la atención lo más nítidamente posible. La paradoja de la voluntad y no voluntad, que se expresa con más claridad en esta lección de espada. “¿Cómo se convierte el dominio del soberano de la técnica en el arte magistral de la espada? La respuesta es: El aprendiz lo logrará únicamente si se desprende de toda intención y de su propio yo. ¿Tiene que alcanzar un estado en el que no sólo se desprenda de su contrincante sino de sí mismo? ¿No suena esto absurdo como en el tiro del arco la exigencia en el blanco sin tomar puntería, o sea, de olvidarse completamente de la meta y de su intención de alcanzarla?” >>

Esta cita de “Heugen Herriguel, *Zen en el arte del tiro al arco*, Kier, Buenos Aires, 1993 p.102”, enfatiza el desprendimiento del “propio yo”, lo que es muy problemático en el contexto artístico:

⁴³⁴⁶ CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p.99

⁴³⁴⁷ BARRO David, *José Pedro Croft - Lo virtual contra lo posible*, Lápiz n°185, p.48

⁴³⁴⁸ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.232

<< Esta paradoja de voluntad y abandono ha sido malinterpretada en numerosas ocasiones por artistas de Occidente. Ha originado una especie de automatismo psíquico semejante al surrealismo. Un desarrollo incontrolado del gesto abandonado al inconsciente. >>⁴³⁴⁹

El yo también aparece cuestionado desde el término “ensoberbezcas”, anticipando el concepto de engaño que deviene “consejo moral” (plural) en un histórico tratado de escultura (dotado de sorprendentes cualidades espirituales) y que desde la desaparición (hacerse “humo”) anticipa cierta noción de realidad virtual:

<< Conversación XXI. CONSEJOS MORALES. Hijo mío, si tu aplicación a la Escultura te proporcionase algunas estimaciones, no te ensoberbezcas, ni olvides de que vienen de la mano de Dios, procurando ser humilde con la consideración de que no sirven en este viaje las prevenciones de honras, riquezas, ni honores, adornos, hermosuras y robusteces, si no se piensa con seriedad; pues como humo desaparecen, trocándose en enfermedades, mudándose en esqueletos, y por último se transmutan en mortajas, y todo se convierte en polvo. >>⁴³⁵⁰

La ética no sólo es historia y escultura, sino que con el diseño deviene proyecto de futuro. Sorprendentemente el diseñador italiano Enzo Mari relaciona salud y diseño desde el código deontológico (“juramento hipocrático”):

<< En las próximas décadas, el primer requisito será descubrir enfoques adecuados capaces de aislar la idea de una transformación de temas superfluos. Para lograr esto, el concepto ideal deberá distinguirse de todos los generados por anarquías irresponsables que rechacen o trivialicen el impulso hacia la utopía, y al hacer esto convierten en imposible cualquier implicación de la gente. Entre tanto, valdría la pena esforzarse en promocionar una aceptación general del principio que dice que “la ética debe guiar todo diseño” (un código similar al juramento hipocrático) >>⁴³⁵¹

El sentido trascendente de la rectitud espiritual de la escultura en Arce y Cacho, y la rectitud ética-médica del diseñador Enzo Mari, parecen reflejarse de manera inversa en la escultura de Pedro Croft. Este, desde el arte, corrompe nuestra visión, partiendo de la observación del sí mismo (para nosotros siempre con resonancias budistas), mediando el “espejo” entendido como juego engañoso que deviene proyectivo y utópico:

<< Un pequeño dibujo sin título de 1980 ya advierte todas estas inquietudes. En él, una escuálida figura con la cabeza ligeramente inclinada semeja observarse a sí misma en un espejo. Su posición, que revela cierta timidez propia de quien parece descubrirse, remite inmediatamente a la fragilidad que guía el mito de Narciso. Croft, con esta fluida indefinición, tal vez evoque esa precariedad o imposibilidad que tenemos para reconocernos a nosotros mismos (...) un tipo de contemplación introvertida, de una misantropía como penetración, como contaminación o expansión, como ruptura del espejo en tanto que frontera entre lo real y lo virtual. >>

... y la búsqueda de la verdad ilumina el camino laberíntico:

<< ¿Qué imagen es la verdadera? Es el espejo como utopía donde se proyectan nuestras fantasías, de una manera casi *aliciante*. Y es que Croft siempre juega a confundir, a pervertir nuestra visión, a desorientarnos hasta provocar la pérdida del sentido de lo real. Lo vemos en sus últimas piezas a base de estructuras de hierro que soportan cristales y espejos capaces de abrirnos caminos, muchas veces entrecortados y laberínticos, que multiplican el espacio a partir de nuestra visión. >>⁴³⁵²

Aquel ‘iluminador’ (desde la “búsqueda”) dibujo artístico de Croft se interesa por el “espejo” y el concepto de identidad en el “sí mismo” que, en cierta medida (manteniendo la utopía proyectiva), se refleja en los términos “imagen y modelo” como otro dibujo

⁴³⁴⁹ CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p.52

⁴³⁵⁰ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.523

⁴³⁵¹ FIELL Charlotte & Peter, *El diseño del siglo XXI*, Taschen, Colonia, 2003, p.110

⁴³⁵² BARRO David, *José Pedro Croft - Lo virtual contra lo posible*, Lápiz nº185, p.48

(arquitectónico), el de la “planta”, que en tanto “huella” refleja la identidad (“marca típica”) del modelo arquitectónico:

<< La imagen y el modelo se confunden cuando, como observó Platón, el modelo tiene una cara paralela al plano (un espejo, una tablilla cubierta de cera). Esta es la huella o impronta, el *typos* que el modelo imprime en la superficie de la tablilla. Por esto, la planta dibujada de un edificio, la traza de éste en papel, se podía decir en griego *ichonografía*, un compuesto a partir de *ichnos* que significa “huella” o “planta” de pie, como si la planta fuera una marca típica que revelara (en sentido detectivesco, y mágico también) la presencia del edificio. >>⁴³⁵³

El espejo escultórico de Croft niega la imagen o la proyecta al “infinito”, adquiriendo una dimensión trascendente, donde no importan el comienzo ni el fin puesto que lo importante es el “proceso” o el camino (la Vía espiritual, que dicen en Oriente) sin meta, pero con orientación hacia la “búsqueda” del sí mismo:

<< (...) el sentido de sus espejos no es el de una devolución correcta de la imagen sino el de encogerla, estirarla, contraerla, desarrollarla, atraparla, incluso hasta el punto de negarla por completo o expandirla en un espacio infinito. (...) nos movemos en un espacio indefinido, con líneas y signos que nos aproximan a un modo de determinación, pero que acaban ahogándose en una ausencia de límites. El comienzo y el fin se manifiestan irrelevantes, lo que importa verdaderamente es un proceso de búsqueda individual, de experimentar dislocaciones, distintos crecimientos y energías; en definitiva valorar más el “entre” que el “antes” o el “después”. >>⁴³⁵⁴

Desde una concepción mítica de la arquitectura, el espejo aparece dotado de cualidades divinas para proyectar Sabiduría (con mayúsculas):

<< Sólo existe un medio para duplicar la realidad a la perfección: el espejo. (...) El espejo fue el medio al que Dios recurrió para engendrar la Sabiduría, así como el hombre prototípico, según una versión gnóstica de la creación. El espejo produce (o acoge) formas que parecen emanaciones directas del modelo. >>⁴³⁵⁵

La espiritual sabiduría oriental del zen también se interesa por el “espejo” (soporte de vacuidad), en cuanto instrumento de la auténtica Naturaleza (con mayúsculas):

<< El Arquero, fija su conciencia en la diana, y en él se une el Ser y el Actuar. Un objetivo fijo, penetrar en la realidad última de la Naturaleza. Un vehículo, la contemplación. Limpiar la mirada, vaciarla hasta que el objeto se convierta en espejo. >>⁴³⁵⁶

Hemos de recordar que esta concepción espiritual se trata en un contexto artístico:

<< Capítulo 3. *El arquero y la diana: cuestiones de estética Zen. El Arquero: de las características del pintor zen.* >>⁴³⁵⁷

Desde la óptica zen el espejo interesa tanto al pintor como al arquero que para la trascendente unión (incluso de objeto / sujeto o imagen / espejo) propone una paradójica no visualidad (“ojos vendados”):

<< La función del pintor debe ser llenar el mundo de espejos. (...) Acaso en esta danza de espejos lo que distingue al pintor Zen no sólo es la dirección de la flecha, sino su paciente entrenamiento como arquero. No basta la mirada fugaz de la diana para que el arquero acierte en el blanco. El arquero ha de ir asumiendo lenta, pacientemente la regularidad perfecta de su forma, grabando cada detalle en su conciencia de suerte que desaparezca cualquier distancia entre arquero y diana. La diana debe estar tan íntimamente fijada en la conciencia y en el corazón del arquero, que el

⁴³⁵³ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.257

⁴³⁵⁴ BARRO David, *José Pedro Croft - Lo virtual contra lo posible*, Lápiz nº185, p.48

⁴³⁵⁵ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.155

⁴³⁵⁶ CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p.31

⁴³⁵⁷ *Op. cit.* p.30

arquero no es ya sino diana. ¿Cómo puede entonces el arquero, aún con los ojos vendados errar el tiro?>>⁴³⁵⁸

Esta radical proposición zen de no visualidad proyectiva frente al ‘blanco’, podría tener cierta afinidad con la artística proposición de Karin Sander para la visualización de la pared en blanco, a partir de indicios auditivos, que entendemos en cierta sintonía con la visualización creativa (que ya citamos a propósito de los Senderos de la Kábala):

<< Paredes blancas. Números (del 1 al 30) y nombres de treinta artistas inscritos en negro a dos palmos del suelo. Esta es la descripción visual, no hay más. Karin Sander tiene tras de sí un trabajo que básicamente consiste en distorsionar los contextos donde opera, públicos o privados. (...) sólo vemos esos números y esos nombres. A la entrada se le facilita al visitante una guía auditiva en la que se pueden introducir los dígitos, y así surgen las grabaciones de 30 artistas presentes en la colección de la galerista Helga de Alvear. Se supone que esas son las obras y que el espectador debiera imaginar ‘algo’ frente a la pared blanca mientras escucha. >>

Consecuentemente proponemos la correspondiente visualización del pie de foto, que refleja la exposición de Karin Sander, *Zeigen*, Galería Helga de Alvear, Madrid, hasta el 14 de enero de 2006:

<< Un visitante presta atención a su audio para ‘imaginar’ la obra de arte que le ofrece Karin Sander.>>⁴³⁵⁹

Podría decirse que desde esta radical y artística no visualidad, Sander deja al visitante perplejo, diríamos que incluso ‘de piedra’, algo que realizó casi literalmente en una exposición anterior en Santiago de Compostela. El titular periodístico *Los visitantes del CGAC, reducidos a estatuas de yeso y azúcar* resulta clarificador, rememorando en cierta medida el episodio bíblico de convertir en estatua de sal a quien mirase hacia atrás (¿mujer de Lot? y no visualidad), proponiendo aquí también cierta dimensión espiritual a la escultura, que como en el zen propone el descubrimiento del sí mismo:

<< El archivo (...) es enviado a una impresora tridimensional que, con una mezcla de yeso y azúcar, realiza una copia exacta (...) pero a escala 1:9.

Sander actualiza y transforma el clásico tema del retrato, renunciando a cualquier interpretación. “La persona elige la posición que más refleja su forma de ser, así que en parte es también un autorretrato. Una vez convertidos en piezas de exposición, los participantes vuelven a descubrirse a sí mismos”, afirma Sander, que trabaja con escáner corporal desde 1997. >>⁴³⁶⁰

El concepto de no visualidad también aparece en influyentes obras históricas (“literatura ilustrada” y “emblemática”), como el “tratado de Horapolo” que sorprendentemente en su origen carece de ilustraciones (“iluminado”):

<< El tratado de Horapolo tuvo notable incidencia en el pensamiento del Humanismo. La llegada a la ciudad del Arno se debe al viajero florentino Cristóforo Buondelmonte, quien, en 1419, lo compró en la isla de Andros y lo llevó a Florencia hacia 1422. No alcanzó la difusión por la imprenta hasta la edición de Aldo Manuzio en 1505, ésta sin ilustraciones, siendo por primera vez iluminado en 1543. >>⁴³⁶¹

Un tratado que aparece ilustremente citado como sabiduría hermética:

<< (...) el hecho de que Filón de Bizancio diga de ellas que “son montes puestos sobre montes y que despliegue fantasías acerca del carácter multicolor de las piedras empleadas, daba pie para interpretaciones visuales extravagantes. (...) tras la publicación de la *Hieroglyphica* de Horus Apolo u

⁴³⁵⁸ *Op. cit.* p.53

⁴³⁵⁹ COSTA Juan Manuel, *Ojos que no ven...*, ABC de las artes 722 del 3 al 9 diciembre 2005, p.42

⁴³⁶⁰ BOSCO R. - CALDANA S. *Karin Sander convierte en estatuas al público gallego*, El País - Ciberpaís 9 octubre 2003, p.11

⁴³⁶¹ HORAPOLO (GONZALEZ DE ZARATE J.M^a, Ed.), *Hyeroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p.21

Horapolo (primera edición, Venecia, 1505), Egipto aparece como el país depositario de una sabiduría hermética y profunda, que se encerraría en los enigmáticos jeroglíficos. >>⁴³⁶²

... y el mismo autor, a propósito de la mítica arquitectura de las Siete Maravillas de la historia del mundo, también valora la no visualidad (paradójica en obras tan famosas):

<< Apéndice. *Tratado de las Siete Maravillas*, por Filón de Bizancio. Traducción de Enrique Rodríguez Paniagua. (...)

“De cada una de las siete maravillas a todos llega noticia por la fama, pero raros son los que con sus ojos las ven. Porque hay que trasladarse a Persia, atravesar el Eufrates, viajar a Egipto, irse a (...) Y después de vagar por el mundo, con los años, ha dejado de existir. Por eso es admirable y un gran regalo la cultura, porque libra al hombre de caminar, mostrándole lo hermoso en casa y prestando nuevos ojos a su alma. Y lo extraño es esto: el que va a los sitios ve las cosas una sola vez, y después que se marcha, las olvida. Se le pasan por alto los detalles y luego se le van del recuerdo las particularidades. >>

Una sorprendente negación de los “ojos” en beneficio de la visualización literaria, afín con las prácticas ‘herméticas’ de visualización creativa (que citamos en los Senderos de la Kábala):

<< En cambio, él se informa de un monumento en un tratado, nota los méritos de la ejecución y, al tener delante, como un espejo, toda la obra de arte, guarda imborrables, uno por uno, los caracteres de las figuras, pues es con el espíritu como ha visto lo maravilloso. Resultará convincente lo que digo, si mi palabra, recorriendo una por una las siete maravillas y describiéndolas con claridad, consigue arrancar del oyente la confesión de que las aprecia como si las hubiera contemplado. >>⁴³⁶³

Ramírez en la revisión somera de las Siete Maravillas (sobre las que luego volveremos) revalorizadas por el Renacimiento parece insistir en aquella paradójica no visualidad, incluso cuando la arquitectura / escultura es “fácil de dibujar”. Observemos, por otro lado, que la primera es de un carácter arquitectónico tan ‘minimalista’ que se aproxima a cierta escultura contemporánea:

<< (...) la imagen de las Siete Maravillas del Mundo resucitó de los textos en el Renacimiento y tuvo una larga vida independiente. Sólo en el siglo XIX tales ‘iconos’ empezaron a ser contestados por los datos.

1. *Las pirámides de Egipto*: Fecha de terminación: h.2.500 a. de C. Arquitecto o escultor: Hemón y otros. Fecha de destrucción: Todavía existen.

Es la única maravilla que ha llegado a nuestros días sin alteraciones sustanciales. Su forma geométrica es fácil de dibujar y por ello la estabilidad de su imagen ha sido superior a la de otros monumentos de la Antigüedad. >>⁴³⁶⁴

Volvemos la vista a aquella flecha que atraviesa diferentes culturas y que, desde un trasfondo espiritual, nos ha permitido citar conjuntamente al arquero japonés y al indio norteamericano. Desde esta literaria concepción metafórica / mítica observamos como alguna ‘semilla de luz’ ha sobrevivido a la desaparición cultural de los indios norteamericanos y su mismo territorio ahora deviene centro político de la humanidad, con programática vocación de ‘proyectar el futuro’, que aparece dotado de una cualidad espiritual, sorprendente en un contexto tan materialista. Quizás el proyecto utópico se ha hecho obra y uno de los castillos en el aire a tomado tierra.

A veces los sueños (también con esos castillos o con “el cuarto de la meditación”) incluso en la conceptual, semántica y programáticamente utópica arquitectura de la ONU, pasan del proyecto a la obra, aunque sólo se trate de construir un espacio vacío y meditativo:

⁴³⁶² RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.30

⁴³⁶³ *Op. cit.* p.249

⁴³⁶⁴ *Op. cit.* p.29

<< Fue el diplomático sueco Dag Hammarskjöld, segundo secretario general de las Naciones Unidas, (...) quien soñó con el cuarto de la meditación. (...) Es un teatro diminuto, con sólo once asientos ante un bloque de mineral de hierro, opaco, duro, un altar vacío, sin ideogramas, sin imágenes, sin más culto que el que cada uno, silenciosamente, quiera invocar. >>

Recíprocamente después de una actividad extrovertida el corresponsal sueña (o en estado de vigilia) e instintivamente encuentra este lugar silencioso, que se convierte en el espacio “favorito”:

<< (...) vuelve ha entrar sigiloso en el edificio de las Naciones Unidas, al tercer acto de estas últimas sombras, y se deja guiar por el instinto que le llevó a reconocer su rincón favorito de Manhattan. >>⁴³⁶⁵

Concluye luminosamente su camino (Vía espiritual en Oriente) en la introspección (“mí mismo”), que va a buscar ese lugar silencioso soñado y casi utópico en medio del centro de la civilización, en Nueva York:

<< Con un recorrido que traza una suerte de ‘imperfecto drama’ de la gran metrópolis, Alfonso Armada se despide de la ciudad donde ha sido corresponsal durante seis años y cierra su sección “Sombras de Nueva York”. (...) Se trata de una despedida después de más de seis años tratando de cazar sombras luminosas en Nueva York, sombras que se parecieran a algo y sombras que no se parecieran a nada, sombras que sirvieran de contraste y me permitieran averiguar algo: acerca de mí mismo, de la ciudad que había terminado por elegir como parte de mi fortuna. >>⁴³⁶⁶

De la actual ciudad / ‘centro del mundo’ al centro histórico por excelencia, Roma, media un modelo celestial proyectado desde el aire:

<< Las ciudades que han sido el centro del mundo han tenido un modelo celestial. Antes de que Roma se construyera dentro de un perímetro trazado a partir de la proyección de un recinto dibujado en el aire (el “pomerio”) >>⁴³⁶⁷

Aunque la ciudad celestial por excelencia es Jerusalén (ya citada), también paradigma del “reflejo” proyectivo:

<< (...) la ciudad de Jerusalén, construida en lo alto de una colina, era el reflejo de una Jerusalén resplandeciente, forjada con metales preciosos moteados de gemas y de cristal de roca, cuya visión sólo estaba al alcance de los profetas. En esta ciudad, como en toda ciudad celestial, los mortales no podían vivir. >>⁴³⁶⁸

También Roma aparece históricamente como ciudad doble, en tanto ejemplarizante analogía futurible tal como la visualiza en 1978 Aicher en el doble concepto titular de *Analógico y digital*, que también se interesa por la no visión (“a ciegas”):

<< El que quiera ir a Roma puede conducir de dos modos distintos por todos los caminos que llevan allí. O tiene una guía de viaje con una descripción de la ruta, o un mapa de carreteras. En el primer caso, lo mejor será que se lleve, igual que un corredor de rallye, un copiloto; en el otro caso de las arreglará solo. Bien es cierto que con la guía de viaje no tendrá una visión de conjunto, conducirá, en cierto modo, a ciegas, siguiendo indicaciones, pero podrá saber con exactitud dónde hay viejos castillos y restaurantes. Con el mapa de carreteras, abarcará la situación general, se hará una imagen global, sabrá qué dirección tomar, pero la descripción de los detalles será menos precisa.>>⁴³⁶⁹

Recordemos ahora que Calvino desde la invisibilidad visualiza la ciudad doble de Sofronia, en tanto creativa polarización literaria:

⁴³⁶⁵ ARMADA Alfonso, *Las últimas sombras*, Abcd las artes n°706, 13 a 19 agosto, 2005, p.27

⁴³⁶⁶ *Ibidem*.

⁴³⁶⁷ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.139

⁴³⁶⁸ *Op. cit.* p.140

⁴³⁶⁹ AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.75

<< La ciudad de Sofronia se compone de dos medias ciudades. Una de las medias ciudades está fija, la otra es provisional y cuando ha terminado su tiempo de estadía, la desclavan, la desmontan y se la llevan para trasplantarla en los terrenos baldíos de otra media ciudad. >>⁴³⁷⁰

Pero Roma es imposible de ‘duplicar’, mediando el dibujo realizado por un arquitecto ‘desconocido’, Luca Luciani (siglo XVIII-XIX) suizo italiano de la región de Trissino (cuya historia luego continuaremos):

<< Dotado con una especial capacidad como dibujante destacó con las aguadas y acuarelas que enviaba a la Academia de Brena que lo había becado a Roma para completar sus estudios de arquitectura. A pesar de su habilidad, se mostraba siempre insatisfecho con el resultado de sus levantamientos de los Foros Romanos porque no conseguía captar en sus láminas la inefable sensación que se desprendía de los restos antiguos. O bien los dibujos eran reproducciones fieles y rigurosas de las medidas geométricas y dimensionales de la arquitectura, pero secos y fríos, carentes de vida, o eran apuntes coloristas y vivaces de carácter paisajista que, aunque captaban la atmósfera del ambiente, sin embargo, no expresaban con rigor la arquitectura de los restos antiguos. >>

Ninguna tipología de dibujo alcanza la meta soñada:

<< En definitiva, ni los dibujos ortogonales, ni el uso de la geometría descriptiva puesta a punto por Gaspard Monge, ni las *vedute*, ni la combinación de todos estos lenguajes gráficos, hacían justicia al valor de la arquitectura, por lo que, en su opinión el dibujo en todas sus variantes y matices, resultaba inútil para transmitir los aspectos específicos del arte de la construcción. >>⁴³⁷¹

La imposibilidad de duplicación mediando el dibujo le lleva a trabajar con la maqueta:

<< Intentó entonces buscar un sistema nuevo de expresión plástica que superase estas limitaciones, ensayando maquetas que reprodujesen no solo los edificios sino también sus entornos, con las figuras más características, la vegetación, la luz, etc. >>⁴³⁷²

Hemos de señalar que con anterioridad, en el Renacimiento, ya se intentó duplicar Roma:

<< (...) la proliferación de tratados y modelos ideales se explica también porque existía un público potencial: ciertos comitentes (eclesiásticos y aristócratas ilustrados, burgueses cultos enriquecidos...) sienten la necesidad de arroparse ideológicamente en el prestigio de la vieja Roma. >>⁴³⁷³

En este proyecto, junto con la maqueta ilusoria a escala natural, un tratado arquitectónico-literario anónimo (*El sueño de Polifilo*) anticipa el proyecto renacentista que aún no ha llegado a ser obra. Desde un erudito título (*El urbanismo del Renacimiento en la especulación teórica y en la tratadística normativa*) Ramírez explica este proceso que implica a diferentes disciplinas:

<< Las fiestas sociales del momento hicieron el resto: las entradas triunfales de condotieros o de príncipes, las procesiones periódicas y otras efemérides similares eran ocasión propicia para que una decoración de madera y cartón-piedra ocultase las fachadas medievales. Columnas, frontones, arcos de triunfo, suntuosas guirnaldas y abundantes mármoles ficticios proporcionaban la imagen efímera de una ciudad acorde con la idea de la Antigüedad soñada. >>

El referente “literario” guía nuestro trabajo:

<< Existía también el estímulo literario con obras del tipo *Hypnerotomachia Poliphili* (Francesco Colonna, Venecia 1499), llenas de ruinas fantásticas y arquitecturas ideales, y, sobre todo, el proporcionado por los fondos de la pintura: lo que todavía no se había podido materializar en tres

⁴³⁷⁰ CALVINO I. *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1999, p.77

⁴³⁷¹ CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.49

⁴³⁷² *Op. cit.* p.50

⁴³⁷³ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.45

dimensiones, se veía durante el primer Renacimiento italiano, en el ‘decorado’ de los viejos temas religiosos o mitológicos inventado por los pintores. >>⁴³⁷⁴

También *El sueño de Polifilo* incorpora naturalmente la duplicidad que, por otro lado, interesa a Petra Lamers- Schuzte:

<< Anónimo. *Hypnerotomachia Poliphili*. Venecia 1499. *El sueño de Polifilo*. (...) La obra se divide en dos partes. El primer libro, mucho más rico, contiene descripciones de arquitecturas y obras de arte que relegan la historia de amor entre Polifilo y Polia a un segundo plano. Argumentos de orden lingüístico obligan a fechar la redacción del primer libro en la década de 1490. El segundo libro, mucho más corto, del que ya existía una versión muy elaborada hacia 1470, relata la misma historia de amor desde el punto de vista de Polia. >>⁴³⁷⁵

... quien, no obstante, cuestiona el concepto de “identidad”, en esta influyente obra literaria / arquitectónica, aunque anónima y enigmática (“acróstico” juego literario). Pues, al considerar el concepto de “identidad” en los dos libros, parece que el anónimo autor se interesa por la universal interacción de polaridades (masculino-femenino), que en el pensamiento oriental valoramos como *yin-yang*:

<< Las 38 letras capitulares del primer y segundo libro forman juntas el acróstico “POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT” (Fray Francesco Colonna amó mucho a Polia). Se suele considerar al personaje de Francesco Colonna, nombrado aquí, como el autor de *Hypnerotomachia Poliphili*. Pero algunas opiniones discrepan acerca de la identidad de la persona que se oculta tras ese nombre. >>⁴³⁷⁶

La “identidad” también aparece como presupuesto inicial en otras literarias ensoñaciones, como en un poema neo-sumerio que presenta la visualización de una arquitectura (anticipatoria como aquellas del Renacimiento) flotando en el aire:

<< La identidad entre lo ideal y lo proyectual acontece desde los orígenes de la arquitectura. El célebre poema neo-sumerio del sueño del rey Gudea (II milenio a.C.) cuenta que, una noche, Ningirsu, el dios protector de la ciudad de Lagash, apareció en sueños al rey y le mandó que reconstruyera el gran templo de la ciudad al tiempo que le mostraba un santuario flotando en las nubes; al despertarse, Gudea, preocupado por esta visión, emprendió un largo viaje hacia la ciudad donde se hallaba el recinto sagrado en el que moraba su madre, la diosa Nanshe, intérprete de los sueños. >>

... pero esta visión mítica requiere mediaciones, incluyendo el dibujo / reflejo:

<< Esta le aclaró las enigmáticas imágenes poéticas y visuales. Le contó que el templo celeste era el modelo del edificio que la divinidad le mandaba construir y le aclaró que la divinidad, por medio de historias y de cuentos, le había narrado, de modo velado, cómo tenía que operar para volver a levantar el santuario principal. Aun así, Gudea estaba confuso. No lograba tener una imagen clara del templo que debía edificar. Entonces su madre le recomendó que se acostara no sin antes implorar de nuevo la intercesión del dios Ningirsu. Aquella noche el dios volvió a manifestarse y le entregó la planta del templo que dibujo a medida que Gudea le describía el templo celeste aparecido en sueños. La planta, trazada sobre una tablilla de arcilla (semejante a la que los arquitectos mesopotámicos empleaban, reflejaba a la perfección la forma, las medidas y las proporciones del templo ideal. >>⁴³⁷⁷

En paralelo encontramos a Calvino, que literariamente visualiza una de las *ciudades invisibles*. También suspendida en el aire se trata de la “ciudad telaraña” de Octavia, que “cuelga” naturalmente y nos sugiere el progresivo ‘descendimiento’ de proyecto (soñado / visualizado) a obra:

⁴³⁷⁴ *Ibidem*.

⁴³⁷⁵ LAMERS-SCHUZTE Petra (direc.) *Teoría de la arquitectura. Del renacimiento a la actualidad*, Taschen, Colonia - Madrid, 2003, p.48

⁴³⁷⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷⁷ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.138

<< Ahora diré como es Octavia, ciudad telaraña. Hay un precipicio entre dos montañas abruptas: la ciudad está en el vacío, atada a las dos crestas por cuerdas y cadenas y pasarelas. Abajo no hay nada en cientos y cientos de metros.
(...) Todo lo demás, en vez de alzarse encima, cuelga hacia abajo (...) >>⁴³⁷⁸

Retomando la ensoñación literaria sobre arquitectura tratada en *Hypnerotomachia Poliphili*, observamos que insiste sobre la duplicidad tanto a nivel masculino-femenino, espiritual-material, como proyecto-obra (duplicidad que tanto nos interesa):

<< Aunque el autor se apoya ampliamente en los tratados de Vitruvio y Alberti para las descripciones arquitecturales, su teoría estética difiere mucho de las de sus dos antecesores. A diferencia de Alberti, que hace derivar su teoría de la retórica antigua, el autor de *Hypnerotomachia* recurre a un concepto de filosofía de la naturaleza de Aristóteles, el de la *privatio*, la languidez amorosa (...) >>

La “Naturaleza” (con mayúsculas) y el “arte” entran en sintonía, mediando la duplicidad / *simetría*:

<< El autor extiende este vínculo unilateral de languidez y deseo a la relación amorosa, con el dinámico intercambio entre la forma, encarnación del espíritu masculino, y una naturaleza femenina concebida como materia que goza de alma, una relación que se refleja en las obras artísticas de la Naturaleza o en las obras naturales del arte (...) El análisis descriptivo que hace Polifilo del portal antiguo, regido por la *symetría*, da cuenta de la sistemática que prevalece en una arquitectura cuyo proyecto se elabora desde una relación de proporciones. >>⁴³⁷⁹

La “arquitectura ideal” necesita de ese equilibrio, mediando un devenir (“dinámico intercambio”) en el que también participa la “Naturaleza” (incluso filosóficamente, pero con deficiencias espirituales):

<< Aunque la Naturaleza es capaz de engendrar materiales preciosos y crear formas ornamentales con detalle, le falta aptitud espiritual, marcada por el sello masculino y representada por el arquitecto, para someter los elementos singulares a una arquitectura global que se apoye en una relación de armoniosas proporciones. Paralelamente a la relación amorosa entre los protagonistas, la arquitectura ideal de *Hypnerotomachia* sintetiza la *symetría* del principio masculino con la materia y simetría purificadas del principio femenino. >>

Destacando la importancia del *disegno* (que ahora estamos valorando) en todo ello, para alcanzar esa “arquitectura global”:

<< La separación entre proyecto y ejecución, inherente a la práctica de la arquitectura y específica de este arte (en otras palabras, el trabajo de la cabeza y el de las manos) se reivindicará cada vez más en la teoría del arte del *Cinquecento* en los campos de la escultura y pintura. La atribución aristotélica del espíritu y la materia a ambos sexos, que el autor de *Hypnerotomachia* fue el primero en establecer en los tiempos modernos y que marcará de manera decisiva la teoría del arte, abre paso al concepto de *disegno* -madre (!)- de todas las artes-, fijado a mediados del siglo XVI para regir todos los demás géneros artísticos.>>⁴³⁸⁰

En un trabajo de investigación sobre el hermetismo renacentista González de Zárate insiste sobre *Polifilo* que aparece en sintonía con cierto ‘oscurantismo’ renacentista, iluminado por Durero:

<< *Los Hieroglyphica* supusieron entre los intelectuales del Humanismo, una verdadera clave para el conocimiento de la sabiduría antigua. Belestat se expresa con claridad cuando reconoce que el tratado de Horapolo es el auténtico diccionario sin el cual no se puede comprender el jeroglífico egipcio. >>

La historia es prolífica en ilustres referentes asociados a este exótico referente:

<< No extrañará entonces que un intelectual como lo fue Alberti se hiciera eco rápidamente de los escritos de Horapolo y que en 1485 hablara de ellos en su *De Re Aedificatoria* (VIII,4), ejerciendo notable influencia en la obra de Colonna *El Sueño del Polifilo* y aconsejando su uso en la decoración de edificios. Estudiosos italianos y europeos, Humanistas en general, consultan estos *Hieroglyphica*, pues a los nombres de Alberti y Ficino, hay que añadir el del Humanista más destacado de la Europa del XVI

⁴³⁷⁸ CALVINO I. *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1999, p.89

⁴³⁷⁹ LAMERS-SCHUZTE Petra (direc.) *Teoría de la arquitectura. Del renacimiento a la actualidad*, Taschen, Colonia - Madrid, 2003, p.51

⁴³⁸⁰ *Op. cit.* p.51

como lo es Erasmo y otros como Alciato o Pirckheimer. Este último compuso una edición del tratado de Horapolo ilustrada en su primer libro por Durero. >>

Bajo el título de “Trascendencia de *Los Hyeroglyphica* entre la intelectualidad del Humanismo” González de Zárate aporta un ilustre conjunto de nombres, interesándonos particularmente Ficino cuando reafirma el concepto de duplicidad (aquí en el hermetismo del “jeroglífico”) en tanto reflejo de lo divino:

<< Esta pasión que se manifiesta por el jeroglífico lleva implícita un interés por lo ideográfico, lo misterioso, esotérico y secreto. YATES F. *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, 1983, p.193. Con esta intencionalidad Ficino afirmaba que: “Los jeroglíficos son copias de las ideas divinas en las cosas”. Cfr. HOCHE G.R. *El Manierismo en el arte*, Madrid, 1961, p.75. >>⁴³⁸¹

Aparentemente (paradoja conceptual) más allá de *la tradición hermética* / “edades oscuras” también otros autores valoran en el Renacimiento el reflejo de las ciudades celestiales en los proyectos (soñados) de “ciudades ideales” para un nuevo *zeitgeist*:

<< Las ciudades ideales han estado ligadas a los tiempos nuevos. Están en el centro de las tierras prometidas. Fue durante el renacimiento cuando los arquitectos queriendo dar la espalda a las edades oscuras, se dedicaron con más ahínco a soñar en ciudades celestiales. >>⁴³⁸²

De los “tratados” literarios y arquitectónicos renacentistas se desprende naturalmente la utopía, que necesariamente aparece asociada a Moro (incluso trágicamente) sugiriendo la negación de que el proyecto (necesariamente utópico) pase a obra:

<< (...) con la *Utopía* de Tomás Moro (1516), ha aparecido un género literario nuevo, donde se tratan con mayor propiedad y extensión los aspectos político-sociales. Mientras los arquitectos se consideran cada vez más a sí mismos cualificados especialistas inocentes y ajenos a la eventual injusticia social que su práctica sanciona, los utopistas olvidan las técnicas revolucionarias y también arquitectónicas que pueden hacer viables sus sueños. La ciudad que imaginan es sólo un ‘espectáculo’ bien orquestado. El divorcio entre el artista-técnico y el pensador político es quizá el último artilugio del primero para salvar su posición sin comprometer aparentemente sus ideales, pero no es seguro que haya traído al mundo moderno consecuencias positivas. Moro puede morir ejecutado y Campanella padecer larga prisión. Serlio, Vignola o Palladio, en cambio, llevaron existencias apacibles, conscientes de que sus propuestas podían ser utilizables por los distintos regímenes del momento. >>⁴³⁸³

Utopía tiene como capital Amauroto, que mediando “patrón” geométrico tendrá reflejo en otras ciudades:

<< Moro hablaba de la isla Utopía, poblada por unos hombres que alternan los trabajos agrícolas, los artesanales y los intelectuales; allí se desconocen la propiedad privada y el robo; una constitución rigurosamente democrática rige la vida comunitaria. Amauroto, la capital, es el patrón sobre el que se han construido las otras ciudades de la isla y de ahí la importancia concedida a su descripción arquitectónica. Se nos dice que es “casi cuadrada”, que en trazado de calles se tuvo en cuenta “no sólo la comodidad del tráfico, sino la protección contra los vientos” >>⁴³⁸⁴

La duplicidad aparece en la capital Amauroto (recordar la citada duplicidad de Roma) haciéndose explícita cuando intenta mediar el “lenguaje gráfico” profesional:

<< Al tratar de dibujar la planta de Amauroto este investigador [Delfín Rodríguez Ruiz] ha descubierto que no todos los datos del texto se integran en el mismo plano. (...) Esto le lleva a concluir que dentro de Utopía hay dos ciudades, “la una unificadora, la otra como imagen, como representación de unas instituciones que tienden a pervivir en una solución histórica progresista de la sociedad, aun cuando su funcionalidad haya dejado de ser operativa en términos de eficacia social” (...)>>

⁴³⁸¹ HORAPOLO (GONZALEZ DE ZARATE J.M^a, Ed.), *Hyeroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p.22

⁴³⁸² AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.141

⁴³⁸³ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.47

⁴³⁸⁴ *Op. cit.* p.54

... apreciándose otra duplicidad, en este caso antagónica entre “arquitectura literaria” y “lenguaje gráfico”:

<< Aun cuando esta tesis resulta sumamente sugestiva, debemos tener presente la especificidad de la arquitectura literaria y la imposibilidad, en ocasiones, de reducirla al lenguaje gráfico del arquitecto profesional. >>⁴³⁸⁵

También la dualidad implica el concepto complementario de “alternancia”, que parece sutilmente sintonizar con el arquetipo oriental *yin-yang*, desde una literaria consideración narrativa / descriptiva (*La Utopía de Tomás Moro como obra literaria*):

<< *Aspectos narrativos*: Se habla de igualitarismo social, de la alternancia en los distintos tipos de trabajos, etc. Se alude al intercambio comercial, al nombramiento de representantes para el Senado, a la actividad religiosa, etc.

Aspectos descriptivos: Una ciudad casi cuadrada, con cuatro barrios iguales, etc. (organización ortogonal). Se describen los Templos y se mencionan mercados, plazas públicas con estatuas, Senado, Palacio del Príncipe... >>⁴³⁸⁶

El mismo autor en otra obra insiste sobre *Utopía* como concepto asociado a la no existencia y al no lugar:

<< Desde la famosa obra de Tomás Moro (1516) utopía significa “lo que no existe”, “lo que no tiene lugar”. >>⁴³⁸⁷

Interesándonos también otras derivas lingüísticas del término, polarizadas entre el buen y mal lugar:

<< Pero la etimología permite conjugar otros significados e imaginar variaciones. Patrick Geddes planteó que la palabra podía derivarse no sólo del griego *ou-topía* (utopía, no lugar), sino también de *eu-topía*, buen lugar. (Cit. por Constantinos A. Doxiadis, *Entre dystopía y utopía*, Moneda y Crédito, Madrid, 1969, p.47.) De este modo una connotación valorativa se sumaba a la constatación de inexistencia de lo descrito o presentado. Así mismo, y de modo inverso, habló de *cacotopías*, esos “malos lugares” de los que tan llena está la literatura de ciencia ficción (...) >>⁴³⁸⁸

Sobre los “no lugares” derivados lingüísticamente a partir del término utopía, ya citamos el uso literal del término por Marc Augé (al comienzo de nuestro trabajo), pero ahora en otro texto suyo propone la necesidad de la “utopía” para un proyecto global apropiacionista, abierto al futuro desde la negación:

<< Necesitamos una utopía de la educación y de la ciencia que nos permita pensar que el porvenir del conocimiento es el porvenir de toda la humanidad, y no el de una minoría rica, ilustrada y dominante.

El espacio de esa utopía lo poseemos ya: en el planeta. Y sus construcciones más significativas (las singularidades y los no lugares) son el espacio virtual de esta utopía: lo que les falta, hoy, es que logre apropiárselos una humanidad sin fronteras. >>

... con la que paradójicamente se abre al futuro desde el fin del libro:

<< Los no lugares poseen la belleza de lo que habría podido ser. De lo que aún no es. De lo que, un día, tal vez, tenga lugar. [fin del libro] >>⁴³⁸⁹

Retomando a Doxiadis, notamos como matiza lingüísticamente *Entre dystopía y utopía*, polarizando entre buen y mal lugar (esta concepción luego la desarrollaremos en relación con la geobiología), interesándonos ahora su concepto de *u-topía* como “no existencia”, incluso de lugar alguno:

⁴³⁸⁵ *Op. cit.* p.55

⁴³⁸⁶ *Op. cit.* p.56

⁴³⁸⁷ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.21

⁴³⁸⁸ *Ibidem.*

⁴³⁸⁹ AUGÉ Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p.158

<< (...) el gran urbanista griego Constantinos A. Doxiadis ha modificado ligeramente la terminología y ha ofrecido un matiz espacial que permite clasificar las utopías según su grado de calidad y su grado de realidad. En un cuadro de doble entrada con una puntuación arbitraria de uno a diez, se situaría en el ángulo inferior el mayor grado de *dystopía* (cacotopía, mal lugar) y el mayor de *topía* (existencia, realidad). La coincidencia entre los máximos de *ef-topía* (eu-topía, buen lugar) y de *u-topía* (sin lugar, no existencia) ocupan los espacios próximos al ángulo superior derecho. >>⁴³⁹⁰

Además de estas ‘variaciones’ lingüísticas, los términos “utopía” y *eutopía* coexisten también en otros autores que se interesan por la visualización incluso alucinante pero previsible, ya que Harries detecta la imposibilidad implícita en la terminología *Arquitecturas fantásticas*:

<< *Fantasia*, por otro lado, sugiere la imaginación que, regida por el deseo y el miedo, el placer y la aversión, da pie a apariciones, ficciones y alucinaciones caprichosas, creaciones que no se asientan sobre bases sólidas. Unir la arquitectura y la fantasía es parecido, en consecuencia, a intentar conseguir la cuadratura del círculo ha sido símbolo del intento de comprender la esencia infinita de Dios. Del mismo modo, las arquitecturas fantásticas han simbolizado durante mucho tiempo un estado de felicidad donde la razón y el deseo, el orden y la libertad, el espíritu y el cuerpo son reconocidos. La utopía aquí aparece como *eutopía*, entendida a la manera de Thomas More, como un reino imaginario donde la razón coexiste con la libertad y la felicidad. >>⁴³⁹¹

Otras utopías arquitectónicas renacentistas surgen más allá de *Utopía*, así el tratado de Filarete se aproxima más al concepto de totalidad por medio de lo “literario” (que tanto nos interesa ahora):

<< El *Trattato di Architettura* de Antonio Averlino, llamado Filarete, se parece mucho al género utópico posterior. Existen un soberano ideal y un clima social pacífico que explican la calidad de las propuestas arquitectónicas. Es precisamente la ausencia de crítica lo que aleja a este texto de las utopías sociales aparecidas después de Tomás Moro. La obra de Filarete consiste en un relato novelesco dialogado donde se cuentan las incidencias en la construcción de una ciudad, Sforzinda. (...) Como tratado es asistemático, pero su carácter literario le permite ser más “totalizador” que el de Alberti. La intencionalidad política del autor es evidente: glorificar a su patrón Galeazzo Sforza, duque de Milán.>>⁴³⁹²

Filarete también aparece valorado por otros autores (en un contexto expositivo), por su inflexión conceptual y procedimental del proyecto creativo, en el que se ha ido valorando la maqueta (instrumento creativo en el que luego profundizaremos) al comienzo y al final del “parto” (creativo) con una cierta obsesiva circularidad viciosa (que venimos tratando):

<< (...) desde el Renacimiento, desde Alberti, y aún desde Vitruvio, los modelos y maquetas eran considerados y mirados con desconfianza, otorgando la primacía al diseño, al dibujo, valorando a aquéllas como propias de otros artesanos, como un elemento de seducción, incluso votivo (...) casi ajenas al oficio y disciplina de proyectar. Sin embargo (...) como ya dijera Filarete, la maqueta es lo primero que sale del parto del arquitecto. Lo primero, y también el final, es la maqueta, la representación de la arquitectura, de su idea, de su proyecto... >>

El mismo autor se interesa reiteradamente por Filarete a propósito de la “mesa” del proyecto, a modo de ‘peana’ de la creación, en su caso ostentadamente hermética y ensimismada:

<< En la casa que en Sforzinda y para el arquitecto Onitoan Noliaver proyectó describiéndola, en el siglo XV, Antonio Averlino, más conocido por Filarete, es decir, en la casa que proyectó para sí mismo, sólo

⁴³⁹⁰ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.22

⁴³⁹¹ HARRIES Karsten, *Las arquitecturas fantásticas y el significado de la perspectiva*, en Catálogo *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004, p.33

⁴³⁹² RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.50

estaban autorizados a entrar, si se hubiese construido (...) los peritos arquitectos. La casa del arquitecto como la del artista, se convertía así, ya entonces, en un autorretrato de su dueño, (...) Sin embargo, ese ejercicio de auto-representación, (...) no dejaba ver el lugar de la creación, el más íntimo, el espacio en el que debía estar la mesa del arquitecto, (...) ¿Qué podía esconder la mesa?: ¿La arquitectura? >>⁴³⁹³

Frente a la “mesa” de Filarete, se valora la de Leonardo (dibujada, vacía e iluminada) un útil para localizar el ideal *punto cero* de la creación, del proyecto:

<< (...) en 1492, Leonardo da Vinci la dibujó, es verdad, pero no era la suya, sino la mesa vacía ideal de un artista ideal, en un lugar especialmente pensado para ubicar el *punto 0* del creador, el lugar de la soberanía del artista, que dijera hace muchos años Kantorowicz, iluminado por la luz del norte, que ya aconsejara antes Alberti como el lugar más adecuado para partir de 0, aunque no sabemos si sobre una mesa blanca. En su dibujo, Leonardo, deja ver la mesa y la luz, pero no es la suya, está vacía, es sólo un modelo de lugar que parece directamente inspirado en representaciones canónicas, o casi, (...) >>

Después de la valoración de la mesa de Filarete y de Leonardo, el autor concluye el devenir histórico con el ocultismo (“se nos oculta”) de la mesa donde se proyecta y que en el caso de P. Tibaldi nos interesa por una ética desaparición del yo (“renuncia”):

<< (...) a finales del siglo XVII, el padre Pozzo la representó con lo que cualquiera espera encontrar en una mesa de arquitecto y en sus alrededores: instrumentos de dibujo y arquitecturas escritas (¿libros?). No era muy creíble, sin maquetas, sin desorden. Era más convincente la de Leonardo: desnuda. Es curioso que Federico Borromeo así también describiera la casa-mesa de P. Tibaldi, poniéndola como ejemplo de modestia, de virtud ética del creador, como un ejercicio de renuncia a la autorrepresentación. La mesa del arquitecto se nos oculta a lo largo de la Historia, no así su estudio o su casa, ejercicios de autorretrato, ejemplos de los que se deja ver allí para ser recordados. >>⁴³⁹⁴

Retomando a Filarete observamos como otros autores vuelven a citarlo (también con respecto a la maqueta proyectiva) dentro del contexto del término “diseño” que implica diferentes conceptos de dibujo:

<< (...) en los tratados renacentistas, el significado dado a estos vocablos es el diseño, refiriéndose no sólo a modelos sino también a planos y dibujos. A. Averlino, “Il Filarete” utiliza exclusivamente el término *disegno* para referirse a dibujos, (...) y sólo utilizará el término *modello* para aludir a modelos tridimensionales.

Los *schizi* o bocetos, son dibujos que fijan la primera impresión de la idea proyectual y por tanto se les puede considerar como modelos cuya elaboración está en progreso para llegar hasta el último rincón de la invención. >>⁴³⁹⁵

Volviendo a Ramírez más allá del dibujo y la maqueta, observamos que si Amauroto en su perfección geométrica ya se interesaba por la protección de los vientos, Sforzinda busca un “lugar sano” para el proyecto (aunque paradójicamente éste sea utópico) que parece sintonizar con los principios de la obra regida por la moderna (e intemporal) geobiología, para culminar en un “proyecto completo” integrando literatura y dibujo:

<< Sforzinda se construye de acuerdo con los principios vitruvianos (Vitruvio *Los Diez Libros de Arquitectura*), es decir, en un lugar sano junto a la confluencia de dos ríos, buscando siempre la higiene, la seguridad y la distribución racional de sus elementos. La máxima novedad de Filarete consiste en que, por primera vez en la historia, ofrece un proyecto completo de ciudad contando con todas las determinaciones técnicas y formales: trazado de la planta, de las murallas, ubicación de las plazas interiores, diseño de los diversos edificios, organización de los talleres, preparación de los materiales, etc. Todo ello combinando la descripción literaria y la demostración gráfica. Con Filarete nace ese tipo de utopías urbanas que tienen una imagen relativamente acabada. >>⁴³⁹⁶

⁴³⁹³ RODRIGUEZ Delfín, *La mesa del arquitecto*, Blanco y Negro Cultural 4 octubre 2004, p.33

⁴³⁹⁴ *Ibidem*.

⁴³⁹⁵ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.32

⁴³⁹⁶ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.51

También en otro texto Ramírez desde una programática relación entre sueños y arquitectura establece una gradación de tipologías arquitectónicas que, partiendo de una radical no visualidad, van progresando de la inmaterialidad a la materialidad, entre el proyecto y la obra:

<< *La descripción literaria*, más o menos fantástica, puede y debe diferenciarse de la simple *memoria-anteproyecto* cuyo carácter es técnico y justificativo. En ambos casos nos encontramos ante arquitecturas no visualizadas sino meramente especulativas. *El dibujo arquitectónico fantástico*, no disciplinar, exhibirá también diferencias respecto al dibujo o pintura plausible el cual puede ser “ejecutado” o al menos imaginado como parte o derivación de un *proyecto*. >>

... y para esta progresiva materialización intervienen diferentes conceptos como literatura, dibujo, maqueta y obra, insistiendo finalmente en la fundamental consideración del término “tautología” que contribuirá a la definición de una identidad arquitectónica:

<< Este [*proyecto*] presentará todos los detalles y precisiones que se requieren para poder pasar al *edificio realizado* en tres dimensiones, bien sea con el estadio intermedio de las *maquetas* o directamente a partir de planos. Desde la máxima inmaterialidad e inconcreción (nivel literario) hasta el edificio como algo con entidad real hay una gradación que puede continuar en sentido inverso: *maqueta, copia o transposición tridimensional* (reducida o ampliada) del edificio realizado; *reproducción gráfica plausible* del mismo; *dibujo o pintura fantásticas*, no disciplinares; y finalmente, las descripciones literarias rigurosas y técnicas o puramente evocativas y fantasiosas de ese edificio concreto (...) La tautología de cada una de las esferas que componen el pensamiento arquitectónico debe ser, (...) muy seriamente considerada. >>⁴³⁹⁷

Observamos que Ramírez en sus textos arquitectónicos se mueve entre los sueños y las ilusiones literarias y, además de *Utopía*, revisa otras utopías renacentistas donde curiosamente aparecen insistentemente “siete” elementos, también relacionados con la geometría. Si en Amauroto aparecía el cuadrado, ahora en la Ciudad del Sol aparece reiteradamente el círculo:

<< Una similar organización teocrática teñida de consideraciones astrológicas aparecen en la *Ciudad del Sol* de Campanella (1602; publicada en 1623). Aquí la disposición arquitectónica es más detallada que en las otras utopías: en forma de diálogo un genovés va contando a un hospitalario cómo, sobre una colina, se levantan los siete enormes círculos concéntricos de la ciudad. Su adaptación para la defensa es perfecta, con puertas forradas de hierro y poderosas murallas con lujosos palacios y casas de diseño unificado. >>⁴³⁹⁸

Por medio de la circularidad y el número “siete” en la Ciudad del Sol la luz del cielo se refleja en la tierra:

<< El círculo central está ocupado por un templo prodigioso elevado sobre un peristilo de columnas. El altar único se halla en el centro del edificio y de la ciudad; en la cúpula, sostenida por columnas interiores, están pintadas “las principales estrellas, cada una con su nombre respectivo”. Como una alusión a su carácter cósmico hay siempre encendidas siete lámparas “denominadas conforme a las designaciones de los siete planetas”. >>⁴³⁹⁹

Ramírez vuelve a insistir sobre el número “siete” a propósito de las siete maravillas del mundo. La primera maravilla arquitectónica descrita por Filón tiene que ver con la naturaleza, ‘anticipando’ en cierta medida las fantasías literarias de Italo Calvino, ya que podríamos establecer cierta afinidad conceptual entre la inexistencia literaria y la inexistencia histórica (excepto en el caso de las ya citadas pirámides de Egipto, que todavía siguen siendo obra):

⁴³⁹⁷ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.27

⁴³⁹⁸ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.57

⁴³⁹⁹ *Op. cit.* p.58

<< (1) El llamado *Jardín Colgante*, al tener las plantas suspendidas, se cultiva en el aire, pues, con las raíces de los árboles en alto, cubre como un techo la tierra de labor. Debajo se alzan columnas de piedra y todo el espacio que hay en el suelo está ocupado por pilares. De vigas sirven palmeras separadas, pero que dejan entre sí un intervalo estrechísimo. Es éste el único tronco que no se pudre. Además, mojado y oprimido con peso, se curva hacia arriba y nutre las germinaciones de las raíces, atrayendo hacia sí y cobijando en sus propios intersticios el brote extraño. Sobre estos troncos se tendió una amplia y profunda capa de tierra. Desde entonces crecen allí los árboles de hoja ancha y los preferidos en los jardines, flores de todas clases y colores y, en una palabra, todo lo que es más placentero a la vista y más grato de gozar. >>⁴⁴⁰⁰

En este *Tratado de las Siete Maravillas* de Filón de Bizancio (traducción de Enrique Rodríguez Paniagua) se nombra la naturaleza en otra parte del trabajo:

<< 2. *Babilonia y los jardines colgantes*: Fecha de terminación: h.600 a. de C. Arquitecto o escultor: Desconocido. Fecha de destrucción: 482 a. de C. Aquí los textos dudan entre considerar solamente los jardines suspendidos o incluir también entre las maravillas a las murallas fabulosas que describen Herodoto y Estrabón. >>⁴⁴⁰¹

Las históricas Siete Maravillas de la arquitectura oscilan entre la categoría arquitectónica y escultórica en porcentajes variables para cada una de ellas. Así aunque la cuarta maravilla es exclusivamente arquitectónica, incluye escultóricas columnas:

<< 4. *El Templo de Artemisa en Efeso*: Fecha de terminación: h.290 a. de C. Arquitecto o escultor: Deinokrates, Skopas y otros. Fecha de destrucción: 262 d. de C. Construido, según las fuentes, sobre un terreno pantanoso, era de orden jónico, con columnas esculpidas. >>⁴⁴⁰²

Arquitectónica pero con remate escultórico, se presenta la quinta maravilla:

<< 5. *El mausoleo de Halicarnaso*: Fecha de terminación: h.344 a. de C. Arquitecto o escultor: Satyros y Pytheos / Skopas, Bryaxis, Timotheos y Leokares. Fecha de destrucción: Siglo XIII o XIV (ya en ruinas en 1402) Plinio proporcionaba en su *Historia Natural* (libro XXXVI, IV, 30-31) una descripción detallada que ha servido para que muchas resurrecciones gráficas sean a pesar de su carácter a-científico, relativamente convincentes: sobre el basamento cuadrangular con esculturas diversas, se alzaba una pirámide escalonada rematada por un carro de mármol tirado por cuatro caballos. >>⁴⁴⁰³

Exclusivamente escultórica es la tercera maravilla:

<< 3. *La estatua de Zeus en Olimpia*: Fecha de terminación: h.432 a. de C. Arquitecto o escultor: Fidias. Fecha de destrucción: 462 d. de C. La famosa escultura crisoelefantina, obra maestra de Fidias (...) La arqueología moderna ha dado visiones plausibles del Templo y de la estatua que, esta vez sí, han conseguido desterrar las visiones tradicionales. >>⁴⁴⁰⁴

También escultórica es la sexta maravilla, fantaseada e inspiradora, dotada de un concepto de hibridación entre escultura y arquitectura, aunque valorando más la polaridad escultórica:

<< 6. *El coloso de Rodas* (estatua de Helios): Fecha de terminación: h.290 a. de C. Arquitecto o escultor: Chares de Lindos. Fecha de destrucción: 227 a. de C. Ni los escritores antiguos ni los modernos arqueólogos nos autorizan a pensar que la imagen tradicional de esta maravilla, con las piernas abiertas para que los barcos pudieran pasar al puerto, tenga algo que ver con la verdad histórica. (...) postura (piernas unidas) y su situación en tierra firme parece lo más verosímil si nos atenemos a los textos griegos y a la lógica constructiva. Así se explican reconstrucciones modernas como las de Gabriel, Herbert Maryon y otros. Otras transposiciones prodigiosas como la estatua de “la libertad iluminando el mundo” (monumentos a la independencia americana) ejecutada para el puerto de Nueva York (1886) por el escultor Auguste Bartholdi. >>⁴⁴⁰⁵

⁴⁴⁰⁰ *Op. cit.* p.250

⁴⁴⁰¹ *Op. cit.* p.30

⁴⁴⁰² *Op. cit.* p.35

⁴⁴⁰³ *Op. cit.* p.36

⁴⁴⁰⁴ *Op. cit.* p.35

⁴⁴⁰⁵ *Op. cit.* p.41

Arquitectura con remate escultórico muy influyente, se propone la séptima maravilla. Arquitectura equiparable en su guía luminosa con la escultura del Coloso de Rodas, dotado de un concepto de hibridación entre escultura y arquitectura, valorándose más la polaridad arquitectónica:

<< 7. *El Faro de Alejandría*: Fecha de terminación: h.280 a. de C. Arquitecto o escultor: Sostratos de Knidos, Fecha de destrucción: 1375 d. de C. (...) Su forma es helicoidal, imitando la tradicional iconografía de la Torre de Babel. (...) A la linterna de San Ivo alla Sapienza como Faro y anti-Babel nos hemos referido ya en otro lugar, pero puede bastar lo dicho para aceptar que la idea de esta maravilla adquirió importantes connotaciones religiosas: la luz que orienta en la noche a los navegantes podría ser símbolo de la verdad predicada por Cristo o de la Iglesia que con su doctrina impide el naufragio de las almas. (...) durante siglos, este monumento de la Antigüedad, recreado gráficamente, tuvo mayor influencia para las conciencias que muchos palacios e iglesias construidos y existentes en tres dimensiones. >>⁴⁴⁰⁶

Esta afirmación nos permite tomar en consideración la “influencia” del dibujo del proyecto utópico (aun siendo científicamente erróneo) en la obra arquitectónica construida:

<< Las ilusiones ¿son, pues, una idea demasiado parcial, poco completa, en cuanto ingrediente conceptual de la modernidad? En el sentido estricto ha de decirse que sí, pero en el más lato no es tan cierto, pues ¿qué cosa es la arquitectura sino un mundo propiamente ilusorio, una creación de apariencia de orden y de composición dentro de una naturaleza de las cosas y del mundo que no tiende ni a la coherencia ni al equilibrio? >>

En esta línea de pensamiento, otros autores también inciden sobre el concepto de hibridación, incluso desde la definición misma de la arquitectura como programático “arte mestizo”, siempre cargado de “ilusiones”:

<< La arquitectura, arte mestizo por excelencia ¿acaso no aspira desde siempre y para siempre a la imposible y perfecta unión entre belleza, solidez y buen uso, cosas bien diversas, que no tienden ni por sí solas ni con la ayuda humana a unificarse? Y si ello ocurre con las características tenidas por más básicas y primitivas de la disciplina, ¿qué no ocurriría con mayores honduras y complejidades? >>⁴⁴⁰⁷

Recordamos ahora que Manterola (Director de la Cátedra Jorge Oteiza) desde la escultura también se interesa por la hibridación:

<< El viejo conflicto entre la ciudad y el campo ensaya hoy, con escasa fortuna, soluciones híbridas.>>⁴⁴⁰⁸

Así como Manterola relaciona arquitectura y escultura, antes de Oteiza otros escultores teóricos también se interesaron por la arquitectura desde la escultura, paradójicamente desde la misma definición de arquitectura, concretamente como plantea Arce y Cacho desde la *Definición de la arquitectura civil*:

<< *Padre*. El objeto de la arquitectura civil, porque hay otras especies de Arquitectura, como son la Militar y la Hidráulica, se reduce a fabricar todo género de Templos, Ciudades, Palacios y casas particulares; como asimismo retablos, custodias y otras infinitas cosas que son conexas, porque da reglas infalibles para construir toda especie de fábricas que subsistan firmes, cuyas reglas y medidas dice Vitrubio que se sacaron de la bella simetría y proporción del cuerpo humano, y comparándolas con el todo, regularon la medida de su arte (...) >>⁴⁴⁰⁹

Arce y Cacho, citando a ilustres figuras históricas, recuerda la amplitud del pensamiento disciplinar en hibridación (disciplinas “conexas”):

⁴⁴⁰⁶ *Op. cit.* p.42

⁴⁴⁰⁷ CAPITEL Antón, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais, Sevilla, 2004, p.153

⁴⁴⁰⁸ MANTEROLA Pedro, *Introducción en AA.VV., La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.14

⁴⁴⁰⁹ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.403

<< (...) y dicen Pithio y Vitrubio, que no podrá ser perfecto Arquitecto, quien no tenga noticia del dibujo, escultura, pintura, matemáticas, filosofía, medicina, música y jurisprudencia, porque no sirve el ingenio sin la ciencia, ni la ciencia sin el ingenio. >>⁴⁴¹⁰

Esto lleva al autor (de cuya actitud queda impregnado nuestro trabajo) a otras relaciones más amplias con otras disciplinas:

<< Conversación XXII. *Similitud de la Escultura y Pintura con la Poesía, Historia, Retórica, Matemáticas, Medicina y Filosofía, según el sentir del Licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos*: >>⁴⁴¹¹

Literarias incluso:

<< Conversación XXII. *Similitud de la Escultura y Pintura con la Poesía, Historia, Retórica, Matemáticas, Medicina y Filosofía, según el sentir del Licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos*: (...) CON LA RETORICA: La Retórica se halla, no menos que las referidas facultades, animada de iguales obgetos, [escrito con g en la época] á los que tiene la Escultura y Pintura. Para ser perfecto un Orador ha de poseer los diversos estilos, grave, mediano, humilde y mixto; (...) Asimismo necesita usar los efectos de ira, misericordia, temor ó amor, para persuadir ó inclinar á lo que intenta. Todas estas cosas es preciso que sepa un Escultor y Pintor para dar perfección á cada figura, diversificando con respecto á lo que representa, las maneras y modos conforme son diferentes; la rústica, la plebeya, la noble, (...) >>⁴⁴¹²

Al igual que Arce y Cacho valora la “Retórica” desde la escultura, Moneo desde la arquitectura también valora las “figuras retóricas” literarias con una perspectiva ilusoria, asociable a unos recursos como “giros” y “traslaciones” (también afines a los ofrecidos por el CAD desde el ordenador) no exentos de “ironía” y “paradoja”:

<< (...) asociación que el autor hace entre “ilusiones” y figuras retóricas. En efecto, asocia los quiebros, desplazamientos, giros, traslaciones, fracturas, etc., con figuras tales como la metonimia, la aliteración, la elipsis, la prosopopeya, las metáforas, la sinécdoque, los quiasmos, las alegorías, etc. El arquitecto puede, por otra parte, hacer uso de la ironía o servirse de la paradoja. La arquitectura quedaría así emparejada con la literatura y en manos del arquitecto quedaría, como en las del poeta, el manejo de elementos a los que les infunde nuevo significado. >>⁴⁴¹³

Pudiéndose apreciar que en el Renacimiento el proyecto pictórico se convierte en visión utópica:

<< Durante las primeras décadas del siglo XV la *arquitectura de la pintura* se adelanta a la *arquitectura de los arquitectos* y siempre, a lo largo de los siglos siguientes, mantendrá una mayor apertura para las investigaciones de vanguardia y para las visiones utópicas. (...) Entre los años 1400 y 1450 aproximadamente. Algunas realizaciones concretas (Hospital de los Inocentes, de Brunelleschi, 1419), la elaboración del sistema de la perspectiva geométrica centralizada y, especialmente, ciertas arquitecturas pintadas preludian lo que será la arquitectura del Renacimiento.>>⁴⁴¹⁴

El ilusionismo pictórico también impregna la arquitectura misma, hasta los fundamentos del “proyecto”:

<< Las formas ilusorias son sobre todo, insistimos, bases y cimientos del proyecto, no fines en sí mismos. Por eso ciertas arquitecturas dentro de las más contemporáneas, que utilizan a veces las ilusiones dando más valor que el que fue moderno a las escenografías (esto es, como fines) no hacen un uso de ellas tan renovado, ni tan interesante y profundo, como fue en el mundo de los maestros modernos. >>⁴⁴¹⁵

Por otra parte, también hay obras que, aunque sigan existiendo frente a la ‘no-existencia’ de la mayoría de las Siete Maravillas, en cierta medida han dejado de existir,

⁴⁴¹⁰ *Op. cit.* p.404

⁴⁴¹¹ *Op. cit.* p.530

⁴⁴¹² *Op. cit.* p.537

⁴⁴¹³ MONEO Rafael, *Prólogo* en CAPITEL Antón, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais, Sevilla, 2004, p.11

⁴⁴¹⁴ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.45

⁴⁴¹⁵ CAPITEL Antón, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais, Sevilla, 2004, p.152

pues la historia ha enterrado ciudades embalsamadas por el simulacro escenográfico, convertidas en ‘parques temáticos’:

<< Muchas de las ciudades europeas que disfrutaban de una larga memoria histórica, obligadas a representarse a sí mismas, han sido enterradas en la más especiosa de las sepulturas. (...) Los casos históricos embalsamados suelen ser, en la mayoría de los casos, inútiles y fraudulentos; (...) cuyo imparable crecimiento ha llenado la ciudad antigua de simulacros. A esta ciudad, sin rostro, protéica e innombrable que habitamos a duras penas, le decimos no-ciudad. >>⁴⁴¹⁶

Sobre esta concepción de la ‘no-existencia’ también se insiste con la negación arquitectónica, aquí definida como “ciudad dislocada” por Delgado (Licenciado en Historia del Arte y Doctor en Antropología) empezando por recordar la tópica mala consideración del término “no-ciudad”:

<< La no-ciudad tiene mala reputación. Desde los años sesenta, la noción de no-ciudad ha venido sirviendo para etiquetar una especie de caos que había proliferado preferiblemente en las zonas periurbanas y que se percibía como un desmoronamiento de lo urbano como forma de vida a favor de la ciudad difusa, fundamentada en asentamientos expandidos que se antojaban de espaldas a cualquier cosa que se pareciera a un espacio realmente socializado y socializador. >>⁴⁴¹⁷

También el concepto de ‘no-existencia’ aparece coincidiendo con aquella definición de utopía, ahora como título de una exposición “comisariada por Pedro Azara” (autor aquí tratado reiteradamente):

<< El primer guión de la exposición, distinto del actual, fue obra de Félix de Azúa y Pedro Azara. La feliz expresión “la ciudad que nunca existió”, de Félix de Azúa, ha sido utilizada como título de la muestra. >>⁴⁴¹⁸

Delgado insiste sobre el concepto de negación arquitectónica y, citando a Marc Augé, evidencia una ausencia de “identidad”:

<< Esta asignación de un valor descalificador a la idea de no-ciudad no deja de derivarse de una acepción no menos negativa del concepto de no-lugar, mucho más después del éxito del libro de Marc Augé, *Los no-lugares* (Gedisa, Barcelona, 1994). Como se sabe, los no-lugares son, para Augé, lugares monótonos y fríos a los que no les corresponde identidad ni memoria y que no tienen nada que ver con contextos espaciales culturalmente identificados e identificadores: las habitaciones de los hoteles, los cajeros automáticos, las terminales de los aeropuertos, los hipermercados, las autopistas, etc.>>⁴⁴¹⁹

Otros autores como Levinas ya se interesan por la negación, entendida ésta como ausencia de un mañana, de un futuro, en suma carencia de todo proyecto:

<< Esta utilización peyorativizante de la idea de no-lugar, la encontramos antes de Augé y su libro en otros autores como Levinas, por ejemplo, que había hablado del café como un “no-lugar para una no-sociedad, para una sociedad sin solidaridad, sin mañana, sin compromiso, sin intereses comunes, sociedad del juego” (Enmanuel Lévinas, *De lo sagrado a lo santo. Cinco nuevas lecturas talmúdicas*, Antrophos, Barcelona, 1997, p.44) >>⁴⁴²⁰

Cerrando esta valoración literaria de la instrumentación observamos como Calvino, a propósito de la ciudad invisible de Berenice, concluye en la multiplicidad del proyecto, que desde el instante presente se proyecta al infinito futurible:

⁴⁴¹⁶ MANTEROLA Pedro, *Introducción* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.15

⁴⁴¹⁷ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.123

⁴⁴¹⁸ Catálogo *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004, p.13

⁴⁴¹⁹ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.125

⁴⁴²⁰ *Ibidem*.

<< De mi discurso habrás sacado la conclusión de que la verdadera Berenice es una sucesión en el tiempo de ciudades diferentes, alternadamente justas e injustas. (...) todas las Berenices futuras están ya presentes en este instante, envueltas la una dentro de la otra, comprimidas, apretadas, inextricables. >>⁴⁴²¹

Concluimos ('final') hacia el infinito de Calvino, equiparable a "la eternidad" como "jeroglífico" fundacional ('comienzo') de Horapolo que integra polaridades como sol y luna, vida y muerte, visualizable como serpiente que se enrosca en 'sí misma' (circularidad no viciosa) para coronar a los dioses en lo más alto (cabeza, idea, sueño, visión...):

<< *Jeroglífico I. La ETERNIDAD*. Como representan "eternidad". Para indicar "eternidad" escriben un sol y una luna porque son elementos eternos.

Si quieren escribir "eternidad" de otra forma, pintan una serpiente con la cola escondida debajo del cuerpo, que los egipcios llaman "ureo" y en griego es "basilisco" con el cual precisamente, haciéndolo de oro, ciñen a los dioses. Los egipcios dicen que la eternidad se revela a través de este animal, porque aunque hay tres clases de serpientes, las otras son mortales, pero sólo ésta es inmortal, porque destruye a todos los demás animales incluso soplando encima de ellos sin morder. Como parece ser señora de la vida y la muerte, por eso mismo la ponen sobre la cabeza de los dioses. >>⁴⁴²²

02.6.03- Sobre artistas 'históricos'

Conocidos escultores como Kapoor pulverizan (literalmente incluso) la obra desmaterializándola, sugiriendo espacios internos, por ello en cierta medida virtuales.

Pero quizás sea Moholy-Nagy quien, con anterioridad y con preclara clarividencia, se atreve a teorizar ya en 1929 (primera edición en alemán de *La nueva visión - Von Material zu Architektur*) sobre la escultura virtual como culminación de un proceso evolutivo de la escultura hacia la desmaterialización.

La visión interior de Anish Kapoor va más allá, incluye "lo oculto" e induce a la levedad (ver *propuestas* de Calvino):

<< "Pero lo que interesa ante todo ... es todo ese conjunto de oposiciones (entre ... interior y exterior, lo visible y lo oculto) que se pone en juego. (...) sugiere la existencia de espacios internos donde el color estaría esta vez en reserva, transformando la masa en algo más liviano." >>⁴⁴²³

Esta categoría de visión interior nos lleva a interesarnos por la visualización ocultista, incluso orientada hacia ciertos estados mágicos de conciencia:

<< El dibujo que ilustra la portada, así como las figuras del interior (...) han sido realizados por el inspirado pintor Josep Gumi I Cardona, quien une a las imprescindibles dotes de una depurada técnica artística la singular y valiosa facultad de percepción en los mundos invisibles. (...)

Con respecto a la ilustración de la portada, debo significar que se trata de una manifestación gráfica (captada del plano psíquico superior y tal como aparece a la observación del clarividente entrenado) de la protección espiritual que dispensan ciertos Devas del aire (...) a los lugares de oración, meditación o de culto ritualístico. >>

... pero la visualización también interesa a otros autores, en el contexto de la "naturaleza", recordando a este respecto la cita a la visualización artística de la naturaleza "oculta":

⁴⁴²¹ CALVINO I. *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1999, p.169

⁴⁴²² HORAPOLO (GONZALEZ DE ZARATE J.M^a, Ed.), *Hyeroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p.43

⁴⁴²³ DUROZOI G. *Diccionario de arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997, p.338

<< El conjunto de estas ilustraciones posee un inapreciable sentido de originalidad y de síntesis, ya que presenta la forma de Devas y de los espíritus de la Naturaleza, así como las imágenes luminosas del lenguaje dévico (...) en su verdadera expresión, es decir, tal como son percibidas en su propio plano y eludiendo el inevitable riesgo de pasarlas por el ángulo de refracción de los niveles imaginativos de la conciencia, tan absolutamente marcados por las formas psíquicas segregadas desde tiempos inmemoriales por los antiguos relatos y tradiciones. He podido observar muy de cerca la obra del señor Gumi (...) y puedo atestiguar por cuanto poseo también visión oculta que las formas dévicas presentadas (...) se ajustan perfectamente a las que yo suelo observar durante el curso de mis investigaciones esotéricas.>>⁴⁴²⁴

Mondrian también se aproxima a la visualización y parece interesado por el aura en el contexto de la naturaleza, debiendo recordar al respecto la cita que ya hicimos a propósito de la científica foto Kirlian que permite visualizar objetivamente el aura:

<< (...) tema girasol y numerosas representaciones de crisantemos, sobre todo del popular *Crisantemo agonizante* (1908). El análisis de Steiner sobre la vida vegetal depende en gran medida de sus lecturas esotéricas de las teorías científicas de Goethe y configura en su esencia una reinterpretación teosófica de la filosofía natural romántica alemana (...) Al igual que los cuerpos humanos y alemanes, las formas vegetales, sobre todo los capullos de flores, pueden irradiar “auras” de color que pueden ser percibidas por todos los clarividentes bien entrenados. Aquí, también Steiner se reitera en la doctrina de la Teosofía.>>⁴⁴²⁵

Sobre la visualidad del aura debe insistirse también en su vertiente más científica, empezando por una rotunda definición:

<< **Aura:** Halo que rodea a las personas, animales y objetos. Si bien en un principio se consideraba que sólo era visible para los iniciados, hoy en día, y gracias a las investigaciones científicas, hay métodos para fotografiarlas. La interpretación espiritista es que el aura y su color revelan cómo es una persona y el estado en que se encuentra. Conocida también como la “atmósfera humana”, participa al mismo tiempo de la mente y el cuerpo, es electro-vital y también electro-mental. Los ocultistas consideran que el aura es la emanación visible del cuerpo etérico, astral y espiritual de una persona. >>⁴⁴²⁶

Insiste el estudioso de Mondrian sobre el concepto de devenir, valorando los procesos evolutivos de la ‘luminosa’ naturaleza que tanto interesan a Steiner:

<< Como parte de la función que tienen en los ejercicios devotos, las flores pueden recapitular en un microcosmo los procesos eternos de nacimiento, vida, reproducción, decadencia, muerte material y regeneración que la Teosofía considera como el principio rector del universo, y que resumen en el término evolución. Para Steiner, particularmente, la flor ilustra este proceso con una claridad indiscutible. Al igual que el ojo humano o animal, el capullo de flor representa la prueba de la eficacia esencial de la luz como fuerza cósmica. >>⁴⁴²⁷

... y en sintonía con aquel concepto de aura, Mondrian pinta un artístico “halo” a la naturaleza, fruto de una visión:

<< (...) los capullos, tanto los del crisantemo en *Devoción* y de los numerosos estudios independientes sobre flores del mismo período se embellecen con un halo de color que puede interpretarse como una recreación artística de la concha esotérica o astral de la flor. Cuando el cuerpo material de la planta se marchita, este fenómeno astral sobrevive. Este concepto podría explicar el brillante flujo y reflujo de color que rodea muchos de los capullos muertos que pintó Mondrian durante los años 1908 y 1909.>>⁴⁴²⁸

Esta visión ‘oculta’ de la naturaleza también interesa a otras culturas, así la del indio norteamericano que se interesa por *El sagrado lugar interior*:

⁴⁴²⁴ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyras, Madrid, 1982, p.5

⁴⁴²⁵ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.26

⁴⁴²⁶ ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.260

⁴⁴²⁷ WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.26

⁴⁴²⁸ *Op. cit.* p.34

<< “Pero si la visión fue verdadera y poderosa, y sé que lo fue, sigue siendo verdadera y poderosa; porque esas cosas son del espíritu y es en la oscuridad de sus ojos donde los hombres se pierden”. Alce Negro (lakota oglala), 1931 >>

... su sabiduría no procedía de los “libros”, sino de una visualización soñadora que funciona a modo de proyecto / obra:

<< “Antiguamente nuestro pueblo no aprendía de libros ni de profesores. Toda su sabiduría y conocimientos le llegaban en los sueños. Ponía a prueba sus sueños y de esa forma descubriría su propia fuerza.” Anciano anónimo (chippewa), 1929 >>⁴⁴²⁹

No obstante la sabiduría humana también puede encontrarse en diversos libros de diferentes culturas:

<< *Muchos caminos llevan al corazón de la tierra. Introducción:* Nadie duda de que pueden hallarse muchos niveles de significación en textos religiosos como la Biblia, el Corán y los Upanisads, pero suele olvidarse que la sabiduría del indio americano tiene la misma profundidad que otras enseñanzas espirituales. BRUCHAC Joseph >>⁴⁴³⁰

En este sentido el indio norteamericano incluso puede interesarse por el libro, cuando entiende su sentido profundo:

<< Me miras y sólo ves a un anciano feo, pero estoy lleno de gran belleza interior. Me siento como si lo hiciera sobre la cima de una montaña y contemplo el futuro. Veo que mi pueblo y tu pueblo viven juntos. Andando el tiempo, mi pueblo olvidará su antigua forma de vida, a no ser que se entere por los libros de los blancos. Así que tienes que escribir todo lo que te diga. Y tienes que ponerlo en un libro para que las generaciones futuras conozcan esta verdad. Sandoval, Hastin Tlo’Tsi Hee / Anciano Buffalo Grass (navajo), 1928. >>⁴⁴³¹

El interés por el “futuro” coincide programáticamente con el concepto de proyecto, en el que necesariamente debe considerarse la naturaleza:

<< “En nuestra forma de vida, en nuestro gobierno, en todas las decisiones que tomamos, pensamos siempre en la séptima generación futura. Nuestro trabajo consiste en procurar que los que vengan después, las generaciones que aún no han nacido, no encuentren un mundo peor que el nuestro (y es de esperar que sea mejor). Al caminar sobre la Madre Tierra, posamos siempre los pies con cuidado porque sabemos que las caras de las generaciones futuras nos miran desde abajo. Nunca las olvidamos.” Oren Lyons (onondaga), 1990 >>⁴⁴³²

Recordemos la apertura a estados alterados de conciencia (el chamanismo o la ‘contracultura’) que el hombre primitivo conoce y que potencian su conexión con la naturaleza:

<< En este libro figuran algunas de las palabras más profundas de los pueblos indígenas de América del Norte, pero el libro en sí ha de considerarse simplemente como lo que es: parte de una totalidad mucho mayor. Su círculo exterior (el mundo natural y las palabras de los ancianos) es mucho más grande y sigue intacto, pese a la diferencia del mundo moderno. >>

En este sentido Bruchac valora la necesidad de impregnar el *zeitgeist* contemporáneo de la sabiduría indígena, desde el indispensable concepto de “diversidad”, pero también como fragmento de un todo en un sentido equiparable a los términos fractal y holístico que venimos tratando:

<< Podría hacerse un libro como éste con las palabras sabias de una sola de las numerosas naciones amerindias. Yo he preferido incluir las de muchas para dar una idea de la diversidad y los temas comunes de la sabiduría indígena americana, un conocimiento que creo firmemente que la humanidad necesita muchísimo hoy. >>⁴⁴³³

⁴⁴²⁹ BRUCHAC Joseph (antología de) *La sabiduría del indio americano*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2001, p.79

⁴⁴³⁰ *Op. cit.* p.10

⁴⁴³¹ *Op. cit.* p.6

⁴⁴³² *Op. cit.* p.38

⁴⁴³³ *Op. cit.* p.9

Incluso desde el presente (1972) la sabiduría intemporal del indio insiste en la consideración de la naturaleza, en su continua renovación, identificada con el concepto del devenir:

<< Escuchad el aire. Podéis oírlo, sentirlo, olerlo, saborearlo. Woniya wakan (el aire santo) que lo renueva todo con su aliento. Woniya, woniya wakan (espíritu, vida, aliento, renovación) significa todo eso. Woniya, nos sentamos juntos, sin tocarlo, pero está ahí; lo sentimos como una presencia en nosotros. Una buena forma de empezar a pensar en la naturaleza, hablar de ella. Mejor hablar con ella, hablar con los ríos, con los lagos, con los vientos como nuestros parientes”. John Lame Deer (siux miniconjou), 1972 >>⁴⁴³⁴

Y del indio norteamericano, incluso contemporáneo, derivamos a la visión del indio de la India. Kapoor aparece como un artista dotado de una natural hibridación cultural, pero Moholy-Nagy, antes de la citada visión interior de Anis Kapoor, ya concibió la escultura como un devenir hacia lo liviano (sobre lo cual incluso teorizó) partiendo del hombre primitivo y valorando su concepto de “representación”:

<< Para el hombre primitivo la representación de un objeto probablemente significaba lo mismo que poder asir el original, poseerlo personalmente. (...) Hizo tangible la realidad incomprensible de la muerte con la mascarilla funeraria que fue asimismo el origen del retrato. El hombre era convertido en un muñeco mediante la momificación: el antecesor muerto, fundador de la familia, permanecía, en forma de momia, en poder de la familia. En una etapa posterior este proceso se sublimó. >>⁴⁴³⁵

Sobre la representación citada por el artista recordemos la relevancia etimológica del curso de doctorado que precedió a esta tesis (*Escultura: entre la representación y la presentación*) y también lo antes expuesto a propósito del *software*:

<< (...) en ningún caso podemos ya hacer distinción sustancial entre los medios que producen imágenes y los que las reproducen. >>⁴⁴³⁶

Una aportación fundamental de Moholy-Nagy es el concepto evolutivo de la escultura, un devenir hacia la “liberación del peso” y también de la “representación” (como acabamos de ver):

<< *Las cinco etapas de la evolución de la escultura desde el punto de vista del tratamiento del material.* Al trabajar con el material y descubrir las relaciones de volumen a medida que se hacen más y más claras, podemos anotar varias etapas de evolución plástica (no sólo en el individuo, sino también en la historia de la cultura). Dichas etapas son: 1 bloqueado, 2 modelado (ahuecado o vaciado), 3 perforado (horadado), 4 equilibrio, 5 dinámica (en movimiento). Esta evolución puede sintetizarse en la siguiente forma: escultura de la masa a la liberación del peso, del tratamiento estático al movimiento. >>⁴⁴³⁷

La conclusión en la quinta etapa implica la máxima levedad, la del volumen virtual:

<< *La 5ª etapa de la evolución de la escultura (dinámica).* En el aligeramiento de la masa, el paso que sigue al equilibrio es el equilibrio dinámico, en el cual las relaciones de volumen son virtuales, es decir, ocasionadas principalmente por el movimiento real de los contornos, aros, barras, y otros objetos. Aquí el material es utilizado como vehículo de movimiento. A las tres dimensiones del volumen se agrega una cuarta: el movimiento (es decir, el tiempo). >>

... tan ligero como un castillo en el aire (del que venimos tratando en relación con la instrumentación de la visión):

⁴⁴³⁴ *Op. cit.* p.101

⁴⁴³⁵ MOHOLY-NAGY L. *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963, p.95

⁴⁴³⁶ MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.413

⁴⁴³⁷ MOHOLY-NAGY L. *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963, p.76

<< El pesado bloque de material, el volumen impenetrable, se transforma en una extensión esférica, aparentemente sin masa ni peso; en un equilibrio imponderable de relaciones de volumen e interpretaciones. Con esta transformación, el fenómeno primitivo de: escultura = material + relaciones de masa, se convierte en la desmaterializada y alarmante intelectualizada fórmula: escultura = relaciones de volumen. >>⁴⁴³⁸

Actualmente, entre escultura y arquitectura Gehry dibuja también un volumen virtual, desde el movimiento de la mano en el espacio, surge un castillo “en el aire”:

<< Insiste en que el futuro de la arquitectura está en la exploración de la tecnología más puntera, más avanzada en cuanto a materiales e ingeniería y en la aplicación de criterios sostenibles. (...)

Para este arquitecto no hay fronteras en la tecnología, todo es cuestión de atrevimiento, “pero, sobre todo, de esto”, dice, y saca un lápiz del bolsillo. De hecho, Gehry realiza múltiples aproximaciones de los dibujos iniciales o de la idea principal. Ayer, mientras hablaba, mostraba los dibujos anteriores del proyecto de La Sagrera donde veía la evolución de la primera idea.

(...) tiene entre manos varios proyectos simultáneamente (...) Pero lo que parece entusiasmarle más es un auditorio en Chicago: “Es una gran bóveda semiabierta”. Lo dice casi dibujando en el aire. >>⁴⁴³⁹

De forma complementaria la naturaleza aparece indirectamente en la teorización escultórica de Moholy, y lo hace desde la valoración del devenir con un “movimiento” que genera virtualidad:

<< (...) la escultura es la distancia que media entre el volumen-material y el volumen virtual, entre la comprensión-táctil y la comprensión visual.

La escultura es el camino a la liberación del material de su peso: de la masa al movimiento (fig.34). Volumen virtual. Un carrusel iluminado en movimiento -Blackpool, Inglaterra-. Volumen virtual pero visible -movimiento-. >>

Así la naturaleza del “agua” interesa a una escultura orientada hacia la disolución, partiendo de ciertas “analogías” (sinónimo de identidad):

<< Es posible hallar estrechas analogías con esta tendencia de la evolución plástica, es decir, del aligeramiento o la disolución del material. Si observamos, por ejemplo, las transformaciones del agua. (...) Conocemos el agua en reposo, en movimiento, en estado gaseoso, líquido y sólido. (...) Sus transformaciones surgen de una extraordinaria adaptabilidad a las fuerzas que actúan sobre ella.

La idea de utilizar el agua como medio de expresión surge naturalmente. (...) De tranquila masa, era llevada a la disolución total en una forma casi etérea; de sereno lago de un parque barroco, era transformada en rumorosa fuente o en cadena de espumosas cascadas.

Todos estos esfuerzos tendían a mostrar el agua en el máximo posible de aspectos; y la desmaterialización jugaba un rol importante en el proceso. >>⁴⁴⁴⁰

La naturaleza etérea del “agua” citada escultóricamente por Moholy, parece tener actualmente otro eco, desde el *descubrimiento de un nuevo método evaluatorio del agua*:

<< El agua cambia rápidamente y es inestable. Pusimos la muestra de agua a examinar en 100 placas Petri y las colocamos en un congelador durante dos horas. Sacamos los cristales y los pusimos bajo un microscopio para fotografiarlos, ampliándolos entre 200 y 500 veces.

Con el objeto de poder obtener un ejemplar de un cristal promedio, tuvimos que fotografiar muchas muestras bajo tantas condiciones como fuésemos capaces de imaginar. >>

... pero también plantea aspectos enigmáticos, sobre la imposibilidad de ‘sumergirse’ dos veces en el mismo cristal (concepto de identidad), algo que parece asociarse a la conocida imposibilidad que Heráclito planteó respecto al baño dos veces en el mismo río:

<< Es imposible obtener imágenes idénticas de los cristales. En otras palabras, es imposible reproducir a la perfección el mismo cristal dos veces. Sin embargo, los cristales pueden mostrarnos una cierta tendencia diferenciadora llamada trama del cristal o estructura laminar del cristal. Es posible identificar los cristales de acuerdo con esta tendencia estructural. >>⁴⁴⁴¹

⁴⁴³⁸ *Op. cit.* p.85

⁴⁴³⁹ BLANCA CIA, *Frank Gehry: “El secreto está en el lápiz”*, El País 21 mayo 2004, p.40.

⁴⁴⁴⁰ MOHOLY-NAGY L. *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963, p.86

⁴⁴⁴¹ EMOTO Masarau, *Mensajes del agua*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2003, p.18

Con este concepto del devenir aparece asociado otro, el del círculo ‘vicioso’ natural y espiritual, por lo que en nuestro trabajo debe reaparecer un Mondrian marcado desde comienzos del siglo XX por cierto orientalismo:

<< Si *Devoción* incluye un intento por parte de Mondrian de dotar de expresión artística a una experiencia clarividente, esotérica, de colores “astrales” que encajaran con las fases preliminares de la iniciación teosófica, entonces el tríptico *Evolución* (1910-1911) nos transporta a terrenos más exaltados de sabiduría oculta. Pero por encima de todo, es el título de esta composición lo que delata las “altas esferas” con las que se relaciona su contenido. >>

... que, mediatizado por Blavatsky y a partir de la visualización “clarividente”, hará que Mondrian se interese por un concepto de la “evolución” próximo al concepto hindú de “ciclo cósmico eterno”:

<< La evolución es nada menos que la creencia básica en el sistema cosmológico que predicaba Madame Blavatsky y, como tal, sustituye a la historia cristiana de la Creación como explicación del funcionamiento del mundo. Esta cosmología es análoga a la hindú y a otras mitologías que hacen hincapié en el ciclo cósmico eterno de la creación, la muerte y la regeneración. >>

Las fuentes bibliográficas citadas parecen sostener esta hipótesis:

<< Las ideas más relevantes de la presente discusión proliferan en numerosos textos, lecturas y discusiones de la Sra. Blavatsky y sus discípulos. Sin embargo, por conveniencia y debido a su papel como fuente de otras citas, se ha pasado a menudo por alto la monumental obra de dos volúmenes *Isis Unveiled* (J.W. Bouton, Nueva York, 1877), y especialmente su discusión acerca de dos diagramas cosmológicos (II, pp.266-271), que incluyen el texto exclusivo sobre el que se basa nuestra discusión. En la traducción del holandés, el volumen I data de 1911 y el volumen II de 1914, aunque lo cierto es que ambos volúmenes se distribuyeron por fascículos (publicados respectivamente en 1908-1910 y 1911-1914) >>⁴⁴⁴²

Aquí observamos que el devenir oriental se asocia tradicionalmente con el término *samsara*, que ya citamos en relación con la *representación mitológica india del infinito*:

<< (...) hay dos maneras posibles de *mantener*: llevando sobre sí, o bien abrazando, envolviendo la creación con un círculo continuo, que impida, por así decirlo, su desintegración. Eso es justamente lo que hace la serpiente cuando, mordiéndose la cola, cobra la forma del uróboros, símbolo de una evolución cíclica, que se cierra sobre sí misma. >>

... y con una visualización asociada al *uróboros* (ya citado) que permite varias interpretaciones (hermenéutica) estudiadas por Ifrah:

<< “Ese símbolo contiene a un tiempo las ideas de movimiento, de continuidad, de autofecundación y, por tanto, de eterno retorno. (...) Pero esa interpretación ascendente se basa únicamente en el simbolismo del círculo, figura de la perfección celeste, y cabe la interpretación opuesta: esa serpiente que al morderse la cola no puede dejar de girar sobre sí misma, encerrada en su propio ciclo, evoca la rueda de las existencias, el *samsara* (o ciclo indio de las reencarnaciones), la condena a permanecer atada a ese ciclo sin poder escapar jamás de él para acceder a un nivel superior. Simboliza entonces el perpetuo retorno, el círculo infinito de los renacimientos, la continua repetición, revelando el predominio de una fundamental pulsión de muerte.” >>⁴⁴⁴³

No obstante, a pesar de estas afinidades, Blavatsky establece diferencias entre el budismo y la teosofía, explícitas en el titular *La Teosofía no es Budhismo*, aunque comparten la luz (“Iluminado”) de la “sabiduría”:

<< Preg. A menudo se habla de ustedes como de “buddhistas esotéricos”. ¿Es que son todos ustedes seguidores de Gautama Buddha?

Resp. (...) Algunos de entre nosotros son de religión buddhista; sin embargo, hay muchos más hindús y bramines que buddhistas entre nosotros, y más cristianos bautizados europeos y americanos que buddhistas *conversos*. La confusión ha surgido de una mala interpretación del verdadero significado del título de la excelente obra del señor Sinnet, *Buddhismo Esotérico*, cuya primera palabra debería haberse escrito *con una y no con dos*, porque entonces *Budhismo* hubiera indicado lo que se pretendía,

⁴⁴⁴² WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.36

⁴⁴⁴³ IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1073

simplemente “Relativo a la Sabiduría” (Bodha, bodhi, “inteligencia, sabiduría”), en lugar de *Buddhismo*, filosofía religiosa de Gautama. La Teosofía, tal como se ha dicho, es la *SABIDURIA-RELIGION*. (...) *Buddha* significa el “Iluminado” por *Bodha*, o conocimiento, Sabiduría. >>⁴⁴⁴⁴

Esta confrontación occidental de Blavatsky con el budismo parece sintonizar con la histórica confrontación del budismo original con el *zeitgeist* de su época:

<< El budismo fue fundado en el noreste de la India, basado en las enseñanzas de Siddharta Gautama, el Buda.

Comenzó siendo un movimiento monástico, dentro de la tradición brahmánica, que imperaba en la época, pero rápidamente adquirió características propias. Rechazaba muchos aspectos importantes de la filosofía hindú y desafiaba la autoridad de sus sacerdotes. No aceptaba la validez de las escrituras védicas y estaba en contra de los sacrificios al culto. >>

... y debemos recordar que:

<< Fue revolucionario en el sentido de no discriminar a los seres humanos por motivo alguno y admitir a todo tipo de personas en su culto.

Así fue la primera religión que aceptó a las mujeres y que creó la categoría de monjas, algo que en su época fue muy notorio, ya que las mujeres no podían entender, ni aspirar a tener ningún conocimiento religioso. >>⁴⁴⁴⁵

Pero sobre todo en este punto del trabajo (centrado en una instrumentación de la representación) que valora el concepto del devenir escultórico hacia la levedad, nos interesa destacar cómo, por medio de la “atención”, el “proceso” de la “mente” lúcida (“ecuanimidad”) fundamenta el budismo:

<< Buda observó con atención y ecuanimidad, la conciencia humana a través de su propia conciencia. Es decir, se observó a sí mismo hasta llegar a conocerse.

A partir de esta observación desarrolló un modelo de la mente, como un proceso que se basa en la sucesión no interrumpida de cuatro funciones:

1. *La conciencia (Viñana)*: la parte de la mente que se limita a registrar las cosas que pasan. >>⁴⁴⁴⁶

... y en este “proceso” de conocimiento de la propia identidad (“sí mismo”) la “percepción” también aparece estudiada:

<< 2. *La percepción (Saña)*: la parte de la mente que juzga el hecho ocurrido, clasificándolo y evaluándolo como positivo o negativo.

3. *La sensación (Vedanta)*: la parte de la mente que crea una sensación corporal agradable o desagradable de acuerdo de la evaluación del hecho.

4. *La reacción (Sankhara)*: la parte que reacciona con rechazo o apego en función de la sensación obtenida. >>⁴⁴⁴⁷

Cuando desde Occidente (Blavatsky) estudia el budismo, relaciona dos conceptos que nos interesan (y aparecen reiteradamente en nuestro trabajo), “ética” e “identidad”, por medio del espiritual devenir de la comprensión del “sí mismo” al “sistema público”:

<< Preg. Sin embargo, ¿no es la ética de la Teosofía idéntica a la enseñada por Buddha?

Resp. Ciertamente, porque esta ética es el alma de la Sabiduría-Religión y una vez fue propiedad común de los iniciados de todas las naciones. Pero Buddha fue el primero en incorporar esta elevada ética a sus enseñanzas públicas y hacer de ella la base y la esencia misma de su sistema público. >>

... estableciendo una notable “diferencia”:

<< Aquí es donde radica la inmensa diferencia entre el Buddhismo exotérico y toda otra religión. Porque mientras en otras religiones el ritualismo y el dogma ocupan el primer lugar y el más importante, en el Buddhismo es la ética la que siempre ha prevalecido y en la que se insiste. Esta es la razón del parecido que se añade a la identidad entre la ética de la Teosofía y la ética de la religión de Buddha. >>⁴⁴⁴⁸

⁴⁴⁴⁴ BLAVATSKY H.P. *La clave de la teosofía*, Editorial Teosófica, Barcelona, 1991, p.13

⁴⁴⁴⁵ TUCCI Norberto (versión) *Dhammapada. Las palabras de Buda. El camino de la sabiduría*, Ediciones Librería Argentina, Madrid, 2004, p.10

⁴⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁴⁷ *Op. cit.* p.11

⁴⁴⁴⁸ BLAVATSKY H.P. *La clave de la teosofía*, Editorial Teosófica, Barcelona, 1991, p.14

En estas históricas interacciones Oriente / Occidente, donde la ‘leve’ espiritualidad avanza sobre la ‘pesada’ materialidad, parece justo recordar al Dr. Coomaraswamy. Desde el ilustrado pensamiento oriental se interesa por el occidental clásico particularmente por la “doctrina tradicional del arte” que polariza intelecto y manualidad, en relación con la identidad del yo como clave para la integración de la obra de arte. Partiendo de la “imitación”, un concepto clave de la identidad occidental de la representación, discierne sobre la dualidad trascendente (divinidades occidentales: Atenea y Hefesto):

<< La imitación, el carácter distintivo de todas las artes, tiene, por consiguiente, un doble aspecto: por una parte, el trabajo del intelecto (*nous*) y, por otra, el de las manos (*cheir*). Estos dos aspectos de la actividad creadora corresponden a los “dos en nosotros”, esto es, nuestro Sí espiritual o intelectual y nuestro Ego sensitivo y psicofísico, trabajando juntos (*synergoi*). >>

... hemos de recordar que este texto titulado *Atenea y Hefesto (Athena and Hephaistos)* se publicó en *The Journal of the Indian Society of Oriental Art*, vol. XV, 1947, y que es el último artículo que escribió el Dr. Coomaraswamy que significativamente busca la “integración”, amenazada por el yo:

<< La integración de la obra de arte dependerá de la medida en que el Ego pueda y quiera servir al Sí, o, el patrón y el operario son dos personas distintas, del grado de su entendimiento mutuo. >>⁴⁴⁴⁹

Retomamos el debate sobre la visualidad artística, concretamente aquella relacionada con una visión oculta teñida de espiritualidad, tal y como hemos citado a propósito de Mondrian. A este respecto recordamos la exclusiva visualidad conclusiva (no material) de una evolución escultórica que para Moholy-Nagy culmina en el volumen virtual. Añadimos ahora el sorprendente concepto de no visibilidad en el diseño, sin “imágenes” (en sorprendente afinidad con la histórica prohibición musulmana) para evitar la contribución a la exteriorización de la sociedad del espectáculo (“vanidades”). Este tipo de texto necesita una presentación:

<< (...) un libro sobre diseño (y lujo) que no contiene imágenes. ¿Acaso falta de presupuesto para la producción editorial? ¿Olvido del autor? Los libros de diseño han devenido una especie de calidoscopio de imágenes seductoras, de productos o diseñadores convertidos en modelos publicitarios, muchas veces tan inasibles como las hieráticas maniqués que presentan la moda en la pasarela. Pareciera como si el diseño industrial (sobre todo el concerniente al mobiliario y utensilios para el hogar) fuese una cuestión de “diseñadores” más o menos excéntricos, o de “productos” más o menos deslumbrantes. Una fiesta para la difusión de imágenes mediáticas sobre la nueva moda; o sea, una feria de las vanidades de los hacedores de producto. >>⁴⁴⁵⁰

Coomaraswamy aporta el concepto del ojo de la visión interior (“ojo del alma”) y la no visibilidad (“formas invisibles”), en relación con la tradición espiritual occidental observada desde Oriente, contemplando incluso acontecimientos bíblicos (que recordemos tienen un origen oriental):

<< La naturaleza de estas dos facultades, que son respectivamente la causa formal y la causa eficiente de la producción de obras de arte, se define claramente en la relación que hace Filón de la construcción del Tabernáculo: “Esta construcción le fue claramente explicada a Moisés en la Montaña por declaraciones divinas. El vio con el ojo del alma las formas inmateriales (*ideai*) de las cosas materiales que había que hacer, y esas formas tenían que ser reproducidas como imitaciones sensibles, por decirlo así, del gráfico arquetípico y de los modelos inteligibles (...) Así, el tipo del modelo se imprimió secretamente en la mente del Profeta como algo pintado y moldeado secretamente en formas invisibles sin materia; y

⁴⁴⁴⁹ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.45.

⁴⁴⁵⁰ NIETO Javier, *Cutulo: el lujo virtuoso*, en CUTULO Giovanni, *Lujo y diseño*, Santa & Cole, Barcelona, 2005, p.9

entonces la obra terminada fue elaborada con arreglo a este tipo imponiendo el artista esas impresiones respectivamente en las sustancias materiales apropiadas” Filón, *Moisés*, 2.74-76 >>

... y estos mismo conceptos se aprecian “en términos más generales” también en la tradición occidental, por ejemplo en S. Buenaventura, quien señala:

<< “la obra de arte procede del artista con arreglo a un modelo existente en la mente; el artista descubre (*excogitat* = *cintayati*) antes de producir, y luego produce según ha predeterminado. Es más, el artista produce la obra externa con la mayor semejanza posible al modelo interior”. S. Buenaventura, *De red. artium ad theologiam*, 12 >>⁴⁴⁵¹

En estas artísticas interacciones Oriente / Occidente aparece un Chillida oculto y ‘levemente’ orientalizante, sin olvidar aquellos aspectos ya citados a propósito del ‘tiro zen’ con arco difundido por Herrigel, y la naturaleza, las “olas suspendidas en el aire” conceptualmente parecen sintonizar con los citados *castillos en el aire* de Azara:

<< La caligrafía de Chillida, incluso en sus momentos orientalizantes, busca más la vibración de la línea, su temblor o su respiración (la dinamización del espacio) (...) comparar los dibujos orientalistas de Chillida con los de Mark Tobey, quienes sin duda mejor han aunado las tradiciones plásticas orientales y occidentales. La escritura de Chillida a partir de *Ikaraundi*, deviene una grieta por donde asoman señales de lo oculto. Fragmenta el discurso del herrero, el del fuego. Su obra (su escultura, su poema) resulta vestigio (traza, eco) anterior a la voz misma (*protopalabra*, dirá Valente). Sus dibujos son como olas suspendidas en el aire, escapadas del mar. >>⁴⁴⁵²

... quizás equiparables a aquellos dibujos en el aire con los que (como hemos visto) Gehry construía otros castillos en el aire (distintos / iguales a los orientales citados por Azara). Chillida también dibuja naturalezas en el aire.

No exento de cierta paradoja encontramos también en el País Vasco cierto orientalismo asociado a una multiculturalidad dotada de aspectos espirituales y vocación sincrética:

<< El 4,6 % de la población de Vitoria es inmigrante, uno de los porcentajes más bajos de España, pero significativo, es una ciudad sensible a este fenómeno (...) La exposición *Vitoria-Gasteiz, encuentro de culturas*, que ayer se inauguró en el Depósito de Aguas del Centro Cultural Montehermoso, trata de reflejar esa nueva Vitoria, con decenas de lenguas y culturas, muy lejos de aquella ciudad de mediados del siglo XX. >>

... que impregna una exposición ‘local / global’ con un:

<< recorrido marcado por las referencias a las nuevas culturas que proceden de cinco continentes representados por la imágenes de cinco jóvenes desnudos. (...) El recorrido concluye con un recuerdo más que necesario a las grandes religiones: hinduismo, islamismo, cristianismo o judaísmo conviven aquí sin problemas. >>⁴⁴⁵³

Artísticas fotografías testimoniales de cierto orientalismo y multiculturalidad que también pueden encontrarse asociados en otros contextos, implicando el concepto de identidad por medio de la “diferencia”:

<< PRE. Estábamos habituados a sus iconos occidentales. Introduce también otros orientales. RESP. En cualquier caso, el trabajo gira en torno a un universal, es decir, a un modelo que está universalizado, basado en la aceptación de construcciones culturales y discurso construidos sobre la realidad. De ahí la inclusión de iconos que hacen referencia a situaciones ‘exóticas’, a China o Japón, así

⁴⁴⁵¹ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.46

⁴⁴⁵² BARAÑANO Kosme de, *Chillida en San Sebastián*, en Catálogo *Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992, p.28

⁴⁴⁵³ CRESPO Txema G. (Vitoria), *Una exposición refleja en Vitoria la creciente diversidad cultural de la ciudad*, El País - País Vasco, 24 enero 2004, p.5

definidas porque parecen estar fuera del modelo occidental, cuando no es así. El modelo es universal y se asienta en todos los pilares y las culturas que intentan ser signos de diferencia. >>⁴⁴⁵⁴

Sobre la identidad (en otro contexto, Japón) se plantean algunos interrogantes naturales, referidos al devenir del agua y desde la titular afirmación de Emoto: *El cristal del agua es la cara del agua*, explicando que:

<< debido a que la nieve se forma bajo una variedad de condiciones, no hay cristales que tengan la misma cara (del mismo modo que ocurre con la cara de la gente).

Esto se debe al hecho de que, para que los copos de nieve tengan la misma estructura cristalina, los diferentes tipos de agua de la Tierra deben tener al principio la misma estructura cristalina. >>⁴⁴⁵⁵

La visión científica de la geometría de los cambiantes cristales del agua, sugiere cierta equiparación a la variable geometría visualizable en procesos meditativos asociados a la naturaleza, debiendo explicarse inicialmente:

<< la sutil distinción que existe entre una forma geométrica aparecida en el plano de la mente y el símbolo arquetípico de una idea. En el primer caso y debido al escaso poder de atención, observación y calidad mental que posee el ser humano (...), las formas geométricas que puede percibir a su alrededor y a través de su aura mental son irregulares, imperfectas y sin apenas color y radiación magnética. Son las formas más corrientes y las principalmente perceptibles en la mente por su irradiación durante el proceso de la meditación. >>⁴⁴⁵⁶

En un estado evolutivo más avanzado, aparece una geometría regular formada por “cuadrados” y en estadio siguiente incluso “triángulos”:

<< (...) una persona perfectamente integrada en sus impulsos, tendencias e inclinaciones físicas ve aparecer en su aura mental pequeñas formas geométricas de cuadrados perfectamente regulares y de vivos y variados colores, los cuales dependerán de sus estados de conciencia. Si se observa a una personalidad humana que añade a esta integración física cualidades morales y un alto refinamiento psicológico, se percibirá en su aura magnética una cantidad increíble de diminutos triángulos equiláteros, los cuales se suman a los cuadrados ya contruidos constituyendo una impresionante variedad de formas geométricas de fúlgidos y brillantes colores; >>

Por último, la luminosa visualización de “círculos” en el “aura” se asocia a la adquisición de un alto nivel de “integración espiritual”:

<< pero si a estas cualidades antes descritas se le añade una perfecta integración espiritual, (...) entonces el espectáculo del aura magnética será sencillamente impresionante, pues a las figuras anteriormente señaladas se le agregan una serie incalculable de pequeños círculos refulgentes como soles, estableciéndose como consecuencia nuevas y más expresivas combinaciones geométricas.>>⁴⁴⁵⁷

Un “mensaje del agua” (frecuentemente “hexagonal”) aparece relacionado con la visualización del concepto de devenir, volviendo a incidir sobre la importancia del aquí y ahora (sobre el que hemos abundado en relación con el budismo zen):

<< Cuando nuestro personal mira la fotografía del cristal, es de extrema importancia que tenga en cuenta si éste posee una “estructura hexagonal de cristal” completa, (...) En otras palabras, el criterio de evaluación depende de que podamos sentir si es hermoso o no con sólo mirarlo.

Durante la sesión fotográfica, observamos el proceso de cristalización varias miles de veces. Luego, extrañamente, llegamos a sentir y a ver que el cristal trata de convertirse en una “hermosa figura de cristal” de agua y de que las imágenes de cristales llevan consigo maravillosos mensajes. Sentimos que el agua trata de decirnos algo. >>

... y la “comprensión” se alcanza dentro de una disciplina repetitiva (“diariamente”, como la práctica de *zazen*):

⁴⁴⁵⁴ DIAZ-GUARDIOLA Javier, *Valentín Vallhonrat: “La fotografía es en sí misma una generadora de ficciones”*, Blanco y Negro, 27 septiembre 2003, p.30

⁴⁴⁵⁵ EMOTO Masarau, *Mensajes del agua*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2003, p.16

⁴⁴⁵⁶ BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyras, Madrid, 1982, p.160

⁴⁴⁵⁷ *Ibidem*.

<< (...) estas imágenes del cristal muestran diferentes “caras del agua”. (...) “el fluir de la gente, al igual que el del agua, no es estable.” Las imágenes de los cristales de agua expresan la condición de esa muestra de agua, en ese momento particular, de ese día en particular.
(...) para poder llevar a cabo este análisis a un nivel científico, los cristales deben ser observados diariamente, en diferentes ubicaciones y analizados con la participación de mucha gente. >>⁴⁴⁵⁸

Una práctica diaria como el “mandamiento universal y absoluto” de vivir el efímero “momento” presente, en sintonía con la filosofía de Mar Augé:

<< El tiempo huye, eso dice el adagio latino, y es verdad. Y quien mejor lo sabe es el filósofo y antropólogo de la sobremodernidad, Marc Augé cuyo trabajo ha consistido siempre en correr detrás de los fenómenos de la actualidad y de las configuraciones efímeras que presentan las sociedades, un momento antes de que aquellas se desagüen (...) >>⁴⁴⁵⁹

... que parece coincidir con aquel aspecto del zen (y algún “clásico” occidental) de un presente en continuo devenir (“todo fluye”) al que asistimos “atónitos”:

<< Todo fluye (dice el clásico), y en esa fluencia el observador cualificado o no, goza y se estremece. El antropólogo y el filósofo social encuentra en esta consideración de la mutabilidad el argumento fuerte del que extraer sus lecciones de relatividad generalizada. Lo que tienen que comunicar es una mala buena noticia acerca de la transitoriedad del todo, y en particular, acerca del voluble momento a que asistimos entre fascinados y atónitos. >>

Una contradicción integrada...:

<< (...) disuelve la Historia misma; después de los no-lugares, están vías de construcción los no-tiempos. (...) Marc Augé se ha cuestionado qué significan para nosotros las ruinas ahora, y, más allá de ello, ha inquirido por el sentido del tiempo en esta modernidad líquida. (...) Nada es lo que era (hasta las ruinas perecen) (...) La consecuencia de todo ello no grava ni menoscaba en nada el mandamiento universal y absoluto de vivir sólo el presente. >>⁴⁴⁶⁰

Bajo una concepción planetaria (“universal”) en devenir (dinamismo de la globalización) aparece un irónico equilibrio de otros “no-lugares”, correspondientes al mundo “no-desarrollado” en la periferia tecnológica, donde el porvenir busca una “identidad” que pasa por la vuelta a la “Naturaleza” (con mayúsculas):

<< En sus recorridos por todo el planeta a lo largo del siglo XX, ha sido más bien un augur de ese porvenir que ahora se está haciendo realidad: ha visto como las chozas se llenaban de aparatos de televisión en el mundo ‘no-desarrollado’, mientras las chabolas crecían alrededor de las emisoras de televisión del mundo ‘desarrollado’; ha visto venir la globalización (...) Este retorno a la Naturaleza desde la Historia se anuncia ya en la identidad de las políticas aplicadas a la una y a la otra. >>⁴⁴⁶¹

El *planeta en obras* que Pardo considera tiene algo de ruina, elemento que Augé valora artísticamente como término asociado negativa / positivamente al devenir, manteniendo un tono ocultista (“enigma”) e incompleto:

<< Las ruinas son la culminación del arte en la medida en que los múltiples pasados a los que se refieren de forma incompleta aumentan su enigma y exacerban su belleza. La originalidad de nuestro mundo planetario pasa por un desplazamiento de este enigma, un desplazamiento que algunos artistas contemporáneos han percibido. >>

Naturalmente el artista es sensible a la “belleza” ‘negativa’ excepcionalmente liberadora:

<< La belleza de los no lugares (de los aeropuertos, de las autopistas, de los supermercados, etcétera) no se debe a sus cualidades estéticas intrínsecas, sino al cambio de escala que se expresa en ellos. Los espacios de lo codificado hablan de la ausencia de lo simbólico. En ellos nos sentimos solos, perdidos, y en algún caso liberados o exaltados (libertas provisional, exaltación pasajera). >>⁴⁴⁶²

⁴⁴⁵⁸ EMOTO Masarau, *Mensajes del agua*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2003, p.20

⁴⁴⁵⁹ FLOR, Fernando R. de la, *Nada es lo que era*, Blanco y Negro Cultural, 24 enero 2004, p.16

⁴⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁴⁶¹ PARDO José Luís, *Un planeta en obras*, El País – Babelia, 29 noviembre 2003, p.16

⁴⁴⁶² AUGÉ Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p.157

Como sinónimo de ruina, aparecen en otros autores los términos “decadencia”, “deterioro” y “agotamiento” que paradójicamente se perciben en relación con la “vida”:

<< La decadencia, el deterioro y el agotamiento son componentes necesarios de la vida y del crecimiento; tenemos que aprender a valorarlos y gestionarlos. Este es uno de los mensajes de este libro póstumo de Kevin Lynch. >>⁴⁴⁶³

Lynch en un *análisis del deterioro*, en tanto urbanista y profesor del MIT (Massachusetts Institute of Technology), entiende el sentido de la naturaleza del “cambio” que paradójicamente permite la permanencia (“estabilidad”):

<< Todo cambia, y la muerte es una estrategia para mantener los patrones biológicos ante la acción del cambio. Somos seres conscientes cuyos cerebros están capacitados para reconocer la estabilidad, la separación y los cambios repentinos. >>⁴⁴⁶⁴

También optimista frente a la negación, en este caso del lugar, donde reaparece tanto la citada filosofía de Augé, como la de otros autores afines, donde:

<< Frente a esas visiones altamente pesimistas del no-lugar y, por extensión, de la no-ciudad, otros autores han entendido ambas nociones en otra clave, asociándolas a los valores de posibilidad o potencia de lugar o de ciudad, o si se quiere, al lugar o a la ciudad como posibilidad o como potencia. Se hace referencia a dos libros ciertamente importantes (...): *Lieux et non-lieux*, de Jean Duvignaud (1977), y *La invention du quotidien*, de Michel de Certeau (1992) (...) y al que remite recurrentemente el libro de Augé (...) >>

... destacando la potencia del concepto de la dinámica transversalidad totalizadora y plural, propone la valoración de la “posibilidad”, de la potencialidad del proyecto:

<< De la apoteosis del espacio sin creación y sin sociedad que sería el no-lugar augéiano, pasaríamos a la categorización del no-lugar como espacio hecho de recorridos transversales en todas direcciones y de una pluralidad fértil de intersecciones. >>⁴⁴⁶⁵

Delgado, en su valoración del concepto de *no-ciudad* (además de los citados autores afines con Augé), nos remite de nuevo en nuestro trabajo a Italo Calvino y sus *ciudades invisibles* con la programática complementariedad de Sofronia (que nos sugiere la exótica complementariedad *yin-yang*):

<< Las nociones de no-lugar y no-ciudad se hacen depender, en Duvignaud y de Certeau, de los valores perceptuales y sensibles del desplazamiento, del cambio y de la inestabilidad como la materia prima de la experiencia urbana. Una manera de ilustrar esa manera de entender lo urbano como oscilación nos vendría dada por uno de los relatos de *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino. En él se imagina una ciudad, Sofronia (una de las *ciudades tenues* del libro), que está compuesta de dos medias ciudades. >>

... cuya inmaterialidad literaria parece reflejarse en la relativa no-materialidad del “circo” (por ejemplo), complementario de la fábrica (por ejemplo):

<< En una de ellas encontramos la montaña rusa, el carrusel, la rueda de las jaulas, el circo (...) En la otra, que es piedra, cemento y mármol, están el banco, las fábricas (...) >>⁴⁴⁶⁶

Recordemos la definición original que hace Calvino de esta ciudad invisible, en cierto modo un sinónimo de no-ciudad:

<< La ciudad de Sofronia se compone de dos medias ciudades. Una de las medias ciudades está fija, la otra es provisional y cuando ha terminado su tiempo de estadía, la desclavan, la desmontan y se la llevan para trasplantarla en los terrenos baldíos de otra media ciudad. >>⁴⁴⁶⁷

⁴⁴⁶³ SOUTHWORTH Michael, *Introducción*, en LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.7

⁴⁴⁶⁴ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.15

⁴⁴⁶⁵ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.126

⁴⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁶⁷ CALVINO I. *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1999, p.77

Delgado valora la narración de Calvino esencialmente en el sentido del “mero transcurrir” (otra vez el devenir):

<< El cuento [Italo Calvino] viene a sostener una tesis de la que de algún modo ya sabíamos algo: que la ciudad que verdaderamente permanece, la que sobrevive a los cambios morfológicos, sociológicos o culturales, es la que van componiendo los acaeceres efímeros, las pasiones azarosas, los avatares infinitos que obedecen a una lógica desperdigada y sonámbula, cuyos protagonistas son un magma de desconocidos que viven toda su vida cruzándose unos con otros y, de vez en cuando (y hasta sin querer), unos a otros. Mero transcurrir, puro tiempo. >>⁴⁴⁶⁸

Entre las narraciones de Calvino sobre el mundo artificial y otras narraciones sobre su ruina a cargo de Augé (y otros autores citados), Abalos como catedrático de Proyectos (y director del Laboratorio de Técnicas y Paisajes Contemporáneos de la ETSAM), aporta una concepción híbrida del devenir y las “ruinas” contaminada artísticamente y que se articula entre la naturaleza (“indígena”) y la arquitectura (“culturizado”), valorando la ruina como parte del natural devenir “amanecer” / “atardecer”:

<< Fijémonos en *El curso del imperio*, la gran obra de Thoma Cole, padre del paisajismo norteamericano y de la escuela del río Hudson. Esta obra describe la historia de la civilización humana a lo largo de una jornada simbólica en la que, desde el estado salvaje del amanecer de un territorio feraz e indígena, se pasa a un medio culturizado o cultivado, más pastoril, que dará paso a la gran ciudad, el cenit, cuyos excesos y artificialidad finalmente desencadenarán un violento proceso de destrucción, identificado con el atardecer, para finalmente enfrentarnos a *La desolación*, amalgama pintoresca de ruinas y nueva vegetación que se confunde con un poniente agónico donde el sol apenas parece capaz de iluminar la escena, dejándonos en la incertidumbre sobre el carácter cíclico o terminal de la historia descrita. >>⁴⁴⁶⁹

La artística visión final pasa por los “ciclos naturales” que adquieren una dimensión simbólica:

<< En esta visión, los ciclos naturales forman una metáfora de los humanos y también de las formas con las que se nos presenta la belleza en sus estados primigenio, pastoril, sublime y pintoresco, sucesivamente, siendo este último la imagen misma de la entropía: un diálogo fatalista entre humanos y no humanos que resume la propia noción de civilización. >>⁴⁴⁷⁰

A este respecto recordemos que el “indígena” norteamericano, tratado por Thomas Cole, siempre ha tenido un proyecto natural que se anticipa a la ruina:

<< “En nuestra forma de vida, en nuestro gobierno, en todas las decisiones que tomamos, pensamos siempre en la séptima generación futura. (...) Al caminar sobre la Madre Tierra, posamos siempre los pies con cuidado porque sabemos que las caras de las generaciones futuras nos miran desde abajo. Nunca las olvidamos.” Oren Lyons (onondaga), 1990 >>⁴⁴⁷¹

Aparece cierta sintonía entre el pintor histórico de la *Desolación*, Thomas Cole, presentado por Abalos:

<< Pie de foto: Thomas Cole, *Desolación*, 1836. Oleo sobre lienzo de la serie *El curso del Imperio*.>>⁴⁴⁷²

... y Antonio López, pintor contemporáneo interesado por cierta desolación (“envejecen”) que no obstante manifiesta la negación del devenir (“cambios” y “movimiento”):

<< Frente a la dureza del trabajo pictórico, en procesos dilatados en donde el recuerdo de la emoción primera debe traducirse constantemente en un trabajo laborioso con unos materiales que se transmutan, que envejecen y transforman en su propia paleta como organismos vivos, Antonio López recuerda los

⁴⁴⁶⁸ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, p.127

⁴⁴⁶⁹ ABALOS Iñaki, *Atlas pintoresco. Vol.1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.129

⁴⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁴⁷¹ BRUCHAC Joseph (antología de) *La sabiduría del indio americano*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2001, p.38

⁴⁴⁷² ABALOS Iñaki, *Atlas pintoresco. Vol.1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.128

dibujos de los interiores del estudio: “como un trabajo realmente gratificante en el que los materiales estaban bajo control, en el que todo se mantenía quieto, estable, desde la luz hasta el soporte del papel, pegado uniformemente sobre el tablero de madera que le obligaba a no reaccionar a los cambios de humedad que provocaba el encolado inicial, (...)” >>

... en unas conversaciones con el autor en el domicilio del artista en Madrid (otoño de 1997), que incluso se retrotraen en el tiempo, concepto clave en el devenir:

<< Una quietud obsesiva, la misma que le lleva a aborrecer “los apuntes” esa “actividad estúpida” de la antigua clase de “Dibujo de movimiento” de la Escuela de San Fernando. (...) Es algo que me irrita muchísimo.“ >>⁴⁴⁷³

Antonio López valora artísticamente los “silencios” de la naturaleza arquitectónica, partiendo ‘proyectivamente’:

<< desde un plan perfectamente acotado, en donde el modelo de sus cuadros delimitaban el territorio de la neutralidad. Un dibujo de la luz, de las continuidades de las sombras y del tiempo como una experiencia detenida. Una estrategia vital desde la que recuperaba los silencios, ahora posibles, de sus recuerdos de Tomelloso, de los vacíos de las antiguas casonas reinterpretados desde la experiencia madrileña de los interiores asépticos de las construcciones urbanas de los años 60. Una vuelta a la arcadia, desde la depuración de lo “típico” (...) Un paisaje rural urbanizado y visto desde la soledad del desorden periférico. >>⁴⁴⁷⁴

Por otra parte, Delgado al insistir sobre el término “no-ciudad” desde la constatación de la paradoja identitaria (“invariancia”), al considerar el término “cristalizar” frente a la verdad de la naturaleza, que se evidencia tan fluida como un “río” que pasa por la ciudad (el Tajo / “Tejo” por ejemplo):

<< La no-ciudad es todo aquello a lo que, en la ciudad, no le es dado cristalizar, en estructuras de ningún tipo, sino oscilar y encontrar en la agitación una fuente paradójica de invariancia. Como dice la canción “O-Tejo” de Madreus, en Lisboa “sólo el río es verdad”. >>⁴⁴⁷⁵

Recordemos que Emoto también incide sobre el término cristalización a propósito del agua, necesariamente cambiante, un hecho científicamente constatable desde la pluralidad (“río” incluido):

<< El agua cambia rápidamente y es inestable. Pusimos la muestra de agua a examinar en 100 placas Petri y las colocamos en un congelador durante dos horas. Sacamos los cristales y los pusimos bajo un microscopio para fotografiarlos, ampliándolos entre 200 y 500 veces. (...) Gracias a la cooperación de varias empresas así como de voluntarios, pudimos tomar fotografías de agua de manantial, agua pluvial, agua de río, lagos y pantanos, alrededor del mundo y de Japón. >>⁴⁴⁷⁶

Delgado retoma el canto del río Tajo / “Tejo” a propósito de la no-ciudad, que en cierta medida nos permite sintonizar con el filosófico ‘no-baño’ de Heráclito en la naturaleza:

<< “Tejo, meu doce Tejo, corres assim, / corres há milénios sem te arrepender, / ésa a casa da água onde há poucos anos eu / escolhi nascer.” Madreus, “O Tejo” en *Ainda*, 1995 >>⁴⁴⁷⁷

... y Heráclito, a partir de la conocida doble negación ‘río-bañista’, afirma el devenir de la naturaleza, una “visión tan global” que incidirá sobre filósofos posteriores:

<< Para él, el ser no es ni fijo, ni inmóvil: “Uno no puede bañarse dos veces en el mismo río ya que siempre son nuevas las aguas que por el discurren”, escribía para ilustrar el aspecto móvil del mundo, del

⁴⁴⁷³ GOMEZ MOLINA Juan José, *La estrategia del fracaso*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.522

⁴⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁷⁵ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, p.128

⁴⁴⁷⁶ EMOTO Masarau, *Mensajes del agua*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2003, p.18

⁴⁴⁷⁷ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, p.123

que él percibía, a veces de manera irónica, los aspectos contradictorios. Esta visión tan global, esta intuición del movimiento y del tiempo que tiene como consecuencia la complejidad de lo real, tomado como un sistema de oposiciones organizadas, impresionaron fuertemente a Hegel, que debe mucho a las teorías de Heráclito. >>⁴⁴⁷⁸

Esta filosófica “visión global” (importante para nuestro concepto de representación) de Heráclito (576-480 a.C.) que se interesa por el devenir espacio temporal, puede estar impregnada en cierta medida por el *zeitgeist* oriental (“persa Darío”) y hace creativo el concepto de “conflicto”, comprendiendo que en su dinámica relaciona antagonismos como agua-fuego, aunque sin llegar tan lejos (sofisticada teorización y aplicación) como el pensamiento chino que ya citamos a propósito de los ciclos de la naturaleza (creación / destrucción). Debiendo considerarse para una adecuada comprensión ‘orientalizante’ que era jonio y que:

<< vivió en Efeso en aquel período en que el persa Darío imponía su ley. (...) nunca invocó a los dioses para explicar el mundo, sino a su intuición. (...) Los seres deben su existencia a un conflicto. Día y noche, invierno y verano, vida y muerte, el mundo vive de la oposición y de la armonía de los contrarios. La realidad no es monolítica sino antitética. (...) Para dar unidad a ese movimiento, Heráclito considera que la sustancia primordial es el fuego, elemento totalmente móvil, activo y siempre vivo, capaz de transformar mientras quema. >>⁴⁴⁷⁹

Desde el presente Heráclito (y también la concepción ‘complementaria’ de Parménides) reaparece a propósito de la geometría de los “fractales”:

<< Con la ayuda de los fractales se ha observado que en los comportamientos irregulares puede haber un orden, “hay orden en el caos: bajo el comportamiento errático subyacen elegantes formas geométricas que generan el azar” (A. Fernández Rañada, *Orden y Caos*, Barcelona, Libros de Investigación y Ciencia, Prensa Científica, 1990, p.73). >>

... donde la contradicción se muestra superada por una teoría “integradora”, que ya hemos tratado con anterioridad a propósito del Tao que envuelve los contrarios / complementarios *yin-yang*:

<< Nunca pensé que en el *caos* hubiera orden, el término suele ir asociado a algo negativo e incomprensible.

(...) ya desde los griegos se estableció una dicotomía entre lo permanente y lo que cambia. Parménides era partidario del *Ser* y Heráclito del *Devenir*. Demócrito estableció una teoría *atomista* integradora de las dos posiciones. >>⁴⁴⁸⁰

Así el “átomo”, la teoría *atomista* y el devenir de la naturaleza aparecen conceptualmente relacionados por la geometría “fractal” que es afín de otras teorías científicas:

<< El átomo es una partícula indivisible y el mundo está hecho de átomos (apoyó Parménides), pero estas partículas están en permanente movimiento y colisión, generando el azar (posición de Heráclito). (...) la nieve (...) pueden ser explicados por la geometría fractal. Si dibujas el borde de una nube, la línea que aparece en tu cuaderno es una línea fractal. Ahora bien, si filmas con una cámara de vídeo durante un rato esa nube, observarás que el borde va cambiando continuamente, estos cambios son caóticos. Se puede afirmar que el caos aparece en fenómenos de comportamiento irregular a los cuales se le añade la dimensión del *tiempo*. >>

... que aportan algunos “ejemplos” “caóticos”:

<< El tiempo meteorológico, las corrientes de los ríos, la economía, las bandas de pájaros, las multitudes, el calor y casi todas las cosas de la vida son ejemplos de sistemas caóticos. >>⁴⁴⁸¹

⁴⁴⁷⁸ AUBRAL François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1994, p.47

⁴⁴⁷⁹ *Op. cit.* p.46

⁴⁴⁸⁰ RABAZAS Antonio, *Gráficos percolantes*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.640

⁴⁴⁸¹ *Op. cit.* p.641

Naturalmente el caos acaba con la “visión determinista”:

<< Pero entonces ¡prácticamente todo es *caos*! En efecto, realmente, la ciencia clásica ha idealizado la naturaleza para hacerla casar con sus modelos teóricos. Sin embargo, la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica y el estudio de los sistemas dinámicos han puesto en cuestión esta visión determinista. I. Prigogine [*Entre el tiempo y la eternidad*] afirma que los procesos donde se genera orden a partir del caos son muy frecuentes en la naturaleza, “el azar y la irreversibilidad pueden dar lugar al orden y la organización”, y J. Monod [*El azar y la necesidad*] establece el origen de la organización biológica en procesos irreversibles o caóticos. >>⁴⁴⁸²

Precisamente con Prigogine (citado por Rabazas) reaparece el concepto de “el devenir”:

<< El devenir: El premio Nobel Ilya Prigogine opina que la naturaleza tiende a auto-organizarse en sistemas cada vez más ordenados y complejos. ¿No se observa también claramente en la raza humana?>>

... en relación con términos como “fusiones, degradación, descomposición”, que conducen a cierta naturaleza ética:

<< Lo vemos en los grandes organismos internacionales y nacionales cada vez más complejos, que paulatinamente se van manifestando en forma de grandes empresas multinacionales, en las fusiones de entidades y compañías, en la globalización, etc. (...) No obstante, también hay que considerar otra posibilidad menos optimista, que se trate exclusivamente de un problema de ‘gigantismo’, uno de los síntomas de la degradación y descomposición según los antropólogos. (...) si la globalización no es capaz de desarrollar la conducta moral, además de la material (ésta va a ser la prueba), lo más probable es que las cosas acaben por desarrollarse de acuerdo con la segunda perspectiva (...) >>⁴⁴⁸³

Si retomamos el concepto del movimiento (“recorrido”) en el contexto del devenir histórico, en el clasicismo encontramos a un Le Corbusier interesado por la multiplicidad de “puntos de vista” del Partenón:

<< La idea de recorrido había quedado recogida magistralmente en sus cuadernos, en los dibujos del Partenón de Atenas que realizó en el año 1911 cuando tenía veinticuatro años. Para dibujarlo dedicó todos los días, durante tres semanas de trabajo, con diferentes luces del día, desde distintos puntos de vista. Esta experiencia personal del Partenón va a relatarse, años más tarde, en su *Hacia una arquitectura*.>>⁴⁴⁸⁴

Desde otra arquitectura contemporánea que valora el concepto de la no-ciudad, pero también desde el clasicismo del pensamiento y del lenguaje, Delgado se interesa por el paradójico término *quidam* (que también motiva a Calvino):

<< Lo que funda la ciudad es lo mismo que la disuelve, una no-ciudad que no es lo contrario de la ciudad, su lado oscuro o su cara oculta invertida, sino un deshacerse perpetuo de lo ya hecho y un rehacer incesante de lo acabamos de ver desintegrarse ante nuestros ojos. Antesala de todo traspasada constantemente por seres -los transeúntes- que tratan de acomodarse como pueden a su ausencia de lugar. Cada uno de ellos responde a la figura latina del *quidam*, alguien que pasa y que sólo existe en tanto que pasa; >>

... que, a propósito del concepto de existencia en cuanto devenir (“pasa”), cuestiona la identidad en una relación dualista “nadie” / “todos” y “general” / “particular” dotada de potencialidad proyectiva:

⁴⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁴⁸³ DIEZ Fernando, *En busca de los límites. Un viaje hacia el conocimiento y la felicidad*, MR ediciones - Planeta, Madrid, 2005, p.106

⁴⁴⁸⁴ CABEZAS Lino, *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.114

<< [*quidam*] usuario que atraviesa el mismo espacio que genera y del que sólo sabemos con certeza que ha salido de algún sitio, pero que todavía no ha llegado a otro; desconocido; nadie en general; todos en particular. >>⁴⁴⁸⁵

Pardo, aunque sin nombrar expresamente el término *quidam*, en cierta medida parece sintonizar poéticamente con este concepto al tratar a Hölderlin, cuando se interesa por los transeúntes globales de los “no-lugares”:

<< La globalización suministra, por así decirlo, el espacio de una nueva utopía, que ahora coincide con el planeta. Falta saber si el genio que circula por él podrá encontrar el modo de apropiárselo, de hacer habitables al modo humano (poéticamente, según escribió Hölderlin) los no-lugares. >>⁴⁴⁸⁶

Delgado además de por *quidam* se interesa por otro término clásico, *eterno*, a propósito del “no-ser platónico” que esencialmente sintoniza con el concepto potencial de proyecto, en cuanto suma de “posibilidades”:

<< Esa no-ciudad (lo que nihiliza o anonada la ciudad como morfología estable, como organización social estructurada o como orden político basado en instituciones) es una variante del no-ser platónico, que en *El sofista* se identifica con el *heteron*, esto es, esas *todas las demás cosas*, ese *todo lo otro* que es la suma amorfa de todas las posibilidades, de todos los anhelos, de todas las ausencias. >>⁴⁴⁸⁷

En uno de los montajes del *Cirque du Soleil* el personaje emblemático que aparece como representativo del título *Quidam*, tanto en la portada del CD como del DVD y del cartel publicitario, es un personaje solitario que atraviesa el espacio escénico con un paraguas abierto sostenido por una mano con guante blanco, vestido con gabardina. Destacando sobremanera la ausencia de cabeza, el lugar de los sueños (arquitectónicos incluso):

<< *Quidam*: (...) / Bailo en este lienzo de dolor. / Funámbulo sin mapa ni brújula. / La dulce locura mi solo refugio. / Nazco en la sombra del payaso. / (...) *Quidam*, *Quidam* / en las orillas del sueño. / En el umbral de la sombra, bailas. / Alrededor de ti / el mal construye tus silencios / (...)>>⁴⁴⁸⁸

De los sueños y silencios del *quidam* pasamos a revisar el “proyecto” silencioso que artísticamente Antonio López escucha en la naturaleza, meditando sobre la negación del devenir desde la valoración espiritual (“filosofía franciscana”):

<< La idea del “plan”, del proyecto de trabajo que él realizaba con precisión casi funcionaria, era “la red” con la que atrapar la idea, la estrategia para convertir en absoluto un tiempo relativo. Su obsesión por la quietud, por conseguir que todo esté quieto, era la razón necesaria para mantener una cierta filosofía franciscana ante las cosas, para meditar sobre las transformaciones no queridas de los elementos. Una cierta forma de oír el silencio, de recrear la sensación herida de tantos espacios de aquella cultura congelada del Madrid de su tiempo. >>⁴⁴⁸⁹

Desde otra tradición filosófica (la griega clásica) se propone la correspondencia de negaciones, ciudad-ser, donde surge la alternativa del “otro” desde la doble negación:

<< La no-ciudad como el no-ser platónico, no implica contrariedad (lo no-bello no es lo feo, le explica el Extranjero a Teeteto), sino la complementariedad con la ciudad; (...) El no-ser “no significa lo contrario

⁴⁴⁸⁵ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.128

⁴⁴⁸⁶ PARDO José Luís, *Un planeta en obras*, El País – Babelia, 29 noviembre 2003, p.16

⁴⁴⁸⁷ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.128

⁴⁴⁸⁸ CORCORAN J. y JUTRAS B. *Quidam*, Cirque du Soleil, Montréal (Québec), 1996

⁴⁴⁸⁹ GOMEZ MOLINA Juan José, *La estrategia del fracaso*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.525

del ser, sino sólo lo otro que aquél”, ese lo otro cuya naturaleza “se ha demostrado que está entre los seres” (Platón, *El Sofista*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1977, p.77) >>⁴⁴⁹⁰

La negación también interesa como concepto a un clásico moderno (Le Corbusier) que, desde su concepción dinámica del proyecto, incluso se manifiesta contra la arquitectura proyectada sobre el papel y necesariamente anclada a un punto fijo (que podría ser perspectivo):

<< (...) un *continuum* espacio-tiempo que Le Corbusier tomará no expresamente de las experiencias cubistas sino de la cultura arquitectónica tradicional de Africa del Norte (*l'espace arabe*), como el mismo dejará escrito: >>

... y Le Corbusier, en *Oeuvre complète*, vol.2, 1929-1934, Birkhäuser, Basilea, 1995, nos dice “sobre el papel”:

<< “La arquitectura árabe nos da una preciosa lección. Se aprecia en marcha a pie; es caminando, desplazándose cómo se va viendo el desarrollo de las ordenaciones de la arquitectura. Este es un principio contrario a la arquitectura barroca que es concebida sobre el papel, alrededor de un punto fijo teórico. Yo prefiero la enseñanza de la arquitectura árabe”. >>⁴⁴⁹¹

Más recientemente el arquitecto Christopher Alexander también se opone al proyecto dibujado “sobre el papel” en el “Proyecto para la Escuela de Música”:

<< Casi todo el diseño se realizó en el lugar mismo que se diseñaba, paseando alrededor de los edificios ya existentes. Los dibujos nos recordaban los resultados del trabajo hecho cuando estábamos fuera del lugar, pero siempre se realizaban después de tomar las decisiones. El diseño no fue nunca inventado “sobre el papel”. >>⁴⁴⁹²

... e, incluso, las “paredes” reales de la obra sustituyen al papel del proyecto:

<< ... los planos se dibujaban en las paredes a medida que el edificio iba creciendo >>⁴⁴⁹³

Recordemos a este respecto el texto que citamos al hablar del proyecto dibujado a posteriori por César Manrique:

<< Manrique no hacía planos. Los edificios y los detalles de construcción los trazaba en el mismo lugar, verbalmente, a veces hacía un esquema en una servilleta o hacía un plano directamente con cal que echaba en el suelo, como sucedió en la construcción del restaurante en el Castillo de San José. >>⁴⁴⁹⁴

Pero si se trata de dibujar, cuando Le Corbusier lo hace desde el concepto de *promenade*, está proyectando una arquitectura para ser vista en movimiento como fuente de “comprensión global”:

<< Los dibujos que ilustran diversos proyectos de Le Corbusier (...) hacen uso de un heterodoxo orden narrativo que ofrece, mediante la secuencia de planos, una percepción continua e ininterrumpida del espacio, a la vez fragmentado y cosido en viñetas temporales.

(...) la concatenación de sensaciones visuales mediante el desplazamiento progresivo permitirá su comprensión global, un espacio fruto del tenso diálogo entre regularidad geométrica y pulsión plástica, (...) entre razón y sentimiento. >>

Recordemos que este interés de Le Corbusier por el movimiento corresponde al *zeitgeist* moderno, que también se refleja artísticamente con Moholy-Nagy (cuyo libro póstumo titulado *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947, ya citamos) y científicamente con Einstein:

⁴⁴⁹⁰ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.129

⁴⁴⁹¹ BALTANAS José, *Le Corbusier, promenades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.7.

⁴⁴⁹² ALEXANDER Christopher ET ALT. *Urbanismo y participación. El caso de la Universidad de Oregón*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p.37

⁴⁴⁹³ *Op. cit.* p.33

⁴⁴⁹⁴ BORSICH Wolfgang, *Lanzarote & César Manrique. 7 Monumentos*, Yaiza, Lanzarote, 2001, p.54

<< Este acompañar al observador en su hipotético desplazamiento por el edificio describe con exactitud uno de los más relevantes principios que caracteriza a la vanguardia de entreguerras: la percepción de la arquitectura en movimiento, que discurre en paralelo con el pensamiento y las teorías científicas de Einstein. >>⁴⁴⁹⁵

Por otra parte, observamos que si las modernas teorías científicas se interesan por el movimiento, la filosofía griega más clásica se interesa por el “no-ser”, en relación con el devenir:

<< El movimiento, nos enseñan Platón y Aristóteles, es una forma de no-ser, ya que, sin ser, en un cambio del que el origen es un ser y el producto podría serlo acaso también. “El movimiento es de verdad no-ser, y es ser, puesto que participa del ser”, hace decir Platón al Extranjero (Platón, *El Sofista*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1977, p.74) >>⁴⁴⁹⁶

En aquellos ‘paseos’ arquitectónicos de Le Corbusier puede encontrarse también toda una filosofía del movimiento, que niega la contradicción, al establecer la “continuidad visual” como dogma, incluyendo también a la “naturaleza”:

<< Así en la villa Savoye, obra paradigmática de aquellos años, la situación y puesta en escena del edificio garantiza la continuidad visual exterior-interior, naturaleza y geometría (dos invariantes en la concepción arquitectónica del arquitecto) mediante el itinerario de aproximación con el vehículo hasta el interior mismo de la casa y, a pie, en la ceremonial ascensión desde la planta baja hasta la cubierta. >>⁴⁴⁹⁷

Además en Le Corbusier la naturaleza no es incompatible con el concepto de un dibujo lúdico (“juego”), que incorpora cierta dosis de histórica utopía filosófica:

<< La creencia del ideal rousseauiano que mantiene la convicción de que el hombre es bueno por naturaleza y que sólo la civilización lo pervierte, propició la búsqueda de la pureza del buen salvaje, de lo originario, de una ingenuidad perdida que los artistas creían descubrir en el arte infantil, que era, junto con el juego, la supervivencia y la expresión nostálgica de la Arcadia feliz. >>

... de esta manera Le Corbusier integra su concepto de “dibujo-juego” en el *zeitgeist* pedagógico en devenir (“corrientes”) hacia un futuro liberador:

<< El juego también se consideró, en las corrientes pedagógicas modernas, como una actividad de liberación purificadora. Esta idea aparece en el escrito de Le Corbusier acerca del dibujo, redactado en el último año de su vida, a la edad de 77 años: “El dibujo es también un juego. Se me dice que el secreto de la sabiduría es saber tomarse el tiempo libre. De acuerdo. Yo me encuentro en un estado de ocio permanente. Jugar todo el día, a las cartas, al rugby, (...) los chavales y los hombres ponen en ello toda su seriedad”. >>⁴⁴⁹⁸

Posteriormente, en cierta sintonía con este planteamiento, el arquitecto Francisco Mangado también valora el dibujo y la “maqueta” sobre la mesa, como mediación lúdica entre el “punto de partida” y la obra:

<< Lápiz y maqueta son instrumentos útiles en un proceso de disección encaminado a configurar un punto de partida que, a la postre y por fortuna, como parte de un juego serio, se ve superado por la realidad construida. >>⁴⁴⁹⁹

Otro tipo de naturaleza le inspira lúdicamente (como el dibujo) a Le Corbusier: la naturaleza muerta entendida como juegos en la mesa asociados al concepto del devenir creativo, mediante el luminoso alumbramiento (¡eureka!):

⁴⁴⁹⁵ BALTANAS José, *Le Corbusier, promenades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.6

⁴⁴⁹⁶ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.129

⁴⁴⁹⁷ BALTANAS José, *Le Corbusier, promenades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.6

⁴⁴⁹⁸ CABEZAS Lino, *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.102

⁴⁴⁹⁹ MANGADO Francisco J., *Estudio Francisco J. Mangado*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.54

<< La luz de la escritura estroboscópica que alumbraba la mesa sin resolver de EUREKAS, continuaba enajenante hasta hacer pensar que los mismos dibujos-maquetas-instrumentos no son sino *fósiles*, en su calidad de pruebas materiales. >>

Transformación por *réactions poétiques* de la naturaleza en otra cosa (arquitectura / escultura):

<< (...) el plano que en Cap Martin recoge esos objetos a los cuales Le Corbusier reconocía el poder de provocar *réactions poétiques*, de instituir un régimen de intercambio, de transformarse en *otra cosa*. (...) volvemos a la mesa de Cap Martin, al conjunto heteróclito de esos objetos premonitorios de otras obras posibles, al pensamiento prodigioso (...) que en 1957 transforma un caparazón de cangrejo corriente encontrado en Long Island en 1947 en el antepasado del volumen de una cubierta magnífica en Ronchamp. >>⁴⁵⁰⁰

Por su parte, Antonio López incide sobre la “identidad” desde la naturaleza muerta y sus particulares ‘juegos’ de dibujo sobre la mesa. Dibujo ya valorado desde el juego de palabras del ingenioso titular de Gómez Molina *El dibujo en un dibujo: las calabazas*:

<< La narración que Antonio me hacía de su lento proceso del dibujo de las calabazas (...) él había pasado un tiempo ilimitado frente al modelo, un trabajo obsesivo en la construcción de la precisión, (...) tanto que me decía que el soporte de madera que utilizaba para poder planear sobre el complejo escenario, había terminado desgastándose durante el año que duró su ejecución, (...) El entramado de la representación se convirtió sólo en eso, en la malla que sujeta su acción dibujística, aquella que surge de su memoria de pintor, la que le da su propia identidad. >>⁴⁵⁰¹

Los dibujos de Le Corbusier que visualizan los ‘paseos’ arquitectónicos, reflejan un ritual de la naturaleza que deviene saludable / “higienista”, cuando por *réactions poétiques* la mesa se inclina y se hace “rampa”:

<< (...) la rampa es el elemento primordial en la percepción del espacio moderno, la cuarta dimensión inherente a la *promenade architecturale*, un ritual higienista simbolizado en el singular lavamanos de la planta baja de la villa Savoye. En esta obra, la rampa transforma el desplazamiento en rito, dignificando el espacio. >>⁴⁵⁰²

Si estos dibujos ‘naturales’ de Le Corbusier pertenecen a la disciplina arquitectónica, los dibujos ‘artísticos’ de Antonio López que rinden culto a la naturaleza se acercan a otras disciplinas:

<< “Es todo muy cómodo, esos dibujos estaban concebidos para llegar al final. Las calabazas las iba sustituyendo por sus moldes, al final todo era escayola pura. Todo se iba pudriendo, en algunos introduje su putrefacción pero me interesaba que todo conservase su estado inicial. Cuando veía que olía o se modificaba su apariencia, me asomaba a través de los agujeros que había practicado en el tablero y los cambiaba. El tablero tenía 5 x 4 metros, tenía acceso a las zonas centrales para cogerlas y sacar vaciados o dibujar las sombras, para saber exactamente cuál era su sitio. (...) >>

... disciplinas como la escultura (implícita en el molde), la fotografía y el cine:

<< ¡Era maravilloso! Quedan las fotografías; los fragmentos (...) Todo eso era de lo más sugerente, era un mundo desconocido muy impresionante, muy bonito, era como el árbol de la película.” >>⁴⁵⁰³

La naturaleza del árbol (membrillo) de la película que protagoniza Antonio López, nos orienta hacia una valoración de una espiritual renuncia y silencio (“atmósfera franciscana”) desde el arte y la naturaleza:

<< La duda, por momentos, nos engulle en un vértigo de final de tarde, silencioso y dulce: ¿nos encontramos en el jardín de la casa de Antonio López o estamos viendo de nuevo *El sol del membrillo*, la

⁴⁵⁰⁰ GUARDIGLI Decio, *Eurekas*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.19

⁴⁵⁰¹ GOMEZ MOLINA Juan José, *La estrategia del fracaso*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.528

⁴⁵⁰² BALTANAS José, *Le Corbusier, promenades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.7

⁴⁵⁰³ GOMEZ MOLINA Juan José, *La estrategia del fracaso*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.530

película de Víctor Erice sobre el pintor de Tomelloso? (...) Como en el filme de Erice, la casa sigue en obras, aunque más avanzadas, y en una atmósfera franciscana protege de premuras y vanas inquietudes el calmo lugar. >>⁴⁵⁰⁴

La película se hace eco de la “renuncia” artística, de la comprensión del implacable devenir luminoso de la naturaleza:

<< Una de las escenas más emotivas del filme es el momento en que el artista, tras días de lluvia y de lucha contra los cambios de luz, renuncia a seguir su cuadro- ¿Volverá a pintar el membrillo este otoño? (...) “No sé, no sé. Depende de él, del esplendor, de la belleza que alcance en su momento. No depende de mí”. Es realmente sobrecogedora la expresión de sometimiento pactado del artista ante el poderío que sobre él ejerce el humilde arbusto. >>

... una aceptación de la imposible visualización / dibujo que conduce a una serenidad silenciosa:

<< “(...) Tengo esa dependencia de la realidad, necesito sentirla cerca. Para mí, lo interesante es el tiempo que he estado junto al árbol, el objeto o la persona que pinto; lo que más me importa, sea cual sea luego el resultado de la obra, es la relación que se ha establecido con el modelo mientras estaba ahí. Esto es lo maravilloso, lo que nadie te puede quitar”. Eso significa estar siempre pendiente de los elementos, como el hombre que trabaja la tierra lo está de las lluvias y de las estaciones. “Claro, tienes que acomodar tu horario al de la luz que quieres captar (...) ¿Sigue trabajando con música como en la película? “No, hace un par de años que prefiero el silencio.”>>⁴⁵⁰⁵

Como conclusión Antonio López, al verse obligado a asumir el concepto del devenir, parece acercarse al tipo de pensamiento oriental que venimos considerando, también implícito en el proceso de “destrucción-reconstrucción” (asimilable a los procesos chinos ya citados) en los elementos de la naturaleza y que Gómez Molina también asume desde el “fracaso” del dibujo, quizá iluminado por la citada filosofía oriental de la ‘no-dualidad’ (también de la ‘ilusión’ budista):

<< El auténtico tema no es la realidad, sino el proceso de destrucción-reconstrucción. El artificio desde donde la construye se va despoblando de los propios objetos naturales; al final él está sólo ante los dobles de la realidad que ha fabricado para auto-representar su visión de las cosas. >>⁴⁵⁰⁶

La moderna antropología también se interesa por el movimiento oriental y por la naturaleza, desde un sentido espiritual. A este respecto nos interesamos por Kawanabé Kyôsei (1831-1889) que fue “uno de los últimos grandes maestros del *ukyo-e*” valorando la conversación que mantuvo en 1887 con un pintor inglés. Kyôsei dice que:

<< él no comprende por qué los pintores occidentales hacen posar a sus modelos: si el modelo es un pájaro, no dejará de moverse y el artista no podrá hacer nada. Kyôsei, en cambio observará al pájaro durante todo el día. Cada vez que, de manera fugitiva, aparezca la pose deseada, se alejará del modelo y bosquejará el recuerdo que del mismo ha conservado. >>

Con disciplina y práctica (dotada de “espíritu” como la meditación *zazen*) el dibujo quedará totalmente integrado (no-dualidad) con absoluta identidad entre el observador y lo observado, más allá de todo “modelo”:

<< Al final, recordará tan perfectamente la pose que la reproducirá sin mirar al pájaro. Y entrenándose así durante toda una vida, adquirió, dice, una memoria tan viva y precisa que podía representar de memoria todo cuanto le había sido dado observar. Ya que no es el modelo en el momento presente lo que Kyôsei copia, sino las imágenes que ha almacenado su espíritu. >>⁴⁵⁰⁷

⁴⁵⁰⁴ MOIX Ana María, *Antonio López*, El País, 22 agosto 1993, p.14

⁴⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁰⁶ GOMEZ MOLINA Juan José, *La estrategia del fracaso*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.530

⁴⁵⁰⁷ LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.30

El espíritu romántico artístico (particularmente Friedrich) y Le Corbusier tienen también modelos en la naturaleza, incluyendo modelos de dibujo tan inmateriales como la “niebla”:

<< A través de las páginas de los cuadernos de Le Corbusier, se delata la particular posición del arquitecto ante el paisaje, así como su concepción del territorio. Su visión de la Naturaleza no es ingenua, como lo puede ser el dibujo, está condicionada culturalmente por sus ideas y la formación plástica que recibió desde su juventud. Es deudora, en gran medida, de la actitud de los románticos que hablaban del espectáculo de la Naturaleza (...) El conocido cuadro de Caspar David Friedrich que tiene como título *El caminante sobre el mar de niebla* (1818) representa, a la perfección, la pasión romántica por la fruición estética individual ante aquel espectáculo de la Naturaleza que goza Le Corbusier en su primera juventud.>>⁴⁵⁰⁸

Más allá del modelo la “niebla” también aparece como parte inmaterial del proyecto arquitectónico contemporáneo (Diller y Scofidio):

<< La forma de hacer arquitectura de los norteamericanos Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, siempre crítica, siempre relacionada con el arte, el diseño y las nuevas tecnologías (...) la última obra de esa arquitectura que Diller y Scofidio llaman interior: ‘Brasserie’, un anticipo del que es su proyecto más ambicioso, el ‘Blur building’, un edificio sin forma, transparente, como hecho de niebla (en la imagen), que se suspenderá sobre las aguas del lago Neuchâtel en la exposición universal de Laussane prevista para el año 2002. Instalaciones, coreografías, objetos y páginas ‘web’ son soportes habitualmente usados por Diller y Scofidio, un reto constante a la arquitectura convencional.>>⁴⁵⁰⁹

Aquella pintura romántica de la naturaleza tiene algunos antecedentes occidentales con ciertos ecos orientales, que interesan a cierta antropología que valora una interiorización con resonancias espirituales:

<< La lección recuerda a la que Ingres parece haber extraído de Poussin: “Poussin acostumbraba decir que el pintor se hace hábil observando las cosas, más que cansándose en copiarlas (cita textual de Félibien). Sí, pero el pintor tiene que tener ojos”. Es preciso, prosigue, que el pintor consiga alojar el modelo en su cabeza, incrustarlo como si fuera de su propiedad; y “llevar la naturaleza en la memoria de tal manera que llegue por sí misma a situarse dentro de la obra”. Nos parece estar oyendo a Kyôsei...>>⁴⁵¹⁰

La pintura de la naturaleza también afecta creativamente a Le Corbusier, apareciendo también algunas actitudes transcendentales:

<< La actitud de Le Corbusier ante la Naturaleza va a quedar mediatizada por las profundas transformaciones de las vanguardias. No se puede olvidar que toda su obra se inscribe en ellas y que, desde las posiciones de éstas, el decimonónico género del paisaje sufrió una quiebra, llegando a ser proscrito por algunos (...) Apollinaire en 1913. Otros, como Mondrian en su texto *Realidad natural y realidad abstracta*, de 1912, proclamaban, desde una posición aceptada por Le Corbusier, la necesidad de ir más allá de la visión natural para abordar la Naturaleza; reclamaban la necesidad de “una visión más profunda” que buscaba “elaborar lo universal a partir de lo individual”.>>

Esta ‘natural’ complicidad de Le Corbusier con Mondrian da otra perspectiva (espiritual en tanto “viaje iniciático”) a los dibujos del arquitecto, cuando recordamos las citadas afinidades de éste con la Teosofía:

<< Esta visión vanguardista de la Naturaleza también quedó asumida en la obra de Le Corbusier, obligándole a buscar más allá de las apariencias para llegar a descubrir una constantes universales con las

⁴⁵⁰⁸ CABEZAS Lino, *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.103

⁴⁵⁰⁹ L.H.M. *El edificio de niebla - Metrópolis presenta a los arquitectos Diller + Scofidio*. EL PAIS /TENTACIONES 6 octubre 2000, p.24

⁴⁵¹⁰ LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.31

que se pudiese recorrer, posteriormente, el camino inverso que va desde lo universal a lo particular; en definitiva, poder utilizar las esencias abstraídas de la Naturaleza para resolver cuestiones concretas.>>⁴⁵¹¹

Diríamos que también ‘comparativamente’ al *mirar y escuchar* atentamente, Levy-Strauss encuentra artísticos paralelismos entre Oriente y Occidente (aunque deban contextualizarse adecuadamente) que nos ayudan a establecer cierta identidad en el devenir (“movimiento fugitivo”):

<< No forzaré yo el paralelismo. Está claro que pintores occidentales y orientales pertenecen a tradiciones estéticas diferentes, que no tienen la misma visión del mundo y trabajan con técnicas que les son propias (la diferencia se reduciría si comparásemos la pintura oriental y la nuestra de los siglos XIII y XIV). (...) el japonés trata de captar el ser en su movimiento fugitivo y en su particularidad. >>⁴⁵¹²

También Le Corbusier establece ciertos paralelismos (particularmente entre “geometría” y naturaleza), que permiten una apertura hacia la dimensión universal:

<< (...) el arquitecto buscaba unas leyes universales que permaneciesen por encima de los estilos y que él creía reconocer en la geometría.

Entre las leyes universales que se pueden deducir del estudio de la Naturaleza, Le Corbusier va a situar en un lugar preeminente la teoría de las proporciones que desarrollará en su tratado *El Modulor*. >>⁴⁵¹³

Y otra geometría más avanzada (la “fractal”) establece otro nivel instrumental de paralelismo con la naturaleza aportando nuevas posibilidades de su representación / generación. Interesándonos particularmente cómo desde el principio de identidad de “autosemejanza” se abre al “infinito”:

<< Si observamos atentamente un conjunto de Mandelbrot, desconociendo los algoritmos matemáticos que lo han generado, percibimos sin embargo algunas cualidades. Lo primero que se observa es la fragmentación (hay muchos trocitos), la multiplicidad de escalas (parece que los trozos decrecen con algún tipo de regularidad), la autosemejanza (muchas partes son idénticas a sí mismas) y, por último, al abismo de lo infinito. Mandelbrot caracteriza de manera parecida su geometría fractal. >>⁴⁵¹⁴

... y naturalmente en la *búsqueda de los límites* (incluso entre apartados de nuestra tesis) surge también el concepto programático del “devenir”:

<< El proceso continuo de transformación, el devenir en que está envuelto el ser humano, es un principio natural y necesario, no se trata de un asunto de moral o ética, éstas son consecuencia de la finalidad de la existencia, que es su causa; y no al revés. Los actos que van contra la evolución, la armonía y el orden se perciben como malos y producen malestar y culpabilidad. >>

Esta positiva concepción de la “evolución” implica una progresión en los valores personales y colectivos, como proyecto en devenir:

<< Los que van a favor producen el efecto contrario, se encuadran en lo que llamamos virtud y producen autoestima. La honestidad, por ejemplo, no es un fin en sí misma, sino un medio de acceder a la armonía, el orden social y, por tanto, al bienestar personal. Las leyes físicas y psicológicas están condicionadas por la finalidad: la evolución. >>⁴⁵¹⁵

⁴⁵¹¹ CABEZAS Lino, *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.104

⁴⁵¹² LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.32

⁴⁵¹³ CABEZAS Lino, *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.105

⁴⁵¹⁴ RABAZAS Antonio, *Gráficos percolantes*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.629

⁴⁵¹⁵ DIEZ Fernando, *En busca de los límites. Un viaje hacia el conocimiento y la felicidad*, MR ediciones - Planeta, Madrid, 2005, p.106

02.6.04- Sobre teóricos de la virtualidad

El concepto de levedad que hemos tratado tiene ciertas afinidades con el de virtualidad, actualmente imbricado con el uso de la tecnología informática e implicando necesariamente al proceso perceptivo, un campo en el que veremos como Gibson ha aportado imprescindibles puntos de vista. En este sentido podría observarse la potencial virtualidad presente en ciertos fenómenos ópticos que, apareciendo dotados de cierta cualidad paradójica, afectan a la materia escultórica primigenia: la tercera dimensión. Observaremos como el primer ‘ordenador personal’ nuestro cerebro ‘ya’ genera ‘virtualidad’ sin necesidad de tecnología informática, a partir de una sofisticada interacción con el ‘monitor’ del ojo.

Maldonado, en su reflexión sobre lo virtual, ha incorporado más recientemente ‘una artificialidad mediadora’ en conceptos y en aplicaciones informáticas que hace más de 30 años intuyó en la emblemática Escuela de Diseño de Ulm y que recientemente ha tenido ocasión de utilizar.

Otros teóricos también hacen una lectura positiva de los medios informáticos, dignificándolos al considerarlos conceptualmente diferenciados de ‘la falsedad’ y, sobre todo, atribuyéndoles un potencial creativo, un aspecto que evidentemente es esencial en el campo artístico.

Empecemos por valorar como Wheatstone estudia (teoría y praxis) la visión paradójica de la dualidad mediando instrumentos ópticos como el “estereoscopio”, para alcanzar una nueva dimensión:

<< En 1833 se descubrió un nuevo correlato de la profundidad visual. Wheatstone tenía una teoría e inventó un instrumento óptico para ponerla a prueba. Dicho instrumento era el estereoscopio. Su idea era que la discrepancia entre las dos imágenes retinianas de un objeto en que convergían los dos ojos, no era tan sólo la paradoja por la que se había tenido anteriormente (¿Cómo podemos ver dos vistas diferentes como si fueran la misma cosa?) >>

A partir de esta teorización el dibujo está asociado a la dualidad pero, superando la “paradoja” inicial y asumiendo la disparidad, se genera una nueva identidad (más allá de la dualidad), “la tercera dimensión”:

<< El estereoscopio producía una disparidad sintética de las dos imágenes, (...) El experimentador podía dibujar parejas de figuras geométricas, una para cada ojo (...) y el instrumento proyectaría cada una sobre su retina correspondiente. (...) la disparidad sería la causa de la percepción de la profundidad. (...) El hecho de la disparidad binocular de las imágenes quedó aceptado inmediatamente y hasta el presente constituye la principal explicación de cómo vemos la tercera dimensión. >>⁴⁵¹⁶

Recordemos que recientemente Emoto ha descubierto “un nuevo método evaluatorio” también por medio de un instrumento óptico. Estudiando la paradójica dualidad (en realidad multiplicidad) en este caso no de la visión sino del “agua” el equipo investigador descubre una nueva dimensión, la de su auténtica identidad (“diferenciatoria”) estructural:

<< El agua cambia rápidamente y es inestable. Pusimos la muestra de agua a examinar en 100 placas Petri y las colocamos en un congelador durante dos horas. Sacamos los cristales y los pusimos bajo un microscopio para fotografiarlos, ampliándolos entre 200 y 500 veces.

⁴⁵¹⁶ GIBSON J.J. *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974, p.39

(...) Es imposible obtener imágenes idénticas de los cristales. En otras palabras, es imposible reproducir a la perfección el mismo cristal dos veces. Sin embargo, los cristales pueden mostrarnos una cierta tendencia diferenciadora llamada trama del cristal o estructura laminar del cristal. Es posible identificar a los cristales de acuerdo con esta tendencia estructural. >>⁴⁵¹⁷

Gibson años después de los trabajos de Wheatstone evidencia científicamente la virtualidad óptica:

<< Casi nadie ha dejado de ver post-imágenes negativas y de observar que se comportan como ‘puntos ante los ojos’ u otros llamados fenómenos entópticos. (...) no desaparecen cuando se cierran los ojos. Cuando los ojos están abiertos, parecen estar superpuestas sobre los objetos del mundo visual, pero no ser objetos por su parte, y tienen un aspecto tenue como de película. >>

... y, a este respecto, nos interesa el fenómeno de las “post-imágenes” del campo visual:

<< El hecho es que las post-imágenes, a diferencia de los objetos, saltan cuando ojeamos el contorno. No se puede ‘apartar la vista’ de una post-imagen intensa y negativa, la cual reaparecerá en cualquier parte que se fije la vista. (...)

Las post-imágenes están localizadas en el campo visual y no en el mundo visual, con respecto al de arriba o abajo y derecha o izquierda. >>⁴⁵¹⁸

Desde el arte contemporáneo también surge otra “realidad paralela”, así cuando Mullican “traspasa el espejo” aparece la virtualidad:

<< Al hablar de sus primeros dibujos Mullican explica: “En cierto sentido es como traspasar un espejo. Cuando miras a un espejo, lo que haces es analizar una superficie una y otra vez. Miras un cristal, o la tintura del espejo, no aquello que se refleja. Cuando traspasas el espejo, comienzas verdaderamente a analizar la imagen. (...) Analizas el espacio entre tú y tu propia imagen, lo que tiene un aspecto social”>>

Por medio del dibujo se accede a lo invisible, a una “realidad paralela” que valora otra dimensión de la representación del “sí mismo”:

<< Mullican diseña un determinado lugar de representación para luego habitarlo, y observarse a sí mismo habitándolo. No puede haber círculo más perfecto. (...)

Los dibujos de Mullican representan lo invisible. Hay una realidad paralela a la realidad visible, que se deriva de ésta, y cuyo laboratorio es la memoria. Esto hace posible el que la realidad ficticia de una imagen pueda ser habitada como espacio subjetivo o existencial, por medio de una idea. >>⁴⁵¹⁹

Gibson nos propone observar como sobre el fondo de un “espacio indefinido” aparece otra realidad científica catalogada como “post-imagen”, asimilable a una virtualidad dotada de una notable ‘levedad’ (“flotar”):

<< (...) si se observa una post-imagen con los ojos cerrados o en una oscuridad absoluta, o bien contra el fondo del firmamento límpido, parece flotar en lo que podría llamarse espacio indefinido. No parece tener ninguna distancia precisa e igualmente no parece tener un tamaño preciso. >>⁴⁵²⁰

Así estas científicas post-imágenes en cierta sintonía con los artísticos ‘dibujos / espejo’ de Mullican o con los luminosos volúmenes virtuales estudiados por Itten (*La nueva visión*) añadimos otro nivel de virtualidad, la representada por ciertas “visiones de luz coloreada”:

<< Huida, ascensión y liberación: eso es también lo que anunciaban a Najm Kobrâ las visiones de luz coloreadas, colores en estado puro, suprasensibles (...) En esta pura luminiscencia reconocemos una representación irania por excelencia: el Xvarnah, la “luz de la gloria” que, desde su mismo origen, constituye en su ser los seres de luz, de los que ella es a la vez la gloria y el destino. >>

Unos fenómenos perceptivos que surgen en ciertos trabajos de visualización relacionados con diversos misticismos orientales:

⁴⁵¹⁷ EMOTO Masarau, *Mensajes del agua*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2003, p.18

⁴⁵¹⁸ GIBSON J.J. *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974, p.54

⁴⁵¹⁹ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ

MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.597

⁴⁵²⁰ GIBSON J.J. *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974, p.55

<< Esta luz es lo que la iconografía ha representado como el nimbo luminoso, el *aura gloriae* que llevaban a modo de aureola los reyes y sacerdotes de la religión mazdea; su representación pasó a las figuras de budas y bodhisattvas, así como a las figuras celestiales del arte cristiano primitivo; forma el fondo rojizo de numerosas pinturas maniqueas de Turfán, así como de las pinturas de algunos manuscritos persas de la escuela de Shiraz, supervivencias de las célebres pinturas murales de los sasánidas. >>⁴⁵²¹

Estas visiones del “sufismo iranio” pasan a otras tradiciones espirituales orientales, añadiendo a la imagen una envolvente paralela a modo de “aureola” o “nimbo” envolvente paralelo del ser humano / personaje:

<< (...) fondos de color rojizo, cuando los volvamos a encontrar en el fondo de oro de los iconos y mosaicos bizantinos. Ya se trate del nimbo de los personajes o de la geografía visionaria (...), se trata siempre de la misma luz transfiguradora: luces que vuelven a su origen o luces que descienden hacia la superficie de los objetos en que se encuentran. No hay contraste ni ruptura, sino prolongación y persistencia de una misma idea. >>⁴⁵²²

Por tanto la “aureola” aparece en diferentes espiritualidades a lo largo de la historia: en la religión mazdea (que inspiró a Itten en la Bauhaus), en el budismo, maniqueísmo, sasánidas, bizantinos y, por supuesto, en el arte cristiano. Como consecuencia las representaciones artísticas subrayan la interacción con la dimensión espiritual de las visiones y, como valora el estudio de Massignon (*The Origins of the Transformation of Persian Iconography by Islamic Theology...*), también subrayan unas influyentes ausencias en la representación (“atmósfera”, “perspectiva”, “sombras”, “modelado”) que reflejan la “luz divina”:

<< “El arte de las miniaturas persas, sin atmósfera, sin perspectiva, sin sombras, sin modelado, con el esplendor metálico de la policromía que le es particular, da testimonio de que sus iniciadores pretendían una especie de sublimación alquímica de las partículas de luz divina aprisionadas en la ‘masa’ de la pintura. Metales preciosos, oro y plata, afluyeron a la superficie de las franjas y de las coronas, de las ofrendas y de las copas, escapando de la matriz de los colores”. >>⁴⁵²³

En los trabajos de visualización relacionados con la Teosofía también aparecen “ilustraciones” que aluden a una equivalente virtualidad en la representación de las luminosas visualizaciones de los *chakras* (que ya tratamos con anterioridad) y que, como las aureolas, aparecen dotadas de cierta circularidad:

<< Las ilustraciones que exornan el texto representan los chakras tal como los percibe un muy evolucionado y discreto clarividente (...)
Desde luego que ni los colores de las ilustraciones ni ningún color de este mundo tiene la suficiente luminosidad para igualar al del chakra respectivo; pero al menos da el dibujo una idea del verdadero aspecto de estas ruedas de luz. >>⁴⁵²⁴

Una visualización de la virtualidad en otras dimensiones que, sin embargo, es susceptible de un adiestramiento (artístico en cierto sentido):

<< Cuando un hombre comienza a agudizar sus sentidos de modo que pueda percibir algo más de lo que los otros perciben, se despliega ante él un nuevo y fascinador mundo, y los chakras son de las primeras cosas de dicho mundo que le llaman la atención. Se le presentan las gentes bajo un nuevo aspecto y descubre en las personas mucho de lo que antes estaba oculto a su vista; (...) El brillante colorido y el rápido e incesante movimiento de los chakras colocan a las gentes bajo la inmediata observación del investigador.>>⁴⁵²⁵

⁴⁵²¹ CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.149

⁴⁵²² *Ibidem*.

⁴⁵²³ *Op. cit.* p.148

⁴⁵²⁴ LEADBEATER Charles Webster, *Los chakras. Centros magnéticos del ser humano*, Teorema, Barcelona, 1983, p.23

⁴⁵²⁵ *Op. cit.* p.11

... y, según afirma Leadbeater, aquellos aspirantes próximos a una práctica espiritual parecerían estar particularmente dotados para este nivel de visualización ('pionera' en Occidente):

<< Mucho se ha escrito sobre los chakras, pero todo ello en sánscrito o en alguno de los varios idiomas vernáculos de la India, y hasta muy recientemente no se había publicado nada sobre ellos en inglés. (...) A la verdad, me movió principalmente a escribir esta monografía, el deseo de mostrar los hermosísimos dibujos trazados por mi amigo el Reverendo Edward Warner >>⁴⁵²⁶

La búsqueda luminosa y visionaria interacciona naturalmente diferentes vías, por ejemplo "alquimia" y *sufismo*:

<< (...) hemos visto igualmente a Najm Kobrâ designar al buscador como "partícula de luz" aprisionada en la tiniebla y proclamar que su método no era otro que el de la alquimia. >>⁴⁵²⁷

Se diría que el trabajo espiritual de los "sentidos interiores" dota de identidad mística a las visiones:

<< Henry Corbin desarrolla magistralmente el tema de una fisiología del hombre de luz que comprende el estudio de los sentidos interiores y los órganos del cuerpo sutil, formando un itinerario místico de la metamorfosis del hombre y del universo, en donde la luz y el ser se identifican. >>⁴⁵²⁸

De hecho el autor relaciona las luminosas visiones con el trabajo interior y la mística:

<< Henry Corbin (1903-1978) dedicó toda su vida al Islam y, en particular al Islam chiíta (...) pronto se topó con la obra de un personaje excepcional que marcaría su vida y que iba a proporcionarle el marco a través del cual contemplar ese colosal universo de pensamiento que es el Islam iranio; se trata, (...) de S.Y. Sohrevardî, filósofo y místico persa (...) fundador de la escuela del *Ishrâq*, (...) el término *Ishrâq* hace referencia a la salida del sol. >>

... y en este amanecer espiritual va definiendo toda una "geografía visionaria":

<< El adjetivo *ishrâqî* califica lo auroral, lo oriental, lo que reviste el esplendor de la mañana, la iluminación del sol al levantarse. La teosofía *ishrâqî* (en palabras de Corbin) "es una doctrina basada en la presencia del filósofo a la aparición matutina de las Luces inteligibles, a la efusión de sus auroras sobre las almas separadas de sus cuerpos. Se trata pues, de una filosofía que postula la visión interior y la experiencia mística (...)". Como se deduce de estas líneas, estamos ante una geografía visionaria. >>⁴⁵²⁹

Incluso en un proyecto de futuro entendido como evolución humana, Leadbeater contempla el normal desarrollo colectivo de la "potencia visiva":

<< (...) nada hay de fantástico ni contra naturaleza respecto de la potencia visiva que capacita a algunos para percibir más que otros, pues consiste sencillamente en una extensión de las facultades con que todos estamos familiarizados, y quien dicha extensión logra puede percibir vibraciones más rápidas que a las que los sentidos físicos están normalmente habituados a responder. En el transcurso de la evolución y a su debido tiempo todos ampliarán sus ordinarias facultades, pero hay quienes se han tomado el trabajo de agudizarlas antes que los demás. >>⁴⁵³⁰

Aspecto corroborado desde hace tiempo por la "doctora" Besant, muy relacionada con el misticismo teosófico:

<< (...) el año 1895 la doctora Besant observó la vitalidad del globo y el anillo kundalini y los catalogó como hipermetaprotó elemento, aunque entonces la investigación no fue lo bastante extensa para

⁴⁵²⁶ *Op. cit.* p.13

⁴⁵²⁷ CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, p.146

⁴⁵²⁸ LOPEZ TOBAJAS Agustín, *Prólogo* en CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000, Contraportada

⁴⁵²⁹ *Op. cit.* p.9

⁴⁵³⁰ LEADBEATER Charles Webster, *Los chakras. Centros magnéticos del ser humano*, Teorema, Barcelona, 1983, p.12

descubrir la relación de ambos elementos entre sí y la importante parte que desempeñan en la economía de la vida humana. >>⁴⁵³¹

Saltando en el tiempo y cambiando de ‘registro’, observamos ahora que, entre lo real y lo virtual, aparece la tecnología informática, que obliga a reconsiderar el concepto de modelo o maqueta, generando sugerentes interrogantes:

<< ¿Cuál es el futuro de la modelación, icónica y no icónica, después de la revolución informática? No hay duda de que, después de esa revolución, se han abierto inauditas perspectivas para la modelización, ya se trate de aquella con función proyectiva, ya se trate de aquella con función comunicativa. La gráfica computerizada y las más recientes realizaciones del *digital image processing* permiten en efecto abordar todas las funciones hasta ahora confiadas a los medios tradicionales de modelación. Y esto seguramente de manera más eficaz. >>⁴⁵³²

Maldonado al preguntarse sobre *modelo y realidad del proyecto* valora las posibilidades de “interacción” y observa que el concepto de “totalidad” se desprende naturalmente de este nuevo sistema (informático) de representación, dotado de una capacidad de “gran síntesis”:

<< Hoy disponemos, digamos, de *modelos plásticos informáticos* que son en realidad mucho más maleables y manipulables que los del pasado, pues permiten una interacción más rica y más controlada entre usuario y modelo. Pero también porque los *modelos plásticos informáticos* pueden abarcar en un único sistema de representación la totalidad de la gama de posibles modelaciones: por un lado, puede cumplir la misma función de los clásicos modelos icónicos y, por otro lado, la función de los modelos no icónicos (modelos diagramáticos y matemáticos). En otras palabras, los *modelos plásticos informáticos* se presentan como la gran síntesis de los más variados tipos de modelación practicados hasta ahora.>>⁴⁵³³

No obstante antes de llegar a la maqueta / modelo por ordenador hay toda una historia evolutiva.

En este trabajo empezamos por valorar la labor pionera de Brunelleschi en lo que respecta a la perspectiva. Sin embargo, hemos de aceptar que la conceptualización de la “maqueta” no puede entenderse sin él. En este sentido la ‘maqueta / escultura’ tiene gran importancia histórica, concretamente una:

<< maqueta de madera para la linterna que corona la cúpula de la catedral de Florencia, alrededor de 1436; Museo de la catedral, Florencia. De las muchas maquetas preparadas por Brunelleschi, que mostraban la forma y la construcción de la cúpula y su linterna, ésta es la única que sobrevive. Si bien se muestran claramente los detalles decorativos de la linterna, sólo se indica la estructura de la cúpula que está debajo. >>

... de hecho incluso el término mismo tiene importancia documental:

<< La palabra “maqueta” aparece constantemente en los documentos relacionados con la construcción de la catedral durante el siglo XIV y con los de la cúpula en el siglo siguiente. Las maquetas (así como los diseños) se preparaban en primer lugar para ser aprobadas por el patrón, aunque raramente se seguían de modo fiel. En uno de los frescos que Vasari pintó en el Palazzo Vecchio para celebrar la ascensión de los Médicis, pinto a Brunelleschi arrodillándose ante Cosme *El Viejo* y presentándole la maqueta de San Lorenzo. >>⁴⁵³⁴

... pero antes del comienzo del Renacimiento ya había una tradición, en general muy relacionada con la obra, en tanto construcción del proyecto:

<< (...) las maquetas también eran útiles a los constructores para la realización de un edificio. (...) el Renacimiento continuó una tradición medieval e incluso anterior.

⁴⁵³¹ *Op. cit.* p.14

⁴⁵³² MALDONADO T. *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p.148

⁴⁵³³ *Ibidem.*

⁴⁵³⁴ ETTLINGER Leopold D. *La aparición del arquitecto italiano durante el siglo XV.* en KOSTOF Spiro (coord.) *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984, p.110

Las maquetas ya se conocían en la antigua Grecia. Los diseños de las piezas decorativas parecen haber sido modelados en cera, costumbre continuada por los arquitectos romanos. La Edad Media heredó este método de preparación de un edificio; cuando a Arnolfo di Cambio se le confió la construcción de la Catedral de Florencia en 1286, presentó una maqueta, y otras varias siguieron a medida que el edificio avanzaba y se modificaba. La última de ellas, hecha en 1367, debió de haber sido algo considerable, ya que estaba hecha de ladrillo. Se conserva una bella maqueta de madera del Palazzo Strozzi hecha en 1485. Pero éstas son excepciones, y Vasari se quejaba de que la falta de cuidado de los encargados había conducido a la pérdida de las maquetas de Sta. María del Fiore.>>

A pesar de su contundencia formal (con problemática materialidad) las maquetas arquitectónicas estaban programáticamente ‘inacabadas’, en cuanto a que formaban parte de una concepción ‘seriada’ (obra en devenir) y también porque estaban abiertas al diálogo diseñador / constructor:

<< Las maquetas no daban más que una idea general de las apariencias y el tamaño de un edificio, y parece que les faltaban detalles. Estos, y muchas otras cosas, se dejaban a las discusiones entre el diseñador y los responsables de la ejecución de los diseños. Está claro que se esperaba, invariablemente, que Brunelleschi y otros dieran instrucciones constantes en el mismo lugar de las obras. >>⁴⁵³⁵

Nos interesa sobremanera el concepto / “ideación” de maqueta como “proyecto mismo” desde el lenguaje (etimología y “sinónimo”) incluso ya desde la histórica raíz latina:

<< La maqueta asume una grandísima importancia en el proceso de ideación y construcción de los edificios, directamente documentable al menos desde el 300, recuperando la raíz latina del *modus, modulus, exemplar*, o el más tardío *designum*, como sinónimo del proyecto mismo. >>⁴⁵³⁶

La maqueta en tanto proyecto “culto” e integrador (funciones, tradiciones, proporciones) aparece mediando en la relación con los “prácticos” constructores renacentistas:

<< (...) papel de los arquitectos “cultos” en relación con los hombres “prácticos” de la obra. Al planear una iglesia, Brunelleschi, como otros arquitectos de su siglo, se regía por la función y la tradición, y las exigencias de la liturgia predominaban en su mente. Pero la disposición se guiaba por un nuevo sistema de proporciones, basado en el estudio de Vitruvio y de las ruinas romanas. En cuanto a las formas, también eran nuevas, y rompían de modo decisivo con el pasado gótico. Estos elementos han quedado indicados, ciertamente, en las maquetas y los diseños, a pesar de que no había “reproducibles” detallados como los que se usan hoy en todos los estudios de los arquitectos. >>

... y en la necesaria “colaboración” disciplinar media la maqueta:

<< Todo esto subraya la necesidad inevitable de colaboración entre Brunelleschi y sus constructores o carpinteros. En realidad los documentos sobre sus maquetas, cambiadas repetidamente, para la cúpula, hacen evidente que los albañiles del taller de la catedral tenían que combatir para resolver los excepcionales problemas planteados por sus diseños. >>⁴⁵³⁷

No obstante, en esa época ya se evidencia dramáticamente que la maqueta no sustituye al proyecto, entendido como “plan” previo:

<< Pero las cosas podían ir mal, también, porque no había un plan detallado desde el principio. Esto ocurrió, según nos cuenta Manetti, cuando se estaba construyendo el Hospicio. A su vuelta encontró, para su disgusto, que ciertos detalles decorativos no se habían realizado de acuerdo a sus instrucciones. Esto no habría podido ocurrir en una época en la que el estudio del arquitecto proporcionara a los constructores dibujos detallados de cada parte del edificio en construcción. >>⁴⁵³⁸

⁴⁵³⁵ *Ibidem*.

⁴⁵³⁶ PACCIANI Riccardo, *Il modelli lignei nella progerrazione rinascimentale*, en “Rassegna- (Maquette)”, Electa, Milán, diciembre 1987, p.7

⁴⁵³⁷ ETTLINGER Leopold D. *La aparición del arquitecto italiano durante el siglo XV*. en KOSTOF Spiro (coord.) *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984, p.110

⁴⁵³⁸ *Ibidem*.

Desde la concepción actual nos puede resultar sorprendente que la arquitectónica maqueta renacentista incluso pueda ser además un “objeto valioso”, en cierto sentido equiparable a una escultura:

<< (...) no debemos ignorar los contenidos expresivos específicos que tienen las maquetas en sí mismas, sea por motivos históricos o, simplemente, por su valor objetual. Una construcción en madera maciza, por ejemplo, independientemente de la arquitectura que representa, remite a un cierto carácter de objeto valioso y a una tradición extremadamente consolidada desde el punto de vista histórico: la de la maqueta renacentista y sus implicaciones artísticas y técnicas. >>⁴⁵³⁹

Avanzando en el Renacimiento la maqueta histórica va adquiriendo un altísimo nivel, artístico pero también económico:

<< La más grandiosa maqueta en madera realizada en el 500 es, sin duda aquella aún conservada, de Antonio da Sangallo Il Giovane para la nueva iglesia de San Pedro. Realizada a escala 1:30 (7,80 m. de largo, 5,80 m. de ancho, 4,60 m. de alto) bajo la dirección de Antonio Labacco en un largo período de años que concluye en 1546, (...) Vasari recuerda que la maqueta sangallesca, costó la elevadísima suma de 4184 escudos sólo de madera y mano de obra de los artesanos. >>

..., no obstante, el oficio de escultor / proyectista incide sobremanera en la elaboración de la maqueta:

<< La misma fuente comenta que, mientras Sangallo a lo largo de tantos años había empleado tanto dinero, al límite de una deliberada especulación, el sucesor, Michelangelo, hace su propia maqueta (en tilo y abeto) en poco tiempo y con un costo mucho más contenido. (...) La elaboración [maqueta de San Pedro], aunque por razones de control, fue realizada en su casa. >>⁴⁵⁴⁰

Maderuelo, aludiendo a la exposición de esculturas y maquetas arquitectónicas titulada *ArquiEscultura* (celebrada en 2005 en el Guggenheim de Bilbao), nos pone en guardia respecto a una lectura superficial (“frívolamente”) de la valoración escultórica de las maquetas de arquitectura:

<< Ni la plasticidad, ni la espacialidad, ni la materialidad, ni la monumentalidad, ni la solidez son cualidades intrínsecamente propias de uno u otro arte. Plantear en estos términos la escultura o la arquitectura, como se hace frívolamente en esta exposición, supone no tener claros cuáles con los papeles de dichas artes en la cultura occidental y, por otra parte, denota que se están mirando los fenómenos creativos del presente desde atavismos disciplinares del pasado. >>⁴⁵⁴¹

Por su parte, Maldonado encuentra una correspondencia entre la construcción de la maqueta y la del concepto histórico de arquitecto:

<< No hay duda que el empleo de la maqueta tuvo una parte determinante en el nacimiento y en la consolidación de la figura del arquitecto, una figura diferente de la del maestro de obra medieval y, por añadidura contrapuesta a ella. (...) en la Florencia del siglo XV cambió radicalmente el modo tradicional de encargos de obras. Antes ese modo implicaba largos plazos, mucho más allá de las expectativas de vida individual y, por lo tanto, un modo despersonalizado. >>

... hay una frontera histórica en la construcción del ego (antes “despersonalizado”) del proyectista y literalmente los tiempos determinan el sentido proyectivo (anticipación):

<< A partir del Renacimiento, los plazos se abrevian y el que encarga obras se individualiza y se personaliza cada vez más. En otras palabras, esa persona muestra cada vez más interés en ver anticipadamente el desarrollo del edificio que quiere realizar. Los diferentes mercaderes y príncipes querían tener una maqueta lo más fiel posible al producto final. >>⁴⁵⁴²

Pero también en esa época la maqueta de Miguel Angel aparece naturalmente indefinible entre escultura y arquitectura, y también entre construcción y jurisprudencia:

⁴⁵³⁹ CONSALÉZ Lorenzo, *Maquetas - La representación del espacio en el proyecto arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.7

⁴⁵⁴⁰ PACCIANI Riccardo, *Il modelli lignei nella progerrazione rinascimentale*, en “Rassegna- (Maquette)”, Electa, Milán, diciembre 1987, p.16

⁴⁵⁴¹ MADERUELO Javier, *Las apariencias engañan*, El País - Babelia, 23 diciembre 2005, p.18

⁴⁵⁴² MALDONADO T. *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p144

<< Ningún artista del Renacimiento como Michelangelo ha dado a la maqueta una función más importante en el propio proceso creativo de escultura y arquitectura. En primer lugar como documentación de la propia idea, también para confrontarla con los clientes. Cuando entre abril y mayo de 1557 se verifica un “error” (y produce un derrumbe) en la cubierta apenas empezada del hemiciclo del brazo meridional del transepto del nuevo S. Pedro (la capilla del Rey de Francia), Michelangelo puede acusar al capataz de los canteros de haberse equivocado al aparejar la cimbra (...). >>⁴⁵⁴³

Paradójicamente, siglos después, también ante un conflicto legal-constructivo, la maqueta arquitectónica se vuelve problemática y Hollein la elimina, a modo de ‘trampa legal’, para conseguir que su proyecto de intervención en el centro histórico de Viena sea aceptado:

<< Tuve grandes problemas con las autoridades. El proyecto, que en realidad no gustaba por demasiado moderno y extravagante, fue sometido a toda clase de objeciones, principalmente técnicas, pequeños legalismos que yo fui lo bastante ingenuo al principio como para tomarlos en serio. Al final, dándome cuenta de que lo que estaba en juego en realidad era una cuestión de apreciación por parte de las autoridades de la Arquitectura Moderna (estábamos en 1965), recurrí a pequeños trucos para lograr mi empeño. En vez de las maquetas y planos a escala 1/20 que había presentado al principio, suministré unos dibujos pequeñísimos casi del tamaño de un sello, prácticamente ininteligibles y que increíblemente fueron aceptados. >>⁴⁵⁴⁴

Además de cualidades artísticas, la maqueta también aparece dotada de cualidades científicas, valorando diferentes funciones que, más allá de la forma, contiene el proyecto:

<< En la acción de proyectar distan mucho de ser desdeñables los modelos no icónicos, además de los modelos icónicos, como maquetas, diseñan, en el sentido antes señalado, prototipos, etc. Aludo sobre todo a los *modelos diagramáticos*. Estos modelos se utilizan con frecuencia cuando, por ejemplo, se trata de representar analíticamente cuestiones referentes a la localización de funciones en un edificio y a las conexiones entre esas funciones en sentido vertical y en sentido horizontal. Estos modelos son análogos a la realidad objeto de la modelización, ya que son importantes la estructura y la función, pero no es importante la forma. En ciertas condiciones semejantes modelos pueden asumir el carácter de verdaderos modelos matemáticos. >>⁴⁵⁴⁵

En esa vía científica la maqueta funciona en arquitectura como ensayo tecnológico y, en el caso de Hollein, cuando es sometida a las fuerzas de la naturaleza (viento) genera creativas transformaciones en el proyecto:

<< También tenemos previsiones para el viento, que en Viena puede ser a veces bastante fuerte. Para ello realizamos pruebas con maquetas de la zona en el túnel de aire. Se simulan los vientos dominantes de la ciudad y se echa harina en las calles de las maquetas y se fotografía la distribución de la harina en las zonas. Tras el simulacro de los distintos vientos conoces a grosso modo su actuación en ellas. >>⁴⁵⁴⁶

... llegando a introducir sofisticados sistemas de ensayo / error (fundamento proyectivo):

<< Para conocer la magnitud de esta actuación en cifras, se colocan pequeños hilos eléctricos calentados que dan, con bastante precisión, un descenso de temperaturas al poner en marcha el túnel de aire y que mediante una fórmula matemática nos permite conocer la velocidad del viento en cada punto. Con estos datos podemos remodelar la maqueta de forma que introduciendo ciertas construcciones estratégicas controlamos la incidencia del viento en los lugares que nos interesen. >>⁴⁵⁴⁷

⁴⁵⁴³ PACCIANI Riccardo, *Il modelli lignei nella progerrazione rinascimentale*, en “Rassegna- (Maquette)”, Electa, Milán, diciembre 1987, p.16

⁴⁵⁴⁴ CORREA Federico, *Hans Hollein: una entrevista biográfica*, ARQUITECTURAS BIS N°10 noviembre 1975, p.12

⁴⁵⁴⁵ MALDONADO T. *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p.148

⁴⁵⁴⁶ CORREA Federico, *Hans Hollein: una entrevista biográfica*, ARQUITECTURAS BIS N°10 noviembre 1975, p.13

⁴⁵⁴⁷ *Ibidem*.

Desde un cierto grado de sofisticación experimental en la maqueta, la frontera ente arquitectura (arte incluso) e ingeniería se difumina:

<< La idea de maqueta radica esencialmente en los proyectos de la arquitectura y en la ingeniería, es una herramienta esencial de sus proyectos, aunque paralelamente posee una vertiente lúdica en la miniatura, volcada esencialmente al mundo ferroviario. >>⁴⁵⁴⁸

En cierta medida la construcción de una maqueta de ensayo en ingeniería tiene algo de arte (escultura) y desde ese punto de vista consideraremos más tarde al artista Panamarenko. Nos detenemos ahora en la interacción proyecto / maqueta / construcción de los estudiantes de ingeniería:

<< Pablo Cearra, alumno de quinto curso de la Escuela Superior de Ingenieros de la UPV/EHU, se ha proclamado vencedor por segundo año consecutivo del concurso de maquetas gracias a un puente construido con palillos de helado y cola que soportó un peso de 233 kilogramos.

La competición valoraba por un lado la calidad estética de los puentes y, por otro, su funcionalidad, medida en términos de resistencia. En esta modalidad, resultó ganador el puente construido por Pablo Cearra de cuatro kilos de peso propio y 1,50 metros de largo, que soportó una carga de 233 kilos. Al concurso se presentaron un total de ocho maquetas, el doble que en la edición anterior, que se realizaron con las dos únicas materias primas válidas: palillos de helado y cola blanca. >>⁴⁵⁴⁹

Los puentes pueden ser realizados por ingenieros pero también por artistas como Tadashi Kawamata que con estas obras (en cierta sintonía con el citado ‘paseo’ arquitectónico de Le Corbusier) participan en el devenir de la naturaleza, en correspondencia con una concepción del proyecto arquitectónico *work in progress*:

<< “He pensado una instalación que dé sentido a los procesos de demolición y renovación. Es como cualquier otro espacio, sugiriendo que la galería está en estado de transformación”. Con estas palabras Tadashi Kawamata definía conceptualmente su intervención en la fachada de la galería Annely Juda en el momento de su cierre antes de trasladarse a un nuevo edificio, en 1990. >>

Consecuentemente una galería en “transformación” como Annely Juda de Londres, parece el lugar ideal donde exponer estos planteamientos proyectivos también expresados con maquetas:

<< Doce años después, y tras dos instalaciones en 1990 y 1997 en las que reconfiguraba estructuralmente el interior de la nueva galería, Kawamata presenta una exposición de las maquetas que han acompañado algunos de sus proyectos arquitectónicos y *work in progress* durante los últimos años: (...) además de estructuras de casas y construcciones de torres, pasarelas y puentes para ser recorrido en la naturaleza o la ciudad. >>⁴⁵⁵⁰

Maldonado, por su parte, con su texto de clarificador título: *modelo y realidad del proyecto*, relaciona maqueta y proyecto desde el concepto del devenir:

<< El modelo plástico es uno de los modelos de que se vale el proyectista (arquitecto, ingeniero, diseñador de productos), ya para visualizar sus hipótesis formales, estructurales o funcionales, ya para presentar a otros (quienes encargan obras, ejecutores, productores, público) el proyecto ya elaborado. Así concebido, como medio auxiliar de proyectos y como medio de comunicación, la idea de modelo plástico o maqueta parece bastante simple. >>

... aportando al respecto algunas precisiones lingüísticas sobre el término maqueta / “plástico” (recordando quizás el término artes plásticas) que permiten concebirla como “proceso abierto”:

<< (El modelo plástico se llama en algunas lenguas *maquette* (francés e inglés) y *maqueta* (en español) que son étimos de origen italiano (*macchietta*). La palabra plástico, aún poseyendo una acepción más limitada, tiene a mi juicio una implicación bastante interesante. El término plástico evoca, en efecto, la idea de una construcción física modelable, en el sentido que le da el escultor cuando trabaja con un material como la arcilla. Esto hace pensar que lo plástico, como sinónimo de *maquette*, no es algo

⁴⁵⁴⁸ OLMO Santiago B., *Realidades construidas - Maquetas para desarmar modelos*, Lápiz nº183, p.21

⁴⁵⁴⁹ LASAGA Pedro M^a (Jefe Redacción) *III Edición del Concurso de Maquetas de Puentes*, Campusa 31, mayo 2003, p.45

⁴⁵⁵⁰ SOLANS Piedad, *Tadashi Kawamata*, Lápiz 189, p.77

cerrado, hecho de una vez por todas, sino que se trata, antes bien, de un proceso abierto que se modifica a causa de las sucesivas intervenciones, retoques y reconsideraciones.) >>⁴⁵⁵¹

La artística maqueta de Kawamata presenta cierta afinidad con una concepción de la ingeniería fronteriza con la arquitectura, pero también con la espiritualidad taoísta (“vacío magmático”):

<< Realizadas en madera, las maquetas de Kawamata podrían parecer obras de ingeniería o de arquitectura. Pero (...) lo que en ellas sucede y tiene lugar no es la copia, creación o construcción de un edificio en sí, sino la reconstrucción de una estructura energética, el esqueleto matérico, el vacío magmático que posteriormente relocaliza el lugar y lo proyecta a una multiplicidad de dimensiones que no son perceptibles en su realidad visible, pero que (al igual que el vacío de la rueda del poema taoísta confiere a ésta su movimiento) están interviniendo en ella: el discurrir y confluir de los diversos tiempos, el cruce y las resonancias de los espacios y las historias del edificio, las formas fantasma que se desprenden de la forma original y la prolongan, revitalizan, en otras nuevas o la llevan a desaparecer.>>⁴⁵⁵²

Podemos encontrar otros autores que también citan el taoísmo en el contexto de la maqueta. Navarro Lizandra, en su texto, *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, afirma:

<< Como decía hace varios siglos el pintor taoísta Chuang-Tzu, “el propósito de las palabras es transmitir ideas. Cuando las ideas se han comprendido, las palabras se olvidan.” >>⁴⁵⁵³

La naturaleza en devenir aparece en la espiritualidad taoísta que impregna el artístico concepto de maqueta de Kawamata, que, como hemos visto, presenta inicialmente afinidad con la ingeniería:

<< Se trata de inducir, provocar, inyectar otro sistema dentro del sistema cíclico de demolición y renovación, una espiral de fuerzas, flujos o masas de energía que envuelven el edificio, lo vacían, se apoyan, superponen e insertan en cada una de las superficies, de sus huecos (...) Este proceso de transformación es lo que Kawamata denomina *relocation*, o relocalización del lugar, confiriéndole la cualidad del hábitat, del tránsito, de la energía creativa o destructiva en que se halla inmerso. >>

El ciclo de la creación / destrucción forma parte de la filosofía china que ya citamos, integrado en una circularidad infinita (una constante en nuestro trabajo):

<< Fenómenos que se repiten en un circuito infinito que afecta al edificio, a la calle, el campo, la ciudad. Pero también a las formas de vida y las acciones humanas: caminar, recorrer, cruzar, construir, demoler, habitar. >>⁴⁵⁵⁴

También la maqueta artística de Panamarenko, propone cierta afinidad con la ingeniería:

<< (...) se le considera en su calidad de científico e ingeniero, además de artista, reconociendo con ello que su genio radicaba en esa multiplicidad que hoy día, debido a la complejidad de los saberes, sería imposible de abarcar por una sola persona. >>⁴⁵⁵⁵

Por su parte, la maqueta artística de Kawamata plantea cierta afinidad con la levedad, desde una valoración de la energía integradora de concepciones orientales citadas (taoístas) con la tradición occidental (griega), interesándose por las energías sutiles de la “naturaleza” (tal como hace también la moderna geobiología):

⁴⁵⁵¹ MALDONADO T. *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p.143

⁴⁵⁵² SOLANS Piedad, *Tadashi Kawamata*, Lápiz 189, p.77

⁴⁵⁵³ NAVARRO LIZANDRA José Luis, *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2002, p.13

⁴⁵⁵⁴ SOLANS Piedad, *Tadashi Kawamata*, Lápiz 189, p.77

⁴⁵⁵⁵ PAZ Marga, *Panamarenko*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.46

<< Las maquetas de Kawamata aparecen, así, como canales energéticos por donde fluye la energía, se reorganiza la materia y actúa el vacío como fuerza activa. (...) el edificio supone no sólo refugio, sino también un lugar de circulación y carga de energía (en cierta forma, el concepto griego de lo sagrado en la arquitectura del templo, en el que conflúan energías cósmicas y telúricas, de las que éste era receptor, contenedor y transmisor). Pero la obra de Kawamata es de una contemporaneidad absoluta y se relaciona tanto con los rascacielos (...) como con los museos (...), las casas(...) como con la naturaleza. >>

... además tiene una dimensión plural: social, comprometida, creativa y también terapéutica:

<< En ella subyace una fuerte raigambre colectiva, trabajando en el lugar y el edificio real con grupos de gente a menudo espontánea o en programas sociales en los que el arte tiene una función creativa, restauradora y una dimensión antropológica. >>⁴⁵⁵⁶

En la propia definición del término geobiología también se evidencia una concepción pluralista (inclusivista / sincrética) centrada en un equilibrio salutífero con la naturaleza de las construcciones reales / vitales, más allá de la maqueta:

<< Deberíamos definir la geobiología como la ciencia que estudia la relación entre *gea* tierra -las energías procedentes de la tierra-, y *bios*, vida -los seres vivos que la habitan-. Pero en la práctica y con el tiempo, su campo de acción ha ido ampliándose con el propósito de abarcar todos los elementos o factores que intervienen en los procesos vitales, sobre todo aquellos que afectan a la salud o enfermedad de los seres vivos, y en especial de los humanos. Evidentemente, el término geobiología resulta pobre e incluso impropio para englobar todos los campos que hoy día abarca esta ciencia. >>

Incluso actualmente el término geobiología, que también se define como “ciencia del habitat”, por su concepción de equilibrio entre polaridades requiere una ampliación de su terminología, expandiéndose hacia la “cosmogeobiología”:

<< Quizá sería mejor llamar a esta ciencia “cosmogeobiología” o tal vez “domología”: *domus* significa morada, vivienda, y *logos*, estudio, ciencia. >>⁴⁵⁵⁷

En nuestro discurso sobre el concepto de maqueta pasamos con Jeff Wall de las ‘contaminaciones’ científicas y energéticas sutiles al arte ‘fotográfico’ y vemos surgir ciertas aproximaciones con la escenografía, dotada de una realidad representada a modo de maqueta ‘natural / artificial’ donde actúan personajes, mediados por ‘el ordenador’ (termino aplicable a la herramienta y al proyectista):

<< Jeff Wall plantea también en los años ochenta una visión cinematográfica de la cotidianidad y construye sus escenas utilizando herramientas digitales para dar la impresión de una instantánea (...) Los procesos digitales le permiten construir escenas de la vida cotidiana al modo de una maqueta, donde el control de los gestos y las posturas, los movimientos y la relación entre personajes permite trabajar como en un teatro, como en el ensayo de una representación, como un plató cinematográfico. El teatro y las escenografías han sido un modelo tradicional para la maqueta y una herramienta que ha permitido ensayar y probar el efecto de soluciones visuales. >>⁴⁵⁵⁸

Arte y escenografía se entrelazan en una específica categoría de proyecto creativo orientado hacia la obra (“taller”), donde la multiplicidad es norma y, no obstante, la instrumentación de la representación tiene cierto consenso, especialmente en el caso del boceto, el plano constructivo y la maqueta:

<< Algunos de los artistas entrevistados (...) presentan diferencias feroces (...) Esa es la naturaleza de la creatividad, para la cual no existe un idioma común eficaz. Esa variedad recorre la obra de los escenógrafos. En el mejor de los casos, es posible afirmar que la mayoría de ellos trabaja con bocetos, que casi todos construyen maquetas a escala y que dibujan planos para que el taller pueda construir sus diseños. Aparte de esto, la diversidad de enfoques es lo habitual. Algunos escenógrafos como William Dudley y Günter Schneider-Siemssen, articulan su trabajo con referencias entusiastas hacia los avances tecnológicos, con los que mantienen un compromiso directo. >>⁴⁵⁵⁹

⁴⁵⁵⁶ SOLANS Piedad, *Tadashi Kawamata*, Lápiz 189, p.77

⁴⁵⁵⁷ BUENO Mariano, *El gran libro de la casa sana*, Martínez Roca, Barcelona, 1992, p.15

⁴⁵⁵⁸ OLMO Santiago B., *Realidades construidas - Maquetas para desarmar modelos*, Lápiz n°183, p.21

⁴⁵⁵⁹ DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002, p.8

Históricamente la maqueta escenográfica (desde un concepto amplio) ha interesado tanto a la arquitectura (Palladio) como a la pintura (Poussin):

<< Como una maqueta escenográfica es posible considerar el Teatro Olímpico que Andrea Palladio construye en Vicenza en el siglo XVI: la escena reconstruye a escala real una ciudad en perspectiva como una gigantesca maqueta que permite a los actores aparecer al fondo de una calle y desaparecer por otra en la atmósfera de una ciudad ideal e imprecisa cargada de elementos clásicos. Nicolas Poussin utilizaba pequeños teatros de figuras para construir sus complejas escenas: monigotes hechos de papier-maché y cubiertos con telas de colores configuraban maquetas teatrales que le servían tanto para calcular la iluminación como para construir la escena de sus cuadros. >>⁴⁵⁶⁰

El moderno procedimiento de trabajo fotográfico en ‘maqueta’ del artista Jeff Wall también podría entenderse como un cierto eco tecnológico del sistema de ‘maqueta escenográfica’ para el proyecto pictórico planteado por Poussin, que indirectamente elogia la escultura desde la praxis:

<< Sabemos que Poussin modelaba de buen grado la cera; al principio de su carrera, copiando a los antiguos e incluso reproduciendo en bajorrelieve parte de los cuadros de los grandes maestros. Varios testigos cuentan que, antes de empezar un cuadro, Poussin confeccionaba unas figuritas de cera. Las disponía sobre una tablilla en las posturas correspondientes a la escena que el imaginaba, las envolvía con papeles mojados o con un tafetán fino, y formaba los pliegues ayudándose de un palito afilado. Y con esa maqueta ante los ojos empezaba a pintar. >>⁴⁵⁶¹

Encontramos cierta reciprocidad histórica con el escultor / tratadista Arce y Cacho que elogia genéricamente la pintura:

<< Conversación II. ELOGIOS DE LA PINTURA. No hay preferencia entre la Pintura y Escultura; y cuando pueda haberla, no será yo quien firme la sentencia; pues hay sólidas razones á favor de una y otra, en atención á que muchos excelentes facultativos y literatos, que no han estado dominados de la pasión, unos no han querido definirlo, y otros, finalmente han concluido, dexandolas iguales en graduación, nobleza y prerrogativas. >>⁴⁵⁶²

El elogio que hace Poussin de la escultura desde la praxis tiene su fundamento en el clasicismo (Renacimiento y Antigüedad), un estudio que le prepara indirectamente para su trabajo con maquetas / cuadros:

<< Nicolás Poussin (1594-1665) es la figura máxima del clasicismo. (...) se instala en Roma en 1623, (...) estudia con atención a los renacentistas, Rafael sobre todo, y la antigüedad clásica en relieves y esculturas. (...) compuestas sus escenas como bajorrelieves clásicos. >>⁴⁵⁶³

Por su parte, el escultor/ tratadista Arce y Cacho concreta su elogio de la pintura en una comparación de los tiempos de realización y materiales, interesándonos particularmente para nuestro trabajo el distanciamiento entre proyecto (“idea”) y obra:

<< Conversación II. ELOGIOS DE LA PINTURA. (...) ejercitando la Pintura con más facilidad que la Escultura, lograrías lo necesario, y algo más, (...) pues es tan socorrido este Arte, como acredita la experiencia, y puedes conocer, reflexionando la brevedad con que se executa cualquiera obra de Pintura; pues de Escultura se tarda triplicado tiempo; el menos coste de los materiales que se necesita para aquella, y no tanta escabrosidad como se encuentra en ésta; pues el Pintor con una pincelada, que es un pensamiento, pone su idea; y el Escultor no la puede encontrar tan presto. >>⁴⁵⁶⁴

⁴⁵⁶⁰ OLMO Santiago B., *Realidades construidas - Maquetas para desarmar modelos*, Lápiz nº183, p.21

⁴⁵⁶¹ LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.15

⁴⁵⁶² ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.8

⁴⁵⁶³ AZCARATE RISTORI José M^o, PEREZ SANCHEZ Alfonso E., RAMIREZ DOMINGUEZ, Juan A., *Historia del arte*, Anaya, Madrid, 1983, p.512

⁴⁵⁶⁴ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.12

En estas ‘comparativas’ debe recordarse que el término francés *maquette* lo comparten pintura y escultura:

<< El gran Dictionnaire de Trévoux (1771), define la palabra *maquette* como: “El primer boceto hecho por un pintor o un escultor para una obra que tiene deseo de ejecutar”. >>

... apreciándose que en el caso de la arquitectura se utiliza el término *modelo* como mediador de la construcción:

<< Y en la Encyclopédie, se define el modelo de arquitectura: “Significa un patrón artificial, que se hace de madera, de piedra, de yeso o de otra materia, con todas sus proporciones, con el fin de conducir más seguramente la ejecución de una gran obra, y de dar idea del efecto que hará en grande”. >>⁴⁵⁶⁵

En cualquier caso una de las dificultades más importantes de la maqueta es el control / accesibilidad de su espacio interior, que Poussin soluciona con “agujeros” que permiten controlar la iluminación y la visión:

<< Unos agujeros practicados en las paredes de la caja que encerraba el dispositivo le permitían iluminarlo por detrás o por los lados, controlar por delante la luz y verificar las sombras proyectadas. No hay duda de que también trataría de colocar y descolocar las figuritas para componer la escena que él construía así en modelo reducido. >>⁴⁵⁶⁶

En este sentido debemos recordar el uso de los ya citados agujeros practicados en la caja visual, en tiempos más recientes y con finalidad científica, particularmente aquella que se interesa por la “ilusión” (artística o no). Destacando el caso de Adelbert Ames en el que confluyen el artista y el científico. Así Gombrich se felicita por el hecho de que:

<< la psicología haya asumido la investigación de la ilusión con precisión científica. Adelbert Ames, fue en particular quien, habiendo empezado como artista, inventó cierto número de ingeniosos ejemplos de *trompe l’oeil* para el laboratorio, que pueden ayudar a explicar por qué la teoría de la perspectiva es en realidad perfectamente válida, aunque la imagen en perspectiva requiere nuestra colaboración. >>⁴⁵⁶⁷

En algún experimento se utilizan tres agujeros para establecer comparaciones experimentales de los fenómenos ilusorios (realidad / ‘diseño’, ‘escultura de / constructivista’, pintura):

<< Muchas de estas demostraciones se realizan mirando por un agujero a un recinto cerrado. Una de ellas puede ilustrarse de modo moderadamente satisfactorio, utiliza tres agujeros por los que podemos mirar con un ojo, respectivamente, a tres objetos situados a distancia. El objeto parece siempre una silla tubular.>>

... pudiéndose apreciar que la realidad tiene otra cara:

<< Pero cuando damos la vuelta y miramos a los objetos desde otro ángulo, descubrimos que sólo uno de ellos es una silla de forma normal. El de la derecha es en realidad un deforme objeto torcido que sólo adopta el aspecto de una silla desde el ángulo desde donde lo miramos primero. El del centro ofrece una sorpresa todavía mayor: no es ni siquiera un objeto coherente, sino un conjunto de alambres extendidos frente a un fondo donde está pintado lo que tomamos por el asiento de la silla. >>⁴⁵⁶⁸

Por otra parte, en Poussin se plantea el “procedimiento” naturaleza / pintura / maqueta, desde la negación del *zeitgeist*:

<< El procedimiento no era desconocido para sus antecesores. Varios de ellos, efectivamente, ya lo habían practicado, pero en la época de Poussin, según nos dice Anthony Blunt, había caído en desuso porque llevaba demasiado tiempo empleándose. Es significativo que Poussin lo volviera a utilizar y lo aplicase con una minucia que atestiguan nuestras fuentes. En ningún otro pintor, en cualquier caso, se

⁴⁵⁶⁵ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.30

⁴⁵⁶⁶ LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.15

⁴⁵⁶⁷ GOMBRICH E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 2002, p.209

⁴⁵⁶⁸ *Ibidem*.

percibe tan claramente el empleo sistemático de la maqueta tridimensional, su presencia detrás del cuadro acabado. Sus figuras más parecen esculpidas en su improbable espesor que pintadas en la superficie del lienzo. >>⁴⁵⁶⁹

El estudio de la naturaleza antropológica (familia / sociedad) realizado por Lévi-Strauss mediando la “paradoja” también aparece ligado a otra “negación” (“arquitectónica”):

<< A la relación entre ciudad y no-ciudad se le puede aplicar con especial propiedad la paradoja que Lévi-Strauss sugiere para el nexa entre la familia y la sociedad: es como el alto del camino; su negación y su requisito (Claude Lévi-Strauss, “La familia” en C. Lévi-Strauss y otros)>>⁴⁵⁷⁰

Este concepto de relación / nexa implicando a la ciudad y a la naturaleza se valora en el concepto de recorrido (“itinerario”) que se incorpora al proyecto de pintura / maqueta en Poussin:

<< Método de composición tan perfectamente asimilado que se convierte casi en un modo de pensamiento, al que debemos también esos paisajes naturales o urbanos muy meditados, que invitan al espectador a introducirse en ellos y proponen a su elección diversos itinerarios. >>⁴⁵⁷¹

También el recorrido espacio-temporal interesa a otros autores desde la dualidad ciudad / naturaleza, proponiendo la negación de ciertas arquitecturas por “(in)transitables”:

<< La arquitectura es el único arte que se descubre al tiempo que se recorre. Los espacios visitados se suceden en el tiempo. Es imposible abarcarla de un vistazo. Nunca se obtiene una única imagen. El espacio interno es el núcleo de la arquitectura. Una construcción impenetrable, como el Laberinto de Creta, recorrido por un sinfín de galerías en las que el visitante que en él se adentra, desorientado, se pierde, es la antítesis de un hogar. (...) En el imaginario griego, los condenados a la pena máxima eran apátridas que ninguna ciudad podía acoger. Estaban a merced de los peligros (...), en medio de los bosques impenetrables. >>

Si antes la naturaleza era intransitable, en el devenir histórico es la ciudad la que en su desorden deviene selva y ciertas artes contemporáneas representan esta situación:

<< Hoy en día, sin embargo, las metrópolis son como la Roma imperial: lugares sumidos en el desorden, donde no se puede vivir. Son selvas en las que, en ocasiones, nadie se aventura. Algunas instalaciones contemporáneas dan fe del desconcierto del ciudadano ante espacios en los que las coordenadas se han perdido, espacios que han vuelto a la barbarie. >>⁴⁵⁷²

Recordemos aquí a un arquitecto / artista muy interesado por el tránsito (*promenade*) en una cita en la que Le Corbusier alude a la Naturaleza (con mayúsculas) como modelo en la búsqueda de “leyes universales”:

<< (...) el arquitecto buscaba unas leyes universales que permaneciesen por encima de los estilos y que él creía reconocer en la geometría.
Entre las leyes universales que se pueden deducir del estudio de la Naturaleza. >>⁴⁵⁷³

Puede comprenderse mejor el interés de Poussin por la maqueta, cuando su arte se interesa por la arquitectura (particularmente por el ‘tratadista’ Alberti), pero también por

⁴⁵⁶⁹ LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.15

⁴⁵⁷⁰ DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.129

⁴⁵⁷¹ LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.15

⁴⁵⁷² AZARA Pedro, *Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el arte occidental*, en Catálogo *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004, p.144

⁴⁵⁷³ CABEZAS Lino, *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.105

la naturaleza, compartiendo la búsqueda de “leyes” que comparten identidad (también con la música):

<< Nicolás Poussin: Se sabe que seguía a Alberti. Figuras, arquitecturas y paisajes obedecen igualmente a las mismas leyes de expresión razonable y estructural. Las composiciones van cargándose de intenciones y pensamientos. Concibe cada orden de temas como teniendo que hallar su tratamiento de un modo comparable a los órdenes de arquitectura y a los modos musicales. >>⁴⁵⁷⁴

Desde un significativo tratado escultórico también se afirma el hermanamiento pintura, escultura y arquitectura (“civil”):

<< DEFINICION DE LA ARQUITECTURA CIVIL: La Arquitectura, hermana de la Escultura y Pintura, e inseparable de ellas. Arte ciertamente de recomendación y nobleza, tan necesaria para la vida humana, que sin ella no se podría vivir que no fuese con incomodidades, y no habría magnificencia, autorizando el mundo con sus ricas y bellas producciones. >>⁴⁵⁷⁵

La visualidad de estas artes integra de manera ejemplarizante con Le Corbusier la dimensión temporal y vivencial, estableciendo en arquitectura el concepto moderno de “recorrido visual” espacio-temporal o *promenade*:

<< Uno de los conceptos más originales de la arquitectura de Le Corbusier y que fue acuñado por él mismo, es el que se conoce como *promenade architecturale* (recorrido arquitectónico). Se formuló claramente en un primer momento como teorización de su Maison La Roche (1923-1924), ilustrando una concepción dinámica del uso de la arquitectura que obligaba a recorrer un itinerario, cambiando de puntos de vista a través de espacios y volúmenes que obligaban, de alguna manera, a “vivirla” además de contemplarla estáticamente como un símbolo plástico. >>⁴⁵⁷⁶

Este recorrido de Le Corbusier que suele culminar en la naturaleza (cubierta plana transitable) tiene su expresión mediante los ‘clásicos’ dibujos narrativos (ya citados). Por su parte Poussin también se interesa por el dibujo (particularmente de la Antigüedad clásica), refrescándolo visualmente con la salida (*promenade*) a la naturaleza:

<< Nicolás Poussin Dibuja del antiguo, pero Félibien subraya que cuando salía, “observaba todas las acciones de las personas que veía”. Sus croquis y sus aguadas, donde la vida está captada de una manera tan cursiva que con frecuencia se percibe una reacción instantánea del ojo, a lo barroco, acreditan la frescura de su visión. >>⁴⁵⁷⁷

De esta manera, arte y naturaleza se integran ‘luminosamente’ en Poussin:

<< Nicolás Poussin (...) concedió una importancia extraordinaria al paisaje, que llena por entero algunas de sus mejores composiciones. Sus paisajes se componen con extraordinaria claridad, casi matemática, en bandas paralelas, con una enorme predilección por las horizontales y verticales, y usando con gran maestría de los elementos de la arquitectura clásica, a la vez que con una delicadeza extraordinaria en el uso de la luz. >>⁴⁵⁷⁸

La ‘naturaleza / artística’ en Nicolás Poussin finalmente deviene “serenidad” (quizás meditativa, inconscientemente ‘taoísta’):

⁴⁵⁷⁴ COMBE Jacques, *El clasicismo francés y su prolongación*, en HUYGUE René, *El arte y el hombre (v.III)*, Planeta, Barcelona, 1974, p.108

⁴⁵⁷⁵ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.409

⁴⁵⁷⁶ CABEZAS Lino, *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.114

⁴⁵⁷⁷ COMBE Jacques, *El clasicismo francés y su prolongación*, en HUYGUE René, *El arte y el hombre (v.III)*, Planeta, Barcelona, 1974, p.107

⁴⁵⁷⁸ AZCARATE RISTORI José M^a, PEREZ SANCHEZ Alfonso E., RAMIREZ DOMINGUEZ, Juan A., *Historia del arte*, Anaya, Madrid, 1983, p.514

<< En sus últimos años, pintará grandes paisajes alegóricos en los que dialogan figuras reducidas con grandes sitios y donde las construcciones de los hombres mantienen con los montes y los árboles relaciones de una nobleza y una serenidad que no son indignas del arte griego clásico. >>⁴⁵⁷⁹

No obstante, a pesar del oficio pictórico de Poussin, realidad y representación (mediando la maqueta) no llegan a identificarse (identidad). Pero desde otra perspectiva, mediante el buen oficio del modelista, maqueta arte y diseño podrían confundirse con realidad:

<< Existen modelistas muy buenos (...) se ven modelos a escala de asentamientos urbanos tan bien hechos, que cuando son fotografiados pueden confundirse con la realidad. O bien modelos de objetos hechos con madera (...), perfectamente acabados, barnizados, con colores apropiados que se confunden con el propio objeto, que luego será realizado con un material totalmente distinto. >>⁴⁵⁸⁰

Confundir maqueta con realidad es un objetivo que el cine intenta desde sus “Primeras arquitectura fílmicas: el caso de *Intoleranza*” que Ramírez estudia:

<< Se trata del único lugar donde el dibujo, la maqueta reducida, el decorado colosal o el edificio preexistente, pueden producir la misma impresión de realidad, estupor o maravilla. >>⁴⁵⁸¹

Por contra debe recordarse la autenticidad de las primeras arquitecturas cinematográficas y su programático devenir hacia la confusión con la realidad:

<< Las primeras películas de los Lumière son captaciones ingenuas del movimiento y de los escenarios ‘reales’. (...) Muy pronto surge el cine como ‘relato’: Georges Méliès monta historias complicadas que requieren escenarios variados. Estos se evocan generalmente a base de telones pintados con algunos objetos añadidos, continuando la tradición teatral. Cuando se visualizan arquitecturas, éstas carecen de toda verosimilitud tridimensional, limitándose a indicar convencionalmente las características someras del lugar imaginario. Inmediatamente se desarrolla un lenguaje cinematográfico articulado, con diversos tipos de planos y técnicas de elipsis espacio-temporales. >>

A este respecto, el autor cita el trabajo de Roman Gubern (*Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974) que en la página 94, “al trazar la historia de este proceso” reconoce que:

<< “el análisis por criterio temporal precedió en el lenguaje cinematográfico al análisis con criterio espacial” >>⁴⁵⁸²

Por otra parte, Maderuelo tiene otra perspectiva de ‘la realidad’ cuando, a propósito de una exposición, afirma que no debería confundirse la maqueta arquitectónica con la escultura:

<< En el Guggenheim de Bilbao se presenta *ArquiEscultura*, una exposición que intenta establecer las relaciones entre el desarrollo de las formas escultóricas y arquitectónicas desde la Ilustración hasta la actualidad a través de 180 piezas. >>

... pero sobre todo la maqueta / proyecto con la obra / realidad:

<< Esta exposición reúne un hermoso e interesante conjunto de maquetas de arquitectura, lo que hace gozosa su visita. Las maquetas, colocadas sobre pedestales y mesas, quedan aisladas; con tamaños asimilables a los de los objetos y realizadas en madera, yeso, metal o plástico cobran apariencias escultóricas. Pero no hay que confundir las maquetas con los edificios, que poseen otro tipo de presencia física, de materialidad y que se ubican en un contexto con el que dialogan o compiten. >>⁴⁵⁸³

⁴⁵⁷⁹ COMBE Jacques, *El clasicismo francés y su prolongación*, en HUYGUE René, *El arte y el hombre* (v.III), Planeta, Barcelona, 1974, p.108

⁴⁵⁸⁰ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.93

⁴⁵⁸¹ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.259

⁴⁵⁸² *Op. cit.* p.236

⁴⁵⁸³ MADERUELO Javier, *Las apariencias engañan*, El País-Babelia, 23 diciembre 2005, p.18

Maldonado cuestiona (disciplinar y profesionalmente) la comprensión de la maqueta / modelo desde un concepto de visualización anticipada (“ver anticipadamente”), equiparable al sentido esencial del proyecto (anticipación), en interacción con el dibujo:

<< (...) exigencia de comunicar el proyecto, de satisfacer el deseo que tenía el contratante de *ver anticipadamente*, lo que está en el origen de la profesión de arquitecto. (...) el arquitecto nace con la función de visualizar. Y es más aún, con la función de visualizar obras monumentales. A decir verdad, esta circunstancia tuvo una influencia no siempre positiva sobre la trayectoria de la arquitectura como disciplina y como práctica profesional. >>⁴⁵⁸⁴

... mientras que para Navarro la maqueta /modelo en diseño forma parte de un “proceso” (proyecto), que incluye dibujos:

<< Cuando un diseñador de productos se enfrenta al proceso proyectivo necesita inevitablemente de ciertos medios para transformar sus ideas en una expresión visual, o tangible, precisa y cuidada. Los croquis, las visualizaciones en perspectiva y los modelos tridimensionales se convierten en los medios más expeditivos para este fin. >>⁴⁵⁸⁵

También Maldonado insiste en que la maqueta es un medio para proyectar, uno más junto al dibujo. Teniendo en cuenta que históricamente:

<< (...) se hacen cada vez más refinadas las técnicas de representación puestas al servicio del proyecto edilicio (perspectiva lineal, etc.). Porque la maqueta, como es evidente, no constituye (ni nunca constituyó) el único medio auxiliar de proyectar. Desde el punto de vista creativo, es importante también la tradicional técnica del diseño, entendida aquí sobre todo como esbozo hecho a mano. No se proyecta ni se comunica sólo con elaboradas representaciones tridimensionales, se lo hace también con representaciones de dos dimensiones que resultan de un ejercicio espontáneo, intuitivo, sobre un determinado problema que hay que resolver. >>⁴⁵⁸⁶

En diseño el modelo tridimensional, desde su inmediatez media entre la idea, el concepto, el “análisis” y la experimentación:

<< Hay quien prefiere abordar directamente el paso de la idea al objeto en tres dimensiones ejecutando pequeños modelos de estudio con materiales que permitan una relativa facilidad de empleo. Estas maquetas conceptuales o de experimentación sirven como elementos de análisis para realizar más tarde el modelo propiamente dicho. >>⁴⁵⁸⁷

El modelo para Maldonado también puede ser concebido como un puente entre el medio y el fin, el proyecto:

<< Y en este punto, debemos mirar más de cerca la temática relativa al diseño como técnica de modelación. Pero diseñar, sobre todo *diseñar para proyectar* es un tipo de modelación que, como nos lo enseña la psicología cognitiva, impone una serie de preguntas que nada tienen de simples. >>

... lo que implica cierto sugerente tipo de ‘vicioso’ círculo proyectivo:

<< Porque diseñar para proyectar se revela al mismo tiempo como diseño mientras se proyecta y proyectar mientras se diseña. En esa co-presencia en interacción entre el medio (diseñar) y el fin (proyectar) lo que permite avanzar hacia la solución buscada y sólo a veces hallada. >>⁴⁵⁸⁸

De esta manera, en diseño la maqueta no excluye la valoración del dibujo, entre toda una gama de categorizaciones, donde aparecen entre otros el modelo y el prototipo, aunque debe destacarse que el boceto ocupa el primer lugar (temporalización) del proceso proyectivo:

⁴⁵⁸⁴ MALDONADO T. *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p.145

⁴⁵⁸⁵ NAVARRO LIZANDRA José Luís, *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2002, p.15

⁴⁵⁸⁶ MALDONADO T. *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p.145

⁴⁵⁸⁷ NAVARRO LIZANDRA José Luís, *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2002, p.15

⁴⁵⁸⁸ MALDONADO T. *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p.145

<< En síntesis, se admite como universal el siguiente proceso de trabajo en el diseño de objetos. 1. Elaboración de croquis y bocetos dibujados, con los cuales el diseñador obtiene una aproximación inicial a las formas concebidas mentalmente. >>⁴⁵⁸⁹

Hemos de recordar que en escultura también se utiliza el término boceto (aquí tridimensional) dentro del contexto del proyecto:

<< Boceto: “Aboceta con fuego y ejecuta con flema” (Wincklemann). Proyecto de conjunto, escasamente detallado, de una obra escultórica. Suele realizarse en un material de manipulación rápida como la arcilla o la cera. Esta palabra tiene significado semejante en pintura, dibujo y arquitectura. A veces un boceto puede llegar a tener más gracia y espontaneidad que la obra definitiva. >>⁴⁵⁹⁰

... y también el boceto se asocia a la maqueta desde el origen lingüístico:

<< En cuanto a la primera significación de la palabra maqueta, observamos cómo el término deriva de la palabra italiana *machietta*, que sirve para expresar el diminutivo de *macchia* cuyo significado es de *mancha* o *boceto*. Este término del latín, mácula y a su vez *maculare* cuya traducción es la de *manchar*.>>⁴⁵⁹¹

En arquitectura los términos boceto, modelo y maqueta se relacionan con la historia del lenguaje, necesariamente en devenir:

<< Sobre el concepto de modelo ya habla Platón en el *Timeo*, definiéndolo como la base por la que se han creado las cosas. (...)

Según las ideas platónicas, el modelo de una realidad es equivalente a esa realidad como tal, aunque aquella sea inmutable como el ser y esta variable como el devenir, en su estado más puro y perfecto. >>

... apareciendo necesariamente el término “representación” en “*la definición y análisis del contenido de la palabra “modelo-maqueta”*”, porque:

<< imagen y modelo no son una misma realidad, no pertenecen al mismo tiempo. El modelo antecede a la imagen en el caso de la proyectación; o por el contrario, el modelo es posterior a la imagen en el caso de la representación, de forma que la imagen se convierte en el prototipo, primero de una serie, como forma inicial a partir de la que se procede a imitar y el modelo en la copia. >>⁴⁵⁹²

En el contexto del diseño la segunda fase corresponde a la maqueta:

<< 2. Construcción o modelado de maquetas rápidas y sencillas, que permiten visualizar, comparar, estudiar o verificar las imágenes o ideas. >>⁴⁵⁹³

... y, en paralelo, la maqueta también se contempla en escultura:

<< Maqueta: Bosquejo preparatorio de una escultura a menor escala y en un material de fácil y rápida realización, como la arcilla o la cera. Esta palabra se utiliza más para referirse a trabajos previos de arquitectura, pero su uso es correcto en escultura, aún cuando sea más frecuente el término boceto. >>⁴⁵⁹⁴

La siguiente etapa en el proceso de diseño es el modelo:

<< 3. Ejecución de modelos de presentación o modelos de exhibición de aquellas propuestas que puedan proporcionar información sobre las cualidades formales y que puedan ser sometidas a comprobaciones pertinentes para determinar la viabilidad en la fabricación del objeto. >>⁴⁵⁹⁵

⁴⁵⁸⁹ NAVARRO LIZANDRA José Luís, *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2002, p.15

⁴⁵⁹⁰ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.240

⁴⁵⁹¹ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.27

⁴⁵⁹² *Ibidem*.

⁴⁵⁹³ NAVARRO LIZANDRA José Luís, *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2002, p.15

⁴⁵⁹⁴ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.298

⁴⁵⁹⁵ NAVARRO LIZANDRA José Luís, *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2002, p.15

... y también encontramos el término “modelo” en escultura:

<< Modelo: Persona, animal o ser inanimado que posa ante el artista para que éste reproduzca su imagen sobre un material escultórico, o para ser pintado o dibujado. Objeto realizado por algún artista que sirve de muestra para guiar al mismo o a otro artista, en la ejecución de una obra de arte. Modelo es toda obra escultórica ejecutada, casi siempre en escayola o en madera, con la intención de que adopte una imagen definitiva, para, a partir de ella, trasladar su forma al mármol o a otra materia definitiva, mediante la talla y el sacado de puntos o tras moldearla y llevar su vaciado, o sus ceras, a la fundición de bronce. >>

... aunque desde el punto de vista terminológico observamos que en escultura aparece junto al “modelo” citado el término “modelado”, como técnica pero también como todo un concepto en sí:

<< Modelado: Labor básica en la escultura aditiva, supone la obtención de formas mediante manipulado de una materia blanda y dúctil, como la arcilla o la cera, buscando la forma definitiva añadiendo pequeñas cantidades de material y modelándolas utilizando palillos especiales de madera de boj y con los dedos. >>⁴⁵⁹⁶

Así, desde el lenguaje escultórico, el procedimiento y el resultado aparecen dotados de cierta identidad:

<< Se entiende también por modelado el resultado final del tratamiento de las superficies y planos de una escultura, sea cual sea su material. En esta labor se valora el reparto de las formas y de los planos, el tratamiento textural de las superficies y del deslizamiento de la luz. >>⁴⁵⁹⁷

... y el proceso de diseño culmina con una variante de la maqueta que, cuando deviene experimentación, utiliza el término “prototipo”:

<< En síntesis, se admite como universal el siguiente proceso de trabajo en el diseño de objetos. (...) 4. Realización de prototipos para la experimentación formal y funcional, ya que éstos deben estar provistos de todos los elementos funcionales. >>⁴⁵⁹⁸

En diseño el lenguaje evidencia la multiplicidad de funciones atribuidas a la maqueta, que integra varios de los términos que hemos ido tratando:

<< Modelos: Los modelos cumplen diferentes funciones: por ejemplo, hacer patente una demostración práctica de pruebas de materiales; o bien presentar un pormenor manipulable que permita apreciar el funcionamiento de una conexión, de una articulación o de un acoplamiento. Modelos demostrativos por tanto y que permitan ver, a escala, la disposición arquitectónica de una plaza o la ambientación de un edificio en su terreno. >>⁴⁵⁹⁹

La escultura tiene mayor historia que el diseño y, evidentemente, eso puede inducir tanto aquella vocación experimental, como un cierto sesgo historicista, que incluso puede evidenciarse en la trayectoria de los estudiosos del tema como sucede con Javier Sauras Viñuales (Huesca, 1944):

<< Escultor. Se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes San Jordi de Barcelona. Fue profesor de los Departamentos de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Director de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón. >>⁴⁶⁰⁰

El lenguaje todavía nos puede aportar alguna aclaración sobre el término “modelo-maqueta”. Marta Ubeda, citando a Pedro Azara, (“La imagen de la arquitectura en el

⁴⁵⁹⁶ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.303

⁴⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁹⁸ NAVARRO LIZANDRA José Luís, *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2002, p.15

⁴⁵⁹⁹ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.93

⁴⁶⁰⁰ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p. solapilla interior

Mundo Antiguo”, en *Las casas del alma. Maquetas arquitectónicas de la Antigüedad / 5.500 a.C / 300 d.C.*, Ed. Diputación de Barcelona, 1997, p.12) nos dice que en Grecia el término “*Typos*” tiene más relación con lo pequeño y *Parádeigma* con el tamaño real, aunque el concepto de identidad se asocia más con el primero:

<< Los griegos utilizaban dos palabras: *typos* y *parádeigma*, para denominar lo que hoy entendemos por modelo o maqueta. *Typos*, “imagen o huella impresa de un prototipo”, hace referencia a modelo o edificio en miniatura y *Parádeigma*, “lo que se muestra o se hace visible”, “equivale más al concepto de maquetas a escala real.”

El *typos* ponía en relación directa la imagen con el modelo y se utilizaba para señalar el parecido entre padres e hijos, de forma que a éstos se los llamaba *typoi*. >>⁴⁶⁰¹

También en un estudio francés aparece la dualidad “modelo y maqueta” asociada al devenir:

<< Tanto las palabras modelo y maqueta como sus significados van cambiando en el transcurso del tiempo, unificándose en algunas ocasiones y siendo completamente opuestas en otras. También observamos cómo su utilidad y empleo se modifican según culturas y generaciones. >>

... y, sorprendentemente, las “palabras” aparecen dotadas de un sentido de prototipo ejemplarizante (“ético”) en el sentido proyectivo:

<< El concepto actual de modelo varía según el sentido en que se utilice. Metafísicamente el modelo es lo que equivale a la realidad. Desde el punto de vista estético puede considerarse como aquello que se intenta reproducir e imitar, pudiendo también tratarse de un ideal que se desea alcanzar. Por otro lado, haciendo un análisis ético y humano, el concepto de modelo se acerca al de ejemplar, designando a la persona, al líder, que por su forma de comportarse ejerce atracción sobre otras personas que pretenden imitarlo. Por último, epistemológicamente se concibe el modelo como un modo de explicar la realidad física por medio de mecanismos, significando una forma de representación de algún proceso, realidad o teoría. >>⁴⁶⁰²

Retomando la definición castellana del término modelo-maqueta, apreciamos que en su contexto Marta Ubeda nos remite al término “prototipo” (también con un carácter ejemplarizante) citando a Casares (*Diccionario Ideológico de la Lengua Española. Desde la idea a la palabra; desde la palabra a la idea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.27):

<< Prototipo: “modelo original o primer molde en que se fabrica una cosa. El más perfecto ejemplar”.>>⁴⁶⁰³

En paralelo, la definición francesa de “proto-tipo” tiene un sentido ejemplarizante o modélico, aunque más recientemente el sentido deviene paradójico:

<< Proto-tipo: literalmente, es el tipo primero, la forma primitiva. En el siglo XVII “prototipo” designaba aún el modelo perfecto. Pero no es así como nosotros lo entendemos. Desde finales del siglo XIX, la palabra se encuentra definida, de manera algo paradójica, como el “primer modelo real de un objeto”. Modelo de un objeto, pero modelo *real*, distinto del objeto *sobre su propio terreno*. >>⁴⁶⁰⁴

Retomando el trabajo de Azara observamos que en la tradición griega maqueta y prototipo se identifican desde el lenguaje:

⁴⁶⁰¹ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.28

⁴⁶⁰² DURING Elie, Du projet au prototype (ou comment éviter d'en faire une oeuvre?), Catálogo *Panorama 3. Salon du prototype*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2002, p.36

⁴⁶⁰³ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.27

⁴⁶⁰⁴ DURING Elie, Du projet au prototype (ou comment éviter d'en faire une oeuvre?), Catálogo *Panorama 3. Salon du prototype*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2002, p.18

<< Los griegos solían denominar la imagen arquitectónica, esto es, los planos y la maquetas de los edificios que debían construirse, con varios términos, entre los que destacan *prokéntema* e *hypóstasis* (planos). >>

... integrando también los planos y la consiguiente relación tanto con el proyecto como con la obra arquitectónica ya construida:

<< *Prokéntema* significaba “lo que se traza con un *kéntema*”, un estilete. *Typos*, que, en textos sobre arquitectura se traduce a veces por “maqueta”, “modelo” o “edificio en ‘miniatura’”, quería decir “imagen o huella de un prototipo”: así, por ejemplo, una estampilla, un plano, una sombra o un retrato, cuyo contorno coincidía con el perfil del modelo. Igualmente, *parádeigma* era “lo que se muestra o se hace visible”, mientras que, por el contrario, *hypóstasis* (un plan más que un plano) se podría traducir con exactitud por “lo que se encuentra debajo, lo que soporta”, esto es, “la base o el fundamento” y, por tanto, lo que es sólido y concreto, y se opone a las ensoñaciones o fantasías irrealizables. >>

... sin olvidar la distancia entre lenguaje, “imagen” y “realidad”:

<< Estos términos denotaban con precisión el origen de la imagen arquitectónica, su función y la relación que mantenía, y mantiene todavía, con la realidad, con la obra construida o a punto de construir. >>⁴⁶⁰⁵

A esta lectura múltiple e inclusivista de la maqueta, se incorpora la definición que hace Paramanenko en 1998 (exposición en Fondation Cartier) del término proyecto artístico / científico (entre la idea y el sueño):

<< “Mis proyectos no son exactamente la idea, ni exactamente el sueño. No es cuestión de hacer un avión, sino de hacer exactamente lo que sería el ideal. (...) Si se es más científico, más racional se sobrepasa esta forma ideal, y el objeto deviene una simple demostración, una prueba de funcionamiento (...) Es un milagro si el objeto funciona pero sería aún más perfecto si no funcionase.” >>

El valor ejemplarizante de las “obras-proyectos” de Paramanenko se corresponde literalmente con aquella definición también ejemplarizante del prototipo, en una compleja relación conceptual / procesual entre los términos obra / proyecto / prototipo:

<< Su trabajo tiene aquí un valor ejemplar al reflejar las condiciones generales de todo proceso de invención. (...) Su método no participa por tanto de un arte conceptual donde cada proposición se convierte en un comentario sobre el arte y sus operaciones. Sus obras son proyectos. Pero el proyecto no es la idea que funciona antes de ser puesta en obra; es un estado ideal del objeto, que debe siempre poder no funcionar una vez realizado. (...) es co-extensivo a la experimentación continua del inventor-artista. Así el proyecto deviene prototipo. >>⁴⁶⁰⁶

Con Panamarenko el prototipo artístico frecuentemente se realiza a tamaño natural y ‘con / funde’ con la obra y en algún caso (*Bing of the Ferro Lustro*, 1997) deviene ‘castillo’ en el aire dotado de cierta ‘circularidad viciosa’ que se armoniza con las fuerzas cosmotelúricas de la naturaleza:

<< Un platillo de siete metros hecho de vidrio gaseoso. Una esfera de tres metros contiene a los pasajeros. Es suficientemente grande como para ir a la Luna y volver. Una pequeña nave que pertenece a la gran nave nodriza “Ferro Lustro”.

El Bing tiene cuatro motores que no utilizan energía, en principio. (...) utiliza la velocidad de la Tierra para conseguir el efecto bumerang. (...) El Bing se recupera con la ayuda de nuestros planetas u otros. Esta es la idea, pero el Bing es sólo un estudio. (...)

El Bing es un aparato propulsado en cuatro dimensiones que obtiene el efecto de un bumerang en órbitas a través del espacio. >>⁴⁶⁰⁷

Panamarenko es el ‘paradigma’ del prototipo artístico, que en cierta medida se identifica (identidad) con el concepto mismo de proceso creativo citado a propósito del diseño y que esencialmente valora el concepto del “devenir” (literalmente):

⁴⁶⁰⁵ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.255

⁴⁶⁰⁶ DURING Elie, *Du projet au prototype (ou comment éviter d'en faire une oeuvre?)*, Catálogo *Panorama 3. Salon du prototype*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2002, p.16

⁴⁶⁰⁷ PANAMARENKO, *Textos del artista*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.74

<< Con sus ingenios y sus máquinas. Panamarenko nos ofrece una versión literal del prototipo, que se propone al mismo tiempo como una alegoría del proceso creativo. Pero dándole el rango de un verdadero concepto estético, funcionando a todos los niveles de elaboración de una obra, y bajo las formas más diversas. Entendida en el campo de las prácticas artísticas, la idea del prototipo manifiesta que el objeto del arte no es anterior a su devenir, sino que está presente en cada etapa de este devenir; en todas las fases de su realización, formando una unidad de devenir. >>⁴⁶⁰⁸

Retrocediendo en el tiempo (hasta el presente / hoy) Consalez, al preguntarse sobre *el papel de la maqueta hoy* utilizando un estudio de Ragazzo de 1995 en Calabria denominado *Modelli di architecture - disegni e tecniche*, insiste en el concepto de “anticipación” que vuelve a verificarnos la relación tridimensional y conceptual entre maqueta y proyecto:

<< “La necesidad de tridimensionalidad y materialidad en los sistemas de representación ha llevado, en los últimos tiempos, a revalorizar especialmente el papel de la elaboración de maquetas, entendido como anticipación tridimensional a escala reducida de la propuesta arquitectónica”. >>⁴⁶⁰⁹

Dentro del contexto de una *metodología proyectual* en diseño, llegados a cierto punto de desarrollo, la maqueta aparece asociada al concepto de “verificación”:

<< Este es el momento de llevar a cabo una verificación del modelo o de los modelos (puede ocurrir que las soluciones posibles sean más de una). Se presenta el modelo a un determinado número de probables usuarios y se les pide que emitan un juicio sincero sobre el objeto en cuestión. Sobre la base de estos juicios se realiza un control del modelo para ver si es posible modificarlo; siempre que las observaciones posean un valor objetivo. >>⁴⁶¹⁰

Otro diseñador relaciona la maqueta con el prototipo como modelo experimental (“pruebas”):

<< Las maquetas a escala real de detalles de ensamblaje son muy útiles; modelos a escala real aunque drásticamente simplificados también; y desde luego, el mobiliario requiere maquetas de todas las etapas, mientras los prototipos se hallen en pruebas. >>⁴⁶¹¹

En arquitectura la maqueta también utiliza el concepto de “verificación”, más allá de una función meramente descriptiva:

<< El papel de la maqueta, además, trasciende la simple descripción sintética del proyecto que se desea representar, en al menos dos aspectos: el primero consiste en el papel operativo que la maqueta asume durante el desarrollo del proyecto, como banco de pruebas de diferentes soluciones proyectuales que sólo la verificación tridimensional, puede confirmar o poner en crisis. >>

... y en este contexto arquitectónico el segundo concepto asociado a la maqueta tiene relación con su valoración formalista, que en su objetualidad ensimismada nos interesa menos, excepto cuando puede aportar nuevos puntos de vista “privilegiados”:

<< El segundo [papel de la maqueta] reside en la expresividad que caracteriza a la maqueta en tanto que objeto, es decir, su autonomía formal respecto al proyecto real que representa. Desde el punto de vista del observador el valor objetual y la posibilidad imaginativa y lúdica que ofrece la reducción de la escala junto con “la posibilidad de obtener puntos de vista irreales y privilegiados” (G. VRAGNAZ, “Rassegna-(Maquette)”, Electa, Milán, 1987, p.5), son componentes insustituibles. >>⁴⁶¹²

⁴⁶⁰⁸ DURING Elie, *Du projet au prototype (ou comment éviter d'en faire une oeuvre?)*, Catálogo *Panorama 3. Salon du prototype*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2002, p.18

⁴⁶⁰⁹ CONSALEZ Lorenzo, *Maquetas - La representación del espacio en el proyecto arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.3

⁴⁶¹⁰ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.60

⁴⁶¹¹ POTTER Norman, *Qué es un diseñador: objetos, lugares, mensajes*, Paidós, Barcelona, 1999, p.156

⁴⁶¹² CONSALEZ Lorenzo, *Maquetas - La representación del espacio en el proyecto arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.4.

En relación con esta cita a Vragnaz referenciamos al propio autor que, valorando la idea en un sentido proyectual anticipativo de la construcción, constata la necesidad de “verificación” (dentro de una visión de conjunto):

<< La maqueta es un instrumento de representación, vehículo de transmisión de la idea, anticipación de una realidad constructiva y de su efecto conjunto, esto es como instrumento de trabajo proyectual orientado hacia la verificación, aunque sea temporal y parcial, pero amplio en su proceder. >>⁴⁶¹³

Otros autores que desde el diseño también valoran la importancia de la idea / ‘imaginación’ en la maqueta, ensalzan su valor tridimensional frente a las limitaciones del dibujo:

<< Cuando lo que la mente imagina posee una dimensión tridimensional el relato gráfico, con sus dos dimensiones, no puede dar entera cuenta de lo imaginado. >>⁴⁶¹⁴

Pero la maqueta también aparece discutida desde la arquitectura, negando la posibilidad de recorrido espacio-temporal (en el sentido que Le Corbusier denominó *promenade*) cuestionándose consecuentemente su concepto de artificioso sucedáneo / “representación” (aquí como maqueta en sección):

<< (...) como en la práctica no es posible que la maqueta permita los recorridos, que se darían en el edificio real, sino que las vistas son selectivas, es importante elegir una escala y unos cortes en sección adecuados con la presencia de partes móviles o fijas, encaminados a generar una jerarquía de lectura del proyecto basada en las propias características compositivas y distributivas. De ello deriva la realización de un objeto que existe, como en el caso de las maquetas en sección, solamente en el mundo de la representación. >>⁴⁶¹⁵

Sucedáneo y simulación (seductora) aparecen como términos equiparables en la crítica a la maqueta arquitectónica, ‘necesariamente’ no identificada con la “realidad”:

<< El motivo debido al cual no sólo el espectador normal, sino también el profesional, es seducido a menudo por una maqueta que luego es incapaz de reconocer en la obra construida, hay que buscarlo en las discrepancias entre la realidad de la maqueta y la realidad del proyecto construido. >>⁴⁶¹⁶

La “simulación” aparece frecuentemente asociada negativamente a la maqueta, y positivamente al concepto de devenir, en cuanto objeto “plástico” (no cerrado / terminado) en proceso creativo:

<< (...) el concepto de *maqueta* se asocia más a modelos materiales con significados más cercanos a la simulación y a la representación, que son empleados en otras ciencias como: náutica, arquitectura, urbanismo, etc. (...) En este sentido, otro término utilizado es el de *plástico* cuya implicación etimológica es importante, pues indica una construcción física moldeable, lo que le confiere un carácter de objeto no cerrado, sino de proceso abierto a intervenciones sucesivas, que permite proyectar la idea sobre el objeto tridimensional y poderlo observar expuesto de forma física y tangible. >>⁴⁶¹⁷

El término “plástica” se suele asociar con la “idea”, instrumentalizada por el dibujo y maqueta como fundamentación del proyecto:

<< Dibujar y modelar significa elaborar las bases formales del proyecto: construir un repertorio de formas. (...) La maqueta arquitectónica fija un nivel del proyecto e ilustra de manera plástica la ‘idea’. Además de esta tarea ‘utilitaria’, la maqueta también es por sí misma una labor de diseño, (...) Los

⁴⁶¹³ VRAGNAZ Giovanni, *Prefazione*, en “*Rassegna- (Maquette)*”, Electa, Milán, diciembre 1987, p.5

⁴⁶¹⁴ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.132

⁴⁶¹⁵ CONSALÉZ Lorenzo, *Maquetas - La representación del espacio en el proyecto arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.5

⁴⁶¹⁶ KNOLL Wolfgang - HECHINGER Martin, *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992, p.8

⁴⁶¹⁷ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.33

elementos de la maqueta pueden describirse según diferentes propiedades (que a su vez dependen del proyecto arquitectónico): forma, tamaño, orientación (situación), color y textura de las superficies. >>

No obstante el ensimismamiento (“realidad propia”) siempre acecha a la maqueta arquitectónica, pero también al dibujo:

<< (...) también es posible, y muchos concursos y proyectos escolares lo demuestran, que la maqueta constituye una realidad propia, que a veces poco tiene que ver con la realidad arquitectónica. La maqueta, al igual que los dibujos, es una reproducción abstracta del proyecto. >>⁴⁶¹⁸

El lenguaje explicita la modernidad del término “maqueta”, frente al más antiguo de “modelo”, desde una histórica “variedad de vocablos” que finalmente nos lleva a concluir con una integración de significados de los términos “dibujo y modelo” (naturalmente “intercambiables”), en tanto componentes del “diseño”:

<< La palabra maqueta es de uso muy reciente, en castellano no aparece hasta el siglo XVIII donde se encuentra formando parte del vocabulario de bellas artes. En la práctica no es utilizada hasta entrado el siglo XX.

Durante la Edad Media, la terminología para definir los modelos arquitectónicos no estaba muy unificada. Los términos utilizados eran: “diseño de madera, ejemplo de madera, diseño de ladrillo, modelo murado, forma de madera, iglesia pequeña, iglesita de ladrillo, etc.” LEPIK, A., *Das Architekturmodell in Italien 1335-1550* (...) Esta variedad de vocablos conduce a una diversidad de significados, que van desde el diseño como dibujo, al diseño como modelo plástico. Esto nos lleva a interpretar los conceptos de dibujo y modelo como intercambiables. >>⁴⁶¹⁹

También en diseño entre el creativo devenir de proyecto a obra (necesariamente construida) media la maqueta (entre idea y materia), particularmente dotada de una vocación de simulacro cuando su escala puede ser real (algo casi imposible en arquitectura):

<< La única presentación inequívoca de una idea técnica o plástica se produce cuando esa idea se transforma en la cosa material que se pretende sea. (...)

Dentro de los recursos de que se dispone en el recorrido creativo, el creativo dispone de las maquetas y prototipos como el medio que más le acerca a lo que será la presencia final de su obra. La maqueta simula con bastante fidelidad, a escala real o reducida, y con casi todos los detalles, lo que aquella idea habrá de ser cuando se materialice definitivamente. >>⁴⁶²⁰

La “simulación” como atributo de la maqueta deviene “paradigma”, entendido desde antiguo como modelo de una idea:

<< Ya en griego, las maquetas o modelos eran nombradas *paradigmas*. Las maquetas y modelos de arquitectura son, además representaciones, simulaciones, de lo real, ya sea de algo por construir o ya construido. Incluso hay y ha habido proyectos que sólo aspiraban a su condición de maquetas, unas veces entendidas como instrumento de aprendizaje o formación, otras realizadas para seducir y, también, en ocasiones, como una representación, como un retrato de lo existente. >>

... apreciándose que la “simulación” puede derivar fácilmente en “seducción”:

<< La extraordinaria capacidad de seducción de las maquetas procede precisamente de su rara ambigüedad, que convierte la simulación, la representación de lo real, construido o destruido, existente o no, en paradigma. >>⁴⁶²¹

⁴⁶¹⁸ KNOLL Wolfgang - HECHINGER Martin, *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992, p.8

⁴⁶¹⁹ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.31

⁴⁶²⁰ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.133

⁴⁶²¹ RODRIGUEZ Delfín, *Paradigmas inasibles e inalcanzables*, Blanco y Negro Cultural, 26 junio 2004, p.33

Incluso la maqueta / paradigma como huella de una ausencia (variada en sus causas) deviene ‘arte’ que puede exponerse y dota de validez a un proyecto, independiente de su obra / construcción:

<< Y ésta es la intención de esta exposición (...) La intención es la de reconstruir, restituir, proyectos que fueron construidos y no existen, o, simplemente, que nunca abandonaron su condición de proyectos, pero no a escala real, sino simulada, en forma de maquetas que son paradigmas intrínsecamente, y que también lo son en cuanto se trata de obras proyectadas por algunos de los más grandes arquitectos españoles e internacionales del siglo XX. >>

... y finalmente pueden desprenderse algunas lecciones paradigmáticas:

<< Esta doble lección y aceptación de paradigmas arquitectónicos, maquetas de un pensamiento, modelos de una idea de la arquitectura, implica, además, la idea de que durante el siglo XX hubo tantos paradigmas arquitectónicos como arquitectos, casi tantos como proyectos. >>⁴⁶²²

El reconocimiento intelectual de la maqueta puede llegar a la dimensión conceptual de tesis doctoral en arquitectura, también reconocida por los órganos profesionales:

<< La aportación que hace con este libro Mara Ubeda Blanco analizando la importancia que tiene la maqueta para la debida comprensión y desarrollo de los trabajos arquitectónicos como refrendo de su tesis doctoral (...) José Luis Villa García, Presidente Colegio Arquitectos Valladolid. >>⁴⁶²³

Al contrario que el concepto ‘habitual’ de tesis, la maqueta de trabajo en arquitectura no parte de una hipótesis, sino que la solución aparece al final, por lo que el proyecto se entiende en devenir (“proceso”), una frágil pero deseable situación que la maqueta ‘hipótesis’ puede destruir:

<< El proyecto arquitectónico ha de entenderse como un proceso, en cuyo final se encuentra la solución que al iniciarlo aún se desconocía. “La solución arquitectónica a una determinada tarea aparecerá al final de nuestro trabajo y no al principio” profesor G. Behnisch, Conferencia pronunciada en la entrega de los premios Hogo-Häring, abril de 1989. Aquí se esconde uno de los mayores peligros de las maquetas de trabajo: su construcción ya anticipa una idea precisa del proyecto y al fijarla amenaza con detener su desarrollo en una etapa demasiado temprana. >>⁴⁶²⁴

... y desde esa misma concepción inferida por la maqueta (proyecto como devenir) se recuerda la diferencia programática entre “proyecto” y “obra”:

<< Las maquetas forman parte del proceso de diseño y esto quiere decir que representan siempre momentos modificables del proyecto. También las maquetas de presentación (...) sólo explican una determinada fase del proyecto y aunque se hayan construido como documento para tomar una decisión en la presentación de un proyecto, sería absurdo deducir de ello que la maqueta presentada ha de ser idéntica a la obra construida. >>⁴⁶²⁵

Curiosamente los autores de este texto especializado niegan la utilidad de la maqueta en las últimas fases del proceso proyectivo, aunque reconocen su interés espacial y para detalles constructivos incluso:

<< (...) las últimas fases de elaboración de un proyecto las maquetas apenas son de utilidad a excepción de las maquetas de detalles (en las que pueden estudiarse, por ejemplo, elementos de la fachada o la forma de una escalera), maquetas de una estructura (para elaborar alternativas) y maquetas de espacios interiores (para comprobar el efecto de colores y texturas de los materiales). >>⁴⁶²⁶

⁴⁶²² *Ibidem.*

⁴⁶²³ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.13

⁴⁶²⁴ KNOLL Wolfgang - HECHINGER Martin, *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992, p.7

⁴⁶²⁵ *Op. cit.* p.10

⁴⁶²⁶ *Ibidem.*

El concepto de devenir también aparece en Gehry, entre “sueños”, incluyendo el ‘castillo en el aire’ de Venecia:

<< Si, como asegura Gehry, de 74 años, sus ideas surgen a menudo de sus sueños, es ese aspecto etéreo del subconsciente el que ha quedado reflejado en la propuesta para el programa de expansión previsto para el aeropuerto Marco Polo de Venecia, fundiendo sus revoltijos de metal con los entrantes de los canales. >>

El multidireccional fluir proyectivo de Ghery incluye heterogéneas instrumentaciones de visualización / representación que permiten contrastar los sueños con la “gravedad”:

<< Estos y otros proyectos pueden ser seguidos “fluyendo en todas las direcciones”, como asegura el museo en esta exposición. Para ello están expuestos todos los pasos de su creación dados hasta la fecha, desde los ya conocidos garabatos apresurados de Gehry, a bolígrafo sobre papel blanco, hasta los sofisticados modelos por ordenador creados con programas como CATIA, desarrollado por la industria aeroespacial francesa, con los que comprueba las tensiones ejercidas por la gravedad en el titanio. >>⁴⁶²⁷

A propósito de sueños arquitectónicos (literalmente explícitos en *Edificios y Sueños*) Ramírez establece dos categorías recíprocas en los diferentes procesos entre proyecto y obra que establecen el *tipo de arquitectura* y donde también tiene cabida la maqueta:

<< *De la conceptualización a la materialización*: descripción literaria, memoria-anteproyecto, dibujo arquitectónico fantástico, dibujo arquitectónico plausible, proyecto, maqueta, edificio.
De la materialización a la conceptualización: edificio, maqueta, copia o transposición tridimensional, plano detallado realizado a partir del edificio, dibujo plausible del edificio realizado, dibujo pintura evocativos y fantásticos, descripción literaria técnica y rigurosa, descripción literaria fantástica. >>⁴⁶²⁸

Si Venecia forma parte del sueño actual de Ghery, el sueño de Frank Lloyd Wright para esta ciudad quedó en un proyecto ‘no-obra’, que Moneo ha rescatado como maqueta en una histórica exposición:

<< Los 24 proyectos redimidos fueron elegidos por estar (a juicio del comisario de la muestra) en la cabeza de todos, y los arquitectos elegidos para construirlos se decidieron a partir del conocimiento y la afinidad del arquitecto rescatador con la arquitectura rescatada. Así, Rafael Moneo recupera la Fundación Massieri, que Frank Lloyd Wright no llegó a edificar en Venecia, una ciudad poco hospitalaria para la arquitectura moderna. >>

Recordemos al efecto la ‘idea’ de maqueta que aparece en la exposición, que apunta en la dirección de valorar el proyecto ‘al margen’ de la obra (ausente por desaparecida o no construida):

<< Un grupo de arquitectos españoles inició hace siete años una aventura singular: recuperar proyectos desaparecidos o nunca construidos de los grandes maestros del siglo XX. Las maquetas fruto de tan ambiciosa investigación pueden contemplarse en la exposición *Arquitecturas ausentes*, que se inaugura el martes en la sala de las Arquerías de Madrid. >>⁴⁶²⁹

Por otra parte en esta dialéctica (dualidades) puede apreciarse que la exposición de Gehry fluctúa entre escultura y arquitectura:

<< La exposición sigue así todos los pasos en la creatividad de este genio tardío en el campo de la arquitectura (comenzó cuando tenía 32 años), que prefiere verse también como un escultor. >>⁴⁶³⁰

... que en su calificación de maduro “genio” multididisciplinar interesado proyectualmente por la tridimensionalidad de la maqueta, nos llevaría a una ‘tópica

⁴⁶²⁷ AYUSO Rocío (Los Angeles), *Los Angeles exhibe los nuevos trabajos de Frank O. Gehry*, El País 21 septiembre 2003, p.44

⁴⁶²⁸ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.29

⁴⁶²⁹ ZABALBEASCOA Anatxu, *Lecciones interrumpidas*, El País - Babelia, 12 junio 2004, p.21

⁴⁶³⁰ AYUSO Rocío (Los Angeles), *Los Angeles exhibe los nuevos trabajos de Frank O. Gehry*, El País 21 septiembre 2003, p.44

identidad' con Miguel Angel que también 'fluye' entre la escultura y la arquitectura (particularmente 'retorcida'):

<< (...) el procedimiento de concretizar las primeras ideas proyectuales en una serie de maquetas, a menudo alternativas, frecuentemente satisfacía el ansia (raramente aplacada) de Michelangelo de una personalísima búsqueda de perfección, de la continua superación de los propios esquemas compositivos que le llevará por ejemplo a la inquieta oscilación en la elección de la curvatura a imprimir a la cúpula de San Pedro o, una semana antes de su muerte a los casi noventa años, a atormentar con desesperada energía el mármol de la *Pietà Rondanini*. >>⁴⁶³¹

Cuando explícitamente estamos valorando *la instrumentación de la representación*, cierta tipología de maqueta ("de trabajo") aparece dotada de una identidad con el proyecto, mientras que las "maquetas de presentación" aparecen más relacionadas con el nivel de 'representación':

<< (...) maquetas de trabajo como instrumentos de proyecto. (...) contrariamente a las maquetas de presentación que pueden ser realizadas por encargo, y por tanto, fuera del estudio del proyectista, las maquetas de trabajo deben ser realizadas, dado su valor instrumental, dentro de la estructura del proyecto.>>⁴⁶³²

La arquitectura "se representa" con dibujos y maquetas, pero desde el nivel universitario también se valora como "instrumento de diseño":

<< La arquitectura no sólo se genera a partir de dibujos y maquetas, sino que se representa fundamentalmente a través de estos dos medios de comunicación. En mis conferencias, ejercicios y seminarios sobre los medios de representación arquitectónica impartidos en el Institut für Darstellen und Gestalten, de la Universidad de Stuttgart, la construcción de maquetas es uno de los temas más importantes. >>

... indispensable para el análisis / control de los diferentes aspectos del proyecto, particularmente los formales y espaciales:

<< Aquí el estudiante aprende (...) a traducir los dibujos a un modelo tridimensional y a entender la maqueta como un instrumento de diseño en el que pueden analizarse y estudiarse los volúmenes a edificar como objetos plásticos y controlar el efecto que producen los espacios proyectados. (...) construcción de maquetas, entendida como un proceso de formalización que va más allá de la mera reproducción de un proyecto arquitectónico. >>⁴⁶³³

La maqueta y el dibujo en diseño deben estar dotados de intencionalidad y, considerando su función, establecer cuál es su identidad ("su naturaleza"):

<< Dibujos y modelos: Es muy importante distinguir entre un tipo de modelo o dibujo de otro, sin equivocarse al considerar su intención, ocasión y receptor, y por lo tanto, su naturaleza. >>⁴⁶³⁴

Esta interacción entre dibujo y maqueta, en arquitectura tiene una génesis ilustre (tesis) con el dibujo que acompaña al "proceso proyectual":

<< El origen de este trabajo tiene lugar ante la reflexión sobre la experiencia personal de la maqueta tridimensional en el proceso proyectual. Aunque su estudio ya fue iniciado por algunos profesores del área de Expresión Gráfica Arquitectónica, en cuyos trabajos precedentes nos hemos basado en el intento de completar la tarea que iniciaran con anterioridad a esta investigación. >>⁴⁶³⁵

⁴⁶³¹ PACCIANI Riccardo, *Il modelli lignei nella progerrazione rinascimentale*, en "Rassegna- (Maquette)", Electa, Milán, diciembre 1987, p.16

⁴⁶³² CONSALEZ Lorenzo, *Maquetas - La representación del espacio en el proyecto arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.4

⁴⁶³³ KNOLL Wolfgang - HECHINGER Martin, *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992, p.6

⁴⁶³⁴ POTTER Norman, *Qué es un diseñador: objetos, lugares, mensajes*, Paidós, Barcelona, 1999, p.153

⁴⁶³⁵ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.23

Desprendiéndose consecuentemente unas conclusiones sobre la maqueta de arquitectura, en las que se establecen tres tipologías de “representación” que aparecen jerarquizadas por niveles de ‘simulacro’, desde la escala 1/1, a los planos y por último la maqueta, entendida en un sentido amplio que permite incorporar la dimensión temporal mediante la informática:

<< Conclusiones: Tras el análisis del lenguaje arquitectónico como medio de comunicación, podemos establecer tres categorías de representación. En primer lugar el *Lenguaje directo o natural*, basado en plantillas a escala 1/1, y replanteos directos. En segundo término el *Lenguaje gráfico (Bidimensional)*, consistente en planos, perspectivas y fotografía. Y finalmente, el *Lenguaje a-gráfico (3 y 4 dimensiones)*, maquetas, cine, maquetas digitales y realidad virtual. >>

En este intento de identidad ‘utópica’ entre presentación (“experiencia directa”) y representación, el término “fidelidad” resulta clave y más cuando consideramos el devenir espacio temporal (recorrido / *promenade*):

<< (...) en cuanto a la *Fidelidad* de las maquetas como representación tridimensional, observamos una percepción similar a la experiencia directa de la arquitectura. Una arquitectura se recorre interiormente; sin embargo, una maqueta no es recorrible (salvo en el caso de macromaquetas o de escala 1/1). Por otro lado son infieles en cuanto ocultamiento, deformación, reducción informativa, distorsión, etc., debidas al cambio de material, escala, entorno, sistema constructivo, etc. >>⁴⁶³⁶

Finalmente otro término identitario (sinónimo) “realidad”, se desprende como clave de un proyecto inalcanzable, implicando una conclusiva ‘negación’ intelectual (relativa) del instrumento maqueta:

<< Con este análisis de la maqueta arquitectónica, en cuanto a mecanismo de representación de la realidad, desmontamos el mito de su aparente fidelidad representativa, cuestionándonos si la tercera dimensión es realmente suficiente para acercarnos a la percepción directa de la arquitectura. >>⁴⁶³⁷

El cuestionamiento final de la tesis arquitectónica de Ubeda nos lleva a recordar a Luca Luciani, el ya citado arquitecto suizo / italiano del siglo XVIII-XIX, eternamente “insatisfecho” con todos los instrumentos de representación arquitectónica:

<< Dotado con una especial capacidad como dibujante destacó con las aguadas y acuarelas que enviaba a la Academia de Brena que lo había becado a Roma para completar sus estudios de arquitectura. A pesar de su habilidad, se mostraba siempre insatisfecho con el resultado de sus levantamientos de los Foros Romanos porque no conseguía captar en sus láminas la inefable sensación que se desprendía de los restos antiguos. >>⁴⁶³⁸

En sintonía con esta actitud ‘negativa’ otro arquitecto austriaco más reciente (Hans Hollein) utiliza la incómoda maqueta “a escala natural”:

<< Mi última tienda en Viena, la pequeñísima Joyería Schullin en el Graben está realizada en latón y granito rojo. El elemento de la toma de aire en fachada persiste pero en un lenguaje ya lejano al de Retti aunque no por ello menos trabajado. Ya has visto los distintos modelos de este elemento a escala natural que todavía inundan mi estudio.

Yo, como sabes, no desprecio las obras de pequeño tamaño siempre que sirvan de estímulo a mi trabajo.>>⁴⁶³⁹

Maqueta (en genérico) que, incluso podría tener un tamaño natural ‘casi’ equiparable al ya citado proyecto escultórico de Panamarenko, al fin y al cabo también una maqueta / “estudio”:

⁴⁶³⁶ *Op. cit.* p.343

⁴⁶³⁷ *Ibidem.*

⁴⁶³⁸ CALDUCH Juan, 99 *ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.49

⁴⁶³⁹ CORREA Federico, *Hans Hollein: una entrevista biográfica*, ARQUITECTURAS BIS N°10 noviembre 1975, p.13

<< *Bing of the Ferro Lustro* (1997): Un platillo de siete metros hecho de vidrio gaseoso. Una esfera de tres metros contiene a los pasajeros. Es suficientemente grande como para ir a la Luna y volver. Una pequeña nave que pertenece a la gran nave nodriza “Ferro Lustro”.
(...) Esta es la idea, pero el Bing es sólo un estudio. >>⁴⁶⁴⁰

Presentamos la siguiente etapa (‘otro’ devenir) del sistemático fracaso de Luciani. Descontento con las posibilidades representativas del dibujo, buscó una instrumentación plenamente tridimensional pasando a utilizar la maqueta, llegando a representar tanto la arquitectura como la naturaleza circundante. No obstante la escala y el espacio interior devienen problemáticos, aspectos coincidentes con la citada tesis de Ubeda:

<< Intentó entonces buscar un sistema nuevo de expresión plástica que superase estas limitaciones, ensayando maquetas que reprodujesen no sólo los edificios sino también sus entornos, con las figuras más características, la vegetación, la luz, etc. Aunque los resultados, desde el punto de vista de los volúmenes, relaciones proporcionales, puntos de vista cambiantes y contexto, mejoraron sensiblemente respecto a los dibujos, sin embargo, el cambio de escala respecto a la realidad y las dimensiones reducidas de los modelos seguía distorsionando gravemente el resultado final. (...) era imposible recoger la sensación que produce el espacio interior de los edificios. >>

Con las posibilidades instrumentales de la época Luciani intento solucionar las deficiencias relacionadas con el recorrido interior (*promenade*). No obstante la representación / simulación de los materiales constructivos arquitectura / maqueta fueron insatisfactorios:

<< Con el fin de solventar estas dificultades, incorporó a las maquetas una compleja máquina formada por lentes y catalejos invertidos que permitía un recorrido visual por el interior de los modelos muy cercano a la visión de la realidad. Entonces se percató que esta forma de representar los edificios y de visualizarlos, próxima a la imagen y a la percepción directa, dejaba al descubierto la gran diferencia entre la calidad tectónica de la construcción (la textura de las piedras, el ladrillo, los colores de los estucos, los brillos de los metales) y su reproducción hecha con madera, corcho o escayola. >>⁴⁶⁴¹

Mediando el cuestionamiento de la “reproducción” / representación (como en nuestro curso de doctorado) de los materiales, finalmente decidió pasar a su presentación directa, que venía a significar la conversión de la maqueta en arquitectura. La ‘dramática’ solución / conclusión respecto a la *instrumentación de la representación* en arquitectura, fue que ni las diferentes tipologías del dibujo ni la maqueta conseguían la representación de la realidad, tautológicamente ¡la única real! Presentación frente a representación, desde un riguroso compromiso intelectual, el proyecto debe pasar a ser obra (incluso desde el concepto *in situ*):

<< Para salvar este nuevo contratiempo, quiso entonces hacer sus maquetas con materiales reales, lo que suponía ampliar sus dimensiones de manera alarmante. Al final de todo este proceso llegó a la sorprendente conclusión de que para captar los valores propios de la arquitectura, no son ni útiles ni suficientes las herramientas habituales del dibujo, las vistas, los levantamientos o los modelos. Solamente la reproducción de los edificios, a su escala real, con sus materiales concretos y, a ser posible, en su emplazamiento, pueden hacerles justicia con realismo y fidelidad. >>⁴⁶⁴²

Tiempo después otro arquitecto contemporáneo realiza una equivalente negación ‘conceptual’ del dibujo en el proceso del proyecto. En una *Entrevista a Christopher Alexander* manifiesta:

⁴⁶⁴⁰ PANAMARENKO, *Textos del artista*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.74

⁴⁶⁴¹ CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.50

⁴⁶⁴² *Ibidem*.

<< “Lo que ha destruido la arquitectura es la concepción de que un hombre controle por completo un edificio y proyecte lo que éste va a ser, hasta el último detalle, sobre un pedazo de papel. Cualquiera que asuma esta definición de arquitecto tratará de hacerlo mejor, pero fracasará.” >>⁴⁶⁴³

Desde el diseño también se produce otra negación del dibujo, que en la mayor parte del dilatado proceso proyectivo (del que en otros apartados nos ocuparemos) el diseñador / ‘metodológico’ intenta posponer, para que su visualidad no afecte a la científica objetividad de la metodología:

<< Como se desprende de este esquema de método, todavía no hemos hecho ningún dibujo, ningún boceto, nada que pueda definir la solución. Todavía no sabemos qué forma tendrá lo que hay que proyectar. >>⁴⁶⁴⁴

... y, como alternativa al dibujo, Alexander desde una concepción más humanista elogia la lentitud:

<< “El arquitecto, como lo entendemos hoy, está más ligado a la idea de que todo el edificio sea diseñado de una sola vez de modo que se pueda obtener un préstamo bancario para construirlo y luego todo se realice rápidamente y con gran espectacularidad. (...) las cosas debieran ser razonablemente orgánicas, humanas; los edificios deberían construirse en un período de tiempo mucho más largo. (...) un ejemplo: un proceso que requiere cinco años de construcción.” >>

...que conlleva la natural negación del dibujo, particularmente el del arquitecto ‘oficinista’, aquel dibujo procedente del ‘arquetípico’ tablero de dibujo:

<< Si imaginamos una casa construida en un período de cinco años, vemos que en realidad nadie efectúa un plano y nos damos cuenta en seguida de que la persona que ayuda a la familia a construir su casa ha tenido que ser más un constructor que un empleado de oficina. Y uso deliberadamente esta expresión porque, por supuesto, al hablarle de esto intento que los arquitectos dejen de comportarse como oficinistas, y, llamándolos así, quiero hacerles comprender en qué forma de trabajo están cayendo. Es mucho más creativo y estimulante ser constructor.” >>⁴⁶⁴⁵

Hay otros autores que también insisten radicalmente en la negación del dibujo:

<< La conclusión que creo importante, respecto a todo ello es que, tal como señala Jones: “Ni el diseñador profesional, ni el tablero de dibujo sobre el cual pueden ajustarse entre sí las partes de un diseño, son esenciales para la evolución de formas complejas que estén bien adaptadas a las circunstancias en que se las emplea”. >>⁴⁶⁴⁶

Alexander en su lucha contra el tablero de dibujo propone el paso a la realidad y de nuevo nos encontramos con el concepto del devenir de la representación a la presentación:

<< “Supongamos por ejemplo, que se va a construir una ventana en cierta habitación y que yo trato de solucionar esta pieza en un trozo de papel sobre el que decido exactamente cómo va a ser y dónde va a estar. Haciéndolo así, la ventana resultará fría y sin gracia.” >>⁴⁶⁴⁷

Radicalmente, ¡Alexander niega el dibujo!, que sólo tiene sentido a pie de obra, en el natural devenir del proyecto a obra:

<< ... los planos se dibujaban en las paredes a medida que el edificio iba creciendo >>⁴⁶⁴⁸

⁴⁶⁴³ SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.14

⁴⁶⁴⁴ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.58

⁴⁶⁴⁵ SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.17

⁴⁶⁴⁶ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.108

⁴⁶⁴⁷ SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.15

⁴⁶⁴⁸ ALEXANDER Christopher ET ALT. *Urbanismo y participación. El caso de la Universidad de Oregón*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p.33

... y en el contexto constructivo del proyecto Christopher Alexander admite el “boceto”, al tiempo que cuestiona el ego creativo y por consiguiente el sentido de la identidad proyectiva:

<< “La interrelación entre el arquitecto y el constructor ha sido también muy deformadora. (...) Se ha desarrollado una actitud de total desconfianza entre constructores debido, parcialmente, a razones legales y, también, a deseos egocéntricos de controlar cada cosa hasta el último detalle. Desde la guerra, los arquitectos han complicado increíblemente los planos de los edificios y los especifican hasta el último detalle de una forma tal que nunca se había hecho antes. Hasta 1900, lo normal era hacer un esquema muy rápido, incluso de los edificios muy complicados: se presentaba un boceto y el constructor tomaba ese diseño y lo construía, porque se suponía que éste sabía su oficio y haría lo más adecuado para trasladarlo a la realidad.” >>⁴⁶⁴⁹

Paralelamente desde el diseño observamos un devenir actitudinal que, desde la inicial negación genérica del dibujo, se pasa a una afirmación del dibujo constructivo incluso de la maqueta (en tanto “modelo al natural”), como conclusión del proceso proyectivo:

<< Los dibujos constructivos tendrán que servir para comunicar a una persona que no esté al corriente de nuestros proyectos, todas las informaciones útiles para preparar un prototipo. Estos planos serán realizados de forma clara y legible, en cantidad suficiente para entender bien todos los detalles, y donde no lleguen los planos se hará un modelo al natural con materiales muy semejantes a los definitivos, con las mismas características, por lo que el realizador debe tener muy claro lo que se propone realizar. >>⁴⁶⁵⁰

Debiendo evitarse según Alexander una tendencia ‘mecanicista’ dominante, aquella donde el dibujo deviene dictadura anti-creativa (anti “deleite”):

<< “En los últimos años, el constructor ha llegado a ser algo así como un cumplidor de instrucciones en un proceso mecánico, conforme a las instrucciones absolutas, idénticas, exactas de una colección de cincuenta páginas de dibujos, que no dejan ni siquiera la libertad de colocar un clavo donde él crea conveniente si no lo dice el dibujo. Esta es una situación perjudicial. Ha privado, obviamente, a los constructores de cualquier deleite creativo, permitiéndoles una postura completamente irresponsable que diga: “Si ustedes van a tomar la responsabilidad de todo esto, nosotros sólo lo llevaremos a cabo mecánicamente”. >>⁴⁶⁵¹

También radical es la última negación del dibujo de Luca Luciani, consecuente con su devenir intelectual entre la representación (dibujos y maquetas proyectivas) y la presentación, sugiriéndonos con su sorprendente ‘textualidad’ conclusiva, quizás una anticipación al arte conceptual contemporáneo (ejemplificado en los ‘dibujos-texto’ de Laurence Weiner):

<< El último envío de dibujos que tenía que hacer a la Academia que lo había becado, lo substituyó por una larga misiva donde exponía sus puntos de vista a este respecto, para gran sorpresa y desconcierto de los académicos que, inmediatamente le suprimieron la beca y le conminaron a restituir las cantidades abonadas. Se desconoce si cumplió con este compromiso pecuniario. >>⁴⁶⁵²

En esta creativa negación, la arquitectura se interesa por el concepto de no obra (*Arquitecturas ausentes*, una exposición antes citada), mediando la maqueta para la recuperación de proyectos desaparecidos, equiparados en su conceptualización con los no construidos, es decir el proyecto en estado puro:

⁴⁶⁴⁹ SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.20

⁴⁶⁵⁰ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.62

⁴⁶⁵¹ SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.20

⁴⁶⁵² CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.50

<< Un grupo de arquitectos españoles inició hace siete años una aventura singular: recuperar proyectos desaparecidos o nunca construidos de los grandes maestros del siglo XX. Las maquetas fruto de tan ambiciosa investigación pueden contemplarse en la exposición *Arquitecturas ausentes*, que se inaugura el martes en la sala de las Arquerías de Madrid. >>

Incluso la no-obra ('sinónimo' de proyecto) puede ser más activa por su capacidad de proposición que una construcción real, destacándose su cualidad edificante (*paradigma* ya citado) y equivalente a una valoración ética, como explícita la deriva lingüística de edificio a "edificante":

<< ¿Qué es peor para un edificio, desaparecer o no llegar a ser? "Los edificios, al margen de haber sido construidos o no, pueden ser edificantes". Mariano Bayón, comisario de esta muestra, sintetiza así el objetivo de la exposición. Algunas arquitecturas no construidas son más activas que muchas que sí lo han sido. Su calado y su capacidad de propuesta se demuestra mayor a través del tiempo. >>

... aunque la autonomía del proyecto no siempre aparece consensuada:

<< A pesar de que buena parte de los arquitectos consideren que la construcción de un edificio es fundamental para juzgar su valía, este proyectista sostiene que la vanguardia de un edificio puede probarse desde el plano, al margen de las tres dimensiones. >>⁴⁶⁵³

Los proyectos no construidos, pero ahora existentes en maqueta, están dotados de intencionalidad, la de ser arquitectura, de ser construidos, de pasar de proyecto a obra, aunque accidentalmente sean no-obra:

<< Maquetas y estudios rescatan los proyectos no construidos de grandes arquitectos. "(...) Todos los proyectos tienen una fuerte vocación de ser construidos y no son ejemplos de evasiones formales ni se convierten en obras líricas", afirmó Mariano Bayón. >>⁴⁶⁵⁴

El comisario de la exposición establece una valoración crítica y ética, incluso propone como válida la arquitectura que hasta puede carecer de intencionalidad inicial de ser construida y que, sin embargo, nos ilumina desde el mundo 'ideal de las ideas'. Algo que literalmente hicieron otras míticas no arquitecturas (por desaparecidas) como el Faro de Alejandría o el Coloso de Rodas, algunas de las Siete Maravillas del Mundo (que también hemos revisado en este trabajo) que reflexionan sobre la identidad del proyecto, donde ser construido o no, resulta irrelevante:

<< "Esa discusión sólo puede establecerse si uno considera la arquitectura no pensada para poder construirse como válida. Lo que diferencia a los proyectos activos, y por tanto edificantes, es que fueron pensados para poderse construir. Por eso son luces e iluminan con sus ideas, y el hecho de que fueran o no construidos se convierte en algo secundario", apunta, "La diferencia de estos proyectos con los trabajos contemporáneos, que muchos ya anuncian, es la diferencia entre el espectáculo y el rigor", sentencia. >>⁴⁶⁵⁵

El comisario de la exposición insiste críticamente, en la valoración de aquella idea sobre el rigor del proyecto que puede hacer secundaria la obra, cuando éste es mero espectáculo construido. Concepción que también tiene correspondencia con otros autores, como por ejemplo Augé que desde la antropología en *Ficciones de fin de siglo* incluso comparte valoraciones "situacionistas":

<< La gente está cada vez más dirigida y más metida en el espectáculo, tal como ya habían visto los situacionistas. Pero este espectáculo que podemos ir a ver en Disneyland, en los Center Parcs, en los lugares más relevantes del turismo, está ya en nuestras cabezas, en nuestros cuerpos y en nuestras casas. El diseño juega con algunas constantes de nuestro imaginario: regresa al pasado o extrapola el futuro,

⁴⁶⁵³ ZABALBEASCOA Anatxu, *Lecciones interrumpidas*, El País - Babelia, 12 junio 2004, p.21

⁴⁶⁵⁴ SAMANIEGO Fernando, *La memoria de 24 edificios del siglo XX*, El País 2 octubre 2004, p.42

⁴⁶⁵⁵ ZABALBEASCOA Anatxu, *Lecciones interrumpidas*, El País - Babelia, 12 junio 2004, p.21

regresa a lo local o mezcla los exotismos, enraíza o despega y traza en la ciencia ficción una líneas de fuga hacia un reencuentro todavía improbable. >>

Desde el contundente título de *El diseño desde el punto de vista del antropólogo* cuestiona el diseño del espectáculo (“ilusión”), que incluye una tipología de dibujo no exenta de alguna paradoja:

<< Nuestro mundo -en tanto que planeta común- carece de una verdadera solidaridad y por lo tanto de una verdadera realidad; no tiene ni mito ni simbología. En él, el diseño dibuja con elegancia figuras que sugieren lo contrario, formas de la ilusión. >>⁴⁶⁵⁶

Volviendo a la maqueta y a la arquitectura, Zabalbeascoa destaca el magisterio de la no obra desde una perspectiva histórica, a modo de *Lecciones interrumpidas*:

<< Una reivindicación del trabajo de dos de los mejores maquetistas del mundo, Juan de Dios Hernández y Jesús Rey, está en el origen de esta ambiciosa muestra que trata de rescatar del olvido lecciones de grandes arquitectos. >>

La continuidad histórica de la lección está asegurada por la magistral afinidad del “arquitecto rescatador” que así nos permite el acceso a una *filosofía perenne* (tema / término que desde una perspectiva espiritual desarrollaremos):

<< Los 24 proyectos redimidos fueron elegidos por estar (a juicio del comisario de la muestra) en la cabeza de todos, y los arquitectos elegidos para construirlos se decidieron a partir del conocimiento y la afinidad del arquitecto rescatador con la arquitectura rescatada. Así, Rafael Moneo recupera la Fundación Massieri, que Frank Lloyd Wright no llegó a edificar en Venecia, una ciudad poco hospitalaria para la arquitectura moderna. >>⁴⁶⁵⁷

Este concepto de no-obra tiene otras variaciones. En el caso de Gehry, por ejemplo, encontramos un gran número de maquetas que explicitan el proceso creativo del proyecto y aportan el concepto de descarte o de “obra abandonada” en el devenir proyectivo:

<< Incluso están presentes obras abandonadas, como el hotel Astor Place, para el que elaboró 16 maquetas diferentes antes de que la crisis económica acabara con la propuesta. >>⁴⁶⁵⁸

La negación de la obra afirma el valor de la intemporalidad, toda una *filosofía perenne* de la no existencia, una concepción de la arquitectura como paradigma que fluye a través de los tiempos:

<< Buena parte de los proyectos que esta exposición exhibe supusieron, en el momento en que fueron ideados, una propuesta rotunda y chocante. Basta contemplar el escurridizo interior del Cineac que Jan Duiker construyó en Amsterdam en 1933, y que Bayón ha querido rescatar con imagen y sonido. Se trata de un proyecto precursor de la arquitectura fluida actual, (...) en el que se proyectaban noticias que la gente veía de pie, mientras entraban y salían los curiosos. (...) a pesar de tratarse de propuestas osadas, ninguno de los proyectos elegidos supone un mero juego formal, “no son trabajos de evasión a los que tan acostumbrados nos tienen los tiempos recientes”, puntualiza Bayón. >>

... manteniendo, no obstante, su compromiso con la realidad:

<< Son proyectos que, a pesar de ser viejos y de no existir, se mantienen vivos, constituyen una arquitectura activa de la que se puede aprender. Cada uno de los edificios recuperados trató de resolver problemas generales y reales. “Por eso las conclusiones de cada proyecto son hoy una lección que puede aplicarse a otros trabajos”, sostiene. >>⁴⁶⁵⁹

La paradoja acota los extremos realidad / fantasía y el pasado se proyecta hacia el futuro / presente:

<< Frederick Kiesler o (...) Jorn Utzon (...) Trataron de plasmar con sus proyectos nuevas maneras de mirar el mundo y nuevas maneras de construirlo. Esa es la clave de la muestra, y la paradoja de los proyectos: todos los edificios recuperados son arquitecturas realistas, aunque, por su osadía y visión,

⁴⁶⁵⁶ AUGÉ Marc, *Ficciones de fin de siglo*, Gedisa, Barcelona, 2001, p.111

⁴⁶⁵⁷ ZABALBEASCOA Anatxu, *Lecciones interrumpidas*, El País - Babelia, 12 junio 2004, p.21

⁴⁶⁵⁸ AYUSO Rocío (Los Angeles), *Los Angeles exhibe los nuevos trabajos de Frank O. Gehry*, El País 21 septiembre 2003, p.44

⁴⁶⁵⁹ ZABALBEASCOA Anatxu, *Lecciones interrumpidas*, El País - Babelia, 12 junio 2004, p.21

puedan parecer fantásticas. (...) posiblemente fuera ese aspecto imaginativo el que los condenara a una vida breve o lo que les impidiera llegar a ser. >>

... para Quetglas esto (el proyecto en plano o maqueta) ya es arquitectura, subrayando la validez del proyecto, sin necesidad de ser obra, a modo de partitura musical todavía no interpretada:

<< El arquitecto mallorquín [Josep Quetglas] se cuenta entre quienes consideran que los planos son ya arquitectura, de la misma manera que otros consideran que la música está ya en la partitura. >>⁴⁶⁶⁰

Las maquetas aunque no sean obras pueden venir acompañadas de ilustres citas que evidencian una “necesidad interior” (opuesta a la falsedad exterior) y que en el caso de Kandinsky vimos que era de índole espiritual (*De lo espiritual en el arte*):

<< ¿Se puede probar la bondad de un edificio no construido? Los propios arquitectos metidos a investigadores difieren en sus respuestas. Bayón trata de contestar con una cita de Kandinsky que distingue entre una obra de arte auténtica y otra falsa. “La auténtica parte de la necesidad interior del autor. La falsa parte de la exterior. Es decir, de la ambición y la codicia”. >>

La ‘iluminación’ (con doble sentido, también espiritual) viene incorporada en estos planos y maquetas de un proyecto fuertemente comprometido con las “luces” de la verdad:

<< Los planos informan ya sobre la capacidad, o incapacidad, de la arquitectura. “En ellos pueden leerse las evasiones ideadas para captar el interés de políticos y grandes públicos o las aventuras personales que buscan tratar de mejorar la manera de habitar el mundo”, concluye Bayón. Los veinticuatro proyectos incluidos en esta exposición siguen vigentes, siguen siendo luces, luces interrumpidas. >>⁴⁶⁶¹

Delatando la falsedad exterior del “actual espectáculo” estelar de los medios, el comisario (Mariano Bayón) manifiesta una crítica constructiva a partir de las pedagógicas maquetas-proyectos:

<< “Las maquetas recogen las investigaciones de algunos ejemplos de las arquitecturas más activas, que en este momento tienen algo que descubrir, en contraste con la arquitectura actual del espectáculo y mediática de las estrellas” (...) “Estos proyectos reflejan las búsquedas de los autores para mejorar las condiciones de la arquitectura de forma muy realista. No hay nada de nostalgia ni se trata de una visualización formalista. Los edificios no construidos nos siguen dando lecciones”. >>⁴⁶⁶²

Actuales “estrellas” del proyecto en devenir (*Work in progress* + formas fluidas) como Gehry alumbran proyectos también inexistentes por futuros:

<< La inauguración el próximo 23 de octubre de la última obra arquitectónica de Frank O. Gehry, el auditorio Walt Disney de los Angeles (la nueva sede de la Filarmónica de Los Angeles), llega acompañada de la exposición *Work in progress*, con la que el Museo de Arte Contemporáneo de esta ciudad (MOCA) abre las puertas al estudio de este arquitecto y ofrece una mirada a una docena de futuros proyectos.

(...) “Como siempre, mi interés está en el trabajo, así que ya he pasado a otro proyecto”, afirma Gehry en el catálogo de una muestra que también desea mirar al futuro.

Por eso, todos los proyectos escogidos por la comisaria de la exposición, Brooke Hodge, están por venir.>>

En la exposición de Gehry aparecen también maquetas sobre mesas que enfatizan el concepto de lugar de trabajo (colectivo), preguntándonos en nuestro devenir discursivo sobre la arquetípica mesa (coordinada ‘cero’) donde se alumbraba el proyecto:

<< (...) el MOCA también ha querido convertir esta exposición en una mirada al funcionamiento del estudio de Gehry (...) exhibiendo las maquetas y dibujos en espacios diáfanos, en muchas ocasiones colocados encima de borriquetas convencionales o estanterías de madera vista que quieren reproducir el mismo ambiente que se respira en su lugar de trabajo. >>⁴⁶⁶³

⁴⁶⁶⁰ *Ibidem.*

⁴⁶⁶¹ *Ibidem.*

⁴⁶⁶² SAMANIEGO Fernando, *Los mejores edificios no construidos del siglo XX*, El País 22 agosto 2004, p.30

⁴⁶⁶³ AYUSO Rocío (Los Angeles), *Los Angeles exhibe los nuevos trabajos de Frank O. Gehry*, El País 21 septiembre 2003, p.44

Recordemos que el proyecto es una ‘búsqueda’ (no exenta de connotaciones espirituales) donde la maqueta sobre la mesa constituye una materialización de la idea y un soporte que evidencia el devenir creativo del proyecto:

<< (...) en muchos sentidos es instrumento y como tal, con él se experimenta y a través de él, la idea adquiere importancia, trascendencia, significado, como fin último del proceso creativo. Subrayemos la función de la maqueta tridimensional como herramienta de análisis e investigación. No son maquetas perfectamente acabadas, sino algo mucho más abstracto, es la traducción de un concepto, que responde a una búsqueda, ya sea de un orden, espacio, forma... >>

Esta maqueta necesariamente inacabada aparece sobre la mesa dotada de cierta ‘mística’ indiferencia (como el *ready-made* de Duchamp) sin apearse al error o al acierto (recordándonos al concepto *mushotoku* del zen):

<< Contenedoras de errores, aciertos, manchas, apuntes, señales..., contaminadas de pensamiento, son el reflejo de las fases que el artista atraviesa dentro del proceso, y precisamente en esta contaminación de reflexiones lo que otorga a la maqueta u objeto su belleza y atractivo. >>⁴⁶⁶⁴

No obstante para evitar algunos errores la tesis de Ubeda establece ciertas diferencias entre “maqueta” y “modelo”:

<< De forma general, lo que se entiende por *maqueta* es la reproducción exacta, a escala reducida de un objeto, mientras que modelo no es sólo aquello que se copia literalmente. Es considerado como modelo todo objeto o idea que sirve de punto de partida para la creación de una obra. >>

Insistiendo también en el hecho de que el devenir creativo que une / separa el proyecto de la obra queda evidenciado en la maqueta arquitectónica, que va hacia el futuro pero que paradójicamente también hacia el pasado, en esa búsqueda esencial donde incluso aparece la naturaleza para construir ciertas constantes que definen su identidad:

<< En el transcurso de la ejecución, este modelo puede ir sufriendo modificaciones sucesivas que vayan transformando la forma inicial, derivando hasta llegar a formas totalmente distintas de las originarias, de manera que entre el modelo y la obra terminada no exista similitud alguna. El modelo pasa a ser aquí, un símbolo, como lo es la cabaña primitiva vitruviana, rito o mito de la especulación arquitectónica, que ha aparecido siempre como el paradigma del edificio, considerado como tipo soberano y eterno, el patrón por el cual se juzgan todos los edificios y que demuestra que el interés del retorno a los orígenes es una constante en el desarrollo humano. >>⁴⁶⁶⁵

También el lugar de trabajo multidisciplinar de Mariscal incluye la naturaleza y allí aparece la maqueta, pero sobre todo en la “mesa” destaca la heterogeneidad y el mestizaje, necesariamente creativos:

<< El Estudio Mariscal, que emplea a 40 personas y sigue una orientación interdisciplinar, ocupa un recinto industrial llamado Palo Alto, en el barrio barcelonés del Poble Nou. Las espaciosas naves rehabilitadas de la antigua fábrica, con una huerta ecológica que hace las veces de jardín japonés en el centro de la gran pagoda, propician un ambiente de sosiego en el que Mariscal, con su colaborador más próximo, Fernando Salas, estudia y proyecta trabajos lejos de los ruidos de la ciudad. La mesa de Mariscal, frente a una enorme cristalera asediada por plantas trepadoras, se halla rodeada de toda clase de objetos y cachivaches, pinturas y esculturas de Mariscal, montones de apuntes y pruebas de grafismos, maquetas y lienzos recién pintados. >>⁴⁶⁶⁶

⁴⁶⁶⁴ BELOSILLO Javier, *Prólogo*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003,

p.7

⁴⁶⁶⁵ UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.35

⁴⁶⁶⁶ SAENZ Marcel.li *Planeta Mariscal*, El País Semanal 1395, 22 junio 2003, p.47

La “mesa” de ‘no-trabajo’ del también multidisciplinar Le Corbusier situada en su lugar de ocio preferido aparece dotada de pluralidad, no obstante, clasificable que incluye necesariamente por contexto y contenido a la “naturaleza”:

<< La mesa de Cap Martin secciona los tres reinos entre los cuales dividimos la naturaleza: *minerales* (las piedras); *vegetales* (las raíces); *animales* (huesos y conchas). (...) Los objetos sobre la mesa de los OMA son de una materia infinitamente más vil, voluntariamente monótona, pero aquí está la gracia, igualmente perfecta respecto al proyecto. (...)

Le Corbusier encuentra físicamente un objeto y lo trabaja mentalmente. >>⁴⁶⁶⁷

El también multidisciplinar creador Panamarenko desde la artística maqueta se interesa tanto por la técnica (ironía sobre su fracaso) como por la “naturaleza”, para su “proyecto infinito” (e irresoluble) y a la vez constante (identidad):

<< (...) no funcionan como medios de transporte, podrían verse como comentarios irónicos a la ilimitada ambición humana, puesto que tienen algo de fracaso técnico o científico. (...) vistas como obras de arte, se convierten en emblemas de la invención pura y en contenedores de metáforas imperecederas. Los intereses que las sustentan, ya sean una determinada teoría científica o la imitación de unos elementos de la naturaleza -como un insecto o un pájaro-, son siempre constantes, por lo que no hay evolución estilística evidente. (...) sugiriendo la vastedad de un proyecto obsesivo e infinito, puesto que es probablemente irresoluble. >>⁴⁶⁶⁸

Otros artistas, como Valentín Vallhonrat, utilizan la maqueta con un sentido de hibridación, enfatizando la interacción entre arquitectura y “Naturaleza” desde el cuestionamiento de la representación misma:

<< Valentín Vallhonrat invita al espectador, en su habitual y sutil juego de referentes y sustitutos, a pasear por las más relevantes construcciones arquitectónicas universales para cuestionar nuestro modelo de representación de la realidad.

PRE. La maqueta tiene aquí un papel protagonista en este cruce de caminos. >>

... y la respuesta enfatiza el valor de la “integración”:

<< RESP. Todas las imágenes son reconstrucciones. Todas son sustitutos de aquellos iconos interiorizados que permiten reconocer las diferentes esculturas. El sustituto es, en gran medida, el centro de mi trabajo. (...) Empiezo a trabajar en una inclusión de la escala real dentro de modelos contemporáneos como pueda ser la ciudad, la integración de la arquitectura y la Naturaleza o de lo artificial y lo natural, donde el hombre genera modelos sin dejar ni un centímetro cuadrado sin globalizar y universalizar. >>⁴⁶⁶⁹

Por su parte Panamarenko desde la “multiplicidad”, aparentemente contradictoria con la especialización que parece dominar el *zeitgeist* (incluso que incide sobre el concepto arquetípico de tesis doctoral especializada), construye su “identidad” sin apegos:

<< (...) se le considera en su calidad de científico e ingeniero, además de artista, reconociendo con ello que su genio radicaba en esa multiplicidad que hoy día, debido a la complejidad de los saberes, sería imposible de abarcar por una sola persona. (...)

Al haber construido su propia identidad como artista según su particular ficción, (...) consigue también que su obra permanezca desligada de igual manera de la historia del arte y de la ciencia, para así tener fuera de ambas una existencia propia. >>⁴⁶⁷⁰

⁴⁶⁶⁷ GUARDIGLI Decio, *Eureka*s, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.20

⁴⁶⁶⁸ JUNCOSA Enrique, *Teoría del vuelo*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.19

⁴⁶⁶⁹ DIAZ-GUARDIOLA Javier, *Valentín Vallhonrat: “La fotografía es en sí misma una generadora de ficciones”*, Blanco y Negro, 27 septiembre 2003, p.30

⁴⁶⁷⁰ PAZ Marga, *Panamarenko*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.46

Carlos Garaicoa (La Habana, 1967) en su exposición en la Galería Elba Benítez también se muestra interesado por la maqueta y la arquitectura, valorando especialmente la naturaleza y su alarmante devenir ‘minimalista’... bosque, jardín, apartamento, maceta:

<< (...) a sus habituales maquetas, fotos y dibujos arquitectónicos se une un novedoso proyecto de intervención pública. (...)

PRE.¿Cómo entiende la arquitectura? RESP. Como materia prima, creo que el hombre contemporáneo es un hombre de ciudad, inmerso en una tensión y una serie de contradicciones que sólo se resolverán en un futuro cercano y en la ciudad. Hemos sido desplazados de los bosques al jardín, y del jardín al apartamento, a la maceta. >>⁴⁶⁷¹

Este artístico proyecto de futuro decreciente conceptualmente parece sintonizar con la visión arquitectónica atribuida a Walter Jonas, donde se incide con distintos procedimientos (incluso mediando la genética, que valora la identidad) sobre la naturaleza humana:

<< (...) una visión optimista y con sentido del humor que M. Ragon atribuye a Walter Jonas:

El fin más digno de la humanidad. “Puesto que es imposible detener la evolución mortal de la humanidad, es preciso encontrar con todas nuestras facultades intelectuales, con toda nuestra ciencia, un medio de terminar que sea verdaderamente digno del hombre. (...)” >>

... que in / directamente incidirá sobre la arquitectura / “espacio habitable”:

<< Puesto que no se puede agrandar hasta el infinito el espacio habitable para los hombres, es indispensable adaptarlos a las condiciones exteriores. El único medio es disminuir la dimensión del hombre frente a la fastidiosa tendencia actual a crecer, no sólo en cantidad sino en talla. En algunas generaciones, por mutaciones artificiales (rayos X y otros procedimientos) se deberá llegar a reducir a los hombres a la dimensión de un gato pequeño. Entonces sería posible, hasta el año 5000 producir generaciones de niños en un número creciente. Pero después sería necesario decidirse a una nueva mutación: los hombres seguirían siendo hombres pero tendrán la dimensión de las hormigas. >>⁴⁶⁷²

En este “fin” el tamaño sigue disminuyendo y del “cero” se pasa al “infinito”:

<< (...) Pero en el año 10000 el espacio para esos pequeños hombres sería de nuevo demasiado pequeño. Entonces los hombres se decidirán a adoptar el tamaño de microbios. Esto valdrá hasta el año 12000. Después llegaremos al tamaño de los virus ¡El hermoso mundo cristalino! Pero los virus también tienen una dimensión. Por eso en el año 15000, el hombre se identificará con la dimensión del átomo. En algunos millares de años se alcanzará la dimensión de las partículas nucleares y al fin, poco después del año 20000, no quedará más que la decisión de adoptar la dimensión cero que permitirá alcanzar el infinito. >>⁴⁶⁷³

Como conclusión, en esta historia del devenir de Michel Ragon (*Prospective et futurologie*, Casterman, París, 1978, p.35) la materia deviene “espíritu”, indefinible entre cero e infinito, donde la “arquitectura” será “innecesaria” y por tanto necesariamente inexistente:

<< “El infinito contendrá la posibilidad de una multiplicación eterna. El hombre habrá desaparecido dignamente, sin crueldad, sin guerra, y habrá triunfado de las leyes del Universo que son leyes matemáticas y geométricas del tiempo y del espacio.

¡Que triunfo! El hombre ya no será un animal. Será espíritu puro, entre el cero y el infinito. Habrá dado el gran paso de la materia bruta y pesada hacia una especie más fina que el éter del universo (...)” En este estadio la arquitectura, obviamente, será innecesaria. >>⁴⁶⁷⁴

⁴⁶⁷¹ DIAZ-GUARDIOLA Javier, *Carlos Garaicoa: “Las respuestas a la función del arte están en la ciudad”*, Blanco y Negro, 29 noviembre 2003, p.29

⁴⁶⁷² RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.218

⁴⁶⁷³ *Ibidem.*

⁴⁶⁷⁴ *Op. cit.* p.219

Retomando finalmente al proyecto de Carlos Garaicoa observamos su valoración de la maqueta como mestizaje de escultura, arquitectura, diseño, dibujo y filosofía:

<< La maqueta es la imposibilidad de construir. Estas de Elba Benitez reproducen el diálogo que quiero establecer entre ficción y realidad. La devolución de esa realidad ficcionada o creíble que busco es posible gracias a la maqueta, que es un mecanismo que pertenece a la arquitectura, un lenguaje puro y rancio, racional, que puede ser devuelto de otra manera, logrando incluso expandir los límites de la misma creación: una maqueta es a la vez una escultura, un espacio arquitectónico, un ámbito de diseño, una pintura o un dibujo y una reflexión sociológica pura y filosófica. (...) lo arquitectónico se convierte en señuelo para recuperar la memoria colectiva. >>⁴⁶⁷⁵

Precisamente la recuperación de la “memoria” (aquí artística) también interesa a Panamarenko volviéndonos a encontrar con la obra maestra de Duchamp:

<< Entre las más curiosas se encuentran sin duda sus proyectos de automóviles voladores para explorar la selva, como K2 (1991), (...) o *Grote Plumbiet* (1984), una máquina de imanes para elevar objetos por encima de la atmósfera extraída de *Le Grand Verre* (1915-1923), la obra cumbre de Marcel Duchamp.>>⁴⁶⁷⁶

Duchamp aparece como parte de la artística tradición moderna que incluye el “humor” y la “ironía”, de la cual Panamarenko es continuador:

<< Este componente de abierta ironía se une a la inclusión del humor de una manera que ha servido de arma de ruptura y de creación radical desde los principios de la modernidad -desde Dada, Picabia o Duchamp-, llegando hasta el Pop y su herencia actual, y especialmente en su compatriota Marcel Broodthaers. >>⁴⁶⁷⁷

El gran hallazgo de Duchamp (el *ready-made*) también interesa al entorno proyectivo de la arquitectura, en el que sobre la mesa (arquetípicamente en blanco) aparecen tanto la maqueta (*ready-made* incluso) como el dibujo:

<< Objetos encontrados y observados con otra mirada. A través del dibujo se transforma su orden interno en un mundo de leyes y escalas distintas. Dibujo como instrumento de pensamiento imaginación y memoria confrontadas. >>⁴⁶⁷⁸

En las técnicas de construcción de maquetas arquitectónicas los *ready-mades* constituyen toda una “tipología”, conceptualmente relacionada con el “collage”:

<< (...) el primer paso elemental en la construcción de una maqueta consiste en realizar, dar forma y fijar la textura superficial de los cuerpos, superficies y barras. A esto se le añade la posibilidad de buscar objetos encontrados, los llamados “ready-mades”, reinterpretarlos e incorporarlos a la maqueta o construir con ellos el modelo como si se tratase de un collage. >>⁴⁶⁷⁹

Sobre la mesa de algún arquitecto concreto, reaparece en el devenir proyectivo el interés explícito por el *ready-made* fecundando la identidad del lugar, un estudio creativamente contaminado por “otras disciplinas artísticas” (tal como sucede en nuestra tesis):

<< “...Era una especie de secreto entre nosotros, y como hacía ruido, lo llamamos el objeto ‘ready-made’ con ruido secreto... Escúchalo, no sé, no sabré nunca si es un diamante o una moneda...” Marcel Duchamp.

⁴⁶⁷⁵ DIAZ-GUARDIOLA Javier, *Carlos Garaicoa: “Las respuestas a la función del arte están en la ciudad”*, Blanco y Negro, 29 noviembre 2003, p.29

⁴⁶⁷⁶ JUNCOSA Enrique, *Teoría del vuelo*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.21

⁴⁶⁷⁷ PAZ Marga, *Panamarenko*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.49

⁴⁶⁷⁸ PICADO Ruben y BLAS M^a José de, *El ojo del arquitecto*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.68

⁴⁶⁷⁹ KNOLL Wolfgang - HECHINGER Martin, *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992, p.10

Este texto acompaña las imágenes de nuestro estudio. Un lugar con una definición incierta, donde se pretende generar diálogos en torno a la arquitectura, contaminados de otras disciplinas artísticas. Compartiendo la investigación teórica, la práctica profesional y la docencia. Oscilando entre lo real y lo intuido, entre la escala real territorial y la íntima, entre lo efímero y lo permanente. >>⁴⁶⁸⁰

Este concepto del devenir (“entre lo efímero y lo permanente”) impregna el creativo trabajo de Le Corbusier (que ‘re-citamos’) sobre los objetos de *réactions poétiques* en continua transformación:

<< La luz de la escritura estroboscópica que alumbraba la mesa sin resolver de EUREKAS, continuaba enajenante hasta hacer pensar que los mismo dibujos-maquetas-instrumentos no son sino *fósiles*, en su calidad de pruebas materiales.

Así pues me volvió a la mente, por un asociación elemental, el plano que en Cap Marin recoge esos objetos a los cuales Le Corbusier reconocía el poder de provocar *réactions poétiques*, de instituir un régimen de intercambio, de transformarse en *otra cosa*. >>

... inclasificable, entre maqueta artística y “mesa” *ready-made*, Le Corbusier integra la naturaleza en la continua e imprevisible “transformación” creativa (que nos vemos obligados a re-utilizar como cita):

<< (...) volvemos a la mesa de Cap Martin, al conjunto heteróclito de esos objetos premonitorios de otras obras posibles, al pensamiento prodigioso (...) que en 1957 transforma un caparazón de cangrejo corriente encontrado en Long Island en 1947 en el antepasado del volumen de una cubierta magnífica en Ronchamp. Es conocidísima la anécdota, basta con seguir el episodio en las palabras del mismo Le Corbusier para darse cuenta de que la transformación ocurre encima de una mesa, por la proximidad imprevista de una cosa con una idea. >>⁴⁶⁸¹

Una estrategia creativa que con antecedentes en el *ready-made*, es actualmente re-utilizada por OMA, integrando diferentes conceptos, pero también arquitectura y naturaleza:

<< En *Rotterdam*, sobre una mesa del taller de los OMA, están amasadas las distintas versiones de aquellos pedazos, separados y suspendidos los unos a los otros, que son además los espacios donde se divide gordianamente el programa de la biblioteca [concurso 1989 de la *Trés Grande Bibliothèque de Paris*]. >>

... repetición pero con diferencia, porque la “naturaleza” se repite para ser siempre diferente:

<< (...) resultan ser casi los mismos objetos recogidos por Le Corbusier y colocados sobre su mesa, pero la distinta consistencia descubre el *reverso* del procedimiento de intercambio entre lo mental y lo físico. La mesa de Cap Martin secciona los tres reinos entre los cuales dividimos la naturaleza: *minerales* (las piedras); *vegetales* (las raíces); *animales* (huesos y conchas). (...) Los objetos sobre la mesa de los OMA son de una materia infinitamente más vil, voluntariamente monótona, pero aquí está la gracia, igualmente perfecta respecto al proyecto. >>⁴⁶⁸²

De esta manera, para comprender “la naturaleza del proyecto” (identidad) la maqueta arquitectónica deviene creativo juego de “intersecciones”:

<< Le Corbusier encuentra físicamente un objeto y lo trabaja mentalmente. En *Ronchamp* los saltos, aun tan sólo de escala, de un procedimiento legendario son deslumbrantes. (...) También los objetos que se reparten la arquitectura de los OMA para la *TGB* son *objects trouvés*, pero en este caso pescados en la mente y trabajados físicamente. Operaciones inaugurales de las cuales deriva la *naturaleza* del proyecto.>>

... “intercambio” desde Le Corbusier a OMA, pasando por el humorismo de Lautréamont:

⁴⁶⁸⁰ GAZAPO Dario y LAPAYESE Concha, *Estudio*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.48

⁴⁶⁸¹ GUARDIGLI Decio, *Eurekas*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.19

⁴⁶⁸² *Op. cit.* p.20

<< Pero es siempre en el vaivén de intersecciones del intercambio entre dimensiones mentales y físicas, continuamente desviado, ni siquiera ya platónico, sino *lautréamontiano* más bien, (...) En el proyecto de los OMA el intercambio se ha invertido: los objetos son en primer lugar mentales (la materia elegida para la maqueta, los sacos sobre el telón de fondo, como testigos), se vuelven físicos una vez fuera por pura paradoja (en maquetas dentro de un edificio) y no tienen más remedio que manifestarse descolocados. >>⁴⁶⁸³

En arte recientemente con Panamarenko la maqueta artística también está en intersección entre “fracaso” y “humor” (como Lautréamont):

<< Las consecuencias de las acciones emprendidas en sus obras producen fenómenos que no por inesperados dejan de haber sido plenamente asumidos y estar interrelacionados entre sí, como son el fracaso y el humor. >>⁴⁶⁸⁴

... y ‘coherentemente’ la mesa del arquitecto deviene mesa surrealista, donde creativamente se yuxtapone la heterogeneidad:

<< Y, en la arquitectura, durante siglos pero no desde siempre, es sobre las mesas donde existía, en positivo, el espacio sobre el cual se proyectaban los proyectos. La mesa es el instrumento técnico de la contigüidad de cosas varias. Contigüidad ya en sí significativa, eventualmente abstrusa pero reveladora, con el legado de aquel encuentro del paraguas con la máquina de coser sobre una mesa de quirófano (¿pero sobre qué mesa no se opera?) (...) >>⁴⁶⁸⁵

Puesto que hemos hecho alusión a ello, debemos citar finalmente la conocida mesa surrealista ‘proyectada’ por Lautréamont (con “brillante chispa”):

<< La imagen surrealista nace de la yuxtaposición casual de dos realidades diferentes, dependiendo la belleza de la imagen de la chispa que salta de su encuentro: cuanto más diferentes sean los dos componentes de la imagen, más brillante será la chispa. Breton creía no podía existir premeditación en este tipo de imagen; el ejemplo más perfecto, que se propusieron como émulo fue la frase de Lautréamont: “Tan bello como el encuentro casual, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas.” Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Chants de Maldoror* (chant sisième), París, 1868-1874. >>⁴⁶⁸⁶

De la mesa del arquitecto pasamos al taller del artista en nuestro proyectivo estudio de la instrumentación. Si en el proyecto de arquitectura el objeto / volumen (sublimado en la mesa) es el protagonista, el artista tiene su correlato en el espacio, en el lugar, en el taller sobre el que deambula para encontrar en el aquí y el ahora (como en el zen) un eureka creativo:

<< Esta muestra de zapatos que usa cada artista en su estudio, acompañados de la foto de este taller de trabajo, es una de estas preocupaciones por lo “*insignificante*” que el maestro Miró nos enseña casi sin decirlo. (...) ¿Y qué pintan esta colección de zapatos de artista? (...) “Pintan los pasos de la exploración del artista. Pintan los caminos de su azarosa búsqueda. Pintan el esfuerzo tenso de su creación. >>

La búsqueda puede culminar en un hallazgo o no conducir a ninguna parte, aunque parece que lo importante sea el camino en sí, trascendente o no:

<< Pintan sus bailes y saltos de alegría y de gozo cuando ha encontrado cualquier cosa, cualquier idea, cualquier coyuntura. Pintan la soledad y la tristeza de sus pasos perdidos por senderos que no llevan a ninguna parte. Pintan la travesía y la orientación por los espacios de ensueño, de la locura, de la invención, de la pérdida, del desvelo, de la muerte. Sí, pintan este paso del tiempo que es uno de los

⁴⁶⁸³ *Ibidem.*

⁴⁶⁸⁴ PAZ Marga, *Panamarenko*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.48

⁴⁶⁸⁵ GUARDIGLI Decio, *Eurekas*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.21

⁴⁶⁸⁶ ADES Dawn, *Dadá y surrealismo* en STANGOS Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1994, p.109

catalizadores hondos de la maestría artística. Sí, pintan este día más, este paso más hacia la muerte que el poeta convierte en *carpe diem*. >>⁴⁶⁸⁷

Pasando (quizás paseando) de los zapatos usados en el taller a los zapatos nuevos de tacón, otros artistas se manifiestan (incluyendo algo de ‘pose’ publicitaria) nada trascendentes:

<< Busca con Tom Hanks *El código Da Vinci*; retoma la mala leche de su personaje en *Una casa de locos*. Y sigue empeñada en un imposible: a ver si me olvidas a *Amélie* de una vez.

“No me gusta la introspección. Prefiero mantener el misterio sobre mi misma. No busco entenderme, explicarme o hacerme comprender. No quiero tener respuestas para las miles de preguntas que surgen”. Como filósofa de la vida, Audrey Tautou, de 27 años, es tan respetable como cualquiera. >>

... y por medio de la ausencia de identidad en la representación (actriz / personaje) algunas estrellas de cine quieren aparecer como paradigmas de la superficialidad y de la negación de búsqueda, incluso en temáticas algo esotéricas:

<< Le preguntas: ¿en qué te pareces al personaje que interpretas en *Las muñecas rusas*, la *pele* que estrenas hoy en España? Y responde: “Nunca me lo planteo. No busco las diferencias o similitudes que existen entre mi persona y mi personaje”. (...) Puede que tanta dispersión se debía al sol, que, dice, cae a plomo sobre el rodaje en París de la traducción al cine del best seller policíaco-esotérico de la década [*El código Da Vinci*]. >>⁴⁶⁸⁸

Este amago crítico a la superficialidad de las estrellas, mediando la maqueta puede ampliarse a la arquitectura:

<< El trabajo de Kiesler, por ejemplo, puede tener muchas similitudes con el que hoy hace Gehry. “Kiesler llegó incluso a hacer una planta con forma de pez”, apunta Bayón, pero nunca en el trabajo del vienés se da una extravagancia: sus formas obedecen a una manera de construir, no al capricho que, en ocasiones, parece guiar a Gehry. >>⁴⁶⁸⁹

Por contra la crítica deviene ética (antes sólo estética) cuando la naturaleza se integra en el trabajo escultórico de *Baltazar Torres*, mediando la maqueta:

<< El artista luso muestra en Pamplona medio centenar de obras. “He desarrollado una tesis sobre la catástrofe”, (...) ha convertido el Museo de Navarra en un sorprendente escenario de maquetas y pinturas que rinden testimonio de un mundo de devastación. “Sólo nuestro nuestra relación con el contenedor de basuras en que hemos convertido el planeta en que vivimos”, (...)

Bajo el título *Escenas de un mundo perfecto*, se presentan 50 instalaciones, escultura y pinturas creadas entre 2001 y 2003, en su mayor parte maquetas de espacios suburbanos habitados que ocultan los múltiples desechos industriales generados por la sociedad de consumo. >>

Naturaleza, “ética” y ecología se nos presentan como “tesis” artística, con la maqueta como instrumento de su representación:

<< Tras la aparente ingenuidad de las maquetas subyace la transgresora mirada del compromiso ecológico. La estética (un contenedor de basura entreabierto en cuyo interior se sostiene una red de autopistas iluminadas) da paso a la ética. (...)

Para Fernando Francés, comisario de la muestra, la obra de Torres es “una tesis sobre la ética humana” que expone lo que avergüenza al hombre, “lo que mancha, lo que salpica, lo que se oculta bajo tierra. Usando un instrumento del pasado, la maqueta, plantea la tesis de un futuro de destrucción”. >>⁴⁶⁹⁰

En sintonía con esta actitud comprometida, desde la arquitectura y el diseño se propone una “visión totalizadora” que valora también la ética:

<< Frente a la ‘limitación disciplinar’ emerge una visión totalizadora que va todavía más allá de la concepción universalista de Vitruvio y de los humanistas del Renacimiento. La Arquitectura entenderá sobre las modificaciones del paisaje y, por ende, influirá en la vida cotidiana, convirtiéndose, de modo

⁴⁶⁸⁷ MESQUIDA Belén, *Insignificantes zapatos, podios de la producción significativa*, en *Catálogo Zapatos usados & talleres de artistas*, Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca, 1994, p.10

⁴⁶⁸⁸ SEISDEDOS Iker, *Audrey Tautou. La actriz sin respuestas*, El País -EP3 29 julio 2005, p.12

⁴⁶⁸⁹ ZABALBEASCOA Anatxu, *Lecciones interrumpidas*, El País - Babelia, 12 junio 2004, p.21

⁴⁶⁹⁰ MUEZ M. (Pamplona), *Baltazar Torres rinde testimonio de la “catástrofe ecológica” del mundo*, El País - País Vasco, 24 enero 2004, p.5

natural, en un agente de transformación social. Esto no es sorprendente en Morris. Socialista convencido, discípulo de Ruskin, fue el profeta de una concepción del arte que trasladaba el valor moral del arte desde el campo semántico preferido por la burguesía decimonónica (...), al sintáctico y expresivo (...). En su novela utópica *News From Nowhere* la Arquitectura aparece como algo inseparable de la naturaleza y como el marco ideal para una vida social rica y llena de alicientes creativos. (Ruskin, *Noticias de ninguna parte*, Zero, Madrid, 1972). >>⁴⁶⁹¹

... y la maqueta arquitectónica se ‘idealiza’ desde el término ‘sinónimo’ (con las matizaciones citadas) de “modelo”, sugiriendo propuestas éticas ejemplarizantes (desde el lenguaje mismo) aplicables a “diversas” disciplinas:

<< “Hoy en día lo que entendemos por *modelo* tiene un significado más abstracto, que hace referencia al ejemplo que por su buen ejemplo merece ser imitado y sirve de pauta o regla para guiarse de algo”. CASARES, J., Voz “Modelo”. *Diccionario Ideológico de la Lengua Española. Desde la idea a la palabra; desde la palabra a la idea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1985. Con esta actual concepción el término *modelo* se utiliza en diversas ramas de la ciencia. Así hablamos de modelos económicos, sociales, etc. >>⁴⁶⁹²

Otra variedad de maqueta artística (literalmente más humana) se produce por la colaboración de otras disciplinas (esencialmente tecnológicas) que introducen cierta paradoja al confrontarse con una tipología artística histórica, el retrato, que desde una pregunta inicial “¿Qué pinta el retrato en la época digital?” hará derivar la pintura hacia la escultura:

<< El Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela responde a la pregunta con *Body Scan 1:9*, un proyecto de la artista alemana Karin Sander que utiliza la tecnología más moderna para enfrentarse con uno de los géneros más tradicionales del arte. El proyecto (...) requiere la participación de los visitantes que, hasta final de octubre, podrán hacerse escanear para convertirse en obras de arte de una exposición y luego ser parte del fondo artístico del centro. >>

Los dos ojos humanos subjetivos del artista son sustituidos por cuatro ojos / cámaras láser dotadas de una objetividad mediatizada por la subjetividad del modelo:

<< Las figuras de Sander requieren un complejo proceso de producción que empieza introduciendo a la persona en una estructura, donde cuatro cámaras de rayos láser escanean completamente el cuerpo para recabar un archivo de datos en tres dimensiones. >>⁴⁶⁹³

Así apreciamos como el proyecto escultórico necesita la “participación” del usuario, algo que ya hemos tratado a propósito de Christopher Alexander y la arquitectura. Karin Sander trabajando a escala 1:9 (*1:9*, CGAC 2003. 30 septiembre - 14 diciembre) hace una proyectiva renuncia artística en beneficio del usuario:

<< La artista alemana Karin Sander viene desarrollando desde 1998 un proyecto (...) consiste en que las personas son escaneadas mediante un 3D Body Scanner, y un programa desarrollado exclusivamente (...) La artista renuncia a cualquier intento subjetivo de interpretación. La persona misma elige la postura en la que desea ver su figura; ni siquiera hay un objetivo especial que refuerce contornos corporales o expresiones características. Son los “ojos ilimitados” (Harald Welzer) de la cámara digital del escáner.>>⁴⁶⁹⁴

Quizás el escáner también pueda leer cierta crítica al mundo del espectáculo y sus estrellas, cuando la tecnología de la moda se hace artísticamente popular (modelo

⁴⁶⁹¹ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.21

⁴⁶⁹² UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002, p.33

⁴⁶⁹³ BOSCO R. - CALDANA S. *Karin Sander convierte en estatuas al público gallego*, El País - Ciberpaís 9 octubre 2003, p.1

⁴⁶⁹⁴ www.cgac.org - Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela.

indiferente) y anti-comercial, cuando significativamente viene de una mujer artista que utiliza ‘tecnología femenina’:

<< “Me enteré de que unas empresas de sostenes utilizaban escáneres corporales para realizar prendas que se adaptaran perfectamente al cuerpo”, recuerda la artista, que presentó la primera versión del proyecto en 1998 en Stuttgart. Entonces las figuras eran de material plástico coloreado y el proceso que hoy tarda dos horas y media, requería casi un día. >>

Aunque la economía aparece también en cuestión:

<< Por 15 euros, los visitantes del CGAC que se hayan dejado escanear podrán adquirir un certificado con una impresión de su figura firmada por la artista. En este caso, tratándose de un museo, las piezas no están en venta, pero si lo fueran superarían los 2.000 euros, como pasó en Basilea, donde Sander presentó una versión similar. “Entonces las piezas eran a escala 1:7 y en color verde, el color de los datos”. K. SANDER: www.karinsander.de CGAC: www.cgac.org >>⁴⁶⁹⁵

También una mezcla de arte y tecnología aparece relacionada con otra categoría de maqueta, aquella que se interesa por lo que podría denominarse el ADN artístico:

<< Cuevas con pinturas rupestres, tumbas de faraones y, ahora, la réplica de una de las piezas cumbres del arte ibérico, la Dama de Elche. La técnica de clonar piezas artísticas se perfecciona cada día gracias a los avances de la tecnología.

(...) Los que estudian pieza por pieza el *genoma* de una obra no pretenden engañar a nadie, (...) Su afán por conseguir un clon es científico. Demostrar que es posible. El límite lo ponen los hombres. >>⁴⁶⁹⁶

Si a ‘las’ modelos de Sander se les extendía un certificado, a la Dama de Elche también (“sello” a la réplica), cuestionando de nuevo el tema presentación / representación (desde la instrumentación):

<< Manuel Franquelo Lerín, director de Factumarte, empresa encargada de hacer esta réplica (...), mezcla de pintor e ingeniero electrónico, habría preferido tallar la dama en la piedra caliza de la cantera de Alcudia, a 10 kilómetros de Elche, la misma con la que presuntamente se hizo el original hace 24 siglos. Entonces serían idénticas. Habrían pesado lo mismo. “Nada nos impide, técnicamente hablando, hacer una pieza idéntica”, explica Franquelo. >>

Así la identidad no esta exenta de paradojas (indeseable perfección):

<< Es decir, el clon de la Dama de Elche pudo ser aún más perfecto, pero el Museo Arqueológico de Alicante, que encargó la réplica, apostó por las tecnologías de última generación. Después de decidir que la escala sería 1:1 (...) quisieron que la figura se tallara en un conglomerado de caliza y resina de poliéster. Por las dudas, llevará un sello que aclara que es una réplica. >>⁴⁶⁹⁷

Sorprendentemente la obra histórica no admite el devenir (escultura ‘inamovible’). Paradójicamente la maqueta-replica de ‘replicas’ humanas resulta más problemática que la de humanos auténticos de Sander. En ambos casos se trata de un escaneado tridimensional que tiene históricos precedentes:

<< A simple vista son exactas y es poco probable, si no imposible, que alguien tenga el privilegio de sopesar ambas piezas, una en cada mano. La Dama de Elche no se puede mover. Cada movimiento tiene que ser autorizado por varias firmas y sellos. Tocarla está prohibido. Nadie lo ha hecho en muchos años.>>⁴⁶⁹⁸

Esta tecnología ‘replicante’ de la identidad, históricamente tiene un devenir de la segunda a la tercera dimensión, según “comenta” Pedro Miró, de Factumarte:

<< Hasta ahora todos los experimentos para elaborar clones de obras de arte con un escáner se habían hecho con figuras planas. Lo más atrevido, la réplica de la cámara mortuoria del faraón Seti I, un bajorrelieve. Pero la Dama de Elche es una escultura de bulto redondo, tridimensional, llena de curvas y

⁴⁶⁹⁵ BOSCO R. - CALDANA S. *Karin Sander convierte en estatuas al público gallego*, El País - Ciberpaís 9 octubre 2003, p.11

⁴⁶⁹⁶ VAZQUEZ Karelia, *La Dama tiene un clon*, El País Semanal 1408, 21 septiembre 2003, p.27

⁴⁶⁹⁷ *Ibidem.*

⁴⁶⁹⁸ *Ibidem.*

misterios. “Es la primera vez que se efectúa con tanta precisión el escaneado y la reproducción de una escultura de bulto redondo. >>

... y entre lo “parecido” y la identidad “perfecta” fluctúa la identidad / “réplica”:

<< Lo más parecido que hay es el *proyecto Miguel Angel* de los italianos, en el que se escaneó la escultura de Miguel Angel con una resolución de alrededor de un milímetro. La Dama de Elche tiene 16 ó 20 veces más unidades de punto de resolución. Es la primera réplica de bulto redondo y la más perfecta del mundo”. >>⁴⁶⁹⁹

Vemos que la instrumentación informática (“ordenador”) mediando la maqueta aparece asociada al arte pero también al diseño, aportando una importante dosis de materialidad (en sentido amplio) al proyecto:

<< Una forma informa mejor sobre otra forma: facilita un único mensaje global. Incluso la representación gráfica hiperrealista que permite hoy las imágenes virtuales por ordenador no es más que una visión parcial del mismo. La perfección de esta virtualidad esconde muchas incógnitas de peso, volumen, movimiento o factibilidad. Esas imágenes embelesan pero no resuelven. La ‘imparcialidad’ que poseen maqueta y prototipo les confiere una gran fiabilidad. >>

Casi podría afirmarse que con la maqueta de diseño la interpretación deviene científica ‘hermenéutica’, funcionando a modo de ‘notario’ (recordar certificación con la Dama de Elche):

<< La maqueta, además de evitar cualquier malentendido interpretativo sobre lo que representa, inspira también más confianza que cualquier otro lenguaje representativo. >>⁴⁷⁰⁰

En arquitectura la relativa realidad (“experiencia directa”) de la maqueta parece contener el avance sustitutorio del ordenador en el proyecto:

<< En algunas conferencias y publicaciones se pronostica que los ordenadores llegarán a sustituir los dibujos y las maquetas. Nuestra profesión ya no puede imaginarse sin el diseño asistido por ordenador. Sin embargo, al inicio del proceso de diseño el ordenador desempeña un papel subordinado: no puede reemplazar la experiencia directa con los materiales, la modelación plástica, la construcción de relaciones espaciales. Por lo tanto, el ordenador no podrá sustituir ni los croquis ni las maquetas. >>⁴⁷⁰¹

No obstante recordemos que la maqueta artística (tanto de objetos como de espacios) también pasa por el ordenador, utilizando el escáner para la entrada dinámica de datos:

<< Estos expertos, que ya han *clonado* las cuevas de Altamira, la tumba de Tuthmosis III y la cámara mortuoria de Seti I, decidieron que el escaneado tridimensional de la superficie sin contacto era la única técnica capaz de aportar toda la información. >>⁴⁷⁰²

Paradójicamente el vacío escultórico (“los huecos”) se resiste a la representación tecnológica tridimensional y requiere sofisticados procedimientos dinámicos:

<< Los dos grandes rodets de su peinado dificultaban el acceso a la cara y un sólo escáner no fue suficiente. “Cuando el escáner barre una pieza redonda quedan huecos. En un bajorrelieve se hace todo de una pasada. Estos huecos hay que rellenarlos con otras pasadas del escáner”, explica Miró. >>

Casualmente “tres escáneres” fueron necesarios para atrapar toda la sofisticación de la tercera dimensión ‘escultórica’:

<< Así que la vieja dama se resistió. Fue necesario emplear tres escáneres. La escultura se colocó sobre una mesa giratoria que rotaba gradualmente para que el aparato no perdiera detalle. Con el escáner 3-D Minolta Vivid 910 se realizó un barrido sobre la superficie. Se necesitaron 961 tomas y un archivo de 12 gigabytes de memoria. Los detalles de cara, rodets y parte trasera del cuello se captaron con otro escáner más lento y preciso, creado por Factumarte para captar los bajorrelieves de la tumba de un faraón egipcio. El equipo se llama como él: escáner 3-D Seti. >>⁴⁷⁰³

⁴⁶⁹⁹ *Ibidem.*

⁴⁷⁰⁰ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.133

⁴⁷⁰¹ KNOLL Wolfgang - HECHINGER Martin, *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992, p.7

⁴⁷⁰² VAZQUEZ Karelia, *La Dama tiene un clon*, El País Semanal 1408, 21 septiembre 2003, p.28

⁴⁷⁰³ *Ibidem.*

En la culminación del proceso proyectivo el ordenador también reaparece en la fase final, en la construcción de la maqueta-replica cuando la obra es literalmente proyectada (“yeso en polvo”):

<< Para hacer realidad la nube de puntos que era la Dama de Elche escaneada se empleó el sistema Z Corp, una impresora tridimensional que construye el modelo a partir de yeso en polvo. “Los ingleses la llaman la máquina de Santa Claus”, explica Franquelo, “la mandas imprimir, te vas a casa y al otro día tienes el regalo”. Los de Factumarte esperaron tres días hasta encontrar a su Dama. Las partes más complicadas se fresaron en un proceso muy laborioso, que sólo para la cara necesitó 60 horas de corte.>>

No obstante falta la representación final, la “clonación” (usando lenguaje genético) utilizando materiales ‘casi’ originales:

<< Para clonarla definitivamente se buscó la roca caliza más parecida al original. La encontraron en una cantera abandonada cerca a Elche y se mezcló con resina de poliéster tratada con ácido y acetona para obtener un resultado más realista. (...) Los últimos retoques, las pátinas y el color, se dieron a mano. Todo el proceso de clonación se realizó en unos tres meses y costó 180.000 euros. >>⁴⁷⁰⁴

Por último debemos recordar que si en este apartado dedicado a la maqueta empezamos relacionando a ‘un’ Maldonado (interesado por la virtualidad del modelo por ordenador) con la maqueta de Brunelleschi, concluimos ahora con la maqueta de Jujol como anticipo también de la característica “maqueta de estructura de alambre” que, a otro nivel, también forma parte de la tipología generada por ordenador:

<< En 1917 o 1918 le preguntaron a Jujol cómo sería su iglesia de Vistabella, y él respondió a la gente del pueblo que se lo mostraría al día siguiente. A la hora acordada, Jujol se presentó con un trozo de madera que soportaba unos cuantos alambres arqueados. Era su maqueta. (...) el público se quedó perplejo; y, sin embargo, esa maqueta de estructura de alambre, aunque esquemática, encerraba la visión arquitectónica que Jujol se proponía construir y para él, era una herramienta de su proyecto de construcción (...) Representaba toda una serie de superficies deformadas que emergían de unos muros ortogonales. En cierto sentido, era una maqueta protovirtual, ni más ni menos arquitectónica que las maquetas virtuales actuales. >>⁴⁷⁰⁵

Maldonado vuelve a interesarnos cuando inserta el concepto de “modelización” entre lo real y lo virtual, manifestando el imparable progreso en la instrumentación:

<< (...) este formidable instrumento de modelización nos encuentra por desgracia relativamente poco preparados. (...) Todavía no sabemos, o no sabemos suficientemente, cómo la creatividad proyectiva podrá desarrollarse dentro del contexto de este nuevo universo de modelación, sobre todo si se piensa que el propio hombre está siendo objeto de modelación. >>⁴⁷⁰⁶

La realidad se va haciendo más artificial y la modelización (“réplica”) se extiende hasta el ser humano mismo:

<< En realidad, desde hace ya algún tiempo, las facultades intelectivas cognitivas y sensoriales han comenzado a ser objeto de réplica, es decir, han sido modeladas. Además, hay que observar que el programa de investigación de la *inteligencia artificial* aventura hipótesis cada vez más ambiciosas precisamente en este campo. Y tarde o temprano, tendremos que vérnoslas con tales hipótesis. >>⁴⁷⁰⁷

Otros autores reconocen también ciertas afirmaciones de Maldonado que valoran el ordenador como actual contribución a la virtualidad:

<< (...) el manejo del ordenador acabará imponiéndose como herramienta elemental. (...) se podrán ejecutar numerosos ensayos creativos elementales en el computador. Con ocasión de la retrospectiva sobre la Escuela Superior de Diseño de Ulm en el Bauhaus Archiv de Berlín se demostró esta posibilidad con el ejemplo de algunos trabajos de formación básica realizados con ordenadores personales pertenecientes a la experiencia docente de Tomás Maldonado.

⁴⁷⁰⁴ *Ibidem.*

⁴⁷⁰⁵ DOLLENS Dennis, *De lo digital a lo analógico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.32

⁴⁷⁰⁶ MALDONADO T. *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 148

⁴⁷⁰⁷ *Ibidem.*

“Nos faltaba lo que hoy en día tenemos: el ordenador personal.” T. Maldonado, 1987. >>⁴⁷⁰⁸

Por lo que ‘naturalmente’ los “rasgos del ser” devienen identidad en lo virtual, en un manifiesto de Levy a favor de una tecnología armonizable con un devenir proyectivo propio del *zeitgeist*:

<< Lo virtual tiene poca afinidad con lo falso, lo ilusorio o lo imaginario. No es lo opuesto a lo real, sino una forma de ser que favorece los procesos de creación.

Amo lo que es frágil, evanescente, único y carnal. (...) Estoy persuadido de que una parte capital de la moral consiste, simplemente, en aceptar estar en el mundo, en no huir, en estar *ahí*, para los otros y para uno mismo. Pero el tema de este libro es la virtualización. Por lo tanto, he examinado la virtualización. Esto no implica el olvido de los otros rasgos del ser; y evidentemente, si fuera necesario, incito a la lectora, al lector a no ignorarlos. >>⁴⁷⁰⁹

Finalmente retomamos el concepto proyectivo de “identidad”, para visualizar el futuro desde los “orígenes” (en circularidad no viciosa):

<< La identidad entre lo ideal y lo proyectual acontece desde los orígenes de la arquitectura. >>⁴⁷¹⁰

02.6.05- Sobre artistas virtuales

Desde el momento en que surge el concepto de ‘representación’ el arte se interesa por la virtualidad, entendida como una ficción perceptiva capaz en sí misma de definirnos culturalmente, especialmente si aludimos a la paradigmática perspectiva.

En el campo estrictamente escultórico, y en un contexto contemporáneo, podríamos citar a un par de artistas ‘representativos’ que utilizan (entre otros) un material dotado de gran levedad perceptiva, el espejo. Así Pistoletto y Graham aportan concepciones distintas pero ambas dotadas de gran sutileza y ‘profundidad’ que, aún sin utilizar tecnología informática, se encuentran cercanos al fenómeno de la virtualidad aquí estudiado.

En continuidad con la valoración de la *identidad* que guía / titula nuestro trabajo, Graham desde la “otredad” nos propone la búsqueda de la verdadera identidad desde el cuestionamiento del “sí mismo” (por duplicación espejo / monitor desde la instrumentación del vídeo) que en este trabajo siempre nos trae ecos zen:

<< Vídeo: Graham desarrolló este tema en los años setenta, en una serie de instalaciones con monitores de vídeo. Se basaban en la técnica de presentar a los visitantes imágenes simultáneas de ellos mismos reflejadas en espejos y en paredes de cristal insonorizado, además de imágenes de sí mismos reproducidas en las pantallas con ocho segundos de retraso. Más que dirigir auto-imágenes hacia dos

⁴⁷⁰⁸ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.333

⁴⁷⁰⁹ LEVY P. *¿Qué es lo virtual?* Paidós Multimedia 10, Barcelona, 1999. p.76

⁴⁷¹⁰ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.138

opponentes, como en la obra de televisión por cable, aquí el efecto era dividir la atención del espectador entre dos versiones de sí mismo. >>

Estas versiones de “sí mismo” que aparecen en la ‘video / obra’ *Presente Continuo* (Brian Hatton, 1991) se producen ‘a modo de’ estados alterados de conciencia o “autoconciencia” (ya tratados en relación con la mística inducida):

<< En una de ellas era ‘primera persona del presente’, por así decir, y en la otra, ‘tercera persona del pasado’ entre otras. Una autoconciencia alterada se apoderaba de los espectadores, y entonces el comportamiento comenzaba a alterarse. Los espectadores se armonizaban en un sentido distinto de la relación con la alteridad o la ‘otredad’ de cada persona y de cada elemento activo en ese espacio. (...) Friedrich Heubach comenta estas obras: “(...) El sujeto se alcanza no al percibir, sino al ser percibido, o mejor dicho cuando se percibe que es percibido: como objeto” >>⁴⁷¹¹

Si este *video* de Graham funciona como espejo ‘vago’, el espejo de Pistoletto no refleja sino que proyecta hacia el *infinito*, conectando interior y exterior, espacio y tiempo, desde la virtualidad de un espacio interior proyectado (pensado e inaccesible):

<< La obra de arte no debería entenderse como representación sino como ‘ser’, porque la representación se refiere a otra cosa mientras que cada ‘objeto de menos’ es lo que es y nada más.

El observador que camina entre las obras se mueve a través de momentos distintos: forma parte del espacio convertido en tiempo. >>

Este cuestionamiento que Michael Tarantino hace de la representación nos introduce en un paradigma de la virtualidad espacio temporal, un ‘trampantojo’ invisible (que atrapa la mente), un proyecto que por definición no puede ser comprobado como obra:

<< La obra *Metrocubo d’infinito* (Metro cúbico de infinito, 1966) de M. Pistoletto, es al mismo tiempo más y menos de lo que implica su título. Está compuesta de seis espejos, formando cuatro lados, una base y una cara superior, sujetados por un cordel. Este forma una X en cada una de las seis caras. El espectador reconoce que las caras del cubo están formadas de espejos gracias a los segmentos que se extienden más allá de la cara superior y de los lados. Confiamos en la afirmación del artista de que el espacio vacío que hay dentro de la estructura equivale a un metro cúbico. ¿Pero por qué de ‘infinito’? Porque ese metro se ve multiplicado indefinidamente por las propias paredes que intentan encerrarlo. Dentro de este cubo, el espacio se está convirtiendo en tiempo. >>⁴⁷¹²

El espejo de Pistoletto nos obliga a vivir el tiempo presente (como tratamos a propósito del zen, también interesado por “lo incompleto”), mientras invita a la mirada interior (“profundidades”):

<< El espejo carece de memoria y no puede retener una imagen (...)

Párate frente al espejo; mira en sus profundidades como si tuvieras que ir hacia adelante y lo que está reflejado quedará a tus espaldas y en el pasado.

La imagen en el espejo es tan intangible como el espíritu que anima el cuerpo físico reflejado en su superficie. El espejo se ha convertido en una metáfora de la indeterminación y de lo incompleto. >>⁴⁷¹³

Esta imagen intangible del espejo tiene algo de “virtual”, un término que interesa incluso como definición a Croft y como sinónimo de “potencia” (de “cero” a infinito) sintoniza con el concepto de proyecto (potencialidad), incluso cuando no llega a existir como obra:

<< Virtual, del latín *virtualis*, no es más que un derivado de *virtus*, fuerza, o lo que es lo mismo, potencia. (...) tiene virtud para producir un efecto aunque no lo produzca, en otras palabras, que tiene existencia aparente y no real. Hablamos por lo tanto, de algo que sólo existe en potencia y no en acto (...) Lo virtual imagina y construye posibilidades desde un punto cero, desde la fisura más nimia, desde un espacio intersticial que media entre contrarios. >>

... y la imprecisa y conflictiva frontera “entre opuestos” se resuelve creativamente:

⁴⁷¹¹ Catálogo DAN GRAHAM, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p.210

⁴⁷¹² TARANTINO Michael, *El espacio infinito* en Catálogo MICHELANGELO PISTOLETTO, Macba, Barcelona, 2000, p. 11.

⁴⁷¹³ HOPPER Robert, *El espejo* en Catálogo MICHELANGELO PISTOLETTO, Macba, Barcelona, 2000, p.

<< Y en esta zona de conflictos, configurando distintos equilibrios entre opuestos, se desarrolla la obra de José Pedro Croft capaz de quemar etapas que se solapan unas a otras en forma de acertada cutícula que las envuelven en un congruente “todo” conjunto. >>⁴⁷¹⁴

Este “todo”, al equilibrar los “opuestos” (incluso real / virtual), también podría reflejarse en la visión global que ofrece Pistoletto del espacio virtual (mediando el espejo también) que potencialmente acoge todas las posibilidades, como el proyecto:

<< (...) mi imagen ha penetrado en el espacio virtual y el tiempo real del espejo en la medida exacta en que me iba alejando del mismo.

(...) Las dimensiones múltiples y multidireccionales del tiempo nos aproximan a la visión global, que incluye el límite de la materia. (...)

Solamente la ausencia, es decir, el vacío total, se encuentra contemporáneamente en dos lugares, o sea, en todas partes. En el sí de la nada se producen todas las cosas existentes (...)

De la misma manera, la superficie desnuda del espejo acoge todas las presencias posibles y las revela en sus implicaciones fenomenológicas. >>⁴⁷¹⁵

En Pistoletto y en los trabajos con espejo de Pedro Croft se reflejan ciertos ecos del arte *povera*:

<< (...) ese conflicto enriquecedor producto de juntar dos cosas diferentes tiene algo de *povera*, movimiento por el que confiesa tener especial devoción debido a su alto grado de alquimia, por encima de un minimalismo con el que, en muchos casos, se le asocia cuando alguien se queda en el aspecto formal reduccionista de sus piezas y no en su sentido conceptual. >>

... en los que, a fin de cuentas, el material real es la “luz”:

<< (...) la luz acaba por ser importante objeto de estudio, confiriéndole calidad material, primero desmaterializando las formas del yeso y últimamente llegando más lejos con los espejos, que toman inmaterial el volumen porque en lugar de devolver la imagen, expanden y desfiguran un medio que es un falso vacío. La luz en Croft no ilumina lo expuesto, sino que oscurece lo escondido. “Pienso que la utilización del yeso fue aquí un paso importante. Ya en la propia textura, en la propia superficie, la luz vibra desmaterializando la forma, por las cualidades intrínsecas del yeso: inorgánico y casi sin expresión por oposición a la madera”. En sus piezas con espejo es la luz la que permite esa reducción o economía de medios que maneja con óptimos resultados. Pero siempre desde esa visión de la luz y de la sombra como materiales para trabajar. >>⁴⁷¹⁶

La dualidad real / virtual también aparece como eco en Graham, donde espejo y video se reflejan:

<< Los espejos reflejan el tiempo presente. La cámara de video graba lo que está inmediatamente delante de ella y también la reflexión completa en la pared de espejos que está enfrente. >>

En esta videoinstalación, *Present Continuous Past(s)* de 1974, podría visualizarse el concepto de ‘círculo vicioso’ que en cierta medida está implícito en esta artística “regresión infinita” de la virtualidad:

<< (...) la cámara graba el reflejo de la habitación y la imagen reflejada del monitor (que muestra el momento grabado 8 segundos antes, reflejado en el espejo). Una persona que mira el monitor ve a la vez una imagen de sí misma de 8 segundos antes y lo que se reflejó en el espejo desde el monitor con otros 8 segundos de antelación, o sea 16 segundos antes, ya que la imagen de la cámara tomada en los primeros 8 segundos se mostró en el monitor 8 segundos después y esto se reflejó en el espejo junto al entonces reflejo actual del espectador. Se ha creado una regresión infinita de continuos temporales (siempre separados por intervalos de 8 segundos) >>⁴⁷¹⁷

Si en Croft espejo y luz se relacionan, lo mismo que espejo y cámara en Gram, en la utopía arquitectónica futurible (“utopía postmoderna”) ‘soñada’ por Ramírez “espejo y proyector” (con proyecto) se integran:

⁴⁷¹⁴ BARRO David, *José Pedro Croft - Lo virtual contra lo posible*, Lápiz nº185, p.48

⁴⁷¹⁵ PISTOLETTO Michelangelo, *Yo, artista contemporáneo*, (1993) en Catálogo MICHELANGELO PISTOLETTO, Macba, Barcelona, 2000, p. 191

⁴⁷¹⁶ BARRO David, *José Pedro Croft - Lo virtual contra lo posible*, Lápiz nº185, p.50

⁴⁷¹⁷ Catálogo DAN GRAHAM, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p.103

<< La utopía, entre otras enseñanzas, nos muestra cuántas conexiones hay entre los sueños y las circunstancias sociales e ideológicas en las que se mueve el soñador. Espejo y proyector, la utopía se alimenta del mundo y lo ilumina, lo refleja y lo recompone. >>⁴⁷¹⁸

Pero además en Graham el reflejo de la pantalla se relaciona con el reflejo del espejo que, por medio de la interpretación / reflejo de Lacan, incide consecuentemente sobre la identidad del sí mismo (aquí en femenino):

<< La imagen de la pantalla se emite con un retraso de ocho segundos, tiempo suficiente para que la atención de la persona vague por la sala (como el *Fort Da* de Freud, el rebote devuelto del sujeto), vea a los otros, vea sus reflejos y vea su propia imagen, antes de volver a mirar la pantalla y encontrarla 'al lado de sí misma', como fue para otro punto de vista, en otro lugar y en otro momento.

Graham ha mencionado que la escena de la 'etapa del espejo' de Lacan (en el que el sujeto se implanta a costa de la auto-alienación) es temática en su trabajo. >>⁴⁷¹⁹

Finalmente ambos artistas (Graham / Pistoletto) aparecen incluso 'reflejados' en el estudio:

<< El espejo, una constante a lo largo de toda la obra de Graham, aparece acompañado por el video desde 1970. Si el espejo permite que el presente sea registrado, el video lo complica, añadiendo una disparidad espacio-temporal. Como en *Present Continuous Past*.

Graham sigue un proceso sustancialmente diferente al que sigue Michelangelo Pistoletto en sus superficies especulares, donde la dialéctica pasado-presente se explicita en la simultaneidad entre una imagen fija y los movimientos de una multitud. >>⁴⁷²⁰

02.6.06- Sobre escultores informáticos

Consideremos a continuación algunos de los 'relativamente' escasos artistas próximos a la disciplina escultórica que utilizan creativamente el ordenador, y en los que podemos encontrar un cierto interés común por la geometrización.

También parece imprescindible revisar la génesis de las aplicaciones informáticas en el arte (limitándonos al contexto nacional), sorprendiendo su discontinuidad y la consiguiente oportunidad históricamente 'perdida'.

Posiblemente Serra sea una de las figuras claves para establecer un nexo tridimensional entre escultura y arquitectura contemporánea mediatizada por el ordenador y un software concreto (Katia) 'compartido' con su amigo Gehry. Coinciden espacial y temporalmente un contenido escultórico con vocación arquitectónica y un contenedor arquitectónico de vocación escultórica, el Museo Guggenheim Bilbao.

Previamente veamos cómo la maqueta informática deviene escultura en manos de un artista que trabaja en el espacio virtual: Ladislao Pablo Gyori (Buenos Aires, 1963) realiza:

<< Estudios en la Universidad Tecnológica Nacional. 1989 Ingeniero de Electrónica. 1983 *Obras digitales Madi -Selección 1984-1994*. Usa computadoras digitales, volcándose al año siguiente en el campo específico del diseño asistido por computadora en tres dimensiones o CAD. Desarrolla una gran

⁴⁷¹⁸ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.303

⁴⁷¹⁹ Catálogo DAN GRAHAM, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p.210

⁴⁷²⁰ *Op. cit.* p.217

tarea sobre diseños de ‘piezas irregulares’ relacionadas de algún modo con lo industrial, aplicando funciones de deformación a fin de obtener series diversas a partir de un diseño inicial. (...) retoma la concepción de una geometría más rigurosa produciendo una serie de ‘Relieves’ y posteriormente ‘animaciones digitales’ de los mismos. >>

... y después de trabajar en el campo del diseño, al final el “espacio virtual” forma parte de su arte tecnológico:

<< Con posterioridad ha trabajado en ‘Construcciones’ y en especial en los ‘Correlacionales’, que forman sistemas de objetos ‘liberados’ que evolucionan en el espacio virtual produciendo situaciones geométricas irregulares, convergiendo en algunos casos hacia estructuras tridimensionales más complejas. 1994 Publica *Estiajes*, libro de poesía Madí procesada probabilísticamente por computadora. Su trabajo viene a ser como una ‘versión digital’ de la estética Madí. >>⁴⁷²¹

Sin embargo, hasta llegar al espacio virtual hay un recorrido histórico de la tecnología que, en cierta medida, tiene un comienzo explosivo:

<< El primer ‘boom’ de la informática aconteció alrededor de 1965, con la aparición y difusión de una serie de ordenadores preparados para la gestión económica de las organizaciones. Por aquel entonces, y hasta bien entrada la década de los setenta, la comunicación entre el hombre y el ordenador era poco ágil y hasta fastidiosa. >>

En el uso creativo de la tercera dimensión utilizando el ordenador, encontramos una “tesis doctoral” histórica que con la participación de las Fuerzas Aéreas introduce visualmente al usuario en un entorno virtual tridimensional e interactivo:

<< Fue en 1962 cuando Sutherland, un investigador norteamericano, presentó una tesis doctoral que constituye un hito en la ciencia de los ordenadores.

El motor de esta historia, la fuerza que ha impulsado el desarrollo de los sistemas gráficos por ordenador, proviene de la necesidad de entrenamiento de pilotos de avión. Bajo los imperativos de la seguridad y la economía, desde los primeros tiempos de la aviación se han ideado sistemas para entrenar a los pilotos sin que sea preciso el vuelo real. >>⁴⁷²²

También esta tesis aparece reseñada por otros autores, particularmente asociada al concepto de realidad virtual del que luego seguiremos ocupándonos:

<< Las experiencias sobre lo que actualmente conocemos como realidad virtual se iniciaron en 1968, cuando Ivan Sutherland construyó en la Universidad de Harvard el primer casco visualizador, llamado *Espada de Damocles*, por su aparatosidad y su presencia aterradora. >>⁴⁷²³

Esta “tesis” fundacional enseguida lleva al autor a trabajar sobre la interactividad con “gráficos”, introduciendo la visualidad en un entorno informático eminentemente alfanumérico (visualmente hostil):

<< Ivan Sutherland sienta, con su tesis doctoral *Skethpad: A Man-machine Graphical Communications System*, las bases de los aspectos más relevantes de los interfaces gráficos. En 1963 presenta *Skethpad*, primer sistema interactivo para gráficos, realizado en el Massachusetts Institute of Technology (MIT) entre 1961-1962 por Ivan Sutherland y Timothy Johnson, en el que se empleaba un “hand led light pen” y un teclado para realizar los dibujos y editar los diseños en un CRT (Cathode Ray Tube). >>⁴⁷²⁴

Como consecuencia, a finales de los años sesenta, Ivan Sutherland se introduce en la realidad virtual, utilizando la dualidad visual (“estereoscópica”):

⁴⁷²¹ BORRAS María Luisa, *Obras expuestas* en Catálogo ARTE MADÍ Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1997, p.164

⁴⁷²² BERENGUER Xabier, *Imágenes de ordenador (La Rita electrónica)*, en Catálogo CULTURA Y NUEVAS TECNOLOGIAS, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p.64

⁴⁷²³ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.616

⁴⁷²⁴ MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.415

<< Las experiencias sobre lo que actualmente conocemos como realidad virtual se iniciaron en 1968, cuando Ivan Sutherland construyó en la Universidad de Harvard el primer casco visualizador, llamado *Espada de Damocles*, por su aparatosidad y su presencia aterradora. El ingenio consistía en un casco que proporcionaba una visión estereoscópica mediante dos pequeñas pantallas situadas frente a los ojos. Pero para conseguir un sistema de inmersión en un espacio tridimensional no sólo es necesaria una visión estereoscópica, sino que necesitamos que estas imágenes, que se representan en las pantallas del casco visualizador, sigan los movimientos del cuerpo. >>

... constatando la necesidad de otra dualidad esencial, la interacción dinámica:

<< Para conseguir esta respuesta Sutherland ingenió un sistema de seguimiento mecánico anclado al techo de la sala, lo que proporcionaba a un ordenador las coordenadas exactas del movimiento de la cabeza en los tres ejes. De esta manera, el ordenador era capaz de generar en tiempo real las perspectivas de las imágenes que corresponderían a los movimientos. Este pionero experimento sólo proporcionaba imágenes muy sencillas de poliedros representados sobre el espacio real, ya que las pantallas del casco visualizador no eran opacas. >>⁴⁷²⁵

Con cierta ironía podríamos considerar que la naturaleza se introduce en el proyecto, cuando se va ‘por las nubes’, con la participación de los “responsables de la NASA”:

<< Estas investigaciones no dejaron indiferentes ni a los responsables de la NASA, que rápidamente comenzaron con sus propias investigaciones, creando el programa *Virtual Environment Workstation*, ni al Departamento de Defensa, que comenzaron realizando simuladores de vuelo que condujeron a la construcción de algunos costosos prototipos de exploración del espacio y aplicaciones militares destinadas principalmente al seguimiento y control de piezas balísticas. >>⁴⁷²⁶

... y en este rápido devenir histórico de la tecnología informática, desde la universidad al ejército, por fin surge la “creatividad artística”:

<< (...) el ordenador gráfico invade un terreno tradicionalmente impermeable a la tecnología: el terreno de la creatividad artística. Veremos hasta qué punto se conmueve el mundo del arte visual, veremos cómo se tambalean muchas concepciones estéticas y hasta algunas sensaciones. Este es el último ‘boom’ de la informática. >>⁴⁷²⁷

Después del ejército vuelve a retomar el liderazgo, ahora artístico, la universidad. En España es la Universidad de Madrid (estamos hablando de los años 60) la que históricamente potencia estos proyectos tecnológicos alrededor de una “forma computable”:

<< Al hablar de las Nuevas Tecnologías en la cultura, y en particular en el Arte, parece obligado remontarse a finales de la década de los sesenta, y a la experiencia que se llevó a cabo en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, con la colaboración de un grupo de artistas españoles que se aglutinaron en torno al Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas. >>

... generada por un amplio listado de prestigiosos artistas (participantes o inspiradores):

<< Toda esta búsqueda condujo en un primer momento a un intento de caracterización de lo que podría denominarse “forma computable” y con este nombre se realizó durante los días 25 de junio a 12 de julio de 1969, la primera exposición en los amplios sótanos del Centro de Cálculo, en donde se expusieron obras de Alexanco, Amador, Elena Asins, Barbadillo, Equipo 57, Tomás García, Lily Greenham, Lugan, Quejido, Abel Martín, Mondrian, Eduardo Sanz, J. Seguí, Soledad Sevilla, Sempere, Vasarely, Yturralde.>>⁴⁷²⁸

⁴⁷²⁵ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.616

⁴⁷²⁶ *Ibidem*.

⁴⁷²⁷ BERENGUER Xabier, *Imágenes de ordenador (La Rita electrónica)*, en Catálogo CULTURA Y NUEVAS TECNOLOGIAS, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p.68

⁴⁷²⁸ GARCIA CAMARERO Ernesto, *El ordenador y la creatividad en la Universidad de Madrid a finales de los sesenta*, en Catálogo CULTURA Y NUEVAS TECNOLOGIAS, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p.177

Así, a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, se van publicitando expositivamente (a nivel nacional) estas diferentes posibilidades artísticas de “las nuevas tecnologías”:

<< También se participó en la magna exposición de arte de vanguardia denominada ‘Encuentros Arte-Cultura’ que montaron en Pamplona, en 1972, Luis de Pablo y José Luis Alexanco, y que puede considerarse como una de las mayores concentraciones artísticas que nunca se hayan dado. >>

... y, más allá del arte, la “creatividad” adquiere dimensión “humana”:

<< (...) recordar que ya en 1968, en España se aborda la utilización de las nuevas tecnologías en la creatividad artística, y que si se le hubiese dado la atención que requería, estaríamos mejor situados, no sólo en la aplicación del ordenador para este tipo de creatividad, sino también para mejorar la actitud creativa general en cualquier tipo de actividad humana. >>⁴⁷²⁹

Años después, y a nivel internacional, observamos que el ordenador alcanza un punto notable de hibridación instrumental creativa en la ‘pareja’ Serra / Ghery y, paradójicamente, a partir de un estímulo del pasado (arquitectura barroca, especialmente Borromini) se proyecta hacia el futuro:

<< Fui a Italia mientras estudiaba el problema y vi San Carlo de Borromini. El espacio central es simplemente una elipse regular y las paredes que lo rodean son verticales. Entré y pensé ¿qué pasaría si hago girar esta forma sobre sí misma? Parecía posible. Con mi ayudante Allen Glatter intentamos hacer esta forma. Nos acercamos mucho pero no conseguimos hacerla bien. >>

Se produce, de esta manera, un salto cualitativo fundamental (cuyo devenir detallamos) en el que, curiosamente, en la ya histórica relación entre arte e informática reaparece la aeronáutica (*NASA > Mirage*):

<< No pudimos hacerla en acero con la curvadora que estábamos utilizando. Finalmente contactamos por teléfono con la oficina de Frank Gehry y hablamos con un ingeniero de la misma, Rick Smith, que había trabajado en el sector aeroespacial y estaba manejando el programa CATIA de Frank Ghery. El programa CATIA fue inventado por los franceses para construir el avión Mirage. (...) Es una manera esquemática tridimensional de representar un objeto en el espacio. De cualquier forma, Rick Smith es un verdadero genio en resolver estas cosas. Le pregunté si, teniendo una elipse en el suelo y otra en ángulo recto sobre ella, podíamos o no crear una piel de acero que rodeara a ambas en una misma pieza. El dijo “en teoría sí, se puede hacer. (...) no tengo tiempo para vosotros porque estoy trabajando con Frank en el proyecto de Bilbao. Vuelve a llamarme”. >>⁴⁷³⁰

También los proyectos arquitectónicos en devenir de Gehry se valoran artísticamente y van “fluyendo” desde el dibujo / garabato al ‘mismo’ ordenador de Serra:

<< (...) proyectos pueden ser seguidos “fluyendo en todas las direcciones”, como asegura el museo en esta exposición. Para ello están expuestos todos los pasos de su creación dados hasta la fecha, desde los ya conocidos garabatos apresurados de Gehry, a bolígrafo sobre papel blanco, hasta los sofisticados modelos por ordenador creados con programas como CATIA, desarrollado por la industria aeroespacial francesa, con los que comprueba las tensiones ejercidas por la gravedad en el titanio. >>⁴⁷³¹

... y el círculo (no vicioso) se cierra con la ‘indirecta’ colaboración informática Serra / Ghery, cuando el modelo / maqueta (“rueda”) es ‘retorcido’ por el programa / ordenador. Una génesis formal de raíz científica que a cierto nivel sintonizaría con ‘nuestra’ espiral genética (ADN):

<< Hicimos un dibujo de la plantilla de plomo, se la enviamos a Rick Smith y le preguntamos si estábamos cerca de lo que él habría generado con el programa CATIA. Nos preguntó qué programa informático estábamos utilizando. Le dijimos que habíamos hecho un modelo y que no estábamos

⁴⁷²⁹ *Ibidem.*

⁴⁷³⁰ SYLVESTER David, *Entrevista*, en Catálogo RICHARD SERRA, ESCULTURA 1985-1999, Museo Guggenheim Bilbao - Steidl Verlag, 1999, p.194

⁴⁷³¹ AYUSO Rocío (Los Angeles), *Los Angeles exhibe los nuevos trabajos de Frank O. Gehry*, El País 21 septiembre 2003, p.44

utilizando ordenador; literalmente, estábamos usando una rueda. El dijo: “¿habéis hecho una rueda?”. Así que le explicamos lo que habíamos hecho, inmediatamente se interesó por el problema y dijo que podía ayudarnos. Rick trazó el procedimiento de curvado y nosotros comenzamos a investigar dónde podríamos construir estas estructuras elípticas. >>⁴⁷³²

02.6.07- Sobre última arquitectura

Acabamos de valorar la confluencia en el Museo Guggenheim Bilbao de la ‘última’ escultura Serra y la arquitectura de Ghery mediando el programa Catia, pero habría que añadir que no se trata de un fenómeno aislado.

Algunos críticos de arquitectura aluden (con cierta ironía) al emergente fenómeno contemporáneo en la ‘arquitectura última’ que parece estar generando tendencia, la de unas exóticas configuraciones arquitectónicas de neto carácter escultórico, alejadas de los rígidos planteamientos geométricos precedentes. La percepción de tales elementos tridimensionales podría connotar cierto organicismo de orientación ‘anti-gravitatoria’, un tanto afín al concepto de desmaterialización.

El ordenador parece estar fuertemente implicado en este cambio de paradigma arquitectónico, siendo objeto de culto por parte de algunas revistas especializadas, como sucede con la editada (durante un ‘tiempo’ editorial) por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, que hacen apología de estas nuevas tecnologías, implicadas tanto en el nivel de representación como en el de concepción.

Posiblemente ‘impermanencia’ y ‘evanescencia’ sean palabras claves para la aproximación a los ‘nuevos tiempos’ arquitectónicos y quizás también escultóricos.

La arquitectura instrumentalizada por el ordenador propone una nueva formalización creativa en la tercera dimensión, disciplinarmente compartida por arquitectura y escultura:

<< Las arquitecturas más jóvenes proponen un futuro de bultos informes: pedruscos siderales, tubérculos habitables y organismos invertebrados. Expongiarias o embriológicas, esta explosión cámbica de formas invertebradas e intumescentes proviene desde luego, de un futurismo *naïf* a medio camino entre *Barbarella* y *Alien*; pero proviene aún más de la caprichosa versatilidad del dibujo asistido por ordenador, que ha sido el auténtico partero de esta proliferación amorfológica. >>⁴⁷³³

Parece que el ‘espíritu’ (*zeitgeist*) del cambio de milenio potencia esta tecnológica virtualidad formalista que se proyecta hacia el futuro:

<< (...) la revista norteamericana *Architectural Record* publicaba su número del milenio, con proyectos encargados a nueve jóvenes oficinas de Estados Unidos, y una cosecha formal singularmente semejante a los rizomas bulbosos...: inflorescencias celulares, vísceras abultadas y babosas metálicas saludadas con gran entusiasmo por los editores, que encuentran en la imagen electrónica la semilla de una revolución creativa digital capaz de colonizar el continente de la arquitectura con un expresionismo neobarroco y

⁴⁷³² SYLVESTER David, *Entrevista*, en Catálogo RICHARD SERRA, ESCULTURA 1985-1999, Museo Guggenheim Bilbao - Steidl Verlag, 1999, p.195

⁴⁷³³ FERNANDEZ GALIANO Luis, *Lluvia de Aerolitos*, El País - Babelia 26 febrero 2000, p.19

biomórfico, ‘rivalizando en audacia experimental con Borromini y Mendelsohn’ para diseñar ‘un megamundo de alto voltaje’. >>

Curiosamente las “formas extravagantes” de Borromini parecen articular pasado y “futuro”, tanto en escultura (Serra) como en arquitectura

<< (...) parecería aventurado negar todo futuro a estas formas extravagantes, generadas en las pantallas de ordenador como gérmenes virtuales de una mutación espacial. >>⁴⁷³⁴

Por medio de la arquitectura futurible vuelve a aparecer en nuestro trabajo el espejo (aquí con “humo”), ahora en sentido crítico pues, cuando Galiano en su artículo *Lluvia de aerolitos* utiliza el término *aerolito* ‘caído del cielo’, pretende hacernos ‘suponer’ que proceden de algún *castillo en el aire* (Azara):

<< Esta nueva arquitectura, sin embargo, persigue más el entretenimiento (...) y su complejidad laberíntica tiene más relación con las consolas de juegos (...)

(...) burbujeante, virtual e inaprensible, la nueva arquitectura tiene algo en común con la nueva economía: generada en garajes, para muchos no es nada más que humo y espejos, pero mientras tanto su cotización en la Bolsa mediática desborda cualquier previsión razonable. >>⁴⁷³⁵

Podemos, de todas formas, observar que el “humo” también aparece desde hace tiempo en escultura, y su materialidad se vuelve virtual como el “polvo”:

<< Conversación XXI. CONSEJOS MORALES. Hijo mío, si tu aplicación á la Escultura te proporcionase algunas estimaciones, no te ensobervezcas, ni olvides de que vienen de la mano de Dios, procurando ser humilde con la consideración de que no sirven en este viaje las prevenciones de honras, riquezas, ni honores, adornos, hermosuras y robusteces, sino se piensa con seriedad; pues como humo desaparecen, trocándose en enfermedades, mudándose en esqueletos, y por último se transmutan en mortajas, y todo se convierte en polvo. >>⁴⁷³⁶

Formalmente parecido a un *aerolito* caído del cielo podríamos encontrar el proyecto doméstico de Greg Lynn generado por ordenador en el cambio de milenio, que también se interesa por la “identidad”:

<< *Embrylogic House* puede definir una estrategia para la invención del espacio doméstico que tiene en cuenta conceptos contemporáneos de identidad de marca y de variantes, de personalización, de flexibilidad productiva y de montaje, y sobre todo una inmersión sin complejos en la belleza contemporánea y en la estética sensual de las superficies ondulantes resueltas vivazmente en colores iridiscentes y opalescentes. >>⁴⁷³⁷

Conviene recordar aquí, no obstante, los ilustres / ‘doctos’ créditos de este proyecto virtual:

<< El proyecto del *Embrylogic House* ha sido realizado con la contribución de una bolsa de estudios del International Design Forum Ulm, ayudado por el Wexner Center for the Arts. Robot CNC y soporte académico del Departamento de Arquitectura de UCLA de los Angeles y del ETH de Zürich. >>⁴⁷³⁸

Una arquitectura virtual, la de Greg Lynn, que desde la inmaterialidad del software propicia la “desaparición” (concretamente de la ‘rectitud’) utilizando el devenir entendido como “flujo dinámico”:

<< La perspectiva, las formas y condiciones arquitectónicas pasan a ser variables que fluyen a través de su *software*, afluentes que se unen al flujo dinámico de fuerzas con las que normalmente se enfrenta una obra arquitectónica. No es de extrañar que el resultado más obvio del enfoque de Lynn de la arquitectura

⁴⁷³⁴ *Ibidem.*

⁴⁷³⁵ *Ibidem.*

⁴⁷³⁶ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.523

⁴⁷³⁷ LYNN Greg, *Embrylogic House*, Domus n° 822, enero 2000, p.8

⁴⁷³⁸ *Op. cit.* p.13

hacia dicho flujo sea la aparición de aquello a lo que él se refiere como *blobs*, y la práctica desaparición del ángulo recto y de los volúmenes cúbicos. >>⁴⁷³⁹

De esta manera, desde la arquitectura futurible instrumentalizada por el ordenado, y apoyada por revistas de arquitectura como *Quaderns*, se valoran conceptos como impermanencia o devenir (que en nuestro trabajo tienen ecos orientales) y que editorialmente se retroalimentan (círculo vicioso):

<< “Tiempo fugaz, tiempo precario” Ricardo Devesa. (...) sobre los nuevos dispositivos espacio temporales, se da una aproximación a la “cualidad impermanente de los sistemas dinámicos asociada a las trayectorias inestables que los caracterizan” Manuel Gausa en “Tiempo dinámico - Orden <in>formal: Trayectorias <in>disciplinadas, *Quaderns* n° 222, 1999 >>⁴⁷⁴⁰

Desde aquella negación formalista de la ‘rectitud’ (de lo in-formal a la in-disciplina) pasamos a interesarnos por una histórica reacción artística “contra el horror tecnológico”, como evidencia el proyecto de Nicholas Schoffer “escultor y músico” que:

<< ha dedicado a la arquitectura y el urbanismo una parte importante de sus energías. Como artista total imaginó una ‘ciudad del ocio’ con edificios como el Teatro Espaciodinámico o el Centro de Diversiones Sexuales. Este último será de color rosa y el interior tendrá un clima templado y oloroso; un ascensor conducirá a los visitantes hasta la parte superior, los cuales, al descender a pie por una suave pendiente, participarán de variados alicientes ambientales: formas curvas abstractas, proyecciones, ballets... >>

Aportando cierta in-determinación arquitectónica (desde la ‘interiorización’):

<< Como vemos, si la forma exterior es evidente, la interior ha de resultar bastante indeterminada; los factores psicológicos y perceptivos son, en realidad, configuradores del espacio. >>⁴⁷⁴¹

Así, al considerar otras dimensiones potenciales, puede generarse cierta apertura “mental” (arquitectónica incluso) en sintonía con una disolución de las fronteras disciplinares, última consecuencia de aquella programática indeterminación. Esta situación ha permitido al arquitecto español J.M. de Prada Poole “teorizar sobre la *arquitectura mental*” (Catálogo exposición de Prada Poole en el COAM, *Las fuentes del espacio*, Madrid, junio de 1977) y pensar sobre:

<< la arquitectura de la memoria, la del tiempo, las de las imágenes poéticas, la talismánica, la del oído, la del tacto, la cinestésica, la de los ritmos fisiológicos, la de los biológicos, etc. (...) parece haber puntos de contacto con lo que hemos denominado ‘arquitectura literaria’. La disolución disciplinar se lleva con esto a sus últimas consecuencias y no es tan extraña, en este contexto, la recuperación del oficio y de la tradición que se ha intentado operar desde *Tendenza* a lo ‘post moderno’. >>⁴⁷⁴²

Como consecuencia el proyecto arquitectónico puede entenderse efímero por mutante (“movilidad”) y, al valorar la caducidad, incidir sobre las nuevas identidades:

<< La cualidad efímera de los proyectos presentados aquí es un fenómeno que testimonia la creciente conciencia de las arquitecturas contemporáneas acerca de la transformación estructural del espacio en la sociedad informacional. (...) prácticas derivadas de la constante movilidad, donde se han multiplicado los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales. Son concreciones espacio-temporales originadas por las nuevas identidades y relaciones que se mantienen con los lugares.

(...) arquitecturas que aceptan, mediante un convenio pactado, la apropiación temporal del soporte que las acoge, mas propio de un TIEMPO FUGAZ. (...) se dedica a los proyectos con fecha de caducidad propios de un TIEMPO PRECARIO. >>⁴⁷⁴³

⁴⁷³⁹ DOLLENS Dennis, *De lo digital a lo analógico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.91

⁴⁷⁴⁰ DEVESA Ricardo, *Tiempo fugaz, tiempo precario*, en *Quaderns* n° 224 - ‘Destellos’, 1999, p. 4

⁴⁷⁴¹ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.245

⁴⁷⁴² *Ibidem.*

⁴⁷⁴³ DEVESA Ricardo, *Tiempo fugaz, tiempo precario*, en *Quaderns* n° 224 - ‘Destellos’, 1999, p.4

Este *tiempo precario* con fecha de “caducidad” induce a una revisión del tiempo histórico, para entender ciertas afinidades entre Renacimiento y “Postmodernidad”, a través de algunas constantes que dotan de identidad a la utopía:

<< Las condiciones de la producción arquitectónica no parecen haber cambiado sustancialmente tras la crisis económica de los años setenta y, en consecuencia, sólo cabe esperar que el ensueño y un cierto encanto utópico colorean, hasta donde sea posible, algunas realizaciones concretas. >>

Ramírez reconsidera una visualización anticipatoria (propia de todo proyecto) donde la ciencia también considere una dimensión placentera para la humanidad, a la espera de una hipotética “revolución global”:

<< A falta de una revolución global en la vida cotidiana y en el diseño del entorno, bien puede romperse una lanza a favor de los bellos proyectos ‘irrealizables’. La vigencia actual de la arquitectura dibujada nos recuerda la posición similar en los artistas del Quattrocento. ¿Estaremos, como entonces, visualizando un entorno más bello y variado unas décadas antes de poder materializarlo? (...) para mí, investigar sobre la utopía arquitectónica no se justifica por sus hipotéticas virtudes premonitorias, sino por una voluntad muy personal de empujar algo más una parcela de la ciencia hacia la esfera del placer. >>⁴⁷⁴⁴

Esta “utopía postmoderna” valorada por Ramírez en el “postfacio” de su texto parece reactivarse en la frontera del milenio, con una tendencia anticipatoria asociable / inevitable, que ordenadamente va proponiendo ciertas “situaciones y fabricaciones” de las que la “naturaleza” (quizás también por su ciclo estacional) forma parte:

<< (...) colonizaciones reversibles, asentadas en la naturaleza por un pacto de complicidad. Dentro de este mismo embalaje de Tiempo Fugaz se posicionan las siguientes situaciones y fabricaciones que OCUPAN SIN PERMANECER:

1. Arquitecturas IMPERMANENTES de una cualidad inestable y frágil, que se apoyan en áreas de colonización que reclaman un impacto escaso. >>

... consecuente participación por tratarse de un proyecto arquitectónico futurible en “continuo cambio” (el inevitable devenir):

<< 2. Productos manufacturados e industrializados que, por su posibilidad de ser DESMONTADOS, adquieren una condición prototípica. Son construcciones que admiten un continuo cambio de posición, lo que les permite una libre elección de asentamiento. >>⁴⁷⁴⁵

Y estas nuevas actitudes sensibles con el paisaje devienen manifiesto, valorando a diferentes niveles conceptos como negación y levedad conclusiva, atributos de la virtualidad (informática incluso):

<< 3. Cuerpos DEPOSITADOS parasitariamente sobre otros cuerpos. Objetos extraños que aparentemente no entablan relaciones de complicidad con el lugar.

4. Edificios que se revisten con forros, que se camuflan para pasar inadvertidos, que se tatúan, quedándose EMBOSCADOS en el paisaje. >>

Interesándonos destacar que el concepto de proyecto / no-obra que estamos manejando aparece inducido en tanto “construcciones sin edificar”:

<< CONSTRUCCIONES SIN EDIFICAR propias de un Tiempo Precario. Acotan su tiempo de existencia, definido por un contrato de arrendamiento del espacio, por la precariedad de sus materiales o porque son acciones tácticas más que edificaciones:

5. Construcciones APRECARIAS, de respuesta inmediata y reivindicativa a las distintas situaciones de emergencia. Arquitecturas que se aprovechan de los espacios y materiales desperdiciados, de las carencias legales y de potencialidades comerciales para adueñarse de un lugar. >>⁴⁷⁴⁶

Finalmente, incluso aparecen ciertas ‘leves’ alusiones artísticas:

<< 6. Objetos INSTALADOS, performances de carácter efímero, volátil. Acciones paradójicas propias de una tectónica de la insubstancialidad. >>⁴⁷⁴⁷

⁴⁷⁴⁴ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.306

⁴⁷⁴⁵ DEVESA Ricardo, *Tiempo fugaz, tiempo precario*, en *Quaderns* n° 224 - ‘Destellos’, 1999, p.4

⁴⁷⁴⁶ *Op. cit.* p.5

Podemos encontrar otros manifiestos coetáneos de equiparables planteamientos, que nos interesan particularmente cuando utilizan el término “impermanencias” como titular, al considerarlo casi sinónimo de nuestro orientalizante ‘devenir’ (principio budista de la impermanencia):

<< “Impermanencias”: Arquitecturas impermanentes que establecen una relación limitada temporalmente con el paisaje.

Nos hemos acostumbrado a pensar la arquitectura a través de su permanencia y estabilidad a lo largo del tiempo y a concebirla como indisolublemente ligada al lugar donde se construye, como si su verdadera naturaleza fuese la de oponerse con su materialidad al paso del tiempo. >>

... y, como parte de su “verdadera naturaleza”, los autores localizan ciertas complicidades conceptuales:

<< En un buen número de ensayos contemporáneos se ha hecho recurrente la utilización de la permanente movilidad o la deslocalización espacial como metáforas con las que socavar la estabilidad y resistencia al cambio de los conceptos en los que se basan los sistemas culturales de nuestra sociedad y, por extensión, de la arquitectura encargada de representarlos. David HARVEY, 1990 *The Condition of Posmodernity*.>>⁴⁷⁴⁸

Naturalmente estos proyectos arquitectónicos ‘impecables’ no dejan “huellas”, ni siquiera en la naturaleza / “paisaje”:

<< Sin huellas: Las arquitecturas no permanentes, vinculadas a un limitado y corto espacio de tiempo tras el cual desaparecen, se proponen como alternativa operativa real que recoja las intenciones y el sentido crítico (y a veces metafórico) de las prácticas derivadas de la permanente movilidad y la deslocalización espacial. Estos conceptos dejan paso en estas arquitecturas a prácticas que incorporan el tiempo como parámetro directamente manipulable. >>

... aunque intelectualmente aparezca la huella de Guy Debord:

<< Surge así una nueva concepción de éste [el tiempo], que pasaría a entenderse como reversible, escindido en multiplicidades heterogéneas, que encontraría evidentes paralelismos con lo que Debod denominó ‘tiempos independientes federados’.

Estas arquitecturas, que establecen una relación con el paisaje limitada temporalmente, se manifiesta como un acontecimiento, una proposición que no permanece y que no modifica tras de sí el lugar donde se asienta; que no deja huellas. >>⁴⁷⁴⁹

El concepto de lo efímero impregna las nuevas “acciones” arquitectónicas:

<< Acciones: Pero también en el mundo artístico, si bien por causas antitéticas, la reducción de la importancia de la producción de objetos, ese gusto por lo efímero, por la acción, ha impregnado buena parte de las propuestas del último tercio del siglo que se presentaban como críticas con las connotaciones de lenguaje, valor y aura recurrentes en el arte. >>

... que ‘contaminadas’ por el “arte” cuestionan el concepto de “obra”, quizás en beneficio del proyecto:

<< La acción se convierte así en la materialización directa, sin mediaciones, de una idea que como tal es inaprensible, no deja huellas y no puede ser objeto de transacción; además de ser ante todo una agitación que pretendía desestabilizar el sistema comercial del arte, comparte con estas arquitecturas su carácter extremadamente transitorio: el final del evento supone a su vez el final de la arquitectura (o de la obra).>>⁴⁷⁵⁰

⁴⁷⁴⁷ *Op. cit.* p.5

⁴⁷⁴⁸ DIAZ MORENO Cristina y G^a GRINDA Efrén, *Arquitectura impermanente*, en *Quaderns* n° 224 - ‘Destellos’, 1999, p.21

⁴⁷⁴⁹ *Ibidem.*

⁴⁷⁵⁰ *Op. cit.* p.24

... y el arquitecto Enric Ruiz-Geli realiza un ‘evanescente’ manifiesto futurista (*Evanescencias: Cuando...*) orientado hacia la levedad, donde se nos previene para que la naturaleza no sea únicamente una analogía, sino inspiración de dinámicos flujos:

<< Arquitectura construida con luces y acciones tácticas que se formalizan desde presencias evanescentes.

0. Cuando la arquitectura es Visual y sólo Visual, la retina se excita. Entonces la forma es perspectiva, los colores son luz y no materia. La realidad es una pregunta que aparece en la memoria de nuestra retina. Cuando la percepción visual multiplique su velocidad por 3, con la práctica de las playstation, los niños en el cine verán pasar los *frames*, entonces lo subliminal dejará de ser secreto. >>

Desde este “punto cero” aportado por la ‘nueva visión’ de los niños actuales la nueva arquitectura fluirá (“flujos”) con o sin naturaleza real:

<< 1. Cuando las nuevas tecnologías, dibujan, estudian y construyen digital o analógicamente la realidad de la naturaleza, el arquitecto del *Truman’s Show* dice: ‘saca el Sol’, y ocurre.

2. Cuando vivimos el domingo inmersos en Internet, nos comunicamos en red, ... Entonces la arquitectura construye flujos, pasarelas, jardines artificiales, *travellings*, haces de luz bajo una estructura lineal, fractal o binaria. Una complejidad que hace de la disciplina algo interdisciplinar, del texto un hipertexto y del espacio lo interespacial. >>⁴⁷⁵¹

En este sentido hemos recordado el interés del arquitecto virtual Greg Lynn por los “flujos” que queda patente en su texto anticipatorio *Animate Form* (Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999) citado por Dollens:

<< Greg Lynn ya en su libro de 1999, *Animate Form*, afirmaba “En arquitectura, el espacio abstracto del proyecto se concibe tradicionalmente como un espacio neutral ideal de coordenadas cartesianas. Sin embargo, en otros campos del diseño, el espacio se concibe como un entorno de fuerza y movimiento más que como un vacío neutro. (...) la arquitectura puede modelarse como un partícipe inmerso en los flujos dinámicos”. >>⁴⁷⁵²

El arquitecto Ruiz-Geli continua su ‘leve’ manifiesto futurible interesándose por la “luz”, la “visión”, los “sueños” y el “movimiento”:

<< Arquitectura construida con luces y acciones tácticas que se formalizan desde presencias evanescentes. (...)

3. Cuando la distancia entre utopía y realidad depende de la Visión, la Representación y la Medida, entonces las Máquinas de Realidad Virtual, cuerpo y gafas (aparatos VR) son la arquitectura que construye sueños. La arquitectura es esa plataforma que permite visualizar, vivir y sentir aquellos sueños.

4. Cuando la realidad es luz y los espacios, volúmenes de luz, quizá la arquitectura pueda crearse con el movimiento del actor, del habitante, en tiempo real. Entonces el movimiento y la construcción son simultáneos. >>

Temas, todos ellos, que venimos tratando y que ahora sintonizan con otra “realidad”, la virtual, que forma parte de las “nuevas realidades” de ‘nuestra’ nueva *instrumentación de la representación*, siendo precisamente la que el autor ‘ve’ con más futuro:

<< 5. Cuando no percibimos el límite entre realidad, *render*, miniatura y gran escenario, la arquitectura es cinética y viaja entre nuevas tecnologías, nuevas realidades y nuevas sensibilidades. >>⁴⁷⁵³

Además en alguno de sus puntos valora la virtualidad de los “fuegos artificiales” (en sintonía con aquella cita de Moholy-Nagy en *La nueva visión*):

<< 6. Cuando la arquitectura es estructura, y un árbol es estructura si lo miras con la luz de día, quizá los fuegos artificiales, con la luz de la noche, también son estructura. Entonces la noche se convierte en una pizarra negra, y la arquitectura dibuja y comunica nuevas cosmologías. >>⁴⁷⁵⁴

⁴⁷⁵¹ RUIZ-GELI Enric, *Evanescencias: Cuando...*, en *Quaderns* n° 224 - ‘Destellos’, 1999 p. 139

⁴⁷⁵² DOLLENS Dennis, *De lo digital a lo analógico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.91

⁴⁷⁵³ RUIZ-GELI Enric, *Evanescencias: Cuando...*, en *Quaderns* n° 224 - ‘Destellos’, 1999 p. 139

⁴⁷⁵⁴ *Ibidem*.

Vuelve a aparecer la cultura oriental en nuestro trabajo, pues como es sabido los fuegos artificiales tienen un origen chino:

<< Desde los tiempos antiguos se usaron antorchas, lámparas de aceite y hogueras en rituales urbanos, pero éstas requerían constante alimentación y creaban humos desagradables. Los fuegos artificiales introducidos en Europa desde China llegaron a ser moneda corriente de rituales políticos urbanos como fiestas nacionales o la celebración del Año Nuevo. >>

... y se integran en un devenir occidental de la luz, orientado hacia un amanecer tecnológico:

<< Pero con la aparición de la iluminación eléctrica, ésta se convirtió en el medio predilecto para estos eventos. En 1870 comenzaron las primeras demostraciones públicas de iluminación mediante arcos voltaicos. (...) la noche urbana, que pasó a ser un nuevo paisaje tecnológicamente transformado por la electricidad. >>⁴⁷⁵⁵

Los “castillos de fuegos artificiales” (también en el aire / “nubes” como los de Azara) forman parte de una luminosa historia, que interacciona arquitectura y escultura (particularmente como vimos con Moholy-Nagy) que, aunque incluye luces y sombras (Albert Speer), se dirige hacia un nuevo mundo virtual:

<< Es también una ironía de la historia que el discurso sobre la luz como nuevo medio no sólo fuera adoptado por publicistas o propagandistas como Albert Speer, sino también por muchos de los artistas de vanguardia de los años 20. Por ejemplo, László Moholy-Nagy de la Bauhaus desarrolló modelos elaborados para espectáculos artísticos de luz que tuvieron lugar tanto en espacios ‘cerrados’ como ‘abiertos’. Estos últimos aprovecharían las nuevas experiencias que proporcionan los carteles iluminados, (...) y cañones de luz proyectados en la nubes. >>

... “nubes” como naturaleza / soporte proyectivo de una luz artificial que también construye castillos para un nuevo mundo virtual en devenir de proyecto a obra (“en construcción”):

<< Con su impulso romántico, Moholy-Nagy (...) se vio influenciado tanto por la idea de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana como por las tradiciones firmemente asentadas de los espectáculos de luz en lugares públicos durante las ferias y festivales (cuyos antecedentes fueron durante siglos, los castillos de fuegos artificiales). Las proyecciones de Moholy fueron algo así como rituales de iniciación a la modernidad en los que se envolvía a los participantes en luz, creando un escenario virtual para un nuevo mundo, aún en construcción. >>⁴⁷⁵⁶

También comprensible como reflejo de nuevo mundo (incluso literalmente, América) equiparable al propiciado por un momento crucial como es el cambio de milenio. Espectacularmente acompañado por los luminosos festejos que junto a las nuevas tecnologías utilizadas por Jean Michel Jarre (por ejemplo) en Egipto (interrelacionando tiempos y disciplinas), mantienen el uso de los fuegos artificiales, en coexistencia festiva con el luminoso *Alzado Vectorial* de Lozano-Hemmer en México:

<< Utilizando la conocida tecnología de los cañones de luz antiaéreos, *Alzado Vectorial* se adueñó de parte de la retórica genérica pop-tecnológica del espectáculo milenarista; hubo alguien que lo describió como un “Hollywood mexicano”. Al mismo tiempo, la pieza se desnudaba de esa retórica hasta quedarse en su componente esencial: la luz. (...) Si se la reduce a un juego de efectos especiales, la luz del milenio queda condensada en fuegos artificiales, (...) o en los rayos de relumbrón que, en fin, bañaron a Jean Michel Jarre mientras daba ante las pirámides de Egipto su concierto de 9,5 millones de dólares [concierto de 12 horas]. >>

... no obstante se puede ir más allá del espectáculo y la luz puede contribuir a la formación de una planetaria “Red invisible” interconectada:

⁴⁷⁵⁵ CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.78

⁴⁷⁵⁶ HUHTAMO Erkki, *Re:Posición de Alzado Vectorial, consideraciones arqueológico-mediáticas*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.105

<< *Alzado Vectorial*, si bien jugaba con el poder de la luz milenarista, organizó un modo diferente de transformación absolutamente diferente, sin clímax: diagramas virtuales encarnados en coreografías de fotones que dirigían la atención, no hacia alguna representación o misterio central, sino hacia fuera, al espacio fulgurante sobre la ciudad de México, hacia la Red invisible. Luz que interconecta. >>⁴⁷⁵⁷

Este proyecto de “Red invisible” no parece conceptualmente muy distante (México / España) de las “Evanescencias” de Ruiz-Geli, otro proyecto que coincide con el cambio de milenio y cuyo manifiesto continuamos revisando:

<< Arquitectura construida con luces y acciones tácticas que se formalizan desde presencias evanescentes. (...)

7. Cuando la realidad es visión, la mejor invisibilidad es el camuflaje.

8. Cuando un imán sometido a un campo magnético es antigravitatorio, pues bien, a la arquitectura le llegará pronto, es cuestión de presupuesto.

9. Cuando la voz es off, el actor es imagen, (...) y el vídeo es holografía en 3D, entonces la arquitectura es acción, escenario, *tempo*, pulso, ficción, maquillaje, acupuntura, mentiras y prótesis visuales. >>

Apareciendo un tanto crítico, sobre todo en su parte final donde urge a pasar del proyecto a la obra (“YA”):

<< 10. ... entonces la arquitectura es simplemente el poder de los sueños, de la inconsciencia.

Si hay un factor necesario a ese buen momento de los medios, a ese acercamiento entre utopía y realidad, un factor que entra en sintonía con el momento y cierra el ciclo. Ese factor es la inconsciencia, a veces denominada optimismo. ¿Cuándo? YA. >>⁴⁷⁵⁸

Este “optimismo” ‘terminal’ puede que en el fondo sea una huella de aquella “utopía” histórica (que eternamente renace). En la *mirada de reojo a la utopía postmoderna*, que Ramírez realiza, subraya unos postmodernos “sueños prospectivos” (futuribles como las *propuestas...* de Calvino) pero carentes de la intencionalidad revolucionaria de las ‘modernas’ vanguardias históricas:

<< No hace falta bucear muy hondo en el todavía confuso panorama postmoderno para darnos cuenta de que las propuestas más atractivas son utópicas en su doble acepción etimológica de bondad y de inexistencia. Pero ¿acaso la arquitectura postmoderna no abandona los grandes sueños prospectivos y revolucionarios de los años sesenta y pretende recuperar lo específico arquitectónico, intervenir en casos concretos para resolver problemas puntuales? >>

... pero parece que la “ironía” postmoderna cuando carece de valores más profundos deviene “vergonzante”:

<< (...) la mayor ironía de todo el postmoderno es que, si por un lado se declara en oposición al movimiento moderno reivindicando una arquitectura más cuidada, divertida y de “mayor calidad”, por otra parte se dispone a satisfacer, en las mismas condiciones, las demandas que los poderes públicos y las grandes compañías han venido encargando hasta ahora a los ‘racionalistas’. El resultado es previsible: la extensión masiva de la arquitectura postmoderna supondrá, en la práctica, una continuación de lo ‘moderno’ con algunas nuevas formas y adornos tendentes a disimular la misma vergonzante claudicación del movimiento precedente. >>⁴⁷⁵⁹

La crisis de la modernidad genera al menos dos actitudes futuribles:

La primera la “Prospectiva”:

<< (...) dos actitudes diferenciadas en lo que se refiere a la problemática arquitectónica:

a) *Prospectiva*. Este neologismo fue inventado por Gaston Berger en 1957, pero antes de que surgiera la palabra ya se habían hecho muchos intentos de prever ‘científicamente’ el futuro de ciertas actividades humanas. Los cultivadores de la prospectiva pretenden, efectivamente, establecer previsiones con escaso

⁴⁷⁵⁷ DAVIS Erik, *Luz de milenio*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.247

⁴⁷⁵⁸ RUIZ-GELI Enric, *Evanescencias: Cuando...*, en *Quaderns* n° 224 - ‘Destellos’, 1999 p.139

⁴⁷⁵⁹ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.305

margen de error; aunque su campo preferente de actuación se encuentre en el plano socioeconómico, su incidencia en la arquitectura es, forzosamente, importante. >>⁴⁷⁶⁰

La segunda que observa Ramírez es la “Futurología”, un solo aparente sinónimo del primer término referido:

<< b) *Futurología*. Se ocupa de predecir cosas posibles pero más alejadas en el tiempo. El margen de error será, lógicamente, mucho mayor. (...) Con la crisis energética de los años setenta, muchos de estos futurólogos se han retirado a sus ‘cuarteles de invierno’, pero sus propuestas arquitectónicas, elaboradas en buena medida durante los optimistas años sesenta y en la primera mitad de la década siguiente, siguen condicionando nuestra imagen del futuro. >>⁴⁷⁶¹

La mirada al futuro (con o sin “futurología”) podría expandirse hacia otras culturas y reconsiderar también el histórico concepto del devenir oriental como proyecto de futuro. Este concepto de futuro efímero en el que, por ejemplo, las viviendas durasen menos que los usuarios, (como consecuencia de ello cada generación debería construir su propia ciudad), no parece muy distante del espiritual principio budista de impermanencia (al que venimos aludiendo ‘cíclicamente’):

<< Junto al aumento demográfico y al perfeccionamiento tecnológico el hombre contemporáneo asiste a una prodigiosa tendencia hacia la movilidad. La gente se desplaza con una frecuencia cada vez mayor y se cambia de trabajo varias veces en la vida. Con ello se produce una renovación de las amistades, de la vestimenta, de las actitudes políticas... Muchas instituciones tradicionales pierden su estabilidad: familia, empresas, clubes sociales, etc. Alvin Toffler, que ha descrito bien todos estos nuevos condicionamientos, habló de “muerte de la permanencia” (Alvin Toffler, *El ‘shock’ del futuro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1981) refiriéndose también al frecuente cambio de domicilio y a la rápida transformación de las ciudades.>>

En cierto modo el concepto de “impermanencia” parece establecer cierta sintonía con el Futurismo histórico que de alguna manera plantea Ramírez desde el explícito titular *El futuro efímero: arquitectura móvil*:

<< ¿Cómo imaginar una arquitectura estable para un mundo en perpetua ebullición? (...) En realidad el terreno estaba abonado por una tradicional preocupación ante el tema por parte de la vanguardia arquitectónica Antonio Sant’Elia proclamó ya, en 1914, la impermanencia de la ciudad futurista: “(...) porque las características fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. Esta renovación constante del entorno arquitectónico contribuirá a la victoria del futurismo (...)” >>⁴⁷⁶²

Y el ‘director espiritual’ (“profeta”) de la arquitectura ‘futurista’ (asimilable al concepto mismo de proyecto) Yona Friedman (‘francés’ nacido en Budapest, que en heterodoxa deriva lingüística desprende significativamente la palabra Buda...) enfatiza la necesidad de normalizar el concepto de las “transformaciones” (en plural):

<< Pero en esto el gran catalizador de actitudes, el profeta especializado, ha sido Yona Friedman, (...) Fundador del G.E.A.M. (Grupo de Estudios de Arquitectura Móvil), se hizo célebre tras editarse en 1970 su libro *L’architecture mobile*. >>

... como parte esencial de sus “tesis” que, de esta manera, nos permite relacionarlo conceptualmente con el oriental Libro de las Mutaciones (ya citado):

<< Veamos cómo resume sus propias tesis: “Lo esencial de la idea de la movilidad estriba en la hipótesis de que el arquitecto es incapaz de determinar ‘definitivamente’ el uso y carácter del edificio que va a construir y que corresponde al usuario de dicho edificio decidir (y redecidir) el uso que quiere darle. El edificio debe ser, pues ‘móvil’ en el sentido de que, cualquiera que sea el uso que desee darle el usuario o un grupo social, sea siempre posible y realizable sin que el edificio presente obstáculos a las transformaciones que de ello resultasen”. Prefacio para la edición española (1978) >>⁴⁷⁶³

⁴⁷⁶⁰ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.219

⁴⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁷⁶² *Op. cit.* p.232

⁴⁷⁶³ *Ibidem*.

Al respecto el autor propone incluso un “*Diccionario de conceptos para La Arquitectura Móvil (1957-1958)*” donde naturalmente conjuga los términos “movilidad” y “arquitectura móvil”:

<< *Movilidad*: Las transformaciones sociales y las del modo de vida cotidiano son imprevisibles para una duración comparable a la de los actuales edificios. Los edificios y las nuevas ciudades deben poder adaptarse fácilmente según la voluntad de la futura sociedad que ha de utilizarlos: tienen que permitir cualquier transformación sin que ello implique la demolición total.

Se trata del principio de la movilidad, término que yo he elegido tras muchos titubeos y a falta de otro mejor.

Después de transcurrido un período de “*trial and error*”, comparable al de la formación espontánea del “código de las carreteras”, será posible formular las reglas de una nueva arquitectura. >>

... destacando la proyectiva participación ‘normalizada’ del habitante:

<< *Arquitectura móvil*: Sistemas de construcción que permiten al habitante determinar por sí mismo la forma, la orientación, el estilo, etc., de su apartamento, así como cambiar dicha forma cada vez que así lo decida. >>⁴⁷⁶⁴

Pero la negación de la “prospectiva” cuestiona la esencia misma del concepto de proyecto como anticipación, lo que indirectamente revaloriza la tesis orientalista del devenir, obligando a considerar (‘casi’ exclusivamente) la plenitud del instante presente y la flexibilidad programática:

<< Friedman considera que la prospectiva es falaz, pues resulta prácticamente imposible predecir las necesidades futuras; en consecuencia, proyectar estructuras permanentes conlleva el enorme riesgo de hacer gastos inútiles y de condicionar negativamente el desarrollo de las ciudades. Los numerosos proyectos concretos de este arquitecto, como los japoneses de Kenzo Tange, Kurokawa y otros, utilizan megaestructuras de base y acaban constituyendo grandiosos conjuntos mediante la adición de diversos elementos modulares. >>⁴⁷⁶⁵

Parece revelador el cambio actitudinal que el final del libro aplica Ramírez en el discernimiento sobre lo ilusorio. Realizando una consecuente apertura hacia “otras humanidades” que nos llevaría hacia un conclusivo (relativo) fracaso proyectivo / anticipativo:

<< ¿Se puede imaginar mucho más para el futuro arquitectónico del hombre? Tal vez. En todo caso, como la imaginación no se conforma con soluciones ‘para nosotros’, se ha lanzado también a especular sobre la arquitectura de otros mundos, tal vez de ‘otras humanidades’. Es evidente que prospectiva y futurología quedan aquí muy lejos. >>⁴⁷⁶⁶

Significativamente también en el último capítulo (*Cambio de dirección en las creencias*) del libro de Jencks, reaparece la sintonía con el devenir oriental como proyecto de futuro:

<< En cualquier libro sobre el futuro, (...) ha de haber especulación acerca de las clases de filosofías y creencias que podrían surgir. (...)

(...) los hombres están dispuestos a mirar la naturaleza, la cultura y la máquina como especies similares de una misma cosa puesto que ya no pueden por más tiempo, literalmente, hallar distinciones entre ellas. Volando por encima de una megalópolis desparramada se nos revelará la ausencia de límites entre el campo y la ciudad, distinción que caracterizaba todas las sociedades preindustriales. >>

... revitalizado con el concepto de mezcla (recordar la complementariedad *yin-yang*), donde también se realiza una valoración integradora de la “naturaleza”:

⁴⁷⁶⁴ FRIEDMAN Yona, *La arquitectura móvil. Hacia una ciudad concebida por sus habitantes*, Poseidón, Barcelona, 1978, p.17

⁴⁷⁶⁵ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.233

⁴⁷⁶⁶ *Op. cit.* p.246

<< Pero éste es, precisamente, uno de los muchos ejemplos de la fusión que se va produciendo entre la naturaleza y la cultura, en la actualidad. Con las técnicas modernas, lo interior y lo exterior se están mezclando como las cualidades de día y noche, verano e invierno, norte y sur. >>⁴⁷⁶⁷

En el mismo sentido finalmente en el citado libro Ramírez vislumbra una apertura a un proyecto de futuro, donde el cientifismo se humaniza para acoger la hibridación como sistema proyectivo y cuya identidad se establece por la integración de arte, arquitectura y naturaleza, desde el sueño proyectivo:

<< La antiarquitectura de los artistas parece haber influido a dibujantes como John Blanche o Roger Dean, que visualizan mundos donde lo vegetal, lo mineral y lo arquitectónico son difíciles de separar. (...) se trata de una descripción imaginaria de mundos lejanos incluyendo toda clase de detalles climáticos y arquitectónicos; (...) con todos los datos técnicos al principio (tipo de sol, posición, distancia a la tierra y clase de planeta) se presta (...) a que se deslice entre líneas una sutil ironía reveladora de muchas cosas características de nuestro propio mundo (arquitectura incluida). >>

... significativamente la naturaleza simbolizada por el ‘arco + iris’ (también puente entre lo posible /obra y lo imaginado /proyecto) finalmente corona la arquitectura del futuro soñado (en proyecto):

<< Tal vez sea éste el sentido más profundo de ese arco tendido entre la prospectiva ‘plausible’ y la imaginación desbordada. Referido a nuestro campo podríamos decir que funciona como el ‘arco iris’ sobre la arquitectura construida, un sitio donde se emplaza la escala graduada de nuestros sueños. Ocuparse de esto obliga a reconocer al historiador del arte que su trabajo se sitúa también, conscientemente o no, en la mórbida esfera de lo pulsional. [Fin del libro] >>⁴⁷⁶⁸

El sueño arquitectónico de futuro (no exento de humorismo) también valora el dibujo como instrumento de representación, particularmente aquel que proyectivamente / “futuro” apuesta por la “innovación”, previa constatación de cierta realidad asociada a la cultura de la “movilidad” (movimiento / devenir):

<< (...) las casas móviles, tan abundantes en los EE.UU. acarrean una innovación importante: mientras el espacio de habitación privado se reduce al mínimo indispensable, aumentan los equipos comunes (restaurantes, bares, salas de juego...). Este es el ideal de vida impuesto en los campings y caravanings (...). De modo inevitable se impone la miniaturización: el equipaje y utensilios se achican, su peso disminuye, y así se facilita la movilidad. >>⁴⁷⁶⁹

El arte participa de esta dinámica cultura arquitectónica:

<< El grupo inglés *Archigram* se ha ocupado mucho de esta cuestión. Ciertamente, no parece que se haya tomado su misión con la trascendente seriedad de otros colegas prospectivos. Como buenos hijos de la cultura ‘pop’, agregan cierto sentido del humor a unos proyectos ricamente coloreados, que se inspiran a veces en los cómics y en las ilustraciones populares de ciencia-ficción. >>⁴⁷⁷⁰

Finalmente en el tiempo fugaz que Devesa anticipa, la arquitectura se dibuja (“delineada”) con unos “destellos” luminosos generados por una inevitable virtualidad tecnológica:

<< 7. Arquitectura delineada mediante luces y efectos virtuales. Intervenciones EVANESCENTES cuya estrategia ya no es formalizar un edificio sino emitir tácticamente informaciones en forma de DESTELLOS. >>

... y a este respecto el autor añade una significativa cita del director del Museo de la Ciencia de Barcelona:

⁴⁷⁶⁷ JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975, p.127

⁴⁷⁶⁸ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.247.

⁴⁷⁶⁹ *Op. cit.* p.233

⁴⁷⁷⁰ *Ibidem.*

<< “No se puede comprender el cambio sin inventar el tiempo, ni inventar el tiempo sin introducir algo de la idea de cambio” WAGENSBERG Jorge, *Ideas para la imaginación impura. 53 reflexiones en su propia sustancia*. Tusquets, Barcelona, 1998. >>⁴⁷⁷¹

Por último:

<< (...) se ha planteado reinventar las nociones de Tiempo en relación con el espacio contemporáneo y descubrir los nuevos dispositivos espacio-temporales a partir de los cambios producidos por la aparición de los sistemas dinámicos que las nuevas tecnologías han favorecido. >>⁴⁷⁷²

De la arquitectura (pasando por los tecnicismos de la ingeniería) a la ilustración, el dibujo permite compartir unos sueños de futuro, implícitos en el concepto mismo del proyecto:

<< El número de variables imprevistas susceptibles de condicionar la evolución de los fenómenos científicos actuales es enorme, y por eso la futurología parece, en buena medida, tan pretenciosa, tan ‘inútil’ y tan maravillosamente imaginativa como la ciencia-ficción. Por la misma razón, las fronteras entre prospectiva y futurología son también tenues y difíciles de precisar: ambas ‘ciencias’ son hijas de un compromiso entre la razón y la fantasía. >>

... naturalmente dotado de un amplio espectro actitudinal entre la utopía y la obra:

<< Una gradación de soluciones, desde lo más plausible hasta lo más utópico, aparece ante nosotros. Para cada uno de los tipos de arquitectura (...) se aprecia el paso de las propuestas pretendidamente ‘realizables’ de los arquitectos e ingenieros, hasta los sueños de ilustradores fantacientíficos. >>⁴⁷⁷³

02.6.08- Sobre arte, dibujo y escultura

Observando la atención que los arquitectos dedican al dibujo dentro del ámbito de la arquitectura, parece interesante alguna puntualización procedente del contexto universitario respecto al dibujo.

Así se contrasta la tradicional materialidad escultórica con la fluidez y transitoriedad del dibujo, que así se mueve entre lo real y lo imaginario. Consecuentemente se propone una concepción escultórica más próxima a la poesía y la filosofía, cuyo germen es el dibujo / pensamiento, generándose un importante salto conceptual ‘desde’ ese dibujo / pensamiento, con unas evidentes consecuencias desmaterializadoras.

Una tesis que citamos al comienzo de este apartado en relación con el silencio asociado al dibujo, surge de nuevo desde la valoración del término “flujo” (“continuo cambio” o devenir). Veamos la cita procedente de la disciplina escultórica aportada por T. GODFREY (*The body of drawing, Drawings by Sculptors*. The South Bank Centre, 1993, p.16):

<< “Para los griegos, la escultura representaba ideales que eran eternos (o al menos así nos gustaría creerlo), pero la escultura hecha hoy en día puede sólo existir en un mundo que, como nuestros cuerpos, está en continuo cambio (flujo). Como piedras en una corriente, están parcialmente dentro y parcialmente fuera: podemos ponernos sobre ellas para ver el río correr, pero el río las está haciendo desaparecer

⁴⁷⁷¹ DEVESA Ricardo, *Tiempo fugaz, tiempo precario*, en *Quaderns* n° 224 - ‘Destellos’, 1999, p.5

⁴⁷⁷² *Ibidem*.

⁴⁷⁷³ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p. 220

lentamente. Los dibujos son imágenes de este continuo cambio (flujo) un cambio continuo que es tanto imaginativo como físico.” >>⁴⁷⁷⁴

También frente a la manualidad del dibujo, el concepto de flujo también aparece en las líneas informáticas, como ya tratamos a propósito de Greg Lynn:

<< El flujo se convierte en un concepto operativo para muchos arquitectos que trabajan en arquitectura digital, (...) Desde el goteo inicial de dibujos de producción, cuando fue lanzado el CAD, la producción arquitectónica, especialmente en el caso de Lynn, ha procedido a examinar e idear modos de hacer que fluyan múltiples líneas de información a través de software gráfico. >>⁴⁷⁷⁵

Concluyendo la cita de Godfrey (misma página) en la tesis de Gentz del Valle sobre el dibujo, observamos que la escultura se valora desde el concepto del devenir (“continuum”), considerando la tercera dimensión y el “pensamiento” / “dibujo” como origen creativo:

<< “La escultura existe en el mundo real, está hecha de los mismos materiales que este mundo; el dibujo tiene una posición más ambigua: entre lo imaginario y lo real. (...) Si los escultores son hoy en día, como algunos defienden, poetas-filósofos, el dibujo es donde comienza su pensamiento. El dibujo es donde ellos, y nosotros, podemos retroceder en la corriente, el continuum, el flujo del mundo, el inconsciente.” >>⁴⁷⁷⁶

En este sentido el dibujo se mueve entre la segunda y la tercera dimensión, por lo que naturalmente algunos artistas también se interesan por el dibujo tridimensional (multidisciplinar). Es el caso de Bernardí Roig en su intervención en la Galería Miguel Marcos de Barcelona (C/ Jonqueres, 10) en octubre de 2003:

<< No preexiste el hecho estético, hay que construirlo. Uno de estos ejemplos lo tenemos en Bernardí Roig, nacido en Mallorca, 1965 (...) esa necesidad de ocupación del espacio es lo que ahora ha dispuesto, bajo el epígrafe de “golpear el instante”, en los ubicuos volúmenes de blanco clamor de la galería Miguel Marcos. >>

... aunque los “dibujos” no son la única instrumentación de su representación artística:

<< Allí Bernardí Roig se ha presentado con una obra cuyos siete componentes, entre dibujos, planos, telas, maniqués y proyección fílmica, son, aparentemente, siete acciones independientes. Pero entre ellas existe la interrelación que presupone el espacio que comparten y el tiempo que las unifica, hasta tal punto que se pasa de un cubículo al otro sin transición. >>⁴⁷⁷⁷

Otros artistas también practican el dibujo sobre tres dimensiones y también comparten la tesis del “devenir”. En el caso de Valcárcel-Medina en la intervención denominada *Dibujos a lápiz* en la Galería La Caja Negra de Madrid (C/ Fernando, VI, 17, 2º) en julio de 2003, literalmente el dibujo se expande desde el soporte bidimensional hasta ocupar plenamente la tridimensionalidad (escultórica / arquitectónica) incluyendo ciertos ecos de naturaleza (“curvas de nivel”):

<< Sus dibujos de pared son un ejemplo certero de procesualidad: una localización que es, en realidad, un devenir. El 19 de junio comenzó a dibujar sobre las blancas paredes de la galería, provisto de unas buenas reservas de lapiceros. Cuando le visité, el segundo día de su esforzado propósito, estaba ejecutando unos gestos quebrados con varios lápices a la par, siguiendo secuencias que me parecieron rítmicas, al mismo tiempo que extraordinariamente sutiles. (...) aquellas líneas finísimas eran como curvas de nivel, acotaciones de un territorio extraño, pero familiar. >>⁴⁷⁷⁸

⁴⁷⁷⁴ DEL VALLE G. *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, UPV, Leioa, 1995, p.83

⁴⁷⁷⁵ DOLLENS Dennis, *De lo digital a lo analógico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.92

⁴⁷⁷⁶ DEL VALLE G. *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, UPV, Leioa, 1995, p.83

⁴⁷⁷⁷ PUIG Arnau, *Dibujar en tres dimensiones*, Blanco y Negro Cultural 27-9-2003, p.34

⁴⁷⁷⁸ CASTRO FLOREZ Fernando, *Nulla dies sine linea*, Blanco y Negro Cultural 28-6-2003, p.30

Recíprocamente resulta que el mismo artista que dibuja en tres dimensiones también lo hace sobre papel, proyectando arquitectura, manifestando un concepto de “proyecto” como no obra dotado de implicaciones éticas, tal como el artista escribe en *Fisuras*, nº 8:

<< “La única función que yo quise encomendar a mis proyectos es la de dejar al descubierto cuán fácil resulta encontrar tema; hasta qué punto se amontonan las sugerencias y las demandas; qué sencillez basta para la creación; cómo, en fin, el arte es un ejercicio y no una obra... En suma, lo que se entiende por proyecto. (...)

Hoy por hoy, pienso que la obiedad (la bobada, si se quiere) es el máximo de la creatividad, del mismo modo que la ética es el más urgente camino de la vanguardia.” >>⁴⁷⁷⁹

... con Valcárcel-Medina el dibujo (“*a lápiz*”) fluye de las dos a las tres dimensiones y finalmente a la “vida”:

<< Si Jean Arp decía que la escultura es una red para atrapar la luz, el dibujo es la malla que articula la estructura del sentido. (...) No cabe duda de que cuando acudamos al ‘acto de clausura’ (19 de julio) podremos entrever que esas líneas ondulantes, quebradas, laberínticas, son nudos de vida, de eso que cuando parece logrado revela su fluidez, la turbulencia de su caudal. >>⁴⁷⁸⁰

Desde el cuestionamiento de la realidad, incluso la “identidad” (que tanto nos interesa) intenta ser alcanzada mediando el luminoso dibujo artístico en tres dimensiones de Bernardí Roig:

<< El artista sostiene la sutil idea que es el dibujo el que determina la forma que va a ofrecer la luz, y que puede ir desde el plano al volumen. Por ello el tono blanco lo invade todo hasta que la luz es dominada; mediante la línea (dibujos similares en la ejecución pero disímiles en la observación), mediante la incidencia en el espacio (hacerlo evidente merced a una puerta dispuesta a la manera de Duchamp, que sugiere paso y posibilidad de vislumbrar el otro lado) (...) >>

... al final la “crisis de identidad” obliga a la confrontación “consigo mismo”, en la que también participa el dibujo:

<< La crisis de identidad hace que cada objeto se enfrente consigo mismo en una especie, también, de duda hamletiana. La realidad sospechada (aunque sea sólo alusiva mediante el recurso del dibujo) queda aplastada contra el límite que es la realidad que uno mismo se ha generado. (...) Quiere así mostrar la complejidad de todo recorrido y de todo recurso para alcanzar la identidad. >>⁴⁷⁸¹

02.6.09- Sobre fundamentos de infografía

Si superamos el discurso dialéctico / disciplinar entre arquitectura y escultura, podremos aportar nuevas propuestas cuando revisemos este campo creativo de la infografía que también opera (aunque no exclusivamente) en la tercera dimensión y que es pionero en el uso de la tecnología informática, ofreciendo por ello experiencias más avanzadas.

El diseño industrial abarca un ciclo de trabajo informatizado más completo, que comienza en la concepción (CAD) y concluye en la manufactura (CAM) pasando por la representación infográfica bi / tridimensional; algo que la arquitectura aún dista mucho de alcanzar y que para la escultura parece aun más lejano.

⁴⁷⁷⁹ Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002, p.161

⁴⁷⁸⁰ CASTRO FLOREZ Fernando, *Nulla dies sine linea*, Blanco y Negro Cultural 28-6-2003, p.30

⁴⁷⁸¹ PUIG Arnau, *Dibujar en tres dimensiones*, Blanco y Negro Cultural 27-9-2003, p.34

Con la herramienta informática puede conocerse el aspecto de un producto inexistente (exponente de aquella máxima levedad, que venimos tratando) algo intrínseco al concepto mismo de proyecto, que necesariamente debe trabajar por adelantado sobre la inmaterialidad y que a modo de sombra arrojada por el concepto puro, se materializará en tres dimensiones.

El citado sentido anticipatorio puede aplicarse ventajosamente a la prevención de fallos, mediante simulación y evaluación de los modelos infográficos.

Si vimos que el origen del CAD (diseño asistido por ordenador) se apoya en la tesis doctoral de Ivan Sutherland, parece oportuno 'restituirlo' como parte de nuestra tesis que al mismo tiempo ha citado otra tesis, la de Gentz Del Valle que cuestionaba el papel del dibujo. Curiosamente Christopher Alexander, prestigioso diseñador / arquitecto, ha radicalizado su postura frente al dibujo, afirmando la nula necesidad de éste para alcanzar un buen diseño, planteamiento que en su minimización 'teórica' se acerca a experiencias cada día más habituales, en las que la mediación informática en el proceso hace innecesaria incluso la existencia de los tradicionales planos, al transferir la información constructiva directamente a la máquina herramienta.

En el mundo 'real' del diseño parecería 'normal' la manipulación directa de la tridimensionalidad sin necesidad de dibujos mediadores, sin embargo, un proceso creativo tan 'natural' ha necesitado esperar la aparición del artificio virtual para 'esculpir' directamente el sólido / maqueta simulado en el ordenador. Lo ha hecho mediante las llamadas operaciones booleanas de unión, intersección y diferencia, culminando el proceso con la denominada fase CAM (manufactura asistida por ordenador) que permite la directa fabricación en máquinas de control numérico como fresadoras o ranuradoras.

Además, paradójicamente, la virtualidad infográfica desde su inmaterialidad permite conocer las propiedades materiales del objeto inexistente (tales como peso, volumen, centro de gravedad, momento de inercia, etc.).

Recordemos a este respecto que el programa informático francés denominado Katia aparece como denominador común del diseño, de la arquitectura y del arte. Y lo que es todavía más sorprendente que, procediendo de la ingeniería (industria aeronáutica), sea utilizado por Ghery en arquitectura y por Serra en escultura.

Otra notable contribución multidisciplinar es la del escultor Latham que, a partir de un equipamiento informático procedente del contexto del diseño, genera escultura y plantea en su tesis formas más complejas y orgánicas presentadas mediante infografías tridimensionales, susceptibles de fabricación que él ofrece como 'guía' a los diseñadores.

Por otro lado, el arquitecto Tschumi, a partir de la comprensión de las peculiaridades del medio informático, utiliza creativamente el concepto de estratificación o trabajo por capas, frecuente en gran parte de programas informáticos, para facilitar las modificaciones, y llega incluso a beneficiarse creativamente de otras limitaciones de algún programa concreto.

Debe recordarse previamente que el proyecto, incluso en el contexto del ordenador, siempre trabaja con lo inexistente y necesariamente debe hacerlo por adelantado:

<< En la etapa conceptual, además de tener capacidad para ordenar en el papel sus propios pensamientos, es fundamental ser capaz de explicar (...), qué aspecto tendrá el producto aún inexistente,...

Un dibujo de presentación (...) aquí la intención consiste en mostrar al cliente o financiero una selección de imágenes muy bien representadas, lo más realistas posibles, de manera que pueda tomarse la decisión de seguir adelante con el proyecto. >>

... y que en esta introducción al CAD el autor mezcla diferentes finalidades (conceptualización, presentación, modelación, producción):

<< Paradójicamente, el CAD (hoy lugar común en las actividades de diseño previas a la producción,...) resultará una bendición contradictoria para el diseñador. Acelerará, aliviará y concatenará el proceso, pero simultáneamente lo volverá más responsable de la totalidad del diseño. (...) el diseñador tiene que trabajar arduamente para resolver por adelantado los posibles problemas de producción, sin dejarlos para que más adelante los herede y resuelva el modelista. >>⁴⁷⁸²

Pasando ya a una revisión histórica (mitificada) del tema, se establecen relaciones proyectivas entre dibujo y obra, interesándonos particularmente la referencia a la escultura:

<< Un historiador imaginativo del diseño podría remontar el primer vínculo entre el dibujo y la manufactura hasta los tiempos en que, según una leyenda griega, Dibutades trazó el contorno de la sombra (una *proyección*) del amante de su hija, para luego recortarlo y transformarlo en una escultura.>>⁴⁷⁸³

Stoichita cita el mismo referente histórico, en este caso utilizando el nombre de Butades (en lugar de Dibutades) en relación con el dibujo de la sombra “a la luz de una vela”, una luz ya tan artificial como la del futuro ordenador:

<< Podemos empezar acudiendo a Plinio: “Hemos hablado bastante, demasiado quizás, sobre la pintura: pasemos a la plástica. La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de una hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las Ninfas (...)” Plinio, *Historia Natural*, XXXV, 43, trad. de Ajasson de Grandsagne (París 1833), t. XX, p.61-63.>>⁴⁷⁸⁴

Desde la histórica tesis fundacional de la visualidad informática (CAD) de Ivan Sutherland ya se toma en consideración el concepto de proyecto dotado de una vocación multidisciplinar y unificadora:

<< Con toda probabilidad el diseño asistido por ordenador es tan viejo como los tubos de Neper. Por cierto, los principios de la repetición automática y programabilidad en máquinas tienen sus orígenes en los telares controlados por tarjetas perforadas Falcon (1728) y Jacquard (1800). Casi todos los sistemas CAD actuales derivan del Sketchpad, un programa informático desarrollado en 1963 y basado en la tesis doctoral de Ivan Sutherland en el Massachusetts Institute of Technology.

Los auténticos beneficiarios del CAD siempre han sido los diseñadores involucrados en proyectos que exigen mucho trabajo repetitivo, modificaciones o actualizaciones.

Es posible crear dibujos a tamaño natural con una escala de 1:1 y más adelante obtenerlos con cualquier escala (...) que requieran los diversos contratistas y ramos afines de un proyecto multidisciplinario.>>⁴⁷⁸⁵

El reto parece estar ahora en el equilibrio entre lo múltiple y lo unitario:

<< Su capacidad de cálculo en el manejo de complejas construcciones geométricas puede conducir a aumentos de productividad incluso en productos de un solo ejemplar.

⁴⁷⁸² PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.8

⁴⁷⁸³ *Op. cit.* p.10

⁴⁷⁸⁴ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.15

⁴⁷⁸⁵ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.14

Puede usarse para unificar las variadas etapas del proceso de diseño, allanando en una ininterrumpida transmisión de ideas el camino de las en otro tiempo separadas fases que van del diseño conceptual a los medios visuales, maquetas, dibujos de piezas.

El CAD elimina la ambigüedad de los diseños, además de proporcionar a los diseñadores confianza de que no estará en juego la totalidad de sus conceptos mientras recorren la senda decreciente del proceso diseño-producción. El CAD significa más comunicación entre técnicos, diseñadores. >>

... y aquí se plantea una frontera muy polémica entre la eliminación de la “ambigüedad” o su utilización para potenciar la “creatividad”:

<< Pese a un recelo común entre los no usuarios, el CAD no parece ahogar la creatividad; por el contrario, dota al diseñador de tiempo para intentar hipotéticas soluciones alternativas. Se lo puede integrar con programas de análisis, simulación y evaluación para probar la validez de un diseño y verificar si satisface las expectativas de rendimiento, lo que permite detectar y eliminar posibles fallos de diseño sobre la pantalla y no en la fábrica. Tal vez no se elimine la necesidad de realizar prototipos, pero se requerirán menos y los que haya que hacer se aproximarán más al objeto real. >>⁴⁷⁸⁶

Una vez constatado por Pipes que el ordenador no perjudica la creatividad, se puede mirar a la pantalla con nuevos ojos, con aquellos que consecuentemente pueden tanto valorar ‘la idea’ como, desde una histórica mirada al cielo, encontrar “*La idea*” (puede que hasta con mayúscula) como “manifiesto”:

<< Cuando en 1672 Giovan Pietro Bellori publica el discurso-manifiesto titulado *La idea del Pintor, Escultor y Arquitecto* (1664), coloca en el frontispicio un grabado realizado por Charles Errard. Vemos una mujer (casi) desnuda, con los ojos dirigidos al cielo, que tiene en la mano izquierda un compás, y en la mano derecha un pincel con el que roza un cuadro, apenas esbozado, en el que se distinguen algunas figuras y algunos árboles. La mano derecha proyecta su sombra en el cuadro. >>⁴⁷⁸⁷

Aquí la idea aparece compartida por varias disciplinas, como la pintura, la escultura y la arquitectura:

<< Una lectura atenta del texto facilita el acceso al sentido del grabado. La mujer desnuda es la Idea misma (se advierte el juego de alteraciones *Idea / Dea* = Idea / Diosa). Esta se presenta en un espacio que comparte con bloques de mármol y telas, figuras de la materia vacía, a la que la Idea debe incorporarse. En esta escenificación tan sencilla, el primer objeto significativo es, sin duda, la piedra cúbica que se encuentra a la izquierda. La palabra IDEA inscrita en una de las superficies. >>⁴⁷⁸⁸

... disciplinas naturalmente incluidas por la geometría implícita en el “compás”:

<< Lo esencial de esta palabra es mostrar que en este bloque de mármol es donde los escultores deben inscribir la Idea. (...) El cuerpo alegórico de la diosa desnuda es una figura de transición: los ojos miran al cielo, donde se encuentra el modelo de la belleza perfecta. Este se (re)forma en la cabeza (en el “intelecto”) bajo el signo regulador del compás, y se transmite (mediante la mano derecha) a la superficie que ha de recibirla. Allí, dos imágenes se superponen. >>⁴⁷⁸⁹

El “compás” también aparece en otras históricas mitificaciones, incluso orientales (como progresión en nuestro discurso hacia el sincretismo) y en relación con la luminosa (“rayo luminoso”) proyección superior:

<< Los fundadores míticos de la civilización china, el emperador Fu Hsi (el primer monarca, divinizado posteriormente) y su esposa, la emperatriz Nu Kua, que ordenaron el mundo y enseñaron el arte de la escritura a los hombres, tenían la parte inferior del cuerpo en forma de una poderosa serpiente de múltiples bucles, pero cada uno portaba en la mano, respectivamente, un compás y una escuadra. Estos dos instrumentos de dibujo, gracias a los cuales los emperadores pudieron trazar y proyectar un universo sabio y compuesto, apuntaban al cielo. Sus varas o varillas señalaban la dirección del cielo. >>

... se apunta hacia el cielo pero desde el domino de la tierra, en un equilibrio cosmotelúrico también sugerido por la integración “compás” / “escuadra”:

⁴⁷⁸⁶ *Ibidem.*

⁴⁷⁸⁷ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.96

⁴⁷⁸⁸ *Op. cit.* p.97

⁴⁷⁸⁹ *Ibidem.*

<< Por sus cuerpos retuertos, Fu Hsi y Nu Kua conocían los secretos de la tierra por donde zigzagueaban, pero sus instrumentos en ángulo recto (el compás abierto, puede poseer el mismo ángulo que el que dibujan los dos lados de la escuadra), les permitían ordenar el mundo e imponer derechura. La escuadra era como una serpiente de bronce que, de pronto, tocada por la mano de Dios, hubiera adquirido una rectitud celeste (la linealidad de un rayo luminoso) >>⁴⁷⁹⁰

Las ‘divinidades’ *hardware* y *software* en el ordenador también utilizan la “geometría” a pesar de que no se utilice físicamente el compás:

<< Si la geometría del producto (además del tipo de material, el coste y la fuente de información) se mantiene en una base de datos del ordenador, será automáticamente accesible todo lo que haya que conocer acerca de la fabricación. >>⁴⁷⁹¹

Ya desde el ‘mítico’ artículo de Aicher en 1978 podemos apreciar que la “geometría” forma parte de la científica “visión analógica” que también integra la dualidad (“visual” y “pensar” / idea):

<< La comunicación analógica produce comprensión porque está acoplada a la percepción sensorial, ante todo con el ver. Su dimensión científica es la geometría, la matemática de las posiciones en contraposición a la matemática de las magnitudes. Hay un estrecho acoplamiento entre percepción visual y pensar, precisamente la visión analógica. >>⁴⁷⁹²

En estas alusiones ‘historicistas’ no debe olvidarse la tradicional valoración de la geometría en el dibujo escultórico particularmente en el denominado “dibujo de taller”, por principio despreocupado de todo carácter artístico aunque no obstante en complicidad procesual con la ‘escultura geométrica’ como tipología:

<< El dibujo de taller es propio del dibujo técnico y se utiliza mucho en escultura; es, en realidad, un plano de la pieza a ejecutar, con sus datos de planta, alzado, perfiles con la anotación de sus medidas exactas. A veces están representados a escala, ya sea de reducción o ampliación, y ésta deberá figurar, para no cometer errores a la hora de trasladar los datos reales a la pieza escultórica que se esté realizando. El dibujo de taller es muy necesario en esculturas de orientación geométrica. >>⁴⁷⁹³

Retomando el histórico grabado observamos que, aunque originariamente exprese la afirmación integradora de la “proyección”, pudiera también interpretarse como sombra-dibujo arrojada por la luminosa pantalla del ordenador:

<< Ambas son imágenes de proyección: las siluetas apenas visibles sobre la superficie de la plancha y la sombra de la mano. Esta última es el detalle más “platónico” de todo el grabado. Es la sombra de la “práctica” que se opone al “modelo celeste” (invisible, si no es en la mirada extática de la Idea). Esta llama la atención sobre el carácter indispensable de la interferencia de la “práctica” para la trasposición de la Idea a la Materia pero, a la vez, traza implícitamente sus límites. >>⁴⁷⁹⁴

La importancia que históricamente se viene dando a la idea se mantiene incluso en nuestros días, considerando algunos autores una radical negación del dibujo e indirectamente de la visualidad:

<< Vico Magistretti ha dicho: “Un buen diseño puede transmitirse por teléfono. No necesita dibujos”. >>

... negación que por otra parte puede ser matizada:

<< Oscar Tusquets no expresa puntos de vista tan extremistas, pero está convencido de que el buen diseño es simple y deriva de la estrecha colaboración con quienes lo llevan a la práctica. Lo más importante es la idea (...), que puede expresarse en el dorso de un sobre o en la servilleta de un restaurante. >>

⁴⁷⁹⁰ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.94

⁴⁷⁹¹ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.15

⁴⁷⁹² AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.76

⁴⁷⁹³ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.259

⁴⁷⁹⁴ STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999, p.98

No obstante, cuando el dibujo / CAD es ‘inevitable’ no parece condicionado en su identidad (“idiosincrasia”) por el ordenador:

<< El CAD no impone un estilo visual propio: dibujos... pueden parecer bastante distintos y reflejar la idiosincrasia de diseñadores individuales. >>⁴⁷⁹⁵

En el proyecto de futuro, no sólo se vislumbra la ausencia de dibujos sino también la de “papeles”, que ya no tienen que soportar dibujos, ahora ‘levemente’ apoyados en la “pantalla”:

<< En el taller de diseño “sin papeles” del futuro teóricamente no habrá necesidad de copias impresas. El diseñador podrá visualizar un concepto en pantalla, elaborar con detalle los datos de producción y generar la información requerida por las máquinas herramienta para fabricar el producto sin moverse de su asiento. >>⁴⁷⁹⁶

Si la pantalla del ordenador puede carecer del soporte estable de papel, el tradicional “diseño por dibujo” también puede ser cuestionado y así lo hace Christopher Alexander:

<< (...) Todos éstos son cambios de ‘contexto’ y la respuesta a ellos fue la creación de un proceso de diseño ‘consciente’ o el ‘diseño por dibujo’. Sin embargo notemos que un cambio industrial de este estilo no es el único que puede provocar la ‘conciencia’. Alexander sugiere que la “conciencia puede surgir como resultado natural del desarrollo científico y tecnológico, por imposición de otra cultura dominante, o por infiltración, como sucede hoy día en los países subdesarrollados”. >>

También se discute ese histórico sistema por el cultivo egótico que suele conllevar y que está frecuentemente asociado a la “individualidad” artística:

<< Para Alexander, uno de los efectos más significativos del despertar de esta conciencia es el reconocer y cultivar la individualidad en el diseño.

“El reconocimiento consciente de su individualidad, en el artista, tiene profundos efectos en el proceso de creación de las formas. Cada forma se considera ahora como obra de un solo hombre, y su éxito es sólo logro suyo.” >>⁴⁷⁹⁷

Quizá pueda quedar un intersticio para el proyecto (entre la maqueta y el dibujo sobre la mesa) que merezca una “búsqueda personal” (tal vez abierta al espíritu trascendente) y donde quizá la introspección permite superar la individualidad:

<< Un papel igualmente importante reviste la maqueta, restitución tridimensional de una idea, que, como el dibujo, tiene una existencia artística y conceptual autónoma, independiente del proyecto que representa. (...)

Maqueta y dibujo afirman así la existencia de un espacio intersticial donde el arquitecto realiza una búsqueda personal no directamente referida al proyecto, pero esencial para el desarrollo de la obra. >>⁴⁷⁹⁸

La “mesa de dibujo” se evidencia ‘potenciadora’ de la individualidad, (asociada frecuentemente al ego artístico) y, como consecuencia, desde una ideología que apoya la participación se propone que esta deficiencia sea superada por el control colectivo que va más allá del “diseño por dibujo” cuando se valora adecuadamente el “contexto”:

<< No obstante, es obvio que el éxito no está garantizado por el proceso ‘consciente’. Hay muchos “fallos de diseño” en la vida cotidiana actual: desde el horno a la altura de los ojos que salpica grasa a los ojos, hasta los desastres de la autopista debidos a la niebla. Es la propia falta de éxito del diseño moderno, o la presencia de tantas situaciones ‘desajustadas’ lo que preocupa a Alexander. Frente al proceso ‘inconsciente’ de la artesanía, tiene pocas esperanzas en el ‘diseño por dibujo’: “Lograr en pocas horas en la mesa de dibujo lo que alguna vez necesitó siglos de adaptación, inventar de repente una forma que encaje plenamente en su contexto: el grado de inventividad necesaria está más allá del diseñador promedio”. >>⁴⁷⁹⁹

⁴⁷⁹⁵ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.41

⁴⁷⁹⁶ *Op. cit.* p.52

⁴⁷⁹⁷ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.113

⁴⁷⁹⁸ ALBIERO Roberta, *El código genético del proyecto. Ideación, técnica y obstinación*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.13

⁴⁷⁹⁹ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.113

Christopher Alexander, en su personal / colectiva confrontación con el tablero de dibujo y desde un firme enraizamiento (generación proyectiva desde el lugar), propone una nueva dimensión de la visualización que casi hace inútil el dibujo (que deviene naturalmente “esquemático”). Alexander y su equipo explican su experiencia en la “ampliación del Departamento de Música, en la Universidad de Oregón”:

<< Gradualmente, después de cierto tiempo, surgieron las decisiones acerca de los mejores lugares para colocar todo. Entonces, regresamos al interior del edificio e hicimos una especie de dibujo esquemático, pero las decisiones tomadas sobre el terreno eran tan vivas y reales que hacían casi inútil todo lo demás. Era casi como pensar que el edificio estaba empezando a existir en las mentes y los corazones de las personas que lo planteaban. >>⁴⁸⁰⁰

Para otros autores en cierta sintonía con esta actitud, la visualización constituye el “grado cero” del proyecto, donde la búsqueda de su identidad (“código genético”) permite cuando menos colocar de ‘otra manera’ sobre la mesa dibujos y maquetas. La aportación arquitectónica de Roberta Albiero significativamente comienza con una cita de un conocido diseñador:

<< La “imaginación, (medio para visualizar, para hacer visible lo que la fantasía, la invención y la creatividad piensan)” Bruno Munari, *Fantasía*, constituye el grado cero de todo proceso proyectual. (...) Pero si la fenomenología de la imagen sobrepasa este estudio, la fase de la ideación reviste un interés central, ya que en ella ocurre la transferencia de la visión mental al material físico, bajo forma de croquis, dibujos, maquetas, apuntes, que constituyen el *código genético del proyecto*. >>⁴⁸⁰¹

A fin de cuentas, y por separado, Christopher Alexander y Christopher Jones, dos autoridades de la metodología proyectual, coinciden en el cuestionamiento de uno de los mitos de la modernidad, el “diseño por dibujo”:

<< Esta falta de eficacia en el diseño moderno, las limitaciones del diseño-por-dibujo, y el contexto ‘cultural’ que aparentemente aún está acelerado (es decir, con un ritmo de cambio tecnológico cada vez más rápido) han hecho que Alexander y Jones, y muchos otros diseñadores, comenzaran la búsqueda de nuevos métodos de diseño. Indican que el diseño-por-dibujo ya no es adecuado (Alexander piensa que nunca lo fue), y que se necesita otro paso en el proceso consciente para lograr, según las palabras de Jones, “el control colectivo en la evolución de las cosas hechas por el hombre”. >>⁴⁸⁰²

Desde otro punto de vista, también las nuevas tecnologías exigen profundos replanteamientos conceptuales, no sólo respecto al dibujo o la maqueta sino también a la adecuada relación entre medios y fines:

<< Suele considerarse que los diseñadores importantes están demasiado ocupados para dejar proyectos rentables y aprender el funcionamiento de un sistema CAD. Sin embargo, correctamente usado, es un sistema que podría darles más beneficios y más tiempo para explorar otras soluciones posibles. El CAD es una inversión, tanto en tiempo como en dinero. >>

... con una indirecta alusión al concepto de ensimismamiento (“fin en si misma”):

<< El CAD es una tecnología neutral: no es un fin en si misma ni algo para impresionar a los clientes, sino una herramienta más, aunque potencialmente sea un poderoso colaborador del diseño en todas y cada una de las etapas del proceso de diseño. >>⁴⁸⁰³

Lógica y ‘paradójicamente’ el boceto se entiende como ‘dibujo final’ con Christopher Alexander:

<< Después de una semana de trabajo, desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde, el viernes el diseño del edificio estaba terminado. Cuando digo terminado, quiero decir que existía un dibujo a *grosso*

⁴⁸⁰⁰ SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.69

⁴⁸⁰¹ ALBIERO Roberta, *El código genético del proyecto. Ideación, técnica y obstinación*, en *Catálogo De O. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.11

⁴⁸⁰² ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.113

⁴⁸⁰³ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.54

modo que lo incluía todo, incluso salas individuales, y que, someramente, situaba puertas, ventanas y este tipo de cosas. Bien, para ser más concreto al respecto, el dibujo tenía unos diez o quince centímetros de largo. Era absurdo pretender que un dibujo tan pequeño presentara todos los detalles que se pueden poner en un área mucho mayor. >>⁴⁸⁰⁴

Al igual que la radicalidad conceptual y humanista de Christopher Alexander admite cierto tipo de dibujo, desde el ordenador se tiene una actitud equivalente respecto a la mesa del arquitecto que así también puede entenderse en convivencia con aquel:

<< Hoy en día usamos ordenadores como si usáramos un lápiz.

Algunos arquitectos dicen que han prescindido por completo de tableros de dibujo, chinchetas y escuadras; no obstante, relativamente pocos diseñadores de productos utilizan CAD en exclusiva, al menos por ahora. >>⁴⁸⁰⁵

Como alternativa al típico / tópico dibujo Christopher Alexander propone una visualización proyectiva y emocional a partir de una ‘radical’ (incluso con inclemencias) inmersión en la naturaleza, que se manifiesta potenciadora de la creativa visualidad (“ver”, en el sentido de visualización introspectiva):

<< Nos sentamos alrededor de una mesa y acordamos qué íbamos a hacer. Teníamos una hoja de papel que sólo se usó para anotar lo que debía recordarse para ser decidido, efectivamente, sobre el terreno. (...) Salimos y empezamos a pasear. (...) estuvimos caminando por el barro y pensando dónde colocar estos edificios y calles. Lo interesante fue que, sin demasiada dificultad, empezamos a ver los lugares naturales donde tendría sentido que estuvieran las calles. Y todo era tan real, que no hubo discusiones, porque todos juntos comprendimos lo mismo. >>⁴⁸⁰⁶

De la visualidad natural a la artificial del ordenador se abre una ‘ventana’ (deriva lingüística del *Windows*) pero no necesariamente, puesto que paradójicamente en los orígenes del diseño asistido por ordenador se produce una radical no visualización, que no obstante el dibujo impreso (“trazador”) trasciende:

<< La pantalla del ordenador es la ventana del sistema. El CAD puede hacerse sin pantalla (los primeros sistemas no lo tenían y los resultados se obtenían directamente con el trazador de pluma), pero hoy en día se considera esencial. >>⁴⁸⁰⁷

Christopher Alexander desde la citada inmersión en la naturaleza (también semi-urbana) puede incluso admitir el dibujo, pero siempre a posteriori:

<< La tierra se unía a nuestra propia inteligencia, a nuestro conocimiento de lo que estaba ocurriendo en la Escuela de Música, sobre lo que era necesario y lo que estaba sucediendo en los alrededores, y dedujimos, aproximadamente, dónde deberíamos colocar el edificio de modo que concordara con el desarrollo de las calles para peatones. Entonces, regresamos a la habitación y tomamos unas breves notas.>>⁴⁸⁰⁸

Frente a esta negación conceptual del dibujo, desde la informática se produce una afirmación tecnológica de la tridimensionalidad que no obstante apunta afinidades con la tradición escultórica:

<< En un mundo sólido y tridimensional es un derecho natural de diseñadores o ingenieros trabajar en tres dimensiones. Sólo las limitaciones de la pluma sobre el papel los han llevado a creer que debían pensar en términos de proyecciones ortográficas bidimensionales, una convención imprecisa, perfeccionada cuando la Revolución Industrial exigió la división del trabajo y surgió la necesidad de un método para comunicar las intenciones de un diseñador a los responsables de llevarlas a cabo. >>

... la complejidad formal estimula este “sólido” planteamiento:

⁴⁸⁰⁴ SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.71

⁴⁸⁰⁵ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.42

⁴⁸⁰⁶ SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.67

⁴⁸⁰⁷ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.50

⁴⁸⁰⁸ SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.68

<< Es ridículo suponer que los diseñadores de productos que contienen complejas formas de doble curvatura ... puedan siquiera abrigar la esperanza de mantener el control de sus diseños desde el concepto hasta la producción únicamente con una planta, un alzado, un par de secciones y, a veces, una isométrica bosquejada, para definir completamente y sin ambigüedades la pieza a fabricar. No es exagerado decir que la mayoría de los coches, antes de los tiempos del diseño y la fabricación asistidos por ordenador (CAD-CAM), eran ‘diseñados’ por los modelistas o maquetistas. >>

... aunque presenta fuertes reticencias (“tradición”), acotadas entre la realidad y la simulación:

<< Pero los métodos probados y comprobados se resisten a desaparecer (...) pero el obstáculo mayor y más importante ha sido la incapacidad para dejar de lado los siglos de ‘tradición’ irrelevante y volver a la base aprendiendo a tallar y esculpir modelos sólidos ‘reales’, aunque simulados por ordenador. >>⁴⁸⁰⁹

“Tallar y esculpir” son términos netamente escultóricos pero, recíprocamente, la escultura también se interesa por el dibujo como hace el CAD. No obstante, tras una previa valoración de la autonomía de este arte y el cuestionamiento de cualquier generalización, van apareciendo ciertos rasgos de identidad rotunda (“línea clara”) del “dibujo del escultor”:

<< El dibujo es un arte autónomo, que tiene tanto rango como las demás artes, pero también es un imprescindible auxiliar de todas ellas.

(...) supuestas peculiaridades del dibujo realizado por los escultores, tanto del hecho con carácter independiente, como del trazado como ayuda previa para la creación escultórica. Los escultores son muy diferentes entre sí y no se puede hablar de manera categórica afirmando que su manera de dibujar sea radicalmente distinta de la del resto de los artistas. (...) >>

... Sauras se atreve a proponer “ciertas constantes” identitarias:

<< (...) estará siempre presente la formación que hayan recibido. Si es cierto que éste suele mostrar ciertas constantes como el predominio de la línea frente al sombreado atmosférico, el volumen expresado con rotundidad, la llamada ‘línea clara’ frente a la sutileza espacial de los pintores, incluso el rechazo al escorzo y otros artilugios gráficos de gran efecto de veracidad visual, etc. >>⁴⁸¹⁰

La indirecta cita escultórica a Barlach clarifica esa inmediatez del saludable (“sano”) dibujo escultórico alejado de “artificios”:

<< Rudolf Arnheim en *Arte y Percepción Visual* recoge un texto del escultor Ernst Barlach revelador de lo que él y otros muchos escultores consideraban de su dibujo, como instrumento necesario, pero rechazando los artificios más pictóricos: “Yo no represento lo que en particular veo, cómo lo veo desde aquí o desde allí, sino lo que es, real y verdadero que tengo que extraer de lo que veo ante mí. (...) Yo diría que la escultura es un arte sano, un arte libre, no aquejado de males necesarios como la perspectiva, la expansión y otras artificialidades”. >>⁴⁸¹¹

Buscando el origen de la cita aparece Barlach realizando una ‘corporativista’ (escultores) valoración negativa del concepto / titular de “El escorzo” aludiendo a una tridimensionalidad más auténtica que no tenga esas “rupturas proyectivas”:

<< Más semejante a una fuga que a una melodía lineal, el dibujo presenta una secuencia de traslajos, articulados por la pericia del artista de modo tal que, pese a los saltos locales, la vista funde los pasos en un todo coherente. En los malos dibujos, es precisamente en estas costuras donde se rompe la unidad de la figura. (...) A un escultor, acostumbrado a la continuidad de sus superficies tridimensionales, pueden desagradarle estas rupturas proyectivas. Ernst Barlach escribe: “Yo no represento (...) el escorzo y otras artificialidades”. >>⁴⁸¹²

⁴⁸⁰⁹ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.72

⁴⁸¹⁰ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.259

⁴⁸¹¹ *Ibidem*.

⁴⁸¹² ARNHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. -Nueva Versión*, Alianza Editorial, Madrid 2001, p.128

... Arnheim aclara la historicidad de la cita escultórica:

<< La cita de Barlach esta traducida de una carta de junio de 1889 (BARLACH, Ernst, *Aus seinen Briefen*, Múnich, 1949), p.17 >>⁴⁸¹³

Paradójicamente es “la línea”, desde su elemental bidimensionalidad, el medio preferido en el proyecto escultórico:

<< La línea es el elemento del dibujo más utilizado por los escultores, lejos de ellos el dibujo atmosférico y lleno de evanescencias de mancha y difumino de los pintores. La línea en escultura no sólo sirve para delimitar las formas y los volúmenes, es además el mejor instrumento para mostrar la estructura constructiva y rítmica de cualquier composición que se trate de proyectar. >>⁴⁸¹⁴

También paradójico aparece el concepto / titular de “El traslapo”, otro término dibujístico-escultórico aludido por Arnheim como útil de representación de la tercera dimensión:

<< A pesar de la acrobacia visual que conlleva, el traslapo no se puede evitar, porque por todas partes los objetos y partes de los objetos se bloquean entre sí el acceso a la vista; y, de hecho, una vez que las relaciones de formas dentro de la composición pictórica se llevan más allá del simple despliegue de unidades coordinadas, hay un gran deleite visual entre las interferencias y yuxtaposiciones paradójicas que produce la superposición de cosas en el espacio. >>⁴⁸¹⁵

En estas reflexiones históricas además de Barlach parece interesante la cita a otro escultor, Adolf Hildebrand, un visionario anticipativo (proyectivo) que reivindicando “la idea” en la escultura, podría conectar ‘casi’ inconscientemente el pasado con el futuro:

<< El final del siglo XIX, testigo del regreso y el triunfo, al menos momentáneo, de la escultura de modelado, con la celebridad de Rodin, dio lugar a un paralela reactualización de la división de Miguel Angel. El escultor Adolf Hilderbrand, que tenía la intención de hacer revivir el ideal clásico en escultura y sostenía que ésta debía estar sometida a la idea y no a la mano, dio un paso teórico decisivo al relacionar toda la situación sólo con uno de sus términos, el ojo. >>⁴⁸¹⁶

Significativamente en el primer párrafo del primer capítulo (“*Representación visual y representación del movimiento*”) del texto de Hildebrand publicado en el siglo XIX, ya integra conceptos bi-tridimensionales (“objeto” / “contorno”) en los que puede mediar el dibujo:

<< Para aproximarnos a la relación de la forma con la apariencia debemos, sobre todo, poner en claro la diferencia en el modo de percibir las. Con este fin tomamos el objeto, su contorno y fondo, como dado y, asimismo, el ángulo en el que está situado el espectador con respecto a él, y suponemos el punto de vista del espectador sólo como más cercano o más distante, modificable. >>⁴⁸¹⁷

Aumont también se interesa por las relaciones entre dualidades. Así podríamos considerar la idea / “ideal” / proyecto y la “materialidad” / obra, integrables por la visión ‘doble’ “lejos” / “cerca”:

<< En la visión misma conlleva las dos cualidades opuestas: el ver de manera abstracta, ideal, intelectual y el tocar de manera concreta, material. La visión es capaz de dos relaciones con la realidad: una, la puramente óptica, correspondiente a una visión de lejos, que organiza mentalmente lo visible (por ejemplo, según la perspectiva, cosa mental por excelencia); la otra, a la que llama háptica (de una palabra

⁴⁸¹³ *Op. cit.* p.470

⁴⁸¹⁴ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.259

⁴⁸¹⁵ ARNHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. -Nueva Versión*, Alianza Editorial, Madrid 2001, p.128

⁴⁸¹⁶ AUMONT Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, p.32

⁴⁸¹⁷ HILDEBRAND Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1989, p.25

griega que quiere decir ‘tocar’), correspondiente a la visión de cerca, tomada en la materialidad de la materia que mira. >>

La naturaleza se incorpora al discurso que nos trae a Hildebrand (o Hildebrant según los autores) que aparece dotado de cualidades escultóricas integradoras (“precisa y armoniosa”):

<< “Habiendo la naturaleza dotado con tanta riqueza nuestros ojos, se dan en ellos las dos funciones de ver y de tocar en una unión mucho más íntima que cuando las cumplen órganos de los sentidos diferentes. El talento artístico consiste en tener estas dos funciones en una relación precisa y armoniosa.” Hildebrant, *Le Problème de la forme dans les arts plastiques*, 1893, p.14. (Trad. esp.: *El problema de la forma en la obra de arte*, 1989.) >>⁴⁸¹⁸

Esta escultórica concepción integradora de “relación” sensorial aparece conceptualmente próxima al cuestionamiento de fronteras, que desde la materialidad (escultórica, arquitectónica o del diseño tridimensional, en nuestro caso A.D.E.) en particular de la plasticidad (“materia plástica”) incidirá sobre la identidad del proyecto:

<< La fundición de las estatuas de bronce supone, sin duda, la realización previa de una ‘forma’ también moldeada en un modelo de arcilla; en este sentido, el bronce entraba en la escultura por añadido de la materia; pero la fundición es una operación suplementaria, que introduce su lógica propia y su relación particular con el material. Otros metales, por lo demás, pueden ser trabajados, y lo han sido, por otros procedimientos metalúrgicos (forjado), que no corresponden ni al agregado ni a la sustracción, sino a la metamorfosis. Los materiales han cambiado de modo decisivo (...) y el invento de lo que sugerentemente se ha llamado ‘materia plástica’, al llevar al límite la capacidad de la materia para sufrir una transformación continuada, inutiliza la división entre proyecto intelectual y realización manual. >>

Entre la inútil división de proyecto y obra escultórica media la instrumentación, donde el ideal interactúa con lo aleatorio:

<< El escultor que calienta el plástico para deformarlo, se sirve de su ojo como testigo (tal vez tenga un proyecto muy concreto), el contacto físico con la materia ya no está asegurado por la mano, sino mediado por herramientas que desmultiplican y delegan. El accidente ya no es, como en el mármol, esta imperfección que la materia agrega a la sustancia ideal, sino que se convierte en un valor, el de lo aleatorio, como en las famosas ‘expansiones’ de César. >>⁴⁸¹⁹

Más allá de la escultura encontramos a otros autores relacionados con el diseño que se interesan por la “plástica”, particularmente por las propiedades conceptuales del material “plástico” (igual / diferente término) y su sorprendente negación de identidad:

<< Entre todos los materiales modernos, los plásticos siguen siendo un enigma. Lamentablemente, el rasgo más destacado que los diseñadores y fabricantes han elegido y utilizado con mayor abundancia es la capacidad de los plásticos para imitar a otros materiales tradicionales y más caros. >>⁴⁸²⁰

Nos interesa particularmente cómo Williams desde el material valora aspectos éticos (“honesta asociación”) mediando la valoración de su “idioma” como potencial (proyecto) búsqueda:

<< En un conjunto de imitaciones y de deshonestidad, se han copiado los terminados y se han ejecutado las formas con una asombrosa fidelidad. Uno debe acercarse y tocar el material para estar seguro de sus sospechas. Las vigas de uretano que se entrelazan en el techo parecen ser la cosa auténtica. Y así nos enfrentamos con una pregunta: ¿importa realmente que las vigas sean o no verdaderas si se consigue el efecto deseado? Parte de la respuesta se relaciona con el desdén manifestado contra la honesta asociación formada por los artesanos que trabajan con sus materiales, y otra parte alude al potencial no realizado, al idioma que no ha sido explorado. >>⁴⁸²¹

⁴⁸¹⁸ AUMONT Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, p.33

⁴⁸¹⁹ *Op. cit.* p.36

⁴⁸²⁰ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.28

⁴⁸²¹ *Op. cit.* p.29

No obstante otro diseñador cuestiona desde la gráfica la identidad de los “idiomas”, partiendo de la negación del pensamiento visual único, que indirectamente nos orienta hacia la pluralidad:

<< Ahora bien, no hay un solo pensar visual como percepción de estados de cosas, como incorporación receptiva, también hay enunciados visuales como lenguaje creativo, como puntuaciones. Desde los años veinte el tráfico de las calles está casi exclusivamente regulado por un lenguaje visual, por pictogramas. Se entienden del mismo modo en todos los idiomas. >>⁴⁸²²

Pero volviendo al idioma del material, surge alguna curiosa paradoja en la calidad de la identidad / imitación, que no obstante perturba la auténtica y compleja identidad / “idioma” (“propio conjunto de reglas”) del material plástico:

<< Los plásticos se han convertido en los grandes imitadores, porque pueden ser simulados como madera o acero, como bronce o cuero. A menudo el plástico obtiene un logro mayor que aquello que imita. Pero el mayor crimen en el empleo deshonesto del plástico no se refiere al intento de convertirlo en otro material, sino en el desprecio que se manifiesta hacia su propio y complejo idioma. Igual que los materiales naturales, el plástico posee su propio conjunto de reglas, sus fórmulas de fabricación que regulan sus cualidades. >>⁴⁸²³

Desde la plástica artística el arquitecto Oscar Tusquets también observa cierta negación de la identidad, valorando la sorprendente naturaleza del caracol que es confrontada (muy creativamente) con el Greco (un enigma que luego nos resolverá):

<< ¿Te has dado cuenta de que los caracoles son como el Greco? Sí, sí, como Domenicos Theotocopulos, que, habiendo nacido en Creta, aprende a pintar con propiedad esa especie de iconos que se hacen por allí, pero en cuanto se desplaza a Venecia, su admiración por Tiziano y la influencia de Tintoretto lo transforman en el más veneciano de los venecianos, en el más sensual, colorista y excesivo pintor de la Serenísima, pero resulta que llega a Toledo y en una conversión traumática se vuelve austero, sobrio, castellano viejo, caballero de la mano en el pecho, de un misticismo desbordante, el más sincero personaje de la España profunda. >>⁴⁸²⁴

Estos enigmas que incluyen cierta dimensión espiritual implican tanto al Greco como a otros artistas del arte conceptual que aportan algunas enigmáticas obras, como sucede ya históricamente (1969) con Robert Barry:

<< En la exposición de Leverkusen “Konzeption - Conception” (1969) Barry [Robert] presentó cinco comunicaciones lingüísticas que hacían referencia a procesos inconscientes. Obras como SOMETHING WHICH IS UNKNOWN TO ME, BUT WHICH WORKS UPON ME (Algo que me es desconocido pero que actúa sobre mí) o SOMETHING WHICH IS VERY NEAR INPLACE AND TIME BUT NOT YET KNOW TO ME (Algo que está muy cerca en el espacio y en el tiempo pero que todavía desconozco) no admiten una interpretación unívoca y en principio deben ofrecer significaciones distintas a cada receptor. Por su forma abiertamente lingüística estas obras de Barry registran la pérdida de la referencia concreta para provocar en el receptor procesos espirituales. >>⁴⁸²⁵

El ojo, la mano y el espíritu aparecen para Aumont en sugerente interacción, tal como sucede con el concepto mismo de proyecto que prevé a distancia (incluso temporal), debiendo relacionar la teorización con el material de la obra como ejemplarmente suele realizar la escultura:

<< Si la mano es emblema de la acción, el ojo lo es de la inteligencia. ‘Ya veo’ equivale a ‘comprendo’. Si la mano puede producir arte es porque la guía la inteligencia, la comprensión, la visión certera, siempre el ojo. La mano es lo que asegura el contacto con los materiales, con el mundo material al que el arte intenta dar forma; el ojo es lo que vigila, compara, prevé, siempre a distancia porque un ojo no *toca* nada. >>

... ejemplarizante y vital resulta la relación escultórica “doble”:

⁴⁸²² AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.83

⁴⁸²³ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.29

⁴⁸²⁴ TUSQUETS BLANCA Oscar, *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 1998, p.7

⁴⁸²⁵ MARZONA Daniel, *Arte conceptual*, Taschen, Madrid, 2005, p.17

<< La escultura, que pasa por ser el arte en el cual el contacto con la materia es más vivo e inmediato, ha sido siempre practicado, y no pocas veces teorizado, como la actualización de esa doble relación con un material.>>⁴⁸²⁶

Y sí la plástica escultórica plantea al espíritu ciertos enigmas, estos también inciden sobre el concepto mismo de “los plásticos”. Como cuando se propone una conceptual valoración de la reciprocidad entre materiales que deviene inesperado proyecto paradójico y cuestiona la imitación / identidad:

<< Los plásticos pueden copiar a otros materiales, pero ningún otro material puede hacer todo lo que consigue el plástico. Si esos papeles estuvieran invertidos, y si el plástico fuera un material natural, quizás extraído de las minas en la antigüedad pero actualmente escaso, y si en cambio el bronce fuera un material recién desarrollado y existente en grandes cantidades, lo probable es que los fabricantes estuvieran intentando, con dificultades considerables, que el bronce pareciera una imitación del plástico.>>⁴⁸²⁷

Desde la arquitectura y el diseño Tusquets aclara la ‘surrealista’ relación de elementos porque para él *todo es comparable* y esto implica la paradójica afirmación de la negación del yo (con un cierto eco de trascendencia espiritual) ejemplarizada en términos como “falta” o “carencia”:

<< -Perdone, Maestro, pero sigo sin ver muy clara la relación con los caracoles.
-Tusquets, ¡pero es evidente! Lo que distingue al Greco, lo que le convierte en un artista inmortal, es su absoluta falta de personalidad, en su facultad de metamorfosearse, como los camaleones, de absorber los valores de su entorno con tal intensidad que, al final, resulta más auténtico que los autóctonos, ¿y cuál es la virtud culinaria del caracol?, ¿qué lo ha convertido en uno de los protagonistas de tantas cocinas y en manjar de gourmets? La carencia absoluta de sabor propio, su capacidad de absorber el de los condimentos que lo acompañan y transformarse en lo que desea el cocinero.>>⁴⁸²⁸

Frente al concepto de metamorfosis camaleónica, propugnada por Tusquets también encontramos una sorprendente reciprocidad conceptual de este planteamiento, es el caso de Daniel Buren. Aparentemente carente de una aportación ‘personal’ se manifiesta (literalmente en sus escritos) dotado a lo largo de los años de una identidad inconfundible que viene del ‘no cambio en el cambio’ (lugar, escala, etc.), manteniendo unas constantes intemporales (bandas alternas a modo de *ready-made*) en el continuo devenir (por países de todo el mundo):

<< En 1965 más o menos el joven artista Daniel Buren decidió liberar su pintura de todas las características ilusionistas, representativas y expresivas. Desde entonces, sus obras consisten en bandas alternativas blancas y de color, siempre exactamente de 8,7 cm. de anchura, dispuestas en vertical, en número y materiales diferentes. Para el mismo Buren su proyecto es “pintura en el punto cero”, en un intento de superar definitivamente las concepciones tradicionales del arte.>>⁴⁸²⁹

Identidad y diferencia también aparecen integrados en la naturaleza, significativamente Williams destaca la de “el árbol” / “los árboles” (a muchos niveles igual y “diferente”):

<< El papel, el vidrio, la arena y todos los otros materiales, sean o no utilizados por el hombre, poseen una agrupación particular de características que los hacen distintos. Los materiales naturales varían no sólo de un tipo a otro, como la madera es diferente de la piedra, sino que también cambian su carácter entre una sección individual y otra. Cada árbol es diferente de los otros árboles, y dentro del tronco y de las ramas esa variedad se continúa. Las raíces son sinuosas, la parte exterior del tronco es de madera

⁴⁸²⁶ AUMONT Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, p.31

⁴⁸²⁷ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.29

⁴⁸²⁸ TUSQUETS BLANCA Oscar, *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 1998, p.7

⁴⁸²⁹ MARZONA Daniel, *Arte conceptual*, Taschen, Madrid, 2005, p.48

blanda y flexible, la madera central es más dura, y en las juntas la madera es todavía más dura si el árbol ha desarrollado la resistencia necesaria para mantener en posición horizontal a una larga rama. >>⁴⁸³⁰

En el polo opuesto, frente a la naturaleza el artificio de la materialidad informática tiene otra problemática dado que los modeladores de sólidos:

<< sirven eficazmente para producir visualizaciones, pero no para accionar una máquina herramienta. Y los productores aún tienen que encontrar la forma de adjuntar información de tolerancia a cada componente. Las tolerancias son vitales en las técnicas de producción y tienen implicaciones de costes decisiva en la fabricación.

La manufactura automatizada, sin intervención manual, es la promesa más seductora del modelado sólido. >>

... pero la ‘in-tolerancia’ métrica puede ser compensada por

<< Nuevas técnicas de *software* (...) proporcionarán los llamados sistemas expertos para aplicaciones ‘fáciles’, como diseño de desarrollos en planchas metálicas y moldes de inyección de plásticos, lo que significa unos pasos más cerca de la realidad práctica. >>⁴⁸³¹

El nivel de identidad más logrado es el de la representación infográfica, aunque el modelo tridimensional de ordenador va más allá de la “simulación visual” ya que tiene propiedades integradas que permiten su experimentación y transformación (y múltiples “atributos” de los que carece la maqueta convencional):

<< La creación de presentación fotorrealista (...) a partir de modeladores de sólidos, pueden producir ‘maquetas’ que para los ojos y el cerebro del observador son indistinguibles de un auténtico prototipo físico. Si un dibujo en perspectiva sólo es una simulación *visual* de la realidad, un modelo sólido de ordenador es un dibujo que existe en tres dimensiones (de ahí que pueda rotarse y trasladarse en el espacio tridimensional) y que además posee casi tantos atributos físicamente mensurables como el objeto real. >>⁴⁸³²

Entre lo digital y lo analógico las maquetas aparecen dotadas de un valor lúdico y educativo:

<< Construir maquetas es uno de los métodos de visualización del espacio y de la forma. Se trata de algo que utilizan en sus juegos, tanto los niños como los arquitectos e ingenieros. Como extensión del pensamiento racional o de la experimentación irracional (...) Las maquetas son un modo primario de comunicación; (...) >>

... pudiendo también llegar a relacionar ética (“moral a escala...”) e informática:

<< Con las casas de muñecas, las casas en los árboles y las tiendas de campaña de juguete, aprendimos de niños, a invertir en fantasía a través de maquetas y juegos, a visualizar otros mundos y a unir esos mundos mediante metáforas y fábulas con la vida moral a escala real y a la vida cultural. Así que parece un tanto paradójico que, con el advenimiento de los potentes ordenadores personales, el *software* y sus posibilidades de explorar y modelar el espacio, se oiga a menudo “pero... no es real” al hablar de maquetas y mundos digitales. >>⁴⁸³³

Sobre la relación de maquetas y juego también trabaja la arquitectura pionera de las vanguardias históricas. En el caso de Wright:

<< sus formas abstractas de límites duros se refieren también a otro origen de forma muy convincente: los bloques infantiles de Fröbel con los cuales Wright había jugado de pequeño. (...) Friedrich Fröbel fue el inventor del jardín de infancia, y escribió su libro más importante, *La educación del hombre*, en 1826. El interés por su obra y sus métodos pedagógicos avanzó con el siglo, y conoció numerosas reediciones, traducciones y críticas desde la década de 1850 hasta 1914. >>⁴⁸³⁴

La ideología liberal impregnó el *Kindergarten* concebido por Fröbel, que en su traducción como el “jardín para niños” hará más explícita su relación con la naturaleza:

⁴⁸³⁰ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.29

⁴⁸³¹ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.75

⁴⁸³² *Ibidem*.

⁴⁸³³ DOLLENS Dennis, *De lo digital a lo analógico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.11

⁴⁸³⁴ AA.VV. *Frank Lloyd Wright*, Stylos, Barcelona, 1990, p.82

<< Fröbel reunía de vez en cuando niños con los cuales experimentaba su material y demostraba a otros el empleo de éste: pero no fue sino hasta 1839 cuando abrió una institución educativa propiamente tal para niños de edad preescolar que al año sucesivo bautizó con el nombre de *Jardín general alemán del niño*. Jardines para niños (*Kindergarten*) se llamarán en lo sucesivo todos los establecimientos análogos que no tardaron en surgir (...)
1848 fue el año triunfal para Fröbel; las asociaciones liberales de maestros adoptaron la idea de la educación preescolar. >>⁴⁸³⁵

La realidad es aprensible desde la manualidad y mediando la dimensión femenina (con la popularización Fröbel en América) el niño puede conectarse con la naturaleza fundamental del “ritmo” del “universo”:

<< (...) las mujeres trazaron un camino para sí mismas en su sistema (...) Las teorías de Fröbel fueron especialmente populares en América, tal vez porque según ellas el niño sería educado a través del uso práctico de sus manos en una comprensión de la realidad que debía trascender las limitaciones humanas anteriores y conectarle con el ritmo fundamental del universo en su conjunto. >>⁴⁸³⁶

Desde la integración de la identidad local y universal Fröbel aporta conceptos como espiritualidad y “naturaleza” en devenir:

<< En Fröbel encontramos una insistencia análoga y simultánea en ciertos temas nacionales y universalistas, y se advierte en general una amorosa preocupación por todos los seres de la naturaleza, junto con una religiosa admiración por el orden universal, entendido como orden dinámico al que es posible contribuir activamente. >>⁴⁸³⁷

Fröbel ya desde el “primer don” dispone toda una sistematización progresiva, que establece una interacción entre el sí mismo y el todo (“unidad del mundo” en cierta sintonía con concepto griego ‘teleología’ ya citado) mediando “la madre”:

<< El sistema de Fröbel se basa en una imagería simbólica que es parcialmente sexual. Fröbel profundizó en sus ideas a partir de 1826, y estableció que la madre daría al niño (...) una serie de lo que llamó “dones”, empezando en el primer año y hasta que tuviera siete. Esto se relaciona con unas “ocupaciones” que debían ser ejecutadas. (...) El primer don era una suave madeja de hilo (...) Según Fröbel, la esfera de la madeja debía servir específicamente para familiarizar al niño con la relación entre el pecho de la madre y la unidad del mundo. >>⁴⁸³⁸

El “primer don” también aparece referido por otros autores utilizando el término “regalo” y complementando la serie hasta seis, interesándonos particularmente para nuestro estudio su valoración de los aspectos formalistas de la geometría tridimensional:

<< La serie completa de sus “regalos” resultó a fin de cuentas constituida de la manera siguiente:
1) Una pelota de tela, con seis pelotas menores de los colores del arco iris, y un soporte para hacerlas oscilar.
2) Una esfera, un cubo y un cilindro de madera, de iguales dimensiones básicas.
3) Un cubo descomponible en ocho cubos pequeños.
4) Un cubo descomponible en ocho paralelepípedos o ladrillitos.
5) Un cubo descomponible en 27 cubos chicos.
6) Un cubo descomponible en 27 paralelepípedos chicos. >>⁴⁸³⁹

Estos otros “dones” también aparecen referidos por Wright:

⁴⁸³⁵ ABBAGNANO N. - VISALBERGHI A. *Historia de la pedagogía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, p.481

⁴⁸³⁶ AA.VV. *Frank Lloyd Wright*, Stylos, Barcelona, 1990, p.86

⁴⁸³⁷ ABBAGNANO N. - VISALBERGHI A. *Historia de la pedagogía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, p.482

⁴⁸³⁸ AA.VV. *Frank Lloyd Wright*, Stylos, Barcelona, 1990, p.86

⁴⁸³⁹ ABBAGNANO N. - VISALBERGHI A. *Historia de la pedagogía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, p.483

<< Wright (...) discute tan sólo los dones siguientes, más resistentes y de límites duros: el cilindro de madera y el cubo que siguen a la madeja en el segundo, los compuestos de límites duros que pueden hacerse con los cubos en el tercero. Con el cuarto don, el niño construye estructuras designadas como “arco triunfal” (...) Con el sexto don, el niño construye una caja y presumiblemente ya está encaminado.>>⁴⁸⁴⁰

Otros autores hacen también un balance arquitectónico (“juegos de construcciones”) de los liberadores dones o “regalos”:

<< Además, el instituto de Blankenburg producía otros materiales como trocitos de mosaico, bastoncillos y cuentas (es evidente la intención de hacer que el niño pudiera pasar de lo concreto de los sólidos a las “abstracciones” de la superficie, la línea y el punto), así como reproducciones en madera de sus amadísimos sólidos cristalográficos. >>

... y sus “significados simbólicos” aparecen dotados de una notable dimensión global y conceptual:

<< Fröbel atribuía a sus regalos especiales significados simbólicos (por ejemplo, la esfera representaba la coincidencia de los contrarios; el cubo la estabilidad del universo) (...) En realidad, la serie de regalos del 3º al 6º es una especie de juegos de construcciones y en conjunto se trata de un material que permite al niño ejercer libremente su actividad. >>⁴⁸⁴¹

Arquitectura, religión y “naturaleza” (amada) son conceptos que aparecen en la biografía de Fröbel y que se incluyen en una formación multidisciplinar de tendencia netamente universalista:

<< Fröbel nació en Oberweissbach, Turingia, el 21 de abril de 1782. Poco menos de un año después perdió a la madre. El padre, pastor luterano de campo, no podía ocuparse mucho de él (...) La infancia de éste fue melancólica, (...) asistió a la escuela municipal, y después, en calidad de aprendiz forestal (pues no prometía mucho como estudiante), bajo la dirección de un guardabosque, a Hirschberg, sobre el Saale. En sus tres años de aprendizaje lo único que aprendió fue a amar la naturaleza, a reconocer en las criaturas una expresión de la universal armonía de lo creado. >>

... y, como amante de la “naturaleza”, Fröbel se interesa por un amplio espectro de disciplinas (el anhelo de nuestro trabajo):

<< Posteriormente, habiendo llegado casi por casualidad a la Universidad de Jena (...) consiguió que le dejaran asistir primero como oyente y luego como estudiante regular a los cursos de ciencias, filosofía, arquitectura y, sobre todo, mineralogía. >>⁴⁸⁴²

Podemos apreciar que la vocación de Fröbel fluctúa entre la arquitectura y la pedagogía, integrándolas incluso en su futuro proyecto educativo:

<< En 1805, decidido a dedicarse a la arquitectura, se trasladó a Francfort del Meno, invitado por un amigo. En esta ciudad, contrariamente a sus proyectos, encontró empleo como maestro en una escuela modelo de un tal Grüner, discípulo de Pestalozzi, donde se le reveló de pronto su verdadera vocación: sería educador. >>⁴⁸⁴³

Esta fluctuación vital corre paralela a su concepción del devenir de la naturaleza, que se constituye en identidad (“materia y fuerza”), con implicaciones formalistas geométricas (tridimensionales como la arquitectura):

<< (...) una visión dinámica de la naturaleza, incluso la animada (que los descubrimientos de la época en el campo de la electricidad volvían plausible), aunada al interés por la *crystalografía* -que Fröbel debía a sus estudios mineralógicos- le sirvieron para identificar en modo muy singular el aspecto educativamente más primitivo de este enlace. Es decir, partiendo del supuesto de que materia y fuerza se identifican, Fröbel se esforzó por encontrar las figuras materiales primitivas que son la expresión simple de la fuerza única que anima el universo. >>

⁴⁸⁴⁰ AA.VV. *Frank Lloyd Wright*, Stylos, Barcelona, 1990, p.87

⁴⁸⁴¹ ABBAGNANO N. - VISALBERGHI A. *Historia de la pedagogía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, p.484

⁴⁸⁴² *Op. cit.* p.479

⁴⁸⁴³ *Op. cit.* p.480

... lo que hace que en sus escritos Fröbel concrete esta fuerza única y universal en la forma de la esfera (forma “primera” y “última”), también impregnada de naturaleza:

<< Cuando “la fuerza se desenvuelve y se representa a sí misma en todas direcciones, uniformemente, en plena libertad y sin obstáculos, la manifestación espacial, el efecto corpóreo de ello es una *esfera*, por lo que la forma esférica, o, en general, la forma corporal redondeada, se nos aparece también como la forma de la naturaleza primera y más universal, y también como la última y más universal”. Por consiguiente, la esfera es “la *figura originaria*, la unidad de todas las formas y las configuraciones terrestres y naturales”.>>⁴⁸⁴⁴

La esfera en devenir va generando toda una ‘fundamentalista’ geometría tridimensional (a modo de maqueta cristalográfica):

<< (...) aislando las dobles direcciones fundamentales que se pueden considerar en una esfera se genera otra figura fundamental, el *cubo*. Invirtiendo el número de vértices y superficies se obtiene el *octaedro*; desarrollando alternativamente las caras se llega al *tetraedro*, y así sucesivamente, diferenciando la medida de las fuerzas en las diversas direcciones, se obtienen todos los demás sólidos (de la cristalografía).>>

Incluso finalmente la “intuición” deviene “fundamento científico”, manifiestamente impregnada de naturaleza y espiritualidad, en lógica continuidad energética con la realidad (“vida”):

<< Con intuición que más tarde se revelará dotada de un cierto fundamento científico, Fröbel percibe una continuidad plena de las energías cristalográficas y las energías vitales, así como una continuidad sustancial entre la vida de la naturaleza y la vida del espíritu.>>⁴⁸⁴⁵

El diseño, el dibujo y la arquitectura de Wright aparecen ‘divinamente’ marcados por la “naturaleza” de Fröbel:

<< Wright creyó en todo esto a lo largo de su vida y acentuó repetidamente que la abstracción que desarrolló a partir del sistema de Fröbel era el instrumento fundamental de su diseño, (...) Refiriéndose a su juego de niño con los elementos de Fröbel, Wright escribió que “(...) la bondad de todo esto estriba en cómo hace despertar la mente del niño a las estructuras rítmicas de la naturaleza, (...) Pronto fui receptivo a lo constructivo contenido en todo lo que veía. Aprendí a ‘ver’ de esta manera y cuando lo hice ya no me preocupé de dibujar los incidentes casuales de la naturaleza. Quería diseñar.” Todo esto suena mucho a divino, pero lo que resulta especialmente interesante, pienso, es que Wright tuviera que recuperar también a Fröbel en su momento avanzado.>>⁴⁸⁴⁶

Más allá de la concreta aplicación arquitectónica, dibujar y diseñar forma parte de todo un proceso que requiere la formulación de algunas preguntas iniciales sobre su auténtica identidad:

<< El diseñador necesita dibujar a fin de exteriorizar sus pensamientos y volverlos concretos. ¿Que significa diseñar? ¿Es ‘prepararse’ para la acción, sencillamente? ¿O ‘un proceso investigador en un espacio de soluciones alternativas, buscando una o más que satisfagan ciertos criterios de diseño? ¿O ‘un proceso de recurrentes operaciones conjetura-análisis dentro del marco de abducción, deducción e inducción, procediendo basados en una serie de cambios paradigmáticos hasta niveles más pormenorizados, a medida que la propuesta se vuelve más específica’? ¿O diseño es, simplemente, lo que hace un diseñador? >>

proceso en el que entre proyecto y obra participan múltiples estamentos y disciplinas:

<< Proceso de diseño: El diseñador o el estudio de diseño recibe una orden de un cliente en forma de encargo. Entonces se constituye un equipo compuesto, probablemente, por un jefe de proyecto y varios profesionales: un estilista, un ingeniero de diseño, etc. Se reúnen con el cliente y elaboran plazos con fechas tope, hablan de honorarios y negocian, tal vez, un informe más detallado o especificaciones. Los diseñadores se ponen a pensar, garabatean en los dorsos de los sobres y, por último (de acuerdo con el

⁴⁸⁴⁴ *Op. cit.* p.482

⁴⁸⁴⁵ *Op. cit.* p.483

⁴⁸⁴⁶ AA.VV. *Frank Lloyd Wright*, Stylos, Barcelona, 1990, p.86

plazo), someten al cliente una serie de propuestas, en general acompañadas por dibujos de presentación y maquetas. >>⁴⁸⁴⁷

El proceso de diseño continúa más allá de los “dibujos de presentación y maquetas” con otros sistemas / instrumentos de representación acordes con cada estamento implicado hasta llegar al usuario:

<< El cliente delibera, evalúa las propuestas y acepta una de las variantes o una combinación basándose en aspectos de dos o más de ellas. Entonces los diseñadores reciben el visto bueno para pasar a detalles, produciendo primero un dibujo del plan general y más adelante los dibujos dimensionados y detallados para la producción y el montaje. >>

El espectro de la representación puede expandirse hacia los “técnicos” constructivos y los compradores de “ilustraciones” (aunque “técnicas”) comerciales:

<< Los diseñadores se pondrán en contacto con técnicos, que pueden ser subcontratados y responsabilizados de requerimientos especiales, como el análisis de tensiones o el uso de nuevos materiales. Incluso puede encargárseles que generen todos los dibujos de herramientas y dispositivos necesarios para fabricar el objeto. Algunas consultorías producirán un prototipo de trabajo y después de manufacturado el producto quizá tengan que hacer ilustraciones técnicas para ayudar a venderlo, además de explicarle al usuario cómo funciona y su mantenimiento. >>⁴⁸⁴⁸

Desde otra perspectiva se valora el proceso industrial de diseño y las características que le dotan de cierta identidad (netamente ensimismada / “independientemente”):

<< (...) el proceso industrial de diseño tiene dos características muy acusadas que la hacen ser una parte esencial del marco general de la industrialización. Estas son:

- 1) En sí mismo, *separa el diseño de la confección*. Esta separación socava la autonomía y autoridad en su trabajo que tuviera el artesano (...)
- 2) Al emplear dibujos, contiene un *método formalizado para el estudio abstracto de la forma*. Este método permite concebir nuevas formas y probarlas en un modelo antes del proceso de producción, e independientemente del mismo. >>⁴⁸⁴⁹

Aunque en otro capítulo nos ocuparemos especialmente del concepto de *proceso proyectual* insistimos ahora exclusivamente sobre un proceso / tipo de dibujo por etapas (“cinco pasos”) que puede seguirse en el ordenador:

<< La diferencia principal y fundamental entre un dibujo realizado manualmente y una visualización generada por ordenador, consiste en que el dibujo convencional en papel es una ilusión bidimensional; el dibujo por ordenador, si ha sido modelado en tres dimensiones, existe en tres dimensiones. (...)

Para la creación de una escena sintética hay que dar cinco pasos.

Primero debe construirse dentro de ordenador un modelo tridimensional. Los comprobadores incorporados se cerciorarán de que la topología siempre sea correcta y de que no estés creando objetos imposibles tipo Escher. Alternativamente, el diseñador puede usar un objeto ‘superficial’ generado como entrada en un modelador de superficie.

Segundo, cada vértice del modelo es transformado matemáticamente para generar una imagen perspectiva. >>

... aunque los siguientes pasos tienen una mayor incidencia sobre la representación:

<< *Tercer* paso, elaborando qué superficies deben ser visibles y cuáles ocultas.

En *cuarto* lugar se utiliza la rutina de reflexión de luz para predecir los colores y la distribución espacial de los rayos luminosos.

Por *último*, se representa la imagen en la pantalla. >>⁴⁸⁵⁰

Por otra parte, un diseñador industrial experimentado, valorando las “etapas del proceso” de diseño, propone empezar por el final, por la obra, es decir la “realidad”

⁴⁸⁴⁷ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.76

⁴⁸⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁴⁹ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.111

⁴⁸⁵⁰ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.110

misma (en este punto sintonizaría con Christopher Alexander), para una vez constatada su hipotética imposibilidad, recurrir a los “simulacros” de la representación:

<< La manera más certera de enjuiciar la calidad de una idea sería la de evaluar sus cualidades poniéndola en práctica. (...) Algo inviable por lo lento y costoso que resultaría. (...) se recurre a simulacros. (...) Todo, desde los primeros esbozos, bocetos, perspectivas, planos, maquetas, prototipos, todo pretende acercarnos a la realidad de una cosa que no podemos aún palpar. >>

... no obstante, destaca una fase previa, una que en este apartado del estudio nos interesa especialmente, la “visualización interna”:

<< Pero incluso antes de que lleguemos a estas *representaciones externas* de cómo pudiera ser la materialización de la idea, se ha producido ya una *visualización interna* de esa configuración compositiva que imaginamos en nuestra mente. “Vemos” en el espacio mental la idea hecha realidad. De nuevo utilizamos aquí esa capacidad imaginativa, buscando un concepto básico, (...) De este modo es posible plantear previamente diferentes propuestas, tentativas de las que sólo retendremos finalmente aquellas que hayan superado esa primera prueba selectiva de aptitud en nuestro espacio mental. >>⁴⁸⁵¹

En cierto modo estamos tratando del fenómeno de la visualización creativa (ya citado a nivel ‘hermético’) que utiliza el término proyectar / “proyectando” en un sentido amplio (incluso abierto al ‘más allá’):

<< En la ‘pantalla’ de nuestra mente se van proyectando (en las dos acepciones del verbo proyectar) visiones fugaces y mutantes hasta que estas fluctuantes imágenes definan y describan una figuración estructural en la que intuimos se hallan aquellas cualidades que estábamos esperando (incluso, a veces, descubrimos algo que supera lo que perseguimos) >>⁴⁸⁵²

En sintonía con esta “visión interna” incluso el dibujo escultórico (Susana Solano) desde su contundencia material también puede ser sentido meditativamente (“introspección”):

<< Pregunta: Comenzó en la pintura. ¿Significa eso que podría volver a ella? Respuesta: Es que para mí la pintura es dibujo. Hice una exposición que se llamó *La piel de nadie* en la que las pinturas eran dibujos. Allí había mucho color, pero es que el color yo lo veo como atmósfera, no como pinceladas que hay que estructurar.

P.: ¿Construye sus esculturas dibujando? R.: Yo dibujo con el material, porque los dibujos son trabajos de introspección, de acercamiento a esa cosa que está en la idea, pero que no tiene forma. La forma se alcanza con el dibujo del material. >>⁴⁸⁵³

Cuando el proceso de diseño se interioriza deviene integrado y por tanto “inconsciente”, en tanto plenitud colectivista que desconoce toda identidad (autoría del diseñador “consciente”) aproximándose a la naturaleza mediando la artesanía (paradigma de un intemporal “proceso inconsciente”). De modo que sí:

<< la presencia de una tecnología avanzada necesariamente no es sinónimo de ‘civilización’, la presencia de cualquier tipo de artefactos tecnológicos no es necesariamente sinónima de la actividad del ‘diseño’ Durante casi toda la historia de la humanidad no ha existido una clase de personas fácilmente reconocibles y considerados ‘diseñadores’. Muchos artefactos complejos, hermosos, funcionales, o ‘civilizadores’ han sido creados sin que nadie los diseñara en forma consciente. Estos artefactos son los distintos objetos de artesanía, herramientas y utensilios. >>⁴⁸⁵⁴

Diseño y naturaleza interaccionan desde el elogio de la lentitud, concepto que ya citamos compartido por Christopher Alexander:

<< Jones llega a sugerir que la complejidad de los productos artesanales les da un aspecto ‘orgánico’, como el de las “plantas, animales y otras formas de evolución natural”. En esta frase está la clave del proceso mediante el cual se llega a esta complejidad: mediante un proceso, *en un tiempo muy largo*, que es similar a la evolución natural de los animales, es decir, mediante un proceso de ajuste *muy gradual*.

⁴⁸⁵¹ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.126

⁴⁸⁵² *Ibidem*.

⁴⁸⁵³ DIAZ-GUARDIOLA Javier, *Susana Solano*, Blanco y Negro Cultural, 25 septiembre 2004, p.29

⁴⁸⁵⁴ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.93

Este proceso evolutivo finalmente produce una forma para el objeto que es adecuada a sus requisitos funcionales, tal como la forma de un organismo está perfectamente adaptada a su medio ambiente. >>⁴⁸⁵⁵

La “magia de la naturaleza” está contenida en la “semilla” proyectual del diseño apuntado (quizás apresuradamente) en el “primer croquis” que “oculta” algo que no debería perderse (proceso de revelación):

<< (...) el objeto que finalmente se crea se diferencia bastante de ese primer esbozo generador. (...) ese primer croquis oculta muchas más cosas que sólo se irán revelando a medida que iremos estructurando la idea que encierra. El concepto que se ha retenido es mucho más rico, mucho más amplio que lo que aparentemente nos muestran esos simples trazos. (...) una fruta madura es mucho más esplendorosa que lo que veíamos en los granos de la semilla, también un concepto es una semilla creativa. Si la magia de la Naturaleza es que algo tan diminuto encierre ya tanto, también lo es para la creatividad ese primer croquis. Sin embargo (...) si esos trazos se descontextualizan del momento del éxtasis creativo, puede perder su fuerza sugerente, su magia. >>⁴⁸⁵⁶

En el dibujo de artista (escultora) todavía puede encontrarse algo de magia, lejos del “espectáculo”, desde el silencio introspectivo:

<< Yo soy contraria al arte, digamos, que sólo atiende al tamaño (...) Para mí el arte es algo intimista y, por ello, poco espectáculo. Ha habido mucha tendencia a la construcción de grandes museos en los que parecía que las obras tenían que competir con la arquitectura, y al revés. La cultura tiende a popularizarse y el éxito del museo se mide por su número de visitantes, lo que hace que se conviertan en parques temáticos. Todo eso es una contradicción. ¡Ojalá el arte llegue a muchísima gente, pero eso tiene que ser de forma silenciosa! >>⁴⁸⁵⁷

Desde la interiorización puede (no siempre) surgir la magia creativa en cualquier disciplina, pero requiere otra visión, como aquella con la que se abre a modo de manifiesto un significativo texto que ahonda en las raíces del diseño:

<< *Obertura*: “No hay que aprender a escribir, sino a ver. Escribir es una consecuencia”. Antoine de Saint-Exupéry >>⁴⁸⁵⁸

La búsqueda de las esencias, también puede encontrarse en cierta escultura como la de Solano que se orienta hacia el “menos”, pero sin “final” (opuesto al sentido conclusivo de Oteiza) siempre en devenir, algo que resulta problemático (“enfermizo”). Quizás la escultora inconscientemente (igual que el ‘diseño’ popular ya citado) comprenda el sentido del término deseo como generador de sufrimiento, lo que nos remite al Budismo (que Tàpies conoce hace años):

<< Pregunta: ¿y ahora qué? Respuesta: Me gustaría trabajar menos... ¿Sabes qué ocurre? Cuando terminas un trabajo, tendrías que estar contenta, pensar que algo has avanzado y que te has aliviado de algunas cuestiones que te incomodaban. Pero esto no es así, y a mí me preocupa. Trato de que el hecho de hacer algo me aporte más. Esto te ayuda a seguir; pero también es enfermizo; nunca hay final. Me admira ver a estos artistas como Tàpies que tienen ochenta años y siguen con esa disciplina creativa. Yo no me veo. >>⁴⁸⁵⁹

En diseño, y desde la virtualidad del ordenador, también se da el concepto del devenir (*continuum*), permitiendo un proyecto abierto del CAD / proyecto al CAM / obra. ‘Casi’ todo es posible (para Manzini se trata del “espacio de la posibilidad”):

<< (...) este modelo virtual, al convertirse en el origen de los datos que guían la producción y al integrarse a su vez con máquinas altamente flexibles, permite poner en funcionamiento un sistema que,

⁴⁸⁵⁵ *Op. cit.* p.101

⁴⁸⁵⁶ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.131

⁴⁸⁵⁷ DIAZ-GUARDIOLA Javier, *Susana Solano*, Blanco y Negro Cultural, 25 septiembre 2004, p.29

⁴⁸⁵⁸ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.7

⁴⁸⁵⁹ DIAZ-GUARDIOLA Javier, *Susana Solano*, Blanco y Negro Cultural, 25 septiembre 2004, p.29

tras haber superado la neta separación entre el momento del proyecto y el de la producción, se configura como una especie de *continuum* proyecto-producción siempre modificable. >>⁴⁸⁶⁰

La virtualidad informática integra esencialmente el concepto de simulación compartida por otra visualidad creativa, la de aquel dibujo a priori negado (disimulado) por Oteiza, que introduce la “contradicción” como identidad:

<< *Oteiza: mito y modernidad* incluye cerca de 40 dibujos y *collages*, encontrados tras la muerte del artista que, en vida, siempre repetía que “el escultor tiene que dibujar en el espacio y no en el plano”. “Estamos siempre en esa contradicción que le caracterizaba. Negaba la existencia de los dibujos pero los guardaba bien colocados”, apuntó Badiola. >>⁴⁸⁶¹

La personalidad del diseñador también tiene gran incidencia en la fase de “pre-visión imaginativa” del proyecto de diseño, que necesita de una simulación anticipatoria personal (elección “alternativa”):

<< Como resultado de este proceso se llega a una conclusión siempre muy personal. Optamos por la alternativa que intuimos como la más adecuada, como aquella que ha ‘demostrado’ ser la más apta en esa simulación premonitoria. >>⁴⁸⁶²

En el devenir de la simulación en diseño, parece que la tercera dimensión aumentará su veracidad mediante la holografía, toda una filosofía paradigmática de la que nos ocuparemos al final de este trabajo y desde un enfoque más global:

<< Las futuras posibilidades en materia de experiencias simuladas, superan todo lo que hoy en día podamos imaginar. Al margen del progresivo crecimiento de la verosimilitud de los ambientes propuestos, (...) quizá el futuro nos conducirá hacia la representación mediante hologramas: es decir las escenas ya no se verán en el video a dos dimensiones, sino a tres dimensiones y en medio del ambiente.>>⁴⁸⁶³

Pero la visualidad también requiere una “pre-visión” (casi un sinónimo de proyecto), que Ricard plantea como secuenciación en el proceso de diseño:

<< En nuestro espacio mental visionamos como una secuencia filmada, situaciones, normales o críticas, de un futuro artefacto. Nuestra memoria y nuestro instinto facilitan todo el material necesario para estas experiencias intangibles: datos, reacciones, contexto, situaciones, usando para ello tanto de sus conocimientos aprendidos como de su conocimiento intuitivo. La fiabilidad de este chequeo *in mente* depende por completo de las facultades y preparación de cada individuo. >>

Se trata pues de un proceso mental personal, de una visualización interiorizada (siempre, a nuestro entender, con resonancias espirituales) que paradójicamente carece de imágenes reales (también como nuestra tesis):

<< El acierto de este proceso previsto reposa en la capacidad de cada cual para:
a) *proyectar* con nitidez y detalle la idea en su espacio mental,
b) *visionar* las secuencias de la cosa ideada en actividad,
c) *imaginar* la relación que esa cosa ideada tendrá con el usuario, en función de una casuística comparativa, y finalmente,
d) *analizar* con ponderada y ecuánime lógica, ideas, imágenes, acciones y usos especulativos. >>⁴⁸⁶⁴

El concepto de secuenciación puede tener cierta afinidad con la secuencia estratificada (“capas”) de dibujos tecnológicos que componen un proyecto a modo de

⁴⁸⁶⁰ MANZINI Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Barcelona, 1992, p.172

⁴⁸⁶¹ NIETO Marta, *El Guggenheim exhibe 40 dibujos inéditos en una antológica de Oteiza*, El País, sábado 2 octubre 2004, p.40

⁴⁸⁶² RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.129

⁴⁸⁶³ MANZINI Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Barcelona, 1992, p.174

⁴⁸⁶⁴ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.128

tecnológico palimpsesto que, permitiendo un borrado ‘perfecto’, mantiene el proyecto en constante devenir, no obstante con un aspecto de terminado, de obra / ‘concluida’ que paradójicamente puede mantener un eterno estado de proyecto / ‘inacabado’:

<< Los sistemas CAD de mayor difusión en el mercado disponen el dibujo en capas, ... es habitual instalar hasta el dibujo más sencillo en varias capas con el fin de facilitar más adelante las modificaciones. >>⁴⁸⁶⁵

Otros autores también valoran este concepto de estratificaciones en el ordenador que así se constituye en un nuevo concepto de proyecto en devenir (“posibilidad”):

<< La imagen digital, el cúmulo de estratos de elementos que la conforman, no puede ser entendido como campo de elementos que coexisten, ubicados en alguna parte respecto a algún lugar, sino como campo de elementos que son en cuanto se dan, ofrecidos como moneda de intercambio, siempre dinámico, de la posibilidad. >>⁴⁸⁶⁶

El trabajo por “capas” en arquitectura puede sintonizar conceptualmente con un sistema utilizado para definir la complejidad territorial de la naturaleza. Así habitualmente para definir su heterogeneidad formal se utiliza el sistema acotado que emplea estratificaciones de curvas de nivel en maqueta. Esta concepción por capas ofrecida naturalmente por el ordenador (por el *software* concreto) puede ser reinterpretada creativamente por los proyectistas:

<< En el proyecto de Le Fresnoy, las diversas capas se han organizado para optimizar el trabajo de varios equipos.

(...) empezaron a descubrir que el ordenador les permitía explorar ciertas ideas que ni siquiera habían podido imaginar. “De alguna manera”, dice Tschumi, “había ciertas limitaciones en lo que con la mano se podía *ver*. Con el ordenador, es posible *ver* más cosas que con la mano.” >>

... incluso el equipo de Tschumi le da la vuelta al programa casi literalmente:

<< (...) el programa (*Architron*) tiene algunas restricciones que llegan a condicionar el desarrollo del diseño. “Lo interesante de este proyecto (casita en La Haya) se debió en parte a las limitaciones del programa”. Según parece, con *Architron* es más fácil dibujar en planta que en sección, así que decidieron tratar las secciones como si fueran plantas y luego abatirlas verticalmente, lo que ha influido significativamente en el aspecto del diseño. >>⁴⁸⁶⁷

Por lo tanto se evidencia que desde el ordenador el dibujo / diseño implica otros conceptos:

<< El uso de ordenadores para colaborar en el diseño conceptual es un tema sumamente cargado de tensiones y polémicas.

Los ordenadores (incluso los sistemas expertos) aún no cuentan con el tipo de mente capaz de recoger y reciclar las diversas ideas que influirán en un diseñador desde el mundo de las bellas artes, la cultura popular o cualquier otro origen. Lo que sí “sabe” hacer un ordenador es actuar como un sistema capaz e infatigable, que hace recados, afila lápices, mantiene accesibles los archivos y realiza cálculos tediosos (...) pero nunca se mete donde no lo llaman. >>

Históricamente el diseño conceptual ha sido un reto para la obligatoria planificación (‘viciada’ por anacronismos) del proceso proyectivo exigido por el CAD, que evidentemente limitaba la creatividad:

<< El diseño conceptual siempre ha sido la cenicienta del CAD. Los ubicuos ‘dibujadores’ de bajo coste con base PC se limitaron a perpetuar las convenciones anacrónicas en lugar de liberar a los diseñadores.

El problema con la mayoría de los sistemas CAD-CAM importantes consistía en que los diseñadores tenían que saber exactamente qué querían antes de sentarse ante la pantalla. Y esto es justamente lo que el diseñador conceptual no desea. Lo último que quieren es que un ordenador los importune preguntándoles

⁴⁸⁶⁵ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.132

⁴⁸⁶⁶ MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.426

⁴⁸⁶⁷ SAINZ Jorge, *Deconstrucción virtual. El ordenador en estudio de Tschumi*, en *Arquitectura Viva 31 (1993): Habitaciones*, p..96

dimensiones, tolerancias y ángulos acertados para construir un prototipo de trabajo. Al menos todavía.>>⁴⁸⁶⁸

Aunque al final esta instrumentación puede terminar siendo liberadora:

<< Libres de la ‘condición previa de la totalidad’ impuesta al usuario por lenguajes de tipo procesal (...), los diseñadores estuvieron en condiciones de utilizar sus ordenadores para diseñar creativamente. >>⁴⁸⁶⁹

Como conclusión (al menos ya desde 1993) los expertos nos previenen frente a los excesos de formalismo potenciados por la informática, valorando por contra la investigación (Sutherland y su fundacional tesis sobre la visualidad informática) como medicina preventiva:

<< Kowalsky (encargado de los sistemas infográficos en el estudio de Tschumi) no cree que el uso del ordenador suponga un enfoque formalista del diseño arquitectónico. (...) hay que usar lo fortuito y lo accidental como otras herramientas más. “No se trata de que lo que se obtenga al final de un experimento se deba convertir en algo arquitectónico, pero puede llegar a ser la base para la comprensión de la arquitectura.” >>

... y así el devenir / “evolución” del *zeitgeist* infográfico pasa de la imposición a la normalización:

<< La mayoría de los arquitectos han incorporado los ordenadores a su trabajo como una herramienta más, impuesta por la evolución (...) Este es el curioso caso de Tschumi, para él la mayor utilidad del ordenador es que permite realizar investigaciones a través de mecanismos digitales. >>⁴⁸⁷⁰

02.6.10- Sobre más infofundamentos

Volviendo a los fundamentos de los medios infográficos, descubrimos la potencialidad liberadora que aporta el ordenador al facilitar la utilización de complejas curvas, que manejadas interactivamente trascienden las limitaciones escultóricas de la ‘caja euclidiana’ mediatizada por la bidimensionalidad del dibujo. Como ya se ha comentado, ahora con el ordenador se puede ‘dibujar’ directamente en tres dimensiones, alcanzando una visión holística tridimensional abordando la totalidad del proyecto. Todo ello implica una mayor disponibilidad temporal del proyectista para concentrarse en los aspectos más creativos, al liberarse de las fases más ‘burocráticas’ del trabajo, abocando a una deseable superación del antagonismo máquina / creador.

Esta nueva tecnología permite la liberación del creativamente ‘coactivo’ dibujo bidimensional, normalizando así la complejidad ‘escultórica’ en el diseño:

<< Están liberándose (los productos industriales) de la camisa de fuerza euclidiana de cajas rectilíneas con bordes redondeados, impuesta por anticuados métodos de dibujo y técnicas de fabricación.

El dibujo siempre ha intentado expresar la tridimensionalidad del mundo real en las dos dimensiones del papel. Inevitablemente algo se perderá, y las dificultades casi insuperables inherentes a la descripción de complejas formas “escultóricas” en un plano bidimensional tiene que haber disuadido a muchos diseñadores de intentar siquiera dibujarlas. >>

... sin olvidar el acceso integrado a las “especificaciones funcionales” anexas a esta tridimensionalidad:

⁴⁸⁶⁸ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.86

⁴⁸⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁷⁰ SAINZ Jorge, *Deconstrucción virtual. El ordenador en estudio de Tschumi*, en *Arquitectura Viva 31 (1993): Habitaciones*, p.96

<< Con el modelado sólido, el diseñador “dibuja” en tres dimensiones. También puede confiar en que durante los experimentos con la forma siempre se atenderá a todas las especificaciones funcionales especiales, como peso, fuerza, espesores de pared, incidencias y tolerancias con componentes de otras fuentes. >>⁴⁸⁷¹

El acceso a la complejidad formal normaliza el uso de la curva que desde el ordenador aparece en devenir, por la natural interactividad:

<< Antes de la aparición de los ordenadores, los diseñadores no parecían desvivirse mucho por la exactitud de las curvas. (...) y dejaban que el maquetista de la planta fabril se ocupara del resto. Las superficies complejas son de extremada importancia para el diseñador. Es de fundamental importancia un medio preciso, previsible y controlable para definir las curvas. El segmento cúbico paramétrico es la curva que más se usa en CAD-CAM. La forma de Bezier se define en términos de cuatro puntos: uno de partida, uno final y dos puntos situados en las respectivas tangentes finales. El posicionamiento de los puntos tangenciales es esencial. >>

... y lo “inicial” deviene terminal de “manera interactiva”:

<< Los diseñadores comienzan por una primera conjetura inicial (situando un punto tangencial) y mejoran sucesivamente el posicionamiento de manera interactiva, hasta que la forma total de la curva sea correcta.>>⁴⁸⁷²

Esta ampliación conceptual y formal, introduce también en el campo informático la saludable “visión holística” (que tanto nos interesa):

<< El mejor trabajo se logra cuando el diseñador tiene acceso a su propio sistema, para utilizarlo cuando y como lo juzgue necesario.

En lugar de subdividir la tarea tradicional del diseñador, el CAD puede expandir su espacio conceptual y darle una visión holística del proyecto, además de un mayor control sobre más etapas del proceso diseño-producción. Es concebible que un diseñador asistido por ordenador pueda abordar sólo la totalidad de un proyecto de gran envergadura, desde la concepción hasta la generación de cintas para activar máquinas herramientas. >>

... paralelamente apreciamos cómo se esta humanizando la tecnología informática, aportando incluso tiempo libre, quizás para la ideación:

<< Así como las calculadoras han suprimido la necesidad de aprender largas operaciones de división, en teoría los diseñadores que usan CAD quedan liberados para concentrarse en los aspectos más creativos de su trabajo. Sin embargo, debe quedar tiempo para pensar, preferiblemente lejos de la pantalla. La palabra clave del diseño asistido por ordenador es *asistido*. Todo sistema debería construirse basándose en la capacidad humana, en lugar de marginarla. >>⁴⁸⁷³

Una ‘construcción’ del sistema informático que valore la dimensión humana nos aproximaría a la reciente historia de la arquitectura moderna, donde la tecnología constructiva se interesa por la salud particularmente desde el concepto de “ciudad saludable”:

<< Todos sabemos que la idea de una ciudad verde se introdujo para proporcionar a los seres humanos unas condiciones de vida más saludables. Una y otra vez, Le Corbusier señalaba las condiciones inhumanas de la ciudad histórica (...) >>

... popularizado a nivel experimental por Le Corbusier, una visión en sintonía con la naturaleza (“ciudad jardín”):

<< Le Corbusier se hacía eco de comentarios que se remontaban al siglo XIX, y su visión estaba influida efectivamente por el sueño de la ‘ciudad jardín’, aunque hizo de esta idea una interpretación fundamentalmente nueva. La mejor ilustración de la visión de Le Corbusier la ofrece el Pabellón Suizo (1930), el colegio mayor de los estudiante helvéticos en la Ciudad Universitaria de París. En ese caso, la idea de un edificio sobre *pilotis* con un solárium en la cubierta realmente funciona. Y así el solar se extiende significativamente por debajo del edificio. >>⁴⁸⁷⁴

⁴⁸⁷¹ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.164

⁴⁸⁷² *Op. cit.* p.136

⁴⁸⁷³ *Op. cit.* p.167

⁴⁸⁷⁴ NORBERG-SCHULZ Christian, *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Reverté, Barcelona, 2005, p.155

Recíprocamente puede observarse una paradójica concepción ‘salutífera’ (metáfora de la creatividad) del ordenador (en otro capítulo trataremos las enfermedades asociadas al ‘síndrome del edificio enfermo’):

<< Los ordenadores pueden curar a los diseñadores del aburrimiento y del reto insuficiente que, según Frazer, producía “la ligereza intelectual periférica del estilo posmoderno”. Los programas no deben modelar formas bidimensionales y tridimensionales, sino el *proceso* de manufactura y el proceso de montaje que producen esas formas. Ello restablece para el diseñador la facultad que tenía el artesano cuando diseñaba un objeto artesanal, y contribuye a superar la alienación y separación de diseñador y máquina, que ha existido desde la Revolución Industrial. >>⁴⁸⁷⁵

Hemos de recordar finalmente que el concepto de ‘lo saludable’ como proyectivo “punto de partida” de la nueva arquitectura moderna pasa inevitablemente para Le Corbusier por la naturaleza:

<< (...) el punto de partida de Le Corbusier era la exigencia de los tres ‘placeres esenciales’: *sol, espacio y vegetación*. >>⁴⁸⁷⁶

02.6.11- Sobre el diseño entre lo real y lo virtual

La realidad industrial propone el uso del ordenador para proyectar y construir sus productos, ello conlleva que los proyectos se hagan inmateriales, pasando directamente de la maqueta inmaterial generada por ordenador a la materialidad de la pieza tridimensional construida realmente.

La máquina de estereolitografía surge como pieza clave de este proceso de materialidad / inmaterialidad, como nexo entre lo virtual y lo real.

La tridimensionalidad se vuelve normalidad y se asocia con el concepto de realidad. En este sentido insistiendo sobre el concepto de proceso se pasa normalmente de la ‘x / y, a la z’ (coordenadas dimensionales informáticas), de lo bi a lo tridimensional:

<< Los objetos llevan al CAD más allá de los confines de la geometría física. (...) se registra automáticamente toda la historia del proceso de diseño, de modo que puede volver a verse, alterarse o evaluarse en cualquier momento, característica indispensable para los diseñadores conceptuales que gustan de jugar con ideas antes de sumirse en un prototipo físico.

La mayor desventaja de trabajar en tres dimensiones sobre una pantalla achatada consiste en imaginar exactamente dónde estás en el espacio. (...) utiliza un cursor tridimensional controlado por el ratón, en forma de un símbolo convencional arista-de-cubo con ejes x, y, z. >>⁴⁸⁷⁷

Las coordenadas cartesianas X-Y-Z, que tuvieron su correspondencia cromática en el neoplasticismo, son fundamentales en el uso tridimensional del ordenador. Curiosamente en el conocido programa informático *Autocad* estas coordenadas aparecen asociadas a los colores verde, rojo y azul que, sabemos, forman la mezcla aditiva de colores de cuya suma se obtiene la luz blanca, utilizada en la pantalla del ordenador. Marcolli analiza:

⁴⁸⁷⁵ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.168

⁴⁸⁷⁶ NORBERG-SCHULZ Christian, *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Reverté, Barcelona, 2005, p.156

⁴⁸⁷⁷ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.87

<< una “ley compositiva neoplástica”, del grupo holandés De Stijl. Tenemos una composición tridimensional de planos en el espacio. La composición sigue ya una ley muy precisa, en cuanto cada plano (...) está orientado horizontal o verticalmente en el sentido de la profundidad o en sentido longitudinal. Estas tres orientaciones espaciales evocan una caracterización colorística que puede mostrar con la mayor claridad las diferentes direcciones en el espacio. Se trata de tres orientaciones espaciales primarias: x, y, z; evocan los tres colores primarios: rojo, azul y amarillo. Todos los planos horizontales serán rojos, los verticales en profundidad azules, y los verticales longitudinales amarillos. >>⁴⁸⁷⁸

La naturaleza tridimensional del ordenador se fundamenta en las conocidas coordenadas cartesianas X-Y-Z cuya interacción constituyen el campo de control técnico / creativo del CAD-CAM, que como sabemos se puede organizar en “tres” categorías de representación:

<< Hay tres tipos distintos de modelador tridimensional en CAD-CAM: el de trama reticulada, el de superficie y el auténtico modelador de sólidos.

(...) Siempre ha sido aspiración confesada de los distribuidores introducir en los modeladores sólidos más generalizados la funcionalidad de los de superficie capacidad para propulsar máquinas herramientas por control numérico.

La mayoría de los modeladores pueden ‘barrer’ un complejo perfil bidimensional a través del espacio, ya sea extrudido o rotado alrededor de un eje ... saben proyectar una superficie de doble curvatura en un plano y el sólido resultante puede seguir manipulándose mediante operaciones booleanas de unión, intersección y diferencia. >>⁴⁸⁷⁹

El paso más elemental para pasar del diseño (CAD) a la manufactura (CAM) es el que permite proyectar / extrudir la bidimensionalidad de las coordenadas X / Y, a la tercera dimensión mediando la coordenada Z:

<< El tipo más rudimentario de representación tridimensional es el perfil de dos dimensiones (x,y), extrudido sencilla y linealmente en el eje z, el tipo de forma puede ser fabricada por una ranuradora o fresadora con un movimiento recto arriba-abajo y sin muescas. >>⁴⁸⁸⁰

... y en el camino más directo para pasar al ser humano a ‘ser escultura’ media el CAM que permite integrar directamente (con salto de escala) la escultura y la realidad, sustituyendo la compleja instrumentación histórica (como ‘toma de puntos’ del modelo) por un moderno escáner 3D, como se ha realizado en las esculturas humanas de Sander (ya citadas) en el Museo de Santiago de Compostela:

<< ¿Qué pinta el retrato en la época digital? El Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela responde a la pregunta con *Body Scan 1:9*, un proyecto de la artista alemana Karin Sander. >>⁴⁸⁸¹

La construcción de esta ‘estereolitografía’ (luego comentada) requiere la participación de algún ‘innovador’ material escultórico:

<< Los visitantes del CGAC, reducidos a estatuas de yeso y azúcar: El archivo (...) es enviado a una impresora tridimensional que, con una mezcla de yeso y azúcar, realiza una copia exacta (...) pero a escala 1:9. >>⁴⁸⁸²

... y este concepto de materialidad incide a otro nivel sobre el dibujo geométrico bidimensional del modelador de sólidos, capaz incluso de cuantificar técnicamente esta materialidad de los sólidos y que, además, permite variadas opciones de representación:

<< (...) una imagen de trama reticulada suele ser confusa y ambigua para el observador.

⁴⁸⁷⁸ MARCOLLI Attilo, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.128

⁴⁸⁷⁹ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.72

⁴⁸⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸⁸¹ BOSCO R. - CALDANA S. *Karin Sander convierte en estatuas al público gallego*, El País - Ciberpaís 9 octubre 2003, p.1

⁴⁸⁸² *Op. cit.* p.11

(Con) El modelador de sólidos, (...) es posible presentar transparente el exterior para dejar a la vista sus complicadas entrañas, pueden (...), cortarse secciones y, (...) el objeto puede ser desmaterializado y vuelto del revés, haciendo visiblemente sólidos agujeros, (...) mientras el material en que fueron fresados y perforados presenta espacios vacíos.

Un modelo sólido puede pesarse, conoce su volumen, centro de gravedad y momentos de inercia, sabe detectar choques e interferencias con otros componentes, abrazaderas o máquinas herramientas. >>⁴⁸⁸³

Hemos de recordar el oficio del escultor como histórico “modelador” (también ‘arrancador’ que esculpe) de sólidos, que aunque maneje diferentes instrumentos es el autor del “proyecto” (en esencia “*disegno*” / dibujo):

<< El escultor es un modelador, alguien que trata la materia inerte con sus dedos (...) Pero el escultor también es una persona que maneja el mazo y el cincel, que trata con violencia, arrancando viruta o pequeños bloques, una materia más noble que se resiste con toda su dureza. (...) Su mano está armada con herramientas rudimentarias, pero que ha de manejar con impecable precisión: es imposible reponer la piedra una vez quitada. El artista debe saber de antemano lo que va a hacer, y el ojo debe asegurar la sumisión de la mano, su transformación en instrumento; es el hombre del proyecto, del *disegno*. >>⁴⁸⁸⁴

En paralelo el informático modelador / ‘arrancador’ de sólidos también “esculpe” con elementales “operaciones booleanas” que no obstante en interacción culminan en sofisticadas ‘esculturas’ (también para arquitectura y diseño):

<< El modelador de sólidos “esculpe” formas realizando operaciones booleanas (Boole) en figuras primitivas. La forma última es descrita y mantenida internamente por una estructura arborescente de los bloques de construcción primitivos (figuras sencillas como cilindros, cubos y esferas), además de las operaciones booleanas (...) que se les deben aplicar para llegar al modelo: una historia paso a paso del proceso de diseño. (...) las formas se ‘pegan’ entre sí o se separan, empleando las operaciones booleanas de unión, diferencia e intersección. Después de la construcción, pueden seleccionarse y ‘pellizcarse’ caras individuales. >>⁴⁸⁸⁵

De esta manera observamos cómo un histórico principio subtractivo de la escultura, como es “esculpir”, reaparece tecnológicamente, aunque sin olvidar la:

<< famosa división, debida a Miguel Angel, entre las maneras de esculpir: *per via di porre* y *per forza di levare* (agregando, quitando). Desde sus orígenes en un artista impregnado de neoplatonismo (...), la distinción ha conservado durante mucho tiempo una connotación valorativa: el artista que somete la mano al diseño, su visión interior, de la que el ojo es delegado, es un artista superior al que se sumerge en la materia. >>

... mediando en estas apreciaciones aquella platónica valoración de la idea, que inspira la *cosa mentale* (“del espíritu”). Aumont insiste que aquél:

<< es el único verdadero artista, pues el arte es *cosa mentale*, cosa del espíritu. (...) Miguel Angel, quien, con sus últimas obras sin terminar, (...) ilustró la nobleza, pero también la dificultad, tal vez insuperable, de la escultura que debe arrancar la forma espiritual a la materia inerte. >>⁴⁸⁸⁶

En cierto modo las retorcidas formas finales de Miguel Angel ‘poéticamente’ podrían ser retomadas y abstraídas por la compleja geometría del escultor informático William Latham que ejerce una labor pionera en este campo potencial:

<< La capacidad de generar formas ilimitadas también ha sido de gran interés para los usuarios potenciales del CAD-CAM. El escultor William Latham ha logrado provocar formas “orgánicas” en un modelador de sólidos (Winsom de IBM), que en general se utiliza para componentes técnicos gruesos y pesados. >>

... y una “tesis doctoral” (en este caso la de W. Latham) vuelve a aparecer en la historia evolutiva de la informática aprovechada por el escultor que a su vez expandirá con su programa (*Form Synth*) el campo creativo de la tecnología:

⁴⁸⁸³ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.73

⁴⁸⁸⁴ AUMONT Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, p.32

⁴⁸⁸⁵ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.74

⁴⁸⁸⁶ AUMONT Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, p.32

<< Latham trabaja en el UK Scientific Centre de IBM, en Winchester, en una tesis doctoral titulada *Un sistema gráfico en ordenador interactivo para diseñar formas complejas*. El programa de Latham, *Form Synth*, se propone ayudar a los diseñadores en el tipo de productos tridimensionales que han de satisfacer ciertos requisitos funcionales. Se genera textura en tres dimensiones aplicando técnicas fractales para que el objeto dé la impresión de haber sido tallado a partir de un bloque de textura sólida. Latham ha preparado el terreno para que los diseñadores utilicen modeladores convencionales de sólidos en la exploración de formas libres ilimitadas, con la certeza de que en el ordenador existen los datos para intentar su manufactura. >>⁴⁸⁸⁷

No hemos de confundir el escultor informático con el fallecido escultor John Latham, también innovador pero a otro nivel:

<< John Latham nació en Rhodesia el 23 febrero de 1923 (...) En 1966 creó Artists Placement Group, una cooperativa alternativa. Fue profesor del vanguardista St. Martin's School.

John Latham, artista radical y visionario, murió el pasado 1 de enero sin tiempo de ajustar las cuentas con el museo Tate Britain. La prestigiosa institución había censurado recientemente una obra clave del octogenario creador, *God is great (Dios es grande)*, de una exposición dedicada a sus cinco décadas de trayectoria artística que puede visitarse en su sede londinense. >>

Desde una lingüística deriva / 'error' con los nombres de los artistas aparece no obstante un interés conceptual relativamente afín, la inmaterialidad informática en William y la 'problemática' virtualidad / inmaterial de las religiones, cuestionada por John:

<< Construida en 1991, la pieza [*Dios es grande*] incluye copias manipuladas de la Biblia, el Corán y el Talmud bajo un panel de cristal [que aparenta partir los libros por la mitad]. La obra ilustra con relativa claridad la filosofía del autor, que achacaba a las diferencias ideológicas todos los males y conflictos que asolan a la humanidad. (...) museo consideró "no apropiado" mostrar el trabajo al público en el "ambiente sensible" surgido desde los atentados del pasado 7 de julio. Se temía en la práctica, represalias de musulmanes radicales. >>⁴⁸⁸⁸

El futuro forma parte integrante del proyecto escultórico de William Latham que incluso interesa a los diseñadores con sus propuestas:

<< Las esculturas por ordenador de Latham muestran a los diseñadores la forma de objetos futuros; con ayuda del CAD es posible modelar las formas más complejas y orgánicas, presentarlas e incluso fabricarlas.

En la etapa conceptual del proceso, al diseñador le interesa especialmente desarrollar formas nuevas y novedosas de productos. >>⁴⁸⁸⁹

En este contexto la "estereolitografía" se propone como alternativa a la maqueta arquitectónica convencional, particularmente en proyectos formalmente complejos realizados por Lynn:

<< Con la estereolitografía y otros tipos de realización rápida de prototipos de modelos que realizan versiones físicas de maquetas digitales, algunos despachos han reemplazado ya las maquetas tradicionales. >>⁴⁸⁹⁰

... y la maquina "fresadora" se integra con la estereolitografía en el proyecto a partir de un primera producción de:

<< material visual adecuado para las presentaciones y ficheros de fabricación directa. El modelado y la animación digitales unidos a la realización rápida de prototipos y rutinas CAM ofrecen métodos apenas explorados para la visualización, configuración y producción arquitectónicas. Arquitectos como Lynn vieron muy tempranamente el potencial de la estereolitografía y empezaron a incorporarlo como medio para mostrar formas digitales en maquetas físicas precisas. Acercándose aún un paso más a la producción

⁴⁸⁸⁷ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.88

⁴⁸⁸⁸ GOMEZ Lourdes, *John Latham, un artista radical*, El País 14 enero 2006, p.34

⁴⁸⁸⁹ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.169

⁴⁸⁹⁰ DOLLENS Dennis, *De lo digital a lo analógico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.76

digital plena, Lynn ha incorporado recientemente una fresadora comercial al equipo de su despacho.>>⁴⁸⁹¹

La figura del arquitecto / escultor (como Gehry o Lynn) ya aparece representada en una exposición que interacciona arquitectura y escultura, mediando en este caso el ordenador que más allá de la mera representación ya forma parte de “los instrumentos del proyecto”:

<< (...) el concepto, corrientemente utilizado en el lenguaje informático como abreviatura de “binary large object” (blob) -en arquitectura, un objeto deformable a voluntad con superficies isomorfas múltiples- se incorporó más tarde con pioneros como Frank O. Gehry (n.1929) y Greg Lynn (n. 1964), que adoptaron para el proceso del proyecto arquitectónico el software que se empleaba para la industria aeronáutica, las películas de animación y los efectos especiales en el cine. De este modo, la idea del *blob* en la arquitectura es inseparable del desarrollo técnico de los instrumentos del proyecto. >>

La historia reciente de este fenómeno pasa por un juego de derivas lingüísticas con términos ‘herméticos’ de raíz anglosajona como CADD, CAAD, CAD, CAM que expresan también el devenir informático desde el “proyecto” a la obra:

<< Se trata por tanto de un fenómeno muy reciente. Pues aunque el diseño y proyecto asistido por ordenador (CADD), el diseño arquitectónico asistido por ordenador (CAAD) y el diseño asistido por ordenador (CAD) existen desde mediados de los años sesenta, para los estudios de arquitectura no fue asequible hasta la introducción del PC en 1982. Y sólo desde mediados de los años noventa se dispone de un software como *AutoCAD*, que traslada hasta el proyecto la aplicación de los dibujos de construcción. Desde finales de los años noventa, el software para fabricación asistida por ordenador (CAM) permite además la transferencia a bajo coste del proyecto a máquinas de corte que pueden trabajar prácticamente con cualquier material. >>⁴⁸⁹²

Pero Lynn ya utilizaba la estereolitografía en una exposición que se adelanta diez años a la del Guggenheim, en el que este tipo de maqueta conceptualmente forma parte de un “bucle autorreferencial”, evidentemente ensimismado, que nos remite a nuestro recurrente concepto del círculo vicioso:

<< La primera vez que tuve conocimiento de que Lynn usaba la estereolitografía fue en su *exposición de 1995* en el Artist Space de Nueva York. Esta exposición ha quedado grabada en mi memoria a causa de sus componentes -el montaje, los objetos expuestos, las maquetas estereolitográficas, del recorrido en VRML por la *web* a través de la galería y, por último, su publicación impresa-, (...) El proyecto para Artist Space creó un bucle autorreferencial, con cada uno de los segmentos del bucle prolongándose desde el anterior, conduciendo de nuevo al primero o avanzando hacia el siguiente (...) >>⁴⁸⁹³

También así desde la vanguardia informática queda expuesto el concepto de curva paradójica equiparable al infinito autorreferencial, donde la identidad interior / exterior aparece cuestionada, como ya tratamos a propósito de Max Bill:

<< El *blob* era sinónimo de la tecnología más avanzada, mientras que el *box* se relacionaba con la ortogonalidad de la mesa de dibujo. *Blob* representaba el progreso, el proyecto maquinal y racionalizado, el experimento; *box* representaba la reacción, la composición realizada según criterios de gusto, lo conservador. *Blob* simbolizaba una espacialidad desplegada, dinámica y no euclídea, que introduce el tiempo como cuarta dimensión; *box*, una espacialidad estática, convencional y la separación habitual entre la superficie bidimensional y el interior tridimensional. *From Blob to Box, and Back Again* (de *blob* a *box* y vuelta) era el subtítulo de un dibujo que los arquitectos holandeses Ben van Berkel (n. 1957) y Carolina Bos (n. 1959) publicaron en su libro *Move* (1999) >>

... y en el cambio de milenio el antagonismo entre la espacialidad no euclídea ofrecida por el ordenador (*blob*) y la espacialidad ortogonal soportada por la mesa de

⁴⁸⁹¹ *Op. cit.* p.93

⁴⁸⁹² URSPRUNG Philip, *Blur, Monolito, Box. Atmosferas de la arquiescultura*, en Catálogo *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Fondation Beyeler - Guggenheim Bilbao, 2005, p.42

⁴⁸⁹³ DOLLENS Dennis, *De lo digital a lo analógico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.94

dibujo (*blob*) parece integrado circularmente, lo que, en cierto modo, podemos considerar como una tecno-interpretación de las polaridades *yin-yang* envueltas por el Tao:

<< Con ello sugirieron [van Berkel (el) y Bos (ella)] que *blob* y *box* no serían dos polos opuestos del mundo arquitectónico sino más bien fenómenos que se imbrican sin suturas y entre los que habría una continuidad espacial y semántica. Su casa Möbius, terminada en 1998 en Het Gooi, marca la “solución” del conflicto de manera emblemática. Al plegar y arquear una superficie plana, hasta eliminar la diferencia entre el exterior y el interior, mostraron cómo a partir de una caja puede hacerse un blob -y a la inversa-. >>⁴⁸⁹⁴

Pero no sólo encontramos estos planteamientos en contadas exposiciones, sino que la estereolitografía ya aparece como concepto perfectamente integrado hace tiempo en algunos de los programas informáticos más utilizados:

<< Una exposición sobre modelado de sólidos no estaría completa sin mencionar la Estereolitografía. Este es uno de los avances tecnológicos más interesantes relacionados con el modelado informático en 3D. Es un proceso que genera reproducciones en resina de modelos sólidos en 3D. Casi podríamos decir que es un trazador 3D. Ofrece un método rápido para los diseñadores mecánicos de obtener prototipos. El proceso requiere un equipo especial que necesita un formato concreto. >>

En este apartado del manual dedicado a la *utilización de la estereolitografía* se especifica el concreto protocolo (extenso) a seguir:

<< AutoCAD genera archivos de extensión .stl con el comando _Stlout. Pueden ser utilizados con un aparato estereolitográfico para generar prototipos. Debemos crear un sólido 3D en AutoCAD para generar un archivo .stl.

1. Ejecute el comando Exportar del menú archivo.
2. En el cuadro de diálogo Exportar datos, abra la lista desplegable. Guardar como tipo y seleccione Litografía (*.stl). Haga clic sobre Guardar.
3. Cuando en la línea de comandos vea el mensaje “Diseñe objetos:” seleccione un sólido o un conjunto y pulse Intro. Todos los sólidos deben estar situados en las coordenadas positivas de los ejes X, Y, Z del SCU [Sistema de Coordenadas Universal].

Los sólidos 3D de AutoCAD son transformados en mallas triangulares en 3D en formato .stl. >>⁴⁸⁹⁵

Más allá de esta materialización informática de la forma, la inmaterialidad aparece asociada al proyecto informatizado que deviene “integral”:

<< El CIM (Computer Integrated Manufacturing), o el CAI (Computer Aided Industry) forman parte de un concepto integral en el que proyecto, construcción, adquisición, producción y distribución se controlan de manera centralizada por ordenador. La transmisión general de datos entre los diferentes departamentos o empresas distribuidoras participantes en un proyecto, que ya se realiza desde hace algunos años en la industria del automóvil (...) se está perfilando también de manera creciente en otros sectores de la industria. Los resultados de los proyectos adquieren un carácter inmaterial, es decir, se envían por medio de una transferencia de datos del estudio de diseño de la empresa. >>⁴⁸⁹⁶

En correspondencia con la definición del término *disegno* (ya citado) y mediando el ordenador, el dibujo deviene natural / artificialmente diseño, añadiendo posibilidades alternativas, como la facilidad de corrección. Así el proyecto en eterno devenir, tiene el control de la totalidad del proceso proyecto / obra:

<< El dibujo asistido por ordenador no consiste en copiar, y es mucho más afín a *diseñar*. Los diseñadores tienen tiempo para probar ideas alternativas. El diseñador tiene la garantía de que el dibujo CAD será preciso, legible, coordinado y fácil de corregir. (...)

⁴⁸⁹⁴ URSPRUNG Philip, *Blur, Monolito, Box. Atmosferas de la arquiescultura*, en Catálogo *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Fondation Beyeler - Guggenheim Bilbao, 2005, p.43

⁴⁸⁹⁵ OMURA George, *AutoCAD 2000*, Anaya, Madrid, 1999, p.898

⁴⁸⁹⁶ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.323

Un sistema de CAD propio, puede ofrecer a la consultoría de diseño el control de la totalidad del ciclo diseño-producción y la forma de reducir plazos de entrega, obteniendo así una ventaja competitiva en los mercados que avanzan rápidamente. >>⁴⁸⁹⁷

Con el ordenador adquiere rango de normalidad el concepto “modificación”, en cierto modo un sinónimo de la impermanencia (principio fundamental en el budismo), contribuyendo también a potenciar la creatividad del proyectista (arquitecto, diseñador industrial, de interiores, etc.):

<< La difusión creciente del ordenador en las disciplinas creativas (arquitectura, diseño industrial y gráfico, diseño de interiores, de textiles, etc.) ha traído la cuestión a debate de si con esta herramienta, no se bloquea la creatividad del diseñador. (...) los sistemas de CAD han transformado la actividad proyectual. Los datos geométricos una vez generados permiten describir rápidamente modificaciones de detalles, variantes de color, y aspectos semejantes. En este momento es cuando la creatividad del diseñador es realmente necesaria, puesto que antes de construir una maqueta (...) con la consiguiente inversión de tiempo, se pueden concebir soluciones sensiblemente más deprisa a la vista de las imágenes de la pantalla. >>⁴⁸⁹⁸

Significativamente el concepto de proyecto con el ordenador incorpora los términos “representación y presentación” (casualmente, curso doctorado que realizamos):

<< El campo de aplicación más extendido del diseño asistido por ordenador es la representación y presentación de los resultados proyectuales, en especial en la modelación de sólidos, es decir la representación tridimensional de objetos. >>⁴⁸⁹⁹

El proyecto pero también la “construcción” aparece acotada entre “presentación” y “representación”, pero también va más allá (al menos en el diseño industrial):

<< Construcción: Mucho más importante que la representación o la presentación es el hecho de que los resultados proyectuales se han de continuar elaborando en la práctica, bien sea en el correspondiente departamento en la propia empresa, bien sea en el departamento de construcción del cliente. Ahora el CAD desempeña también un rol como instrumento de racionalización. Si ya se han generado datos geométricos con un ordenador, entonces éstos se pueden emplear para la posterior elaboración de los planes ejecutivos. >>

... y la “integración” de este instrumento en el “futuro” es evidente:

<< Con ello se hace patente la integración del CAD en la idea de una empresa. La fábrica del futuro se basa por tanto en una base de datos universal a medio camino entre el diseño, la construcción y el acabado. >>⁴⁹⁰⁰

Por lo tanto, más allá de la mera “representación”, desde el ordenador se ofrecen “perspectivas” múltiples (“desde todos los puntos de vista”), aptas para diversas finalidades proyectivas:

<< Desde ahora la representación de conceptos de diseño puede tener lugar con los sistemas CAD. La elección de diversos punto de vista (perspectivas) permite considerar al proyecto desde todos los puntos de vista. Las variantes de forma y color se pueden elaborar con el ordenador con mayor rapidez y economía que con los procedimientos tradicionales. >>

... aunque las ‘infinitas perspectivas’ informáticas tiene sus limitaciones y, cuando la realidad se impone, la maqueta convencional mantiene su utilidad:

<< Con todo, en productos donde el manejo (ergonomía) tiene una gran importancia (p.e., sillas, sofás), no se puede renunciar a las maquetas reales. Las representaciones del CAD en estos casos pueden aplicarse de forma complementaria o como medio de presentación. >>⁴⁹⁰¹

⁴⁸⁹⁷ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.138

⁴⁸⁹⁸ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994,

p.324

⁴⁸⁹⁹ *Op. cit.* p.328

⁴⁹⁰⁰ *Op. cit.* p.329

⁴⁹⁰¹ *Ibidem.*

Precisamente “como medio de presentación” la perspectiva también ha sido cuestionada desde otras culturas. En representación de otros puntos de vista influenciados por Oriente, revisamos algunas aportaciones conceptuales de John Cage:

<< Cage no copió la envoltura formal del Zen. Cage abarcó su esencia y ley generadora. Cage creó nuevos disparadores de conciencia y adaptó estos disparadores a la sociedad occidental.

En Síntesis: Las aportaciones conceptuales fueron fundamentales:

El fundamento:

- No imitar la naturaleza, sino “operar a través del arte del mismo modo que opera la naturaleza”.

- Unir arte y vida, convirtiendo el arte en mediador o espectador de la propia vida. >>

Pero de Cage en este contexto nos interesa la negación del ‘único’ punto de fuga, (cuyo origen renacentista ya tratamos pormenorizadamente) como parte de su ‘instrumentación’:

<< *Los medios:* - Conversión de la música en tiempo, unión de duraciones enlazadas por el vacío.

- Ruptura con el unifocalismo renacentista a través de la valoración de los vacíos.

- Ruptura de la esclavitud con el objeto, acentuando su opción por el proceso.

- Acción directa sobre el espectador para despertar su conciencia poniéndole en comunión directa con la naturaleza. >>⁴⁹⁰²

Presentamos, ahora, un punto de vista plenamente oriental, el que se aporta desde la *casa japonesa* (arquitectura, diseño, arte) abierta a una naturaleza que carece de “perspectiva”, aunque los japoneses tienen un sistema propio de representación:

<< El paraíso, como la naturaleza para los japoneses, tiene que ser un mundo sin perspectiva. (...) Los japoneses idearon un sistema de representación llamado *okoshiezu*, que opera con el desarrollo de un cubo. >>⁴⁹⁰³

La perspectiva ‘única’ del renacimiento se multiplica en la concepción del zen, permitiendo un proyecto (“posibilidad”) abierto al infinito en el que se pueden integrar “interior” y “exterior”:

<< La visión estructuralista de ese “ojo renacentista” introduce la imposibilidad. En la mirada del artista Zen la posibilidad se hace infinita.

En la obra no hay un espacio lineal cuantificable, como en el espacio renacentista. La perspectiva opta por un proceso reversible de retorno. La montaña que va a ser pintada es contemplada paralelamente desde varios puntos de vista. La obra expresa simultáneamente varias distancias, varias profundidades, y lo interior y lo exterior se reúnen. >>⁴⁹⁰⁴

Aspectos que no sólo interesan a los orientales Recordemos a este respecto a una parte significativa de la vanguardia histórica occidental que trabaja una perspectiva espiritual universalista, proyectada artísticamente desde el “interior”:

<< Kandinsky, como Mondrian, buscaba el vínculo en lo espiritual, pero con Kandinsky las relaciones abandonan el plano conceptual y el nuevo vínculo será el espacio intuitivo. Un espacio donde las formas, colores, se entrelazan buscando “resonancias del alma”. >>

... Crespo incluso encuentra ciertas afinidades entre Kandinsky y el Taoísmo:

<< El propósito de Kandinsky era hacer aflorar el yo interior, hallar aquellas relaciones plásticas que sintonizan con el alma. Kandinsky entendió el Arte, como búsqueda de la sustancia espiritual que une al universo (esta sustancia, se define en el Taoísmo como Qui, aliento vital y constituye un elemento fundamental del mismo). La intuición será su vehículo de conocimiento y esta intuición estará guiada por un principio de necesidad interior. >>⁴⁹⁰⁵

⁴⁹⁰² CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p.113

⁴⁹⁰³ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n°309, Trimestre I-1997, p.29

⁴⁹⁰⁴ CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p.41

⁴⁹⁰⁵ *Op. cit.* p.98

Pasando de la visión espiritual a la visión de la pantalla del ordenador, se puede tomar en consideración una insospechada conexión / transición, ya que en el paso de la pantalla / proyecto al producto / obra, resulta esencial una adecuada “transición” CAD / CAM. Y en ese sentido puede apreciarse cierta tendencia a la inmaterialidad en el diseño (en sintonía con aquella citada levedad futurible de Calvino):

<< Esta transición de la pantalla al producto real es, por el momento, el paso más importante en el desarrollo del sector del CAD / CAM. La falta de estandarización de los formatos de los sistemas CAD dificulta esta operación. También aquí la industria del automóvil tiene muchas menos dificultades. En base a su poder de mercado obliga, por ejemplo, a sus empresas proveedoras a transferir sus datos a determinados formatos. Estas condiciones favorecen la estandarización. La problemática de los estudios de diseño y de sus clientes (...) queda todavía muchísimo trabajo por hacer. De todas formas, la tendencia a la inmaterialidad del diseño se puede reconocer igualmente en esta situación. >>⁴⁹⁰⁶

Hemos de observar que esta levedad se orienta hacia la materialidad de la construcción desde una maqueta inmaterial mediatizada por el ordenador ... y la maqueta de proyecto deviene maqueta de “producción”:

<< (...) las maquetas son a menudo una parte insustituible del proceso proyectual. Es pues fácil pasar de las maquetas inmatrimales realizadas con el ordenador a la construcción material de las mismas a través de las máquinas. Esto conduce a dos ventajas distintas en el diseño:
– por un lado se pueden transferir las diferentes variantes de la pantalla a maquetas reales. Así se facilitan los controles y las modificaciones creativas pertinentes;
– por otro lado es posible elaborar piezas únicas o series pequeñas con ayuda de la nueva tecnología.>>⁴⁹⁰⁷

En este sentido la “estereolitografía” forma parte de un amplio espectro de impresiones posibles, dentro de un concepto de representación orientado hacia la citada producción:

<< Actualmente la copia impresa (perdición del diseñador asistido por ordenador) sale a una cámara de diapositivas, pero podrían ser hologramas u objetos físicos utilizando fresados por control numérico, o la máquina de estereolitografía (...) que construye capas de polímeros ultravioletas curables. >>⁴⁹⁰⁸

... para lo cual los “plásticos” se evidencian como uno de los materiales más útiles:

<< Hay grandes esperanzas puestas actualmente en una nueva tecnología inventada en 1989 y denominada algo precipitadamente ‘autoconstrucción de maquetas’: la estereolitografía. Con esta técnica se descomponen datos de CAD de una pieza de trabajo o de un proyecto con ordenador en secciones transversales, que posteriormente se proyectan con un láser de rayos ultravioletas sobre plástico fluido. Bajo el efecto del láser se polimerizan las superficies y el objeto se solidifica. Una vez completada la última operación se pueden seguir trabajando las partes mecánicamente o bien lacarlas. >>

... podemos incluso decir que las potencialidades (casi infinitas) de esta técnica quedan a disposición del proyecto:

<< Las posibilidades de aplicación de esta tecnología son inmensas: construcción de maquetas y prototipos, fabricación de elementos para maquetas de silicona o de arena, hasta la realización a precios relativamente económicos de pequeñas series de productos. >>⁴⁹⁰⁹

Recordemos, por último, que incluso el “material plástico” aparece en la estereolitografía aplicada a la escultura, como en aquellos retratos humanos tridimensionales a escala 1:9 que Karin Sander construyó y expuso en Santiago de Compostela:

⁴⁹⁰⁶ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.340

⁴⁹⁰⁷ *Op. cit.* p.329

⁴⁹⁰⁸ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.169

⁴⁹⁰⁹ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.330

<< Sander, que trabaja con escáner corporal desde 1997. “Me enteré de que unas empresas de sostenes utilizaban escáneres corporales para realizar prendas que se adaptaran perfectamente al cuerpo”, recuerda la artista, que presentó la primera versión del proyecto en 1998 en Stuttgart. Entonces las figuras eran de material plástico coloreado y el proceso que hoy tarda dos horas y media, requería casi un día. >>⁴⁹¹⁰

02.6.12- Sobre aplicaciones reales

Hace algún tiempo que la empresa Roland ha sacado al mercado dos máquinas de estereolitografía que tienen un carácter de complementariedad y reversibilidad centrada en el uso del ordenador. Mientras una permite pasar del modelo infográfico a la maqueta real, la otra permite leer una pequeña maqueta física y ‘desmaterializarla’, transformándola en parámetros manipulables por el ordenador para la generación de un modelo virtual. El camino de ida y vuelta, así como el de la retroalimentación creativa, avanza y ‘el campo’ se expande.

Con estas herramientas reales, se diluye un poco más la frontera entre lo real y lo virtual, aportando un nuevo cuestionamiento de la materia.

Las aplicaciones del ordenador en relación con la tridimensionalidad no se limitan al campo industrial, sino que con carácter experimental la medicina propone la utilización quirúrgica de órganos virtuales 3D, lo que induciría a pensar en futuros hospitales virtuales.

Una de las dos máquinas complementarias (‘a modo’ de *yin-yang*) se denominó *Plotter 3D MODELA Roland*:

<< *Modela* es una combinación de hardware y software que permite diseñar y producir objetos tridimensionales directamente desde la pantalla del ordenador. Para modelos 3D, el software procesa los cambios en tiempo real, a la vez que se crea el diseño. Dispone de tres componentes de software: “Modela 3D Design”, que permite diseñar todo tipo de formas; “Modela 3D Text” para crear textos en relieve, y “Modela Player”, que puede aceptar datos en formato DFX de otras aplicaciones de software para trabajarlos con *Modela*. >>

El fabricante ya hizo funcionar este ‘histórico’ instrumento desde Windows 95:

<< Gracias a su reducido tamaño, puede colocarse junto al ordenador aunque se trate de un equipo de mecanización en tres ejes. La disposición inclinada de su mesa de trabajo facilita la colocación y caída de la pieza en la zona de recogida, al tiempo que aleja la herramienta del usuario, para mayor seguridad. La cubierta transparente permite un funcionamiento seguro y plena visibilidad del proceso. Se suministra con un driver para Windows 95 que lo capacita para ser utilizado por aplicaciones CAD estándar o programas de diseño gráfico bajo ese entorno. >>⁴⁹¹¹

Un tema de *hardware* que aparece como recíproco con el *software* de modeladores comerciales, entre los que reaparece *Katia* como ‘otra’ inevitable cita:

<< IBM respalda tres modeladores de sólidos comerciales: ISD, el modelador facetado *Katia* desarrollado por la compañía aeroespacial francesa Dassault, y el módulo Geomod-lookalite Object Modeller de Caeds.

⁴⁹¹⁰ BOSCO R. - CALDANA S. *Karin Sander convierte en estatuas al público gallego*, El País - Ciberpaís 9 octubre 2003, p.11

⁴⁹¹¹ DOLADO Ana, *Nuevas soluciones técnicas: Informática*, en *Diseño Interior 93*, p.184

Los modeladores facetados, como (...) Katia, aproximan y reemplazan todas las superficies curvas (difíciles de informatizar) por pequeñas facetas planares como la superficie de una gema. (...) otro atractivo reside en que los modeladores facetados pueden reproducir superficies complejas. >>⁴⁹¹²

Pero también el concepto de reciprocidad aparece en el citado *hardware*. Las dos máquinas se conciben como complementarias (*plotter* y *escáner*) y se convierten en conceptual circularidad creativa, con potencial de retroalimentación (circularidad viciosa), que en nuestro trabajo sintoniza con el círculo del *Tao* que engloba la complementariedad *yin-yang*:

<< Escáner 3D compacto de sobremesa para PC, que permite explorar cualquier objeto para crear una imagen digital en 3D. Incluso un usuario con poca experiencia puede, con esta herramienta, crear gráficos y animaciones de calidad profesional. Es también adecuado para crear "hemepages" de Internet en 3D y diseñar maquetas u otros objetos. Incluye un nuevo sensor, el "Roland Active Piezo Sensor", con un paso de exploración mínimo de 0.025 mm. en altura y 0.05 mm. en anchura y longitud (ejes xy). Su volumen de exploración es de 150 mm. en el eje Y y 40 mm. en el Z. >>

... de esta manera el *Escáner 3D PIZCA Roland* tiene posibilidad de acceder a muchos materiales / modelo:

<< Este sensor acepta también una amplia gama de materiales, ya que al ser de contacto puede explorar cristal y otros materiales transparentes, así como figuras blandas (plastilina, cera) sin dañar el objeto. Para simplificar su utilización, se ha diseñado un único botón de control, que una vez activado permite realizar el resto de la operación únicamente con el programa Dr. Pizca y el ratón. Las exploraciones pueden guardarse en formatos DXF y VRML, lo que permite utilizarlas en gran variedad de aplicaciones.>>⁴⁹¹³

A modo de 'apéndice' señalamos una muestra de la expansión del campo de aplicaciones de estas tecnologías. Para nuestra sorpresa, con la informática tridimensional incluso se incide sobre la salud:

<< Dentro de poco tiempo los cirujanos podrán planificar al detalle sus intervenciones quirúrgicas gracias a la reconstrucción virtual de órganos (...) a través de métodos informáticos. Al menos así lo cree Hans Peter Meinzer, director de la división de informática Médica y Biológica del Centro Alemán de Investigación del Cáncer, en Heidelberg.

Un gran problema del diagnóstico basado en la imagen, es hoy día su escasa resolución gráfica y la imposibilidad de definir con precisión volúmenes de áreas enfermas (...) "las imágenes que obtenemos son planas, con poco contraste y sin profundidad". >>

... aunque esta problemática de 'representación' en el cambio de milenio ya parece en vía de solución tecnológica desde la virtualidad:

<< A partir de la digitalización de los datos obtenidos con imágenes convencionales de órganos como el corazón, el hígado o el riñón, el sistema elabora un modelo virtual en tres dimensiones sobre el que es posible realizar diversas operaciones.

Está concebido cómo "un método de ayuda" en la planificación de intervenciones quirúrgicas.

Su gran ventaja (...) es la posibilidad de "dar color, volumen, perspectiva y movimiento" (...) y podrá propiciar un paso más en el camino de los llamados 'hospitales virtuales'. >>⁴⁹¹⁴

02.6.13- Del diseño al arte por la virtualidad

La creciente virtualidad del diseño se plantea la simulación como concepto práctico que afecta al tiempo y al espacio, lo cual en cierta medida significa un acercamiento a

⁴⁹¹² PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.74

⁴⁹¹³ DOLADO Ana, *Nuevas soluciones técnicas: Informática*, en *Diseño Interior* 93, p.184

⁴⁹¹⁴ AA.VV. *La reconstrucción virtual de órganos en 3D va a hacer más fácil la cirugía*, en *El País - Ciperp@ís* 9 marzo 2000, p.12

planteamientos artísticos que desde hace tiempo han tomado en consideración la simulación.

Desde un amplio enfoque conceptual, el diseño por ordenador incide sobre los conceptos de espacio y tiempo:

<< “CAD, CAM y C... no son únicamente útiles para el diseñador, sino que modifican también el tiempo y el espacio”. Harald Hullmann, 1989. >>⁴⁹¹⁵

... aspecto que enlaza con aquella relación entre dibujo y concepto:

<< Los dibujos conceptuales suelen ser descripciones incompletas del objeto a diseñar. El resto de la información permanece encerrada en el cerebro del diseñador o bien todavía debe elaborarse.

A medida que progresa el proyecto, los dibujos conceptuales serán modificados y vueltos a conformar de acuerdo con cualquier nueva información, además de los resultados de análisis de rendimiento, durabilidad, coste, fiabilidad y facilidad de manufactura. >>⁴⁹¹⁶

En el polo opuesto del proyecto / obra, el dibujo en el contexto del proceso industrial forma parte de su identidad y, de esta manera, el “estudio de dibujo” deviene ‘normalización’:

<< El estudio de dibujo es uno de los rasgos esenciales de la fabricación industrial. Su modelo organizativo se parece con frecuencia a los familiares y repetitivos modelos de la producción de masas.>>⁴⁹¹⁷

La arquitectura y también el diseño necesitan la anticipación visualizadora del proyecto que dota de múltiples significados al término “pre-visión” (“imaginativa”), lo que interesa a Ricard desde todos los significados lingüísticos del término:

<< En los objetos útiles es primordial atender las exigencias de la función. (...) Para verificar estos ajustes hay que recurrir a una ‘pre-visión imaginativa’ que permite pronosticar ciertos comportamientos o situaciones, y que se utiliza, tanto para ‘pre-ver’ la actuación de una determinada pieza o dispositivo en las propias entrañas mecánicas de un artefacto, como para visualizar el presumible comportamiento global en su uso. >>⁴⁹¹⁸

El diseñador y el arquitecto tienen un estudio donde parece que inevitablemente deben tener una “mesa de dibujo”:

<< El diseñador profesional y su mesa de dibujo son el centro del moderno proceso de diseño. El ‘taller de dibujo’ es también una característica esencial del cualquier complejo industrial: tiene su propio lugar junto a todas las demás oficinas especializadas complementarias a la fábrica. Habitualmente, pues, el diseño parece ser una función integrada al proceso industrial, y el diseñador un especialista, como cualquier otro empleado de las oficinas y como cualquier otro obrero de la producción. >>⁴⁹¹⁹

Observamos también el histórico devenir del tablero de dibujo a la pantalla, pero sobre todo en beneficio de la idea (tiempo ganado):

<< Las pantallas de ordenador pueden finalmente reemplazar los tableros de dibujo, pero el dibujo siempre será una parte indispensable del proceso de diseño.

En la “revolución de la informática”, el taylorismo sería útil para destinar tiempo a la realización de actividades más intelectuales, concretamente el diseño. >>⁴⁹²⁰

⁴⁹¹⁵ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.330

⁴⁹¹⁶ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.81

⁴⁹¹⁷ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.111

⁴⁹¹⁸ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.127

⁴⁹¹⁹ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.108

⁴⁹²⁰ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.166

... aunque ya vimos que el concepto de “diseño por dibujo” se discutió como concepto en sí mismo, independiente del instrumental utilizado (manual o informático):

<< En su libro *Métodos de Diseño*, J. Christopher Jones llama a este proceso habitual, “diseño por dibujo”, reconociendo así la importancia y el poder del dibujo a escala como medio y método esencial en el proceso. (...) el dibujo es un medio simple para modelar el diseño propuesto antes de su producción y empleo. >>⁴⁹²¹

... y el conflicto bi-tridimensional también se mantiene en el devenir tecnológico:

<< Durante siglos los diseñadores se han visto obligados a debatirse con la desventaja de exteriorizar y comunicar con lápiz y papel, en dos dimensiones, sus pensamientos tridimensionales para artefactos tridimensionales. >>⁴⁹²²

Otra categoría de conflicto es la referida a la correspondencia entre realidad y representación. Si el ordenador permite visualizar aquellos pensamientos tridimensionales, puede decirse que consecuentemente introduce el concepto de “simulación”, incluso artística, pudiéndose encontrar ecos de su histórico interés por el arte de la mimesis (ya citado):

<< La simulación se ha difundido hoy en día en muchos sectores industriales. La industria del automóvil simula en macroordenadores la actitud en la conducción, la aerodinámica, o la reacción en el choque, o sea experimentos ideados que transcurren ante la mirada atenta del experto para investigar las leyes del mundo. La simulación por ordenador es el instrumento idóneo para ello. >>⁴⁹²³

La simulación informática utiliza una vía experimental anticipativa aplicada a la industria pero también al diseño de productos y diseño de interiores:

<< La simulación en el diseño se empleó de manera ejemplar en el desarrollo de sillas de oficina. La simulación, permite aquí simular y posteriormente llevar a cabo problemas técnicos complicados (inclinación del respaldo de la silla, las deformaciones del material, construcción de la forma, etc.) con ayuda del ordenador. No sólo eso, ya que el interiorismo de los espacios se puede también simular por medio del ordenador. >>

... ensayando incluso las repercusiones de una intervención artística:

<< El concepto de Herbert W. Franke (1987) da un paso más allá, observando que existía la posibilidad de vivir espacios imaginarios creados por artistas. Las personas se podrán mover y desarrollar una actividad mayor en este ámbito irreal que el tradicional público pasivo en los museos de arte clásico.>>

... y el círculo vicioso de la simulación en el diseño asistido por ordenador se completa con la simulación de una iluminación con una luminaria diseñada y fabricada por ordenador (CAD / CAM):

<< La simulación abre posibilidades hasta ahora no conocidas en el interiorismo o en la arquitectura. La iluminación de grandes construcciones se simula hoy en día cada vez más con el ordenador, e incluso el diseño de estas luminarias sufre este mismo proceso antes de su producción. >>⁴⁹²⁴

Cabe señalar, también, que la simulación en diseño y arte puede estar dotada de cierta filosofía ‘alucinógena’ (asimilable a los místicos estados alterados de conciencia que citamos):

<< Los estudiosos del tema anuncian la emergencia de un nuevo tipo de producto psicotrópico, droga de los ojos la llama *Virilio* “que permitirá a los adeptos de los deportes electromagnéticos convertirse en un holograma, una imagen más ligera que el aire que respiran. La telepresencia se revelaría con una presencia en estado puro sin la mediación de las palabras o de las cosas”. >>

Virilio especula sobre estos simuladores futuribles y sobre cómo podrían incidir en el diseño de interiores:

⁴⁹²¹ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.112

⁴⁹²² PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.117

⁴⁹²³ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994,

p.331

⁴⁹²⁴ *Ibidem*.

<< Eso sucederá cuando todos dispongamos de lo que Virilio denomina sala de simulación distribuida. Es decir, de la posibilidad de transferir por las redes sensaciones que a su vez serán captadas por un simulador. “El simulador entrará en la casa como un objeto virtual. Cada uno en su apartamento, en el salón o en el vestíbulo tendrá un ciberespacio para recibir a sus invitados y también para ser recibido por ellos. De alguna manera, podremos ir de visita sin salir de casa, pues la simulación distribuida a domicilio nos permitirá dar la bienvenida al clon virtual de nuestro visitante.” >>⁴⁹²⁵

... paradójicamente con todo ello se podría incluso ir más allá de la verdad y en ‘paradójico círculo vicioso’ la simulación sería más verdadera que la “verdad”:

<< “Lo real no desaparece en favor de lo imaginario, sino en beneficio de aquello que es más real que lo real mismo: lo hiperreal. Más verdadero que la verdad misma: la simulación.” Jean Baudrillard, 1985.>>⁴⁹²⁶

La simulación también aparece en el contexto de un diseño dotado de cierta valoración ética. Cuando Manzini trata de “Lo virtual y la simulación” también aparece el sentido de verdad, aquí finalmente entendida para “buenos fines” partiendo del principio de que la idea misma de realidad es una invención. Así, sorprendentemente, toda realidad es naturalmente virtual:

<< Hoy en día sabemos que todo lo que a partir de los estímulos sensitivos se transforma en modelos mentales y produce la idea de realidad, es invención nuestra; lo que se presenta ante nosotros como realidad es, y siempre lo ha sido, una “realidad virtual”. Es decir, una inconsciente simulación construida en nuestra mente a partir de la actuación recíproca entre estímulos externos y una precedente sedimentación cultural. >>

Para Manzini en estos buenos fines de la simulación hay un trasfondo de autenticidad, cuando desde la etimología observa la ausencia de engaño en lo virtual:

<< En la lengua italiana el término “virtual” es un adjetivo que denota fenómenos o entes que presentan aspectos que no corresponden con la realidad. (...) pero tras el cual no se percibe mala voluntad por parte de nadie. Si así no fuera, si detrás de la virtualidad viésemos el engaño, se hablaría de “fenómeno simulado” (...) Se trata en definitiva de “simulaciones con buenos fines”. >>⁴⁹²⁷

Desde el diseño, Burdeck, apoyándose en Baudrillard y Voss, entiende que conceptualmente en la sociedad post-industrial simulación e inmaterialidad interactúan:

<< El número creciente de aplicaciones de la simulación transforma también la imagen de las estructuras sociales. Tal como opina Baudrillard (1982), la producción como tal no desaparecerá, sino que más bien desaparecerán ‘las coordenadas perceptivas significantes de la producción social: ‘la fábrica’ como estructura espacial manifiesta y destacada de ‘socialización directa’ (Voss, 1986). Así como las chimeneas humeantes han dejado de ser ya desde hace tiempo un sinónimo de progreso, y se han convertido en una señal amenazante de la polución ambiental, la producción de artículos y bienes será cada vez más inmaterial e incluso tendrá un carácter simulado: “la digitalidad ‘fría’ y distante reemplaza la intensa actividad de la producción moderna” (Voss, 1986.) >>⁴⁹²⁸

Retomando la idea como fundamento de la realidad que proponía Manzini, observamos que precisamente la valoración del concepto (“etapa conceptual”) en el uso del ordenador puede venir sustentada por el desarrollo de la simulación en otras disciplinas tecnológicas:

⁴⁹²⁵ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.86

⁴⁹²⁶ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.331

⁴⁹²⁷ MANZINI Ezio *Artefactos: Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Madrid, 1992, p.166

⁴⁹²⁸ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.331

<< Es más que probable que el incentivo para usar el ordenador como una herramienta de diseño en la etapa conceptual provenga del trabajo en gráficos por ordenador para televisión o de la producción artística asistida por ordenador. >>⁴⁹²⁹

... y quizás sublimando la idea de simulación, la realización pueda ser simulada por la “idea de su realización”, que nos acercaría a conocidos planteamientos del arte conceptual:

<< “La realización no es en absoluto necesaria para alcanzar la realidad de una idea. Puede ser más que suficiente reemplazar la realización de una idea por la idea de su realización”. Joachim Koch, 1988.>>⁴⁹³⁰

... y consecuentemente asociable a la idea misma de la “desmaterialización”, donde el proyecto no necesitaría de dibujos ni maquetas:

<< Si se continúa reflexionando sobre la desmaterialización, se puede llegar a pensar que los proyectos, programas y planos no necesitan ser esbozados o contruidos en maqueta.” >>⁴⁹³¹

Desde esta asociación idea / desmaterialización y la referencia al arte conceptual, podemos observar como ésta se expande naturalmente a otras categorizaciones artísticas al valorar la interacción del ordenador con el arte y el diseño, desde una perspectiva histórica como la que ofrece Heinrich Klotz (1990):

<< nombrado director del Centro de Karlsruhe para el Arte y la Tecnología de los Medios de Comunicación, según él, la Bauhaus había aplicado el arte a la máquina, la Escuela Superior de Diseño de Ulm al producto industrial, y hoy en día plantea el problema cultural de la interacción del arte con las técnicas digitales. >>

Interesándonos particularmente las “obras de arte ambiental” por su sorprendente ‘ordenada’ relación con la naturaleza:

<< El ordenador se ha instalado ya desde hace tiempo en los estudios de los artistas, o éstos utilizan estudios y laboratorios profesionales para sus producciones. Jürgen Claus (1985) describió cinco grupos de temas relevantes bajo la denominación ‘tecnologías de la forma’: -obras de arte ambiental (p.e. interacciones controladas por ordenador de sonido y luz, proyecciones de láser); -los acontecimientos de la telecomunicación (puentes electrónicos con materiales visuales y acústicos como textos de pantalla, vídeo, etc.); -discos de vídeo (uso interactivo de discos ópticos y de vídeo con ordenadores); -esculturas cibernéticas; -e imágenes engendradas por ordenador. >>⁴⁹³²

Por tanto, la inmaterialidad (asociable al *software*) aparece como propiedad conclusiva, como proyección futurible en diseño y arte:

<< Las repercusiones estéticas de las nuevas tecnologías deberían constituirse en tema fundamental de la investigación del diseño. El trabajo con las cuestiones de la inmaterialidad representa la auténtica confrontación creativa (la herramienta del pensamiento) con la microelectrónica.

“El software como producto intelectual, como resultado de un proceso creativo, en el que se manifiestan supuestos teóricos a través del trato con los objetos y las cosas, en cierto modo se puede considerar como una obra de arte”. Ulrich Klotz, 1991. >>⁴⁹³³

Según estos planteamientos quizás el reto para el proyecto ya estaba planteado al menos desde 1980, se trata de algo tan elemental como saber en que fase proyectiva hay que usar (y recíprocamente cuando no) el ordenador:

<< (...) el ordenador bien puede emplearse como herramienta en diversas fases del proyecto. Este uso no relevará la capacidad creativa manual, sino que la completará y la ampliará. “La verdadera capacidad para manipular ordenadores, es decir, la auténtica *computer literacy* no sólo significa saber cómo se

⁴⁹²⁹ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.118

⁴⁹³⁰ BURDEK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994,

p.331

⁴⁹³¹ *Op. cit.* p.330

⁴⁹³² *Op. cit.* p.332

⁴⁹³³ *Op. cit.* p.333

pueden utilizar el ordenador y las ideas informáticas, sino saber cuándo es oportuna esta utilización”
Papert, 1980. >>⁴⁹³⁴

02.6.14- Sobre realidad virtual

Un paso trascendental en el discurso evolutivo planteado surge con el entorno virtual interactivo, en cuanto espectacular resultado del desarrollo de la tecnología informática, que sorprendentemente se aproximaría al mundo imaginario de la magia y chamanismo primitivo, pero también al mundo del arte.

Naturalmente de la tecnología del ordenador se desprende el concepto de “interactividad”:

<< La progresiva introducción de las diversas tecnologías electrónicas e informáticas y sus aplicaciones en los distintos ámbitos artísticos, aportan, entre otras cosas, una característica primordial que con toda seguridad se convertirá en una de las claves del arte del siglo próximo: la Interactividad. Esto significa que el receptor de la obra de arte ya no será un sujeto pasivo que recibe la obra tal como la concibió el artista, sino que éste le invita a participar en la misma, a ‘interactuar’.

“La tecnología del ordenador dirige al artista hacia la invención. Ahí es donde se encuentran artistas y científicos.” J.J. Servan Schreiber. >>⁴⁹³⁵

La interactividad entre espectador y artista, conlleva la de artista y científico, pero implica también la aparición de un nuevo concepto que incorpora el nuevo término “interfaz” que requiere una revisión previa:

<< El interfaz hombre-ordenador por excelencia en la actualidad, el entorno gráfico que incluye iconos, ventanas, menús, punteros, controlado mediante un ratón con botones y un teclado alfanumérico, constituye un ejemplo de entorno virtual bidimensional interactivo, incluso con sus leyes físicas propias (la flecha que indica la posición del ratón en la pantalla, por ejemplo, no está sujeta a la gravedad ...).>>

Este término aparece en el contexto de un mundo virtual que incluso puede aparecer dotado de cualidades arquitectónicas:

<< La evolución natural de este tipo de interfaz se dirige hacia un modelo tridimensional, un mundo virtual en el que ficheros y programas estén ordenados utilizando la metáfora de una ‘ciudad de datos’, con barrios y edificios en vez de directorios, y habitaciones en vez de ventanas, como propone el equipo alemán del Instituto de Ingeniería Industrial (IAO) de Fraunhofer, en su proyecto Space Web. >>⁴⁹³⁶

Pero desde un aparente juego lingüístico el término “interfase” también aparece asociado al proyecto en el contexto del diseño, aunque siempre relacionado con la informática:

<< El proyecto de la interfase para programas de computación constituye un nuevo campo del diseño -un área híbrida, donde los límites entre diseño gráfico e industrial se diluyen- (...)

Según una de las definiciones más aceptadas, la interfase de un programa con el usuario humano es un “utensilio a través del cual hombres y computadoras se comunican entre sí”. SAA - *Common User Acces. Panel Design and User Interaction*, IBM, 1997, p.7 >>

... y en un nuevo campo del diseño donde la identidad se cuestiona, al aportar un concepto de hibridación que diluye los límites disciplinares:

<< Este paradigma, muy difundido, aparece también en la siguiente definición: “Una interfase es la suma de los intercambios comunicativos entre la computadora y el usuario. Es lo que presenta información al

⁴⁹³⁴ *Ibidem*.

⁴⁹³⁵ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.37

⁴⁹³⁶ *Op. cit.* p.45

usuario y recibe información del usuario”. *Human Interface Guidelines: The Apple Desktop Interface*. Addison-Wesley, Reading 1987. >>⁴⁹³⁷

El mismo autor incorpora el término *interfase* para la nueva identidad (“caracterización”) del diseño, aquella que se interioriza, desplazando el interés de la formalización hacia la “estructura”:

<< La interfase es la preocupación troncal de las actividades del diseño. Considero totalmente obsoleto el venerable pensamiento de considerar a los diseñadores como generadores de formas. En el área de los nuevos medios podemos observar sobre todo un cambio que se refiere a la preocupación por la forma reemplazándola por la preocupación por la estructura. >>⁴⁹³⁸

Con la participación del artista se aprecia una evolución de lo bi a lo tridimensional, mediando la interiorización y la inmaterialidad (“mente del cibernauta”) del espacio virtual proporcionado por el ordenador:

<< “Intento representar una experiencia espacial inmersiva en una superficie plana. La tecnología informática 3D me permite trascender la barrera del plano bidimensional del cuadro y crear un espacio virtual.” Char Davies.

Ahora tenemos la posibilidad de trabajar en el espacio virtual, que sólo existe en el interior de los ordenadores o en la mente del cibernauta, y que en manos del artista constituye un potente medio de expresión. >>⁴⁹³⁹

De esta manera, la mente y la idea aparecen como sinónimos del arte, pero también del diseño, donde el manifiesto devenir *del objeto a la interfase* es un rasgo de identidad de esta nueva fase del diseño:

<< La informática y sus aplicaciones en el campo de la proyectación han transformado radicalmente la manera de pensar el diseño. Durante mucho tiempo se vinculó el diseño industrial con la materialidad específica del objeto. (...)

Del objeto a la interfase, a partir de esta transformación, reinterpreta al diseño como parte esencial de las estructuras informáticas y de la interfase gráfica de la computación. >>

... fase que ideológicamente pasa por una “proyectación” que no obstante ya valora / integra la informática:

<< Partiendo de la idea del proyecto como elemento esencial de una sociedad emancipada, los ensayos contenidos en este volumen, no sólo profundizan los temas básicos del diseño en la actualidad, sino que también abarcan todo lo relacionado con la disciplina proyectual, (...) incluyendo la revolución comunicativa de nuestros días. >>⁴⁹⁴⁰

Los artistas impregnados de *zeitgeist* valoran la combinatoria como propiedad asociada a la novedad formalista:

<< Son los artistas los que primero se apropian de los nuevos métodos que ofrecen las tecnologías “que les permiten experimentar con formas de arte cada vez más arriesgadas. En cualquier época de rápido cambio social y tecnológico, la naturaleza del espíritu del tiempo (*zeitgeist*) es aprehendida más rápidamente por los artistas, que a menudo logran inventar una nueva forma, o combinaciones de formas, con la cual expresar sus intuiciones.” B. Cotton y Oliver R. >>⁴⁹⁴¹

En cierto tipo de realidad virtual algunos artistas como Knowbotic Research van más allá del tradicional intercambio, interesándose por las “reglas variables” (otra vez el ‘orientalista’ devenir):

<< “Estamos a favor de experimentos que no crean nuevos sistemas, sino que se encuentran temporalmente entre los más diferentes sistemas ya existentes y que abren campos de actuación con

⁴⁹³⁷ BONSIEPE Gui, *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Infinito, Buenos Aires, 1999, p.42

⁴⁹³⁸ *Op. cit.* p.175

⁴⁹³⁹ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.60

⁴⁹⁴⁰ BONSIEPE Gui, *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Infinito, Buenos Aires, 1999, p. contraportada

⁴⁹⁴¹ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.63

reglas variables: zonas efímeras de la diferencia, que crean enfrentamiento, condensación y que van más allá del intercambio de informaciones meramente transmisor e indicador”. >>⁴⁹⁴²

Pudiéndose apreciar diferentes niveles de intercambio o “interacción” tecnológica que incluyen videoinstalaciones y videoesculturas:

<< Interacción Electrónica: los circuitos electrónicos pueden aportar muchas ventajas en cuanto al control de los dispositivos,(...) A este grupo pertenecen la mayoría de las videoinstalaciones y videoesculturas.

Interacción Informática: se puede considerar un caso particular de la interacción electrónica, pero que inaugura un modo diferente de interacción, al permitir sistemas de gran complejidad. Las obras o instalaciones que incorporan robots, ordenadores o piezas de Realidad Virtual son buenos ejemplos de ello.

Interacción Global: avanzamos un último paso si consideramos la unión de diversos sistemas informáticos a través de las redes de comunicación, y la creación de propuestas artísticas que hacen uso de ello. Es el Arte en Red, actualmente posible y de hecho se están realizando interesantes proyectos que las utilizan. >>⁴⁹⁴³

La interacción en la realidad virtual frecuentemente pasa por el uso de sofisticados interfaces, como los conocidos “casco estereoscópico” y “guantes digitales” que sumergen al cibernauta en la representación:

<< El típico equipo de cibernauta usado en la realidad virtual (casco estereoscópico y guantes digitales o traje de datos) supone otra manera de relacionarse con el ordenador, rodeándose de representaciones digitales de un mundo virtual en el cual el operador se encuentra representado por su imagen virtual, (...) y que reacciona a sus movimientos y órdenes, mediante detectores de posición y botones físicos o virtuales. >>

En un proyecto artístico pionero ya se toma en consideración al “cuerpo” desde una dimensión espacio-temporal dialogante con el ordenador:

<< El enfoque de Myron Krueger trata todo el cuerpo humano como interfaz al ordenador. Su proyecto *Espacio Psíquico* (1971), es una de las primeras instalaciones interactivas con ordenador, en la que los visitantes paseaban en un cuarto sobre cientos de sensores de presión, creando sonidos y símbolos gráficos: “Representa una composición sobre el tiempo. (...) Es la clase de experiencia interactiva en la cual un participante aprende las reglas, que posteriormente pueden cambiar ordenadamente, de forma aceptable.” >>⁴⁹⁴⁴

Con el paso de los años la conexión de disciplinas artísticas, filosóficas y técnicas se va depurando, no obstante la complicada tecnología informática de algunos artistas plantea ciertos problemas de materialidad:

<< Una de las grandes ilusiones que se han puesto en los nuevos medios de comunicación es la conexión entre los conocimientos artísticos y filosóficos y los resultados científicos. (...) Knowbotic Research, un grupo de tres artistas, viene desarrollando desde 1993 instalaciones practicables sobre esa materia; se trata de instalaciones que se perfeccionan continuamente y que, por la complicada tecnología informática que exigen, sólo pueden verse durante unos días. >>⁴⁹⁴⁵

Aquel concepto de conexión (que a los artistas les interesa particularmente) entre arte, filosofía y ciencia, tiene cierta afinidad con el sentido conectivo del término *interface / interfase* (con deriva lingüística integrada) que también caracteriza al diseño más reciente, una señal de identidad compartida con la informática:

<< Pidiendo prestado un concepto de las ciencias computacionales, denominó a esta área “*interface*”. Interpreto el diseño como un diseño de interfases, diseño que está ubicado en un área en la cual la

⁴⁹⁴² BLASE CHRISTOPH en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.278

⁴⁹⁴³ DYZA A. - ARAGONES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.44

⁴⁹⁴⁴ *Op. cit.* p.46

⁴⁹⁴⁵ BLASE CHRISTOPH en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.278

interacción entre usuarios y artefactos (objetos) está estructurada, tanto con objetos de implementación física bajo la forma de productos, como con objetos semióticos bajo la forma de signos. >>⁴⁹⁴⁶

El *interface* artístico implica elementos como pantalla de proyección, botón o *display* que permiten hacer comprensibles los datos, mientras ‘la realidad’ se mueve artístico-científicamente en tres dimensiones como sucede con Knowbotic Research, que mantiene un peculiar diálogo con la naturaleza (aquí en la Antártida):

<< En *Dialogue with the Knowbotic South* se vienen transmitiendo, desde 1994, datos de estaciones de investigación de la Antártida a un ordenador que las proyecta a una gran pantalla, donde pueden verse y oírse en forma de partículas que deambulan en el espacio. El usuario, del *display* que tiene a la vista, puede solicitar datos de similar contenido apretando un botón, al mismo tiempo que se mueve tridimensionalmente entre el torbellino de datos. Sin saber exactamente de qué se trata, ese escaso acopio de datos comienza a ser comprensible para él, según determinados criterios. >>⁴⁹⁴⁷

La tecnología informática deviene arte interactivo que sugiere una doble mirada integradora de pasado y futuro:

<< Para desarrollar el arte interactivo hay que basarse en lo ya conocido, “actualizar y avanzar nuevas metáforas” (Margaret Morse). Después del ensanchamiento de miras y de posibilidades que ha supuesto el arte de este siglo, quizás sea éste el momento de mirar hacia atrás y de reintegrar ambas (vanguardia y tradición), con la ayuda de la tecnología. >>⁴⁹⁴⁸

Esta amplitud de miras permite incorporar la espiritualidad en el proyecto de futuro, tal y como personajes relevantes han propuesto:

<< También se puede encontrar un paralelismo entre el arte de la realidad virtual y el mundo imaginario en el que se mueven magos, chamanes y alquimistas, en sus “aspectos transhumanos”. (...) Otros autores tratan de ver en las redes mundiales una potente “infraestructura para el intercambio espiritual” (Roy Ascott), con las implicaciones en el desarrollo evolutivo que esto significaría. Lo cual, paradójicamente gracias a la tecnología, puede hacer verdadera la hipótesis de André Malraux, cuando afirmaba aquello de que “el siglo XXI será espiritual o no será”. >>⁴⁹⁴⁹

En esta valoración de “aspectos transhumanos” se podría revisar también la “escultura”, que históricamente parece haber olvidado ciertas prácticas, compartidas en el pasado con la espiritualidad del “chamán”:

<< (...) la escultura posterior a Rodin, al multiplicar los modos de tratamiento y de consideración de la materia, salía definitivamente del dualismo en que había encerrado la fábula de la mano y el ojo. (...) Miguel Angel, en su deseo apologetico, había olvidado otras prácticas de la escultura, que varían y complican la relación entre los términos de la actividad creadora. El artista (o el chamán) de la prehistoria podía modelar la arcilla, pero también, y a menudo, practicar incisiones en la superficie más o menos blanda de las paredes, trazar en ellas líneas en profundidad o dibujar figuras en relieve. >>⁴⁹⁵⁰

En este sentido los actuales profetas informáticos, proponen nuevos valores que vuelven a reconsiderar prácticas espirituales como el chamanismo y el zen:

<< Tanto Wilsson como Thimoty Leary, profeta de la ciberdelia, apuestan por la realidad virtual como la tecnología liberadora del siglo XXI. Wilsson lo compara con el zen, pero a diferencia de esta práctica oriental, no proviene de una cultura lejana, sino del corazón mismo de nuestra propia tecnología. “Enseña la misma lección que todos los chamanes desde el principio de los tiempos. Te ayudará a crear tu propio mapa de realidad y te permite cambiar de realidad.” (Wilsson) >>⁴⁹⁵¹

⁴⁹⁴⁶ BONSIPE Guí, *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Infinito, Buenos Aires, 1999, p.174

⁴⁹⁴⁷ BLASE CHRISTOPH en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.278

⁴⁹⁴⁸ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.66

⁴⁹⁴⁹ *Op. cit.* p.68

⁴⁹⁵⁰ AUMONT Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, p.35

⁴⁹⁵¹ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.76

Así la ‘tópica’ levedad espiritual parece sintonizar con una de las conclusiones del proyecto informático, aquella que se interesa por la “desmaterialización del cuerpo” (quizás como superación de cierto materialismo radical) entendiendo el sentido unificador de la “virtualidad”:

<< ¿Vamos, pues, hacia una desmaterialización del cuerpo, o hacia una resensorialización de lo humano por lo virtual para aprehender mejor lo real? Para De Kherkove, la respuesta está clara: “El papel de la pintura, la música o la danza es cultivar cada uno de nuestros sentidos aisladamente. El rol de la virtualidad es unificarlos (...)” >>⁴⁹⁵²

Y desde una visión integradora se ensayan algunas conclusiones en el entorno de la virtualidad que iluminan (incluso espiritualmente) las relaciones con el lugar arquitectónico (*avatectura*), donde participan una comunidad de visionarios:

<< Conclusión: De estos experimentos de la avatectura surgen varios cambios de énfasis ocasionados por la intensa integración de la realidad virtual en la arquitectura física: - Modularidad enfática. - Materiales de gran flexibilidad. - Nuevos requisitos para la iluminación artificial. - Dispositivos para colocación en red, *in situ* y remotos. (...) - La comunidad de visionarios con base en una localización. - Relaciones a largo plazo con anteriores habitantes. - Prioridad del significado activo de la edificación. Como los arquitectos incorporan la realidad virtual de Internet en tiempo real, estas cuestiones tienen que tenerse en cuenta. >>⁴⁹⁵³

Otras diferentes “características de toda realidad virtual” son propuestas por otros autores que destacan conceptos como envolvente, interacción y multisensorialidad:

<< 1. El operador está completamente rodeado por la demostración visual. ‘Entra’ en la imagen y puede pasearse y observar a su alrededor como lo haría en el mundo.
2. El operador interactúa con los objetos. No se limita a ser un mero espectador, sino que toca y manipula los objetos.
3. La realidad virtual no es sólo visual sino multisensorial. Algunos de los entornos que diseñan los investigadores están equipados con indicadores de sonidos tridimensionales para que los objetos puedan emitir sonidos. Disponen de un *imput* para el reconocimiento de voz, de forma que si el operador habla como lo haría con una persona, el sistema le responde. También se está desarrollando la transferencia táctil para que, además de tocar los objetos, el operador sienta su textura. >>⁴⁹⁵⁴

Entre paréntesis recordemos el sentido proyectivo del citado concepto *avatectura*:

<< La avatectura proyecta entidades ciberespaciales dentro de estructuras físicas. >>⁴⁹⁵⁵

... y este nuevo concepto manifiesta la hibridación de virtualidad y estructura física, introduciendo también cierta espiritualidad informática por medio del concepto *avatar*:

<< Los últimos experimentos en avatectura giran en torno a la presencia, en tiempo real, de comunidades internacionales compuestas por gente que difunde su identidad gráfica desde Internet hasta las estructuras físicas de edificios donde unos nichos interactivos en forma de pantalla (*alcoves*) invitan al ser humano a pasar al edificio y enfrentarse a distintos avatares “on line” en otras zonas temporales donde pueden navegar juntos a través de simulaciones tridimensionales ancladas en estructuras de portales que se llaman nichos de avatares, donde los espacios virtuales se mezclan con lugares físicos. >>⁴⁹⁵⁶

La “identidad” aparece como concepto implicado en esta espiritualidad informática, abierta a otras culturas.

Veamos la definición extraída de un *Glosario de Términos de Internet en PCNS*:

<< “Avatar es un término adoptado por los usuarios informáticos para designar una manifestación digital que adquieren los seres humanos cuando entran en un mundo virtual. La palabra procede del sánscrito,

⁴⁹⁵² *Op. cit.* p.78

⁴⁹⁵³ HEIM Michael, *Los avatares de construir y guarecerse*, Experimenta nº 45, p.105

⁴⁹⁵⁴ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.84

⁴⁹⁵⁵ HEIM Michael, *Los avatares de construir y guarecerse*, Experimenta nº 45, p.105

⁴⁹⁵⁶ *Op. cit.* p.104

donde significaba la encarnación terrena de Dios. Vishnú, el dios hindú responsable de mantener la existencia del universo, tiene 10 avatares importantes, incluido Krhisna, el rey filósofo y Vahara, el verraco que salva el planeta después de ser inundado por los océanos. El décimo avatar de Vishnú, Kalki, llegará en el futuro para destruir el mundo con fuego y empezar una nueva era con el planeta purificado”>>

... la participación / “personalización” por parte del usuario de este mundo virtual, forma parte de la concepción del *software*:

<< Los mundos de *Avatar* son entornos de una comunidad virtual basada en los acontecimientos, que los usuarios pueden personalizar prácticamente sin límites mediante una plataforma de software específica.>>⁴⁹⁵⁷

El proyecto de futuro se puede valorar en “positivo” cuando la tecnología informática toma conciencia de su ensimismamiento:

<< Si tratamos de la ‘Arquitectura del futuro’ en general, crearemos una cruel metonimia, ya que, en rigor, sólo nos estamos refiriendo al Primer Mundo, Occidental, Blanco, Desarrollado y Burgués.

En ese limitado mundo, no es probable que la llegada de nuevos materiales y tecnologías vayan a subir el nivel arquitectónico y urbano. Por el contrario, la experiencia de este fin de Siglo es que las nuevas técnicas han servido para ocultar grandes incompetencias y fracasos. >>

...y en este contexto se cita a Sánchez Ferlosio:

<< “El embobado pasmo ante el milagro técnico infiere, irracionalmente, de la mera eficiencia funcional una indefectible utilidad: cómo va a ser inútil lo que tan bien funciona. El fetichismo tecnológico valora la importancia de un quehacer según la sofisticación del aparato (...). >>⁴⁹⁵⁸

Visión positiva del futuro en la que los autores elogian la “nobleza de obras” (curiosamente relacionadas con el arte de vanguardia) como el Centro Pompidou y el Centro Reina Sofía pero, no obstante, nos ponen en guardia sobre la ‘inteligencia’ arquitectónica:

<< La informatización de sistemas sirve para perfeccionar las instalaciones, pero cada vez que en el futuro nos hablen de edificios ‘inteligentes’, pongámonos en guardia; nos quieren vender:

1. En lo cuantitativo poco espacio y poco tiempo a un alto precio.

2. En lo cualitativo una arquitectura preescolar e inculta pero informatizada hasta extremos ridículos de confort.

La arquitectura del futuro, si no se remedia, seguirá siendo, como ha sido siempre, algo excelso y, por lo tanto, como enseña Spinoza, tremendamente raro y escaso. >>⁴⁹⁵⁹

En sintonía con aquella *visión positiva del futuro* apreciamos que alguno de estos autores especializados en nuevas tecnologías parecen moverse entre la universidad y la universalidad espiritual:

<< Michael Heim ha sido profesor de Teoría y Diseño de Mundos Virtuales en el Art Center College of Design de Pasadena (EEUU) entre 1997 y 2001. Actualmente dirige un grupo de Tai Chi en California y se dedica al análisis de las relaciones entre la mente humana y el ordenador. Heim es uno de los primeros teóricos que ha analizado el ciberespacio desde una perspectiva relacionada con la espiritualidad. >>⁴⁹⁶⁰

También se intenta positivar semánticamente el término “simulada”, sustituyéndolo por “virtual” para definir la nueva realidad tecnológica, pues parece que todavía el juicio moral y la verdad tienen cierto peso en el *zeitgeist*:

<< Cuando nos referimos a esta dimensión de lo real en la cual el criterio de verdad es incierto, más que de ‘realidad simulada’ preferimos hablar de ‘realidad virtual’, a causa de la connotación negativa del

⁴⁹⁵⁷ *Ibidem.*

⁴⁹⁵⁸ DYZAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.190

⁴⁹⁵⁹ *Ibidem.*

⁴⁹⁶⁰ HEIM Michael, *Los avatares de construir y guarecerse*, Experimenta nº 45, p.103

término ‘simulación’, por el peso semántico del juicio moral que lo connota y por el hecho de ser conscientes de la dificultad para desplazarlo hacia una connotación más neutra. >>⁴⁹⁶¹

El término virtual, sin embargo, forma parte de una nueva concepción del diseño (de *Artefactos*) que contempla distantemente la historia más reciente, la del Movimiento Moderno:

<< (...) la cultura del proyecto nacida con el Movimiento Moderno surgió con el mito de la sinceridad y de la transparencia: el material debía mostrarse sinceramente en su intrínseca calidad. El mecanismo debía ser transparente en sus órganos de funcionamiento y determinar la forma sincera (y por tanto ‘justa’ y ‘bella’) del objeto. (...) hoy en día trabajamos con materiales que pueden asumir ‘sinceramente’ cualquier tipo de imagen, con ‘mecanismos’ de tan reducidísimas dimensiones que escapan a nuestros sentidos, a nuestra escala dimensional parecen iguales o incluso, como directa consecuencia de ello, capaces de adaptarse a cualquier forma. >>

... aunque, en realidad, para dejarlo de lado pues *Lo virtual* va más allá de lo Moderno, la cultura del proyecto también va más allá de la sinceridad en beneficio de la imagen:

<< Para el Movimiento Moderno el conjugar los términos calidad y simulación, habría sido una operación blasfema. En la actualidad se trata del único camino posible de cara a la búsqueda de una relación hombre-máquina dotada de calidad y riqueza comunicativa. >>⁴⁹⁶²

Pero también la realidad virtual tiene una historia cuyo objetivo es “engañar”:

<< En el desarrollo de estos sistemas trabajan en comunión diferentes expertos en sistemas hardware, software, estudiando la forma en que podemos percibir el entorno por medio de nuestros sentidos para así conseguir engañar a nuestra conciencia y sumergimos en sistemas virtuales, buscando altos grados de inmersión del espectador operario en estos sistemas. >>

Zamarro alude al “recorrido histórico” de la realidad virtual que Roman Gubern hace en *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto* (Anagrama, Barcelona, 1999) exponiendo cómo:

<< esta idea de engañar al subconsciente no es novedosa, argumentándonos cómo los avances en infografía son un perfeccionamiento de los planteamientos renacentistas: “Si se examina a la luz de la evolución de las artes plásticas, la R.V. culmina el ideal ilusionista de la perspectiva geométrica introducida en el Renacimiento, y como aquella se asienta en una vocación cientifista que añade a la matemática, la geometría y la óptica renacentistas la aportación decisiva de la microelectrónica y de la informática.” >>⁴⁹⁶³

Gubern integra los referentes perspectivos renacentistas con el ‘pixelado’ puntillista postimpresionista, compartiendo un destino común con la realidad virtual, el ilusionismo perspectivo:

<< “Pero en la medida en que sus imágenes son infográficas, incorpora también a su proyecto la herencia del puntillismo cromático de Seurat. No obstante, aunque la R.V. culmina el ilusionismo espacial de la perspectiva geométrica del Renacimiento, y la imagen a su proyecto visual, suprime en cambio las convenciones centrales del racionalismo, de aquella cultura pictórica, a saber, la del encuadre delimitador de la imagen.” >>⁴⁹⁶⁴

Entre el *bisonte* y *la realidad virtual* el Museo del Prado aporta una historia del ilusionismo (un tanto ensimismada):

<< El museo madrileño brinda una exposición fotográfica sobre sí mismo. Una invitación a ver cómo fue en su primer siglo de existencia (1819-1920). El visitante podrá recuperar y vivir, gracias a la amplitud de

⁴⁹⁶¹ MANZINI Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Barcelona, 1992, p.167

⁴⁹⁶² *Ibidem*.

⁴⁹⁶³ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.614

⁴⁹⁶⁴ *Ibidem*.

miras del viejo grafoscopio de la época, los cambios que sufrió el edificio en las estructuras de sus salas y en las colecciones. >>

Una historia que pasa por un artilugio fotográfico, el “grafoscopio”, que puede ser entendido como uno de los antecedentes históricos de la realidad virtual. En su momento el uso mismo de la fotografía ya suponía cierta ‘virtualidad’ frente a la pintura de simulación:

<< *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado 1819-1920*, es la actual exposición (...) el testimonio visual aportado procede de una época en la que la fotografía iniciaba su fecunda andadura y no sólo aportaba un nuevo tipo de mirada, sino sobre todo, atisbando lugares con una precisión que los métodos tradicionales de representación no podían asumir. >>⁴⁹⁶⁵

Pero la historia de la realidad virtual continua siendo analizada por Gubern (*Del bisonte a...*), desde la pintura hiperrealista:

<< Y remitiéndonos más adelante a los panoramas que se crearon en el siglo XVIII para sorprender al público, con representaciones hiperrealistas de distintos paisajes o acontecimientos épicos: “En la evolución de algunos espectáculos públicos se halla también una de las raíces históricas de la R.V. Habría que recordar los panoramas, grandes entornos circulares pintados que inventó Robert Barker (1787) para solaz del público que los admiraba desde su interior, así como los dioramas de Jaques Daguerre (1821), quien añadió a aquel espectáculo efectos luminosos y, desde 1832, sonoros.” >>

La pintura adquiere una dimensión de panorama y va integrando otros sentidos hasta hacerse un tecno-fenómeno ilusorio totalmente envolvente:

<< “El coronel Langlois perfeccionó estos espectáculos integrando a sus espectadores en una batalla naval ilusoria (la batalla de Navarin), contemplada desde el puente de un verdadero barco armado de cañones, con lo que se integraba el decorado pintado y el mundo tridimensional. Más tarde, el desarrollo técnico del cine se inscribió en la lucha por el perfeccionamiento de la ilusión referencial, con el paso del cine mudo al sonoro, la conquista del color, la proyección estereoscópica, el Cineorama, el Cinerama, el Cinemascope, el Kinopanorama, el Odorama, el Sensorround, el Circarama, el Dolby Stereo y el Omnimax de 360°.” >>⁴⁹⁶⁶

En cierto paralelismo continuamos con la historia del proyecto del diseño que sitúa la realidad virtual entre la “idea” y la materialidad física:

<< (...) el paso del proyecto empírico al proyecto calculado ya supone en sí la introducción de un modelo, es decir la creación de una realidad virtual que se sitúa entre la idea de proyecto y el producto físico. (...)

En principio toda la ‘modelización’ de los actuales ordenadores y por lo tanto toda la variedad de alternativas que estos proponen, podrían también haber sido realizada sin ellos. Sin embargo en la práctica, nadie los habría hecho nunca ya que el tiempo requerido para ello habría sido enorme. >>⁴⁹⁶⁷

Incluso retrospectivamente observamos que ya la realidad virtual interesa a Marshall McLuhan, partiendo de la recuperación tópica de “el medio...”:

<< La llegada de la revolución de la información impulsada por los ordenadores, junto con sus extrañas geografías de ciberespacio, realidad virtual, Internet y la Web, ha despertado en algunas personas un interés renovado por los escritos e ideas de Marshall McLuhan. Para muchos, su nombre es sinónimo de la máxima “el medio es el mensaje” (Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1996) Es decir, que el contenido de los diversos medio es menos importante que su impacto en los ámbitos sociales, psicológicos y sensoriales. >>⁴⁹⁶⁸

... y si la comunicación resulta mediatizada por la realidad virtual, en cierta correspondencia apreciamos que el diseño se va desmaterializando y deviene espacio

⁴⁹⁶⁵ CALVO SERRALLER Francisco, *Un Prado virtual*, El País -Babelia 24 julio 2004, p.13

⁴⁹⁶⁶ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.614

⁴⁹⁶⁷ MANZINI Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Barcelona, 1992, p.171

⁴⁹⁶⁸ HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 2004, p.12

virtual, lleno de potencialidades proyectivas, que Manzini denomina “espacio de la posibilidad” que abre el proyecto a la totalidad:

<< (...) hoy no sólo se viene a crear una extraordinaria libertad de experimentación, sino también un verdadero espacio intermedio. La producción de lo que hemos definido como ‘espacio virtual de las posibilidades’: un espacio en donde con relativamente poco esfuerzo y bajo precio, todo es posible.>>⁴⁹⁶⁹

Consecuentemente el concepto de contraste aparece, cuando a la inmaterialidad del espacio y en cierta medida sinónimo de transparencia en la “realidad virtual”, se le ofrece una novedosa y paradójica visualidad de la “opacidad”:

<< La óptica del medio digital trata de recuperar aquel carácter envolvente, de la imagen como entorno, que pretendieron los panoramas del siglo XIX, y los primeros teatros ópticos, basados en la proyección de transparencias sobre una pantalla continua circular y envolvente. Pretensión similar a las de las nuevas formas de la realidad virtual, en las que unas gafas, antes el medio corrector, coinciden ahora con el objeto y (...). Los ojos que están tras ellas, no miran más allá del cristal. Opacidad como condición de la nueva visión, ya no, en ningún caso, perspectiva (*pers-pecere*, ver a través, transparencia). Se trata de imágenes transportadas y proyectadas sin difracción.>>⁴⁹⁷⁰

También contrastante aparece la realidad virtual cuando desde su aplicación en la realidad (sin adjetivos), aparece la polarización futuro / Edad Media:

<< Un paseo por las calles de Basilea con imágenes de síntesis. Gafas digitales; un casco provisto de cámara, micrófono y auriculares; suelos con sensores, y un ordenador a la espalda. Así armados recorreremos el barrio medieval de Sant Alban, a orillas del Rin.>>

... tan sorprendente como la citada ‘realidad virtual’ inducida del chamanismo (anteriormente citada, por ejemplo):

<< (...) En este marco medieval, más propio de *El nombre de la rosa* que de microchips y GPS, donde los artistas han decidido llevar adelante su proyecto Life Clipper. Se trata de Jan Torpus, creador suizo formado en la Escuela Massana de Barcelona, y del alemán Nickolas Neecke, asociados a la galería de arte de vanguardia y nuevas tecnologías Plug-in.>>⁴⁹⁷¹

Desde el arte de vanguardia la ciudad también aparece implicada en la realidad virtual en el proyecto *IO-dencies-questioning urbanity* de Knowbotic Research que se realizó por primera vez en Tokio en 1997, que:

<< trata sobre los cambios y las planificaciones en aglomeraciones urbanas. El usuario es equipado con pequeños monitores manuales y móviles: mientras se mueve en la sala, aparecen en pantalla asociaciones con un determinado barrio; en Internet puede consultar otras informaciones. El aspecto central es la ruptura de los habituales procesos de transmisión, que se confrontan con una experiencia desacostumbrada. La ventaja de la realización en el área artística estriba en que no hay que probar inmediatamente la utilidad de semejantes experimentos.>>⁴⁹⁷²

Desde esta concepción de la virtualidad, el usuario artístico puede devenir turista virtual, en la paradójica realidad ‘presente del pasado’ (histórico). Así *Life Clipper* es un proyecto de visita virtual abierto a toda persona interesada que tiene una duración aproximada de 45 minutos en los que el visitante realiza un recorrido a pie por el barrio equipado con toda la “parafernalia” técnica citada y que, por ello, requiere un acompañante que hace de lazarillo hasta que los sentidos se acostumbren a ver el mundo a través de *Life Clipper*:

⁴⁹⁶⁹ MANZINI Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Barcelona, 1992, p.172

⁴⁹⁷⁰ MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.432

⁴⁹⁷¹ CARRIZO Rodrigo, *El nacimiento del turista virtual*, El País - El Viajero, 11 junio 2005, p.6

⁴⁹⁷² BLASE CHRISTOPH en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.278

<< El programa es enteramente interactivo, por lo que basta mirar un monumento o una iglesia para que se ponga en marcha. Las imágenes reales van a superponerse a las imágenes soñadas por los artistas, programadas en el ordenador y proyectadas en los visores. Una vez situado en la orilla del río, el visitante comienza su paseo acompañado por ruidos de agua y chapoteos provocados por los sensores en sus pies. Entonces (...) con el fondo de las casas de Sant Alban, tres guardias vestidos de época hacen la ronda en las murallas medievales convirtiéndose en inesperados acompañantes del turista cibernético. >>⁴⁹⁷³

Este paseo paralelo entre realidades (usuario / acompañante) en su trasfondo conceptual podría asimilarse con la polarización virtual entre el CAD y el CAM en el mundo del diseño, cuyo objetivo ‘futurible’ es la total integración:

<< (...) la idea de desarrollar ambientes y objetos virtuales como medio para alcanzar fines productivos y de proyecto, está suficientemente consolidada. Los casos más conocidos se refieren a la ‘modelización’ de productos potenciales y a su empleo como banco de datos con los que llegar a la producción de modelos físicos, a la ingenierización del producto, a la programación de las máquinas y de los procesos productivos completos que realizarán estos productos. En definitiva, es el proceso que en términos técnicos se llama CAD-CAM (*Computer Aided Design-Computer Aided Manufacturing*). >>⁴⁹⁷⁴

También aparece polarizado virtualmente por “dos GPS” entre el videojuego y el arte:

<< El sistema funciona relacionado con dos GPS que *disparan* las acciones que ve y oye el visitante a medida que éste entra y sale de las zonas previamente designadas, aunque el turista es libre de elegir el orden y los tiempos de la visita. >>

Curiosamente el turista real-virtual resulta ser usuario de un proyecto de ‘no-diseño’, dado que está fundamentado en el collage, ‘mix’ o creativa combinatoria de componentes existentes en el mercado:

<< Torpus comenta que “este proyecto es único en su género”, y que, aunque su tecnología ha sido utilizada en ciertos videojuegos en la India, China o Japón, “jamás ha sido utilizada en un contexto turístico-cultural”. El creador destaca el curioso hecho de que todos los elementos que conforman *Life Clipper* están en el mercado al alcance de cualquiera, sólo que aparentemente a nadie se le había ocurrido aún combinarlos de esta manera. El *software* de base se llama MAX / MSP y ha sido desarrollado por los discípulos del compositor y director de orquesta Pierre Boulez en el IRCAM >>⁴⁹⁷⁵

El turista virtual citado podría también deambular por el Centro Histórico medieval de Vitoria, pero en esta ciudad la realidad virtual tiene una proyección de futuro, que incluye a otras disciplinas como la medicina, incluso preventiva, como el concepto mismo de proyecto:

<< Expertos mundiales en realidad virtual han presentado esta semana en Vitoria sus últimas investigaciones. (...) Por ejemplo, los proyectos en los que trabaja Carolina Neira, de la Iowa State University, una pionera de estas investigaciones, testigo de primera fila de cómo la realidad virtual se ha convertido en una tecnología rentable. (...) “Ahora estamos investigando en el ámbito de la medicina. Uno de los proyectos es un simulador que, después de escanear el órgano del cuerpo que se va a intervenir por ejemplo, el corazón, sirve para que el cirujano trabaje antes de la operación, y prevenga posibles (...)”. >>

... y en un círculo muy vicioso de “mundos paralelos” incluso el ojo que observa la realidad virtual podría ser operado mediando esa tecnología:

<< (...) en el campo de la oftalmología. Se trata de un simulador que sirve a los cirujanos jóvenes para practicar la operación de cataratas, con una sensibilidad extrema en distancia y en fuerza. “Hasta ahora, practicaban con los pacientes; ahora los novatos no podrán decir que no han realizado antes una operación de cataratas”, comenta esta ingeniera alicantina afincada en Iowa. >>⁴⁹⁷⁶

⁴⁹⁷³ CARRIZO Rodrigo, *El nacimiento del turista virtual*, El País - El Viajero, 11 junio 2005, p.6

⁴⁹⁷⁴ MANZINI Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Barcelona, 1992, p.171

⁴⁹⁷⁵ CARRIZO Rodrigo, *El nacimiento del turista virtual*, El País - El Viajero, 11 junio 2005, p.6

⁴⁹⁷⁶ CRESPO Txema, *Visita a los mundos paralelos*, El País - País Vasco, 12 junio 2005, p.8

Mejorada la visión por la virtual operación de cataratas, podemos concluir el “recorrido virtual” por el Museo del Prado, que dejamos pendiente, utilizando el citado:

<< (...) artilugio técnico “grafoscopio”, una máquina rotación manual en la que se desplegaba una vista panorámica completa de lo que había colgado en los muros de la galería central del Museo del Prado, tal y como estaba dispuesta entre 1882 y 1883. Este curioso aparato fue realizado por la firma de J. Laurent, la empresa creada por el fotógrafo francés que se afincó entre nosotros desde, por lo menos, 1856. >>

... Calvo Serraller valora este instrumento (sustitutivo incluso de la realidad) como un anticipo de la realidad virtual, que en el caso del Prado integra la museografía con la instalación artística:

<< Parece evidente la importancia del grafoscopio al proporcionarnos lo que hoy se llamaría un recorrido virtual por el eje artístico fundamental de lo exhibido en el museo madrileño, pero no hay que olvidar que esta completísima información estaba pensada también como información privilegiada para quienes no habían tenido oportunidad de viajar a Madrid o no lo harían nunca; esto es: que fue un extraordinario medio de difusión pública internacional (...) una recreación de ambientes, gracias a los cuales accedemos a cómo se “instalaban” las obras, reflejándose con ello la evolución de los criterios museográficos y del gusto. >>⁴⁹⁷⁷

La perspectiva visual de la pintura, también pasó por la *cámara oscura*, y anteriormente por la oscuridad de la “caverna” para llegar a la realidad virtual que interesa a Virilio, cuando recíprocamente la nada se apodera de las artes plásticas:

<< Una figura que se anima, siluetas, sombras que se agitan: con la invención de la perspectiva visual, la *cámara oscura* ya ha visto eso, pero una imagen animada que además habla, lo interpela a uno... era el nacimiento de una perspectiva sonora audiovisual que sobrepasaba con mucho lo que la música instrumental había aportado a la historia de la cultura oral. Bruscamente, la caverna de Platón se transformaba en el antro de la Sibila, y las artes plásticas nada podían -absolutamente nada- contra esa súbita irrupción de lo AUDIOVISIBLE. >>⁴⁹⁷⁸

Virilio desde la constatación del “silencio” nos anticipa el diálogo conceptual entre “presencia” y “telepresencia”, (que luego desarrollaremos) y que con cierto distanciamiento conceptual mantiene el histórico / artístico antagonismo presentación / representación:

<< Allí donde la TELEPRESENCIA ha reemplazado a la PRESENCIA (física, gráfica...), el silencio se extiende, se profundiza sin cesar. >>⁴⁹⁷⁹

De Madrid a Vitoria y de la medicina al arte, la realidad virtual como proyecto de futuro aporta el concepto de prototipo virtual, que nos aproxima de nuevo al diseño:

<< (...) Mac G. Klinger, ingeniero jubilado de la firma de maquinaria agrícola John Deere (...) puso en marcha un banco de pruebas de prototipos virtuales. En ellos, el propio agricultor señalaba las mejoras que se podían hacer en el diseño del tractor en cuestiones como visibilidad, comodidad, acceso o seguridad. “Con ello, ahorramos mucho en dinero y tiempo, ya que en lugar de tener que construir un vehículo para probarlo y luego reformar el diseño desde el principio del proceso de fabricación, conseguimos empezar a fabricar con las mejoras asumidas”, recuerda Klinger. John Deere fue pionero en utilizar la realidad virtual para sus diseños y hoy en día está por delante de Boeing o General Motors. >>⁴⁹⁸⁰

Bien es cierto que algunos diseñadores que utilizan la realidad virtual, conscientes de las limitaciones de su ensimismamiento, valoran la participación activa / complementaria del cerebro:

<< La realidad virtual se ha dado a conocer sobre todo gracias a la industria del entretenimiento. (...) presencia en el congreso de Miguel Angel Fuertes, director de animación con amplia experiencia en el mundo del cine. Fuertes presentó algunos trabajos en ILM, empresa de animación creada por George

⁴⁹⁷⁷ CALVO SERRALLER Francisco, *Un Prado virtual*, El País -Babelia 24 julio 2004, p.13

⁴⁹⁷⁸ VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.104

⁴⁹⁷⁹ *Op. cit.* p.103

⁴⁹⁸⁰ CRESPO Txema, *Visita a los mundos paralelos*, El País - País Vasco, 12 junio 2005, p.8

Lucas, y en películas como *Hulk*, y apostó por el uso de esta tecnología con discreción. “Hay que dejar que el cerebro humano rellene lo que le muestra la realidad virtual para que ésta sea más creíble”. >>⁴⁹⁸¹

Entre la ingeniería y la industria del espectáculo, la realidad virtual se concibe como un proyecto integrado, abierto al futuro desde una conciencia de las limitaciones de la propia realidad virtual que así se abre a la realidad ‘real’:

<< Para Fuertes, es un error intentar que la realidad virtual ofrezca toda la información posible al espectador, porque “esa no es la impresión que tenemos normalmente”. De esta manera, el cerebro humano llega a la conclusión de que no está viendo algo real y no lo acepta. La solución, en su opinión, es combinar ambos mundos, utilizando el mayor número posible de elementos reales para que los sentidos los integren.

Ha sido la tercera convocatoria del Congreso de Aplicaciones de Realidad Virtual (Carvi), organizado por el centro tecnológico EUVE. Y, por lo tanto, no sólo hubo teoría, sino también ejemplos prácticos. >>⁴⁹⁸²

Desde el *silencio* Paul Virilio se interesa por la virtualidad. Lo “Análogo” aparece como concepto de virtualidad incluyendo el término *avatar*, de connotaciones espirituales (orientalistas), como hemos visto anteriormente, citado por Michael Heim:

<< Después de lo parecido, lo ANALOGO; vendrá así la era de lo ‘verosímil’, CLON o AVATAR: la estandarización industrial de los productos fabricados en serie, que acompañará a la estandarización de las sensaciones, de las emociones, a la espera del desarrollo de la cibernética y de su sincronización informática, cuyo fin sería el CIBERMUNDO virtual. >>⁴⁹⁸³

Un planteamiento “análogo” también aparece en la arquitectura de Aldo Rossi, pero en un sentido de “memoria” occidental:

<< Este enfoque analógico, suspendido, como dijo el propio Rossi, entre “inventario y memoria”, invade toda su obra, desde el monumento-bunker a la resistencia, proyectado para Cuneo en 1962, hasta el Cementerio de Modena, de 1971, con sus referencias no sólo al osario tradicional, sino también, al almacén y al campo de concentración. >>⁴⁹⁸⁴

El término “análogo” en su deriva lingüística como “analógico” aparece en el contexto del diseño, como título emblemático en el texto de 1978 *Analógico y digital* que aporta los conceptos de “proporción” y “relación”:

<< La indicación digital da sólo un valor: cualquier posición detrás de la coma; la indicación analógica señala una proporción; da información sobre la relación. El que sale ganador en una carrera hípica se muestra de inmediato al espectador por la distancia de los caballos entre sí. La indicación del tiempo no tiene valor relacional, no dice nada sobre la naturaleza de la victoria, sobre si el caballo ganó por una longitud de hocico o por una longitud de caballo. >>

... concepto en el que los “números” adquieren protagonismo y, de esta manera, vuelven a nuestro estudio (que ya se ha interesado particularmente por el cero):

<< Con todo, hay una categoría de números -los ordinales- que tienen un carácter analógico, que establecen relaciones y analogías: el primero, el segundo, el tercero... (...) Pero el resto de los números son neutros. Solamente las operaciones numéricas -la suma-, la resta, la división y la multiplicación- producen proporciones y relaciones y, con ello, analogías. >>⁴⁹⁸⁵

También polarizadas como “analógico y digital”, pero ahora entre “naturaleza y arteficio”, las tecnologías electrónicas aparecen en el cuestionamiento de la identidad (“identidad virtual”) en la “teoría del *ciborg*“ (que sólo nos interesa marginalmente):

<< McLuhan se cruza con los debates actuales sobre “la identidad virtual” y la relación del cuerpo, la identidad y las tecnologías electrónicas.

⁴⁹⁸¹ *Ibidem.*

⁴⁹⁸² *Ibidem.*

⁴⁹⁸³ VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.111

⁴⁹⁸⁴ FRAMPTON Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.295

⁴⁹⁸⁵ AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.76

El discurso sobre la identidad virtual posee tres puntos de inflexión. La teoría del ciborg de Donna Haraway, (...) subraya las narrativas de la sutura, la ruptura y la pérdida de la identidad delimitada y su potencial político. >>

... que desde una peculiar hibridación cuestiona la frontera hombre / máquina:

<< (...) propone que estas brechas de identidad deberían ser bienvenidas: los “híbridos transgénicos” que podría crear la ingeniería genética abren la posibilidad de un libertarismo cibernético y posfeminista. La figura poshumana del ciborg rompe la frontera entre naturaleza y artificio, cuerpo y máquina. Haraway asegura que esto proporciona alternativas totalmente nuevas de hibridación a la identidad sexual de ser codificada como “natural” o “artificial”. >>⁴⁹⁸⁶

Aunque ahora se revisan las tesis de McLuhan, a posteriori y desde el mundo informático, recordemos que en su momento también se revisaron. Lo hizo Umberto Eco en un texto paradigmático que ahora, revisitado, nos obliga a cuestionar las máquinas informáticas, polarizándolas entre el medio y el mensaje:

<< (...) McLuhan dice (...) el hombre ha perdido el centro. Sólo que el comentario es: por fin, ya es hora. La tesis de McLuhan (...) es que los diversos adelantos de la técnica, desde la rueda hasta la electricidad, son considerados como medios, es decir como extensiones de nuestra corporalidad. En el transcurso de la historia estas extensiones han provocado traumas, embotamientos y reestructuraciones de nuestra sensibilidad. Interfiriéndose y sustituyéndose, han cambiado nuestro modo de ver el mundo; y la mutación que un nuevo *medium* comporta hace irrelevante el contenido de experiencia que pueda transferir. >>

... con inevitable referencia al conocido axioma:

<< El medio es el mensaje, y lo que nos es dado a través de la nueva extensión tiene menos importancia que la forma de la misma. Cualquier cosa que se escriba con la máquina de escribir siempre será menos importante que la forma fundamentalmente diferente en que la mecánica de la dactilografía me habrá inducido a considerar la escritura. >>⁴⁹⁸⁷

Volviendo a un McLuhan contrastado con la realidad virtual, aparecen otros pensadores que muestran concepciones polarizadas (“a la inversa”) de aquella identidad:

<< Y, a la inversa, Sherri Turkle afirma que la inmersión en un ordenador en red puede facilitar al usuario una serie de identidades, de manera que el ser se multiplique infinitamente. >>

Después de Haraway y Turkle el tercer “punto de inflexión” del discurso sobre la “identidad virtual” lo aporta Hayles que en cierta medida valora la ‘re-encarnación’, una corporalidad perdida en otros escapismos mentales de la teorización sobre la virtualidad:

<< Llama la atención sobre la relación del cuerpo con la nueva tecnología. N. Catherine Hayles afirma que “a finales del siglo XX, es evidente que sigue siendo necesario insistir en lo obvio: somos criaturas encarnadas”. Esta fórmula pretende contrarrestar las teorías virtuales que hacen hincapié en la relación entre conciencia y ordenador. Reintroduce el cuerpo en la ecuación, y de este modo aporta una advertencia contra los discursos que funden lo real con lo virtual, y según los cuales la mente se escapa sin problemas del cuerpo y entra en el ciberespacio. >>⁴⁹⁸⁸

Este sentido crítico también aparecía respecto a las afirmaciones de McLuhan, que para Eco estaban dotadas de ambigüedad y contradicción, desglosando sus matizaciones semánticas sobre “forma”, “código”:

<< En resumen, la fórmula feliz y ya famosa, “El medio es el mensaje” resulta ambigua y cargada de una serie de contradicciones. Efectivamente, puede significar:

- 1) La *forma* del mensaje es el verdadero contenido del mensaje (que es la tesis de la literatura y de la crítica de vanguardia)
- 2) El *código*, o sea la estructura de una lengua (o de otro sistema de comunicación) es el mensaje (que es el famoso principio antropológico de Benjamin Lee Whorf, según el cual la visión del mundo está determinada por la estructura de la lengua). >>

... y “canal”, donde se alude a la “estética”:

⁴⁹⁸⁶ HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 2004, p.79

⁴⁹⁸⁷ ECO Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1984, p.390

⁴⁹⁸⁸ HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 2004, p.80

<< 3) El canal es el mensaje (es decir, el medio físico elegido para transmitir la información determina la forma del mensaje, o sus contenidos, o la misma estructura de los códigos; idea predominante en estética, donde se sabe que la elección del material artístico determina el ritmo del estilo y el propio tema). >>⁴⁹⁸⁹

McLuhan, sin embargo, respecto a la identidad virtual descubre un debilitamiento de la materialidad pero también del ego (“psicología egoica”):

<< Las ideas de McLuhan pueden encajarse fructíferamente según estos discursos de identidad virtual. (...) el tema de la encarnación e incorporeidad en la identidad virtual se refleja en la imagen de McLuhan del “hombre incorpóreo”. Sin embargo, esta figura carece de la psicología egoica (...) Aquí, cualquier efecto positivo de los cambios sensoriales que induce la televisión ha dado como resultado la incorporeidad del espectador, la cual es consecuencia de un impacto psíquico que experimenta una persona cuando se expone a los medios que debilitan su sentido de tener un cuerpo físico y una identidad autónoma. >>⁴⁹⁹⁰

Este cuestionamiento de la virtualidad del ego, incide directamente sobre el concepto de “identidad”, que ya hemos visto que interesa muy especialmente al budismo, peculiarmente reconsiderado desde Occidente por Watts, ejemplarmente bajo el epígrafe *El camino medio*:

<< (...) las religiones del Lejano Oriente -como el hinduismo, el budismo y el taoísmo, por ejemplo- no requieren ninguna creencia concreta, no imponen obediencia a mandamientos emanados de las alturas y tampoco exigen la ejecución de ningún ritual específico. Su objetivo no son las ideas o las doctrinas sino que, por el contrario, constituyen un método para la transformación de nuestra conciencia y de nuestra sensación de identidad. >>⁴⁹⁹¹

Con todo, la paradoja aparece asociada al concepto de “identidad” de un McLuhan reconsiderado virtualmente, especialmente desde su opinión sobre los jóvenes:

<< “desde Tokio hasta París o Columbia, la juventud representa inconscientemente su cuestión de identidad en el teatro de las calles, en busca no de metas sino de funciones, esforzándose por lograr una identidad que les elude”. (Eric McLuhan y Frank Zingrone (eds.), *Essential McLuhan*, Londres: Routledge, 1997, p.249) >>⁴⁹⁹²

Desde esta actitud revisionista observamos que frente a la virtualidad propia del *zeitgeist* para el budismo la “Realidad” con mayúsculas carece de toda virtual “alucinación”:

<< Pero desde la perspectiva de los métodos y disciplinas orientales la sensación que solemos tener de lo que somos y de nuestra existencia no es más que una alucinación. Desde el punto de vista oriental, la sensación de ser un ego separado encerrado en el interior de un saco de piel e independiente del resto del mundo no es más que una alucinación. >>

Así el ego nos alucina para alejarnos de la naturaleza real, uno de los hechos contrastados por diferentes espiritualidades orientales:

<< No somos ajenos a la Tierra, no hemos llegado a ella como resultado de un capricho de la naturaleza, ni como espíritus extraños a ella. Nuestro ser más íntimo es la energía misma del universo jugando el juego de ser cada uno de nosotros. El juego fundamental del mundo es el escondite. Es como si la colosal Realidad, la energía unitaria que es el universo, jugara a ser muchos y se manifestara en forma de todas las particularidades que pueblan nuestro mundo. Esa es, en suma, la intuición fundamental propia del hinduismo, del budismo y del taoísmo. >>⁴⁹⁹³

La conclusión sincrética en la Realidad ‘no virtual’ de al menos tres importantes espiritualidades orientales tiene, sin embargo, su réplica:

⁴⁹⁸⁹ ECO Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1984, p.399

⁴⁹⁹⁰ HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 2004, p.81

⁴⁹⁹¹ WATTS Alan, *Budismo*, Kairós, Barcelona, 2005, p.31

⁴⁹⁹² HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 2004, p.82

⁴⁹⁹³ WATTS Alan, *Budismo*, Kairós, Barcelona, 2005, p.32

<< Conclusión: McLuhan virtual: El mensaje de McLuhan de que deberíamos tomar conciencia de los medios, y enviar constantemente sondas para poner a prueba sus efectos, constituye un papel importante para un enfoque crítico y reflexivo de lo virtual. Esta responsabilidad se confiere a miembros específicos de la sociedad, especialmente a artistas y escritores. >>

... y nos interesa, particularmente, la misión de guía asignada al artista por Maculan. Según el cual, el artista por su sensibilidad, sentido “crítico y reflexivo” será responsable de un sistema de alerta frente a los excesos del “entorno virtual”:

<< McLuhan, siguiendo a Ezra Pound, había afirmado que los artistas desempeñan la función de ‘antena’, utilizando percepciones que están en sintonía con los cambios en los medios, y por tanto se comportan como sistemas de alarma. Así pues, invierten ese ‘espejo retrovisor’, ya que ofrecen guías de navegación para el nuevo entorno (virtual), en vez de adoptar el medio antiguo como contenido.>>⁴⁹⁹⁴

02.6.15- Sobre realidad virtual y arquitectura

Valoramos inicialmente una rápida superación de etapas en la aplicación de la tecnología informática a la arquitectura, que plantearía la posibilidad de un ciberespacio arquitectónico, ensimismado o / y mediador proyectual de la futura materialización.

Por definición (ver el comienzo del trabajo) la ‘no-existencia’ es la ‘realidad’ de todo proyecto, respecto al normalizado concepto de obra ‘realizada’:

<< Estos sistemas (*percepción virtual interactiva* o realidad virtual) se completan con dispositivos de control, como guantes especiales que permiten que el usuario *atrape* objetos que no existen, en un espacio que no existe. >>

... y el “proyecto arquitectónico” en su histórico / futurible devenir va superando diferentes etapas informáticas:

<< Estos recursos quedan lejos de lo que se puede utilizar actualmente para la práctica de la arquitectura. Sin embargo, sería un error considerar todas estas herramientas como puros mecanismos de visualización. El proyecto de arquitectura, como muchas otras actividades, está culminando una primera etapa informática que consiste básicamente en la automatización de la forma de trabajo manual. Pero en el futuro este trabajo se enfocará de otra forma que aproveche más radicalmente las ventajas de la informática. >>⁴⁹⁹⁵

A modo de ejemplo en un texto de 1991 ya se concibe que:

<< el arquitecto intervendrá desde el principio y directamente en la construcción del modelo dentro del ordenador, con mecanismos de visualización realista continuamente activados y con acciones del tipo ‘orientado al objeto’. Para explicarnos, si el arquitecto quiere desplazar una pared, la empuja. De igual manera, inclina una cubierta, agranda un hueco o alarga una columna. El proyecto se transforma así en una construcción simulada, en un *cyberproyecto*. >>

La evolución de “proyecto” a *cyberproyecto* pasa por el “modelo” infográfico, paradójicamente capaz de testar la vialidad material desde esta peculiar inmaterialidad:

<< El modelo del ordenador, capaz de asimilar todo tipo de propiedades de los elementos constructivos, podría calcular la estructura prácticamente sobre la marcha, avisando o simulando posibles deficiencias del diseño. >>⁴⁹⁹⁶

Algo de *cyberproyecto* tiene también el diseño asistido por ordenador en arquitectura, que ha aportado y cambiado conceptos al tiempo que actualiza concepciones

⁴⁹⁹⁴ HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 2004, p.83

⁴⁹⁹⁵ VALDERRAMA Fernando, *Proyectos cibernéticos en Arquitectura Viva n°20 (1991): Ciberespacio*,

p.76

⁴⁹⁹⁶ *Ibidem*.

históricas como la ventana (siempre dotada de connotaciones perspectivas renacentistas). Una concepción que ya se contempla desde el histórico estudio de CAD de Mejino:

<< El ordenador se ha convertido en un complemento indispensable para el arquitecto. El auge que ha adquirido en los últimos años ha obligado a cambiar una serie de conceptos y hábitos establecidos a lo largo de muchos años de práctica profesional. La mayoría de los trabajos más áridos que desarrolla el arquitecto en su oficina (...) se encuentran en una fase de informatización avanzada (...) para simplificar su trabajo diario. El tema del diseño ha sido el último campo en que ha penetrado la informática. >>

De hecho encontramos ecos del ‘antiguo’ trabajo artesanal en conceptos normalizados en los sistemas de dibujo por ordenador, como las “capas” y la “ventana”:

<< Los sistemas más sencillos de dibujo por ordenador funcionan de una forma similar al procedimiento del delineante. (...)

Capas: El usuario puede clasificar los componentes gráficos en capas relacionadas con las diferentes partes del proyecto (electricidad, estructuras, fontanería, etc.) de forma similar a la práctica habitual de los papeles vegetales superponibles.

Ventana: Permite trabajar una parte del proyecto, definida por el usuario, con las capas que él prefiera.>>⁴⁹⁹⁷

La historia del ordenador (como la de otros grandes inventos tecnológicos) pasa por un origen militar como sucede con las investigaciones de Withney en los años 50 sobre “animación sintética”:

<< No mucho más tarde de la invención del transistor en 1948 aparecieron las primeras aproximaciones a la investigación de imágenes electrónicas. De especial interés, como propuestas precursoras de muchos de los principios más interesantes de la creación electrónica posterior deberíamos citar, entre otras muchas, las investigaciones de Franke a principios de los años 50 con osciladores catódicos (realizadas en torno a 1953), las de Withney en el campo de la animación sintética mediante el uso de ordenadores analógicos del ejército norteamericano (Co-autor, entre otras obras, de los créditos de la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock en 1958), o el empleo, a finales de la década de los 50, de los ordenadores IBM 7090 en la producción de imágenes estáticas. >>⁴⁹⁹⁸

Luego en los años 60 las industrias “automovilísticas” y “aeroespaciales” generan el concepto de *software* de CAD, un aspecto que actualmente sigue siendo relevante puesto que el *software Catia*, popularizado por Gehry en su uso arquitectónico, tiene ese origen:

<< Durante la década de los 60, los usuarios principales de los sistemas de gráficos por ordenador eran las industrias automovilísticas y aeroespaciales. Se le atribuye, de hecho, a la Boeing Company ser la primera en emplear el término “computer graphic” en la descripción de sus proyectos, ejecutados con *software* de CAD (Computer Aided Design) que era empleado en máquinas de enorme tamaño, de dimensiones que ocupaban salas enteras. >>⁴⁹⁹⁹

Y en esta somera revisión histórica de nuevo tenemos que citar la fundamental tesis doctoral de Sutherland en los orígenes informáticos:

<< En 1961, Ivan Sutherland sienta, con su tesis doctoral *Skethpad: A Man-machine Graphical Communications System*, las bases de los aspectos más relevantes de los interfaces gráficos. En 1963 presenta *Skethpad*, primer sistema interactivo para gráficos, realizado en el Massachusetts Institute of Technology (MIT) entre 1961-1962 por Ivan Sutherland y Timothy Johnson, en el que se empleaba un “hand led light pen” y un teclado para realizar los dibujos y editar los diseños en un CRT (Cathode Ray Tube). >>⁵⁰⁰⁰

⁴⁹⁹⁷ MEJINO Llorenç, *El diseño asistido por ordenador (DAO) en la oficina del arquitecto*, Tecnología y arquitectura nº8, diciembre 1989, p.121

⁴⁹⁹⁸ MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.414

⁴⁹⁹⁹ *Op. cit.* p.415

⁵⁰⁰⁰ MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.415

El concepto de interactividad y el dibujo tridimensional son etapas fundamentales en la historia del dibujo por ordenador:

<< Este proyecto será pionero de los sistemas de computación gráfica y, sobre todo, de los principios de la computación interactiva. Este sistema permitía crear, manipular, duplicar y guardar dibujos tremendamente precisos. El *software* permitía una escala 2000:1, lo que hacía posible realizar y almacenar diseños de enorme tamaño. Incorporaba las posibilidades más útiles que serán imprescindibles en los programas de dibujo posteriores, *zoom in* y *zoom out* en la pantalla, *rubber-banding* de líneas, etc. El ordenador empleado para el desarrollo de este sistema fue el TX-2. >>

... también a nivel tridimensional aquella tesis de Sutherland fue esencial:

<< El sistema *Sketchpad*, basado en la topología tridimensional del objeto que se representaba, supuso un enorme avance en las futuras técnicas de dibujo 3D y en la concepción inicial de muchos de los conceptos fundamentales sobre los que se basarán los interfaces gráficos actuales. Entre ellos, la incorporación de un sistema jerarquizado de iconos, o la posibilidad de tratamiento y manipulación de las imágenes en tiempo real (posible ya en este sistema en torno a 1968). >>⁵⁰⁰¹

Los dibujos informáticos tridimensionales pertenecen a varias categorías conceptuales, pero en cualquier caso, pese a su realismo, siempre pertenecen al nivel ‘proyecto’, nunca son verdaderamente constructivos (en gran parte sí lo son los “planos” bidimensionales), es decir todavía no son ‘obra’:

<< Los modelos 3D, se pueden dividir en tres tipos principales: Los modelos de alambre en los que sólo se almacenan las aristas de los objetos, los modelos de superficie en los que se registran las caras de los objetos y los modelos sólidos que almacenan tanto las superficies como la estructura interna del objeto. (...)

En la actualidad, los modelos en 3D son muy útiles para dos objetivos principales:

1. Ayudar en el trabajo de diseño conceptual. Los diseñadores pueden visualizar rápidamente y de forma interactiva las diferentes opciones del trabajo a desarrollar. >>

... es decir que el concepto de “alta calidad” sólo puede aludir al “proyecto” (ensimismado):

<< 2. Realizar una imágenes de presentación de alta calidad del proyecto previsto. (...)

En algunos casos es posible extraer la información para realizar los planos a partir de estos modelos. Pero estos dibujos deberán ser adaptados para que sean unos verdaderos dibujos constructivos. >>⁵⁰⁰²

El “ordenador personal” constituye una fase esencial en la historia de la informática gráfica que llevará a su introducción popular en las oficinas de arquitectura:

<< En 1977 IBM acuerda con Lockheed comercializar CADAM. No podemos olvidar que, en ese mismo año, se completa la construcción del ordenador Apple que diseñan Steven Jobs y Stephen Wozniak. El ordenador personal Apple II será un gran éxito comercial. >>⁵⁰⁰³

Arquitectura y diseño comparten intereses, incluso *software* genérico como el popular AutoCAD que interesa en “ingeniería, arquitectura y diseño”:

<< Los grandes avances que los nuevos productos de software CAD / CAM / CAE suponían, los convirtieron en herramientas imprescindibles del proceso de diseño industrial. En 1981 Unigraphics introdujo el primer sistema de modelado de sólidos *Uni-Solids*. Un año después, AutoCAD será lanzado al mercado por Autodesk con la intención de que su empleo fuese posible en pequeños estudios de ingeniería, arquitectura y diseño, logrando un amplio mercado de usuarios, que hasta hoy no ha dejado de crecer. >>⁵⁰⁰⁴

⁵⁰⁰¹ *Op. cit.* p.416

⁵⁰⁰² MEJINO Llorenç, *El diseño asistido por ordenador (DAO) en la oficina del arquitecto*, Tecnología y arquitectura nº8, diciembre 1989, p.122

⁵⁰⁰³ MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.418

⁵⁰⁰⁴ *Op. cit.* p.419

Otro histórico concepto popular es el ratón o *mouse*, que forma parte de la identidad del ordenador desde los años sesenta. También el principio de identidad entre imagen de pantalla e impresión (“WYSIWYG”) constituye un concepto clave en la interacción entre *software* y *hardware*:

<< El *mouse*, inventado en 1960 por Douglas Engelbart, asume en torno a 1982 una extrema importancia, configurándose en el elemento esencial de trabajo en el interfaz gráfico del usuario del *Apple Lisa*, basado en el sistema “pont and click”. Este sistema que consiste en actuar sobre una serie de iconos a través de un cursor que puede moverse en todas direcciones en la pantalla a través del mouse, estaba basado directamente en el ordenador *Xerox Star*, y en su concepción de diseño “Waht you see is what you get” (WYSIWYG). >>⁵⁰⁰⁵

Entre otras características como el trabajo multidisciplinar o el deslumbramiento, la filosofía orientalista del devenir parece inspirar / iluminar el cambio constante de la informática, conceptualmente la única certeza posible:

<< Las presentaciones de edificios en tres dimensiones con animación, sombras, diferentes perspectivas, etc. tienden a deslumbrar a los clientes (...)
(...) tema a considerar en la decisión, son los sistemas DAO que utiliza la gente con la que trabajamos de forma multidisciplinar. (...) compatible con el sistema ya existente, puede ahorrar muchos quebraderos de cabeza en el traspaso de la información. (...) El problema estriba en que el mundo de la informática cambia constantemente (...) >>⁵⁰⁰⁶

Apreciamos ciertas “constantes” del devenir como las retroactivas “relacionalidad” y “reconfigurar”:

<< La producción de la imagen digital puede ser caracterizada, pues, como una práctica de relacionalidad constante, volcada en el constante reconfigurar los momentos de acceso a los datos archivados. (...) La actividad del creador infográfico será más bien una de inscripción y no de expresión, un trabajo a base de injertos recontextualizadores. Los catálogos de objetos, de imágenes, de efectos, texturas, etc., ofrecidos para la consecución de una producción personal, no podrá evitar que la imagen resultante sea siempre ya tejido de imágenes existentes, lenguaje sobre lenguajes existentes. >>

Aunque las ya populares funciones “copiar” y “pegar” aparecen asociadas a una “estética de la repetición”, que se constituye como la principal seña de identidad de las imágenes por ordenador y que necesariamente conduce al infinito:

<< La consecución de las acciones “copiar” y “pegar”, una de las más propias en la producción de imágenes por ordenador, ha fomentado también una estética de la repetición, que explica por qué, por ejemplo, la caracterización del mejor arte en la red Internet esté obligatoriamente referida, (...) a la proliferación de las series a las repeticiones infinitas. >>⁵⁰⁰⁷

Además de estas características generales aparecen algunas más específicas en la “oficina” del arquitecto que implican ciertas erróneas apreciaciones:

<< El problema general que se presenta en las oficinas es el papel que debe jugar el arquitecto diseñador frente al sistema DAO. Un error muy generalizado en oficinas de tipo medio se produce cuando el arquitecto, deslumbrado por las prestaciones del sistema, se autoconvierte en operador para jugar él con la máquina.
La producción de dibujos queda a cargo del arquitecto y por consiguiente el rendimiento general de la oficina baja. >>

El polo opuesto también parece inadecuado, por lo que indirectamente parece sugerirse ‘la vía media’ (siempre con referente budista):

<< El caso contrario también es perjudicial para la oficina. El arquitecto que se inhibe totalmente del sistema por considerar que no le interesa saber nada del mismo, debido a una serie de razones (odio a los

⁵⁰⁰⁵ *Op. cit.* p.420

⁵⁰⁰⁶ MEJINO Llorenç, *El diseño asistido por ordenador (DAO) en la oficina del arquitecto*, Tecnología y arquitectura nº8, diciembre 1989, p.123

⁵⁰⁰⁷ MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.425

ordenadores, desprecio a las tareas no artísticas, falta de ganas para aprender, etc.), puede crear tensiones internas, al sentir que pierde el control sobre el proyecto o que el progreso del proyecto es muy lento.>>⁵⁰⁰⁸

A modo de conclusión, Mejino propone un apropiado equilibrio entre acercamiento y distanciamiento a lo largo del proceso proyectivo:

<< La actitud más positiva frente a estos problemas es tener un conocimiento básico del programa del DAO que permita al arquitecto su utilización en las primeras fases de diseño, que es cuando lo necesita, y posteriormente dejar paso a los delineantes para que finalicen el trabajo, siempre bajo la supervisión tanto del arquitecto como del responsable. >>⁵⁰⁰⁹

Finalmente el *collage* se integra en filosofía del devenir (“transformar”), que utiliza términos que lo identifican como reversible, desmontable, “recombinable”:

<< (...) la imagen digital no es simplemente resultado de una acción de *collage*, en el sentido de práctica de recontextualización de fragmentos, sino que en el proceso es posible transformar los elementos que la integran (...). En la pantalla, todo lo que aparece, textos o imágenes, es fácilmente separable, reproducible por separado, mientras que en la página impresa todo conformaba un ente único, no divisible. Un replanteamiento que permite la mayor parte de los programas actuales que es el de los enlaces entre los diferentes elementos que la componen, como una estructura siempre reversible. Una desmontabilidad casi total de la imagen, al mismo tiempo que un total carácter recombinable. >>

... para establecer desde el ordenador una nueva “visión del mundo” que deviene naturalmente “maleable”:

<< (...) su efecto a nivel más general: el de una “visión del mundo como maleable” (Bill Nichols, ‘The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems’ en John Thomson Caldwell (de.), *Theories of the new media. A Historical Perspective*, Londres, The Athlone Press, 2000, p.93 >>⁵⁰¹⁰

El conocido e influyente intelectual Paul Virilio se interesa ‘naturalmente’ por la arquitectura (y por el arte en general) en relación con la informática y la realidad virtual, por su formación y práctica arquitectónica, inicialmente relacionada con el también arquitecto Claude Parent:

<< Paul Virilio (París, 1932) inició su carrera como arquitecto, y es actualmente un prolífico intelectual. Arquitecto y urbanista, fue director de la Escuela Especial de Arquitectura entre 1972 y 1975. >>⁵⁰¹¹

Por último, ‘el arquitecto’ Virilio a partir del camino seguido por la arquitectura ve orientarse conclusiva e inevitablemente (en tono crítico) al arte hacia la virtualidad en tanto proyecto de futuro:

<< Desgraciadamente, en el caso de la arquitectura se trata de un hecho probado: lo arquitectónico se convirtió en *un arte audiovisual*, ¡y la pregunta pendiente es saber únicamente si, mañana, se transformará en un ARTE VIRTUAL! >>⁵⁰¹²

⁵⁰⁰⁸ MEJINO Llorenç, *El diseño asistido por ordenador (DAO) en la oficina del arquitecto*, Tecnología y arquitectura nº8, diciembre 1989, p.124

⁵⁰⁰⁹ *Ibidem*.

⁵⁰¹⁰ MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.426

⁵⁰¹¹ VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. contraportada

⁵⁰¹² *Op. cit.* p.94

02.6.16- Sobre futuro diseño

La proyección futura del diseño parece valorar positivamente la simulación, frente a una apriorística consideración negativa en cuanto a engaño, acercándose al territorio de la ensoñación, pero sobre todo al de la idea.

Con la mítica fecha 2000 se plantea en el diseño un cambio de la era mecánica a la electrónica, algo que también parece afectar al arte actual, que, por su parte, ya ha trabajado con el Surrealismo y el Arte Conceptual el territorio del sueño y el de la idea.

El devenir tecnológico obliga a replantear la “tarea del proyectista”, históricamente asociada a la función y la significación, implícitas en una “materialidad” cuya realidad se va desvaneciendo:

<< La tarea del proyectista ha sido tradicionalmente el dar un significado y una función a las formas en el espacio.

(...) se sobreentendían dos importantes puntualizaciones: que la forma a la que se trataba de dar significado y función era la forma de un componente físico, es decir, estaba dotada de materialidad; y que el espacio en el que se situaba el proyecto era el ‘espacio real’. >>

... ya que el advenimiento del “mundo virtual” marca una inflexión en:

<< La evolución tecnológica propone otra región de lo posible: el mundo virtual en el que es posible ‘dar forma’ sin intervenir en el espacio físico y sin relacionarse con los límites de la materia, o mejor dicho interviniendo en un ‘espacio’ de informaciones y relacionándose con los límites de una ‘materia’ hecha de algoritmos y de memorias ópticas o magnéticas. Interviniendo en definitiva en el ambiente virtual creado por ordenador. >>⁵⁰¹³

La virtualidad se expande al “ambiente” (devenir de la forma al espacio) en el concepto de diseño por ordenador:

<< El ambiente virtual creado por los ordenadores cuenta con una peculiar característica. En él los ‘objetos’ poseen las mismas propiedades que los objetos de siempre conocidos excepto una, aquella que siempre nos ha parecido fundamental: los objetos virtuales carecen de presencia física, de una palpable materialidad propia. >>

... que Manzini entiende cercano al “sueño” o la “idea” que origina el proceso de diseño:

<< No obstante, estos objetos se nos presentan en cualquier caso como realidades objetivas: entidades con las que cualquier persona puede realizar las más diversas experiencias y actuando en las mismas condiciones obtener iguales resultados. Son, por lo tanto, entidades objetivas que no se encuentran en el mundo material. Mejor dicho, una base material existe: el ordenador con su extraordinaria potencia de cálculo. Pero no podemos decir que un objeto o un ambiente simulado se encuentren en el ordenador más de lo que un sueño o una idea se encuentran en el cerebro. >>⁵⁰¹⁴

Pero Virilio mira al futuro y observa la necesidad de serenidad a partir de unas estrategias que desde un análisis de los obstáculos actuales permitan cierta orientación para proyectar el futuro:

<< (...) responder a un interrogante que parte de la problemática actual para poner en evidencia cómo proyectar el futuro significa la primacía de toda capacidad de superar varios obstáculos, (de orden económico, político, ideológico, tecnológico y social) que son generados en los últimos decenios. Se trata por tanto de entender cuáles son los factores fundamentales de estos obstáculos, definir la estrategia de superación para poder delinear mejor un horizonte (hoy de perfil poco reconocible) para el cual estamos llamados a proyectar. Al respecto Paul Virilio escribe “¿Cuáles son los obstáculos a superar para poder acceder a un futuro más sereno?” Como entrar en sintonía con la otra memoria: como la electrónica, por

⁵⁰¹³ MANZINI Ezio *Artefactos: Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Madrid, 1992,

p.169

⁵⁰¹⁴ *Ibidem*.

ejemplo, sobre la cual tantos apostamos para el futuro. Así se plantea el problema de la comunicación de la información, de la lógica en base a la cual transmitir y cómo y cuándo hacerlo. >>⁵⁰¹⁵

Para Eco el “espíritu crítico” junto con una preparación (proyectiva) apropiada son aspectos futuribles fundamentales:

<< Según los expertos más críticos, entre ellos Umberto Eco, el problema será el de la libertad de elección: dado que no es posible conservar todo, será necesario filtrar la información. ¿Quién asumirá este papel? Un papel que requiere estar preparado para la selección aun considerando el riesgo en una sociedad dividida en dos clases: la que gracias a un espíritu crítico y preparado, tiene la capacidad de clasificar la información y la que no tiene esa capacidad. >>

Mientras que para De Fusco es evidente la necesidad de cierto humanismo en la era tecnológica desde una formación crítica orientada hacia la creatividad mundial:

<< El papel de ‘humanista de la era tecnológica’ que De Fusco atribuye a la revista *Domus*, haciendo de intermediaria entre los profesionales y los sectores que se ocupan del desarrollo cultural en general, contribuyendo así a la formación crítica de los lectores, publicando ejemplos cualitativos de las diversas posibilidades ofertadas por la creatividad mundial. >>⁵⁰¹⁶

En esta consideración creativa Manzini valora la potencialidad del “modelo virtual” que puede aportar una fluida continuidad proyecto / obra en la producción industrial:

<< (...) modelo virtual infinitamente manipulable casi parece reverberar sus características sobre la globalidad del proceso productivo haciéndolo más fluido y contribuyendo así a la superación de aquella tradicional rigidez de la producción industrial.

(...) este modelo virtual, al convertirse en el origen de los datos que guían la producción y al integrarse a su vez con máquinas altamente flexibles, permite poner en funcionamiento un sistema que, tras haber superado la neta separación entre el momento del proyecto y el de la producción, se configura como una especie de *continuum* proyecto-producción siempre modificable. >>⁵⁰¹⁷

Desde una perspectiva milenarista del diseño, Manzini descubre aspectos paradójicos:

<< Durante milenios y milenios, el significado de las cosas parecía surgir de la profundidad de las piedras, de la madera, de la arcilla, del hierro. Y en la estabilidad material de los soportes residía una especie de garantía de duración de los mitos, de las ideas, de los sentimientos que con estos se querían transmitir. >>

... en esta “era de la piedra virtual” como sorprendente “materialidad inmaterial” que obliga a una revisión y a un aprendizaje desde “cero”:

<< Hoy estamos en la ‘era pseudolítica’: la era de la ‘piedra’ virtual, la era de la materialidad inmaterial, una era caracterizada por la aparición de una materialidad microscópica que escapa a nuestra escala dimensional, pero que todavía es capaz de producir imágenes.

Con la era pseudolítica entramos en contacto con mundos radicalmente nuevos: con mundos reales aunque inmatereales, en los cuales lo imaginario puede salir a escena sin estar anclado en la materialidad de la materia. Mundos en los que, precisamente por ello, todo nos parece fluido. En los que es necesario volver a aprender desde cero la gramática y la sintaxis con las que dar valor a la experiencia del mundo.>>⁵⁰¹⁸

Otros autores relacionados con el diseño, también desde la perspectiva milenarista, inciden sobre el devenir de ‘otra’ era, de la “mecánica a la electrónica”:

<< (...) un tema que ha convulsionado el fin de siglo: el impacto sobre la vida cotidiana de la tecnología avanzada, que se puede definir mejor como transición de la era mecánica a la electrónica. >>

... implicando también a otros pensadores tan emblemáticos como Lyotard, que valoran las nuevas condiciones entre la modernidad y la posmodernidad:

⁵⁰¹⁵ BURKHARDT François, 1999-2000 (Editorial), en *Domus* n° 822 enero 2000, p.2

⁵⁰¹⁶ *Ibidem*.

⁵⁰¹⁷ MANZINI Ezio *Artefactos: Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Madrid, 1992, p.172

⁵⁰¹⁸ *Op. cit.* p.176

<< Un interrogante sobre un debate que a partir de los años sesenta ha conducido a la destrucción de la ideología y en torno al cual se ha encendido el debate sobre la modernidad, según algunos superada (fin de la metanarración), adaptable a las nuevas condiciones (globalización, cultura de masas, expansión de los instrumentos informáticos, condiciones de transformación de la comunidad) según otros (que ven en la renovación de la modernidad una actualidad) correspondiente no sólo a la nueva condición sino aún más a una continuidad futura rica en promesas. Debate que ha tenido por base el famoso estudio de J.F. Lyotard '*La condición posmoderna*' que trata de las condiciones del saber en la sociedad informatizada.>>⁵⁰¹⁹

Finalmente se conceptualiza el devenir del *zeitgeist* de la materialidad a la inmaterialidad del *ambiente* que lleva a Manzini a proponer una nueva actitud del diseño, aquella orientada hacia una fluida *ecología* del *ambiente artificial* que deviene titular manifiesto (con evidente implicación de la naturaleza):

<< (...) la idea de realidad, al haber estado siempre ligada a la de densidad, a la de peso, a la de inercia de la materia de la que se pensaba ésta estaba constituida, la 'materia' que constituye el ambiente se nos presenta hoy más sublimada, más ligera, más fluida. >>⁵⁰²⁰

02.6.17- Sobre arte futuro

Hemos subrayado un interés por el arte desde el diseño y también podemos observar el acercamiento del arte actual al campo de la tecnología informática, donde el soporte se desmaterializa para permitir la continua re-configuración, aproximándose así a ciertos planteamientos que algunos artistas ya han anticipado.

También desde una perspectiva milenarista la reconocida autoridad intelectual de Pierre Restany valora el arte de hoy que mira al futuro y observa cómo deviene tecnológica red "evanescente" que orienta su humanismo hacia el "nivel espiritual y moral":

<< Si el siglo veinte ha conocido sobre 'otra cara del arte' una progresiva inserción en la cultura urbana, el siglo veintiuno conocerá muy rápidamente la fase extrema de la globalización. La cultura global según criterios interactivos de la comunicación y del consumo, y asigna al arte la función (...) de llevar el vector humanístico del nivel actual, materialista y lúdico, al nivel espiritual y moral. >>

... y aludiendo a Fred Forest:

<< inventor del concepto, y uno de los pensadores más lúcidos de su fenomenología evolutiva dice: "Internet está solamente en la primera fase de la integración del campo del arte en su sistema creativo y comunicativo. El arte de la red supera la concepción artística clásica (...) Con la nueva tecnología de la información, como la que representa Internet, el soporte se hace evanescente">>⁵⁰²¹

Algunos artistas visionarios y espirituales como Yves Klein (en su día defendido por Restany) se anticipan conceptualmente al arte por ordenador. Dice Florence de Mérédiou:

<< "La imagen en sí puede ser considerada como una materia luminosa, electrónica, de deformar y reformar continuamente". Yves Klein lo ha anticipado magistralmente en esencia en su 'zona de sensibilidad pictórica inmaterial'.

⁵⁰¹⁹ BURKHARDT François, 1999-2000 (Editorial), en *Domus* n° 822 enero 2000, p.2

⁵⁰²⁰ MANZINI Ezio *Artefactos: Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Madrid, 1992, p.177

⁵⁰²¹ RESTANY Pierre, *Arte de hoy: en la época de Internet la estética cede el paso a la antropología industrial*, en *Domus* n° 822 enero 2000, p.81

La pintura se digitaliza, el CAD sustituye a los dibujos preparatorios del proyecto en el trabajo del diseñador y el arquitecto. >>⁵⁰²²

Como ya hemos dicho, Yves Klein también se acercó espiritualmente (especialmente al budismo zen, interesado por la vacuidad) e incluso físicamente (formación en judo) a la sensibilidad oriental. Recíprocamente ahora desde la levedad de la espiritualidad el budismo se interesa por la inmaterialidad del ordenador, mediando una geometría compartida:

<< Para los budistas tibetanos, el mandala es la “arquitectura de la iluminación espiritual”, de acuerdo con el Dr. Robert A. F. Thurman. Puede ser visto de manera material, a través de la meditación, o como un palacio tridimensional que contiene los elementos arquitectónicos que simbolizan varios aspectos de la divinidad. Los yoguis tibetanos visualizan cada elemento de forma independiente y colectivamente al “construir” los mandalas, paso a paso, con su imaginación. >>⁵⁰²³

A este respecto, actualmente aparecen proyectos experimentales de *mandalas* por ordenador, como el citado por Paul Wanuga, *El mandala vajrabhairava de la Universidad de Cornell*. En el que participan “el venerable Pema Losang Chogyen, el Dr. Donald P. Greenberg, Ben Trumbore, Jim Ferwerda”. Explicando que este proceso:

<< recibió una forma nueva en 1989, cuando el venerable Pema Losang Chogyen, un monje tibetano del Monasterio Namgyal Chogyen (el monasterio personal de Su Santidad, el Dalai Lama), inició un proyecto de un año con miembros y estudiantes del Programa de Gráfica por Computadora de la Universidad de Cornell para crear el modelo en tercera dimensión, animado por ordenador, de un mandala, para enseñar a la gente acerca de la cultura tibetana y así preservarla. >>

... se trata de un auténtico “modelo”, en el sentido más amplio del término:

<< El modelo contiene miles de objetos, cada uno de ellos recreado por Pema Losang Chogyen. En 1991, Su Santidad, el Dalai Lama, visitó la Universidad de Cornell y se le obsequió con una copia del mandala animado. >>⁵⁰²⁴

La construcción tridimensional arquitectónica / escultórica realizada por ordenador del *mandala* budista (tibetano) tiene detrás una histórica tradición (incluyendo como finalidad esencial la “visualización”) que requiere una definición del *mandala*, interesándonos su valoración arquitectónica de la “iluminación”:

<< Como el *Bardo thödol* es, en su faz más evidente, la descripción de un conjunto de mandalas -los cuales según S. Cammann, fueron introducidos en el Tibet por el propio Padmasambhava-, conviene decir algunas palabras acerca del mandala como tal. >>

... se alude así al estudio de Jackson, David y Janice *Tibetan thangka paintings* (Londres, 1984):

<< (...) El simbolismo del mandala es complejo, pero en esencia se trata de una forma que describe un grupo coherente de deidades dispuestas simétricamente en torno a una figura central dentro del plano de una mansión divina. El mandala representa la ciudadela de la iluminación, retratándola con una integración dinámica de aspectos y energías complementarias.” >>⁵⁰²⁵

En estas definiciones iniciales, recordemos previamente la solvencia del autor (Gómez de Liaño) y de este trabajo que abarca un contexto artístico multicultural más amplio:

<< profesor de Estética y Teoría de las Artes, ha residido durante largos periodos en China, India y Japón. Con el *círculo de la Sabiduría*, el autor ha realizado un impresionante trabajo de arqueología cultural que le ha llevado más de diez años de investigación. Una obra monumental que, en su conjunto,

⁵⁰²² *Op. cit.* p.82

⁵⁰²³ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.145

⁵⁰²⁴ *Ibidem.*

⁵⁰²⁵ GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la Sabiduría. Volumen II. Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998, p.296

es una de las aportaciones más valiosas realizadas en España al estudio del arte y el pensamiento orientales. >>⁵⁰²⁶

Y al considerar la importancia para el estudio del *mandala*, insistimos sobre aquel paradigmático texto tibetano, descubriendo los orígenes del *Bardo thödol* y su luminosa finalidad visualizadora:

<< El *Bardo thödol* más conocido con el título de *El libro tibetano de los muertos* que le dio Evans Wentz, es una recopilación de escritos diversos a los que da unidad el tema de la muerte y, más en particular, el de la suerte que espera al hombre en el momento de dejar este mundo. Se supone que sus instrucciones son de decisiva importancia para los que se hallan en ese trance de la “existencia intermedia”, cuando el principio consciente del hombre, que ya no puede retornar a la vida, debe afrontar un futuro que se resuelve en la disyuntiva de seguir encadenado a la rueda samsárica de las reencarnaciones o alcanzar la liberación definitiva mediante la absorción del principio consciente en el luminoso vacío del nirvana. >>

... ya que la luz es clave en el proceso de ‘des-materialización’:

<< Al producirse el proceso de disolución de los componentes psicofísicos, estalla en la conciencia una luz deslumbrante. Esta luz, según el *Bardo thödol*, es lo único que existe. Si el muriente logra fundirse con esa luz, se realiza automáticamente su transformación en el Dharma-Kaya o Cuerpo ideal de Buda.>>⁵⁰²⁷

El moderno *mandala* por ordenador en el que participa ‘el artista’ también ilumina una “puerta” que se abre:

<< Dave Mason, artista inglés, ha creado un mandala de colores hermosos con un modelo basado en la estructura de una *microchip* de ordenador (el corazón de la tecnología moderna). El mandala parece expandirse infinitamente hacia fuera y, sin embargo, al mismo tiempo, continúa atrayendo la mirada hacia su relumbrante centro blanco. El artista dice: “Pienso que los mandalas tienen que ver con un espíritu de exploración. (...) nos abren una puerta hacia lo desconocido”. >>⁵⁰²⁸

Añadiendo alguna nota histórica al citado texto tibetano, apreciamos cómo se acentúa su levedad (incluso en la autoría):

<< Según la tradición, el *Bardo thödol*, cuyas líneas maestras acabamos de resumir, es un *gTer-ma*, esto es, uno de los escritos sagrados que el taumaturgo Padmasambhava escondió bajo tierra, a fin de que, tras su desaparición, fueran sacados a la luz, en el momento oportuno, por los partidarios de su doctrina. La composición y ocultamiento del *Bardo thödol* habría ocurrido en la segunda mitad del siglo VIII, época en la que Padmasambhava estuvo en el Tíbet invitado del rey K’risron Idebsan (755-797), a quien se debe el principal impulso para hacer del budismo la religión oficial del Estado. >>⁵⁰²⁹

Otros autores también definen el *mandala* budista, valorando (entre otras ‘propiedades’) su visualidad proyectiva:

<< *Imago mundi*, según Mircea Eliade, proyección de la mente, según Carl C.G. Jung, el mandala intenta efectuar una reconstrucción integrada del psiquismo y sus contenidos. En los diagramas gnósticos, al igual que en los budistas, los componentes cosmológicos y ontológicos van a la par que los psicológicos y gnoseológicos. (...) Se debe destacar el efecto soteriológico que, en el *Bardo*, tienen los *loci memoriae* del mandala y sus deidades *imagines agentes*, pues esta alianza de mnemónica y salvación está en el núcleo de los diagramas gnósticos y en ciertos ritos de la religión griega del período arcaico. >>⁵⁰³⁰

Esta valoración del gnosticismo y la antigua Grecia ya aparece desde el título mismo del primer volumen de esta obra de Gómez de Liaño. Con los “diagramas” estudiados la geométrica interiorización se vuelve “autoconocimiento” y comprensión espiritual:

⁵⁰²⁶ *Op. cit.* Solapilla interior

⁵⁰²⁷ *Op. cit.* p.287

⁵⁰²⁸ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.146

⁵⁰²⁹ GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la Sabiduría. Volumen II. Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998, p.287

⁵⁰³⁰ *Op. cit.* p.296

<< Con los diagramas sapenciales que se analizan en este libro, los gnósticos pretendieron completar el diseño que, desde sus orígenes, se había propuesto la filosofía. Pues si ésta aspiró a enseñar al hombre a regular sus pensamientos mediante la razón, los diagramas le enseñan a cultivar los más amplios campos de su imaginación y afectividad. El instrumento utilizado para tal fin consiste en la interiorización de lugares geométricos, inspirados en los cosmogramas, y de figuras que, ubicadas en esos lugares, representan potencias espirituales. Mediante la conversión de la mente en urbe y enciclopedia celestes, el hombre se prepara al autoconocimiento; es decir, al reconocimiento de su condición divina originaria.>>⁵⁰³¹

Los modernos *mandalas* occidentales generados por ordenador, aunque no aspiran a aquella antigua sacralidad desprenden afirmaciones netamente espirituales, al interesar el “sí mismo” y el “aquí y ahora” que ya citamos a propósito del budismo:

<< Creados espontáneamente, los mandalas de Ivo Niederdorfer son como “los pasos en el camino hacia la verdad y hacia la luz”. Niederdorfer no busca ningún significado “sagrado” en sus mandalas; más bien, los concibe como extensiones de sí mismo, de su cultura y de su ambiente. Cada uno de ellos, es un testigo colorido de estar en el aquí y el ahora. >>⁵⁰³²

Debe recordarse que el *mandala* forma parte de una práctica de visualización de luminosa orientación espiritual:

<< En el método evocativo del *Bardo*, como en la espiritualidad tibetana en general, llaman la atención los ejercicios de visualización como vías de aprendizaje y, sobre todo, de iluminación. En los relatos de sus viajes por los centros religiosos tibetanos, Alexandra David-Neel y el lama Anagarika Govinda brindan numerosos ejemplos de visualizaciones. >>⁵⁰³³

El carácter artístico del *mandala* budista histórico se evidencia incluso arquitectónicamente (un ‘anticipo’ del citado *mandala* tridimensional por ordenador de la Universidad de Cornell):

<< David-Neel, que llega a atribuir a estas prácticas la virtud de “crear fantasmas objetivados”, hace una exposición muy expresiva del uso espiritual de los mandalas (*kyilkhor* en tibetano), para cuya construcción pueden emplearse materiales muy diversos, siendo también su variedad muy grande: >>

... y se nos aclara que:

<< “Los *sakia-pas* tenían algunos con tres metros de diámetro, los menos. Los dibujaban con polvos de color sujetos por delgadas varillas, que permitían amontonarlos en capas de diferente espesor, formando un dibujo que recordaba los mapas en relieve. Aquellas enormes ruedas estaban cercadas por murallas de madera o cartón de color, con puertas. En los sitios convenientes había lámparas de altar y banderitas. Los *trapas* que desean llegar a maestros en esta clase de arquitectura pasan años estudiando las reglas.”>>⁵⁰³⁴

... pero la historia del *mandala* parece retrotraerse aún más:

<< Aunque nada se sabe del *Bardo thödol* durante los seis siglos que van desde Padmasambhava hasta Karma-gling-pa, muchos indicios apuntan a que la obra se remonta, al menos en sus líneas generales, a los tiempos de Padmasambhava e incluso fechas anteriores. Padmasambhava es, todavía hoy, la personalidad budista más venerada entre los tibetanos. A él se debe el sello tántrico que marcó la religión de Sakiamuni en el país de las nieves. >>⁵⁰³⁵

Finalmente para nuestro trabajo nos es suficiente con destacar que el *mandala* budista se vuelve integrador de concepciones artísticas y espirituales:

⁵⁰³¹ GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la Sabiduría. Volumen I. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, Siruela, Madrid, 1998, solapilla interior

⁵⁰³² CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.147

⁵⁰³³ GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la Sabiduría. Volumen II. Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998, p.297

⁵⁰³⁴ *Ibidem.*

⁵⁰³⁵ *Op. cit.* p.288

<< Al final, las imágenes representadas en el diagrama se convierten en formas puramente mentales. (...) A propósito de esta clase de pintura dice Pratapaditya Pal: “Es el resultado de combinar los esfuerzos del místico y el artista. (...) Conocidas como dhayana o sadhana en sánscrito, estas visiones fueron incorporadas a los textos canónicos tibetanos y suministraron al artista el esqueleto o infraestructura de sus imágenes”. Pal, Pratapaditya, *Tibetan Thangka Paintings* (Nueva Delhi 1988)>>⁵⁰³⁶

Retomando el tema de la muerte, observamos que éste interesa al *Bardo* (el emblemático texto del budismo tibetano) y hemos visto que integra artísticos y espirituales *mandalas*. Pero recordamos que la muerte (más bien su doble fracaso: superviviente accidente y exposición homenaje) también interesa vital y artísticamente a Beuys. Así según Von Wiese comisario de la exposición:

<< “Beuys era realista, pero quería recuperar formas de expresión humanas, como la cura milagrosa, que se perdieron con el desarrollo de la civilización”. Destaca la muestra del Kunst Palast 20 años después de la muerte del curandero Beuys entre los homenajes que se le hacen en Munich, Berlín y otros lugares de Alemania. >>

... a modo de ejemplo, aquí “vida” y obra forman un todo:

<< (...) hay aspectos de la vida de Beuys fundamentales para entender sus procesos artísticos. En 1942, durante la Segunda Guerra Mundial, el artista sobrevivió al derribo de su avión que cayó sobre Crimea. Unos campesinos enseñaron sus heridas y las cubrieron con fieltro para conservar el calor. >>⁵⁰³⁷

En Beuys naturaleza y salud se integran artísticamente con la dimensión espiritual (liberadora). A propósito de eso el médico Murken:

<< cree en la influencia indirecta de este acontecimiento, pero advierte de que Beuys ya declaró que quería ser médico al terminar el colegio. El comisario de la muestra de Düsseldorf, Von Wiese considera que esta historia se ha convertido en un mito. Beuys la utilizaba como tal, pero “siempre tuvo un gran interés en la química, biología y la medicina” y, pese a su propia enfermedad, le gustaba ayudar a las personas que se encontraban mal. >>

Subrayamos el conocido manifiesto que aboga por la democratización profesional tanto del artista como del médico:

<< Beuys proclamaba que “cada persona es un artista”, y el hecho de que el mismo experimentara aquella curación durante la guerra, con la ayuda de personas que no eran médicos, le confirmaba su teoría de que cualquiera puede ser médico y todo eso junto liberaría al ser humano de sus heridas individuales y colectivas. >>⁵⁰³⁸

Sabemos, pues, que para Beuys cualquiera puede curar y también ser artista. Y en cierta reciprocidad Zush, más recientemente, también integra arte y curación como parte de un proyecto de artística desaparición (no parece que mortal):

<< El artista cierra en Barcelona una etapa creativa con una simbólica desaparición virtual. *Tecura* es programa de dibujo que da título a la exposición que el artista Zush inaugura hoy en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba). A pesar de que el sonido de la palabra evoca un término japonés, su significado en español es Zush te cura. “El *Tecura* permite imprimir y llevarte tus obras o colgarlas en las paredes del Macba. El museo no debe ser sólo un sitio para ver, sino para crear”, explica el artista, quien desaparecerá el 4 de marzo de 2001, día de la clausura de la exposición, cerrando así una etapa de su vida artística. >>

Zush explica el sentido terapéutico del arte (al que dota de una dimensión espiritual) también, como en el caso de Beuys, asociado a su biografía:

<< “Esta idea viene de una exposición que hice en 1994, titulada *Arte para curarte*. La creatividad es muy terapéutica, pero hay que saber usar la dosis exacta, si no puede ser también muy perjudicial. El ser humano tiene tres facetas: la artística, la científica y la mística. Es absurdo obligarle a elegir una de ellas

⁵⁰³⁶ *Op. cit.* p.298

⁵⁰³⁷ ELLEGIERS Sandra, *El arte curativo de Joseph Beuys*, El País 21 enero 2006, p.17

⁵⁰³⁸ *Ibidem.*

y la educación del futuro tendrá que potenciarlas todas. Esta máquina está hecha para estimular y despertar al creador que todos llevamos dentro”. >>⁵⁰³⁹

La curación en cierto modo puede comprenderse como un nacimiento, en la frontera entre “dos mundos”:

<< *Pregunta:* ¿Quién es Zush? ¿Cuándo y por qué nace? *Respuesta:* (...) En 1968 me ingresaron en el Hospital Frenopático de Barcelona. Yo no estaba loco pero tuve que pasar tres meses entre enfermos de verdad. Los locos son seres frágiles y acosados que acaban por no tener más salida que la enfermedad. Para mí supuso una enorme experiencia y la posibilidad de conocer dos mundos y manejarlos luego en mí, sin complejos. >>

... y el artista explica la muerte de Porta y el nacimiento (involuntariamente apadrinado) de Zush en un sanatorio mental:

<< Y, bueno, eso ya se sabe, pero mi nombre, el único que uso desde entonces, surgió allí en el psiquiátrico. Nada más llegar, un interno me saludó al pasar diciéndome: “Hola Zush, cómo estás?”. Lo tuve claro. A partir de ese momento se abrió una nueva puerta -yo me llamaba Por-ta- y apareció Zush...>>⁵⁰⁴⁰

Retomando nuestra valoración de la deriva lingüística proponemos el juego de palabras ‘Porta-puerta’ que ‘lógicamente’ podría ser la de uno de los castillos en el aire de Azara, que hacemos desvariar (acorde con el citado estado mental) guiados por el artista hacia la construcción de una identidad nacional:

<< El primer hito en este nuevo camino será la creación de Evrugo Mental State, un reino imaginario nacido en el húmedo territorio del cerebro de Zush, su propio estado mental, al que dotaría prácticamente de todos los símbolos externos y constitutivos de cualquier estado o nación: un idioma, el evugri, con su propio alfabeto, el Asura, moneda propia, el tucar, bandera (...) A partir de entonces resultará imposible separar la obra de Zush de Evrugo. >>

Reiterando el juego de palabras nótese la (consciente o no) mutación de Zush en Evru y el nombre de Evrugo como nación. Este juego de palabras que nos inspira Zush parece derivar hacia una literatura dotada de utópica levedad, que podría sintonizar con invisibilidad en Calvino y la utopía de Tomás Moro (que ya citamos) a falta de paralelismo en la “plástica”:

<< La invención de este estado mental será el nacimiento de una aventura creativa muy singular y difícilmente clasificable. La creación de mundos propios e imaginarios se ha dado, con cierta frecuencia, en el mundo de la literatura (desde Aristóteles o San Agustín, pasando por la Utopía de Tomás Moro, los reinos descubiertos por Gulliver, las ciudades invisibles de Italo Calvino, el imaginario condado Yoknapatawpha de Faulkner, el País de la Gran Cabaña de Michaux o, ya entre nosotros, la mítica Región de Juan Benet, son abundantes ejemplos de ciudades, reinos y territorios ideales pero no por ello menos posibles). En cambio, prácticamente no existe ese paralelismo en la esfera de la plástica. >>⁵⁰⁴¹

La segunda muerte (la ‘real’) de Beuys paradójicamente deviene salutífera exposición / celebración, con sorprendente participación médica (Murken):

<< En el 20º aniversario de su muerte, el Kunst Palast de Düsseldorf analiza al artista más influyente de la posguerra alemana y su mirada sobre la capacidad curativa del arte.

La medicina homeopática no hace daño. Impulsa la autocuración del cuerpo que cualquiera puede influenciar si es que cualquiera lo desea. “Es algo que tiene mucho en común con el concepto del arte que tenía Beuys”, sostiene el médico, coleccionista y amigo intelectual de Joseph Beuys, Axel Heinrich Murken (...)>>

... y la “plástica” adquiere otra dimensión:

<< Beuys estaba convencido del efecto terapéutico individual y social del arte. (...) afecta a todas las áreas de la enseñanza y de la vida y es capaz de germinar en cada una de ellas. El artista intenta generar

⁵⁰³⁹ BOSCO R. / CALDANA S. *El programa de dibujo ‘Tecura’ de Zush estimula la creatividad*, EL PAIS /CIBERP@IS 14 diciembre 2000, p.1

⁵⁰⁴⁰ CARPIO Francisco, *Entrevista con Zush. Hacia otras estrellas*, Lápiz 164, p.58

⁵⁰⁴¹ *Op. cit.* p.53

impulsos para dar cuerpo a su concepto universal de la “plástica social” mediante acciones e instalaciones. >>⁵⁰⁴²

Muerte, nacimiento y “re-nacimiento” artístico (aquí duplicado con Beuys y Zush):

<< Zush no ha sido siempre Zush. (...) se llamó Albert Porta, y nació -por primera vez- en Barcelona en 1946. De formación autodidacta, inicia su trayectoria artística en la Galería René Metrás de Barcelona.>>

... que encontramos en cierta sintonía con el *samsara* oriental o rueda de sucesivos renacimientos, con evidente cuestionamiento de la identidad:

<< 1968 -fecha emblemática- es también una año clave en su vida: A partir de una experiencia de tres meses de internamiento en el Hospital Frenopático de Barcelona, decide nacer por segunda vez, adoptando una nueva personalidad, la de Zush, que le acompañará desde entonces. Este re-nacimiento supuso el auténtico inicio de su dilatada trayectoria artística. >>⁵⁰⁴³

Pero más tarde tiene lugar la muerte de Zush y el nacimiento de Evru. En la exposición *De Zush a Evru* en la Galería Joan Prats de Barcelona, en mayo / julio 2003, se puede observar un re-nacimiento constante en la naturaleza en devenir (mediando luminosa artificialidad), en correspondencia con un artista renovado / reencarnado que manifiesta una *tendencia totalizante*:

<< Para esta exhibición ha hecho crear a Ruiz-Geli una iluminación especial que simule las variaciones diarias de la luz, y al perfumista Ventós, un *Olor Mental* que impregne el recinto; además, con la ceramista Rosa Amorós ha elaborado un recipiente en donde se han fundido las cenizas de su madre.>>⁵⁰⁴⁴

Con la misma actitud ‘globalizante’, una visión en profundidad de la “cultura planetaria” también incide sobre una concepción del diseño que a Burkhardt le lleva a interesarse por el arte y la arquitectura, en conexión conceptual con el espíritu de los tiempos que se articula en el cambio de milenio:

<< Cada vez más arquitectos toman en consideración la gran oferta de software avanzado y las prestaciones de los potentes ordenadores, como una oportunidad, y proyectan espacios fluidos y superficies torsionadas que en los últimos tiempos están siendo utilizadas en el restringido campo de los hábiles juegos de las matemáticas, comenzando a trasladarse a los métodos de producción. >>

... cuando el “proyecto” artístico deviene fluidez informatizada:

<< Para poner en evidencia cómo debe ocuparse el proyecto del contexto y de ahí del cambio de escala del que nacerá este nuevo contexto, fuertemente marcado por la masiva invasión en todos los campos de la ‘red de redes’. Motor fundamental que genera las grandes revoluciones de esta época, ‘el huracán informático’ ha invadido incluso el panorama del arte de hoy, que ve como la antropología industrial triunfa sobre la estética para desmitificar la verdad profunda de la cultura planetaria. >>⁵⁰⁴⁵

Una amplia concepción que para Zush incluye una naturaleza en devenir:

<< Zush va urdiendo todo un universo de formas, signos, cuerpos, gestos y razas, una cosmogonía de criaturas que pueden clasificarse y agruparse como los habitantes de un bestiario, como un nuevo manual de zoología fantástica. >>

... concretada en un universo de mutaciones genéticas (“bestiario”), incluyendo ciertas ambigüedades conceptuales que, aunque inicialmente temen al vacío (*horror vacui*), luego (como veremos) se orientarán hacia la transparencia:

<< Criaturas en constante mutación, que viven en el caldo primigenio de este cerebro-estado y que responden a una sintaxis estilística y conceptual llena de ambigüedades, al desbordamiento de un flujo exuberante de imágenes, formas y grafismos que actúan como excreciones icónicas de su imaginación, creando una complejidad compositiva muy próxima al *horror vacui*. >>⁵⁰⁴⁶

⁵⁰⁴² ELLEGIERS Sandra, *El arte curativo de Joseph Beuys*, El País 21 enero 2006, p.17

⁵⁰⁴³ CARPIO Francisco, *Entrevista con Zush. Hacia otras estrellas*, Lápiz 164, p.53

⁵⁰⁴⁴ PUIG Arnau, *Evru lucha contra Zush*, Blanco y Negro Cultural, 10 mayo 2003, p.32

⁵⁰⁴⁵ BURKHARDT François, *Proyectos*, en *Domus* n° 822 enero 2000, p.6

⁵⁰⁴⁶ CARPIO Francisco, *Entrevista con Zush. Hacia otras estrellas*, Lápiz 164, p.54

Una genética naturaleza que puede tener un paralelo “bestiario” tecnológico:

<< La noción del híbrido digital adquiere sentido como una deformación de la verosimilitud fotográfica, forzada hacia la creación de seres tan extraños como extrañamente creíbles. La hibridación se basa en los recursos de fotomontaje contenidos en la estructura de los programas informáticos para el tratamiento de las imágenes, es decir, en un ejercicio de suplantación de los rasgos humanos por injertos procedentes de orígenes diversos. >>

... no exento de ciertas paradojas derivadas de una hibridación digital, orientada hacia la mutación / devenir:

<< Las visiones que resultan de la imagen de síntesis estimulan los bestiarios del discurso tecnológico. En definitiva, dan forma a la idea de un mundo tecnificado que hace mutar la naturaleza humana, aunque sólo sea a través de la mirada. >>⁵⁰⁴⁷

Zush también se interesa por el ordenador para mutar del horror al vacío en una paradójica afirmación de la inmaterialidad tecnológica, que subraya una sorprendente materialidad lumínica:

<< “Incluso, lo que me fascina del ordenador es que mucha gente le pone la etiqueta de inmaterial y de inmaterial no tiene nada porque trabaja con luz y la luz es materia, es decir se trabaja con elementos físicos, no etéreos, de hecho el ordenador trabaja con luz pura que es la materia más pura que pueda haber...”>>⁵⁰⁴⁸

En este sentido Zush se manifiesta pionero en la aplicación del ordenador a nivel bi-tridimensional:

<< Zush ha sido uno de los pioneros en nuestro país en la utilización del ordenador aplicado a las artes plásticas. A mediados de los años setenta empezará a experimentar con las posibilidades de la imagen sintética generada por ordenador. (...) mediante un laborioso proceso, en el que partiendo del escáner combina técnicas manuales y pictóricas más tradicionales con otras puramente electrónico-digitales, ha creado imágenes que podríamos denominar “ciberplásticas”. (...) obras bi y tridimensionales serán elaboradas con procedimientos exclusivamente informáticos. >>⁵⁰⁴⁹

Pero antes ya experimentó con la “holografía” valorando sus propiedades de virtualidad bi-tridimensional:

<< “(...) en 1975 obtuve una Beca Fullbright y entonces me fui a Nueva York. Allí me fascinó la holografía, la posibilidad de poder generar imágenes en 3 dimensiones sobre una superficie, pero enseguida me di cuenta que lo que iba a cambiar el mundo de la imagen era el uso corriente del ordenador, mucho más que la holografía, que tenía muchas limitaciones... >>

Una proyectiva “visión de futuro” lleva a Zush a interesarse por el ordenador que se constituiría (de proyecto a obra) en instrumento visionario y sintonía en la tradición de las vanguardias históricas del arte:

<< En aquella época los ordenadores todavía tenían muy pocas posibilidades gráficas pero era evidente que aquello iba a evolucionar muchísimo, que tenía una dinámica imparable y que no había más remedio que meterse por ese territorio, que se convertía en una herramienta de futuro que había que conocer. (...) El arte siempre ha sabido establecer un diálogo con el pasado y, al mismo tiempo, usa la tecnología del momento con visión de futuro. Lo hacían Leonardo y Duchamp. >>⁵⁰⁵⁰

Finalmente la concepción que del ordenador tiene Zush se orienta hacia un diseño / arte, participativo e interdisciplinar (incluso ‘intersensorial’):

<< El *Tecura*, que ha sido desarrollado en colaboración con Mubimedia, pone a disposición del usuario las herramientas típicas de los programas de diseño y numerosos iconos y fondos, concebidos por el artista para esta ocasión. Sin embargo, en este caso, a las funciones habituales (...) se han añadido otras más “visionarias”, como deformar la imagen.

⁵⁰⁴⁷ RIO Del, Victor, *La imagen digital y sus estéticas - El efecto Photoshop*, Lápis nº 169 / 170, p.107

⁵⁰⁴⁸ CARPIO Francisco, *Entrevista con Zush. Hacia otras estrellas*, Lápis 164, p.66

⁵⁰⁴⁹ *Op. cit.* p.55

⁵⁰⁵⁰ *Op. cit.* p.63

“Cada herramienta está vinculada a un fragmento de banda sonora electrónica de la exposición, creada por Víctor Nubla. Así, mientras pinta, el usuario va generando sonidos y al final sabrá cómo suena su imagen”, precisa el artista. >>

... a otro nivel podría decirse que la ‘instrumentación’ se socializa, concretamente:

<< El *software* que más adelante estará en Internet, está disponible en los tres ordenadores del Taller de Experimentación, situado en una gran sala circular sobre cuyas paredes se proyectan las imágenes que el público va dibujando. También hay una cámara digital conectada al *Tecura*, que permite al visitante introducir las imágenes que quiere, para poder manipularlas posteriormente. >>⁵⁰⁵¹

También este arte / diseño adquiere una dimensión terapéutica real (*Tecura*) con un alto grado de compromiso social:

<< Zush impartirá varios talleres tanto para niños de seis a 13 años, como para los enfermos mentales del centro psiquiátrico de Sant Boi (Barcelona), donde el artista estuvo recluido en 1968 bajo la acusación de inadaptación al entorno, y para diversas comunidades de esquizofrénicos de Barcelona. >>⁵⁰⁵²

La realidad se fusiona con la utopía, lo mismo sucede con el diseño y la arquitectura de vanguardia en que colabora Ruiz-Geli:

<< Como es costumbre, durante la exposición, Zush se quedará a vivir en el museo en unas construcciones concebidas, en colaboración con el arquitecto Enric Ruiz-Geli, como prolongación simbólica de su espacio privado. La “más tecnológica” es la Casa Burbuja o Casa Plasma, donde el artista duerme y trabaja. >>

... concepción abierta al luminoso devenir de la naturaleza (no obstante artísticamente modificable):

<< “Me interesa una arquitectura líquida y flexible, que tenga la capacidad de interactuar con el usuario. Además, mediante un programa conectado a su ordenador, Zush podrá accionar un sistema de iluminación que reproduce la luz natural y realizar múltiples combinaciones. Esta iluminación permite alterar la velocidad del día y, para asombro de los visitantes, en la casa 12 horas pueden transcurrir en 12 minutos”, explica Ruiz-Geli, precisando que es la primera aplicación artística de esta tecnología de la empresa italiana iGuzzini.

También estará la Head House, que Ruiz-Geli concibió para Zush en 1993, con motivo de la exposición *Le milieu du monde en Sete*, en Francia. Esta casa tendrá un sistema de iluminación similar al de los campos de fútbol. >>⁵⁰⁵³

Ruiz-Geli también mantiene como arquitecto (sin colaboración artística) esta polarización natural-artificial en un emblemático proyecto apoyado en los recursos informáticos:

<< Se crea un volumen de 6.000 m² de galería, auditorio, entrada, vestíbulo. Espacios entre plantas, plantas como imágenes. Todas las plantas son pantallas de plasma-matriz activa, programadas para grabar y mostrar el cielo pasando por detrás del edificio.

Mies van der Rohe utilizó árboles como contrapunto a su arquitectura racional. Siempre intervenía dibujando árboles a escala delante de su propuesta de edificio. Por tanto, los árboles son el único elemento al que se permite estar con el pabellón, el único visible. >>

... y la “Realidad” de Ruiz-Geli también es variable (doble zoom) cuando se instrumentaliza con el ordenador:

<< La estrategia principal es trabajar en la Realidad haciendo ZOOMS, acercándose y alejándose. Acercándose a la imagen fotográfica con fecha del 13.03.1998 a las 12.00 h. Acercándose a la imagen buscando un lugar, un sitio para trabajar, para construir siendo invisible.

Acercamiento 3 = +900%. Una nube inexistente. *Acercamiento 4* = +1000%. Una nube simulada, vinculada a un viejo árbol existente. Juntos producen un espacio público efímero. *Alejamiento 1* = -1700%. Un espacio no gravitatorio. Una nube construida por diversas plantas independientes, una estructura inflada de helio. >>⁵⁰⁵⁴

⁵⁰⁵¹ BOSCO R. / CALDANA S. *El programa de dibujo ‘Tecura’ de Zush estimula la creatividad*, EL PAIS /CIBERP@IS 14 diciembre 2000, p.1

⁵⁰⁵² *Ibidem.*

⁵⁰⁵³ *Ibidem.*

⁵⁰⁵⁴ RUIZ-GELI *Cloud 666 tree. Sede de la Fundación Mies van der Rohe*, Quaderns 224 (Flashes), p.144

Evidentemente se trata de un “proyecto alegórico” (que dialoga con la naturaleza), pero un proyecto, sin embargo, ganador, oficialmente reconocido ya desde la misma *Presentación* que hace Gerardo Mingo Pinacho, Subdirector General de Arquitectura:

<< Esta primera exposición presenta los trabajos de los 78 finalistas que han participado en el Concurso de Ideas 2G para la Sede de la Fundación Mies van der Rohe, y el proyecto de Enric Ruiz-Geli, autor ganador del primer premio, obtenido entre un total de 1.399 proyectos presentados de 66 países. >>

... esta locura / *Follie*, es tan pasajera como la de Zush y la creación es más consistente que un castillo en el aire, pues como veremos está luminosamente / sombríamente enraizada:

<< De toda esta fantástica acogida entre los profesionales el NOMBRE de Enric Ruiz-Geli, ha surgido con una fuerza inusitada y sorprendente, tanto por su renovadora concepción arquitectónica, en la más pura línea *Follie*, como por su sentido creativo, según podemos comprobar con su proyecto ‘alegórico’ que nos introduce en la arquitectura realizada con nubes, sombras y árboles. >>⁵⁰⁵⁵

Ruiz-Geli continúa explicando su proyecto ganador para la Fundación Mies van der Rohe, que entre la realidad de la sombra y la virtualidad informática, introduce cierta filosofía artística que enigmáticamente se proyecta (con luz natural incluida) entre “la nada y el final completo”:

<< *Acercamiento 6* = +3000%. La caja negra: la sombra como un lugar. El teatro, caja negra, como un escenario donde construir realidades y paisajes.

Acercamiento 7 = +1000%. En la oscuridad de la sombra está la única realidad. Si proyectamos la sombra del pabellón en el suelo, creamos un profundo remolino de sombras. Todas las sombras se proyectan en el mismo momento: 12.00 h, 21 junio. >>

El “remolino” de la sombra / edificio con “jardín artificial” “subterráneo” y el “árbol de autor” identifican una instrumentación proyectiva entre la naturaleza y el artificio:

<< (...) Al final del remolino, en el subterráneo del edificio, cuando se ha llegado al final absoluto, allí se alcanza, como premio, un jardín artificial.

(...) Un dibujo de Mies construido. Un árbol de autor construido de fibra óptica. Un dibujo en tres dimensiones que revela, en tiempo real, desde la nada hasta el final completo. >>⁵⁰⁵⁶

El elogioso “comentario del jurado” del concurso, también incide sobre esa artística virtualidad proyectiva (luz / “fantasma”):

<< “El proyecto se genera a partir de la sombra del Pabellón, que se proyecta hacia las profundidades y se desarrolla en sugerentes geometrías. Se configura así como una contraimagen del Pabellón y el fantasma de su origen. A pesar de lo poético, esta imagen evidencia que todavía nos encontramos bajo la sombra de Mies”. >>⁵⁰⁵⁷

Y, finalmente, en el historial del arquitecto aparecen múltiples reflejos artísticos, incluso el de Zush que ahora nos ocupa:

<< Arquitecto por la ETSA de Barcelona. Escenógrafo por L’Institut del Teatre y la Ecole de la Villette, París. Artista visual invitado por el ZKM de Karlsruhe. (...) Ha colaborado con Laurie Anderson, Vicente Guallart, Lou Reed, Zush y Frederic Amat. >>⁵⁰⁵⁸

Por su parte, el historial artístico (“retrospectiva”) Zush también subraya su interés por el ordenador, mediando en la “colaboración” con el arquitecto Ruiz-Geli:

⁵⁰⁵⁵ MINGO PINACHO, Gerardo *Presentación*: en Catálogo exposición *Enric Ruiz-Geli. NOMBRES. Concurso 2G*. Ministerio de Fomento, Madrid, 1999, p.1

⁵⁰⁵⁶ RUIZ-GELI *Cloud 666 tree. Sede de la Fundación Mies van der Rohe*, Quaderns 224 (Flashes), p.144

⁵⁰⁵⁷ Catálogo exposición *Enric Ruiz-Geli. NOMBRES. Concurso 2G*. Ministerio de Fomento, Madrid, 1999,

p.5

⁵⁰⁵⁸ *Op. cit.* p.2

<< Con el título *Tecura*, esta exposición muestra una amplia retrospectiva que reúne más de doscientas obras de Zush (...) La exposición ofrece la posibilidad de experimentar directamente algunos aspectos del proceso creativo de Zush gracias a un taller-laboratorio de ideas a disposición del visitante y a la presencia del propio artista, que invitará al espectador a crear sus propias obras digitales, y vivirá y trabajará en el Museo, utilizando diversos habitáculos: tres proyectos arquitectónicos realizados en Sète, Valencia y Madrid, de los cuales dos -*Head House* (1993) y *Plasma House* (2000)- han sido concebidos en colaboración con el arquitecto Enric Ruiz-Geli. >>⁵⁰⁵⁹

El ordenador (“programa digital *Tecura*”) aparece como culminación de una búsqueda orientada hacia la interiorización y el autoconocimiento (“autorretrato”) que evidencia la identidad múltiple de Zush:

<< Esta exposición, coproducida con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, revela los momentos más significativos del trabajo de Zush a partir de sus obras, como *The Tarot Cards* (1976-1979), *Socjomo*, *The Girls of my Life I,II,III* (1986), *Usdre Nesod Uts* (1986) o *60 Aheads* (1994-1998), autorretrato del artista que hace referencia a la multiplicidad de personalidades que contiene un individuo. Un taller de experimentación situado en otra de las salas ofrece al público un lugar de encuentro y la posibilidad de crear, a través del programa digital “*Tecura*”, nuevas obras que pueden incorporarse a la exposición. >>⁵⁰⁶⁰

Este cuestionamiento de la identidad artística podría tener su ‘correlato’ en una redefinición legal, también vanguardista (aunque no artística) en la que se contempla la *Ley de Identidad Sexual* como proyecto:

<< Asociaciones como la Federación de Gays, Lesbianas y Transexuales; Transexualia, o la Fundación de Identidad de Género, estiman en unos 8.000 los ciudadanos transexuales del país. La cifra fue asumida por el ministro de Justicia, Juan Fernando López Aguilar; cuando anunció el pasado 20 de diciembre la presentación de la Ley de Identidad Sexual en el Congreso en el primer trimestre de 2006. >>

... en realidad se trata de un “anteproyecto” identitario que incide sobre el “sufrimiento” y el deseo, curiosamente unos términos fundamentales en el budismo (reiteradamente citados):

<< El anteproyecto permite a las personas transexuales cambiar su nombre y su sexo legal sin necesidad como ahora, de acreditar judicialmente una operación de reasignación de sexo que, como admitió López Aguilar, “acarrea un importante sufrimiento a la persona”, y como se verá, no todos necesitan ni desean.>>⁵⁰⁶¹

No es demasiado extraño este acercamiento entre jurisprudencia y medicina (operaciones de cambio de sexo / identidad), puesto que existen históricos acercamientos entre arte y “medicina”; recordemos que el “médico Murken” colabora con el artista Beuys (dotado de nueva identidad militar / artista):

<< *Joseph Beuys en acción. Las fuerzas curativas del arte*, una muestra que reúne 70 objetos y 100 fotografías. La exposición está dividida en dos partes: ‘Beuys y la medicina’ y ‘Beuys en acción’. >>

Dibujo y texto forman parte de esta instrumentación artística:

<< En ella se pueden ver dibujos, cartas y libros fundamentales en las intervenciones de Beuys. El libro se publicó, tras la estrecha colaboración entre el médico Murken y el artista Beuys, en 1979 con motivo de su gran exposición en Nueva York. Por fuera tiene la forma de un maletín de médico, cubierto de fieltro marrón, y en el centro resalta una cruz roja sobre fondo blanco. Según Von Wise, “el exterior del libro ya es una obra de arte típica de Beuys”. En 1979 se vendieron pocos ejemplares de *Beuys y la medicina*, cuenta Murken. Hoy es fundamental para comprender a Beuys, igual que el catálogo oficial de aquella muestra. >>⁵⁰⁶²

⁵⁰⁵⁹ Catálogo de mano *Zush Tecura*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 15 diciembre 2000 - 4 marzo 2001, p.1

⁵⁰⁶⁰ *Op. cit.* p.2

⁵⁰⁶¹ SANCHEZ-MELLADO Luz, *Hombre y mujer por derecho*, El País Semanal 1529, 15 enero 2006, p.34

⁵⁰⁶² ELLEGIERS Sandra, *El arte curativo de Joseph Beuys*, El País 21 enero 2006, p.17

Partiendo de un previo cuestionamiento de la identidad, Zush desde el uso pionero del ordenador mezcla lenguajes y disciplinas, que hace derivar (“proceso”) hacia un inédito concepto artístico de ‘no-ego’, hacia una obra dotada de su propia identidad:

<< Zush utiliza los medios digitales en su trabajo desde 1975, año en que recibió una beca del MIT (...). Estos han aportado a su obra mayor diversidad y le han facilitado la mezcla de lenguajes como la música, el texto y la imagen. Su complejidad técnica obliga al artista a trabajar en equipos de formación multidisciplinar, lo que conlleva un desplazamiento de la responsabilidad final sobre la obra - tradicionalmente ligada al nombre del artista- hacia la obra en sí, verdadera protagonista del proceso.>>⁵⁰⁶³

Puede apreciarse que el ordenador media en el ensimismamiento (“encerrado”) artístico participando en una paradójica apertura del ego, evolucionando desde el arquetipo de la torre de marfil (no muy distante de los *castillos en el aire* de Azara) hacia la transparencia y la virtualidad. A propósito de la exposición *De Zush a Evru* en la Galería Joan Prats, Barcelona, 2003 puede observarse que:

<< Necesita entrarse dentro de sí mismo; anhela que le ofendan y le maltraten para, al sentir herido su amor propio, reaccionar de la manera más escandalosa posible, buscando provocar amor o rechazo. Ahora puede hacer todo ello sirviéndose del ordenador. (...) necesita ser exhibicionista y recatado al mismo tiempo y ello lo hace tangible poniéndose a trabajar encerrado en una jaula transparente, ante la vista y la curiosidad de los demás. >>⁵⁰⁶⁴

Y desde la transparencia el arte deviene fronterizo y saludable (“terapéutico”):

<< En reiteradas ocasiones Zush ha manifestado su confianza en el potencial creativo de todas las personas, en el carácter terapéutico del arte. Para él, cualquier persona contiene potencialmente a un artista, un científico y un místico. De alguna manera, al igual que en la obra de artistas como Henri Michaux, Odilon Redon, Maz Ernst, Antonin Artaud o muchos otros que han trabajado en los límites entre la razón y la locura, la obra de Zush expresa las múltiples personalidades que pueblan nuestra conciencia, otras realidades que la razón no logra expresar y que encuentran en la creación un territorio liberador que otorga al arte un papel catártico, y de algún modo, terapéutico. >>

Debemos recordar la coherencia del proceso artístico desde la desaparición del ego en beneficio de la obra, hasta la literal desaparición del artista:

<< Zush, como personaje que acompaña al artista desde 1968, desaparecerá al concluir la exposición. Esta es, por lo tanto, la última exposición de Zush, el final de una etapa. >>⁵⁰⁶⁵

Significativamente la desaparición de Zush sucede ‘aproximadamente’ en el cambio de milenio, anunciando simultáneamente su próxima ‘re-encarnación’, su mutación en un nuevo proyecto de artista, donde la identidad digital resulta clave:

<< Las nuevas tecnologías permitirán al artista desaparecer, llevando a cabo el último acto de una etapa que empezó en 1968 cuando Albert Porta se convirtió en Zush. Desaparecerá el 4 de marzo de 2001 durante la fiesta concierto que clausurará la exhibición. Para ello Ruiz-Geli, encargado de los aspectos técnicos, trabaja en un doble digital que suplantarán al artista, permitiéndole desaparecer y convertirse en una nueva mutación de la que pronto se oirá hablar. ZUSH: www.evru.org --- MACBA: www.macba.es >>⁵⁰⁶⁶

Así cambió de identidad artística y Evru sucedió a Zush porque el cambio de nombre se corresponde a una necesidad de “proyección” y a una búsqueda de la equidistancia espacio-temporal “dentro y fuera”:

⁵⁰⁶³ Catálogo de mano *Zush Tecura*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 15 diciembre 2000 - 4 marzo 2001, p.3

⁵⁰⁶⁴ PUIG Arnau, *Evru lucha contra Zush*, Blanco y Negro Cultural, 10 mayo 2003, p.32

⁵⁰⁶⁵ Catálogo de mano *Zush Tecura*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 15 diciembre 2000 - 4 marzo 2001, p.3

⁵⁰⁶⁶ BOSCO R. / CALDANA S. *El programa de dibujo ‘Tecura’ de Zush estimula la creatividad*, EL PAIS / CIBERP@IS 14 diciembre 2000, p.1

<< (...) ha sido una necesidad casi vital, estrechamente unida a una sensación de ahogo para la creatividad (...) Todo ello porque desde un inicio de su existencia descubrió que a él no le bastaba con su cuerpo, ni con su mente, sino que necesitaba siempre una proyección, un estar al mismo tiempo dentro y fuera de toda circunstancia y situación. Por eso, en 1968, después de una extraña exposición individual en la galería René Metras, decidió cambiar de nombre y crearse sus propias estructuras de libertad y organización social y mental. >>⁵⁰⁶⁷

“Dentro y fuera” forman parte de una concepción universalista que en la cultura china aparece polarizada por el *yin-yang*, que también puede expresarse como femenino / masculino. Una polarización sexual que ocasionalmente no tiene una correspondencia natural interior / exterior, por lo que puede reorientarse hacia un artificial cambio de identidad desde unos parámetros de salud y justicia que también valoran la genética:

<< Nacieron perfectamente sanos, pero piensan, sienten y actúan como seres humanos del sexo opuesto al que evidencian sus genitales y sus cromosomas. Son personas transexuales. Hombres y mujeres que exigen el derecho a su identidad sexual por encima de su cuerpo. El Gobierno acaba de comprometerse a hacerlo posible. >>⁵⁰⁶⁸

La operación *De Zush a Evru* (título Galería Joan Prats) valora fundamentalmente el trabajo de equipo en correspondencia con una identidad múltiple, antes “dos entidades” luego ‘tres en uno’: “artista, científico y místico”:

<< Pero Zush había alcanzado la sensación de crear sin constricciones, unificado en su persona dos entidades que siempre le han acompañado, sentirse “Dios y perro” al mismo tiempo, un creador y un visceral, alguien que está por encima de todo y alguien que necesita rastrear para saberse amado. Por eso con el tiempo optó por asistir sus procesos arbitrarios de creación de las aportaciones de la alta tecnología, pasando así de la evolución de su propia obra, de un psicomanualdigital, hasta su estado actual, el asumido por Evru, en el que monta, organiza y dirige su entorno, por medio de su condición de artista, científico y místico, las tres unidades, a su criterio, que conforman el estado superior de su persona. >>⁵⁰⁶⁹

Aunque la identidad cuerpo / mente no siempre tiene que pasar por el cambio ‘radical’:

<< No quieren *cambiar* de sexo. Tienen perfectamente claro cuál es el suyo. Lo que desean es adoptar su cuerpo a su mente, reconciliar su sexo corporal con su sexo psicológico, y que el mundo les reconozca como lo que son, no como vinieron a él. Por eso, las personas que aparecen en estas páginas se llaman con el nombre que sienten suyo, sea o no el que les identifica en el Registro Civil. >>

... también a nivel médico / jurídico el trabajo de equipo deviene saludable identidad:

<< La doctora Esteva explora el tórax de Antonio. El vello va brotando a rodajas entre los senos. La voz ha bajado de tesitura. Los análisis no delatan daños en el hígado ni efectos indeseados en el recuento de glóbulos rojos o el colesterol. El tratamiento hormonal masculinizante que Antonio comenzó a tomar hace tres meses sigue la evolución prevista. La endocrinóloga Isabel Esteva es, junto a la psicóloga Trinidad Bergero y los cirujanos plásticos Francisco Giraldo y José Lara, uno de los tres pilares de la unidad de trastornos de identidad de género (UTIG) del hospital Carlos Haya de Málaga. >>

... y nos interesa sobremanera esta concepción “integral” de la identidad en devenir:

<< El único centro donde se ofrece tratamiento integral y gratuito a las personas transexuales en España. Unos compatriotas de los que se desconoce casi todo. Para empezar; cuántos son. >>⁵⁰⁷⁰

Sobre este cuestionamiento de la identidad también el ordenador ofrece artísticas opciones inquietantes al introducir la virtual manipulación genética (ADN), que obliga a un replanteamiento del concepto DNI:

⁵⁰⁶⁷ PUIG Arnau, *Evru lucha contra Zush*, Blanco y Negro Cultural, 10 mayo 2003, p.32

⁵⁰⁶⁸ SANCHEZ-MELLADO Luz, *Hombre y mujer por derecho*, El País Semanal 1529, 15 enero 2006, p.33

⁵⁰⁶⁹ PUIG Arnau, *Evru lucha contra Zush*, Blanco y Negro Cultural, 10 mayo 2003, p.32

⁵⁰⁷⁰ SANCHEZ-MELLADO Luz, *Hombre y mujer por derecho*, El País Semanal 1529, 15 enero 2006, p.34

<< En la máquina de envejecer la artista Nancy Burson transformaba la apariencia del espectador o de retratos de celebridades mediante programas informáticos. La culminación de su proyecto llegó cuando el FBI contactó con ella para utilizar su máquina con el propósito de rastrear con mayor eficacia niños desaparecidos cuyas imágenes se habían quedado ya obsoletas. (...)

... la ‘iconicidad’ de la “identidad” (“carnet” oficial) aparece cuestionada (como en nuestra ‘iconoclasta’ tesis):

<< ¿Quién puede reconocerse en la turbia fotografía de su carnet de identidad? Nadie porque ya no somos nosotros. De todas formas da igual, porque la imagen del carnet siempre acompaña al sujeto origen. Y teniendo el modelo, ¿qué más da su imagen? El retrato del DNI es un engaño más en el juego de la representación y terminará siendo sustituido por algún tipo de control genético que haga que uno no pueda escapar a su verdad, su ser. Que no a su imagen. >>⁵⁰⁷¹

Así entre pasado y futuro la tecnología fluctúa entre la fotografía y el ordenador, que permite visualizar un proyecto de futuro, tan inquietante como el ‘finalmente’ ofrecido por Nancy Burson:

<< Una de las características principales de los nuevos medios tecnológicos es la capacidad de construir el tiempo, de jugar con él. Mientras la fotografía se adueña del tiempo pasado, de la Historia, el ordenador se adueña del futuro. Con la fotografía vemos cómo fuimos niños, con el ordenador vemos cómo seremos ancianos, cómo serán nuestros hijos, cómo nos quedará el corte de pelo, cómo será el fin del mundo.>>⁵⁰⁷²

Otros artistas como Jeffrey Shaw también se interesan por la relación entre arquitectura y diseño virtual, por medio de la informática en creativa interacción entre realidad y virtualidad:

<< Su obra más conocida es esa bicicleta en la que se puede viajar por una ciudad compuesta de letras del alfabeto. Las casas se convierten en palabras; las calles en frases y los barrios en párrafos y capítulos. La bicicleta es real, pero la imagen de la ciudad es una proyección de vídeo de gran tamaño, controlada por un ordenador. El ordenador convierte los movimientos de la bicicleta -rápidos o lentos, a la derecha o a la izquierda- en tiempo real. >>⁵⁰⁷³

Curiosamente si este proyecto artístico / tecnológico parece fluctuar entre el ‘deporte y la literatura’, la biografía del autor mismo parece fluctuar entre ‘la pintura y la tecnología’:

<< Jeffrey Shaw, actualmente Director del Instituto de Medios Pictóricos en el Centro de Arte y Tecnología Medial de Karlsruhe, está considerado como uno de los principales artistas de medios interactivos. (...) Desde comienzos de los años noventa Shaw se ha especializado cada vez más en la creación de espacios virtuales. >>

... Jeffrey Shaw afirma su interés por la interactividad del arte y las posibilidades que ofrece la virtualidad del ordenador:

<< “El arte interactivo es un espacio virtual de imágenes, sonido y texto, etc. que se revela a sí mismo cuando actúa sobre el usuario”. >>⁵⁰⁷⁴

Matt Mullican también fluctúa en alguno de sus proyectos entre la artística realidad y una virtualidad arquitectónica:

<< Mullican dibuja estos lugares, con la tiza o la cinta adhesiva sobre el suelo. En el caso de *On my way from the Central Station* pedirá, una vez dentro del lugar, un cuaderno de dibujo donde trazará, en estado hipnótico, una serie de símbolos: una cruz, un círculo, un cuadrado dividido en cuatro. Todos estos

⁵⁰⁷¹ BARBERO Manuel, *De la emulsión al pixel. La nueva definición de la imagen en el siglo XX*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.375

⁵⁰⁷² *Op. cit.* p.374

⁵⁰⁷³ BLASE Christoph en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.462

⁵⁰⁷⁴ *Ibidem.*

símbolos reaparecerán en trabajos posteriores, representando situaciones urbanas dentro de su *City Project*, o lugares dentro de las *Cosmologías*. >>⁵⁰⁷⁵

Este proyecto de Matt Mullican también aparece citado por otros autores que enfatizan su aspecto virtual fluctuando entre pasado y futuro ‘virtual’, claro:

<< Partiendo del análisis de los signos, el concepto de Mullican se amplió hacia las dimensiones espaciales: en primer lugar, con proyectos para el espacio público, que pusieron las marcas inventadas por Mullican en medio de la realidad urbana; después, más directo aún, con su *City Project* -que viene siguiendo desde hace muchos años- que bosqueja espacios urbanos virtuales en dibujos, instalaciones practicables y vídeos. Se pueden ver planes de urbanización desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna.>>⁵⁰⁷⁶

Matt Mullican también tiene anteriores proyectos de ciudad virtual por ordenador:

<< En 1986 Mullican comenzó su *Computer Project*. Con él pudo desarrollar plenamente ideas que habían estado desde el principio en su trabajo: el viaje dentro de la imagen, el intercambio entre sujeto y objeto, las leyes físicas y psíquicas que rigen dentro del mundo representado. >>

... y como si de un devenir espiritual se tratase, aquí aparecen “niveles de consciencia”:

<< Mullican construyó una ciudad virtual de 6 x 3 km. con paisajes, edificios, calles, muebles. Los cinco niveles de consciencia aparecen con distritos o barrios de dicha ciudad. Esta ciudad de Mullican no es una animación virtual de una ciudad real, del mismo modo que sus dibujos nunca fueron representaciones de un objeto real, sino un modelo de pensamiento, un *topos*, hecho visible hasta el último detalle por medio de la técnica del ordenador. >>

Esta ciudad está cibernéticamente deshumanizada en espera de la activa participación del espectador, que pase “al otro lado del espejo” siguiendo un modelo de interactividad (que, como vimos, también interesa a Zush):

<< La ciudad de Mullican está absolutamente deshabitada, y su único habitante es el espectador, que puede orientar su visita como lo desee, gracias a un modelo interactivo. Lo que estamos visitando es una imagen, estamos entrando dentro del cuadro, pasando al otro lado del espejo. >>⁵⁰⁷⁷

Matt Mullican llega hasta los límites de la virtualidad-realidad entre el dibujo y el ordenador, desde el concepto de proyección total:

<< A través de las performances los dibujos de Mullican se convierten en lugares reales, al menos en el sentido de los “topoi” -“un lugar común literario o filosófico” (Ronald Paulson, *Emblem and Expression*, Londres, Thames and Hudson, 1979)- es decir, lugares de la representación. Mullican repite siempre, al hablar de sus performances, la frase “entrar en la imagen”, “proyectarse en el dibujo”, y lo dice en un sentido literal. >>⁵⁰⁷⁸

Entre conceptos existencialistas intemporales como son “cosmología” y “universo”, Matt Mullican incorpora artísticamente el ordenador y esto implica un cierto desánimo espiritual / “global”:

<< Mullican habla de “cosmología”, “universo” y “símbolo”. Estos antiguos conceptos del mundo y del cosmos, ilustrados por dibujos, proyecciones de diapositivas y documentos, se convierten en escenas ricas en facetas de la imaginación. Aparecen como ideales utópicos y se mueven entre todos los tiempos; las simulaciones artificiales que Mullican puede crear por ordenador hoy en día, están también marcadas por la melancolía que supone la pérdida de fe en un orden global. >>⁵⁰⁷⁹

⁵⁰⁷⁵ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.595

⁵⁰⁷⁶ TITZ Susanne en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.354

⁵⁰⁷⁷ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.601

⁵⁰⁷⁸ *Op. cit.* p.596

⁵⁰⁷⁹ TITZ Susanne en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.354

... del ‘desánimo’ a la animación media el ordenador, aunque el dibujo todavía puede ofrecer a Matt Mullican ciertos descubrimientos esenciales:

<< La noción de dibujo que ha de manejarse en este texto es un concepto amplio, que engloba desde luego obras bidimensionales sobre papel, pero también collages, fotocopias, recortes, frottages, obras sobre bastidor, banderas, signos luminosos, películas de animación y animaciones por ordenador. >>

... o, mejor dicho, ‘re-descubrimientos’ (que en nuestro trabajo evocarían los citados principios budistas, a modo de ‘obviedades’ inconscientes) “de algo que ya estaba” (en nuestro caso, el sí mismo):

<< La mentalidad común a todos estos medios es (...) la idea de dibujo como representación gráfica de una entidad invisible, abstracta y extremadamente compleja, cuya existencia sucede, parcialmente, por el hecho de haber sido representada. El dibujo es el descubrimiento de algo que ya estaba, pero cuya definición ha sido dada en y por el dibujo. >>⁵⁰⁸⁰

Otros artistas cuestionan la representación pasando del dibujo a la pintura para establecer la “diferencia entre la representación y lo representado”. Así Gary Hume lo hace desde la duplicidad de un elemento arquitectónico paradigmático de la dualidad territorial, la puerta (además doble):

<< Su primera serie grande, *Doors*, 1988-1992, se refiere a las puertas abatibles dobles, como las de los hospitales y otros edificios públicos. Desde este punto de vista, las pinturas de las puertas de Hume son una expresión de la diferencia entre la representación y lo representado. >>⁵⁰⁸¹

Incluso otros artistas contemporáneos con proyección de futuro cuestionan la diferencia entre la representación y lo representado, si bien Pierre Huygue lo hace desde la valoración de la réplica cinematográfica:

<< También las películas poseen diferentes realidades: se ven en la versión original o dobladas; cuando se estrenan producen un efecto distinto del que causan después de pasar unos años o incluso décadas: en ocasiones se emiten en la televisión en versiones más breves que las que se proyectan en el cine. A Pierre Huygue le interesan estos aspectos; en sus trabajos analiza los diferentes planos de las películas. (...) Huygue presenta un film de la primera época del cine sonoro, en tres idiomas, cada versión al lado de las otras. En esos años no se doblaban las películas, sino que volvían a rodarse, con los mismos decorados, pero con diferentes actores según los idiomas. >>⁵⁰⁸²

La réplica artística de la realidad tiene algo de ‘mito’, como en la conocida historia de Pigmalión que aquí revisamos en el contexto de la escultura histórica y sus tratados como el ya citado de Arce y Cacho, ‘replicado’ como Pigmaleo:

<< Conversación III. Elogios y glorias de la escultura: (...) Tú las virtudes premias / Con elogio perpetuo / En mármoles, en bronce, / A pesar de los mismos elementos. / Por dón tan excelente, / Por este privilegio / Formaron los Romanos / De grandiosas estatuas otro Pueblo. / Qué mucho que fingiese / Enamorado y ciego / De una estatua elegante, / Después que la dio forma, Pigmaleo. / >>⁵⁰⁸³

El autor vuelve a citar a Pigmaleo en paradójica ‘réplica errónea’:

<< (Erratas. p.553. Pigmaleo, lee à Pigmaleo ?)Y que para su dicha (C4) / Vida le diese Venus, Si lo avasalla todo / De su Belleza el soberano fuero. / Qué mucho que diexen, / Y tuviesen por cierto / Que aún era de los Dioses / Incentivo de amor tu rostro bello. >>⁵⁰⁸⁴

⁵⁰⁸⁰ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.593

⁵⁰⁸¹ DZIEWIOR Yilmaz en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.250

⁵⁰⁸² BLASE Christoph en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.254

⁵⁰⁸³ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.39

⁵⁰⁸⁴ *Op. cit.* p.40

Curiosamente ‘otra’ escultura de Pigmalión vuelve a ‘replicarse’ en una conocida escultura histórica moderna ‘reflejada’ con arquitectura ilusoria:

<< Aunque hay una ilusión figurativa en Barcelona, la de la presencia de la estatua de Georges Kolbe, presencia que se va a repetir en la no construida casa patio en Berlín con una estatua clásica de Venus sin cabeza. ¿Qué significan estas referencias figurativas, realistas, en un entorno abstracto? (...) también son, como toda escultura, una representación; la ilusión del habitante real que ha de medirse con el espacio.>>

... la representación continúa con las esculturas clásicas / modernas a las que el arquitecto / ‘escultor’ Mies / Pigmalión puede dar vida y así comenzar la otra “representación” asociada al espacio, siempre que consideremos que el Pabellón Barcelona es una “ilusión de casa”:

<< Aunque son inanimadas están puestas allí como si no lo fueran, como si pudieran moverse cuando Mies, como un nuevo Pigmalión, diera una señal que significara “Puedes ponerte a andar ya, pues es tu casa”. Cada visitante que entra en el pabellón de Barcelona está representado por la bailarina de Kolbe que le precede en su habitar. En su habitar virtual, diríamos; pues el Pabellón de Barcelona no es en realidad una casa, sino tan sólo una ilusión de casa; tan sólo una representación, y no una verdadera configuración, del espacio para habitar. >>⁵⁰⁸⁵

También Pigmalión aparece representado en otra arquitectura ilusoria, la de los *castillos en el aire*, donde la duplicidad ilusoria se multiplica implicando una mezcla heterodoxa de arquitectura / escultura, sueño (proyecto) / pesadilla (obra), Vulcano / Pigmalión, autómatas / mujer, arte (representación) / realidad (presentación):

<< Más, como Platón observó con agudeza, el sueño del artista se torna pesadilla si se materializa. Una réplica perfecta, indistinguible el modelo, superior incluso a los autómatas que Vulcano forjara, a los que tan sólo les faltaba el habla, se vuelve, de pronto, una amenaza. Tan ilusoriamente real era la estatua figurativa modelada por el rey Pigmalión que representaba a una mujer desnuda, que Venus, compadeciéndose del pobre monarca, prendado de su propia obra, le hizo cruzar el infranqueable umbral entre la realidad y el arte. >>⁵⁰⁸⁶

Del mito del autómatas a la realidad tecnológica del “androide” media una futurible duplicidad conceptual entre culturas y en cuyo polo ‘opuesto’ participa artísticamente Sterlac con un proyecto de expansión humanista:

<< En resumen hay dos vías principales de investigación, una en la que se busca la ampliación y superación del cuerpo humano, como plantea Sterlac (...), y otra en la que lo que prima es la construcción de un ser antropomórfico con capacidades afectivas. Estos dos campos de construcción están diferenciados también geográficamente, ya que el grueso de las investigaciones dirigidas hacia la construcción de andróides / humanoides con interfaces *amigables* está en Japón, mientras que prácticamente todos los estudios dirigidos hacia una superación de las capacidades humanas se desarrollan en Occidente. >>

... Zamarro plantea aquí una hipótesis cultural para esta tecno-proyectiva polarización robot / humano:

<< Debe de ser que a los occidentales no nos hace demasiada gracia tener un ingenio mecánico a nuestro lado, que pueda llegar a ser más listo que nosotros, y que los japoneses están encantados con la idea de rodearse de tecnología. >>⁵⁰⁸⁷

También el concepto funcional de robot tiene otra peculiar confrontación conceptual Oriente / Occidente en términos de afecto / peligro:

<< (...) mientras los occidentales buscamos robots capaces de trabajar en entornos extremadamente peligrosos o realizando actividades que nosotros no podemos realizar, los nipones avanzan rápidamente hacia la creación de robots domésticos con capacidades afectivas. >>⁵⁰⁸⁸

⁵⁰⁸⁵ CAPITEL Antón, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais, Sevilla, 2004, p.66

⁵⁰⁸⁶ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.155

⁵⁰⁸⁷ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.619

⁵⁰⁸⁸ *Op. cit.* p.621

Volviendo a la histórica réplica escultórica, Pigmalión ya plantea equiparables disquisiciones afectivas, desde un proyecto necesariamente precedente de la realidad donde el modelo no puede ‘co’ / existir:

<< De pronto, la estatua se animó, descendió de su pedestal y se convirtió en mujer. La imagen se hizo carne. El rey ganó un semejante, pero perdió una obra para siempre. Un ente no puede ser al mismo tiempo, imagen y modelo, realidad y ficción. La obra siempre está en deuda con la realidad. El hálito es la última frontera. Gracias a éste, Dios animó a la figura de barro que acababa de modelar. Antes de ser un ser vivo, el hombre, modelo de todas las cosas, fue una imagen. Esta precedió a la realidad; le dio vida. >>⁵⁰⁸⁹

Desde una concepción artística, por la inevitable fusión-confusión entre el hombre y la máquina (especialmente robot), urge una “redefinición de la identidad”:

<< Hemos visto que el tema de *Crash* es el de la fusión entre el hombre y la máquina. >>⁵⁰⁹⁰

En este discernimiento de la identidad informática, reaparece el concepto de “desmaterialización”, desde un cierto consenso de ‘intelectuales’ sobre el tema:

<< Y una de las ideas que gozan de mayor adhesión entre los teóricos de las nuevas tecnologías de la comunicación es la que afirma que el sujeto contemporáneo -que depende cada vez más del ordenador- tiende a la desmaterialización. >>⁵⁰⁹¹

... y observamos que la “identidad” se vuelve maleable en el entorno de la virtualidad informática:

<< Las condiciones bajo las que se perfila la identidad del individuo en el ciberespacio son bien distintas a las que se dan en el mundo *real*. En la medida en que el espacio de las redes electrónicas de comunicación carece de entidad física y en la medida en que el sujeto -el sujeto en interfaz con su ordenador, se entiende- que accede a dicho espacio lo hace virtualmente (...) >>

... y, desde este “universo simulado”, la “identidad” (centrada en el “individuo”) se puede “manipular”, “recrear” e incluso desencarnar:

<< El ciberespacio es un universo simulado; los objetos que se presentan en la pantalla del ordenador carecen de un referente simple; ellos son, en última instancia, signos que sustituyen a la realidad. Así, en una realidad simulada como la que ofrecen las redes electrónicas de comunicación, resulta fácil para el sujeto manipular su identidad. Dado que aparece como un individuo virtual en un mundo virtual, el sujeto goza de la posibilidad de recrear su identidad a su antojo; puede cambiar de sexo, puede moldear su apariencia externa, puede asumir diversas personalidades. En el ciberespacio, el sujeto se libera de las ataduras de la carne y se torna un ente maleable. >>⁵⁰⁹²

Por su parte, Erkki Huhtamo teoriza sobre la “identidad en el ciberespacio”, reafirmando su carácter “físico” y proponiendo su expansión frente a cualquier intento de sustitución (“reemplazar”):

<< “En definitiva no perdemos nuestros cuerpos cuando nos encontramos en la red [de Internet], pero las cuestiones relativas a la presencia carnal y al género sexual, parecen situarse en un lugar más periférico o, al menos, se tornan más complejas. No se trata de reemplazar lo que nuestras vidas tienen de físico, sino de expandirlo. La necesidad de adaptarse al medio telemático, que parece un síntoma de la cultura electrónica de finales del siglo XX, lo obliga a uno a poner en cuestión las viejas nociones de ‘espectador’, de lo ‘masculino’ y de lo ‘femenino’, de lo ‘privado’ y de lo ‘público’.” E.H. >>

... y, partiendo de este estudio, se impone una “revisión” de la “identidad” en un nuevo contexto:

⁵⁰⁸⁹ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.156

⁵⁰⁹⁰ PEREZ SOLER Eduardo, *El arte frente a las nuevas tecnologías - Metáforas del cyborg*, Lápiz nº147, p.43

⁵⁰⁹¹ *Op. cit.* p.45

⁵⁰⁹² *Ibidem.*

<< Erkki Hutamo: “Encapsulated Bodies in Motion”, en Simon Penny (comp.): *Critical Issues in Electronic Media*, Albany, State University of New York Press, 1995, pg.177. Así pues, tal como Huhtamo sugiere, nuestra identidad en el ciberespacio se ve sometida a un proceso de revisión. >>⁵⁰⁹³

Recordemos a este respecto las definiciones de ciberespacio y realidad, esenciales para *La redefinición de la identidad*:

<< Es, en definitiva, un mundo completamente artificial, creado a partir de datos y sin entidad física efectiva, que, sin embargo, permite a los individuos establecer relaciones de interacción con otras personas. Este espacio generado electrónicamente, que se suele conocer con el nombre de *ciberespacio*, está cobrando una importancia creciente y se está constituyendo como un universo paralelo y simulado que complementa -y, muy a menudo, suplanta- a nuestro mundo *real*. >>⁵⁰⁹⁴

Para gran sorpresa la tecnología informática se humaniza cuando los conceptos tiempo y lugar dependen sobre todo de la “mente” y el “corazón”, esto sucede frecuentemente cuando el artista participa en el proyecto:

<< “La verdadera materia prima no es la cámara, ni el monitor, sino el tiempo y la experiencia, y que el lugar en el que verdaderamente existe no se encuentra sobre la pantalla ni dentro de las paredes de una habitación, sino en la mente y en el corazón de la persona que lo ha visto. Ahí es donde viven todas las imágenes.” Bill Viola >>⁵⁰⁹⁵

Un sugerente concepto de “ductilidad de la identidad” se desprende de la creativa confrontación del nivel real de Orlan y la identidad virtual en Tonkin:

<< La ductilidad de la identidad en el mundo simulado de los medios electrónicos de comunicación se ha tornado un tema de reflexión para algunos artistas recientes. Así se constata en *Elastic Masculinities* (<http://207.225.33.116>), una propuesta artística específica para Internet del creador australiano John Tonkin. >>

... y la manipulación (en todos los sentidos) se vuelve natural en este entorno artificial:

<< Nosotros podemos manipular a placer la figura humana en *Elastic Masculinities*, de la misma manera que Orlan se vale de las tecnologías biomédicas para transformar la apariencia física del cuerpo. Ahora podemos realizar en el universo virtual del ciberespacio lo que la artista francesa hace en la *realidad*.>>⁵⁰⁹⁶

Orlan también aparece citada por otros autores con respecto al cuestionamiento de la identidad en la realidad virtual, donde se plantea un proyecto para el futuro que incorpora la paradoja en el lenguaje:

<< (...) dentro del panorama artístico relacionado con el cuerpo y las nuevas tecnologías, se pueden diferenciar dos campos de actuación principales; uno sería el biológico, donde entrarían las performances de Orlan, y el otro sería el electrónico mecánico, donde entrarían las obras de Sterlac y Eduardo Kac. Dentro del segundo campo de actuación nos encontraríamos con los sistemas de realidad virtual. >>

... y Zamarro nos re / descubre la evidente contradicción auto-excluyente implícita en la yuxtaposición de los términos realidad / virtual:

<< Estos sistema de realidad virtual son capaces de amplificar los sentidos del cuerpo orgánico, de conseguir que nuestras acciones tengan efecto en un espacio remoto, tanto físico como virtual. La propia expresión realidad virtual, R.V., está formada por dos conceptos contradictorios y auto-excluyentes, ya que algo no puede ser virtual y real a la vez. Las interfaces que se utilizan en los entornos de realidad virtual pretenden engañar a nuestros sentidos, y por qué no, como dice Sterlac, “amplificarlo”, aunque las

⁵⁰⁹³ *Ibidem*.

⁵⁰⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁹⁵ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.64

⁵⁰⁹⁶ PEREZ SOLER Eduardo, *El arte frente a las nuevas tecnologías - Metáforas del cyborg*, Lápiz n°147, p.45

investigaciones y desarrollos técnicos llevados hasta la fecha van encaminados hacia una ergonomía y un acercamiento más o menos amigable con el cuerpo. >>⁵⁰⁹⁷

Nos viene interesando en este trabajo sobre la identidad el concepto de disolución del yo (“sujeto pierde”), que vuelve a reaparecer ahora, a propósito de las nuevas tecnologías, como redefinición de la identidad:

<< Una buena parte de las conversaciones a tiempo real que tienen lugar actualmente en Internet está basada puramente en el lenguaje escrito. En ellas, el sujeto pierde sus atributos físicos, para convertirse, puramente, en texto. La palabra sustituye al cuerpo y, así, el habla se torna lo único que pervive del sujeto.

Esta idea ha sido retomada por algunos creadores para elaborar sus propuestas. Así por ejemplo, *Je suis ton ami (et)... tu peux me dire tes secrets* (<http://www.fracl.org/secret>), del artista francés Nicolas Frespech, es una obra en la que el sujeto se torna pura textualidad. >>⁵⁰⁹⁸

Se van evidenciando las “peculiaridades” del “ordenador” que, de la materialidad del papel, pasa a la flotante inmaterialidad, ligado a otros creativos términos como “evolutivo” y “evanescente”, propios de un arte dinámico, en filosófico devenir:

<< De un arte estático, contemplativo, basado en la apariencia, en la representación, pasamos, según Roy Ascott a un arte dinámico, como corresponde a “una cultura cada vez más concentrada en la complejidad de las relaciones y en la sutileza de los sistemas, con lo invisible, lo inmaterial, lo evolutivo y lo evanescente. En una palabra, con la aparición.” >>⁵⁰⁹⁹

Por consiguiente, se reivindica una identidad para el arte por ordenador:

<< Aunque el verdadero arte por ordenador sería aquel en el cual su realización fuera imposible por cualquier otro método. No se trata tanto de utilizarlo como herramienta de cálculo, para luego pintar un cuadro del modo tradicional, aunque pueda ser muy útil para este fin, sino de aprovechar el medio de un modo creativo, manteniendo y potenciando sus peculiaridades. >>

... y algunos artistas se pronuncian con rotundidad sobre el “papel”:

<< Entre los artistas que escogen este camino, destaca el canadiense Char Davies. Incluso, antes de ver reproducido en papel parte de su trabajo, prefiere que éste: “ (...) permanezca inmaterial y flotante a través de la red global de información, donde en el futuro se expondrá en pantallas grandes y planas, (...) como apariciones poéticas.” >>⁵¹⁰⁰

Aparecen algunas conclusiones en la redefinición de la identidad con una casi espiritual “disolución del yo”:

<< La propuesta de Nicolas Frespech expresa una de las formas más radicales que puede cobrar la disolución del yo en la época de la generalización de las redes electrónicas de comunicación. Ejemplifica vivamente el cambio de estatus que se está operando en el individuo contemporáneo. (...) la voluntad de superar los límites existentes entre hombres y máquinas tan característica de nuestra época ha dado como resultado un relajamiento de las condiciones sobre las que tradicionalmente se ha asentado nuestra noción de sujeto. >>⁵¹⁰¹

Un sujeto afectado por un continuo devenir (“metamorfosis”) orientado por una tecnología que ocasionalmente le lleva a la inmaterialidad:

<< La tecnología permite que el organismo del individuo esté sometido a constantes metamorfosis, hace posible la superación de nociones como las de género sexual o de raza y nos ayuda a construir unos individuos esencialmente dúctiles. El *cyborg* representa una nueva forma de existencia (...) >>

... pero sobre todo a una conclusiva “identidad difusa”:

⁵⁰⁹⁷ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.613

⁵⁰⁹⁸ PEREZ SOLER Eduardo, *El arte frente a las nuevas tecnologías - Metáforas del cyborg*, Lápiz nº147, p.47

⁵⁰⁹⁹ DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995, p.65

⁵¹⁰⁰ *Ibidem*.

⁵¹⁰¹ PEREZ SOLER Eduardo, *El arte frente a las nuevas tecnologías - Metáforas del cyborg*, Lápiz nº147, p.47

<< Y tal como sugieren la mayor parte de las propuestas artísticas (...) este nuevo ser surgido de la convergencia entre el hombre y la tecnología tenderá a poseer una corporeidad inestable y una identidad difusa. Será un sujeto precario -a veces inmaterial- que, en el más extremo de los casos, cobrará la forma de unos textos descarnados que apenas nos permitirán intuir que detrás de ellos aún subsiste un sujeto pensante. >>⁵¹⁰²

Y como complementariedad antagónica a la dominante tecnología futurible que se interesa por la réplica, revisamos un pretérito mito antropológico ligado a la naturaleza y en cierta medida recíproco de Pigmalión:

<< Vecinos cercanos de los tsimshian de Alaska cuentan que un joven jefe de las islas de la Reina Carlota, territorio haida, amaba tiernamente a su mujer. Esta cayó enferma y, a pesar de todos los cuidados, murió. El marido inconsolable corrió de un lado a otro para encontrar un escultor capaz de reproducir los rasgos de la difunta: en vano. Ahora bien, en el mismo pueblo vivía un escultor afamado. Un día se encontró con el viudo y le dijo: “Vas de pueblo en pueblo y no encuentras a nadie que te haga una efigie de tu mujer, ¿no es así? A menudo la vi, cuando paseabais juntos estudié su rostro con la idea de que tú, algún día, quisieras representarla; si me permites, probaré a hacerlo”. >>⁵¹⁰³

Curiosamente en este mito antropológico, la escultura / réplica recibe unos ropajes reales, una operación que desde otra cultura y otra época también se realiza en arte, nos referimos a las maquetas escenográficas realizadas por Poussin preparando sus paisajes con figuras re/vestidas, que ya vimos:

<< El escultor cogió una bola de *thuya* y comenzó su trabajo. Una vez terminada su obra, la vistió con la ropa de la muerta y llamó al marido. Lleno de gozo, éste se llevó la estatua y le preguntó al escultor cuánto le debía: “Lo que tú quieras (respondió el otro) pero yo obré por compasión hacia ti, así que no me debes mucho”. No obstante, el joven le pagó ricamente al escultor (...) >>⁵¹⁰⁴

En este mito antropológico, equiparable también al mito occidental de Pigmalión enamorado, la naturaleza surge con toda su fuerza:

<< El joven jefe (prosigue el mito), trataba a la estatua como un ser vivo. Un día, tuvo incluso la impresión de que la estatua se movía. Los visitantes se extasiaban con el parecido. Con el tiempo, la estatua se fue pareciendo cada vez más a una mujer de carne y hueso (adivinamos lo que sigue). De hecho, un poco más tarde la estatua emitió un ruido, algo así como un crujido de madera. La levantaron y descubrieron un arbolito que crecía debajo. Lo dejaron crecer y por eso las thuyas de las islas de la Reina Carlota son tan hermosas. >>

La conclusión narrativa se desprende naturalmente entre el “arbolito” y los “sueños”:

<< Cuando alguien va a buscar un hermoso árbol y lo encuentra, dice: “Es tan hermoso como el bebé de la mujer del jefe”. En cuanto a la estatua, apenas se movía y jamás se la oyó hablar; pero su marido sabía por sus sueños que ella se dirigía a él y él comprendía lo que decía. >>⁵¹⁰⁵

Esta magia en la que la naturaleza también es protagonista corresponde al nivel del mito en una zona indefinible fronteriza con la divinidad. En cierta correspondencia y en otro contexto (donde la ‘antropología’ se hace universal) incluso la religión parece interesarse por el mito de la estatua que cobra vida:

<< “Dicesme que no haces nada en la oración. Pero ¿qué quieres hacer en la oración sino lo que haces, esto es, presentar y representar tu nada y tu miseria de Dios? Cuando los mendigos exponen sus llagas y sus necesidades a nuestra vista, éste es el mejor llamado que pueden hacer. Más, por lo que me dices, tú a veces no haces nada de esto, sino que estás ahí como una sombra o una estatua. Ponen estatuas en los palacios simplemente para regalar la vista del príncipe. Conténtate con ser esto en la presencia de Dios: El dará vida a la estatua cuando le plazca.” San Francisco de Sales >>⁵¹⁰⁶

⁵¹⁰² *Ibidem.*

⁵¹⁰³ LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.126

⁵¹⁰⁴ *Ibidem.*

⁵¹⁰⁵ *Op. cit.* p.127

⁵¹⁰⁶ HUXLEY Aldous, *La filosofía perenne*, Pocket Edhasa, Barcelona, 2004, p.278

Pero también aparece otra historia (la misma “de otra manera”) del citado mito escultórico (ahora con distinto escultor), en este caso dotada de cualidades éticas y donde podríamos reencontrar exacerbada la historia de Pigmalión enamorado:

<< Los *tsimshian* (a quienes los *tingit*, admiradores de su arte, hacían encargos a menudo) cuentan la historia de otra manera. El viudo mismo esculpe una estatua de la difunta. La trata como si estuviera viva, finge conversar con ella haciendo preguntas y respondiendo. Dos hermanas se introducen un día en la cabaña, se esconden, ven al hombre besar y abrazar la estatua de madera. Esto las hace reír, el hombre las descubre y las invita a cenar. La más pequeña come con discreción, la mayor se atraca. Más tarde, mientras está durmiendo, le da un cólico y se ensucia encima. >>

... sin embargo, aquí el final pasa por un “trato” que resulta nefasto para “la estatua”:

<< Su hermana pequeña y el viudo deciden casarse y hacer un trato: él quemará la estatua y callará la vergüenza de la hermana mayor, y ella no le contará a nadie “lo que él estaba haciendo con la estatua de madera”. >>⁵¹⁰⁷

Así pues, se contrasta la misma historia en dos lecturas paralelas (la *tingit* y la *tsimshian*), en cierta medida equiparables al paralelismo antes citado entre realidad y virtualidad:

<< El paralelismo entre el abuso (cuantitativo) de comida y el abuso (cualitativo) de apetito sexual es chocante, pues en los dos casos se trata de un abuso de comunicación: comer con exceso, copular con una estatua como si fuese un ser humano son, en registros distintos, conductas tanto más comparables cuanto que las lenguas del mundo (incluida, en modo metafórico, la nuestra) emplean a menudo las mismas palabras para decir “comer” y “copular”. >>

... aunque siempre se pueden añadir algunas matizaciones finales:

<< No obstante el mito *tingit* y el mito *tsimshian* no tratan su tema común de la misma manera. El segundo desaprueba que alguien pueda confundir a un ser humano con una estatua de madera. Bien es verdad que ésta era obra de un aficionado. >>⁵¹⁰⁸

Desde estos niveles mínimos de realismo en la virtualidad (incluso virtuosa) de la escultura, sólo falta un pequeño salto para alcanzar el “arte total” desde el *procedimiento silencio* en el que, mediando la tecnología, la representación será en tanto “arte global”:

<< Una vez más, se volverá a hablar de un ARTE TOTAL, ya no gracias al cinematógrafo -ese arte que, se decía, contenía a todos los otros-, sino que, gracias a la electrónica, se inventará un ARTE GLOBAL, un ‘arte único’, como el pensamiento que subtiende, de ahora en más, las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación. >>⁵¹⁰⁹

A propósito de la citada historia de los *tsimshian* de Alaska, Levy-Strauss hace surgir una reflexión para un proyecto de escultor mítico para el futuro:

<< El artista tan célebre que ni siquiera un notable se atreve a solicitar sus servicios, que cree bueno, antes de emprender un retrato, haber podido estudiar la fisonomía del modelo, que no acepta que lo miren mientras trabaja, cuyas obras cuestan mucho y que, en ocasiones, se muestra humano y desinteresado: ¿No es ése, en verdad, el retrato ideal de un gran pintor o escultor, incluso contemporáneo? Desearíamos que todos los nuestros fueran así. >>⁵¹¹⁰

... y, finalmente, se impone el artístico procedimiento silencioso y ‘suspensivo’ (...), tal como empezamos este capítulo:

<< “Cuanto menos se piensa, más se habla” explicaba Montesquieu, pero, ¿acaso no ocurre lo mismo con las artes plásticas? (...) >>⁵¹¹¹

⁵¹⁰⁷ LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.127

⁵¹⁰⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁰⁹ VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.96

⁵¹¹⁰ LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998, p.126

⁵¹¹¹ VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.110

02.6.18- Sobre la construcción del diseño futuro

Para la construcción del futuro, cuando éste supere la actual fase virtual y alcance la realidad, algunos pensadores cercanos a los campos de la filosofía, la arquitectura y el diseño, plantean la necesaria superación de algunos obstáculos lo que nos permitirá ver hacia dónde vamos.

Hemos de tomar en consideración hacia dónde apunta el punto final del ‘decálogo’: “10-Simplicidad: Hacia la desmaterialización con más sustancia; hacia la nada con el máximo de creatividad”, que parece converger con algunos planteamientos artísticos anticipatorios.

Paul Virilio profetiza y proclama un manifiesto visionario en forma de decálogo que titula *Hacia el siglo veintiuno, diez obstáculos a superar*, que significativamente empieza por una simultaneidad temporal integrando el aparente antagonismo local / global:

<< Énfasis espacio-temporal. En otras palabras viviremos simultáneamente dos tiempos: el tiempo local (los transportes, las notas bajas, los movimientos, que permanecen) y de otro lado el tiempo mundial, las notas altas, transmisiones, la instantaneidad, lo vivo. Creo que si ayer era el dominio de la geometría euclidiana, la superficie regular, la ortogonalidad, mañana predominará la geometría no euclidiana, la superficie orientada y la topología. >>⁵¹¹²

Para que estas visiones futuribles de Virilio, puedan simultanear la polarización “local” / “mundial”, el concepto de ligereza se desprende naturalmente. Así de los *castillos en el aire* (Azara) propios de cualquier concepción utópica / futurible, surge consecuentemente el diseño con aire, literalmente “neumático”:

<< Las estructuras neumáticas han merecido el mayor interés de los arquitectos, de los ingenieros y, en general, de todos los entendidos. Sobre ellas se apoyan nuestros automóviles y algunas de nuestras embarcaciones, y confiamos en ellas para poner a salvo la vida si nos vemos obligados a saltar en paracaídas, desde un aeroplano o para dejarnos arrastrar por las olas en un bote salvavidas. En nuestra infancia, muy pronto tropezamos con ellas, presentadas bajo la forma de pelotas de goma, y, probablemente, aprendimos a nadar con auxilio de un “neumático” hinchable que nos mantenía a flote.>>

... incluso el ‘castillo en el aire’ deviene “casa de aire”:

<< Hoy día podemos entrar en una amplia “casa de aire”, para entregarnos al juego en un ambiente completamente confortable y protegido de las inclemencias del exterior; por otra parte, podemos utilizarla como almacén o como local de protección para los instrumentos o maquinaria de ingeniería civil. No obstante, (...) la “casa de aire”, hoy día familiar, no es más que una etapa, tal vez muy primitiva aún, del desarrollo de la técnica neumática con finalidades arquitectónicas. >>⁵¹¹³

Necesariamente se imponen unas “definiciones” previas, de estas casas de aire y diseños neumáticos:

<< (...) no está todavía claramente definida la terminología neumática, aun cuando parece que algunas palabras han sido aceptadas en todo el mundo. Los términos “neumática”, “hinchables”, “inflables”, “cúpulas de aire”, “casas de aire” y algunos otros se emplean a veces con imprecisión para describir a la vez todo el campo de esta tecnología y otras para designar sólo un aspecto particular de la misma. (...) debería ser conocida colectivamente con el nombre de “construcción bajo presión”, término éste que engloba el control y la estabilización de todo tipo de estructuras por medio de diferencias de presión logradas a través de acciones de carga uniformes de aire, gases, líquidos o aun sólidos granulares.>>⁵¹¹⁴

⁵¹¹² VIRILIO Paul, *Hacia el siglo veintiuno. Y dieciocho obstáculos a superar*, en *Domus* n° 822 enero 2000,

p.4

⁵¹¹³ RAWLINGS Barry, *Prólogo* en DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.9

⁵¹¹⁴ DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.15

En estas concepciones visionarias, que traen el futuro al presente, debe prestarse atención al concepto de tecnología (inseparable del concepto mismo), que rápidamente queda “obsoleta”, un aspecto que se encuentra presente en todos los campos de la producción industrial:

<< Si usted acaba de comprarse un DVD, y guarda un mal recuerdo de la batalla que enfrentó a VHS y Betamax en los años 80, hay malas noticias: su DVD está obsoleto, y la batalla está a punto de repetirse. Las empresas de tecnología de consumo y los grandes estudios de Hollywood están alineándose en dos bandos liderados por Sony y Warner, por un lado, y Toshiba y Universal, por otro. >>

Metafóricamente diríamos que se impone un luminoso cambio de “color” / paradigma, que casualmente parece orientarnos hacia la ‘levedad’ del “azul”:

<< El DVD tiene un problema: se ha quedado viejo. El formato acaba de cumplir diez años, y en ese período, la tecnología del televisor ha avanzado mucho más. (...) el DVD de alta definición. Los nuevos discos, que funcionarán en nuevos aparatos reproductores y grabadores, tendrán entre cinco y diez veces más capacidad que los actuales. Técnicamente el salto se debe a un color: el láser que utiliza esta nueva generación es azul, no rojo, como la actual. Este rayo láser de longitud de onda corta permite, almacenar mucha más información que un DVD actual o que un CD. >>⁵¹¹⁵

Ya en aquellas históricas (1975) anticipaciones futuristas de “construcción neumática” eran conscientes de que la tecnología queda rápidamente obsoleta, incluso en su capacidad revolucionaria:

<< La evolución técnica es en nuestros días tan rápida que lo que hoy es una novedad mañana ya resulta anticuado, y estos cambios se reflejan, naturalmente en las tendencias sociales. (...) ha nacido una nueva arquitectura, la neumática, que es infinitamente más flexible en sus posibilidades. La construcción puede erigirse o desmantelarse con rapidez, es ligera, portátil y económica. Por ello ofrece una buena solución a muchos problemas de índole social y comercial. (...) Pero más importante que esas mismas aplicaciones es el hecho de que la construcción neumática señala el camino para una revolución arquitectónica. >>⁵¹¹⁶

Sin embargo, a ciertos diseñadores actuales (año 2000) no les importa el concepto “antiguo”. Es decir que puede pasarse de los *castillos en el aire* al diseño neumático con proyección de futuro, por medio de la evolución de la ‘antigua’ arquitectura neumática, tal como práctica *Inflate*:

<< Somos especialistas en desarrollar proyectos basados en procesos de fabricación antiguos y poco explotados. Al principio todos nuestros diseños eran inflables y requerían procesos de soldadura a altas frecuencias. En 1997 añadimos a nuestra cartera el moldeado por inmersión y en 2000 lanzamos nuestros primeros productos moldeados por rotación. *Inflate*. (Londres) >>⁵¹¹⁷

El concepto de mobiliario neumático forma parte de una gama más amplia de productos históricos de diseño que, curiosamente, comparten la categoría de actividades impermanentes (otro re / encuentro con el devenir):

<< El confort ha sido responsable de una amplia gama de aplicaciones neumáticas, e, indudablemente, éstas han contribuido extraordinariamente a que la gente entrara en contacto con esta forma de construcción. Los balones de playa y los cinturones hinchables para nadar forman parte de los recuerdos de nuestros días juveniles; pero una de las mayores explotaciones de la neumática está constituida todavía por el equipo de camping: de hecho el primer refugio neumático fue la tienda nevada hinchable de Stromeyer, que data de los días que precedieron a la segunda guerra mundial. Poca gente va hoy de camping sin su colchón y almohada hinchable. >>⁵¹¹⁸

Por consiguiente, un sillón hinchable de 1999 diseñado por *Inflate* puede entenderse como parte de una tradición moderna:

⁵¹¹⁵ FERNANDEZ DE LIS Patricia, *Nueva guerra en el videoclub*, El País - Negocios, 30 octubre 2005, p.7

⁵¹¹⁶ DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.13

⁵¹¹⁷ FIELL Charlotte & Peter, *El diseño del siglo XXI*, Taschen, Colonia, 2003, p.82

⁵¹¹⁸ DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.157

<< *Memo*, sillón hinchable para Inflate, 1999 - diseñadores: Inflate & Ron Arad. >>⁵¹¹⁹

A este respecto, hemos de recordar que la época dorada fueron los años sesenta, período en que colaboran arquitectos y diseñadores pioneros:

<< Los utensilios hinchables constituyen un espectáculo frecuente en playas y en los lugares de camping de todo el mundo. Sin embargo, su uso ya no se restringe al camping: durante la década de los sesenta, tales utensilios se pusieron de moda en la vida cotidiana. Los pioneros de este auge experimentado por los objetos hinchables fueron indudablemente los arquitectos franceses Aubert, Jungman y Stinco, y el diseñador Quasar Kahn. Su obra, además de poner a los objetos hinchables en primera plana de la moda, ha sido importantísima para familiarizar al público con la neumática, abriendo, de esta forma, la puerta a las aplicaciones neumáticas. >>⁵¹²⁰

En las predicciones de futuro realizadas en el siglo pasado los muebles “inflables” (“el soporte que más se adapta al cuerpo humano”) forman parte de un proyecto arquitectónico global (incluso irónicamente en el sentido literal de ‘globo’) en línea con las históricas utopías, que literalmente se definen como *Utopía* en el caso de un grupo francés:

<< (...) el grupo francés *Utopía* ha traducido esas ideas de coste y utilidad social en una forma verdaderamente sorprendente de arquitectura basada en estructuras neumáticas. Han diseñado proyectos neumáticos en que todos los elementos son inflables y disponibles, incluso las paredes, pisos, muebles, juntas, estructura, revestimiento superficial e incluso el equipo mecánico. >>⁵¹²¹

En el paso del proyecto utópico de *Utopía* a la obra acontecen ciertas irónicas asociaciones (con el también ‘francés’ muñeco *Michelin*), que no disminuyen unas cualidades funcionales (transporte, montaje, adaptabilidad) siempre al servicio del cuerpo humano:

<< Físicamente, los resultados se parecen a M. Bibendum, el muñeco Michelin, con su cuerpo hecho de neumáticos inflados. Funcionalmente, el concepto responde bien, pues se presta a un fácil transporte, a un rápido montaje y a una pronta disponibilidad en el momento en que se necesite. Desde el punto de vista táctil, el soporte inflable es el más cómodo y confortable y además se acomoda también a otro cuerpo humano circunstancia no apreciada usualmente. Y socialmente, el grupo *Utopía* ha demostrado que las estructuras neumáticas se adaptan tanto como los vestidos y pueden ser modificadas para adaptarse a la situación tan rápidamente como varía esta. >>⁵¹²²

En este punto conviene revisar algún concepto de arquitectura neumática que invierta la relación estructural con la “energía ambiental” (incluyendo literalmente el aire de la naturaleza):

<< La esencia arquitectónica de una estructura neumática consiste precisamente en una membrana o saco estabilizado mediante pequeñas diferencias de presión creadas por la aplicación de la energía ambiental. Este concepto, tal como subraya el profesor Reyner Banham, introduce un cambio completo en la teoría constructiva; por una parte, existe la arquitectura tradicional o convencional, en la cual la estructura determina el ambiente, y por otra parte está la arquitectura neumática, en la cual la aplicación de la energía ambiental produce la estabilidad estructural. >>⁵¹²³

El diseño concebido como proyecto de futuro, tiene algo de sueño que busca la materialización, pasando de proyecto a obra, como proclama el diseñador Marcel Wanders (Amsterdam):

<< “Estamos aquí para crear un entorno de amor y una vida llena de pasión, y materializar nuestros sueños más excitantes.” >>⁵¹²⁴

⁵¹¹⁹ FIELL Charlotte & Peter, *El diseño del siglo XXI*, Taschen, Colonia, 2003, p.85

⁵¹²⁰ DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.158

⁵¹²¹ JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975, p.94

⁵¹²² *Ibidem*.

⁵¹²³ DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.13

⁵¹²⁴ FIELL Charlotte & Peter, *El diseño del siglo XXI*, Taschen, Colonia, 2003, p.182

Y algo de esta concepción parece haber impregnado a cierta arquitectura futurible literalmente ‘neumática’, en el sentido de la utilización de una utópica burbuja de aire a escala urbanística, continuando la moderna tradición arquitectónica del “más con menos”:

<< R. Buckminster Fuller, *Cúpula de aire acondicionado sobre Nueva York*: la inconsciente tendencia hacia una mayor eficiencia llevada a cabo en una meta consciente.
(...) arquitectos de Occidente que, con Buckminster Fuller, creen encontrar una inevitable tendencia a “hacer más con menos”, a abarcar mayores zonas con menos materiales, a ir más rápido con menos consumo de energía, y creando más productos, y, por consiguiente, un tipo conservador de libertad con un trabajo menos arduo.>>⁵¹²⁵

Así el concepto de menos material sintoniza con el de inmaterialidad favoreciendo la interacción entre arquitectura y diseño, tal como lo proclama el conocido diseñador (y ‘arquitecto’ ocasional) Philippe Starck:

<< “El siglo XXI será inmaterial y humano”.>>⁵¹²⁶

Curiosamente algunas aplicaciones neumáticas en diseño integran el aire como material y el desplazamiento por el aire, como sucede en un proyecto que sorprendentemente llega a ser obra: el *Hovercraft* inglés que tiene algo de *castillo en el aire* (un sueño con “almohada” incluida) a medio camino entre el diseño y la arquitectura:

<< Aunque la construcción de edificios fue escasa en Europa durante la década de los cincuenta, en Inglaterra se desarrolló otro tipo de estructura neumática que posiblemente tendrá un gran impacto en los futuros sistemas de transporte e incluso en las futuras formas de vida. Este artefacto, conocido en inglés como *Ground Effects Machine* (G.E.M.) y más comúnmente como *Hovercraft* (palabra que no tiene traducción en español), es una estructura controlada por aire, que se desplaza sobre una almohada o chorro de aire que separa el vehículo de la superficie sobre la cual opera. Esta almohada de aire a baja presión debe ser suficiente para soportar el peso del vehículo.>>⁵¹²⁷

Algunos pies de fotos (fácilmente ‘visualizables’ sin necesidad de foto) ilustran la asociación militar de estos diseños; asociación que también descubrimos en la génesis del ordenador:

<< *Cohete Cinturón* construido por Bell Aerosystems. *Camastro volante* construido por Rolls Royce Inc. *Hovercraft*, vehículos de asfalto construidos por Bell Aerosystems.>>

Los nuevos diseños aéreos son contemplados con una perspectiva histórica y aprendiendo ‘humildemente’ (no-ego) de anteriores errores (“consecuencias negativas”) de diseño, valoran la anticipación de su hipotética problemática, una actitud donde el término “prever” (‘sinónimo’ de proyecto) es la clave:

<< (...) era teóricamente posible cuando el automóvil empezó a ser de uso corriente, prever algunas de sus consecuencias negativas tales como el ruido, la congestión y la contaminación. Si esas consecuencias hubieran sido predichas y si la sociedad hubiese querido pagar un precio, ahora no tendríamos que enfrentarnos con unas alternativas más costosas.>>⁵¹²⁸

Parece el momento oportuno para replantearse estos nuevos *castillos en el aire*:

<< La misma ambivalencia de fuerzas enfrenta a cada momento. Por ejemplo, se han desarrollado durante los diez últimos años, diversas formas de vehículos que se mueven independientemente de cualquier superficie, carretera o pista. (...) Si aplicamos la regla normal empírica de que “lo que es poco hoy será mucho mañana” y además, un período suficiente de tiempo entre la invención y la producción en

⁵¹²⁵ JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975, p.15

⁵¹²⁶ FIELL Charlotte & Peter, *El diseño del siglo XXI*, Taschen, Colonia, 2003, p.162

⁵¹²⁷ DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.44

⁵¹²⁸ JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975, p.34

masa (...) podremos tener en gran escala las consecuencias que aún hoy día afectan a nuestros aeropuertos.>>⁵¹²⁹

Concretamente este cuestionamiento anticipativo / proyectivo podría incluir al *Hovercraft*: que evolucionará, quizás, literalmente hacia un *castillo en el aire* además en movimiento (“unidad residencial completamente móvil”):

<< Actualmente existe ya un servicio regular de *hovercraft* a través del canal de la Mancha (...) Con vehículos de esta clase el transporte se libera de las rutas dictadas por la carretera o los raíles, y es posible que en el futuro constituya la base de un vehículo que se desplazará por doquier, o tal vez una unidad residencial completamente móvil. >>⁵¹³⁰

En este natural devenir del diseño ‘aéreo’ las arquitecturas construyen la ciudad de otra manera. El concepto de movilidad, implícito en los citados vehículos voladores, también aparece en una conocida arquitectura utópica que utiliza “globos” viajeros para construir instantáneamente una ciudad, es el caso del conocido proyecto de *Archigram, ciudad instantánea* (1969) donde:

<< la traslación de luz y sonido a través de medios eléctricos significa que una ciudad puede ser creada y disuelta en un instante. La ciudad instantánea es realmente parecida a un circo ambulante que visitase diferentes ciudades en la provincia e implicara la participación de individuos en la creación de diferentes acontecimientos. El material duro está formado por redes tensoras sostenidas por globos, grúas, puente, robots telescópicos y signos de neón que recuerdan Las Vegas. >>⁵¹³¹

Otra interpretación y aplicación de la movilidad neumática a la arquitectura la constituyen las “exposiciones universales”, que incluso movilizan literalmente a muchas personas:

<< En las exposiciones universales tienen a menudo un lugar destacado las nuevas técnicas constructivas, y, sin duda, las neumáticas no son ninguna excepción. A partir, de la feria universal de Bruselas de 1958, fueron construidos varios pabellones neumáticos para la feria universal de Nueva York de 1963-64. Inexplicablemente, estos pabellones suscitaron poco interés y admiración, a pesar del hecho de que los techos hinchados de los pabellones del restaurante *Bras Rail* figuran entre las estructuras neumáticas más impresionantes que jamás se hayan construido. Como el pabellón de la Comisión de Energía Atómica, eran el resultado de la colaboración entre Victor Lundy, Severud y Birdair. >>⁵¹³²

Llegando en su devenir desde Nueva York (1963-64) hasta lugares tan lejanos como Japón, que en 1970 es el epicentro de una arquitectura neumática dotada de cualidades esculturales:

<< Tales estructuras, concebidas para un ambiente de carnaval, demuestran que es posible crear con la neumática una impresión escultural. Cada techo hinchado, de 23 m de altura por 18 de diámetro, era un *container* escultural, sujeto a un mástil central, y estaba suspendido sobre la zona de recreo. Durante la noche, este volumen, iluminado interiormente, daba la impresión de ser un globo que exhibía la textura de su intrincada fabricación. Se trataba de una arquitectura que tenía vida durante las 24 horas del día. >>

... lo que muestra que, en cierta medida, el “contraste” Oriente / Occidente sigue presente en este futuro construido:

<< En completo contraste con la feria mundial de Nueva York, la EXPO’70 [Tokio] constituyó el mayor acontecimiento neumático que nunca haya existido, y sus pabellones neumáticos, que van desde lo sublime a lo ridículo, dieron a la estructuración neumática el impulso que tanto necesitaba. Actualmente, el entusiasmo por los edificios neumáticos, por los muebles neumáticos e incluso por los “acontecimiento neumáticos” se difunde rápidamente, no sólo entre los diseñadores sino entre el público en general. >>⁵¹³³

⁵¹²⁹ *Ibidem.*

⁵¹³⁰ DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.46

⁵¹³¹ JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975, p.103

⁵¹³² DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.46

⁵¹³³ *Ibidem.*

La neumática “impresión escultural” que produjo la Expo’70 de Japón tuvo algo de artística. Recíprocamente algunas obras ‘de aire’, pero sobre todo algún proyecto no realizado de un artista (Manzoni) en la misma época, tienen una concepción arquitectónica (*Placentarium*):

<< Los *Cuerpos de aire*, como el *Aliento de artista* o el proyecto irrealizado para el *Placentarium*, que proviene de la misma matriz de trabajo neumático pero conducido a una dimensión arquitectónica, tienen en común la materia constitutiva, el aire, y su “modelado” en forma de esfera. >>⁵¹³⁴

También la obra de Manzoni tiene otra lectura, más humanista (incluyendo “amigos”):

<< 1961: (...) Durante su estancia en Albisola, muestra a sus amigos, Rossello, Oberto y Fontana entre otros, su proyecto de “*Teatro neumático*”, probablemente concebido en Milán, proyecto redactado en algunos folios mecanografiados y ampliado con esquemas. Algunas fotografías de la maqueta del teatro muestran una esfera blanca ceñida por espuma, la entrada está indicada por una lámina de metal. Se trata de utilizar una membrana inflable (materia sintética, blanca o incolora) y desmontable, por consiguiente móvil o transportable, y un motor de aire comprimido. >>

Un humanismo (literalmente “actores y espectadores”) envolvente que ahora entenderíamos anticipando el interés por la genética (ADN), aunque en su momento sólo centrado en la “metáfora placentaria”:

<< Actores y espectadores serían de este modo envueltos por el “espacio-teatro”, gran metáfora placentaria. La pulsación continua de la membrana (o placenta viva), la movilidad y la variación de su forma condicionan el modo operacional del teatro neumático. >>⁵¹³⁵

Históricamente el arte se ha interesado por la neumática, prueba de ello son las exposiciones de París en 1967 y Cincinnati en 1968 que tuvieron explícita y oficial aceptación:

<< La exhibición de las *Structures Gonflables* en el Musée d’Art Moderne de París, en marzo de 1967, y la de *Air Art*, en el Centro de Arte Contemporáneo, de Cincinnati, Ohio (EE.UU.), en marzo de 1968, proclamaron la indiscutible aceptación del aire como medio de expresión artística. >>

Una coincidencia que en cierta medida podría reafirmar el histórico *ready made* de Duchamp, *Air de París*, que (como sabemos) en 1919 propone una ampolla vacía de vidrio transparente sellada en París:

<< Durante los años sesenta la neumática se hizo popular entre los “cinetistas” como medio de expresión artística. Leonardo da Vinci fue tal vez el primer artista en comprobar que con aire era posible ejecutar obras realmente estéticas, creando una ambientación neumática con auxilio de vejigas hinchadas de cerdo (W. Sharp, “Air Art”, *Architectural Design*, marzo 1968, p.99). Tanto Marcel Duchamp como Picasso experimentaron con este medio a comienzos del presente siglo. >>⁵¹³⁶

... y se establece una importante conexión arte / diseño pero también con otras disciplinas como la música (“esculturas musicales”):

<< Estas obras de arte proporcionaron a los diseñadores la inspiración que tanto necesitaban y constituyeron una introducción a las características estéticas de la neumática en las experiencias no esencialmente ligadas con el arte. Los hermanos Baschet, por su parte, se han servido de la neumática para realizar esculturas musicales, las cuales, en palabras de los autores, son una “síntesis de la forma, del sonido y de la participación humana” e indudablemente dan a los diseñadores algunas nociones de las características acústicas de la ambientación neumática. >>⁵¹³⁷

Si al final de la década de los 60 el arte neumático se oficializa en las exposiciones antes citadas, ya a comienzos de esa década Manzoni ‘alienta’ (literalmente) una actitud

⁵¹³⁴ SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.68

⁵¹³⁵ CELANT Germano, *Biografía*, en Catálogo *Piero Manzoni*, Arnoldo Mondadori Arte - Fundación “la Caixa”, Madrid, 1991, p.230

⁵¹³⁶ DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975, p.46

⁵¹³⁷ *Ibidem*.

en sintonía con la herencia histórica del “dadaísmo” (y Duchamp), proponiendo como obras de arte el “aire en globos de caucho”:

<< Como heredero del dadaísmo, Manzoni es el ejemplo acabado de una actitud europea en el marco de las tendencias que surgen en los años sesenta. Frente a la dimensión formal que predomina en los EE.UU., Manzoni busca cristalizar un *comportamiento* a través de la obra. (...) Su huella dactilar, su aliento, su mierda, el proyecto de vender su sangre: Manzoni hace corporal el ready made, y con ello reactiva el dadaísmo. El propio artista se convierte en obra de arte en la serie esculturas vivas. Por otra parte, la idea de envase, de contenedor, que Duchamp había ensayado en *3 Stoppages Etalon (Tres paradas estándar)*, en *Air de París (Aire de Paris)* o en *Boîte en valise (Caja en maleta)*, se convierte en una de las líneas claves de su trabajo: el aire en globos de caucho, vendido en un estuche (...) >>⁵¹³⁸

Manzini, con la propuesta de materializar su comportamiento vital mediante la obra artística, nos invita a retrotraernos aún más en la historia del arte, situándonos en sintonía con las consideraciones éticas que Arce y Cacho hace y que se publicaron en las *Conversaciones sobre Escultura de 1786*:

<< Conversación X. MAXIMAS Y ADVERTENCIAS para la facultad. Pad. [Padre] El Escultor debe buscar la verdad y no la apariencia; (...) >>⁵¹³⁹

El “hálito creativo” de Manzoni le lleva naturalmente al “infinito”, una creativa circularidad viciosa (contenible en un globo) teniendo en cuenta que:

<< el *aire* es propiamente infinito y, quizás debido a ello, Manzoni procedió a encerrarlo en los *Corpi d'aria*. En el interior de una intervención utópica, (...) tiende a expresar una captura total de la realidad, incluyendo los nuevos territorios conquistados por la mente. Los *Cuerpos de aire* son esculturas neumáticas, formadas por globos que podían hincharse hasta un diámetro máximo de 80 cm. y una altura que alcanzaba los 120 cm. con un trípode metálico plegable. Fabricados en serie y vendidos en un largo estuche de madera, también podían comprarse hinchados, llenos de *fiato d'artista*. >>

El “aliento de artista” de Manzoni forma parte de un proyecto más amplio (de “instrumentalización del cuerpo”) que en cierta medida mantiene vivos los *hálitos* de Ducamp y Schwitters:

<< Frente a la idea duchampiana de *localizar* el aire (en París), Manzoni se ocupa de *personalizarlo* (de artista); “Todo lo que escupe el artista es arte”, había declarado Kurt Schwitters en los años veinte. Manzoni transformó esta proposición en el interior de un proyecto de instrumentalización del cuerpo, relacionado con el *hálito* creativo. >>⁵¹⁴⁰

Así parece que los consejos morales de Arce y Cacho sobre el “humor” escultórico y la atención al endiosamiento del artista...:

<< Conversación XXI. CONSEJOS MORALES. Hijo mío, si tu aplicación á la Escultura te proporcionase algunas estimaciones, no te ensobrevanzas, ni olvides de que vienen de la mano de Dios, procurando ser humilde con la consideración de que no sirven en este viaje las prevenciones de honras, riquezas, ni honores, adornos, hermosuras y robusteces, sino se piensa con seriedad; pues como humo desaparecen, trocándose en enfermedades, mudándose en esqueletos, y por último se transmutan en mortajas, y todo se convierte en polvo (...) >>⁵¹⁴¹

...no parecen implicar a Manzoni, especialmente cuando se autoproclama obra de arte o cuando, en tanto que demiurgo supremo (el Dios bíblico insufla el aliento creador en el hombre), crea humanos / obras de arte:

<< El 8 de abril [de 1961] en Milán se firma a sí mismo como *Opera d'arte viviente* (obra de arte vivientes) y se extiende una Carte d'authenticité con la anotación “Autoritratto”. Durante este mes firma a diferentes personas de su entorno. El día 22 viaja a Roma para asistir a la inauguración de la muestra *Castellani & Manzoni* en la galería La Tartaruga. En la exposición Manzoni presenta *Achromes* (...), así

⁵¹³⁸ SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.33

⁵¹³⁹ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.232

⁵¹⁴⁰ SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.67

⁵¹⁴¹ ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p.523

como varias *Opere d'arte viventi* realizadas en la inauguración, entre las que se encuentra Emilio Villa, Carla Pivetta. >>⁵¹⁴²

Cronológicamente la creación de humanos artísticos por Manzoni concluye en 1962 con una figura significativa (incluso ‘semiótica’):

<< Las *Opere d'arte viventi* habían comenzado el 13 de enero de 1961 y continuarán hasta el 2 de junio de 1962, con la firma en Roma de Umberto Eco. En total 73 “Certificados de autenticidad”, algunos de ellos con anotaciones específicas como “zapato izquierdo”, “perfil”, (...) >>⁵¹⁴³

Volviendo a la naturaleza histórica del aire utilizado artísticamente, después del aliento natural y en soporte de goma de Manzoni, encontramos a Oldenburg proponiendo irónicamente otro plástico blando como imposible generador artificial de aire:

<< El *Blando ventilador gigante*, de Claes Oldenburg (1966-67), tiene 3 metros de altura y está hecho de vinilo relleno de gomaespuma, madera, metal y tubos de plástico. Su tamaño gigante produce un efecto surrealista, mientras que la blandura y flojedad del material suministra un comentario del “valor” del ventilador en la sociedad. >>⁵¹⁴⁴

La historia neumática de Manzoni evidencia una voluntad de insuflar “inmaterialidad” y universalidad al arte:

<< En esta época [1960] realizó su primera *Scultura nello spazio* (*Escultura en el espacio*), una esfera sostenida por un chorro de aire circular. (...) Más allá del ejercicio manierista de una escultura totalmente desprovista de apoyo, elevada en el aire como un planeta, esta escultura conduce el trabajo de Manzoni a un punto muy alejado de la pintura, un arte construido con inmaterialidad, aire, aliento de artista, aire comprimido, ingravidez: todo gira paroxísticamente sobre la idea de creación (entre naif e irónica) de nuevos dispositivos capaces de extender el Universo del arte. >>⁵¹⁴⁵

... aunque la primera escultura neumática (“globo” con aires opcionales) es un poco anterior:

<< 1959: De vuelta a Milán, tras una serie de viajes realiza 45 *Cuerpos de aire*, esculturas pneumáticas, con un diámetro de 80 cm. y una altura de 120 cm. con un trípode metálico, objetos para ser fabricados en serie y vendidos en una arqueta de madera. El globo puede ser inflado tanto por el comprador como por el propio Manzoni. En este último caso va sellado y emplomado sobre una base de madera (18 x 18 cm.). El aliento de Manzoni está valorado en 200 liras el litro y el globo puede contener hasta 300 litros.>>

Entre la naturaleza y la arquitectura interior, Manzoni incluso proyecta que el “viento” insufla naturalmente el aire:

<< La producción de los *Cuerpos de Aire* y de *Soplo de Artista*, arrastran a Manzoni a concebir *Cuerpos de Aire* (250 cm.) que, situados en un parque habrían obedecido por compresión interna, a lentas pulsaciones, no sincronizadas, calcadas sobre el ritmo respiratorio. En el ámbito de la arquitectura interior proyecta un cielo raso y un tabique pneumáticos pulsatorios, y para el exterior, un grupo de estelas pneumáticas que el viento haría vibrar o resonar (en el caso de estelas metálicas) >>⁵¹⁴⁶

En sintonía con Duchamp, la naturaleza de la respiración también la entiende Manzoni como “ritmo” vital:

<< Aludiendo a la condición de su arte como extensión de su existencia, de su ritmo vital, Duchamp pudo proclamar: “yo sólo soy un respirador”. Manzoni se aplica a objetualizar este ritmo de la vida en forma de globos con aire que contienen su respiración, consiguiendo que podamos atribuirle también aquellas

⁵¹⁴² SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.26

⁵¹⁴³ *Op. cit.* p.27

⁵¹⁴⁴ MIDGLEY Barry (coord.), *Guía completa de Escultura, Modelado y Cerámica. Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.169

⁵¹⁴⁵ SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.68

⁵¹⁴⁶ CELANT Germano, *Biografía*, en Catálogo *Piero Manzoni*, Arnoldo Mondadori Arte - Fundación “la Caixa”, Madrid, 1991, p.228

palabras de Duchamp: “mi arte consistiría en vivir; cada segundo, cada respiración es una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es visual ni cerebral. Es una especie de euforia constante”. >>⁵¹⁴⁷

Aunque sólo como proyecto (todavía más interesante para nuestro trabajo), Manzoni lleva el aire artístico a la naturaleza fundiendo “viento” y madera o “viento” y acero, fusiones que por derivación lingüística hacia ‘viento y agua’ sintonizarían con una literal definición del *feng shui* chino:

<< En el texto *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti*, [Milan 1962], Manzoni habla de la realización de productos “estandarizados” y de autómatas movidos electrónicamente. “Había pensado, para instalar en un parque, en un bosquecillo de cilindros neumáticos alargados como estelas, que vibrarían bajo el impulso del viento. En el mismo proyecto otras estelas, altísimas y de acero, emitirían sonidos por efecto del viento. “ >>⁵¹⁴⁸

Técnicamente Manzoni no desarrolla los “plásticos flexibles” como “contenedores” artísticos de diversos materiales posibles, utilizados por otros artistas; pretende contener sólo aire, aunque paradójicamente resulta que el aire es el material más difícil de “contener” / mantener:

<< El escultor [y no Manzini] utiliza principalmente los plásticos flexibles como “contenedores”, para contener aire en las formas inflables, o miraguano y desperdicios de algodón en la escultura blanda.>>⁵¹⁴⁹

Como consecuencia vemos que el trabajo con plásticos se evidencia difícil y quizá también por eso Manzoni evitase su complicada manipulación técnica, en beneficio de un material sin unión constructiva que no es otro que la goma elástica para construir el elástico “globo”:

<< El método más permanente para unir los plásticos flexibles es la soldadura. En el mercado existen una colección de planchas eléctricas manuales para soldar polietileno, fabricándose también modelos de mesa de mayor tamaño. La soldadura caliente es en gran medida una cuestión de prueba y error, variando el tiempo de soldado en función del espesor del plástico que se esté manejando. >>

... y curiosamente el aire (“caliente”) participa en el proceso constructivo de los “plásticos flexibles”:

<< Para soldar el PVC se pueden emplear sopladores de aire caliente con boquillas diseñadas para este fin, y un tipo de pequeño rodillo de presión. (...) Algunas técnicas de soldadura de alta frecuencia pueden emplearse también para el PVC. Es el método más sofisticado, pero exige un gran desembolso de capital par el equipo. (...) no es un método adecuado para los principiantes. >>⁵¹⁵⁰

Al mismo tiempo podemos observar que la técnica para manipular plásticos más o menos flexibles (categoría en la que ‘aproximadamente’ se podría situar a Manzoni), utiliza diferentes niveles de soplado (“modelado por soplado”) en los que, curiosamente, aparece la “forma de cúpula”:

<< La mesa para el modelado por soplado tiene un anillo prensa rodeado por gatos de palanca. Un agujero situado en el centro del círculo que el anillo comprende permite la salida de aire comprimido (...) La placa acrílica se corta redonda, con un diámetro ligeramente mayor que el del círculo. Se le quita el papel protector y se calienta en un horno; cuando se pone flexible, se saca del horno se sujeta sobre la tabla con el anillo prensa. (...) Se va dejando entrar despacio en el círculo el aire y la placa se infla en forma de cúpula, controlándose la altura por la cantidad de aire que se deja entrar. >>⁵¹⁵¹

⁵¹⁴⁷ SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.68

⁵¹⁴⁸ CELANT Germano, *Piero Manzoni, un artista del presente*, en Catálogo *Piero Manzoni*, Arnoldo Mondadori Arte - Fundación “la Caixa”, Madrid, 1991, p.16

⁵¹⁴⁹ MIDGLEY Barry (coord.), *Guía completa de Escultura, Modelado y Cerámica. Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.174

⁵¹⁵⁰ *Op. cit.* p.175

⁵¹⁵¹ MIDGLEY Barry (coord.), *Guía completa de Escultura, Modelado y Cerámica. Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.174

Este paso técnico / conceptual del círculo de aire a la “cúpula” podría compararse con el devenir de Manzoni desde la ‘doble cúpula’ (es decir el globo-“esfera” flotante) hacia la utopía, mediando artísticos *castillos en el aire*, (“esferoides”) que generan virtualidad mediando un *Aire de luz absoluta*:

<< 1960: (...) es en Milán donde Manzoni presenta, en la Galería Azimut (3-19 mayo) sus nuevos *Cuerpos de Aire*. Durante este período, Manzoni realiza la primera *Escultura en el espacio*, una esfera (diámetro 80 cm.) sustentada por un chorro de aire rotativo, producido por un sistema mecánico. Sobre el mismo principio Manzoni concibe *Cuerpos de Aire de luz absoluta*, esferoides que accionados por un chorro de aire, se arremolinan, a alta velocidad, creando de este modo un volumen virtual. >>⁵¹⁵²

A su vez el manifiesto profético de Virilio, que fundamentalmente tiene un “orden” aleatorio, también se interesa por la virtualidad (asociada a la “democracia”):

<< Hablaré ahora de diez obstáculos a superar. La secuencia no importa, pueden ser colocados en un orden cualquiera.

-1- En primer lugar evitar la tiranía del tiempo real, esto es la inmediatez y la ubicuidad, que desemboca en la cibernética política y social...

-2- En segundo lugar: evitar la ideología de la democracia virtual, que sustituiría a la reflexión común de la democracia representativa, el reflejo condicionado y solitario de la democracia de opinión. Por ejemplo, (...), el sondeo que sustituye al voto. >>

Nos interesa especialmente el manifiesto profético de Virilio que, en el punto 3 en relación con una utópica creación híbrida (lógicamente interesada por la genética / ADN), hace una referencia explícita a la divinización de la tecnología (“redentora”):

<< -3- Oponerse a la industrialización del viviente y al mito de una tecnociencia redentora en grado de generador híbrido, quimera, es decir productos genéticos inmortales. >>⁵¹⁵³

Tecnología que conectaría futuro / pasado con el viejo mito bíblico de la *Jerusalén Celestial*, en cierto modo también ‘redentora’:

<< La Jerusalén Celestial del *Apocalipsis* de San Juan tiene una concreción formal, casi diríamos urbanística, insólita para un texto de su naturaleza. Juan ve la “ciudad santa, nueva Jerusalén que bajaba del cielo, ataviada como una esposa que se ha adornado para recibir a su marido (...) Su brillo se parecía al de un diamante preciosísimo, como el de una piedra de jaspé cristalino; tenía una muralla grande y alta, con doce puertas; y sobre las puertas doce ángeles (...) La ciudad se asentaba sobre un cuadrado, de forma que su longitud era tanta como su anchura. (...) “*Apocalipsis* 21, 1-21. >>⁵¹⁵⁴

Podemos, pues, apreciar que al ‘final’ de la Biblia (por tanto más próxima al futuro), cuando se trata de esta arquitectura, la naturaleza tiene cabida en la utopía espiritual paradisíaca:

<< En esta ciudad ya no hay santuario porque toda ella es morada del Señor. Llena de Luz, con árboles que dan doce cosechas, es el símbolo arquitectónico más perfecto del Paraíso, del triunfo de la Vida Eterna. Frente a esto todos los edificios imaginables en el mundo debían necesariamente palidecer. Tal vez el tácito rechazo bíblico a la materialización constructiva se explique porque, para sus autores, la verdadera arquitectura no es de este mundo. ¿Debemos considerar casual que las páginas finales del último libro de la Biblia se consagren a la más delirante utopía arquitectónica jamás soñada? >>⁵¹⁵⁵

Recordando la genética creativa del punto 3 de Virilio, debemos citar aquella genética utópica (embrionaria) de Manzoni, una obra que tiene otra lectura más humanista (como decíamos ‘preparando’ el interés por la genética en el nuevo milenio):

⁵¹⁵² CELANT Germano, *Biografía*, en Catálogo *Piero Manzoni*, Arnoldo Mondadori Arte - Fundación “la Caixa”, Madrid, 1991, p.229

⁵¹⁵³ VIRILIO Paul, *Hacia el siglo veintiuno. Y dieciocho obstáculos a superar*, en *Domus* nº 822 enero 2000, p.5

⁵¹⁵⁴ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.40

⁵¹⁵⁵ *Op. cit.* p.41

<< 1961: (...) su proyecto de “Teatro neumático”, probablemente concebido en Milán, (...) Actores y espectadores serían de este modo envueltos por el “espacio-teatro”, gran metáfora placentaria. La pulsación continua de la membrana (o placenta viva), la movilidad y la variación de su forma condicionan el modo operacional del teatro neumático. >>⁵¹⁵⁶

Entre otros artistas actuales interesados por el tema, destacamos al griego Nikos Navridis (Atenas, 1958) con su respiración artística y que como el italiano Manzoni también trabaja con globos, aunque evidentemente desde otros planteamientos, en los que el artista ‘respira’ personalmente:

<< (...) trae la Fundación La Caixa [Madrid] el trabajo de uno de los creadores más destacados del arte heleno actual. (...)

Como el maestro Bill Viola, Navridis se apoya en la labor de interpretación de los personajes de sus performances para realizar unas estremecedoras fotos, instalaciones y vídeos, que tienen como protagonista absoluto la respiración, función primera para la supervivencia. Las dos herramientas de las que se sirve para “dar forma” al aire con el látex y el cuerpo. El comienzo de este proceso es la serie *The Question of the Void* (1995-96), además de *Drawings* -veintidós instantáneas que registran al artista manipulando un globo y dando lugar a múltiples siluetas-, que incluye dos vídeos. >>⁵¹⁵⁷

... Entre otras obras destacamos *Looking for a Place* (1999) que presenta su valoración del tema del nacimiento y en ese sentido ofrece una lejana afinidad con aquel teatro placentario de Manzoni:

<< Puesto que cada pieza está vinculada a la siguiente, la instalación compuesta por una foto, una silla y un globo invita al espectador a emular al propio Navridis, y experimentar en carne propia los juegos entre continente y contenido, vacío y lleno. *On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties* (1997) y *Looking for a Place* (1999) presentan a personajes que se afanan por inflar el globo en el que tienen metida la cabeza, suerte de metáfora de la generación de vida, del nacimiento. *Traps* (1998) está formada por dos pantallas paralelas que muestran a un hombre y una mujer desnudos que manipulan sendos balones, alternando opresión y laxitud. >>⁵¹⁵⁸

El artístico globo de Navridis potencia incluso la doble lectura interior exterior desde una proyección doble:

<< En 2003 Navridis realizó *With No Hands*, una instalación compuesta por dos vídeos proyectados en al anverso y reverso de una pantalla en los que una mujer manipula un globo; la secuencia, en la que se observa el espacio desde fuera y desde dentro de la bolsa de látex, tiene una conmovedora simbología catártica. La pieza más reciente, *Difficult Breaths* (2004), fue concebida específicamente para esta exposición; se trata de un conjunto de fotos que registran las respiraciones de distintas personas. >>⁵¹⁵⁹

Este “interior” y “exterior” escultórico, planteado por Navridis, tiene su ‘réplica’ arquitectónica pero se cuestiona su identidad al ser catalogada dentro de los “espacios ambiguos”. El concepto *templum* en correspondencia con su ambigüedad proyecto / obra también mantiene la dialéctica entre los términos interior / exterior, como aquellos proyectos de casas con patio-jardín de Mies, manifiestamente interesados por el ‘continuum espacial’ que ya tratamos:

<< Trazar los límites de un edificio o de una ciudad es lo primero que hace un arquitecto antes de edificar. Cuentan los mitos que los mismos dioses de la arquitectura ayudaban a los reyes a hincar varas en el suelo y a unir las con una cuerda para dibujar el contorno exterior de un templo o de un edificio. Los límites entre el exterior, donde acechaban los peligros, y el espacio interior, en el que el hombre se cobija y se defiende, constituyen el fundamento de la arquitectura. *Templum*, en latín significaba *espacio acotado*, aunque no necesariamente construido. >>

⁵¹⁵⁶ CELANT Germano, *Biografía*, en Catálogo *Piero Manzoni*, Arnoldo Mondadori Arte - Fundación “la Caixa”, Madrid, 1991, p.230

⁵¹⁵⁷ GARCIA YELO María, *Sin respiro*, Blanco y Negro Cultural 7 febrero 2004, p.31

⁵¹⁵⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁵⁹ *Ibidem*.

En esta exposición (*La ciudad que nunca existió...*) comisariada por Pedro Azara se valora el concepto mismo de proyecto (“no necesariamente construido” / en tanto no-obra) y se realiza una reflexión histórica sobre la levedad de los límites interior / exterior que viene a incidir en la interacción arquitectura / “naturaleza”:

<< En los caprichos arquitectónicos, por el contrario, los límites se desdibujan. Las estancias se abren al jardín, al tiempo que éste se urbaniza. Grandes aberturas, a los lados y en el fondo, invitan a la mirada a explorar el espacio y a perderse, en todos los sentidos de la palabra. Son lugares donde todo tiene cabida. Es imposible morar en paz en ellos. Nada detiene a quien los habita; nada se interpone entre la naturaleza agreste y el hogar. >>⁵¹⁶⁰

Sobre esta interacción dentro / fuera también dialogan Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe (en el texto de Capitel) cuestionando lo ilusorio y la inmaterialidad:

<< Dicen que Frank Lloyd Wright (que se había hecho amigo de Mies van der Rohe) quiso visitar con él esta casa y dijo allí, con desagrado y mala intención: “No sé si estoy dentro o estoy fuera”. Dicen también que a Mies le pareció un elogio, pues no otra ilusión buscaba. Es bien conocida la radicalidad de la *Casa Farnsworth*. Su ilusión de inmaterialidad es tan grande que el armazón constructivo y estructural (lo que no es ilusorio) permanece idéntico cuando la ilusión existe (con el vidrio, en la parte cerrada) o cuando no, en la terraza cubierta. >>⁵¹⁶¹

Las “claves de la ilusión” centran el interés:

<< Pero trataremos algo más adelante las relaciones entre la estructura y las ilusiones de ingravidez e inmaterialidad. Volvamos ahora a la anécdota wrightiana, que, cierta o falsa, nos introduce en algunas de las claves de la ilusión. >>

... sobre todo nos interesa cómo participa la naturaleza domesticada por la arquitectura en una inmaterial interacción dentro-fuera con ilusoria continuidad visual:

<< (...) no se sabe si está dentro o se está fuera, y en esa perfecta continuidad, en esa perfecta introducción del paisaje en el interior de la casa, radica el atractivo de la ilusión de la inmaterialidad, pues se disfruta del paisaje de modo absoluto sin participar de sus desventajas, del clima de la intemperie. Se propone así para el hombre y con respecto del paisaje la visión que podría suponerse para los peces de una pecera con respecto a la habitación en donde se está. >>⁵¹⁶²

El espacio de Mies también es visualizado como “pecera” por otros autores (Fullaondo):

<< Esta idea de que el espacio miesiano de la casa Farnsworth es como la de los peces de una pecera pertenece al fallecido crítico J.D. Fullaondo. >>⁵¹⁶³

... y la forma ilusoria deviene paradigma de la modernidad (*Farnsworth*), incluyendo la “paradoja” en esta interacción entre naturaleza y arquitectura:

<< ¿Pero tiene esta ilusión algo que ver con las figuras del lenguaje literario y poético, más allá de constituir una mágica y excelente paradoja? Se diría que no, y que la paradoja es tan fuerte, tan violenta, que provocó la agresiva crítica de Wright, así como la de la propietaria, y de tantos otros. >>⁵¹⁶⁴

Conceptualmente la exteriorización de lo doméstico en Mies (que ‘domestica’ constructivamente la naturaleza) entra en contradicción con la interiorización de Wright, que frente a la “difícil naturaleza” propone la “cueva” como paradigma intemporal (y que en nuestro trabajo siempre nos remite a Platón):

<< La ilusión de inmaterialidad rompía para muchos, y muy concretamente para Wright, el carácter que le parecía necesario para lo doméstico, que era contrario para el maestro norteamericano, pues el interior de una casa suponía para él las más de las veces la de la cercanía con la cueva, casi con la madriguera, y

⁵¹⁶⁰ AZARA Pedro, *La ciudad que nunca existió* en Catálogo *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004, p.86

⁵¹⁶¹ CAPITEL Antón, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais, Sevilla, 2004, p.67

⁵¹⁶² *Ibidem*.

⁵¹⁶³ *Op. cit.* p.155

⁵¹⁶⁴ *Op. cit.* p.68

así, con la asimilación a los recursos de la vida animal en la difícil naturaleza, y no con el vencimiento de ella por medio de la razón geométrica y de la tecnología. Mies tergiversa deliberadamente el carácter doméstico con su paradoja, y se une así a tantas de las paradojas o confusiones entre interior y exterior(...) >>

La “paradoja” forma parte de la “ilusión” de este paradigma:

<< Lo cierto es que la ilusión de inmaterialidad de la casa *Farnsworth* es la expresión más exacerbada de la carrera de Mies en Estados Unidos al respecto, y que representa, en cierto modo, a casi todas las demás obras hechas en aquel país. >>⁵¹⁶⁵

Los conceptos de inmaterialidad e interacción interior / exterior (que ahora resultan vitales) además de en la arquitectura citada volvemos a encontrarlos en otras dinámicas esculturas de aire. Por ejemplo, en las de Max Streicher (Canadá, 1958) que se mueven entre la naturaleza y el artificio, como ocurre con los discretos “ventiladores”, “motores” y “temporizadores” que construyen la exposición *Respiración*, en la Galería Raquel Ponce de Madrid (2006):

<< Llenar los pulmones de aire para aprovecharse del oxígeno. Un ejercicio monótono del que en buena parte depende nuestra supervivencia. *Respiración* es el título de esta muestra madrileña de Streicher, lo que, de alguna manera, le relaciona con sus propios orígenes (su primera obra con notoriedad, de 1989, llevaba el nombre de *Breathe*). Gracias al empleo de ventiladores y motores, el canadiense insufla vida (artificial) a sus esculturas de tela, de fibras, de lona publicitaria. El empleo de temporizadores permite regular el proceso y dotar de movimiento a muchas de ellas. >>⁵¹⁶⁶

El natural / artificial movimiento del aire escultórico sugiere el aliento vital en su devenir:

<< (...) gran parte de la tragedia de muchas de las obras de Streicher (sobre todo las que tienen formas humanas) se basa en un proceso de llenado completo y posterior vaciado, en algunas ocasiones, a costa de que ese vaciado suponga ceder el aire a una escultura contigua. >>

... implicando naturalmente “nacimiento, muerte y resurrección”:

<< Eso también es cosa seria, porque hay mucho de nacimiento, muerte y resurrección; de conciencia de lo rápido e insignificante que resulta pasar de lo uno a lo otro; de fascinarse por esas fuerzas que dotan de vida a la materia. Y por eso es sencillo identificarse con estos muñecos de plástico, en los que vemos esa silenciosa lucha por la vida que desarrollamos cada uno de nosotros todos los días. En silencio, o a voces. Las obras se acompañan de fotografías de esculturas totalmente vacías, exentas de vida y expuestas a la luz a los caprichos de pliegues y dobleces, como si de radiografías se tratara. >>⁵¹⁶⁷

La escultura desinflada tiene algo de ruina de la naturaleza, en cierto modo como ‘el devenir’ de aquellos *castillos en el aire* de Pedro Azara, que entre la arquitectura y la naturaleza también se interesa por los históricos “caprichos de ruinas”:

<< Los caprichos arquitectónicos, especialmente entre los siglos XVI y XVII, fueron un género pictórico menor. Formaron parte, junto con los caprichos de ruinas (que abundaron en los siglos XVII y XVIII), de la pintura llamada *a capriccio*. Esta comprendía imágenes que no imitaban las formas naturales, sino que eran creaciones imaginativas, y formas reales pintadas de manera no naturalista. >>⁵¹⁶⁸

Pero la ruina puede dejar de ser un capricho para convertirse en un peligro real de la naturaleza, cuando desde el *zeitgeist* no se comprenden adecuadamente los límites de la arquitectura:

<< Estos espacios [caprichos arquitectónicos], como bien nos lo muestran las obras y las instalaciones contemporáneas, significaban la derrota de la luz y del orden, del comedimiento y la medida humanos. En

⁵¹⁶⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶⁶ GUARDIOLA J.D. *Hincharse a reír (o llorar)*, ABD de las artes nº 730 del 28 enero a 3 febrero 2006, p.36

⁵¹⁶⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁶⁸ AZARA Pedro, *Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el arte occidental*, en Catálogo *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004, p.31

ellos, la vida no cabe. Son espacios vacíos, o donde el ser humano se reduce a una sombra de sí mismo. Estas obras, pues, acaso nos adviertan de los peligros que acechan cuando las fronteras se difuminan. >>

Este cuestionable devenir fluctúa entre la insostenibilidad y la “barbarie”, supuestamente original (como el pecado bíblico):

<< En la época donde las ciudades se extienden indefinidamente, gangrenando el territorio, quizás estas pinturas (...), nos recuerden la necesidad de poner un límite en nuestras ansias colonizadoras. Allí donde el límite desaparece, donde el ser humano no se contiene y se restringe, retorna la barbarie. >>⁵¹⁶⁹

Y en este sentido la “barbarie” puede ser evidenciada por la tecnología, pasando de las representaciones artísticas de la arquitectura a la presentación de una fotografía ‘muy’ aérea (satélites artificiales como *castillos en el aire*):

<< Estas imágenes tomadas por satélite [NASA / PNUMA] dan vértigo. Muestran algunos de los cambios más radicales producidos en nuestro planeta en los últimos 30 años. Desde la deforestación de la Amazonía y las fracturas en la Antártida hasta el feroz avance de las grandes urbes y los cultivos de invernaderos. >>⁵¹⁷⁰

Desde esta altura que permite una visión global (asistida por la historia fotográfica) se puede reflexionar críticamente sobre la variable frontera entre naturaleza y arquitectura, escandalosamente evidente en grandes capitales mundiales:

<< *México D.F. La red urbana extiende sus tentáculos*. Con sus 18 millones de habitantes, Ciudad de México en la segunda área metropolitana más grande del mundo, tras Tokio. >>

... todo ello hace absolutamente evidente la necesidad de atender al proyecto para que el futuro pueda darse:

<< Ciudad de México es una de las megalópolis con el ritmo de crecimiento más rápido del mundo. Las imágenes muestran su transformación entre 1973 y 2000. En 1973, la capital mexicana estaba poblada por unos nueve millones de personas; en los años siguientes, la ciudad se expandió por las áreas circundantes, provocando deforestaciones importantes en las montañas situadas al sur y al oeste. En 1986, la capital alcanzó los 14 millones, y en 1999, los 17,9. Los expertos calculan que en pocos años sobrepasará el techo de los 20 millones. >>⁵¹⁷¹

Con otra perspectiva ofrecida desde una cátedra escultórica ejemplarmente interesada por la arquitectura, también se recogen las inquietudes de intelectuales de reconocido prestigio en diversas disciplinas y se muestran equiparables inquietudes respecto al devenir de la frontera entre arquitectura y naturaleza.

De hecho la naturaleza se valora desde la negación conceptual (fundamento oteiziano de la desocupación espacial), incluyendo la negación arquitectónica propiciada desde la teoría escultórica. La cátedra Jorge Oteiza de la Universidad Pública de Navarra (UPNA) ha editado un libro que recoge las intervenciones de destacados “arquitectos, filósofos, críticos y escritores” en las jornadas que organizó en 2003 sobre *La arquitectura de la no-ciudad* (fronteriza con el “campo”) con diversas:

<< conferencias pronunciadas en Pamplona por el arquitecto Rafael Moneo, los escritores Eduardo Mendoza y Vicente Verdú, el crítico y profesor de arquitectura Luís Fernández-Galiano, los filósofos Félix Duque y Manuel Delgado, y el director de las jornadas, el novelista y catedrático de Estética en la Escuela de Arquitectura de Barcelona Félix de Azúa. >>

... la contribución colectiva necesariamente aporta “perspectivas diferentes”:

<< Todos ellos aportan, desde perspectivas diferentes, su reflexión sobre los problemas y virtudes de la no-ciudad, la urbe moderna en la que se han difuminado las características que definían la ciudad clásica. Con el concepto de no-ciudad se trata, precisamente, de soslayar la dificultad de describir un entorno

⁵¹⁶⁹ *Op. cit.* p.32

⁵¹⁷⁰ RIZZI Andrea y RUIZ Rafael, *El planeta cambia de cara*, El País Semanal 1502, 10 julio 2005, p.66

⁵¹⁷¹ *Op. cit.* p.70

urbano que rompió el siglo pasado los límites físicos y las relaciones sociales y productivas que en el pasado lo contraponían al campo. >>⁵¹⁷²

El uso del término *no-ciudad* también parece apropiado en otro contexto, cuando dramáticamente (‘cáncer’) se visualiza la naturaleza denominada:

<< *Amazonia. ‘Cáncer’ de pulmón.* Provincia de Rondonia, en Brasil. Sangría permanente de la Amazonía.

Casi un tercio de las selvas tropicales se sitúan en Brasil. Para descentralizar la población y explotar regiones vírgenes, el Gobierno brasileño construyó la autopista Cuiba-Port Velho a través de la provincia de Ronônia, ocupada entonces sólo por indígenas. La carretera se abrió en 1960. En 1975, la región permanecía todavía relativamente intacta; pero en 2001, el inconfundible dibujo de espina de pez de los cultivos ya había dramáticamente manchado la Amazonia. (...) según las cuentas de la organización mundial WWF, este gran pulmón del planeta ha perdido ya un 17% de su extensión. >>⁵¹⁷³

La negación arquitectónica surge naturalmente del concepto de “ciudad en metástasis”, sintonizando con aquellas fotografías de la NASA que explicitan el proceso cancerígeno en la Amazonia y que aflora de la sensibilidad de Pedro Manterola, Director de la Cátedra Jorge Oteiza:

<< El viejo conflicto entre la ciudad y el campo ensaya hoy, con escasa fortuna, soluciones híbridas. La nostalgia del paraíso que alimentan los promotores inmobiliarios, unida al precio del suelo urbano, el desarrollo de las vías de comunicación y el automóvil, ha producido unos efectos que no hemos sido capaces de prever. La ciudad en metástasis, ha desbordado todo intento de planificación y se ha avanzado en horda sobre el campo. >>

... problemática que urge una reacción con orientaciones “saludables y moralizantes” respecto a la naturaleza:

<< En nombre de tres o cuatro carencias que el ciudadano moderno dice padecer angustiosamente: un saludable y moralizante contacto con la naturaleza, la noble afición a cultivar rosas, la tranquilidad o la escasez de recursos económicos, la ciudad se ha diseminado siguiendo el rastro que dejan las infraestructuras. Sin embargo, a medida que el proceso se generaliza y la diáspora ciudadana alcanza proporciones que hace pocos años no hubiéramos imaginado, los resultados son menos satisfactorios.>>⁵¹⁷⁴

Algunas respuestas ‘realmente’ modélicas comienzan a aparecer en diferentes estamentos, incluso en la monarquía británica:

<< La familia real británica, con la reina Isabel II y su hijo heredero, el príncipe Carlos, a la cabeza, parece haberse convertido a la causa ecológica. El príncipe de Gales desea instalar en su finca de Highgrove, en el condado de Gloucestershire (suroeste), un sistema de energía limpia, que podría vender incluso el sobrante a la red nacional. (...) en un principio se generaría calefacción y agua caliente y, eventualmente, también electricidad. El sistema se alimentaría con madera de los árboles de la finca o sus proximidades, que habría que sustituir eventualmente por otros. >>

... incluyendo, no obstante, ciertas paradojas en las que participa el concepto estético:

<< (...) la pasión ecológica del heredero del trono tiene, sin embargo, como límite la estética, y así se sabe que Carlos de Inglaterra no ha querido instalar turbinas eólicas en su finca porque cree que afean el paisaje. >>⁵¹⁷⁵

La historia de las cultas ciudades europeas, también pone en evidencia otros fraudes conceptuales relacionados con la estética, “simulacros” que inciden sobre el concepto de “no-ciudad”:

⁵¹⁷² EL PAÍS, Bilbao, *La UPNA recoge en un libro los debates sobre ‘La arquitectura de la no-ciudad’*, El País - País Vasco, 19 junio 2004, p.11

⁵¹⁷³ RIZZI Andrea y RUIZ Rafael, *El planeta cambia de cara*, El País Semanal 1502, 10 julio 2005, p.66

⁵¹⁷⁴ MANTEROLA Pedro, *Introducción en AA.VV., La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.14

⁵¹⁷⁵ EFE, LONDRES, *Ecología real*, El País, 11 julio 2005, p.39

<< Muchas de las ciudades europeas que disfrutaban de una larga memoria histórica, obligadas a representarse a sí mismas, han sido enterradas en la más especiosa de las sepulturas. (...) Los casos históricos embalsamados suelen ser, en la mayoría de los casos, inútiles y fraudulentos; variantes de la arquitectura *Bienvenido Mr. Marshall* (“potemkinizada”, decía Loos), cuyo imparable crecimiento ha llenado la ciudad antigua de simulacros. A esta ciudad, sin rostro, proteica e innombrable que habitamos a duras penas, le decimos no-ciudad. >>⁵¹⁷⁶

Significativamente la también culta monarquía británica se mueve conceptualmente con ciertas dificultades entre la estética y la naturaleza futurible (la *ecología / real*):

<< El heredero del trono no es, sin embargo, el primer miembro de la familia real en recurrir a las energías limpias. Su madre Isabel II, dio recientemente instrucciones para que un molino de agua cercano a Balmoral que no se estaba utilizando fuese reconvertido de forma que suministrase energía hidroeléctrica al castillo y vertiese el sobrante a la red nacional. La Reina quiere también instalar un sistema similar en su castillo de Windsor, cerca de Londres: proyecta instalar una planta hidroeléctrica en el Támesis que proveería la necesaria electricidad y que sería el primero de su clase en el sureste de Inglaterra. >>⁵¹⁷⁷

Por último, la tecnológica objetividad de las fotos desde satélites nos recuerda la inevitable y necesaria existencia de un proyecto ‘humano’ de futuro:

<< En términos globales, la población urbana ha pasado de los 1.500 millones de personas en 1975 a los 2.800 del año 2000, lo que supone alrededor del 45% del total. En ese paso hay algo grave: de esos 2.800 millones de personas, el 31% vive en barrios marginales, en suburbios con graves carencias en las infraestructuras básicas. Naciones Unidas calcula que en 2020 el 60% de la población mundial habitará en ciudades, y que en 2030 la cifra de seres humanos que vivan en barrios marginales alcanzará los 2.000 millones. >>⁵¹⁷⁸

... y si lo humano entra en la tecnología (mediando ‘artísticamente’ la fotografía), podemos decir que, en el manifiesto profético de Virilio, recíprocamente la tecnología entra en lo humano, mediando el concepto de “hombre biónico” con “microchip”:

<< -4- Tener bajo control la tercera revolución, aquella de los transportes y de la transmisión que habíamos citado, la de los transplantes, de las prótesis del ser vivo. Por ejemplo el microchip del profesor Warwick, insertado en el cuerpo y la ideología del hombre biónico, es decir la máquina que penetra en el hombre y no se limita a circundarlo y revestirlo como el automóvil o el ascensor. (...) la técnica introducida en el cuerpo del hombre. >>⁵¹⁷⁹

Se puede observar cierto paralelismo / ‘antagonismo’ en la tecnológica colocación de un “microchip” en un humano, que encontramos en Virilio citando al científico Warwick, mientras que Zamorro cita al artista Kac:

<< En noviembre de 2000 el artista Eduardo Kac en la Casa das Rosas, Sao Paulo, realizó una performance-instalación que consistió en implantarse un microchip en el tobillo como los que generalmente se utilizan para el ganado y las mascotas. Dicho chip contiene cifrado en su interior un número de identificación, construido con una técnica que lo hace inalterable. >>

... también cuestiona el concepto de identidad (también de su construcción tecnológica) en sus intervenciones Kac:

<< Kac realizó esta obra a modo de crítica sobre los números que eran grabados en la piel de los esclavos que llegaban a Brasil. (...) Esta performance abrió un amplio debate sobre el control que se podía establecer sobre la población, si los obsoletos documentos de identidad fueran sustituidos por este tipo de chips. >>⁵¹⁸⁰

⁵¹⁷⁶ MANTEROLA Pedro, *Introducción en AA.VV., La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.15

⁵¹⁷⁷ EFE, LONDRES, *Ecología real*, El País, 11 julio 2005, p.39

⁵¹⁷⁸ RIZZI Andrea y RUIZ Rafael, *El planeta cambia de cara*, El País Semanal 1502, 10 julio 2005, p.71

⁵¹⁷⁹ VIRILIO Paul, *Hacia el siglo veintiuno. Y dieciocho obstáculos a superar*, en *Domus* nº 822 enero 2000, p.5

⁵¹⁸⁰ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.613

La identidad (DNI-ADN) es cuestionada también por otros artistas, como lo hace Orlan desde el binomio “identidad” y “alteridad”. Así en la conferencia impartida en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, afirmaba:

<< “Soy una artista multimedia, pluridisciplinar y / o interdisciplinar. Siempre creí que mi cuerpo de mujer, mi cuerpo de mujer-artista, era un material privilegiado para crear mi obra. (...) Las distintas imágenes posibles de mi cuerpo trataron del problema de la identidad y de la alteridad. Las primeras se hicieron con las sábanas de mi ajuar.” >>⁵¹⁸¹

Sin embargo, Manzoni se anticipará a Orlan en su interés por identificar artísticamente la muerte humana:

<< (...) proyecto de conservar personas muertas que habrían sido declaradas obras de arte, en grandes bloques de materia plástica. >>⁵¹⁸²

... aunque Orlan aporte al respecto su propia obra de arte:

<< (...) Orlan desea donar su cuerpo al arte cuando muera: “Entregaré mi cuerpo al arte, ya que después de mi muerte no se entregará a la ciencia, sino que se colocará en un museo, momificado. Será un elemento clave de una instalación con vídeo interactivo.” >>

... y a pesar de este distanciamiento final de la ciencia, manifiesta un interés explícito por la ciencia genética (ADN):

<< Hasta la fecha Orlan ha realizado nueve operaciones-performances, tiene en proyecto implantarse una nariz en la frente para su próxima operación, similar a la del rey maya Pakal; también está interesada en recibir ofertas para manipular su cuerpo genéticamente. >>⁵¹⁸³

Por último, tanto Orlan como Christo (artista ‘arquitecto’) cuestionan la identidad de la obra, al proponer la validez artística del proyecto mismo, equiparable en importancia al “resultado final” (concepto esencial en nuestro trabajo):

<< Al igual que Christo y Jean Claude, las obras de Orlan giran en torno al proyecto, siendo éste, tal vez, tan importante como el resultado final. >>⁵¹⁸⁴

Siempre respecto a la identidad observamos que cierta arquitectura futurible valora una conceptualización:

<< (...) ¿qué es la ‘naturaleza humana’, si puede ser dirigida en forma cada vez mayor por la ingeniería genética? O, alternativamente, ¿qué es un ‘acto de la naturaleza’, cuando el hombre tenga conocimientos suficientes para desatar considerables fuerzas ‘naturales’ tales como las encerradas en el átomo y que, a su vez, desencadenarán acontecimientos a escala cósmica? >>

... conceptualización en la que la naturaleza se mezcla con el ADN (“ingeniería genética”), como parte de otros interrogantes existencialistas (“sí mismo”):

<< ¿Podría llegarse a un punto en que el hombre no pudiese ya medir la naturaleza o el universo sin medirse a sí mismo y a sus instrumentos de medida? En este límite teórico, que ya ha sido alcanzado en la física subatómica, ya no habría más leyes endógenas: toda la naturaleza estaría implicada con la cultura que estuviese tratando de comprenderla. >>⁵¹⁸⁵

Finalmente la cultura centrada en la naturaleza forma parte de una imprescindible nueva “reconceptualización” fronteriza:

<< Lo visualmente borroso de la diferencia entre naturaleza y cultura en sus contornos ambientales tiene su paralelismo en la reconceptualización de ‘naturaleza’ y ‘cultura’ efectuada por el incremento de conocimiento del hombre y su desarrollo. >>

⁵¹⁸¹ *Op. cit.* p.611

⁵¹⁸² SAN MARTIN Fco. Javier, *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p.30

⁵¹⁸³ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.612

⁵¹⁸⁴ *Ibidem.*

⁵¹⁸⁵ JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975, p.128

... en la que la cultura pueda utilizar el “lenguaje de la genética” e incluso pueda inspirar a la tecnología:

<< Una vez que reconozcamos como vida *natural* la que lleva a cabo una especie de discurso *cultural* consigo mismo a través del lenguaje de la genética, componiendo frases nuevas, ensayando cuestiones hipotéticas como si existiesen, entonces nuestra comprensión de ambos conceptos habrá cambiado de dirección y miraremos a cada uno como un determinado nivel de sistema organizado. La máquina ha emprendido también un cambio similar, radical, conceptual. >>⁵¹⁸⁶

Las “frases nuevas” inspiradas por este “lenguaje de la genética” podrían llegar a escribir un manifiesto tan profético como el de Virilio, que desde “el silencio” parece remitirnos a la “literatura” ‘profética’ de Calvino:

<< -5- Oponerse a lo que llamamos ‘el silencio de los inocentes’, esto es la pérdida de la escritura, de la lectura y en último término de la palabra, que sería el resultado de una revolución de la información mal entendida. (...) el triunfo de la imagen sobre la literatura. >>⁵¹⁸⁷

Sobre la importancia de la “literatura” en el proyecto futurible, apreciamos como desde la teorización arquitectónica también se incorpora el concepto de arte integrador de la “vida síquica” frente a la visión más parcial de la ciencia. Así el crítico literario I.A. Richards en *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1924, (p.57):

<< Justifica la lectura de literatura o la experimentación de cualquier artefacto altamente organizado por su efecto ordenador de nuestra vida psíquica y preparador de su futura organización. Así pues: “Nosotros pasamos por regla general de un estado caótico a otro más organizado por medios de los que nada sabemos. Comúnmente, por medio de otras inteligencias. La literatura y las artes son los medios principales por los que se difunden esas influencias”. >>

... y podría decirse que las artes devienen adivinatorias:

<< Las artes inducen ese estado de organización en nosotros más efectivamente que las ciencias, porque el artista es capaz de presentir y reconciliar una amplia gama de impulsos, en tanto que el científico o el estadista, todo lo más, pueden concentrarse sobre unos pocos. >>⁵¹⁸⁸

Desde esta visión más global indirectamente aportada por una concepción arquitectónica visionaria para el nuevo milenio volvemos a referirnos a I.A. Richards en el mismo texto *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1924, (p.61 y 181) en el que señala:

<< (El artista es el que más se distingue de las personas ordinarias y normales) en el rango, delicadeza y libertad de las conexiones que es capaz de efectuar entre diferentes elementos de su experiencia (...) Sus experiencias (...) representan conciliación de impulsos que en la mayoría de las inteligencias se hallan aún confusos, entremezclados y contradictorios. Su labor es la ordenación de lo que en la mayor parte de las mentes se encuentra desordenado. >>

... de alguna manera se propone la artística reconciliación con la visión interior (y por extensión con la dimensión espiritual):

<< Y ese estado de ordenación compleja es transferido por medio de una obra de arte, que en último término transforma al espectador de manera que éste puede lograr un equilibrio de los impulsos contrapuestos; una opinión inclusiva que es verdaderamente desinteresada, que reconcilia las facultades de la psiquis usualmente suprimidas, desplazadas o contrapuestas. >>⁵¹⁸⁹

En esa línea de pensamiento reconciliador el manifiesto profético de Virilio, (entre otras significativas valoraciones), propone (en el punto 8) la integración del sentido del todo y la parte (desde la valoración del “incidente”):

⁵¹⁸⁶ *Ibidem.*

⁵¹⁸⁷ VIRILIO P., *Hacia el siglo veintiuno. Y dieciocho obstáculos a superar*, en *Domus* n° 822 enero 2000, p.5

⁵¹⁸⁸ JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975, p.129

⁵¹⁸⁹ *Ibidem.*

- << -6- Combatir la sincronización de los comportamientos, bajo la onda de la revolución informática, que reproduce lo que la estandarización fue en la época de la revolución industrial.
- 7- Oponerse a la industrialización del olvido, de la amnesia, a la negación multimediática que conlleva casi a la asfixia. (...)
- 8- Superar la ideología del progreso tecnocientífico absoluto, dado que la invención del medio es al mismo tiempo (y el siglo XIX lo ha probado) también de lo peor. Se ve el incremento del incidente, del Titanic a Chernobyl: el incidente local del siglo XX, será el incidente general en el siglo XXI. >>

Este anticipatorio manifiesto de Virilio nos vuelve a enfrentar al concepto de identidad (personal), que en relación con la superación del ego (punto 9) evoluciona hacia una apertura a la dimensión espiritual (punto 10):

- << -9- Cultivar la modestia, evitando la arrogancia hegeliana de la razón en la historia, aunque sea la del materialismo histórico de Marx y Engels.
- 10- Interrumpir la fe en la automatización cósmica y volver a la creación y al creador. >>⁵¹⁹⁰

Finalmente (y años antes) desde la arquitectura ‘milenerista’ aparece una esencial búsqueda de “uno mismo” como conclusión para un futuro orientado por el “camino” de acercamiento “a la verdad”:

- << El único camino para poder reducir el error y acercarse a la verdad es el del criticismo vigilante y constante de las ideas o modelos de la realidad que hay en uno mismo. >>⁵¹⁹¹

Como contrapunto del citado manifiesto profético y ‘globalista’ de Virilio desde el diseño industrial se propone otro manifiesto en la frontera milenerista, asumiendo la forma de decálogo consensuado por AA.VV. que empieza por reconsiderar el uso y abuso de la tecnología:

- << *¿Adónde vamos?* (A.A.V.V.) Los diez posibles caminos para el producto industrial del inmediato futuro:

1-*Hipertecnología*: La invasión electrónica en expansión, que se infiltra en los mínimos respiraderos de nuestra vida. >>

... en este manifiesto interrogativo sobre el proyecto de futuro también se incide sobre un concepto muy conocido como proyecto, aunque poco practicado como obra:

- << 2-*Sostenibilidad*: Menos es mejor. Hacia la armonía con el ambiente, hacia la eternidad en evolución.>>⁵¹⁹²

Cinco años después de este manifiesto profético e ‘intelectual’, escrito en el cambio de milenio, ahora, en el contexto de la cultura popular (en la prensa) se vuelve a reconsiderar el concepto de “sostenibilidad” que parece estar ya asumido culturalmente. También debe considerarse la biografía de una autora de prestigio reconocido en temas de arte, arquitectura y diseño, dado que es “periodista e historiadora, escribe sobre arte y arquitectura en *El País*, *La Vanguardia*, *Artforum*, *Arquitectura Viva* y *Diseño Interior*”, lo que añade valor multidisciplinar a sus afirmaciones cuando además se interesa por la naturaleza (completando el título de nuestra tesis):

- << La batalla por conservar el planeta se libra también en casa. ¿Armas? Aprovechamiento de energías renovables y empleo de materiales menos tóxicos. No es una utopía. La sostenibilidad es una urgencia.>>⁵¹⁹³

⁵¹⁹⁰ VIRILIO P., *Hacia el siglo veintiuno. Y dieciocho obstáculos a superar*, en *Domus* n° 822 enero 2000, p.5

⁵¹⁹¹ JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975, p.130

⁵¹⁹² CAPELLA Juli - MASCHERONI Loredana - PICCHI - TOMMASINI Mª Cristina, *¿Adónde vamos?*, en *Domus* n° 822 enero 2000, p.50

⁵¹⁹³ ZABALBEASCOA Anatxu, *Por un futuro sostenible*, EP(S) Casa, El País Semanal Extra Otoño, 6 octubre 2005, p.6

Para completar simbólicamente la globalidad de este término valoramos otro texto de la misma autora, subrayando que desde las antípodas también surge el concepto de “sostenibilidad” en la arquitectura de Glenn Murcutt:

P.: ¿Es más fácil defender la sostenibilidad en un país como Australia con áreas todavía vírgenes? R.: Probablemente. En muchos aspectos, somos los líderes mundiales en la construcción sostenible. Somos conscientes de la importancia de la flora porque no nos queda más remedio: somos un gran país con poco agua. Sabemos que en sus primeros veinte años de vida, un árbol recoge CO2 y suelta oxígeno. Cuando el árbol tiene treinta años, su nivel de ingesta de CO2 y de desprendimiento de oxígeno se compensa, ¿Qué quiere decir eso? >>

Desde el “árbol”, uno de los símbolos de la naturaleza (recordemos el membrillero que absorbe creativamente a Antonio López), el coherente proceso proyectivo arquitectónico de Murcutt valora la interacción con el bosque, la “madera”, la “lluvia” y el “agua” en general (planetaria):

<< Que los bosques deben regenerarse todo el tiempo. No sólo cuando sustituimos la madera que hemos cortado. En Australia hemos aprendido esa obligación de una manera muy dura: donde no hay bosque no hay lluvia. Los científicos han descubierto que en una de cada quinientas gotas de agua hay una molécula que llega a los bosques, de la transpiración de los árboles. Los bosques producen lluvia y la necesitamos. El agua terminará por convertirse en uno de los lujos del planeta y somos conscientes de que, si queremos vivir, necesitamos agua. >>⁵¹⁹⁴

Del “¿Qué quiere decir eso?” de Murcutt pasamos al “¿Adónde vamos?”, volviendo ‘globalmente’ al manifiesto profético del diseño industrial (en forma de decálogo consensuado por AA.VV.), observamos cómo reintroduce sorprendentemente una concepción meditativa (una constante en nuestro trabajo) de tradición espiritual:

<< ¿Adónde vamos? (A.A.V.V.) Los diez posibles caminos para el producto industrial del inmediato futuro: 3-Objetos meditativos: Cuando la función es espiritual. Cuando el rito es funcional. >>⁵¹⁹⁵

También en otro contexto / ‘texto’ sorprendente (*Máquinas y herramientas de dibujo*) encontramos también un interés por la espiritualidad meditativa del zen, que en Occidente parece asociada a períodos socialmente críticos, como pueden ser el nuevo milenio o la “contracultura” histórica (destacando su *difusión generalizada*):

<< (...) el término zen surge vinculado al desencanto. Coincide en el tiempo con el final de la II Guerra Mundial, con el comienzo de la guerra de Corea, con la escalada de tensión en las relaciones entre Rusia y Estados Unidos. Desde una perspectiva generacional coincide con la aparición de la filosofía / cultural beat (Kerouac), Ginsberg, Watts, que pone en cuestión todos los valores tradicionales de la clase media americana. >>

Precisamente desde la poesía podemos acceder a:

<< Quizá la mejor definición de lo que se convertirá en zen divulgativo lo proporciona Kerouac al afirmar: “La Nueva Poesía Americana es la tipificada por la San Francisco Renaissance (...), es un género de vieja y nueva locura poética zen, de escribir todo lo que se nos pasa por la cabeza, poesía que vuelve a sus orígenes como la de los tiempos antiguos (Li Po, Hanshan, Blake), es decir, *el método de tender directamente a las cosas, puramente, concretamente, sin concreciones ni explicaciones...*”. >>⁵¹⁹⁶

Este fenómeno meditativo y espiritual zen en aquel período de crisis contracultural también tiene lugar en Europa:

<< En Europa, Gillo Dorfles en su ensayo titulado *Il Devenire delle Arti* cita a Tobey o a Graves como pioneros de un arte que recoge los principios de la asimetría zen, término que dicho autor considera muy adecuado para describir las influencias del arte brut o del arte informal. Este entusiasmo zen contagia a Europa y Estados Unidos desde los 60, Tàpies, Motherwell, John Cage. La divulgación de la filosofía zen

⁵¹⁹⁴ ZABALBEASCOA Anatxu, *Glen Murcutt*, El País - Babelia, 18 junio 2005, p.20

⁵¹⁹⁵ CAPELLA Juli - MASCHERONI Loredana - PICCHI - TOMMASINI M^a Cristina, *¿Adónde vamos?*, en *Domus* n^o 822 enero 2000, p.50

⁵¹⁹⁶ KAVANAGH Alfred G. *La retórica digital*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.596

adaptada a la idiosincrasia del movimiento beat sería llevado a cabo por Alan Watts, alumno del gran estudioso del zen en Occidente, D.T. Suzuki. Obras como *Camino del zen*, o *Psicoterapia del Este y del Oeste*, fueron éxitos de ventas instantáneos. >>⁵¹⁹⁷

En el arte pero también en la arquitectura la espiritualidad aparece como fenómeno multicultural, en el que se integra el supremo acto creativo:

<< La tarea demiúrgica del arquitecto persigue los más altos objetivos, sólo al alcance de las divinidades: la creación de un espacio para la vida, el alumbramiento de la tierra para que los hombres puedan vivir, puedan estar. Sin la actividad del arquitecto, como bien sabía Vitrubio, los humanos errarían aún a tientas, como condenados. >>

Desde el proyecto divino / aéreo (afín con los *castillos en el aire*) la construcción empieza a concretarse en obra con el mítico enraizamiento:

<< El arquitecto los enraizó en la tierra; y entonces parecieron brotar bajo la luz. No es de extrañar que para los creadores heroicos del espacio habitable (arquitectónico o urbano), los primeros que habilitaron un lugar apto para la vida, como los Hijos de Noé, en el imaginario hebreo y cristiano, Cadmo en Grecia, o Fu Xi, en China, fueran al mismo tiempo los que crearon al ser humano y poblaron o repoblaron la tierra tras el Diluvio. En el origen era el *architetoon*. Y el arquitecto era Dios. >>⁵¹⁹⁸

El mismo autor insiste en otro texto sobre el celestial creador arquitectónico, un mito omnipresente a lo largo de la historia:

<< La arquitectura es un arte que los dioses inventaron y que aún practican. Desde muy antiguo, Dios ha sido el Gran Arquitecto del Mundo. En el siglo XVIII, se empezó a creer en un Ser Supremo, cuya facultad principal, la Razón, se honraba con edificios de formas geométricas grandiosas. >>

El proceso constructivo se retro-alimenta (circularidad viciosa) para alcanzar el “espíritu” en el nivel del supremo proyectista (Yahvé para los masones):

<< Para los masones, surgidos en el Siglo de las Luces, la arquitectura, basada en el conocimiento de los secretos constructivos del Templo de Salomón -proyectado por Yahvé-, era un medio para cultivarse. Se edificaba para edificarse. Para pintores masones como Robert, el arte de la arquitectura brindaba imágenes mentales, con volúmenes descomunales que ponían a prueba la inteligencia del hombre, que elevaban el espíritu. >>⁵¹⁹⁹

De histórico / mítico también podría tratarse al legado de MacLuhan:

<< Para la nueva generación de académicos, periodistas y *hackers* suele calificarse el legado de MacLuhan como si se tratara de una herencia religiosa o profética. Paul Levinson comentó: “Los esbozos para comprender nuestra era digital estaban en el estante de los libros de MacLuhan. Otros adoptan un enfoque más analítico en cuanto a la relación entre la canonización de MacLuhan y las narrativas religiosas de sus escritos. >>

... que sorprendentemente aparece dotado de tintes espirituales:

<< Por ejemplo Huyssen desvela elegantemente el programa teológico que subyace en el interfaz de MacLuhan, donde los temas de autor, como la “electricidad”, el “medio” y la “aldea global”, pueden sustituirse por “Espíritu Santo”, “Dios” y “Roma” respectivamente (Andrea Huyssen, “In the Shadows of MacLuhan: Jean Baudrillard’s Theory of Simulation”, en *Assemblage*, 10, pp.7-17). >>⁵²⁰⁰

Por todo ello, los estudiosos de MacLuhan descubren una inédita relación entre la teología y el ordenador:

<< El estudio filosófico de la nueva tecnología que realizó Richard Coyne establece un vínculo entre los valores espirituales y una sensibilidad romántica hacia nuestros medios. (Richard Coyne, *Technoromanticism: Digital narrative, Holisme and the Romance of the Real*, Cambridge, Mass.: MIT, 1999, p.304) Coyne incluye en este escenario la afirmación de MacLuhan según la cual la conversión

⁵¹⁹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁹⁸ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.63

⁵¹⁹⁹ AZARA Pedro, *Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el arte occidental*, en Catálogo *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004, p.130

⁵²⁰⁰ HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 2004, p.13

completa de nuestras vidas en una forma espiritual de información transformaría al planeta y a la “familia humana” en una conciencia única. (Richard Coyne, *Technoromanticism: Digital narrative, Holism and the Romance of the Real*, Cambridge, Mass.: MIT, 1999, p.63) >>

... a partir de ese momento las citas a MacLuhan asocian la nueva “tecnología” con cierta mística “simbólica”:

<< Coyne cita el comentario de Wasson sobre el hecho de que McLuhan interpreta el nuevo entorno tecnológico como un “libro de símbolos que revela la Encarnación. Puesto que todo en el mundo es un símbolo, McLuhan puede ofrecer una interpretación simbólica” >>⁵²⁰¹

Aparece un Dios tecnológico que incluso sorprendentemente incide sobre el dibujo y que Gómez Molina concibe bajo la denominación titular de *Escenarios. Internet y la nueva ciudad celestial; el dibujo del siglo XXI*:

<< Iniciar este trabajo bajo la palabra, el signo del segundo milenio, parece determinarlo a una reflexión sobre el mismo sentido de la modernidad, sobre el papel transformador del dibujo en la época de las tecnologías. >>⁵²⁰²

... y, entonces, el dibujo de la arquitectura ideal corresponde a un “modelo celestial”, virtualmente dibujado-proyectado en el aire (arquetípico *castillo en el aire*):

<< Las ciudades que han sido el centro del mundo han tenido un modelo celestial. Antes de que Roma se construyera dentro de un perímetro trazado a partir de la proyección de un recinto dibujado en el aire (el “pomerio”) >>⁵²⁰³

Un ejemplo modélico muy relacionado con la espiritualidad es Jerusalén (como ya citamos):

<< (...) la ciudad de Jerusalén, construida en lo alto de una colina, era el reflejo de una Jerusalén resplandeciente, forjada con metales preciosos moteados de gemas y de cristal de roca, cuya visión sólo estaba al alcance de los profetas. En esta ciudad, como en toda ciudad celestial, los mortales no podían vivir. >>

... que ‘necesariamente’ ha de tener un mítico modelo celestial dotado de una peculiar estructura constructiva (“nubes”):

<< La Jerusalén en los cielos descansaba sobre un delgado apoyo de nubes, apenas una sombra leve y blanquecina sobre un cielo intensamente azul, un poco de materia de incertidumbre sobre un fondo liso esmaltado de añil que protegía a los hombres en la tierra de su excesivo resplandor. >>⁵²⁰⁴

Sobre la “ciudad celestial” otro autor señala la identidad entre una futurista imagen científica y una iconografía histórica y espiritual:

<< De la misma manera que en la visión de la información, de la imagen científica, sigue estando presente la antigua imagen de la “ciudad celestial” del orden medieval. >>⁵²⁰⁵

... y en un profético (y por tanto proyectivo) momento histórico la ciudad celestial descenderá:

<< Sin embargo, tras la apertura del séptimo sello, la ciudad celestial descenderá de las nubes “engalanada como una novia ataviada para su esposo” (Ap, 21, 2+) >>⁵²⁰⁶

⁵²⁰¹ *Ibidem.*

⁵²⁰² GOMEZ MOLINA Juan José, *Máquinas de dibujar: territorios y escenarios del dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.69

⁵²⁰³ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.139

⁵²⁰⁴ *Op. cit.* p.140

⁵²⁰⁵ GOMEZ MOLINA Juan José, *Máquinas de dibujar: territorios y escenarios del dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.74

⁵²⁰⁶ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.141

También en los medios de comunicación populares aparece el Dios tecnológico, a propósito de la confluencia de arte y filosofía:

<< En *La nueva ciudad de Dios*, el filósofo Alonso y el artista Arzoz proponen foros laicos. Una nueva religión recorre el mundo como un espectro. Confía en el ‘progreso’ a ojos ciegos, cree en el poder liberador de la ciencia y la técnica. Está creando comunidades utópicas de creyentes puritanos que fundan *ciudades virtuales* en Internet. Es el fantasma del digitalismo, una religión embrionaria que aparece denunciada como la enésima superstición en *La nueva ciudad de Dios* (Siruela) un libro de Andoni Alonso e Iñaki Arzoz que reclama la creación de un foro en el que discutir y actuar frente a las consecuencias mitificadoras de las nuevas tecnologías. >>

... y se detecta una “nueva religión” en la que se venera a la diosa informática:

<< Los autores no se oponen a la informática ni a Internet. Opinan que son herramientas que deben ser aprovechadas, pero les preocupa que todo se esté revistiendo de un tono místico, profético y redentor: “Esta nueva religión que llamamos digitalismo tiene ya textos sagrados que anuncian la buena nueva. Como *La física de la inmortalidad*, de Frank J. Tippler, que especula con un futuro próximo en el que se podrán crear dobles digitales de cada persona”. >>⁵²⁰⁷

En el “modelo de lectura” contemporáneo y tecnológico aparecen proyecciones históricas, con reminiscencias de naturaleza (al menos en el lenguaje):

<< El ordenador, e Internet, han creado también un nuevo modelo de lectura, de organización de la información, aunque en la mayoría de ellos sigue subyaciendo la estructura diagramática del árbol tomista. >>⁵²⁰⁸

Respecto a este peculiar árbol natural / espiritual (“tomista”) surgen ciertas contradicciones estructurales (“sagrado / laico”) en la nueva red tecnológica:

<< Reclamamos el espacio de las ideas y hemos ganado distanciamiento con las cosas, seguimos ambicionando nuevamente un lugar sagrado, laico, desenraizado de aquello que no está sometido a las transformaciones. Hemos perdido el cielo religioso, pero formamos parte de esa comunidad de ciegos que se organiza en el espacio puro de la comunicación. Es un esfuerzo por recuperar, desde el descreimiento de la totalidad, un espacio global en el que pensemos como puro sentido. >>

... y en este contexto también aparece la “no visibilidad”:

<< Organizamos para ello una estructura de lectura que supere el antiguo espacio tomista del árbol lógico. Amamos lo disperso en la red, la no visibilidad del argumento, pero organizamos la experiencia como pura estructura de nodos que se organiza nuevamente en el árbol tomista. >>⁵²⁰⁹

Estas contradicciones internas empiezan a cuestionar las novedades tecnológicas y derivan hacia posicionamientos críticos (‘frentistas’ o “grupos de presión”):

<< “Frente a esto”, explica Alonso, “proponemos la creación de una Ciberatenas, un foro laico, abierto, horizontal y transversáculo. Un lugar donde analizar críticamente la realidad y las novedades tecnológicas. El objetivo sería crear grupos de opinión que terminen organizándose como grupos de presión”. >>

Evitando (entre otras problemáticas) que el “mundo virtual” anule la “realidad real”:

<< Mientras [Alonso y Arzoz], advierten contra los peligros de que la sociedad incorpore acríticamente los *avances* de la ciencia: la llamada literatura ciberpunk o películas como *Matrix* sueñan ya con implantes cerebrales conectados a la red que permitan sumergirnos en el mundo virtual hasta perder por completo la noción de “realidad real”. Un futuro cada vez más cercano según las informaciones de los medios de comunicación. >>⁵²¹⁰

También aparecen profecías sobre la nueva religión digital (“digitalismo”) heredera de tradiciones tanto herméticas como religiosas oficiales:

⁵²⁰⁷ PADILLA Andrés, *Un ensayo critica el lenguaje profético, místico y redentor que invade Internet*, El País, 29 marzo 2002, p.20

⁵²⁰⁸ GOMEZ MOLINA Juan José, *Máquinas de dibujar: territorios y escenarios del dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.73

⁵²⁰⁹ *Op. cit.* p.72

⁵²¹⁰ PADILLA Andrés, *Un ensayo critica el lenguaje profético, místico y redentor que invade Internet*, El País, 29 marzo 2002, p.20

<< El digitalismo, la nueva religión cuyas características definen Andoni Alonso e Iñaki Arzoz, no sólo cuenta con vehículos culturales recientes como los largometrajes de ciencia-ficción: hunde sus raíces en la adoración a Hermes Trimegisto durante las postrimerías del Egipto clásico y continúa con San Agustín y su *Ciudad de Dios*. >>⁵²¹¹

No obstante, recordemos el también ‘oficialismo’ de Hermes Trimegisto, que es objeto de estudio en la ciencia universitaria. González de Zárate lo cita en cuanto “trascendencia de *Los Hieroglyphica* entre la intelectualidad del Humanismo”:

<< Sabido es que los neoplatónicos florentinos del siglo XV pensaban que tanto Platón como las revelaciones precristianas atestiguaban la verdad de la doctrina mediante velados misterios, misterios que ellos entendían se encontraban en los arcanos jeroglíficos. Estas ideas están patentes incluso en el siglo XVII, como lo apreciamos en los escritos de Kercher al hablar de Hermes Trimegisto. >>⁵²¹²

Pero recordemos que Hermes Trimegisto también aparece (aunque escrito como Trimegisto) en el contexto de las Ciencias Ocultas:

<< *Hermes Trimegisto* (alquimia): Nombre de aquel a quien la leyenda atribuye la fundación del arte alquímico. Su nombre es la traducción del título egipcio del dios Thot, “tres veces grande”. Se habla de un personaje que adoptó este nombre, un sacerdote griego que recibió las teorías alquímicas de Oriente y que se encargó de propagarlas y crear con ellas escuelas, sobre todo en el mundo árabe. >>⁵²¹³

Entre la alegoría y el símbolo los jeroglíficos transmiten una “gran sabiduría” ocultista, en lenguaje codificado o “código secreto” (aunque no tan simple como el código binario de la informática) que requiere una iniciación (también erudición):

<< El sentido alegórico y simbólico que el ambiente cultural alejandrino dio a los jeroglíficos fue retomado por los pensadores del Humanismo, pues éstos comprendieron que mediante tales composiciones se traducían un código secreto. Así, en el siglo XVI, Belast precisa que estos jeroglíficos encierran dentro de sí, gran sabiduría, de manera oculta, para que los sagrados misterios no sean profanados por el vulgo. >>⁵²¹⁴

El doctor Gz. de Zárate después de citar a Hermes Trimegisto, desde el concepto de “código secreto”, remite a Plotino (del que ya hemos tratado en otro lugar) dentro de un contexto histórico intemporal que relaciona Egipto, Grecia y Renacimiento:

<< Plotino, a quien tradujera el celebre Humanista Ficino, señalaba que los sabios egipcios, en lugar de utilizar argumentos discursivos, habían descubierto un medio de plasmar conceptos mediante imágenes. Son estos conceptos los que, a juicio de los hombres del Renacimiento, buscaron los sabios griegos en Egipto, afirmación que no dudan en justificar siguiendo a Plutarco. >>

Incluso para ofrecer literalmente una nueva forma de “ver”, un concepto próximo a la visualización:

<< Esto dará lugar a investigaciones importantes que generarán una nueva forma de ‘hacer’ y de ‘ver’ la imagen, pues ésta no presentará exclusivos valores estéticos, sino que, fundamentada en planteamientos filosóficos, generará toda una serie de correspondencias significantes, tan sólo próximas al erudito. >>⁵²¹⁵

Incluso insiste luego en la importancia de Trimegisto a lo largo de la historia, citando a otros prestigiosos autores:

<< Para el director de la academia Careggi, es en Hermes Trimegisto donde se encontraba el origen de esta escritura sagrada, la cual la identifica plenamente con la propuesta en *Los Hieroglyphica* de Horapolo. YATES F. *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, 1983, p.17 y ss. >>⁵²¹⁶

⁵²¹¹ *Ibidem*.

⁵²¹² HORAPOLO (GONZALEZ DE ZARATE J.M^a, Ed.), *Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p.21

⁵²¹³ ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.740

⁵²¹⁴ HORAPOLO (GONZALEZ DE ZARATE J.M^a, Ed.), *Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p.21

⁵²¹⁵ *Ibidem*.

⁵²¹⁶ *Op. cit.* p.22

Por otra parte, a Trismegisto se le atribuye una nueva visión interior que conecta con el exterior, por medio del concepto alquímico de obra, del que nos ocuparemos en otro capítulo:

<< *Hermes Trismegisto* (alquimia): En una de las obras que se le atribuyen, conocida como *Libro de los siete capítulos*, habla de la importancia de la alquimia: “Mirad, os fue revelado lo que estaba escondido; la obra está con vosotros y en vosotros; y porque se halla siempre en vosotros, siempre la tendréis presente estéis donde estéis, en la tierra o en el mar”. No obstante, es la *Tabla Esmeralda*, que se basa en la frase “lo que está abajo es como lo que está arriba” su contribución más importante. >>⁵²¹⁷

Estos hermetismos nos inducen a introducirnos en la visualización interior, próxima a ciertos *Estados Mágicos de Conciencia*:

<< El diseño simbólico que aparece al principio de cada Trabajo recibe para nosotros el nombre de “mandala” por razones muy específicas.

Tradicionalmente un mandala es una estructura circular, pero no necesariamente. Esencialmente consiste en un “predicado” simbólico en forma visual sobre el cosmos externo o sobre un aspecto o porción del mismo. >>

... en los que se relaciona interior y exterior, mediando el *mandala* y que no siempre ha de ser necesariamente circular:

<< También es la expresión de un estado interno. (Las interpretaciones exterior e interior no son verdaderamente separables). (...)

En nuestro caso, el diseño de mandalas y las líneas maestras sobre su uso, van únicamente dirigidas a motivar una acción dentro de la psique del individuo en relación con el Sendero representado. >>⁵²¹⁸

En este contexto el *mandala* se define desde una concepción como la estudiada en Jung y que ahora pasa de la representación a la presentación, es decir a la producción de un estado de conciencia visualizable:

<< Mandala: Una imagen concéntrica de significado *metafísico*. En su sentido original es siempre circular (de ahí su nombre, que en sánscrito significa “circulo”), pero no tiene la misma limitación en la psicología de Jung, en la que puede representar cualquier estado de conciencia. Según principios mágicos básicos, un mandala concebido con entendimiento para representar un estado de conciencia dado, puede usarse también para producir dicho estado. >>⁵²¹⁹

Volviendo a aquellas otras formas de ver que ha citado el doctor Gz. de Zárate a propósito de Hermes Trimegisto, parece proponerse cierta actitud crítica que sugiere la apertura a otros campos espirituales (“otras formas de conciencia”), implicando incluso al histórico devenir escultórico en la definición de la “identidad”:

<< Perdimos en el trayecto, los pintores como los escultores, nuestra propia palabra, el territorio, el mundo que durante siglos nos dio identidad. El dibujo de las cosas del arte diluyó la palabra que le había dado origen y estamos en este final-principio de siglo, huérfanos de nosotros mismos; si la escultura ha pasado sólo en estos últimos cien años de imagen a estatua, de estatua a escultura, para ser luego solamente estructura, objeto, pieza o cosa, realidad-símbolo, proyecto o referencia de sí misma en una instalación, los pintores hemos perdido incluso la materia que determinaba el oficio, la identidad de la profesión. >>

... en la que más allá de la “corporeidad” parecen posibles otras “formas de conciencia”:

<< Los materiales del actual espacio de intercambio simbólico (...) han diluido la corporeidad del óleo, (...) o el fresco determinaron la realidad de los siglos anteriores, los signos de identidad de aquellas otras formas de conciencia. >>⁵²²⁰

⁵²¹⁷ ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.740

⁵²¹⁸ DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986, p.80

⁵²¹⁹ *Op. cit.* p.352

⁵²²⁰ GOMEZ MOLINA Juan José, *Máquinas de dibujar: territorios y escenarios del dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.70

... y precisamente “otras formas de conciencia” conducen a ciertos estados mágicos de conciencia centrados en el *Trabajo de los Senderos* del que enseguida trataremos:

<< El Trabajo de los Senderos involucra a los niveles más profundos de la mente: al Inconsciente, que es como una computadora preprogramada que nos conecta con la Fuente de la Vida. >>

Este campo de visualidad se interpreta como una “computadora” que establece puentes entre diferentes escalas, remitiendo a la Naturaleza esencial, al paradigma “Todo / Fuente”:

<< El Trabajo de los Senderos intensifica y fortalece la comunicación entre los diversos niveles de la psique, y cada una de las palabras y frases de la narración va a disparar, con toda probabilidad, reacciones en cadena de imágenes asociadas en muchas direcciones a la vez, todo en la Mente Profunda, que es esa parte de la psique que está continuamente “soñando”, tanto si estamos dormidos como despiertos. >>

La distinción entre sueño y vigilia carece de sentido en este contexto de “puentes” en el que las dualidades se conectan, y el “Sí-mismo” termina siendo relevante:

<< El Trabajo de los Senderos abre nuevos circuitos entre la computadora de la Mente Profunda y la conciencia normal, abriendo nuevas vías entre lo Interno y lo Externo, la Fuente y el Individuo, el Sí-mismo y la Personalidad. Dicho trabajo construye “puentes” entre el pequeño Universo que es el Hombre / Mujer y el Gran Universo que es el Todo / Fuente de nuestro ser. >>⁵²²¹

En paralelo se evidencia un aspecto creativo en el esoterismo que atrae a ciertos artistas contemporáneos, destacando por su difusión popular el caso de Madonna y su interés (más o menos pasajero) por la Cábala:

<< La cantante y actriz estadounidense Madonna está realizando un viaje de tres días en Israel para conocer a fondo el misticismo judío. Así, estuvo ayer presente en una conferencia sobre el tema. El periplo de la ‘reina del pop’ también incluyó una visita a la sepultura de un sabio rabino. Ante este repentino entusiasmo de la diva en los asuntos esotéricos, varias personas mostraron su incredulidad.>>⁵²²²

También en otras publicaciones Madonna aparece junto a otros artistas que muestran su interés por la Cábala:

<< Tal vez donde mejor se perciba la habilidad para las relaciones públicas de Berg sea en la captación de personajes millonarios y famosos para lo que sus detractores y los familiares de algunos seguidores denominan “su secta”. La diseñadora Donna Karan, las actrices Demi Moore y Elizabeth Taylor, la cantante Britney Spears, Barbra Streisand, la rica heredera Paris Hilton, Naomi Campbell... Todas ellas se han declarado seguidoras de la cábala. Pero el caso más sonado y que más ampollas ha levantado entre los sectores ortodoxos ha sido el de Madonna. >>⁵²²³

Hay, sin embargo, voces muy críticas con el descubrimiento espiritual de Madonna y más particularmente con el negocio que algunos rabinos hacen asociado a la espiritualidad. A pesar de la devaluación que el interés de Hollywood pueda suponer, esta tradición se ha caracterizado por la valoración en los textos sagrados de la relación entre letra y número:

<< Los enemigos del rabino cuestionan sus métodos de recolectar fondos y su enriquecimiento (...) con el “negocio de la espiritualidad”. A su juicio, ha simplificado la cábala (una vía de conocimiento basada en el estudio del significado oculto de los textos sagrados sobre la base de que cada letra tiene un valor numérico) y, apoyándose en una eficaz psicología de masas y en una elaborada estrategia de marketing, explota a sus seguidores para vender cientos de “productos”, así denominados por el propio Centro de la Cábala Mundial, a precios astronómicos. >>⁵²²⁴

⁵²²¹ DENNING M. - PHILLIPS O., *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986, p.5.

⁵²²² MERCADE Paula, *El misticismo judío seduce a Madonna*, El Correo 17 septiembre 2004, p.34

⁵²²³ OBERLANDER Beatriz, *El negocio del rabino de Madonna*, El Mundo - Crónica nº 466, 19 septiembre 2004, p.14

⁵²²⁴ *Op. cit.* p.13

El interés por las “correspondencias” aparece también en las visualizaciones creativas en las que incluso se concreta como “lista”. En la proyectiva *Programación de la Mente Profunda antes del Trabajo de Sendero* se observa previamente que:

<< Los Trabajos de Sendero vienen precedidos por una lista de correspondencias y por un mandala especialmente diseñado. >>⁵²²⁵

Hemos de destacar la utilización del *mandala* en el *Trabajo de Sendero* como soporte introductorio de visualización, reseñando uno de los dos métodos:

<< Uso del mandala y de las correspondencias: Método A. Se leen primero las correspondencias de una forma reflexiva, no pretendiendo tanto memorizarlas como descubrir a través de ellas el carácter de las realidades espirituales a las que apuntan. >>

... y las etapas de la práctica se van encadenando:

<< A continuación se pone la lista a un lado, se coge el mandala y se coloca delante de los ojos, a la distancia normal de lectura y en el centro del campo de visión. Manteniéndolo así, se descansa la vista sobre él, sin concentrarse especialmente en ninguna parte concreta. Entre tanto, se van recordando, tanto como se pueda, las correspondencias, y se permite que la mente se detenga y elabore sobre cualquiera de ellas que se encuentre particularmente chocante o atractiva. Con media hora habrá tiempo de sobra para el conjunto de todo el ejercicio. >>⁵²²⁶

Pero volviendo al concepto de correspondencias, otros autores destacan que éstas forman parte integral de la *Cábala*:

<< La palabra *cábala*, *Kábala* o *Qabbalah*, proviene del hebreo “tradición”. Aunque algunos estudiosos han considerado a Isaac el Ciego (1165-1235) su creador, y a los trabajos gnósticos del Apocalipsis de San Juan inspiración de los primeros escritos cabalísticos, lo cierto es que el primer breviario cabalista se compone de dos obras situadas cronológicamente en el siglo II: El *Sepher Yetzirath* o *Libro de la Creación* (Formación), y el *Zohar* o *Libro del Esplendor*. >>

... que llega incluso a proponerse como “ciencia”:

<< A partir de ellos se puede hablar realmente de la *cábala* como ciencia. Ciencia que a lo largo de la Edad Media se va a considerar bajo dos aspectos distintos: la *cábala* antigua o doctrina metafísica y esotérica de los hebreos, y *cábala* moderna o de carácter mágico; sobre todo a partir del siglo XV y gracias a la labor desarrollada por Isaac Lorin. >>⁵²²⁷

... siendo particularmente importante el uso de “números y letras”, como puede leerse en el *Zohar*:

<< “El espíritu refleja en el alma mortal una luz de vida y es él quien la lleva hacia su origen, hacia Dios”. Para los cabalistas, el hombre ha sido creado a la imagen de Dios y mantiene sus atributos; la creación ha sido hecha por medio del pensamiento y de la voz del Inconcebible, que ha contado, a modo de auxiliares con los números y las letras, porque estos poseen unas ciertas virtudes. >>⁵²²⁸

... de hecho en la *Cábala* se estudia todo un “cuadro de equivalencias”:

<< Como la *Cábala* busca la interpretación secreta de las letras y los números, ofrecemos un cuadro de equivalencias del alfabeto hebreo y su valor numérico: Alfabeto hebreo: aleph: Alfabeto occidental: a; valor numérico: 1 (...) Alfabeto hebreo: zain: Alfabeto occidental: z; valor numérico: 7 >>⁵²²⁹

De esta manera la *Cábala* parece conceptualmente próxima a la *Hermenéutica* definida como “interpretación de textos” sagrados, que siguiendo los planteamientos de Eleazar, devienen muy creativos, incluyendo la interpretación de “formas”:

<< Para la interpretación de los textos cabalísticos conviene seguir los planteamientos de Eleazar de Worms en su obra *Comentarios cabalísticos sobre el Pentateuco*, donde señala trece reglas: 1-

⁵²²⁵ DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986, p.79

⁵²²⁶ *Op. cit.* p.81

⁵²²⁷ ALONSO J.Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.359

⁵²²⁸ *Ibidem.*

⁵²²⁹ *Op. cit.* p.361

Descomposición de la palabra en dos para después formar palabras enteras con las letras de cada una de ellas. 2- Transponer letras para formar palabras. 3- Genetría, valor numérico de la suma de las letras de una o varias palabras con el mismo valor numérico. 4- Formas y rasgos de las letras. >>⁵²³⁰

Parece sencillo el paso de la Cábala en tanto definición teórica a la *Cábala práctica*, que realizamos en la tradición espiritual occidental ‘heterodoxa’ interesada en la práctica de visualización con *Senderos*:

<< (...) una de las más renombradas técnicas usadas en la Cábala práctica (el núcleo de la Tradición Esotérica Occidental: *el arte de los Trabajos del Sendero*.

Los Trabajos del Sendero son narraciones estructuradas evocando imágenes y sentimientos: una serie progresiva de sucesos visualizados en un viaje heroico de dimensiones que se abren y llevan al lector / oyente / participante desde un mundo terrenal hacia los niveles superiores de conciencia. >>⁵²³¹

En un trabajo asociado a la Cábala se practica con la visualización de senderos espirituales y concretamente en el *Trabajo del sendero 31* destacamos que en la construcción / narrativa de la visualización aparece una “fisura” en el suelo por donde sale “fuego”:

<< Nos hallamos inmersos en la cálida luz de un día de verano, bajo un cielo azul intenso. (...)

Hemos entrado ahora en una región más desolada, una extensión de piedra desnuda y, aunque desconocemos la causa, el cielo sobre nuestras cabezas se ha oscurecido.

Miramos a nuestro alrededor y vemos cómo de una fisura del suelo surge un penacho de humo rápidamente seguido por una llamarada. De inmediato brota una segunda llama por el lado opuesto. Después, otras varias, en rápida sucesión, aparecen como chorros a alguna distancia delante de nosotros. Las llamas llegan a alcanzar una gran altura, llenando el cielo: libres e inmensas, son como los mechones sin trasquilar del Fuego. Nos volvemos hacia él lado por el que hemos venido, pero no hay retirada posible, porque en dicha dirección también el fuego ha hecho acto de presencia. >>⁵²³²

En sorprendente afinidad un artista (Matt Mullican) también visualiza una escenografía asimilable, con una visualización proyectiva (aquí inversa, por partir de un dibujo) donde también aparece un pequeño “corte” en un suelo asociado a un entorno rojo y a un “cráter”:

<< “En 1975 hice un dibujo de las puertas del Infierno, que no era sino un pequeño agujero en el suelo, como un corte, bastante pequeño. Durante la performance yo me sentaba enfrente del dibujo y proyectaba mi mente en el dibujo, intentando demostrar el hecho de participar dentro de una realidad representada, frente a un público. De modo que entraba y me caía en el dibujo, y el agujero resultó tener una anchura de una milla y media. Yo no estaba realmente en el suelo, sino flotando en el aire y descendía paulatinamente. Todo el paisaje, todo era rojo, sombras rojizas, una imagen mucho más dramática de lo que me había imaginado en un principio. >>

... en este caso la visualización podría ser realizada por el público que asiste a la narración del artista:

<< Así que ahí estaba yo, cayéndome dentro de un enorme cráter, y describí al público como aterricé justo al borde del cráter. >>⁵²³³

La relación del trabajo de visualización de los *Estados Mágicos de Conciencia* con la Cábala se hace explícita, especialmente cuando convergen la naturaleza exterior del “Arbol” con la interior (Pequeño / Gran Universo):

<< Los Estados Mágicos de Conciencia son dimensiones de la Psique Humana que dan acceso al conocimiento y poder de los Grandes Arquetipos que subyacen a toda existencia.

⁵²³⁰ *Op. cit.*p.362

⁵²³¹ LLEWEWLLYN WESCHCKE Carl, *No estamos completos...*, en DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luis Cárcamo, Madrid, 1986, p.5

⁵²³² DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luis Cárcamo, Madrid, 1986, p.127

⁵²³³ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.594

Dichas dimensiones se alcanzan viajando por los Senderos del Arbol de la Vida de la Cábala, ese “plan” común a las estructuras del Pequeño Universo de la Psique Humana y del Gran Universo en el que tenemos nuestro ser. >>⁵²³⁴

Como ya dijimos desde el lenguaje se establece una relación del *Arbol de la Vida* de la Cábala a la “computadora”:

<< El Trabajo de los Senderos involucra a los niveles más profundos de la mente: al Inconsciente, que es como una computadora preprogramada que nos conecta con la Fuente de la Vida. >>⁵²³⁵

Y, recíprocamente, en la visualización creativa de Mullican también aparece el “ordenador”, entre otros recursos creativos como la escultura y el dibujo, que hemos valorado en su relación con la visualización:

<< En el sistema de Mullican, la equivalencia entre *ser* y *representar* se produce constantemente. El mapa de Mullican se compone de los siguientes elementos: dibujos, esculturas, banderas, signos luminosos, performances, obras por ordenador. (...) los dibujos se interpretan, se dotan de contenido, al ser interpretados como “motivo” de las performances: “En 1975 hice un dibujo de las puertas del Infierno (...)” >>⁵²³⁶

Tal como afirma el artista el “ordenador” queda asociado creativamente (además de con las “performances”) a la “hipnosis” que nos interesa más por su proximidad a otras dimensiones ‘herméticas’:

<< “Mi interés por la inteligencia artificial empieza con los primeros dibujos, y aquel intentar entrar en una realidad ficticia. Eso es lo que he estado haciendo con el ordenador. También tiene su origen en la hipnosis y las performances. (...)” >>⁵²³⁷

Incluso el ordenador (*Computer*) deviene Proyecto de visualización creativa, netamente introspectiva:

<< En 1986 Mullican comenzó su *Computer Project*. Con él pudo desarrollar plenamente ideas que habían estado desde el principio en su trabajo: el viaje dentro de la imagen, el intercambio entre sujeto y objeto, las leyes físicas y psíquicas que rigen dentro del mundo representado. >>⁵²³⁸

Mullican pasa del ordenador (y del dibujo ‘penetrable’) a la “ciudad virtual”, pero ahora nos interesa recordar sobre todo su paso al otro lado del “espejo”:

<< Mullican construyó una ciudad virtual de 6 x 3 km. con paisajes, edificios, calles, muebles. Los cinco niveles de consciencia aparecen con distritos o barrios de dicha ciudad. (...) Lo que estamos visitando es una imagen, estamos entrando dentro del cuadro, pasando al otro lado del espejo. >>⁵²³⁹

... porque también desde la escultura de Pedro Croft los reflejos artísticos contrarían la perspectiva del dibujo:

<< (...) en sus dibujos, es fácil concluir casi todo lo ahora dicho. Si en determinados momentos pudieron suponer una especie de frágil devaneo, coqueteando con veladuras y campos limítrofes de lo indescifrable, hoy su dibujo se ordena en su desorden, (...) creando desequilibrios que acaban por salirse fuera del campo de la visión (...) “Existen dos situaciones: la memoria es la que tiene que ver con los planteamientos o creaciones de paradojas; y otra, la superposición. >>

... e incluso al final se convierten en espejismos:

⁵²³⁴ DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986, p. contraportada

⁵²³⁵ *Op. cit.* p.5

⁵²³⁶ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.594

⁵²³⁷ *Op. cit.* p.603

⁵²³⁸ *Op. cit.* p.601

⁵²³⁹ *Ibidem.*

<< Medir el espacio, de un lado al otro del papel y de abajo a arriba, me ayuda un poco a ordenar el mundo”. Así, como en sus piezas escultóricas, nuestro entorno se convierte en un espejismo, en una suerte de reflejos que contrarían la perspectiva y nos hace dudar ante todo punto de intersección. >>⁵²⁴⁰

El trabajo fluctúa entre la marginalidad (“márgenes”) y el “ocultamiento”:

<< Es ésta una práctica que complementa sus piezas tridimensionales en el sentido de que las preocupaciones que las motiva son las mismas (...) recrea el indeterminado dominio de sus espejos que nos sitúan en el límite de lo posible y lo tangible (...) Curioso que sus dibujos adquieran cada vez mayor presencia física, que llega incluso a alcanzar la dimensión de sus esculturas, como también lo es su aspecto inacabado, (...) También resulta significativo que sea el *gouache* la pintura elegida, suponemos que por el espesor y la opacidad que se consigue en cada veladura, llegando a una especie de ocultamiento, de cubrición, de piel. >>

... “espejos” y “dibujos” interaccionan en el proyecto escultórico de Croft:

<< Los dibujos trabajan los desequilibrios de la escultura, también tratan de activar unas zonas en detrimento de otras, de coquetear con los márgenes. >>⁵²⁴¹

Los dibujos de Mullican participando de la hipnosis, construyen un territorio trazado sobre el suelo (“cinta adhesiva”), en relación con la acción corporal:

<< (...) los dibujos se realizan durante una performance o a partir de una imagen aparecida en una de las performances.

(...) citar la performance *Saliendo de la estación Central (On my way from the Central Station, Bruselas, 1996, serie de performances Matt Mullican under Hipnosis, Roomade Productions)*. Durante esta sesión un hipnotizador sugiere a Mullican que reviva los pensamientos que cruzaron su mente al salir de la estación Central. Mullican lo hace, canturreando como lo hizo “al salir de la estación Central”, mientras dibuja con cinta adhesiva un cuadrado sobre el suelo, dentro del cual se genera un *lugar*. >>

... la representación forma parte de esta peculiar instrumentación en la que la mente participa activamente:

<< Estos lugares que Mullican construye durante las performances son lugares de representación, con una referencia mínima (la cinta adhesiva sobre el suelo), pero capaces de generar vastos espacios mentales.>>⁵²⁴²

La realidad dibujada en el suelo también se utiliza excepcionalmente en la acción corporal implícita en el cine / teatro ‘dogmático’ de Lars Von Trier:

<< La colección de Cine Europeo ofrece dos películas dispares [*Dogville* y *La Cena de los Idiotas*] aunque ambas inspiradas en el mundo del teatro. *Dogville*, del audaz cineasta danés Lars Von Trier, líder del movimiento Dogma, fue la revelación del festival de Cannes de 2003; (...)

El artificio teatral se ofrece en toda su desnudez: es un espacio vacío, despojado de elementos decorativos, un pueblo pintado con rayas infantiles sobre un suelo negro, donde no hay casas reales ni puertas, ni calles, ni valles, ni montañas. “En los años treinta, huyendo de una banda de gánsteres, una bella y enigmática mujer [Nicole Kidman] es atrapada por los habitantes de una remota aldea de las montañas rocosas llamada Dogville; (...) “ en opinión de Oscar Peyrou >>⁵²⁴³

Mullican también actúa sobre un lugar dibujado (su “estudio”) y en sus ensoñaciones su identidad deviene oscilante, al polarizarse (con mayúsculas) entre “lo Material y lo Espiritual”:

<< Entre el año 72 y el año 76 Mullican trabajó, por así decirlo, en un estudio dibujado, en el espacio imaginario de un estudio ficticio. En este espacio desarrolló, como acabamos de mencionar, experimentos de física y exploraciones del espacio de su memoria y sus sueños. Al vaivén de que hablábamos antes entre sujeto y objeto, realidad y representación, símbolo e idea, se añaden ahora otros dos contrarios: lo Material y lo Espiritual. A partir de ellos Mullican empezará a desarrollar sus Cosmologías. >>⁵²⁴⁴

⁵²⁴⁰ BARRO David, *José Pedro Croft - Lo virtual contra lo posible*, Lápiz nº185, p.52

⁵²⁴¹ *Ibidem*.

⁵²⁴² GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.595

⁵²⁴³ GALAN Diego, ‘Dogville’ y ‘La cena de los idiotas’, *El País* 3 noviembre 2005, p.40

⁵²⁴⁴ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.598

Aparece, pues, una artística *Cosmología* donde el sujeto realiza un viaje ‘total’ (que podría calificarse de iniciático) por un Sendero (cabalístico incluso) también dibujado:

<< La primera *Cosmología* data de 1973. Un Dibujo esquemático representa el viaje del sujeto desde antes de nacer hasta después de su muerte. El Dibujo se lee de arriba a abajo. >>⁵²⁴⁵

Paradójicamente en las fluctuaciones de identidad entre Mullican y su dibujo (*alter ego*), descubrimos que el artista no tiene estudio mientras que paradójicamente su dibujo sí lo tiene:

<< A partir de ahí Mullican realizó más de cuatrocientos dibujos en los que un personaje ficticio, Glen, una figura de palo que es claramente un *alter ego* de sí mismo, entraba y se paseaba por el dibujo. (...) Mullican no tenía estudio, pero *Glen Murcutt* sí. >>⁵²⁴⁶

Recordemos que, muchos años antes, Duchamp ya practicaba artísticamente la identidad fluctuante. Así sobre Rose Sélavy escribe Pierre Cabanne en *Conversaciones con Marcel Duchamp* (Anagrama, Barcelona, 1972) aclarando esta “identidad”:

<< “He querido (...) cambiar de identidad y lo primero que se me ha ocurrido es adoptar un nombre judío. Yo era católico y ya era un cambio eso de pasar de una religión a otra. No encontré un nombre judío que me gustara o me tentara, y de golpe tuve una idea: ¡por qué no cambiar de sexo! De ahí vino entonces el nombre de Rose Sélavy. Ahora quizá suene bien, los nombres cambian con las épocas pero en 1920 Rose era un nombre tonto. (...)” >>⁵²⁴⁷

En la entrevista de Nancy Doll (*Interview whit Matt Mullican*, Santa Barbara Museum of Art, 1992), la “hipnosis” practicada por Mullican incide incluso sobre la identidad de la persona (otra), al tiempo que virtualmente crea otra realidad espacial y arquitectónica:

<< “Nancy Doll: Usted ha estado utilizando el proceso de la hipnosis durante muchos años ya.
Matt Mullican: Sí, pero nunca lo he utilizado de la misma manera. Antes, me hacía hipnotizar para recrear una edad distinta u otra persona, pero en el trabajo más reciente la cuestión central es la sugerencia, la idea de sugestión en hipnosis. Por ejemplo, si dibujo un cuadrado con tiza sobre el suelo y me coloco dentro de este cuadrado, y entonces el hipnotizador dice que un cierto estado emocional está dentro de ese cuadrado, cuando me encuentro de ese cuadrado tengo ese sentimiento, esa emoción que ha sido sugerida. >>

Sorprendentemente en esta práctica instrumentada por la “hipnosis” la “Arquitectura de la Emoción” aparece relacionada con la “realidad virtual”:

<< De modo que el cuadrado se ha convertido en una Arquitectura de la Emoción, lo que tiene mucho que ver con la idea de la realidad virtual, o la simulación de un espacio.” >>⁵²⁴⁸

... Y ejemplarmente la arquitectura adquiere otra dimensión espacial (‘escultórica’ incluso) de “realidad virtual” cargada de emociones (“enamorado”) que curiosamente no necesita ser construida por ninguna tecnología:

<< “M.M: Así, por ejemplo, el hipnotizador podría decir que dentro de ese cuadrado voy a sentirme enamorado y maravillosamente bien. (...) N.D: Y eso va a ser una serie de performances.
M.M: Sí, exactamente. Será una serie de performances que tienen mucho que ver con la idea de realidad virtual y con la noción de espacio físico y arquitectura. Es como si el aspecto emocional de una habitación determinada fuera destilado y la habitación ya no existiese físicamente, pero es sugerida a través de la hipnosis”. >>⁵²⁴⁹

⁵²⁴⁵ *Op. cit.* p.599

⁵²⁴⁶ *Op. cit.* p.597

⁵²⁴⁷ DUCHAMP Marcel, *Escritos. Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.135

⁵²⁴⁸ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.595

⁵²⁴⁹ *Ibidem.*

En el trabajo visualmente creativo y espiritual del Sendero, mediando la geometría del *mandala*, se inducen ciertas ensoñaciones un tanto hipnóticas:

<< En nuestros mandalas de los Trabajos de Sendero, el centro está representado por un patrón de líneas cuidadosamente elegidas que bien pudiera parecer algún tipo de dispositivo hipnótico. (...) Sin embargo, los diseños de los centros de nuestros mandalas son lo suficientemente potentes, (...) como para inducir en la mente profunda esa acción psíquica interna que pretenden sugerir. (...) Los dos métodos que se explican a continuación son para usar la noche antes del Trabajo y esto puede hacerse individualmente como en grupo. (...) el método B es más avanzado que el método A. La mejor hora para ponerlos en práctica es justo antes de dormir. >>⁵²⁵⁰

En este sentido recordamos históricos dispositivos ópticos, susceptibles de ser catalogados como hipnóticos, en el contexto de las vanguardias históricas artísticas. Podría ser el caso de Duchamp y sus “discos giratorios” (formando parte de un ‘proyecto total’) que incluso aparecen en soportes dinámicos, como el cine:

<< (...) en la película *Anémic cinema* (1926, en colaboración con Man Ray y Marc Allégret) figuraron unos discos giratorios con inscripciones espiraliformes (...) No creo necesario insistir más en que estos aparatos ópticos de Duchamp continúan con la misma argumentación erótica y burlesca que ya hemos visto en los ready-mades y en el Gran vidrio. >>⁵²⁵¹

Además de estos “discos giratorios”, determinados “efectos” visuales son provocados por otras máquinas de Duchamp, que frecuentemente también incorporan formas espirales:

<< (...) *Discos ópticos* sin textos, empleados en la mencionada película de 1926, o en los diferentes series de *Rotoreliefs* que imprimió desde 1935. (...) La *Rotative demisphere* (1925) es otro dispositivo giratorio, pero el disco posee un relieve real [espirales múltiples]. Otra cosa interesante en esta familia de trabajos es que se trata de máquinas reales construidas ex profeso para provocar determinados efectos. >>⁵²⁵²

Otros son los efectos (‘más profundos’) producidos por la hipnosis que interesan artísticamente a Mullican, los que, al incidir sobre la identidad, el yo queda cuestionado y abierto a una realidad (otra) más auténtica:

<< Los dibujos y las performances de Mullican habitan en el lugar que Mullican define como “Símbolo”: “El símbolo del hombre. Es todos los hombres y no un hombre concreto.” “Cuando hipnotizas a alguien y le sugieres que se convierta en un perro o una bruja, no se convierten en cualquier perro o cualquier bruja, sino verdaderamente en EL perro y LA bruja. No existen retratos sutiles bajo hipnosis, todo el mundo sobreactúa” (Michel Tarantino, *Interview Matt Mullican and Michael Tarantino*, Cambridge, Massachusetts, MIT Visual Arts Center, 1990). >>⁵²⁵³

No obstante el artista insiste en comprender el sentido profundo de la hipnosis, un peculiar estado de “consciencia” entre la vigilia y el sueño, que permite la integración interior / exterior:

<< Pero hay algo más en esta relación dibujos-performance. Mullican siempre insiste en que se comprenda la idea de hipnosis, para comprender el sentido de sus performances. *Hipnosis* es un estado especial de la conciencia, similar en algunos aspectos al sueño, en el que el sujeto es extremadamente sugestionable, de modo, que, ante la sugestión hecha por el hipnotizador de estar en una situación determinada, el hipnotizado realmente *está* en esa situación. >>

... y sobre todo la integración de “objeto y sujeto”, en cierto modo equiparable al espiritual estado de No-dualidad (que venimos tratando):

⁵²⁵⁰ DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luis Cárcamo, Madrid, 1986, p.80

⁵²⁵¹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.177

⁵²⁵² *Op. cit.* p.178

⁵²⁵³ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.596

<< Pero a la vez, el hipnotizado permanece despierto, siendo plenamente consciente de lo que ocurre a su alrededor en un tiempo real. En sus performances bajo hipnosis, Mullican está a la vez dentro y fuera del dibujo, al otro lado y a este lado del espejo, es objeto y sujeto, actor y espectador. (...) desde las actuaciones (performances) en las que el artista se relaciona con su propio cuerpo y su persona en una posición de alteridad para *introducirse* en la imagen (B. Mari, *¿Qué está pensando este hombre?*, en el catálogo Matt Mullican, Valencia, IVAM, 1995). >>⁵²⁵⁴

En el paso hacia otra realidad se visualiza una puerta en el Sendero espiritual, un trabajo (cuan proyecto) que prepara la construcción del día siguiente:

<< Uso del mandala y de las correspondencias: Método B. Como en el método A, se lee y se reflexiona sobre las correspondencias. Luego se pone el mandala a la distancia normal de lectura delante de los ojos, cuidando que se halle en el centro del campo de visión y de que no se mueva.

Se mira al mandala: al principio, se reflexiona sobre su diseño simbólico, después se hace descansar la vista sobre el área central. Se contempla pasivamente; si empieza a hacer “efectos ópticos” ante nuestros ojos, se aceptan sin preocupación. >>⁵²⁵⁵

... y la construcción con este método (B) continúa pasando de la visión exterior a la interior:

<< Método B. Tras unos minutos (cuando se está seguro de poder visualizar el mandala o al menos sus rasgos principales) se cierran los ojos y se construye la imagen. (No hay que volver a mirar al dibujo para refrescar la memoria. La mente profunda recuerda mucho más de lo que la mente consciente puede imaginar.) Con los ojos cerrados, se “ven”, con la máxima claridad posible el patrón central y el marco que lo contiene. *Después, en la imaginación, se pasa a través de la puerta, es decir, se atraviesa el patrón central.* Conforme lo estamos cruzando, se imagina éste fluyendo como líneas de fuerza todo a nuestro alrededor. Luego, se permite que dicho campo de energía se borre de la conciencia y, mientras que se sigue sentado con los ojos cerrados, se reflexiona sobre las correspondencias. >>

... concluyendo en el ‘futuro’ (proyectivamente incluso):

<< Procúrese que ésta sea la última cosa en la que se ocupa la mente antes de dormir. Se trata de un método avanzado y poderoso de condicionamiento de la mente profunda para el Trabajo de Sendero del día siguiente. >>⁵²⁵⁶

Volviendo a restablecer ciertos paralelismos entre esta visualización espiritual y el trabajo de Mullican, recordamos ahora que en sus *performances* históricas también atraviesa puertas y orificios en la tierra (naturaleza):

<< En el sistema de Mullican, la equivalencia entre *ser* y *representar* se produce constantemente. (...)

“En 1975 hice un dibujo de las puertas del Infierno, que no era sino un pequeño agujero en el suelo, como un corte, bastante pequeño. Durante la performance yo me sentaba enfrente del dibujo y proyectaba mi mente en el dibujo, intentando demostrar el hecho de participar dentro de una realidad representada, frente a un público. De modo que entraba y me caía en el dibujo, y el agujero resultó tener una anchura de una milla y media. Yo no estaba realmente en el suelo, sino flotando en el aire y descendía paulatinamente. Todo el paisaje, todo era rojo, sombras rojizas, una imagen mucho más dramática de lo que me había imaginado en un principio. >>

... que le conducen a una disolución del yo (“no quedó nada de mí”) que podría adquirir ciertos tintes espirituales:

<< Así que ahí estaba yo, cayéndome dentro de un enorme cráter, y describí al público como aterricé justo al borde del cráter. Sobre la piedra había un círculo perfecto. (...) Empecé a caer cada vez más deprisa, como en una especie de molinillo. Mi cuerpo ya no era mi cuerpo. (...) Continué cayendo hasta que ya no quedó nada de mí. >>⁵²⁵⁷

Mientras que para la visualización creativa se propone otro yo, el “Yo superior”:

⁵²⁵⁴ *Ibidem.*

⁵²⁵⁵ DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986, p.82

⁵²⁵⁶ *Ibidem.*

⁵²⁵⁷ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.594

<< Solamente trabajando con y dentro del poder del Yo superior pueden asegurarse resultados duraderos.>>⁵²⁵⁸

Recordemos que también Duchamp se interesa por la visualidad de la puerta, incluyendo el agujero (“dos agujeritos”) para atravesarla visualmente:

<< La instalación definitiva en el Philadelphia Museum of Art da una idea del efecto perseguido: (...) el espectador penetra en una habitación escasamente iluminada, vacía. Al fondo, embutido en un poderoso marco de ladrillos vistos, se ve un viejo portalón (...) La existencia de dos diminutos agujeros, practicados en el centro, a la altura del ojo, sólo se revela cuando nos acercamos a examinar cuidadosamente, las características físicas de ese objeto. ¿Y si miramos a través de ellos? >>⁵²⁵⁹

Desde *Etant donnés* en un cierto momento se atraviesa ‘el espejo’ entre dos mundos, accediendo a una sorprendente naturaleza interior:

<< A través de él se percibe todo el cuerpo de una mujer desnuda, con las piernas abiertas hacia el espectador, mostrando ostentosamente el sexo, desprovisto de vello púbico, y cuya mano izquierda (la única visible) sostiene una lámpara de luz verdosa. Este cuerpo blanquecino descansa sobre un lecho otoñal de ramas secas. Al fondo, en un luminosísimo paisaje campestre, se percibe una cascada cuyas aguas ilusorias caen con un auténtico movimiento perpetuo. >>

... instalación interior que por su ilusionismo visual podría considerarse un antecedente de la realidad virtual:

<< Duchamp, que se pasó casi toda su vida denostando la pintura retiniana, sobrepasó aquí todos los extremos del ilusionismo visual. La puerta es auténtica (fue llevada a Nueva York desde Cadaqués), y el que se asoma a sus dos agujeritos tiene la sensación de contemplar un fragmento, eventualmente congelado, de la realidad. >>⁵²⁶⁰

Recordemos el secretismo (quizás ‘ocultismo’ en un entorno espiritual marginal) de Duchamp respecto al proceso creativo seguido en esta obra ‘póstuma’:

<< *Etant donnés* fue concebida y ejecutada en secreto en el estudio neoyorkino de Duchamp, situado en 210 West 14 th St: sólo unos pocos íntimos del artista (entre ellos su mujer Alexina y el hijo de ésta, Paul Matisse) conocieron este trabajo antes de que se revelara su existencia, tras la muerte de Duchamp. >>⁵²⁶¹

Este último juego / “secreto” podría recordarnos a otros creativos secretos programáticos como el sonido producido por un objeto desconocido escondido dentro de un ovillo de cuerda en *A bruit secret*, conocido *ready - made* de 1916. Incluso podría recordarnos a sus juegos espirituales (citados a propósito del cuestionamiento de la identidad), donde tiene el proyecto de pasar de católico a judío, no sabemos si también de “jugar” con la Cábala, o en realidad simplemente se trataba “de pasar ...”:

<< Rose Sélavy: “He querido (...) cambiar de identidad y lo primero que se me ha ocurrido es adoptar un nombre judío. Yo era católico y ya era un cambio eso de pasar de una religión a otra. (...)” Pierre Cabanne, *Conversaciones ...* >>⁵²⁶²

Vemos que, tanto los artísticos juegos de identidad de Duchamp / Rose Sélavy, como la citada disolución del yo de Mullican / Glen, en el fondo están cuestionando un yo, que otros autores escriben con minúsculas, en tanto *alter ego* de un *Yo Superior*:

<< Yo inferior: La parte de la persona que consta del cuerpo físico y de todas las funciones instintivas y emocionales de la psique, produciendo incluso las más elevadas emociones; incluye también a la mente

⁵²⁵⁸ DENNING Melita y PHILLIPS Osborne, *Guía práctica Llewellyn para la visualización creativa*, Luís Cárcamo, Madrid, 1981, p.249

⁵²⁵⁹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.200

⁵²⁶⁰ *Ibidem*.

⁵²⁶¹ *Op. cit.* p.199

⁵²⁶² DUCHAMP Marcel, *Escritos. Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.135

racional. El término “inferior” no es en modo alguno despectivo, y el Yo Inferior encuentra su lugar natural y armónico en una *personalidad* gobernada por el *Yo Superior*. >>⁵²⁶³

Aquella disolución / transformación del yo puede ser facilitada mediante una práctica individual, pero aquí también se propone una ‘práctica colectiva’ de visualización. Al efecto se construye una *Fórmula para abrir un Trabajo de Sendero* partiendo de la circularidad:

<< El director da instrucciones paso a paso para guiar a los principiantes a través del procedimiento siguiente: I.- Todavía de pie en círculo, todos se dan las manos, la derecha sobre la izquierda.

II.- Encima del centro del círculo se visualiza una única esfera de luz blanca. >>

... y atravesando diferentes visualizaciones luminosas:

<< III.- Dicha esfera se hace cada vez más brillante y radiante, hasta que su luz envuelve a todos los participantes. / IV.- Todos sienten cómo una energía fluye poderosamente a través de ellos, en el *sentido contrario al de las agujas del reloj*, con sus manos derechas dando y sus izquierdas recibiendo.

V.- Además, los participantes visualizan una pared de luz azul rodeando al círculo y girando en el *mismo sentido de las agujas del reloj*.

VI.- Tras unos instantes, se permite que todas las visualizaciones y sensaciones desaparezcan gradualmente de la conciencia. / VII.- Los participantes se sueltan las manos y se sientan. >>⁵²⁶⁴

Precisamente en las prácticas creativas relacionadas con la arquitectura y el diseño industrial propuestas por Konrad Wachsmann, mediante la construcción de una *célula de discusión* rotativa (de nuevo la circularidad) practicada colectivamente el yo se olvida, como le sucedía artísticamente a Mullican:

<< La atención de Wachsmann se centra en la coordinación interna de un grupo de trabajo que lleva a cabo un análisis proyectivo. (...)

El esquema de Wachsmann es el proyecto de una *célula de discusión* perfectamente integrada, en la que no hay ningún *lider* sino sólo individuos despersonalizados, que pueden olvidar su propio “yo”, su propia personalidad, su propio beneficio, la expresión de sí mismos, aceptar todo tipo de crítica y desinteresarse del resultado. >>⁵²⁶⁵

Si el resultado carece de interés (por sí mismo), incluso el profesor puede perder su yo:

<< En una escuela el profesor debería desaparecer durante el trabajo de grupo, y efectivamente su presencia se hace completamente inútil cuando se lleva a cabo el análisis crítico y la discusión entre los miembros del grupo. >>⁵²⁶⁶

Artísticamente el yo también puede minimizarse e hipotéticamente pudiendo llegar a transformarse en un “punto” en la Naturaleza, tal como Mullican plantea en su conferencia *Talk around a Picture of a Cosmology*, Kunst & Museum Journaal, vol. 2, núm. 4 Amsterdam, 1991:

<< Yo continuaba estando dentro del dibujo, así que debía de estar en alguna parte pero simbólicamente mi cuerpo ya no estaba allí. Era una especie de punto cayendo a través del cielo, muy deprisa, vacío.>>⁵²⁶⁷

Incluso puede que ‘poéticamente’ se tratase de la fase previa a un yo con mayúsculas:

⁵²⁶³ DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986, p.357

⁵²⁶⁴ *Op. cit.* p.83

⁵²⁶⁵ MARCOLLI Attilio, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.155

⁵²⁶⁶ *Op. cit.* p. 156

⁵²⁶⁷ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.594

<< Yo superior: La parte de la psique que consta de la “Trinidad del Espíritu”: La *Yechidah*, la *Chaiah* y la *Neshamah* unidas y morando (según la doctrina cabalística) incorruptibles en el Mundo de *Atziluh*.>>⁵²⁶⁸

Cuando se ha entendido la auténtica dimensión del yo, también puede practicarse la visualización individual, en cierto modo una luminosa meditación sobre el yo, que curiosamente visualiza una espiral continua, en cierta medida equiparable a los ‘hipnóticos’ discos giratorios de Duchamp (antes citados).

Describimos la construcción del *Trabajo en solitario. Circulación de la energía*, en paralelo al trabajo colectivo de visualización citado anteriormente:

<< I.- Ponerse de pie, (...) en una postura derecha y equilibrada, pero sin llegar a la posición de “firmes”.
II.- Visualizar una esfera de luz blanca, a poca distancia directamente encima de la cabeza.
III.- Visualizar cómo la esfera se hace más brillante y más radiante.
IV.- Visualizar una espiral continua de luz blanca, girando en el *sentido contrario de las agujas del reloj*, y descendiendo de la esfera: se la ve descender girando rápidamente alrededor de uno, y su extremo inferior se imagina como desapareciendo entre los pies.
V.- Además de esta espiral continua de luz blanca, visualizar, justo dentro de los límites del lugar de trabajo, una pared de luz azul, firme y resistente, girando lentamente en el *mismo sentido de las agujas del reloj*.>>

Paradójicamente hasta la desaparición de las “visualizaciones” puede formar parte de la experiencia:

<< VI.- Tras unos instantes se permite que todas las visualizaciones y sensaciones desaparezcan gradualmente de la conciencia.
VII.- Se sienta una postura cómoda, equilibrada, relajada pero no desplomada, la cual se pueda mantener o reasumir fácilmente durante todo el trabajo. Debe evitarse el cruzar los brazos, las piernas o los tobillos. La respiración debe ser rítmica y uniforme, de forma tal que se pueda mantener cómodamente cuando no se esté leyendo en voz alta.>>⁵²⁶⁹

En realidad se trata de una variante de “meditación” occidental, que como la oriental ‘típica’ es sedente y se interesa por la respiración (o *pranayama* en yoga) pero, al contrario que aquella (postura del *loto*), evita que las piernas se crucen:

<< Trabajo de Sendero: Forma tradicional de meditación dirigida, planeada para llevar al oyente a través de las experiencias de cada Sendero, y a través de la sucesión de Senderos en su orden correcto.>>⁵²⁷⁰

Matt Mullican en sus variados trabajos artísticos (dibujo, ordenador, performace) manifiesta que el “punto” es un elemento clave, un aspecto en el que coincide con ‘otro’ artista (Bayrle) que a través del punto pasa a otros mundos, ¿quizás hasta Planilandia de Abott?:

<< ¿Por qué las animaciones por ordenador, performances, películas de Mullican y / o Bayrle deberían considerarse del mismo modo que sus dibujos? Las obras de ambos parten de un deseo, de un deseo testarudo y casi infantil: Mullican quería andar por sus dibujos; Bayrle quería traspasar un punto para llegar a otros mundos, en un círculo continuo. El ordenador (que ha sido precedido por intentos con performances o películas) no es para ellos más que un lápiz sofisticado que les ha permitido realizar un deseo presente en cada una de sus obras, desde los primeros dibujos.>>⁵²⁷¹

En ambos artistas la geometría esencial del “punto”, el “círculo” y el infinito, interactúan y conducen a la totalidad:

⁵²⁶⁸ DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986, p.357

⁵²⁶⁹ *Op. cit.* p.93

⁵²⁷⁰ *Op. cit.* p.356

⁵²⁷¹ GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.593

<< Los mapas contruidos por estos dos artistas comparten la estructura común de una circularidad perfecta. En el caso de Mullican, el artista realiza un dibujo para luego habitarlo y observarse a sí mismo dentro del dibujo, habitándolo. En el caso de Bayrle, cada uno de sus trabajos se divide en infinitos puntos, y todos y cada uno de estos puntos nos conducen a todos sus trabajos, en un *zoom* eterno. >>⁵²⁷²

Recordemos que también el punto como “centro” del *mandala* aparece en las prácticas espirituales de visualización que naturalmente se interesan por el “cuerpo humano”:

<< (...) (cualquier mandala) tiene otro rasgo enormemente significativo: *su centro*.

En un mandala típico, el centro es una imagen de aquello que va a venir (o está viniendo) al ser o a la manifestación.

El “centro” del cuerpo humano es el ombligo, el cual continúa representando el nexo umbilical con la matriz astral después de que el cordón umbilical con la madre física ha dejado de existir. El centro de la Rueda simbólica del Universo, es el agujero de su eje, lo cual representa al “ser negativo” que es la fuente perpetua de todo ser. En las conocidas representaciones de la Danza de Shiva, el propio dios representa la causa central y el origen que es también el fin de todo. >>⁵²⁷³

Las perversas visualizaciones de Duchamp también implican el concepto de “punto”, entendido como agujero de visión también relacionado con el cuerpo, históricamente incluso. Así, sobre la construcción del “dispositivo óptico” de *Etant donnés*, se observa que “tampoco carece de precedentes” pues:

<< La idea de controlar absolutamente el punto de vista, de obligar a “espíar” al espectador haciéndole descubrir el objeto (eventualmente prohibido) de su deseo a través de algún agujero, se relaciona con ciertos comportamientos artísticos tradicionales, y también con algunas realizaciones de la vanguardia. Ya ha sido señalada la similitud general entre la disposición duchampiana y el grabado de Dürero que muestra a un dibujante trazando en perspectiva la figura de una mujer tendida sobre una mesa, al otro lado de la ventana-visor (*De symmetria humanorum corporum*, 1532). >>⁵²⁷⁴

Así el “punto de vista” de Duchamp perforando la vieja puerta de Cadaqués puede retrotraerse hasta un erudito conocimiento de la metafórica ventana / puerta del renacimiento y la construcción del punto perspectivo abierto al “infinito”:

<< Otro grupo de obras, el de las puertas y ventanas, nos hace pensar en el joven Marcel Duchamp, estudioso de la perspectiva en la Biblioteca de Sainte Geneviève. Allí debió familiarizarse bien con la vieja metáfora de la representación visual renacentista que consideraba al cuadro (la sección de la pirámide visual) como una “ventana abierta a un espacio homogéneo, virtualmente infinito, y regulado por unas leyes geométricas precisas. >>⁵²⁷⁵

En este sentido recordemos la mítica fundación teórico-empírica de la perspectiva a cargo de Brunelleschi, mirando desde “dentro de la puerta” de la catedral de Florencia:

<< El cuadro del Baptisterio estaba pintado en una tabla de madera, probablemente cuadrada, con lados de poco menos de 30 cm. o un pie de largo. El rasgo principal era una vista del Baptisterio octogonal, según lo veía Brunelleschi, de pie, a “unos tres braccia” (un braccio mide poco más de 23 pulgadas o 58 cm), desde dentro de la puerta principal de la catedral. >>⁵²⁷⁶

Además esta construcción, de la que nos ocupamos al comienzo de este trabajo, tiene su correspondencia en el otro agujero en el mismo cuadro en perspectiva:

<< Brunelleschi, construyó una especie de *peepshow* (N.del T.: caja cerrada donde, mirando por un orificio, se contempla una escena ilusionista) para acrecentar la ilusión. Hizo un pequeño agujero, desde detrás de la tabla, en un punto equivalente a aquel en que su línea de visión había topado con el Baptisterio a lo largo de un eje perpendicular. Ahora era preciso que el espectador mirara a través de este

⁵²⁷² *Op. cit.* p.594

⁵²⁷³ DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986, p.80

⁵²⁷⁴ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.224

⁵²⁷⁵ *Op. cit.* p.181

⁵²⁷⁶ KEMP Martin, *La ciencia del arte*, Akal, Madrid, 2000, p.20

agujero, desde detrás de la tabla, hacia un espejo colocado de tal forma que reflejara la superficie pintada, (...) así habría forzado al espectador a ver el Baptisterio pintado desde una posición que correspondía grosso modo a la del artista al ver el edificio real. >>⁵²⁷⁷

Siglos después otro artista / arquitecto (Piranesi) vuelve a mirar por el ojo de la cerradura para obtener una ‘sagrada’ visión (contrapuesta a la ‘muy’ profana de *Etant donnés*):

<< (...) en 1764, Giambattista Piranesi, *arquitecto veneciano*, como firmaba sus grabados, recibió el gran prior de la Orden de los Caballeros de Malta, un cardenal sobrino del Papa, el encargo de rediseñar el interior y la fachada de la iglesia de Santa María del Priorato, en el Aventino, así como la plaza cercana. (...) La puerta del jardín que da a la plaza fue colocada para que por el ojo de la cerradura pudiese contemplarse la cúpula de San Pedro al fondo. >>⁵²⁷⁸

En otras tradiciones la mirada exterior se dirige hacia el propio observador, hacia su interior, la mirada va hacia un punto, en lugar de hacerlo desde el punto cerradura o punto de fuga. Así la visión deviene visualización, dentro de la construcción de las sutiles *Inducciones visuales: El punto*

<< *Este tipo de inducción puede ser utilizada ella sola o con un “signo-señal”.* Imaginad que en la raíz de vuestra nariz, entre las cejas, hay un punto. En el lugar donde los Hindúes se colocan una pequeña mancha roja. Haced converger vuestra mirada hacia este punto. Contad de 1 a 5. Y solamente cuando llegue al cinco, podrá caerse en una relajación muy profunda. >>⁵²⁷⁹

Las *arquitecturas fantásticas* desde la ensoñación también abren la perspectiva del punto a un “infinito” (como vimos en la teoría renacentista) liberador (soñado / proyectado):

<< Todas las construcciones que obedecen a esta regla están impregnadas de infinito, y a mayor insistencia, más conciencia muestra el artista de su dominio de la perspectiva. El cuadro parece tocar el infinito con su punto de fuga, que tiene su equivalente en la ficción de un ojo inmóvil, suspendido en ese espacio infinito (...) Esta libertad desea abrir todos los edificios arquitectónicos, construidos o sólo pensados, que encierran el espíritu humano (...) La idea de infinito daba alas al espíritu, prometía unos placeres apenas imaginables. Y conducía a fantasías arquitectónicas que son sueños de libertad. >>⁵²⁸⁰

... y recordemos que en su devenir histórico la perspectiva amplía su punto de vista, que se hace múltiple y dinámico, desde la arquitectura misma, particularmente con “el recorrido visual” de Le Corbusier:

<< Uno de los conceptos más originales de la arquitectura de Le Corbusier y que fue acuñado por él mismo, es el que se conoce como *promenade architecturale* (recorrido arquitectónico). Se formuló claramente en un primer momento como teorización de su Maison La Roche (1923-1924), ilustrando una concepción dinámica del uso de la arquitectura que obligaba a recorrer un itinerario, cambiando de puntos de vista a través de espacios y volúmenes que obligaban, de alguna manera, a “vivirla” además de contemplarla estáticamente como un símbolo plástico. >>

Esta “estrategia” constructiva / vitalista de la visión (como numerosos eruditos manifiestan) alcanza su punto culminante en la Villa Saboya (1929) en la que:

<< la rampa es uno de los elementos esenciales y mejor justificados de toda su obra. De él Giedion había afirmado que “es imposible abarcar la Villa Saboye a primera vista, desde un solo punto de observación; es literalmente una construcción según el principio espacio-tiempo” S. Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Madrid, Dossat, 1980, p.548. Esta concepción espacio-temporal que era fundamental en las

⁵²⁷⁷ *Op. cit.* p.21

⁵²⁷⁸ ZABALBEASCOA Anaxu y RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Vidas construidas. Biografías de arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.94

⁵²⁷⁹ PAUL-CAVALLIER, François J. *Visualisation. Des images por des actes*, InterEditions, Paris, 1989, p.107

⁵²⁸⁰ HARRIES Karsten, *Las arquitecturas fantásticas y el significado de la perspectiva*, en *Catálogo La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004, p.37

vanguardias, había estado definida anteriormente como uno de los criterios más importantes en la percepción del espacio, sobre todo por Schmarnow y Riegel, entre otros. >>⁵²⁸¹

En cierto paralelismo apreciamos como ‘un’ artista desde una ‘arquitectura’ móvil (“tren”) puntea un *ready-made* en una naturaleza oscura y en devenir:

<< (...) el joven Duchamp está sentado junto a una ventana del departamento de un tren; oscurece, al trasluz, súbitamente observa dos puntos de luz coloreados sobre el paisaje evanescente, que le hacen asociar esos puntos a las anilinas coloreadas de las farmacias. Cuando se apea compra una postal paisajística similar al horizonte observado y puntea sobre ella los colores guardados en el recuerdo. Azar, interacción, lenguaje: ahí está uno de los *ready-mades* más puros, muestra prístina de la inocencia que el arte requiere para revelarse con toda su potencia y con toda su autenticidad.>>⁵²⁸²

También otro tipo de desplazamiento tecnológico se lleva a cabo sobre la pantalla luminosa del ordenador:

<< Por su formato, ésta se asemeja a una hoja de papel en blanco posada en la mesa de dibujo. En la mano del arquitecto, un lápiz, un instrumento de dibujo, o un ratón (de ordenador) que se desliza sobre la mesa de trabajo. Este objeto de formas redondeadas dirige un testigo, un cursor que se desplaza velozmente y a voluntad en medio o por las márgenes de la pantalla encendida. El proyecto, sobre una lámina o en el ordenador, puede entonces emprenderse. >>

... y el “punto” está en el origen de la creación de este medio, el punto de la construcción del dibujo primigenio. Para Azara es el momento de emprender el proyecto:

<< Todo empieza en un punto. El cursor se detiene y deja una marca en la pantalla. Desplazado rápidamente, vuelve a dejar una huella diminuta: ambas señales constituyen los límites de la línea, la primera línea que rasga la superficie. >>⁵²⁸³

Se trata de una pantalla blanca por luminosa, que refleja la mesa blanca del artista / arquitecto, cuyo “punto de partida” es la “coordenada 0.0” del primer trazo del acto creativo. Así la construcción de este proceso pudo seguirse (2003) en el espacio expositivo de la Sala de Arquerías de Nuevos Ministerios de Madrid que:

<< reúne una serie de objetos y piezas que representan el proceso creativo, donde lo material se vuelve materia, y, a la inversa, lo táctil se vuelve etéreo, idea, pensamiento. Volvemos al inicio, y no necesariamente a partir de este punto, avanzamos en la misma dirección... >>

... y permite diversas interpretaciones (hermenéutica) o puntos de vista:

<< La *mesa blanca* no debe traducirse en sentido literal, sino como punto de partida, la coordenada 0.0, a partir de la que da comienzo la experiencia que el arquitecto atraviesa, sus obsesiones y temores. Un enfrentamiento del artista con el papel en blanco donde dibuja los primeros trazos, sin saber exactamente adónde se dirige, y poco a poco va intuyendo una perspectiva, un volumen, un espacio,... consciente o inconscientemente. >>⁵²⁸⁴

El “punto” puede ser filosóficamente entendido como infinita concentración del “círculo”. Aunque también aparece en relación con el “cruce” de líneas que originan el punto de inicio del proyecto, incluso del mítico *castillo en el aire*:

<< El cursor imprime un punto; pero éste no se inscribe como una sombra imperceptible, un círculo infinitamente concentrado que tratará de ocupar la menor superficie posible; antes bien, el cursor desplaza dos cortas líneas delgadas que se cortan en ángulo recto. En el cruce de éstas se halla el punto. Este, por tanto, se materializa gracias a la intersección (...) de dos líneas rectas. El punto es un cruce.>>

Existiendo en este sentido cierto paralelismo entre la construcción del “punto de inicio del proyecto” en el ordenador y en el tablero:

⁵²⁸¹ CABEZAS Lino, *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.114

⁵²⁸² MOURE Gloria, *Marcel Duchamp: el cuaderno oculto*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.275

⁵²⁸³ AZARA P., *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.57

⁵²⁸⁴ BELOSILLO J., *Prólogo en Catálogo De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.7

<< Del mismo modo, el arquitecto que dibuja con un instrumento manual no clava la punta del lápiz, la pluma o el compás en el papel sino que, ayudado por una escuadra y un cartabón, traza dos someras líneas idénticas a las que aparecen en la pantalla y que definen o materializan un punto. Las líneas en cruz visualizan y determinan la posición del punto, del punto de inicio del proyecto. En los orígenes está el punto. >>⁵²⁸⁵

También en el diseño hay un “punto de partida” del dibujo que Ricard construye dentro del concepto titular de *plasmación gráfica*:

<< En el curso de esta fase de ideación / comprobación, a la que sometemos múltiples propuestas imaginarias (en que todo se dibuja, se borra y se reconstruye de un modo distinto en un instante de la mente), llegamos a entrever alguna que cumple las intenciones del objeto. No es posible entonces retener este conato de idea en la mente, llegaría a perderse en medio de todo el magma creativo que hemos puesto en ebullición. Es entonces el momento de fijarla de forma gráfica en un esbozo esquemático que nos permita recordarla. >>

Se ha producido el primer gran paso constructivo con el salto de la mente al dibujo primigenio, el “punto de partida”, la “semilla” del proyecto (en realidad términos sinónimos):

<< Por fin podemos definir ya con trazos, visualizar en un croquis, el concepto. Este croquis no es más que una suerte de ‘chuleta’ que nos permite retener la esencia de lo que hemos conceptualizado y que servirá de punto de partida a la siguiente fase de desarrollo del concepto. Esos pocos trazos recogen todo el contenido de un largo devaneo creativo que, a veces, puede haber durado meses. Ese esbozo encierra, cuan una semilla, todo lo que el concepto lleva en sí. El hecho de poder operar esta transferencia de lo imaginado a lo gráfico, es también una nueva comprobación que verifica la fiabilidad de la solución ideada. La mayor concreción y rigor que exige lo gráfico puede revelar las lagunas que esconde esa hipótesis que es una imagen pensada. >>⁵²⁸⁶

También desde el campo de la maqueta de arquitectura hay un “punto de partida” impuesto al proceso creativo, que en este caso se desarrollará en el espacio:

<< El punto de partida de todo proceso arquitectónico, como siempre, es una tarea impuesta. El arquitecto ha de solucionar una tarea y su programa correspondiente con fantasía e ideas propias. Esto significa que la arquitectura no consiste sólo en crear espacios para un determinado uso y con ello permitir la realización de las actividades deseadas, sino que también ha de considerar las cualidades plásticas del espacio. En este sentido la arquitectura es un arte que interpreta el espacio. >>⁵²⁸⁷

El dibujo y la maqueta sobre la mesa de un arquitecto (aunque sea prestigioso) es también una mediación lúdica (“juego serio”) entre el “punto de partida” (el proyecto) y la obra:

<< Lápiz y maqueta son instrumentos útiles en un proceso de disección encaminado a configurar un punto de partida que, a la postre y por fortuna, como parte de un juego serio, se ve superado por la realidad construida. >>⁵²⁸⁸

El punto en el jugueteón Duchamp no puede estar exento de paradojas:

<< Lo paradójico de la herencia duchampiana es su incómoda validez cualquiera que sea la posición previa de la que el crítico parta, desde la más histórica y tradicional hasta la más innovadora y radical. >>

... en las que cuenta con una frontal participación (perceptiva, incluso lúdica) del espectador:

<< Paradigma de la presentación cruda de lo “ya hecho” (*ready-made*) y de la intelectualización máxima del proceder creativo, sus dos obras primordiales: *Le Grand Verre* -que consolida su independencia creativa y también su renuncia a los circuitos convencionales del arte, muy al principio de su trayectoria- y el *Etant donnés* -su obra póstuma desmontable- son obras clásicas, técnicamente hablando, y

⁵²⁸⁵ AZARA P., *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.57

⁵²⁸⁶ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.130

⁵²⁸⁷ KNOLL Wolfgang - HECHINGER Martin, *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992, p.7

⁵²⁸⁸ MANGADO Francisco J., *Estudio Francisco J. Mangado*, en *Catálogo De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.54

constituyen sendos paisajes, la primera enfatizando el reverso invisible de las cosas, y la segunda, justo en el otro extremo, su anverso de resolución superrealista. Las dos, dan por sentada la visión frontal, en su configuración cuentan con la participación del espectador y, lo que es más, con su esfuerzo perceptivo.>>⁵²⁸⁹

‘Redundantemente’ los puntos de las dos grandes obras de Duchamp, no dejan de ser un “juego perspectivo” (dotado de viciosa circularidad):

<< En el caso de *Le Grand Verre*, su composición echa mano cuidadosamente del juego perspectivo con varios puntos de fuga y es fiel al concepto primigenio de que toda obra se constituye en “una aparición de la apariencia”, pues se supone que las imágenes están captadas justo en el momento de atravesar la lámina de vidrio (...) de modo que están suspendidas en el entorno cualquiera que éste sea. >>

... que se abre a la pluralidad de puntos, incluyendo los ‘puntos orificios’ necesariamente abiertos a la curiosidad:

<< Se trata, pues, de una obra abierta. (...) el motivo de *Etant donnés* es exactamente el mismo, sólo que la parte inferior del *Verre* se paraleliza ahora en la mente del observador esforzado, que curiosear a través de dos orificios de la vetusta puerta instalada en el Museo de Philadelphia, completando así la configuración. >>⁵²⁹⁰

Pero los múltiples puntos de vista y perspectivas también forman parte de la ciencia contemporánea que, superando la contradicción, potencia una concepción inclusiva, que admite paradigmáticamente hasta “dos puntos de vista distintos”:

<< (...) Un gráfico representa un átomo. No hace falta saber exactamente lo que es para hacer una analogía válida con el sistema solar. Niels Bohr estuvo influido por su conocimiento e interés por la pintura cubista, en concreto, las múltiples perspectivas y puntos de vista de un objeto, para desarrollar su principio de complementariedad, por el cual una entidad atómica puede ser explicada con dos puntos de vista distintos: como onda o partícula. En el artículo de A.I. Miller, “Aesthetics, Representation and Creativity in Art and Science”, se relaciona la aparición del cubismo con la mecánica cuántica. *Leonardo*, vol. 28, nº 3, 1995, p.189 >>⁵²⁹¹

La historia del arte y de la arquitectura compendian gran cantidad de autores que, movidos por la curiosidad desde el punto / ojo del cono visual (como el ya citado Brunelleschi), han proyectado paradójicamente una nueva visión desde antiguos principios (*Optica* de Euclides), visión que además ellos ‘atravesan’ con otras culturas (“traducida por los árabes”):

<< Artistas como Leone Batista Alberti, Piero della Francesca, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Alberto Durero y otros, estudiaron y escribieron tratados sobre problemas de perspectiva, desterraron las recetas pictóricas medievales para fundamentar la nueva visión en la *Optica* de Euclides, traducida por los árabes y tratada por escolásticos como Roger Bacon y Vitellio. Su propósito era traducir a teoremas geométricos las relaciones entre las dimensiones reales de los objetos y las dimensiones aparentes de su imagen representada. La noción de cono visual cuyo vértice es el ojo ya está en Euclides; la novedad la establece Brunelleschi al intersecar un plano transversal al cono entre el objeto y el ojo. >>

... sin olvidar nunca el sentido proyectivo:

<< La pintura en el lienzo era una proyección del original sobre una ventana y el centro de proyección era el ojo del pintor. La elaboración del método geométrico a base de regla y compás quedó establecida entre 1470-1490 en la obra *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca. >>⁵²⁹²

El concepto de punto visual vuelve a ser reconsiderado por Gombrich, en su estudio sobre Ames. La psicología también se interesa por el punto como agujero de visión,

⁵²⁸⁹ MOURE Gloria, *Marcel Duchamp: el cuaderno oculto*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.274

⁵²⁹⁰ *Ibidem*.

⁵²⁹¹ RABAZAS Antonio, *Gráficos percolantes*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.629

⁵²⁹² *Op. cit.* p.633

particularmente susceptible de generar ilusión, pero exigiendo la complicidad del ‘yo’ que mira:

<< (...) la psicología haya asumido la investigación de la ilusión con precisión científica. Adelbert Ames (...) habiendo empezado como artista, inventó cierto número de ingeniosos ejemplos de *trompe l’oeil* para el laboratorio, que pueden ayudar a explicar por qué la teoría de la perspectiva es en realidad perfectamente válida, aunque la imagen en perspectiva requiere nuestra colaboración.>>

Las demostraciones de Ames implican una sofisticada construcción (explicada por Gombrich), que se origina en el punto de visión, un concepto que se materializa como “agujero” y se multiplica por tres para proponer la visión perspectiva de tres sillas, incluyendo alguna ilusión de complejo diseño:

<< Muchas de estas demostraciones se realizan mirando por un agujero a un recinto cerrado. (...) utiliza tres agujeros por los que podemos mirar con un ojo, respectivamente, a tres objetos situados a distancia. El objeto parece siempre una silla tubular. Pero cuando damos la vuelta y miramos a los objetos desde otro ángulo, descubrimos que sólo uno de ellos es una silla de forma normal. El de la derecha es en realidad un deforme objeto torcido que sólo adopta el aspecto de una silla desde el ángulo desde donde lo miramos primero. El del centro ofrece una sorpresa todavía mayor: no es ni siquiera un objeto coherente, sino un conjunto de alambres extendidos frente a un fondo donde está pintado lo que tomamos por el asiento de la silla. >>⁵²⁹³

Gombrich también aparece a propósito del dibujo de naturalezas ‘muertas’ de Antonio López, donde paradójicamente la realidad no se parece al dibujo, y consecuentemente se afirma tautológicamente (*El dibujo en un dibujo: las calabazas*):

<< Cuando nos cuenta su proceso, nos habla no sólo de “su” actitud “diferenciada”, sino de la única actitud posible, la que está en todo proceso de representación. El dibujo es siempre dibujo; el “escalofrío” se produce en el territorio del papel; el dibujo, como reconoce Gombrich, se parece a la realidad, la realidad no se parece nunca al dibujo (E.H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona, G. Gili, 1979) >>

... y lo hace al desvelar la ilusión del planteamiento, que se fundamenta en la trilogía lúdica de la representación: “espejo, mapa y muro” que, al compararlo / repetirlo, numéricamente nos recuerda al experimento ilusorio de Ames con tres sillas:

<< La autonomía del dibujo es desde donde él establece el nuevo equilibrio con las cosas, ni siquiera la realidad tiene un proceso un marco estable, su reconstrucción simbólica se establece en el triple juego en el que la representación se conforma al mismo tiempo como: espejo, mapa y muro. Alternativamente su dibujo se hace ilusión, recorrido o signo, su realidad se proyecta sobre el espacio vacío del espejo, sobre el límite del papel, sobre la memoria o sobre el conocimiento. >>⁵²⁹⁴

Previamente ya se nos ha advertido de que el dibujo de Antonio López es una construcción “inquietante” situada en un contexto “resbaladizo”, quizá para que no nos hagamos ilusiones:

<< Plantear el dibujo de Antonio López representa asumir el reto de hablar sobre un tema de antemano conflictivo. Su posición de aparente aislamiento de las vanguardias, su formal desvinculación del discurso dominante, lo convierten en un terreno resbaladizo, pero al mismo tiempo inquietante. >>⁵²⁹⁵

Otras sillas (ahora 13), aparecen en el contexto artístico reciente, a cargo de unos frágiles dibujos tridimensionales de Javier Tudela, donde la naturaleza (aire, aunque artificialmente generado) desvela una ilusión, éticamente impecable puesto que no se intenta disimular la escenografía artística. Veamos las *Instrucciones* aportadas para la *Reconstrucción de una escena*:

<< a) Las paredes, el suelo y el techo del espacio estarán pintados de color negro mate o cubiertos por materiales que se puedan pintar y en los que se pueda grapar.

⁵²⁹³ GOMBRICH E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 2002, p.209

⁵²⁹⁴ GOMEZ MOLINA Juan José, *La estrategia del fracaso*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.530

⁵²⁹⁵ *Op. cit.* p.519

b) Las trece sillas no existen pero tendrán apariencia de objetos contruidos a tamaño natural y en tres dimensiones. Sus aristas serán *dibujadas* con hilo blanco y tensadas con hilo negro a las paredes, al suelo y al techo. >>

Instrucciones donde aparece el “punto de vista”:

<< c) La perspectiva será coherente desde un solo punto de vista.

d) Un ventilador moverá sutilmente algunos de los hilos que constituyen los objetos para que estos adquieran un temblor, una respiración extraña.

e) No se intentará disimular la tramoya que sustente el artificio ni se impedirá el acceso visual a otros puntos de vista aparentemente incoherentes. En el techo colgará una bombilla de 150 W. y el espacio tendrá una iluminación semejante a la luz del día. >>⁵²⁹⁶

También en el contexto de los autores de origen vasco, aparece otro coetáneo interés por los asientos en ‘trilogía’. Se trata de tres sillones artísticos de Pello Irazu, que tienen otros lúdicos precedentes en ‘la silla’ (Artchwager) aunque él introduce una dimensión ilusoria y transgresora en la relación interior / exterior:

<< Mientras que una silla en el rico vocabulario de Artchwager es de hecho invertida y sustraída su función construyendo y fetichizando un alto estilo biomórfico, Irazu va todavía más allá. Toma el exterior de esa silla y lo presenta como superficie, reemplazando el exterior con el interior, como si llamara la atención sobre la tenuidad de lo que permanece oculto. La cruda madera se convierte en alma. Mientras Artchwager trabaja para hacer de la silla la extensión del hombre que la mira o que trata de sentarse en ella, Irazu hace la silla de un tamaño mayor al ordinario, como en la escalofriante “Red Stripe”, llegando al punto de la parodia. >>

... como en la construcción de las citadas sillas de J. Tudela, aquí P. Irazu integra la imposibilidad en el dispositivo artístico:

<< Además imposibilita nuestra entrada a ella al bloquear el asiento con un tablón con cinta adhesiva de un brillante color decorativo pegado a la estructura. Irazu más bien enfatiza la distancia existente entre el hombre y el objeto. >>⁵²⁹⁷

A este respecto, nos interesa particularmente ‘una’ / ‘trilogía’ escultórica de Pello Irazu consistente en una construcción de 1990-91 en contrachapado y formica denominada *Watching Televisión Together 1, 2, 3 positions*, y que consiste en la repetición aparente en tres posiciones distintas de dos sillones pareados que, sin embargo, aparecen catalogados con medidas ‘algo’ diferentes (102 x 162 x 91 cm. / 158 x 88 x 108,5 cms. / 103 x 167,5 x 122 cms.):

<< Su “Watching Televisión Together” es una obra en tres partes donde tres amenazantes cuerpos aparentemente idénticos luchan entre sí por nuestra atención. Uno de ellos está en posición correcta pero es demasiado alto, el segundo está colocado de lado como para demostrar su inutilidad, y el tercero aparece al revés como burlándose del aparato de televisión carente de imagen. Lo que está implícito es el peligro de exactitud. Como si alertaran sobre la aparente plausibilidad de descuidar la diferencia en pro de la similitud, los tres objetos expresan simultáneamente varias tomas mudas sin extenderse demasiado literalmente en el terreno de la escultura narrativa. >>⁵²⁹⁸

En relación con este planteamiento necesitamos retomar las sillas / agujeros de Ames, sobre las que Gombrich afirma científicamente el error de la visión única y excluyente (LA visión), a modo de ceguera conceptual ante las alternativas (como enseguida ‘veremos’):

<< Una de las tres sillas que vimos era real, las otras dos ilusiones. (...) Lo que resulta difícil de imaginar es la tenacidad de la ilusión, la fuerza con que se nos agarra incluso cuando nos hemos desengañado. Volvemos a los tres agujeros y, tanto si queremos como si no, la ilusión está ahí. >>

⁵²⁹⁶ Catálogo *doble o nada (cuaderno de proyectos)* Javier Tudela, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2002, p.46

⁵²⁹⁷ LEIGH Christian, *Outside in: Deberías apreciar la vista desde aquí... la foránea abstracción de Pello Irazu*, Catálogo *Pello Irazu*, Palacete del Embarcadero, Puerto de Santander, 1994, p.35

⁵²⁹⁸ *Op. cit.* p.36

Paradójicamente aún conociendo la verdadera construcción ilusoria, ésta tiende a persistir, por lo que “es importante que, llegados a este punto”, se defina con claridad “en qué consiste la ilusión”:

<< Consiste, creo, en la convicción de que hay un solo modo de interpretar el esquema visual con el que nos enfrentamos. Estamos ciegos para las otras posibles configuraciones porque literalmente no “podemos imaginar” tan inverosímiles objetos. No tienen nombre ni presencia en el universo de nuestra experiencia. Sabemos de sillas, del entrecruzado laberinto no. Acaso un habitante de Marte, cuyo mobiliario fuera de esa improbable naturaleza, reaccionaría de otro modo. Para él la silla presentaría siempre la ilusión de que tenía ante sus ojos el familiar entrecruzamiento.>>

Resulta, pues, que las sillas forman parte de un prejuicio (“anticipaciones”) o proyección (del yo) ajeno a la auténtica realidad del agujero y la silla:

<< Uno de los hechos que Ames y sus colaboradores pretenden demostrar con tales experimentos es que, según ellos lo formulan, “las percepciones no son revelaciones”. Lo que podemos ver por el agujero no nos revela inmediatamente “lo que hay allí”; en realidad, es absolutamente imposible que distingamos “lo que hay allí”; sólo podemos adivinar, y nuestras conjeturas vendrán influidas por nuestras anticipaciones. Como conocemos las sillas, pero no tenemos experiencia de aquellas madejas que también “parecen” silla desde un determinado punto de vista, no podemos imaginar o ver la silla como una madeja, sino que siempre elegiremos, entre las varias formas posibles, la que conocemos. >>⁵²⁹⁹

Y si finalmente se demuestra que “las percepciones no son revelaciones”, podemos considerar que el estudio concluye con la propuesta de una apertura a la pluralidad una vez comprendida la imposibilidad de asumir “la ambigüedad”. Siempre desde la visión científica de las tres sillas de Ames, que artísticamente se nos antojan ‘ilusoria proyección’ de aquella conocida obra de Kosuth (3 sillas conceptuales: material, foto, definición):

<< El ejemplo [silla en tres versiones por Ames] ilustra la ambigüedad inherente de todas las imágenes, y a la vez nos recuerda una de las razones por las que tan raramente tenemos conciencia de ella. La ambigüedad (...) no puede nunca ser vista en cuanto tal. Sólo nos fijamos en ella cuando aprendemos a pasar de una lectura a otra, y al advertir que ambas interpretaciones encajan igualmente bien con la imagen. >>⁵³⁰⁰

Ahora conviene recordar la “silleidad” de Kosuth que, desde la tautología, proclama la ambigüedad numérica una ‘y’ tres:

<< Kosuth, en particular, era capaz de presentar tautologías tan autosuficientes como cualquier caja minimalista. Su *Una y tres sillas*, [1965] una silla plegable corriente, una fotografía de tamaño real de la misma y la definición de diccionario de la propia palabra, es una progresión desde lo real a lo ideal que cubre las posibilidades fundamentales de la “silleidad”. >>⁵³⁰¹

Pudiéndose apreciar que en la construcción de la escenografía artística de la ilusión, especialmente relacionada con el engaño de la perspectiva ‘puntual’, se ha de tener en cuenta la necesidad de la colaboración del observador:

<< Es muy posible que sólo un escenógrafo, o por lo menos una persona acostumbrada a moverse por un escenario ilusionista, sería capaz de realizar las mudanzas imaginativas necesarias, y “ver” realmente la ambigüedad. >>

Un solo punto sirve como punto final (a la realidad), el punto de fuga perspectivo es suficiente para construir la “ilusión”:

<< Recordemos la necesidad de que el observador colabore en la lectura de las imágenes en perspectiva, tan espectacularmente confirmada por las demostraciones de Ames, no contradice la afirmación de que la perspectiva es de hecho un método válido para construir imágenes destinadas a crear ilusión. Por el

⁵²⁹⁹ GOMBRICH E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 2002, p.210

⁵³⁰⁰ *Op. cit.* p.211

⁵³⁰¹ SMITH Robert, *Arte conceptual*, en STANGOS Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1994, p.218

contrario, Ames construyó sus artilugios basándose por completo en la teoría de la perspectiva, y demostró, si alguna vez la prueba fue necesaria, que dicha teoría basta para “engañar al ojo”. >>⁵³⁰²

Si el texto de Gombrich que cita a Ames se denomina *Arte e ilusión*, el arquitecto Gropius (integrando arquitectura, diseño y arte) cuando cita a Kelley se refiere a *Realidad e ilusión* y, evidentemente, tratan aspectos ilusorios afines:

<< Walter Gropius, en su libro *Arquitectura integrada* (titulado en su primera parte *Formación de los arquitectos y de los diseñadores*) en el capítulo ¿Existe una ciencia de la composición?, en el que se trata el problema *Realidad e ilusión*, da cuenta de la notable conclusión del estudio de Earl C. Kelley, de la Universidad de Wayne, sobre la “educación por medio de lo real”, un estudio basado en experimentos llevados a cabo en colaboración con el Darmouth Eye Institute de Hanover, en New Hampshire. >>

... en el que a modo de “conclusión” se afirma que:

<< “No recibimos las sensaciones de las cosas que están a nuestro alrededor”, se dice en la conclusión de la referida investigación, “pero las sensaciones provienen de nosotros. Dado que no provienen del ambiente inmediato (el presente), y que obviamente no pueden hacerlo del futuro, vienen del pasado. Si provienen del pasado deben estar basadas en la experiencia. >>⁵³⁰³

Por tanto desde la ciencia de la observación de la realidad también se afirma que la clave está en nosotros y que el “pasado” es determinante en el engaño. Ames afirma, en el mismo sentido, que es indispensable nuestra colaboración. Y recordemos que, respecto a la capacidad engañadora del pasado (pero también del futuro), en reiteradas ocasiones hemos considerado la aportación del zen, al enfatizar la importancia del aquí y ahora (el presente como única realidad) para la comprensión de la auténtica realidad del sí mismo (identidad real del yo). Con una concepción equiparable anticipamos (luego ampliaremos) la visión de Osho, renombrado y polémico místico contemporáneo que insiste jocosamente sobre la realidad esencial del sí mismo:

<< Es un chiste porque todo está dentro de ti y ¡estás buscando por todas partes! >>⁵³⁰⁴

Pero volviendo a Gropius y su cita científica a Kelley, se nos propone la construcción de una cuidada escenografía científico-artística, en la que se instala la visión a través de un agujero (tres, sucesivamente) para visionar perspectivamente un objeto (en realidad tres ‘acontecimientos’ sucesivos), que en este experimento es un cubo (recordar que Ames utiliza sillas):

<< “La demostración es la siguiente” cita Gropius: “os situáis frente a tres pequeños agujeros más o menos del tamaño de la pupila. Se os pide que miréis sucesivamente a través de cada uno de los agujeros. Detrás de ellos, el fondo está iluminado. En los tres casos veis un cubo con sus tres dimensiones y sus caras cuadradas. Se puede decir que los tres cubos parecen iguales en lo esencial. Todas están a la misma distancia. Después se os deja que miréis detrás del listón en el que están hechos los agujeros. Veis entonces que uno de los agujeros va a dar efectivamente sobre un cubo de alambre, pero el segundo da a un dibujo sobre un plano en el que muy pocas líneas son paralelas. El tercer ‘cubo’ está formado por un cierto número de hilos, que están tirantes entre alambres en una perspectiva con fuga hacia el ojo. >>

... destacando finalmente las enormes diferencias formales / dimensionales:

<< Ninguno de los dos últimos dispositivos parece similar a un cubo si se mira desde atrás de la pantalla. Y, sin embargo, la sensación, en cada uno de los tres casos, era la de un cubo... >>⁵³⁰⁵

⁵³⁰² GOMBRICH E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 2002, p.211

⁵³⁰³ MARCOLLI Attilo, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.96

⁵³⁰⁴ OSHO, *Zen, su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.29

⁵³⁰⁵ MARCOLLI Attilo, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.96

La conclusión es que vemos lo que sabemos (pasado con “experiencia anterior”), en realidad no vemos (recibir) sino que proyectamos:

<< Objetos completamente diferentes han producido la misma impresión sobre la retina y han dado como resultado las mismas sensaciones. La sensación no podía provenir del objeto, dado que éste, en dos casos, no era un cubo. No podía provenir tampoco del dibujo sobre la retina, dado que no era un cubo. El cubo no existe sino en la medida en que nosotros lo llamamos cubo: y esta sensación no provenía del objeto dentro de nuestro campo ambiental, sino de nosotros mismos. Venía de la experiencia anterior.” W. Gropius. >>⁵³⁰⁶

De las afirmaciones de Gropius (mediando la ciencia) se desprende que el proyecto de futuro depende del pasado:

<< Sabemos hoy muy bien cómo todo lo que el hombre plantea como objetivo es en realidad el fruto de su saber histórico, y tan cierto es esto que cada uno de nosotros es lo que hace, las cosas que ha experimentado por sí mismo, las elecciones que ha hecho, el mundo que ha conocido. >>⁵³⁰⁷

Retomando el decálogo visionario que articula estas reflexiones constructivas de la representación, nos acercamos al punto cuatro, que se interesa por la baja tecnología, en este manifiesto profético del diseño industrial, consensuado por AA.VV.:

<< ¿Adónde vamos? (A.A.V.V.) Los diez posibles caminos para el producto industrial del inmediato futuro: 4-Baja & blanda tecnología: Domesticación de la tecnocracia arrodillándola a nuestros pies.>>⁵³⁰⁸

Y, sorprendentemente, también el concepto de “baja tecnología” aparece valorado desde la arquitectura, destacando su histórica ambigüedad (“relación bivalente”):

<< La arquitectura siempre ha mantenido una relación bivalente amor-odio con la tecnología. En ocasiones se ha aproximado a las técnicas más avanzadas de la producción industrial, pero en otras, como reacción, ha vuelto a los orígenes de la cabaña primitiva. La arquitectura se ha movido siempre a lo largo de la amplia banda que aportaba la tecnología, dependiendo del conocimiento del arquitecto o del grado de desarrollo técnico de la industria edificatoria de cada país y de cada momento. >>

... interesándose “ahora” por su concepción filosófica:

<< Sin embargo, ahora, la elección del nivel tecnológico en arquitectura se encuentra más cerca de un planteamiento filosófico que condicionada por la información sobre los materiales o los sistemas constructivos que posean los agentes que la producen. >>⁵³⁰⁹

A partir del “fracaso” de la modernidad, ahora desde el *zeitgeist* surge otra visión que incluye la baja tecnología, valorando su propiedad de “fusión” (incluso con el arte):

<< Actualmente, las dos categorías: alta (*high*) y baja (*low*), aplicadas al concepto de tecnología indican, no solamente una mayor o menor sofisticación en el proceso industrial necesario para la producción del objeto, sino fundamentalmente, una diferente visión o concepción del mundo.

De la revisión histórica que se realizó tras el fracaso de las soluciones modernas en arquitectura, destaco dos posturas que me parecen interesantes por su concepción contrapuesta. Ambas, sin embargo, contienen las claves para entender la fusión tecnológica que se está produciendo actualmente en algunos campos de la creación artística. >>⁵³¹⁰

Partiendo de este “fracaso”, y desde una valoración artística, observamos como ese mismo fracaso se vuelve “éxito” un tanto paradójico, éxito del proyecto desde la construcción del “simulacro”:

<< (...) Discrepancias que no le hacen renunciar al simulacro simbólico de sus estrategias de precisión, donde los registros determinan un caso más amplio que su reconstrucción “de oficio”. *El sol del membrillo* no existe en otro lugar que en su obstinación, no existe un fracaso como el narrado en la

⁵³⁰⁶ *Ibidem.*

⁵³⁰⁷ *Op. cit.* p.97

⁵³⁰⁸ CAPELLA Juli - MASCHERONI Loredana - PICCHI - TOMMASINI M^a Cristina, *¿Adónde vamos?*, en *Domus* n° 822 enero 2000, p.50

⁵³⁰⁹ MOZAS Javier, *La elección tecnológica como visión del mundo*, A+T n°9 - 1997. Baja tecnología, p.3

⁵³¹⁰ *Ibidem.*

película de Erice, el fracaso es el propio tema del cuadro y su éxito se consume perfectamente en la película, en la medida en que ella da razón al sistema. >>⁵³¹¹

... y donde la construcción de la representación esencialmente es una “reconstrucción”:

<< (...) un doble recurso dibujístico que mantiene la dialéctica de esos dos tiempos conflictivos de la narración: el que da cuenta del tiempo de su ejecución y el que refleja el instante de su reconstrucción (el del fracaso de *El sol del membrillo*) >>

Así a propósito del dibujo ‘reconstructivo’ de Antonio López se proyecta un *elogio de la lentitud* :

<< La película de Erice nos habla de la dificultad contemporánea por reconstruir la mirada. La tecnología que Antonio López recrea, los artificios que construye alrededor de la representación, son una buena muestra de la desconfianza que la visión le proporciona. >>

... que ofrece ‘otra’ visión de la tecnología del dibujo un tanto ensimismada (son en sí mismos):

<< Su intento de objetividad, su persistencia en reconstruirla desde unos métodos de verificación tradicionales, como son el recurso medidor establecido en la comprobación de la proporción por medio de la comparación de medidas efectuadas con el brazo extendido, o las retículas imaginarias establecidas en el espacio y señaladas en los propios objetos, las plumadas, los ejes cartesianos de comparación marcados en el soporte y la lenta aproximación a las cosas, su comprobación meticulosa, son en sí mismos el tema del dibujo. >>⁵³¹²

Esta tecnología ‘baja’ del dibujo nos aproxima al citado concepto de baja tecnología valorada desde la arquitectura por Mozas, quien revisa las aportaciones históricas y se interesa por dos de éstas que tienen en común el proyecto como ‘otra’ interpretación del “fracaso”, en tanto proyecto no realizado, como es el caso de Archigram, y paradójicamente parcialmente construido, o como en el caso de la aportación más teórica de Alexander:

<< En los años sesenta, se produjeron dos aportaciones, de contenido más bien teórico, sobre la utilización que debía hacerse de la tecnología. La primera es la desarrollada por el matemático y arquitecto Christopher Alexander, a través del lenguaje de los *patterns*. La segunda se materializó en la serie de dibujos y escritos realizados por el grupo Archigram. >>⁵³¹³

Respecto al proyecto de Archigram debe recordarse que con el sentido lúdico (aunque conceptualmente profundo) de sus propuestas la tecnología queda humanizada y en ese sentido indirectamente se produciría una cierta proximidad con los últimos planteamientos de Ch. Alexander:

<< (...) no creemos que estos inteligentísimos arquitectos de *Archigram* hayan sido tan ingeniosos como para asimilar sin más la ciudad (toda la ciudad) a los fenómenos pasajeros de la moda. Hay mucho de juego en sus propuestas, y en este sentido su proximidad a las intenciones ‘lúdicas’ de los escritores e ilustradores de ciencia-ficción es todavía mayor que la mostrada por los otros ‘arquitectos del futuro’. >>⁵³¹⁴

En este sentido la construcción humanista de Alexander aporta dos conceptos fundamentales, uno de ellos es “el modo intemporal”:

<< Un edificio o una ciudad sólo estarán vivos en la medida en que sean gobernados por el modo intemporal. >>

⁵³¹¹ GOMEZ MOLINA Juan José, *La estrategia del fracaso*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.527

⁵³¹² *Op. cit.* p.523

⁵³¹³ MOZAS Javier, *La elección tecnológica como visión del mundo*, A+T n°9 - 1997. Baja tecnología, p.3

⁵³¹⁴ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.234

... y otro la “cualidad sin nombre”. Ambos parecen sintonizar con otros términos que nos vienen interesando como son la filosofía perenne, la dimensión indefinible y la muerte del ego (entre otros):

<< La cualidad: Para acceder al modo intemporal debemos conocer primero la cualidad sin nombre. Existe una cualidad central que es el criterio fundamental de la vida y el espíritu de un hombre, una ciudad, un edificio o un yermo. Dicha cualidad es objetiva y precisa pero carece de nombre. (...) Con el propósito de definir esta cualidad en edificios y ciudades, debemos comenzar por comprender que todo lugar adquiere su carácter a partir de ciertos patrones de acontecimientos que allí ocurren. >>⁵³¹⁵

Más recientemente, otro arquitecto ‘marginal’ pero galardonado (paradójicamente) también enfatiza a su manera la cualidad del modo intemporal:

<< (...) En miles de años las necesidades básicas de la humanidad no han variado. Necesitamos soluciones para los problemas reales, no inventar problemas para poder epatar con nuevas soluciones.
P.: ¿Qué buscan quienes están dispuestos a esperar hasta cinco años a que les haga una casa? ¿Y que le decide a usted a aceptar los encargos?
R.: Acepto muy pocos encargos porque el tiempo no me da para más. Una persona que acepta esperar entre tres y cinco años para empezar a hablar de una casa es, ya de entrada, un buen cliente. (...) De mis clientes me interesa todo: lo que piensan, lo que leen, lo que comen, si les gusta o no el arte y que tipo de arte. >>⁵³¹⁶

Recíprocamente el elogio de la lentitud (“miles de años”) que hace Murcutt parece sintonizar con aquella “evolución lenta” que interesa a Ch. Alexander:

<< Según Alexander, bajo el cambio del proceso “inconsciente” al “consciente” yace un adelanto ‘cultural’ fundamental que hace que el proceso inconsciente se vuelva inadecuado. Este desarrollo cultural es el que genera unos cambios de “contexto” más rápidos de los que pueda emplear el proceso evolutivo de creación de formas, produciendo así un desajuste entre las formas y sus contextos. >>

... Elliot y Cross citan, concretamente, el trabajo metodológico de Christopher Alexander, texto de gran prestigio, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*:

<< “La cultura que alguna vez tuvo una evolución lenta, y que concedía un tiempo muy grande para la adaptación, ahora cambia con tanta rapidez que la adaptación no consigue alcanzarla. Tan pronto se inicia algún tipo de ajuste, la cultura cambia otra vez y obliga a que el ajuste se haga en otra dirección. No se logra concluir ningún de los ajustes. Y no se cumple la condición esencial del proceso, es decir, que tenga tiempo para alcanzar su equilibrio.”
En nuestro caso, el cambio cultural se basó en la Revolución Industrial (...) >>⁵³¹⁷

Subrayando finalmente la importancia de la contextualización (en devenir) desde la cita de Alexander por parte de unos autores que como fundamento de su programa (en titulares) integran *diseño, tecnología y participación* (nosotros lo intentamos con arquitectura, diseño, escultura, naturaleza o A.D.E.N.):

<< Christopher Alexander, en su libro sobre la síntesis de la forma, también explica el proceso artesanal o, como él lo llama, el proceso “inconsciente”, como una evolución gradual. La adaptación de un organismo al medio ambiente es básicamente la misma que lo que Alexander llama el “ajuste” o “perfección de ajuste” de una forma respecto a su función, o a su “contexto”. “Todo proceso de diseño comienza con un esfuerzo por conseguir un ajuste entre dos entidades: la forma en cuestión y su contexto. La forma es la solución del problema; el contexto lo define.” >>⁵³¹⁸

Hasta cierto punto la “cualidad sin nombre” de Alexander parece compartida en el campo analógico y “relacional”:

<< Napoleón nunca hubiera ganado sus batallas si no hubiera podido abarcar desde la altura de una colina la situación de un campo relacional.

⁵³¹⁵ ALEXANDER Christopher, *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.11

⁵³¹⁶ ZABALBEASCOA Anaxu, *Glen Murcutt*, El País - Babelia, 18 junio 2005, p.20

⁵³¹⁷ ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.112

⁵³¹⁸ *Op. cit.* p.101

Esta manera de pensar presupone una acogida cualitativa de realidades. Cualidad no es más que otra palabra para relación, analogía, la cualidad. El conocimiento digital es ciertamente más preciso, pero, por lo mismo, no tiene valoración. >>

... lo que se aprecia en el paradigmático ensayo de 1978 *Analógico y digital* de Aicher, en el que valora la importancia de la calidad (también globalidad), frente al habitual énfasis en la cantidad (“cifra”):

<< De todos modos, Napoleón no necesita contar. La cifra exacta no es lo importante. Conoce aproximadamente el número de sus caballos y lo compara con la imagen de la caballería enemiga. Lo que necesita lo tiene rápidamente: la comparación. >>⁵³¹⁹

... a su vez, la visión generalista y “Relacional”, también interesa al artista mejicano Lozano-Hemmer que aporta el concepto de *Arquitectura Relacional*:

<< Varios años ya son los que Rafael Lozano-Hemmer, en colaboración con el ingeniero-compositor canadiense Will Bauer, lleva desarrollando una serie de obras que explotan la “*Arquitectura Relacional*”, que el artista define como “la materialización tecnológica de edificios y espacios públicos con memoria ajena”. >>⁵³²⁰

Se establece, pues, una avanzada hiperconexión espacio temporal desde ‘otras’ culturas (como la mejicana) con una visión global que no excluye la tecnología. A juicio de Lozano-Hemmer:

<< la arquitectura relacional transforma las narrativas maestras de un edificio determinado sumando o restando elementos audiovisuales que lo afecten, lo realicen y lo recontextualicen. Los edificios relacionales funcionan como hipertexto, en cuanto que tienen hipervínculos activados por el público con escenarios espacio-temporales predeterminados, entre los que pueden estar otros edificios, otros contextos políticos o estéticos, otras historias. >>⁵³²¹

Otras culturas no dominantes, como la peruana, también interesan a Christopher Alexander en el contexto de una intelectual valoración de la baja tecnología reconsiderada arquitectónicamente, desde una teorización anticipatoria (identidad del proyecto) que valora el concepto de “estructura mixta”:

<< Mucho antes de que se empezara a hablar de desarrollo sostenible, en algunos escritos de los años sesenta sobre teoría económica alternativa, ya se había establecido el concepto de “tecnología intermedia”. Su objetivo era crear, en los países en vías de desarrollo, una estructura mixta agrícola-industrial. El intento se basaba en alcanzar una evolución racional de los métodos de producción tradicionales, de manera que la población de estos países consiguiera superar las condiciones de subsistencia. >>

... en la que, paradójicamente, ‘el arquitecto’ propone una “arquitectura sin arquitectos”:

<< Trasladando este concepto al campo de la arquitectura, nos encontramos con el proyecto de viviendas de bajo coste promovido en 1969 para Perú por el Centro de Estructura Ambiental de la Organización de las Naciones Unidas, con la intervención de Christopher Alexander. En el caso peruano, aplicó su teoría de *patterns*, pero adaptada a las sociedades en desarrollo. Es decir, con las siguientes características: repetición inconsciente de los modelos tradicionales, simplificación de las soluciones constructivas e impulso de la arquitectura sin arquitectos. >>⁵³²²

La paradoja también puede encontrarse en el acercamiento artístico a la ‘baja’ arquitectura que en el caso de Antonio López, y desde su interés por el devenir (“constante evolución” o “metamorfosis”) y el anonimato (incluso desapego ‘espiritual’), fluctúa entre la “casa soñada” y la “casa aborrecida”:

⁵³¹⁹ AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.77

⁵³²⁰ FERNANDEZ María, *Iluminación postcolonial*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.133

⁵³²¹ *Op. cit.* p.134

⁵³²² MOZAS Javier, *La elección tecnológica como visión del mundo*, A+T n°9 - 1997. Baja tecnología, p.4

<< Una visión de las cosas que se nos aclara cuando él nos habla de la casa soñada y de la casa aborrecida: “Estoy muy de paso y las cosas muy fijas, muy iguales, llegan a cansarme. Todas las cosas están en constante evolución. No lo busco, ha sido así, tengo sesenta y un años y la casa está a medio hacer.” >>

... valorando un concepto de arquitectura en cierta medida próxima al *ready made* y que viene a ser otra peculiar interpretación de una arquitectura sin arquitectos:

<< “Aborrezco las casas antiguas, siempre tienes que estar solucionando cosas. Me gusta estrenar las casas, es cuando estoy más a gusto, yo acepto las cosas. (...) Lo que a mí me costaría muchísimo es hacerme mi propia casa. Eso que han hecho otros de coger un arquitecto y que te haga la casa... no podría, prefiero encontrarla hecha. (...) Yo no tengo sensación de propiedad, de construirme una casa que sea mía, a mí me gusta un cierto anonimato; yo no viviría en una casa marcada por el ‘talento del arquitecto’, me daría vergüenza, sería como vivir en la basílica de San Pedro.”

Ese espacio, esa ausencia determina su estrategia obsesiva de precisión, (...) una visión que da testimonio de la destrucción y la metamorfosis de las cosas (...) >>⁵³²³

En esta contemporánea y vitalista aproximación de los artistas a la arquitectura además del citado dibujo de Antonio López, destacamos el pronunciamiento escultórico de Pello Irazu que, radicalmente desde el croquis arquitectónico, pone la casa literalmente patas arriba, quizás para encontrar la naturaleza soñada y en devenir, donde naturalmente “el tejado se torna jardín”:

<< (...) ¿qué es exactamente lo que vemos? (...) el croquis esquemático de una casa. Se trata de una casa de cuatro metros de altura. (...) Es una casa vuelta del revés, en la que el tejado se ubica donde debiera encontrarse el jardín. ¿Pero es que realmente importa cuál es la forma correcta en que debieran estar las cosas. ¿Quién lo puede saber?. No es la primera vez que el tejado se torna en jardín, incluso para la gente que lo toma todo literalmente, al menos no para los que han vivido en Nueva York. (...) ¿quién, no ha querido alguna vez nadar en el cielo o llevar el cielo a la piscina? >>⁵³²⁴

Cuando la arquitectura se pone boca abajo, escultóricamente (Pello Irazu) puede entenderse como una deconstrucción que valora la “imperfección de la mano”, concepción en cierta sintonía con aquella baja tecnología citada:

<< (...) los trabajos que evocan las formas de Judd parecen ocultar un travieso deseo de deconstruir la perfección espacial del minimalismo de éste al carcomerse el perfeccionismo de creador y creación. Las cajas de Irazu hechas de cartón, plexiglás, goma, cinta, pinturas, etc., son casi referencias caprichosas, aunque acentuadamente solapadas, a la futilidad del fetiche acabado y la imperfección de -la mano- la cual es finalmente canonizada en las formas cíclicas de Irazu. >>⁵³²⁵

La sintonía se expande hacia el concepto de “fusión” de campos aparentemente separados, como la escultura, el diseño y la arquitectura, que comparten, como rasgo de identidad, la ‘baja’ tecnología (también mixta). Así en otro contexto en el que esencialmente se valora la “ética”, reaparece la escultura de Pello Irazu:

<< Droog Design y la importancia de la ética: La fundación *Droog Design* de Amsterdam organizó en el MoMA de Nueva York (el verano pasado), una exposición de objetos que se identifican con esta línea de pensamiento a partir de la fusión de diferentes tecnologías, porque combinan materiales obtenidos de diferentes maneras. (...) Refleja una nueva forma de hacer, porque detrás existe una nueva forma de pensar. (...) *Droog*, *dry* o seco, sencillo; adjetivos que comparten unánime identificación con el enfoque minimalista del diseño (...) >>

... y que desprende conceptos como imperfección y “aspereza”, que recordemos tienen su correspondencia como *wabi-sabi* en la tradición japonesa.

⁵³²³ GOMEZ MOLINA Juan José, *La estrategia del fracaso*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.526

⁵³²⁴ POWER Kewin, *Boca abajo y del revés: Pello Irazu*, Catálogo *Pello Irazu*, Palacete del Embarcadero, Puerto de Santander, 1994, p.75

⁵³²⁵ LEIGH Christian, *Outside in: Deberías apreciar la vista desde aquí... la foránea abstracción de Pello Irazu*, Catálogo *Pello Irazu*, Palacete del Embarcadero, Puerto de Santander, 1994, p.36

<< En este momento y a nivel global, está surgiendo un fenómeno de creación artística, que abarca campos separados como la escultura o la arquitectura y que se basa en estos mismos principios. La obra de Pello Irazu, (...) marcha, en cuanto a materiales y planteamientos por caminos de concisión y claridad que coinciden con la aspereza de los objetos *droog*. >>⁵³²⁶

La instrumentación de la visión artística también aparece dotada de cierta ética liberadora:

<< Para Flusser, a las herramientas y a las máquinas les han sucedido en la era posindustrial los “aparatos”. Más que reducirse a extensiones de nuestro cuerpo para realizar ciertas tareas de modo más eficaz, los “aparatos” contienen “programas” encaminados a tomar decisiones por nosotros. (...) la lucha del fotógrafo contra el “aparato” representa por extensión la lucha del hombre por defender su libertad. Someteros al “aparato” nos hace “funcionarios”, mientras que subvertirlo nos hace “artistas”. >>⁵³²⁷

Lo cual lleva a toda una *filosofía (de la fotografía)* de la que el “yo” participa de una “cosmovisión” donde la técnica se cruza con múltiples disciplinas, que ejemplarmente Flusser engloba en el texto *La fotografía como enfoque de vida* (1989):

<< Se visualiza una red de alambres (como la que muestran las imágenes de ordenador digitalizadas) en cuyas mallas se forman valles de gran concentración (p. ej. justamente fotos). En estos valles se cruzan los hilos (en el caso de una foto: los hilos de fotones, del aparato y del fotógrafo. En realidad, los valles son intersecciones de diferentes campos de posibilidades, al igual que el planeta Tierra es un valle en el que se cruzan campos de gravitación y magnéticos, y al igual que el “yo” tradicional es un valle en el que se cruzan campos psíquicos, fisiológicos y culturales. Cuando pensamos de manera fotográfica, nos capacitamos para experimentar concretamente la cosmovisión establecida por las ciencias naturales y culturales. >>⁵³²⁸

Este enfoque vital de la fotografía parece sintonizar con otras actitudes trascendentes desde lo cotidiano:

<< Comer se convierte en una celebración; tomar un baño es una celebración; hablar y relacionarte es una celebración. Tu vida exterior se vuelve festiva, la tristeza no existe en ella. ¿Cómo puede existir la tristeza con el silencio? Pero generalmente piensas lo contrario: crees que si estás en silencio te sentirás triste. Normalmente piensas: “¿Cómo voy a evitar la tristeza si estoy en silencio?” Yo te digo que el silencio triste no puede ser verdadero. Algo va mal. >>⁵³²⁹

Osho propone una risa vital y cósmica, que se desprende naturalmente del auténtico conocimiento del sí mismo, que interesa particularmente al budismo zen:

<< Cuando la risa surge del pensamiento es fea, pertenece a este ordinario y frívolo mundo, no es cósmica. (...) Cuando la risa sale del silencio no te estás riendo a costa de nadie, sencillamente te estas riendo de todo el chiste cósmico. ¡Y realmente es un chiste! Por eso yo siempre cuento chistes..., porque los chistes contienen más que ninguna escritura. Es un chiste porque todo está dentro de ti y ¡estás buscando por todas partes! ¿Qué otra cosa podría ser un chiste. >>

... y se podría encontrar cierta espiritual alusión a la ‘alta y baja tecnología’:

<< Eres un rey y actúas como un mendigo de la calle; y no sólo actúas, no sólo estás engañando a los demás, sino que te estás engañando a ti mismo de ser un mendigo. Tienes la fuente de todo el conocimiento de ti mismo y piensas que eres ignorante; gozas de la eternidad dentro de ti y tienes miedo, terror a la muerte y a la enfermedad. Esto es realmente un chiste (...) >>⁵³³⁰

... desde el profundo silencio interior, surge la risa natural al “comprender el chiste cósmico”, finalmente o quizás lo más pronto posible:

⁵³²⁶ MOZAS Javier, *La elección tecnológica como visión del mundo*, A+T nº9 - 1997. Baja tecnología, p.8

⁵³²⁷ FONTCUBERTA Joan, *La ética del clic*, El País - Babelia, 16 febrero 2002, p.20.

⁵³²⁸ FLUSSER Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001, p.167

⁵³²⁹ OSHO, *Zen, su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.31

⁵³³⁰ *Op. cit.* p.29

<< Todo el ser está en silencio, en calma; silencio en su interior, en el centro -pero celebración y risa en la periferia-. Y sólo el silencio puede reír, porque sólo el silencio puede comprender el chiste cósmico.>>⁵³³¹

A partir de la citada “cosmovisión” vital, la filosofía de Flusser se vuelve trascendente (podría decirse que incluso espiritual) al relacionar el cosmos, el yo y la naturaleza:

<< Esto no sólo nos otorga una actitud más consciente a la hora de fotografiar, sino, en general, un nuevo enfoque de la vida. Entonces ya no tomamos fotos creyendo que representamos algo objetivo (metafísico), sino con la plena conciencia de realizarnos a nosotros mismos imaginando objetos, en cierto modo, como productos secundarios. >>

Aquí el Catedrático de Filosofía de la Comunicación en la Universidad de Sao Paulo se torna casi místico, proponiendo una actitud más consciente. Esta constituye un nuevo proyecto vital que trasciende la visión renacentista (ventana-fotografía) para proyectarnos plenamente (incluso en el sentido de realización / “realizarnos”):

<< Y dejamos de experimentarnos como sujetos de objetos para experimentarnos como proyectos a través de los cuales se proyectan realidades sobre campos de posibilidades. Dejamos de experimentarnos como “objetivamente condicionados” (por parte de “leyes” naturales y trascendentales) para experimentarnos como leyes (orden) proyectadas sobre campos de posibilidades. En suma, experimentamos, en general, lo que experimentamos, en particular, cuando fotografiamos: el mundo es y nosotros mismos somos como proyectamos el mundo y como nos proyectamos a nosotros desde un enfoque específico. >>⁵³³²

Desde la realización Osho nos propone una clave vital concluyente en sabio equilibrio natural (“silencio”-“risa” interior-exterior):

<< Silencio y risa son la llave; silencio por dentro y risa por fuera. >>⁵³³³

En continuidad con este final (y finalidad) ético de la baja tecnología, que como acabamos de ver se interesa por la fusión, encontramos el concepto de “hibridación” en el manifiesto profético del diseño industrial que se propone como futurible en forma de decálogo. En este manifiesto, consensado por varios autores (AA.VV.), aparece valorado el concepto de mezcla (que bajo el término ‘mix’ reaparecerá sucesivamente hasta el final de nuestro trabajo). Significativamente se propone el titular manifiesto *¿Adónde vamos? (A.A.V.V.) Los diez posibles caminos para el producto industrial del inmediato futuro:*

<< 5-Hibridación: Experimentos y mezcla de natural y artificial, creación de una nueva fauna de objetos.>>⁵³³⁴

En paralelo citamos el término “eclecticismo” que deviene espectáculo histórico, en las exposiciones universales que Ramírez equipara con *El ‘País del sueño’*, recordándonos respecto a las grandes Exposiciones Universales:

<< La primera fue la de 1851, celebrada en Londres y, para la cual además de otras atracciones, se construyó el famoso Palacio de Cristal. (...) Muy pronto, además de los palacios principales, se presta atención a los distintos pabellones nacionales que exageran en su construcción el tipismo histórico-local de cada país. >>

... y en la visibilidad del “gran carnaval” colabora la “iluminación” eléctrica:

<< El gran ‘carnaval internacional’ se hace así visible, consagrando definitivamente el triunfo del eclecticismo. Otra manera de introducir a los visitantes en el reino de lo maravilloso era prodigando el

⁵³³¹ *Op. cit.* p.30

⁵³³² FLUSSER Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001, p.168

⁵³³³ OSHO, *Zen, su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.26

⁵³³⁴ CAPELLA Juli - MASCHERONI Loredana - PICCHI - TOMMASINI M^a Cristina, *¿Adónde vamos?*, en *Domus* n° 822 enero 2000, p.50

colorido y utilizando sin tasa los modernos adelantos de iluminación: la electricidad triunfa en las grandes exposiciones desde finales del siglo XIX. >>⁵³³⁵

La luz divina de la tecnología sobrepasa la historia, realimentando el perpetuo devenir (dotado de connotaciones siempre orientalistas, en nuestro trabajo) que “recicla” y reintroduce la mezcla (“collage”) desde una espiritualidad mediatizada por el ordenador que Gómez Molina significativamente titula *Escenarios. Internet y la nueva ciudad celestial; el dibujo del siglo XXI*:

<< Las imágenes de la red recuperan la forma tradicional de la estampa de la primera universalización del cuadro que se estableció en los finales de la Edad Media. (...)

Se construye con una serie de collages sucesivos, realizados en la acción de copiar, pegar, ordenar y jerarquizar en el orden de una lectura eficaz, desde una técnica neutra y transparente. Como el artesano clásico que recortaba las figuras de las estampas y los grabados de la época para producir otras nuevas, el nuevo técnico de la red, el diseñador, el director artístico hace inventario de lo presente al generar lo nuevo, reafirma lo admitido y lo recicla nuevamente en circulación eficaz. >>

Se podría considerar que otra deriva del término recicla es “realimenta”, espectacularmente aplicado al “permanente cambio” (otra vez ‘nuestro’ devenir):

<< Realimenta el sistema con un permanente cambio que lo hace creíble en la nueva excitación que favorece su actualidad. >>⁵³³⁶

Curiosamente, la dureza inicial del collage tecnológico ablanda sus fronteras (“fundido”), para integrar la heterogénea fragmentación, valorando así el concepto de transición (devenir):

<< Y si en el fotomontaje el gesto del recorte era un componente significativo, en las imágenes de síntesis esa fractura es velada en la búsqueda de verosimilitud. El trasplante de fragmentos heterogéneos queda integrado de manera coherente en el conjunto de las imágenes a través de técnicas pictóricas como el fundido o la veladura. Los límites de lo apropiado se difuminan, el objeto o el fragmento deja de alegar su procedencia a través de la discontinuidad de las partes para construir una imagen sin fisuras. Curiosamente, una de las funciones que más se utilizan en la composición de imágenes de síntesis es el “calado” de recorte, es decir, el difuminado de los bordes que permite introducir elementos extraños en una imagen de fondo sin transiciones abruptas. >>⁵³³⁷

Así, cuando vamos derivando desde el eclecticismo al collage, surge el mito Frankenstein, donde la tecnología actúa en continuidad histórica entre el pasado y el futuro:

<< Las investigaciones que se están llevando en los principales laboratorios tanto del Viejo como del Nuevo Continente, tienen cierto paralelismo con la idea del Dr. Frankenstein, un ser construido por la unión de diferentes piezas. >>

Mediando prestigiosos laboratorios tecnológicos:

<< A un lado y otro del continente se construyen distintos robots con inspiración animal, y en el M.I.T. Massachusetts Institute of Technology ([http:// web.mit.edu](http://web.mit.edu)), podemos encontrar laboratorios con nombres tan sugerentes como: Laboratorio de músculos, de piernas, de aprendizaje biológico computacional, Centro avanzado de estudios visuales, Laboratorio de sistemas humanos, de inteligencia artificial...>>⁵³³⁸

También Ramírez vuelve a insistir sobre el mismo concepto, a propósito de otro acontecimiento histórico, la arquitectura cinematográfica, que en sus primeros experimentos vanguardistas (*Primeras arquitecturas fílmicas*), desde la mezcla (concepto

⁵³³⁵ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.231

⁵³³⁶ GOMEZ MOLINA Juan José, *Máquinas de dibujar: territorios y escenarios del dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.71

⁵³³⁷ RIO Del, Víctor, *La imagen digital y sus estéticas - El efecto Photoshop*, Lápiz nº 169 / 170, p.103

⁵³³⁸ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.620

emparentado con el eclecticismo) crea una “mujer inexistente”, una especie de bello Frankenstein femenino:

<< (...) desarrollo de un nuevo tipo de arquitectura imaginaria, a mitad de camino entre la pintura y la construcción tridimensional, entre la composición unitaria y la fragmentación total de lo inexistente: como Kuleshov, que creó una mujer cinematográfica con varios planos de distintas actrices, ahora es posible inventar una arquitectura ‘completa’ para la pantalla a partir de los fragmentos inconexos de diversos ‘decorados’. >>

Tal como declara Kuleshov (*El cine soviético visto por sus creadores. Recopilación de Luda y Jean Schnitzer y Marcel Martín, Ed. Sígueme, Salamanca, 1975, p.95*):

<< “Rodé la escena de una mujer en su cuarto de baño: ella se peinaba, se maquillaba, se vestía, se ponía los zapatos, etc. En realidad, yo había filmado el rostro, la cabeza, el pelo, las manos, las piernas, los pies de diferentes mujeres, pero los había montado como si se tratase de una sola y, gracias al montaje, había llegado a crear una mujer inexistente en la realidad pero que existía realmente en el cine.” >>⁵³³⁹

Respecto a la creación mitificada de un modelo femenino (Kuleshov), recordemos una ‘arquitectónica’ cita a propósito de la conocida creación femenina de Pigmalión:

<< Tan ilusoriamente real era la estatua figurativa modelada por el rey Pigmalión que representaba a una mujer desnuda, que Venus, compadeciéndose del pobre monarca, prendado de su propia obra, le hizo cruzar el infranqueable umbral entre la realidad y el arte. >>⁵³⁴⁰

La mezcla, el collage de fragmentos inconexos humanos (genéricamente) aparece conceptualmente asociado al término Frankenstein. Una mujer, Mary Shelley, es la creadora de este personaje en la literatura y, en él, la vida la otorga no la divinidad (Venus en el caso de Pigmalión) sino la ciencia, no obstante míticamente ‘divinizada’:

<< En 1818 la escritora británica Mary Shelley escribe *Frankenstein*. Todavía no conocíamos la palabra robot, pero ya se auguraba la construcción de un ser por piezas, al que se le dotaba de vida por medio de la última tecnología, y es que no tenemos que olvidar que en 1818, todavía estábamos muy lejos de tener un enchufe en cada casa, y Frankenstein cobra vida a través de los avances científicos del momento.>>⁵³⁴¹

Otros autores también valoran la propiedad informática del “collage”. En el contexto de *Las acciones y los procesos* Prada aprecia especialmente la categorización de *Apropiación-ajuste-ensamblaje*:

<< La naturaleza reproductiva del ordenador, medio de reproducción técnica por excelencia, basada en su enorme capacidad de memoria con la que opera, intensifica, indudablemente, la práctica de una serie de acciones basadas en la apropiación de material existente y en su modificación y ajuste. Como apuntara Lev Manovich, en el ordenador se hacen predominantes las acciones de selección frente a las de producción. >>

... donde aparece el término “recombinación” que tanto utilizamos en relación con el ADN (genoma):

<< La intensificación de las operaciones de apropiación, y las que de ella se derivan (retoque, ajuste, ensamblaje, recombinación), tienen lugar partiendo de imágenes capturadas por el usuario, importadas de otros programas, tomadas de las galerías de imágenes que muchos programas de dibujo contienen o, simplemente, de la fragmentación o reproducción parcial de la propia imagen en proceso. Ello implica, obviamente, la reactivación del procedimiento del *collage*. >>⁵³⁴²

⁵³³⁹ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.236

⁵³⁴⁰ AZARA Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.155

⁵³⁴¹ ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.619

⁵³⁴² MARTIN PRADA, Juan, *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.423

También desde el ‘más allá’, desde el concepto del post, (compartido por el post-facio y el post-moderno) se valora la vuelta al “eclecticismo”, ahora particularmente optimista e intemporal. Ramírez desde el titular *Postfacio con una mirada de reojo a la utopía postmoderna* se interesa por “los seguidores de lo postmoderno”:

<< En la nueva bandera están inscritas señales contradictorias y sus proclamas, aunque confusas, vendrían a decirnos cosas tales como “el ornamento no es ni delito ni pecado”; “la arquitectura universalmente válida y adecuada no existe”; “busquemos la contextualización arquitectónica y urbana”; “reivindiquemos la historia”; “hagamos metáforas y ¿por qué no?, también bromas arquitectónicas”; “todo vale, desde los estilos locales o de pasado remoto, hasta las formas del movimiento moderno”; “busquemos la sorpresa, el espacio irracional y el juego con la razón”; “hagamos de cada edificio algo significativo volviendo a una arquitectura conscientemente parlante”; etc. >>

Todo este conjunto de axiomas conducen al redescubrimiento del citado “eclecticismo” proyectivo:

<< (...) para demostrarnos la vuelta a un eclecticismo alegre, liberado de complejos, y dueño, al fin, del pasado próximo y del remoto. >>⁵³⁴³

Continuando con el manifiesto profético del diseño industrial, en forma de decálogo consensuado por AA.VV. valoramos otro de *Los diez posibles caminos para el producto industrial del inmediato futuro*:

<< 6-Autoproducción: Todos somos creadores, demiurgos de nuestro ambiente. Hágalo usted mismo y disfrute más. >>⁵³⁴⁴

Sorprendentemente en el punto 6 de este manifiesto ‘post-industrial’ podríamos encontrar ecos de las más conocidas afirmaciones conceptualmente liberadoras de Beuys:

<< Beuys proclamaba que “cada persona es un artista”, y el hecho de que el mismo experimentara aquella curación durante la guerra, con la ayuda de personas que no eran médicos, le confirmaba su teoría de que cualquiera puede ser médico y todo eso junto liberaría al ser humano de sus heridas individuales y colectivas. >>⁵³⁴⁵

Hacia el final del manifiesto profético del diseño industrial aparece una paradójica soledad:

<< 7-Presencia innovadora: Detalles insignificantes para una vida doméstica más feliz. Lo cual ya es mucho. (...)

9-Hipercomunicación: Contacto virtual en un mundo de solitarios tristes de carne y hueso. ¿Llegaremos a tocarnos? >>

... y hemos de tener en cuenta que en el anterior punto (8) se valora lo pequeño:

<< 8-Nano-arquitectura (enana): Microambientes como refugio autónomo para tener más intimidad en el caos que nos entrapa. >>⁵³⁴⁶

En continuidad conceptual con esta valoración de lo pequeño, en el último punto de estas propuestas que desde el diseño se hacen para el futuro, descubrimos que a partir del concepto de simplicidad aparece “la nada”, paradójicamente maximizada a nivel creativo:

<< ¿Adónde vamos? (A.A.V.V.) *Los diez posibles caminos para el producto industrial del inmediato futuro*: 10-Simplicidad: Hacia la desmaterialización con más sustancia; hacia la nada con el máximo de creatividad. >>⁵³⁴⁷

⁵³⁴³ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p.304

⁵³⁴⁴ CAPELLA Juli - MASCHERONI Loredana - PICCHI - TOMMASINI M^a Cristina, *¿Adónde vamos?*, en *Domus* n° 822 enero 2000, p.50

⁵³⁴⁵ ELLEGIERS Sandra, *El arte curativo de Joseph Beuys*, El País 21 enero 2006, p.17

⁵³⁴⁶ CAPELLA Juli - MASCHERONI Loredana - PICCHI - TOMMASINI M^a Cristina, *¿Adónde vamos?*, en *Domus* n° 822 enero 2000, p.50

⁵³⁴⁷ *Ibidem*.

Una concepción que también desde la simplicidad aparece artísticamente como último punto (y punto final) de la escultura de Oteiza, en tanto “vacío”, que alcanza ya una dimensión antológica:

<< Al comienzo de este CATALOGO ANTOLOGICO desea el escultor figure la aclaración con la que se abre la exposición de su obra: “deseo justificar la pobreza aparente en mi escultura / (...) / mi conclusión en 1958 fue con un espacio vacío puramente receptivo / que me dejó sin escultura en las manos / unos años después esto sucedía visiblemente a muchos artistas, / el Arte contemporáneo experimentalmente concluía”. >>⁵³⁴⁸

Con Oteiza retomamos finalmente en este capítulo el concepto de virtualidad, pero ahora liberado de su instrumentación (la citada realidad virtual). Un proyecto de arquitectura / escultura no realizado (arquetípica definición de todo proyecto) en colaboración con el arquitecto Puig, Montevideo, Uruguay (1959) se nos presenta espiritualmente vacío y receptivo:

<< Entendemos, pues, la CREACION MONUMENTAL como limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre. Es aquí donde entendemos el CANTO A LA LIBERTAD, como recuperación de la conciencia, en la reflexión conmemorativa que en este monumento se plantea (personalidad histórica de Batlle y Ordóñez) para la reinstalación política del hombre con su destino en la comunidad americana y universal. >>⁵³⁴⁹

En este proyecto de Montevideo el espacio de “N dimensiones” aparece virtualmente sugerido por unos mínimos componentes arquitectónicos-escultóricos:

<< Arquitecto y escultor, identificados, ordenamos el complejo espacial. Un espacio múltiple: tres, cuatro..., N dimensiones. Con la arquitectura, el espacio urbanístico; con la estatua, la Naturaleza exterior. >>

... una “viga vacía” mediará finalmente entre la arquitectura y la escultura virtual:

<< En un prisma recto-rectangular de cincuenta y cuatro metros por dieciocho y doce de altura, planteamos racionalmente las funciones exigidas a la arquitectura. Entre la arquitectura y el mar, marcamos un cuadrado de cincuenta y cuatro metros de lado. Con el prisma rectangular queremos comprometernos a no expresarnos con la arquitectura que hemos de reducir y callar. Resueltas las funciones, abrimos todo el techo a la luz y cerramos las paredes. Se eleva el bloque y se suspende como una viga vacía, (...) >>⁵³⁵⁰

La naturaleza forma parte de esta virtualidad arquitectónica y escultórica “mínima” antes del minimalismo histórico que Oteiza cataloga como *Determinación de arquitectura y estatua*. Nos interesa ahora la referencia a un “plano oscuro de piedra” como “base de un gran prisma recto” sugerido, diríamos que virtual:

<< En los pilotes se inicia la estructura exterior, ya anclada espiritualmente en el cuadrado que plásticamente concretamos: plano oscuro de piedra, levemente separado del suelo, sobre placa de hormigón, como base de un gran prisma recto, soledad vacía y monumental, que es necesario integrar en el paisaje, contra la misma Naturaleza y desde la arquitectura. Concentrada nuestra atención, observamos la necesidad de disponer un pequeño muro de protección bajo la construcción suspendida. Con esta indicación lógica, mínima y formal, se nos revela todo el sentido espacial propuesto y el tratamiento justo de su integración total. El pequeño muro es llamado desde el exterior y, proa al mar, comienza, horizontal, a crecer. >>⁵³⁵¹

En distintas fuentes documentales se precisa en primer lugar que:

⁵³⁴⁸ Catálogo *Oteiza, Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.10

⁵³⁴⁹ OTEIZA Jorge, *Memoria del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez* en Catálogo *Oteiza, Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.228

⁵³⁵⁰ *Ibidem*.

⁵³⁵¹ *Ibidem*.

<< El pequeño muro de hormigón armado abujardado, de un metro y medio de altura y treinta centímetros de espesor, ejercía de cerramiento justo en el espacio cubierto creado bajo la construcción suspendida. Era el elemento de “protección” y definición necesario para mostrar con naturalidad la apertura al paisaje. Desde aquella posición y prolongando la visual en dirección a la gran losa negra, ... *el pequeño muro es llamado desde el exterior y, proa al mar, comienza horizontal a crecer*, dirán Oteiza y Puig. >>⁵³⁵²

... insistiendo en la importancia del “pequeño muro” para “precisar” el virtual “prisma recto y vacío”:

<< [El pequeño muro...] Alcanza el límite físico de la colina y se prolonga en el vacío, convenido en estructura exterior, hasta tocar y precisar así, plásticamente, el prisma recto y vacío de la estatua por desocupación. Estructura interna al espacio interno. (...) >>⁵³⁵³

Por otra parte, que “la gran viga volada” refleja su relación con “la losa-estatua”:

<< La gran viga volada, anclada sesenta y tres metros en el terreno, alcanzaba el límite físico de la colina y se estiraba en vuelo de sesenta y tres metros hasta tocar y definir plásticamente el prisma recto y vacío de la losa-estatua por desocupación. >>⁵³⁵⁴

... interior y exterior se integran desde la “desocupación” reflejada virtualmente:

<< (...) hasta tocar y precisar así, plásticamente, el prisma recto y vacío de la estatua por desocupación. Estructura interna al espacio interno. Estructura externa al espacio externo. Unificación del espacio en la estructura. E integración estructural en el espacio total. >>⁵³⁵⁵

Además que se refleja la “presencia elidida” o espacio virtual, mediando la instrumentación del fotomontaje de la maqueta:

<< La secuencia de los tres fotomontajes denominados “Maqueta del espacio activo planteado”, “Maqueta de la realidad física” y “Superposición espiritual” es utilizada por Oteiza para explicar gráficamente la operación que se proponía en Montevideo. El último de ellos, representaba la presencia elidida del espacio erigido como vacío. La realidad física construida quedaría como límite, mínima presencia material que da cuenta del anhelo del escultor por expresar de alguna manera la “desocupación espacial”. >>⁵³⁵⁶

Finalmente con Oteiza (y Puig, arquitecto) en este *monumento a José Batlle y Ordóñez* vuelve a reaparecer en nuestro trabajo el silencio artístico que integra espiritualidad y naturaleza:

<< Recinto cerrado, callado al exterior. Un altar elevado en la colina. Suspensión horizontal. Sin fuentes, frente al mar. Sin formas, frente al espacio. Un gran silencio espacial, una construcción espiritual receptiva. La idea de la monumentalidad es la provocación de la actividad estética y religiosa del hombre enfrentado con su propia intimidad. Aquí se entiendo el canto a la libertad como reflexión de la conciencia individual. Recreación del destino en la unidad de la creación común. >>⁵³⁵⁷

⁵³⁵² ARNAIZ Ana, ELORRIAGA Javier, LAKA Xavier, MORENO Javier, *La colina vacía. Jorge Oteiza – Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956 – 1964*, Ehu Press / Universidad del País Vasco, Bilbao, 2008, p.69

⁵³⁵³ OTEIZA Jorge, *Memoria del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez* en Catálogo *Oteiza, Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.228

⁵³⁵⁴ ARNAIZ Ana, ELORRIAGA Javier, LAKA Xavier, MORENO Javier, *La colina vacía. Jorge Oteiza – Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956 – 1964*, Ehu Press / Universidad del País Vasco, Bilbao, 2008, p.69

⁵³⁵⁵ OTEIZA Jorge, *Memoria del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez* en Catálogo *Oteiza, Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.228

⁵³⁵⁶ ARNAIZ Ana, ELORRIAGA Javier, LAKA Xavier, MORENO Javier, *La colina vacía. Jorge Oteiza – Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956 – 1964*, Ehu Press / Universidad del País Vasco, Bilbao, 2008, p.70

⁵³⁵⁷ OTEIZA Jorge, *Memoria del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez* en Catálogo *Oteiza, Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.229

En las “aclaraciones técnicas” de este proyecto de 1959 la escultura deviene máxima simplicidad, pura geometría dibujada sobre la naturaleza, integrando escultura y arquitectura:

<< LOSA: Es una placa de hormigón de cincuenta y cuatro metros cuadrados, elevada un metro y medio sobre el nivel del suelo y chapada en piedra caliza negra.

VIGA VOLADA: Como protección contra el acantilado, en la entrada y zona de expansión, se dispone una viga antepecho, de hormigón armado con cemento blanco, de un metro y medio de altura y treinta centímetros de espesor, que, anclada en el terreno treinta y seis metros y orientada al mar, crece en el vacío volando sesenta y tres metros. La superficie de este hormigón será abujardada.

ZONA DE EXPANSION: Es un rectángulo de treinta por dieciocho metros cuadrados, dibujado en el mismo terreno y cubierto de césped, en el que la Naturaleza empieza a racionalizarse para cumplir una función dentro de la arquitectura. >>⁵³⁵⁸

En el proyecto de Montevideo paradójicamente ganador de un concurso en el momento que Oteiza deja la escultura, se insiste en su virtualidad (“cara virtual”) ahora desde una fuente documental arquitectónica, y no escultórica como las anteriores:

<< *Monumento a Batlle*, 1959, Concurso internacional / vencedor absoluto / Oteiza, Puig. “La viga horizontal que se desprende de la arquitectura define (tocando la cara virtual de un prisma recto vacío) (con su plano oscuro de piedra en la base) la integración del monumento con la ciudad y el hombre, como construcción silenciosa y zona de aparcamiento espiritual”. Oteiza >>⁵³⁵⁹

Esta virtualidad en arquitectura / escultura (sólo proyecto) podría haberse materializado en una virtual (cuento) “Plaza Mayor” en la que, cambiando de disciplina, el sastre deviene ‘de-sastre’. Así recordamos el comienzo de la historia que ya citamos:

<< Un día llegaron a la ciudad dos farsantes que se hacían pasar por sastres. Su presencia despertó enseguida la curiosidad de vecinos y visitantes, pues en la Plaza Mayor de la ciudad empezaron a bocear: ¡Amigos, acercaos! Tejemos trajes con las telas más hermosas que podáis imaginar... Pero lo más sorprendente es que nuestros trajes son invisibles para todos aquellos que sean tontos. ¡Solo los listos pueden ver nuestros maravillosos trajes! >>⁵³⁶⁰

... y la risible conclusión ‘de-sastre’ de la virtualidad asociada a la vacuidad:

<< De este modo, el emperador, desnudo, echó a andar por las calles de la ciudad, mientras sus ayudantes simulaban sostener el manto de aquel traje invisible.

Y aunque nadie en la ciudad veía el traje, todos gritaban al paso de la comitiva: ¡Qué bonito es el traje nuevo del emperador! ¡Qué magnífico manto!

Al lado de los dos ayudantes que sostenían el manto invisible, marchaban los dos sastres farsantes. Apenas podían contener la risa. >>⁵³⁶¹

Esta misma historia del sastre virtual aparece citada por Ch. Alexander, al responder a una cuestión sobre la fundamentación arquitectónica:

<< Pregunta: Profesor, en esta entrevista vamos a tratar de la forma y de la función de la arquitectura. ¿Qué opina de lo que de un modo general se denomina ‘arquitectura moderna’? >>⁵³⁶²

Se ponen en cuestión la arquitectura y el “arte de última hora”, explicando cómo la apariencia (necesariamente espectacular) se evidencia fraudulenta:

<< Christopher Alexander: (...) ventanas exactamente repetidas cientos de veces, e, incluso, de edificios más pequeños y en versiones más baratas: simples cajas y cajitas. Tengo opiniones muy concretas acerca de todo esto: creo que es totalmente ridículo. (...) A partir de la década de los años treinta, muchas personas comenzaron a leer opiniones sobre estos edificios y a convencerse -si eran gentes refinadas y

⁵³⁵⁸ *Ibidem*.

⁵³⁵⁹ LAPAGESE Concha - GAZAPO Darío, *Oteiza y la Arquitectura: múltiple reflejo...*, COAM - Pamiela, Madrid, 1996, p. 4^a

⁵³⁶⁰ LOPEZ Emilio (Coord. y adapt.) *El traje nuevo del emperador (Basado en el cuento de Hans Christian Andersen)*, Editorial Sol 90 - El País, Madrid, 2005, p.8

⁵³⁶¹ *Op. cit.* p.32

⁵³⁶² SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.9

sofisticadas- de cuán maravillosas eran estas construcciones. Actualmente, tales personas no se atreven a decir: “Esto es una porquería”. >>

La opinión ajena parece determinante, al respecto:

<< Afirmaría que el 95%, de la población mundial, familiarizada con esta clase de edificios, en el fondo cree que son absolutamente horribles, pero no se atreven a afirmarlo por miedo a no parecer refinados, por temor a que se opine que no están al corriente del arte de última hora. >>⁵³⁶³

Alexander ejemplariza esta virtualidad fraudulenta (otro ‘de-sastre’) de la arquitectura del espectáculo, donde la visualización del rey desnudo se evidencia:

<< En la actualidad, los arquitectos que son quienes realmente deberían conocer lo que está sucediendo, construyen, estos edificios y nos dicen que son colosales. Para mí, todo sucede como en el cuento del rey engañado por su sastre. Este le dice que le hará un traje que sólo las personas nobles podrán ver, haciéndole aparecer desnudo ante todos, sin que nadie se atreva a decir que ve desnudo al rey, por miedo a demostrar que no es noble. >>

... la noble representación continúa en el presente:

<< La gente, que sabe que soy arquitecto [Master en Matemática, licenciado en arquitectura en Cambridge, doctor en arquitectura en Harvard, profesor de investigación en humanidades en la Universidad de Berkeley, California], cuando me conoce representa también conmigo la misma comedia y me dice: “Tenemos un maravilloso edificio moderno en nuestra ciudad, ¿le gustaría verlo?” Y sólo cuando les digo que no tengo ningún interés particular por tales construcciones la situación se aclara y se comprueba que nuestro modo de pensar y sentir al respecto es muy similar. >>

... y la representación se globaliza:

<< ¡Es terrible! La gente no quiere ver sus ciudades arruinadas por estos edificios ni desea vivir o trabajar en ellos, pero no tienen el valor de decirlo. >>⁵³⁶⁴

También aparece esta conocida historia de ‘envolturas’ en el *zeitgeist* contemplado en la prensa, donde se delata la impostura de la virtualidad:

<< Sugiere Ana Botella en el prólogo a sus obras completas (...) que los niños ven demasiada televisión y leen poco, lo que disminuye su espíritu crítico. No son los niños los únicos que pierden espíritu crítico. Yo sugiero que Ana Botella le lea a su marido los cuentos recopilados en su libro. Sugiero más: que le lea *El traje nuevo del emperador*, la historia de un mandamás “ridículo y vanidoso, pendiente tan sólo de lucir su presuntuosa persona” (el entrecorillado corresponde a un comentario de Ana Botella sobre el relato) >>

El cuento como el “narcisismo” deviene intemporal:

<< El emperador del cuento acabó su carrera política paseando desnudo por las calles, pero convencido de ir vestido con un traje que sólo los estúpidos no veían. Sugiere Ana en su libro que, tras la lectura, se debata en torno a los personajes, empezando por el emperador, quien “movido por su vanidad y narcisismo, olvida sus obligaciones como gobernante y sólo busca la adulación de sus súbditos”. También le sucede al emperador, siempre según Ana, que “la soberbia por mantener sus decisiones le impide, reconocer la verdad de las cosas, y le hace intolerante con las opiniones contrarias”. En serio, Ana, léeselo. El momento, en puertas del XIV congreso del PP y estrenando presidencia europea, no puede ser más oportuno.>>

Concluye el autor con la circularidad viciosa del ‘de-sastre’ instrumentado por la “vanidad” (mediando el ego / identidad):

<< Ahora que caigo: Ana Botella no puede leerle el cuento a Jose. Acabo de enterarme de que va a salir un libro en el que la Presidenta se deja adular tanto y tanto que mejor sugiero una nueva versión del cuento: *El traje de la emperatriz*. La vanidad es la moderna picadura del vampiro: te convierte en su esclavo, ni siquiera eres consciente, y todo por el señuelo de la inmortalidad. >>⁵³⁶⁵

⁵³⁶³ *Op. cit.* p.10

⁵³⁶⁴ *Op. cit.* p.11

⁵³⁶⁵ MARTINEZ Antonio, *El traje del emperador*, El País - En candelero, 13 enero 2002, p.13

02.6.19- Ecos.

Aunque la representación es un concepto un tanto ajeno a la música, no lo es la instrumentación, que cada día se evidencia más importante en la música más proyectada hacia el futuro. Más allá de la virtualidad, en la vida ‘real’ contemporánea se introduce el futuro (‘necesariamente’ electrónico), con fragmentos de pasado (*sampler*), desde una música de ordenador mezclada no obstante en directo (‘en vivo’ / vida):

<< Pregunta.- ¿Cómo es un concierto de Big Toxic? ¿Lleva todo grabado?

Respuesta.- No. Hago todo en directo con un ordenador, *sampler*, *synthesizers*, mesas de sonido y efectos. Lo que está grabado son voces y determinados *loops* acústicos, pero la programación se dispara en directo. Se le da a un botón para arrancar el secuenciador, pero la cosa no está hecha. Es una música abierta a la modificación.

P.- ¿Queda mucho por explorar en la electrónica?

R.- Claro. Es como si en los sesenta se dijera qué más se puede hacer con una guitarra eléctrica. Va evolucionando y el avance tecnológico es impresionante. Ahora sólo falta aplicarlo en hacer cosas buenas. >>⁵³⁶⁶

El silencio se redescubre en el moderno contexto musical electrónico, donde sorprendentemente se valora la instrumentación más ‘intemporal’, la del “papel” y el “lápiz”:

<< En el mundo anglosajón arrasan las *quiet parties* y las *silent discos*. Las primeras triunfan en Nueva York. No hay música, sólo dos salas: la de susurros y la del silencio, donde la gente se comunica con papel y lápiz. Las *silent discos* empezaron en el festival de Glastonbury: cada uno con sus cascos en mitad de la pista y dos canales de ritmo. Baile esquizofrénico y vecinos felices. >>⁵³⁶⁷

En el contexto de un concierto de *Big Toxic* se redescubre un futurista ‘mix’ con el azar, en la tradición de las vanguardias artísticas históricas:

<< Pregunta.- ¿Cree que la música debe relacionarse con otras artes para crecer?

Respuesta.- Sí, si no sería solamente un producto de consumo. Y es que mis referentes no son exclusivamente musicales; soy fruto de todas las cosas que me han seducido y apasionado, como puede ser el constructivismo, el dadaísmo, la música experimental y la clásica contemporánea. Cosas que tienen que ver más con el arte que puramente con la música. >>⁵³⁶⁸

A propósito de este redescubrimiento de las vanguardias, recordamos que la interacción en la música de arte y vida ya se planteó con anterioridad, particularmente como ya vimos en un Cage interesado por la espiritualidad zen.

Así que cíclicamente, más allá de la circularidad viciosa, volvemos al silencio, concepto con el que empezamos este apartado y con el que lo concluimos para comenzar el siguiente:

<< John Cage el silencio en el arte para encontrar el arte verdadero: la vida: Cage no se limitó a tomar aspectos parciales de la filosofía Zen, convirtió su vida: acción musical en acción zen. >>⁵³⁶⁹

También recordamos que el silencio se manifiesta en la arquitectura de Murcutt, arquitecto particularmente sensible a la naturaleza:

<< (...) las normas son las mismas que para todo: si lo que uno tiene que decir no es mejor que el silencio, lo mejor es callarse. Si lo que vas a construir no mejora el paisaje, por lo menos que no lo

⁵³⁶⁶ REDACCION, “*Big Toxic, músico electrónico*”, El País - País Vasco, 24 marzo 2000, p.16

⁵³⁶⁷ BLANCO VALERO Silvia (coord.), *Guía de la noche*, El País - EP3 nº25, 18 noviembre 2005, p.24

⁵³⁶⁸ REDACCION, “*Big Toxic, músico electrónico*”, El País - País Vasco, 24 marzo 2000, p.16

⁵³⁶⁹ CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p.112

estropee. El paisaje debe comerse a la arquitectura, y no al revés. Sólo así los edificios estarán al servicio de las necesidades reales del hombre. Y no creándole nuevas preocupaciones. >>⁵³⁷⁰

No obstante, (como ya vimos) Cage se interesa por el “silencio” para negarlo vitalmente en un gesto paradójico. Desde una *Realidad* que se interesa por el zen y el arte contemporáneo se afirma, significativamente, en titulares *John Cage el silencio en el arte para encontrar el arte verdadero: la vida:*

<< El silencio, como el espacio vacío, en la pintura, fue el primer liberador. El silencio total no existe es sólo un espacio donde el Principio puede manifestarse. John Cage en 1951 entró en una cámara anecoica y escuchó dos sonidos, uno grave y otro agudo, según el ingeniero, el grave la sangre en circulación y el agudo el sistema nervioso. >>⁵³⁷¹

La escucha atenta de los sonidos de la naturaleza (como el “crujido de la nieve”) ‘responde’ al silencio de Murcutt (que acabamos de citar) desde una amigable pregunta sobre la naturaleza:

<< P: Usted habla de una lección aprendida en la infancia: la necesidad de hacerse amigo del paisaje. ¿Cómo se hace?

R.: El arquitecto noruego Christian Norberg Shulz escribió que hasta que no se es capaz de disfrutar del crujido de la nieve bajo una pisada, no se llega a comprender el paisaje de su país. En el mío, si no has oído el cambio del día de verano a la noche estival, si no has oído ni olido esos cambios, no conoces la tierra. >>⁵³⁷²

Por otra parte, Cage desde su “visión global” (incluso más allá del sonido) siente la inspiración de la naturaleza:

<< Desde su visión global del universo, Cage, buscaba un método capaz de expresar globalidad. Este mecanismo debería ser el resultado de la misma naturaleza autoexpresándose. La función del creador musical no será interpretar la realidad, sino ‘abrir procesos’ para que esta realidad actúe, posibilitar que el espectador capte o perciba estos procesos. >>

... por medio del concepto de “azar”, para afirmar la actitud zen de “liberarse del deseo”:

<< Introdujo para ello el azar tanto en la composición como en la ejecución. Cage no fue un ingenuo y comprendió que este azar (un objetivo tanto para el taoísmo como para el zen) tenía muchas trampas. Conseguir liberarse del deseo pero también suscribir “*la convención de la no convención*”. >>⁵³⁷³

Para Cage, desde la sabiduría paradójica de raíz zen (integradora de arte y vida), el despertar se relaciona con la naturaleza siempre desde la perspectiva del “conocimiento paradójico: globalización de la realidad” que plantea Crespo en la dualidad *John Cage y Fluxus:*

<< (...) tal como buscaba Cage, el determinismo cede ante el indeterminismo. “El Anti-Arte es vida” (George Maciunas, *Creación estética y teoría de las artes N° 10* pg.55) El nuevo objetivo será liberar de la conciencia, tanto en el proceso como en el resultado o, mejor dicho, en el proceso-resultado, pues este resultado es abierto y continuo. >>

A este respecto Crespo insiste sobre la importancia del “contenido fundamental del libro *La transformación de la Naturaleza en el arte* de Ananda Comaraswamy”, pues

⁵³⁷⁰ ZABALBEASCOA Anatxu, *El hombre observador*, EP(S) Casa, El País Semanal Extra Otoño, 6 octubre 2005, p.54

⁵³⁷¹ CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p.112

⁵³⁷² ZABALBEASCOA Anatxu, *El hombre observador*, EP(S) Casa, El País Semanal Extra Otoño, 6 octubre 2005, p.54

⁵³⁷³ CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p.112

“según Llorenç Barber esta obra influyó definitivamente a Cage. *John Cage*, (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p.26)”:

<< Romper con cualquier esquema preestablecido, para encontrar la ley o Principio Generador: “imitar a la naturaleza en su modo de operar” (...), tal como le preocupaba a Cage. Ya no se trata de representar la naturaleza, sino de ‘presentar’ la naturaleza ante el mundo, despertar al mundo ante la existencia de los fenómenos naturales. >>⁵³⁷⁴

Murcutt también despierta vitalmente / mortalmente (recordar Buda = El Despierto) en una naturaleza donde el ‘silencio’ (olfativo incluso) deviene trascendental:

<< Glenn Murcutt (Londres 1936) es un arquitecto atípico. Pero su vida aún lo es más: “Siendo un niño viví como un impostor en una zona muy peligrosa de Papúa-Nueva Guinea. Mi padre buscaba oro en el territorio de los kukukuku. Al ser los invasores estábamos expuestos a todo tipo de peligros. Crecí sabiendo que era vulnerable. Y eso es una lección que te enseña a estar instintivamente alerta y a ver cualquier cambio, sea visual, acústico u olfativo. Viví una infancia extrema que me enseñó a explotar mis sentidos para defenderme. Podía oler a los kukukuku cuando estos se acercaban. (...) Una brisa traía un olor. El cambio de dirección del viento podía delatarte. (...) Nuestra vida dependía de que fuéramos observadores y estuviéramos constantemente en estado de alerta. Eso despierta a cualquiera”. >>

... recordándonos que la naturaleza no siempre es idílica:

<< Varios amigos nuestros fueron asesinados. Mi madre no daba dos pasos sin llevar su rifle. Y no dudaba en disparar a los kukukuku si se acercaban a nuestra casa. >>⁵³⁷⁵

Sobre esta ‘primitiva’ problemática de las armas también se pronunciaron los indios norteamericanos, desde el famoso manifiesto ecologista conocido como *Mensaje del gran jefe Seattle al presidente de los Estados Unidos de América en el año 1855*:

<< El gran jefe de Washington nos envió un mensaje diciendo que deseaba comprar nuestra Tierra. El Gran Jefe también nos envió palabras de amistad y de buena voluntad. Es una señal amistosa por su parte, pues sabemos que no necesita nuestra amistad. >>⁵³⁷⁶

Y puede constarse que, con anterioridad (a la civilización de Australia), los aborígenes norteamericanos ‘conocen’ las armas del hombre blanco:

<< Pero vamos a considerar su oferta, porque sabemos que si no se la vendemos, quizá el hombre blanco venga con sus armas y se apodere de nuestra Tierra. ¿Quién puede comprar o vender el Cielo o el calor de la Tierra? >>⁵³⁷⁷

Apreciamos que el “estado de alerta” también se hace natural en el hombre civilizado (en Murcutt):

<< Pregunta: ¿Hasta que punto ha influido en la arquitectura su natural estado de alerta?
Respuesta: Cuando estas alerta, cuando eres observador, saber leer el paisaje, el viento, las mareas, la luz... En la vida he aprendido muchísimo más observando que leyendo. La observación ha sido siempre mi criterio, mi fuente de conocimiento y de experiencia. Todo es observable: el comportamiento, el entorno, la evolución, los cambios, el peligro, la paz... >>⁵³⁷⁸

Y, naturalmente, en un estado de alerta lo esencial es la “atención”, un concepto que en el Buda histórico o El Despierto deviene doctrina y orienta el “camino” espiritual:

<< Capítulo II: *La Atención*. 21. La atención es el camino hacia la inmortalidad; / la falta de atención es el Sendero hacia la muerte./ Los que están atentos no mueren; / los no atentos ya están muertos. >>⁵³⁷⁹

⁵³⁷⁴ *Op. cit.* p.108

⁵³⁷⁵ ZABALBEASCOA Anatxu, *El hombre observador*, EP(S) Casa, El País Semanal Extra Otoño, 6 octubre 2005, p.40

⁵³⁷⁶ SEATTLE, *Nosotros somos una parte de la tierra*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2005, p.15

⁵³⁷⁷ *Op. cit.* p.16

⁵³⁷⁸ ZABALBEASCOA Anatxu, *El hombre observador*, EP(S) Casa, El País Semanal Extra Otoño, 6 octubre 2005, p.41

⁵³⁷⁹ TUCCI Norberto (versión) *Dhammadpada. Las palabras de Buda. El camino de la sabiduría*, Ediciones Librería Argentina, Madrid, 2004, p.23

El manifiesto naturalista de Murcutt surge paradójicamente desde Australia, todo un paradigma de reciente catástrofe ecológica (nos referimos a la inconsciente introducción del conejo europeo y al consiguiente, y catastrófico, efecto carambola sobre la fauna), históricamente introducida por una civilización anti-natura:

<< “Las normas son las mismas que para todo: si lo que vas a construir no mejora el paisaje, por lo menos que no lo estropee. El paisaje deber comerse a la arquitectura, y no al revés”. >>⁵³⁸⁰

Así hemos observado que otra disciplina artística (la música) inmaterial por excelencia, entra en sintonía con la arquitectura, el arte, la naturaleza, y la espiritualidad. Constatamos cómo se va acercando ‘popularmente’ a la electrónica, proponiendo una vitalidad experimental frente al uso del ordenador, reconsiderando además su apasionamiento por las vanguardias históricas artísticas más ‘materialistas’.

Esta actitud ‘directa’ y aperturista, ante el uso del ordenador (instrumentación contemporánea ineludible), originaria de un arte ‘leve’ como es la música, quizás podría en recíproco apasionamiento, inspirar nuevas vías de desmaterialización en las artes tridimensionales, en su aparentemente imparable devenir del PESO hacia la LEVEDAD (para nosotros siempre con literarios ecos milenaristas de Italo Calvino).

⁵³⁸⁰ ZABALBEASCOA Anatxu, *El hombre observador*, EP(S) Casa, El País Semanal Extra Otoño, 6 octubre 2005, p.52

02.7- METODOLOGÍA.

Inicialmente parece conveniente valorar un par de aspectos esenciales relacionados con la metodología, uno trata sobre el espíritu de los tiempos y el otro sobre la hermenéutica. De ellos se van a derivar relevantes aspectos de la identidad tales como el cuestionamiento del yo y el ensimismamiento disciplinar. Como consecuencia, la valoración de la identidad se reorientará hacia el estudio disciplinar comparativo que tanto nos interesa.

También estudiaremos la metodología de la caja de cristal, liderada por Bruce Archer, al que citan como autoridad otros autores; derivando luego (deriva que marcaremos con este signo =>) hacia otras concepciones que sucintamente referenciamos como: “sistema auto-organizado” (tercera vía entre caja de cristal y negra) => “ensimismado” => “hacia no ego” => “colectivo y participación” => “holístico” => “escala 1:1” y finalmente hacia “la obra”, en el siguiente capítulo.

Por otra parte, valoraremos el devenir metodológico y personal de dos autoridades históricas de la metodología proyectual: Christopher Jones y Christopher Alexander. También a nivel nacional valoraremos la metodología del prestigioso arquitecto y académico Fernández Alba. Observamos en todos ellos una evolución metodológica del cientifismo al humanismo (o de la caja de cristal a la caja negra) incluso allí donde la metodología artística puede realizar ciertas aportaciones.

Aunque un tanto anecdóticamente, cotejaremos la material afinidad entre la metodología ‘científica’ conocida como caja de cristal y la metodología ‘artística’ del Gran ‘cristal’ de Duchamp.

En este preámbulo resulta imprescindible subrayar el hecho de que la metodología proyectiva está fuera del *zeitgeist*, no obstante parece interesante su ‘reciclaje’ más allá de un tiempo concreto:

<< (...) insisto en un tema que, para colmo de las calamidades, no está de moda. (...)

La moda de las metodologías fue propia de los setenta, y se ha archivado en los anales de la historia, al igual que la semiótica y otras tantas curiosidades semi-científicas que sembraron la fe en los espíritus crédulos dispuestos a ser sensibles y permeables al *zeitgeist* de cada década.

(...) Lo que me sorprende: es observar cómo, al ahondar en esta temática aparentemente agotada, puede aparecer ante nosotros la visión de que (lejos de ser un capítulo cerrado) todavía puede ser un instrumento apropiado para proyectar, gracias, entre otras causas, a su ambigüedad y complejidad. >>⁵³⁸¹

También para este estudio hermenéutico resulta trascendental descubrir que la literatura sobre metodología proyectiva es “autorreferencial”, está ensimismada y en cierta forma se correspondería con un círculo vicioso (o serpiente que se muerde la cola, una figura que ya hemos tratado). Consecuentemente se impone junto con la revisión de estos textos ejemplarizantes, una apertura urgente hacia otras disciplinas (ver nuestro título A.D.E.N) hacia la pluralidad, para salir del ensimismamiento conceptual:

⁵³⁸¹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.7

<< (...) carácter autorreferencial en toda la literatura que hay sobre el tema, principalmente en el campo estricto del diseño industrial. La literatura sobre métodos toma, por lo general, como punto de partida unos pocos textos canónicos. Frente a este enfoque, he pensado que sería adecuado tener presente que, sin olvidar los textos canónicos, es cita obligada incluir una reflexión metodológica sobre la práctica proyectual desde otras disciplinas. >>

Consecuentemente surge un concepto de “mestizaje” en sintonía con el *zeitgeist*, que favorece una apertura para superar un yo ensimismado (del que luego volveremos a ocuparnos) Así se propone un sugerente estudio comparativo con otras disciplinas (en correspondencia con el espíritu de esta tesis) como el que propone E.M. Cioran (*Del inconveniente de haber nacido*, Taurus, Madrid, 1985, p.72):

<< Hoy por hoy, el mestizaje del saber y de las artes cobra cada vez mayor importancia, sobre todo en el ámbito creativo y no exclusivamente interpretativo. Como acertadamente apunta Cioran: “Lo que hace a los malos poetas más malos es que sólo leen a poetas (así como los malos filósofos sólo leen a filósofos), cuando sacarían gran provecho de un libro de botánica o de geología. Sólo hay enriquecimiento cuando se frecuentan disciplinas alejadas de la propia. Es claro que esto únicamente es válido en los dominios donde el yo hace estragos”. >>⁵³⁸²

Otra correspondencia con nuestras tesis la encontramos en Esteve de Quesada, puesto que se trata de un autor interesado por la metodología desde el Diseño y particularmente el de Interiores, que además aprecia el Arte:

<< Profesor de dibujo de l’Escola d’Arts y Oficis de València desde 1982. Ha centrado su labor docente en la enseñanza del dibujo, la metodología proyectual, la pedagogía de las enseñanzas artísticas y el área de proyectos. Ha coordinado la realización de los ocho primeros talleres didácticos del IVAM (...) En la actualidad desarrolla su actividad docente, principalmente, en la especialidad de diseño de interiores (...) >>⁵³⁸³

Desde una concepción metodológica próxima al concepto de metalenguaje, se propone la relectura del método para hacer una tesis, propuesto magistralmente por Eco, en paralelo con otras metodologías creativas. Así ‘necesariamente’ en nuestra tesis se reconsidera el método de hacer una tesis.

De acuerdo con la enseñanza de Umberto Eco sobre el tema tesis, se nos recomienda empezar por la búsqueda del material que conlleva la investigación bibliográfica. Luego se establece un plan de trabajo que implica fichas y anotaciones, para culminar con la redacción.

Observamos una creativa circularidad viciosa, cuando incluso Eco se retrotrae a un nivel metodológico esencial y precedente. Así comenzamos por la ‘trilogía metodológica mínima’ que propone: título, introducción e índice. Enfatizando el criterio en apariencia paradójico de empezar por el final, coherente al comprender el valor esencial del índice como hipótesis de trabajo:

<< Una de las primeras cosas que se han de hacer para *empezar* a trabajar con una tesis es escribir el título, la introducción y el índice final; (...) Parece un consejo paradójico: (...) En otras palabras, escribir cuanto antes el índice como hipótesis de trabajo sirve para definir cuanto antes el ámbito de la tesis.>>⁵³⁸⁴

Eco insiste en la enorme importancia del índice que esencialmente: es ‘LA’ metodología, en cuanto estrategia orientadora del trabajo:

⁵³⁸² *Ibidem.*

⁵³⁸³ *Op. cit.* p.contraportada

⁵³⁸⁴ ECO Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa , Barcelona1983, p.137

<< Proponeros un *plan de trabajo*. Este plan asumirá la forma de un índice provisional. Y mejor si este índice es un sumario en que a cada capítulo corresponde un breve resumen. Si actuáis así aclararéis a vuestros mismos ojos lo que queréis hacer. >>⁵³⁸⁵

El índice en sí es ya una primera división, del título (idea-hipótesis) pero el devenir metodológico implica naturalmente nuevas divisiones:

<< El índice ya establece cual será la subdivisión lógica de la tesis en capítulos, párrafos y subpárrafos. >>

... apareciendo además necesariamente implicado el concepto de ordenación:

<< También aquí una buena subdivisión de tipo binario os permitirá hacer añadidos sin alterar demasiado el orden inicial. >>⁵³⁸⁶

El establecimiento de la ordenación correlativa de los diversos componentes...

<< Una vez preparado el índice como hipótesis de trabajo hay que empezar *estableciendo siempre una correlación entre los diversos puntos del índice y las fichas y demás tipo de documentación*. >>⁵³⁸⁷

... ‘delata’ cierta filosofía subyacente, así ‘los términos de Eco’ dividir y ordenar, se corresponden respectivamente con los preceptos ‘cartesianos’ segundo y tercero.

René Descartes (1596-1650) aparece como referente intemporal ineludible:

<< Con Descartes, la filosofía franquea un paso decisivo: el racionalismo moderno acaba de nacer con sus luces y sus sombras y sus dudas. Si criticar a Descartes sigue siendo motivo de reflexión y de pensamiento, ignorarlo es algo imposible. >>⁵³⁸⁸

Descartes resulta ser un pensador de plena actualidad:

<< Se reedita uno de los libros más importantes de uno de los filósofos clave de la edad moderna. (...) trabajo de Descartes en el que se abordan temas como Dios, el cuerpo, el alma, lo verdadero y lo falso y demás preocupaciones del hombre. *Descartes. Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas. René Descartes*. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña. KRK Ediciones, Oviedo, 2005, 1.018 pgs. 44,95 euros. >>⁵³⁸⁹

Enumeramos esquemáticamente el método cartesiano: 1º-dudar ‘metódicamente’, 2º-dividir, 3º-ordenar, 4º-enumerar, son los verbos conjugados por Descartes, y que desde el presente interesan también al diseñador y artista Bruno Munari; presentados con gran claridad, como *Las cuatro reglas del método cartesiano* al inicio de un texto muy reconocido y divulgado sobre metodología proyectual:

<< La primera era no aceptar nunca nada como verdadero que no me hubiese dado prueba evidentes de serlo; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención; y no incluir en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi inteligencia que excluyese cualquier posibilidad de duda. >>⁵³⁹⁰

Aubral señala sobre este primer precepto dos importantes conceptos, el de evidencia y el de “intuición” intelectual:

<< Esta regla de la evidencia destaca el papel de la intuición intelectual en la filosofía cartesiana. >>⁵³⁹¹

Russ también confirma que a Descartes

⁵³⁸⁵ *Op. cit.* p.138

⁵³⁸⁶ *Op. cit.* p.143

⁵³⁸⁷ *Op. cit.* p.144

⁵³⁸⁸ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993.p.29

⁵³⁸⁹ R.B. *Luz de Descartes*, El País - Babelia, 11 marzo 2006, p.15

⁵³⁹⁰ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* - *Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.p.9

⁵³⁹¹ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993.p.28

<< le debemos antes que nada un *método* fundado en la razón. (...) fundó el racionalismo moderno: se apoyó en la fuerza de la razón y en la evidencia para poder así alcanzar la verdad de una manera segura.>>⁵³⁹²

Dice Aubral que el discurrir filosófico de Descartes trata de encontrar algo “firme y constante” y así el concepto de duda surge naturalmente tras constatar que:

<< lo que ha aprendido en los colegios es incierto, vago y, con frecuencia, contradictorio, si se exceptúan las matemáticas. Y así, se propone fijarse como regla intelectual dudar de todo aquello que “pueda ser puesto en duda”. La duda cartesiana no es la duda escéptica que concluye en la imposibilidad de alcanzar verdad alguna, sino una duda metódica que se presenta como un medio para acceder a la verdad.>>⁵³⁹³

Munari progresa en la metodología proyectual ‘cartesiana’:

<< La segunda era dividir cada problema en tantas pequeñas partes como fuese posible y necesario para resolverlo mejor. >>⁵³⁹⁴

Y Aubral, refiriéndose a este segundo precepto, utiliza el término “dificultades” en lugar de problema. Así, en lugar de plantearse “resolverlo”, pretende “comprenderlas”, aludiendo a las partes divididas. Pero sobre todo aporta el término “análisis” para referirse a este segundo precepto, que solapa con el tercer precepto, al que relaciona con el término “síntesis”:

<< Esta regla de análisis se comprende en relación con el tercer precepto que: enuncia la regla de la síntesis: “El tercero, conducir por orden mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ascender poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos”. >>⁵³⁹⁵

Munari añade que:

<< suponiendo un orden también entre aquellos en que los unos no preceden naturalmente a los otros.>>

... con “revisiones” antes de pasar al cuarto y último precepto:

<< hacer en todo momento enumeraciones tan completas y revisiones tan generales que me permitieran estar seguro de no haber omitido nada. >>⁵³⁹⁶

Por otra parte, el término “síntesis” incluso aparece aislado como título de una prestigiosa tesis de arquitectura (la de Federico Soriano) con manifiestas reducciones ‘ascéticas’:

<< Título: *Síntesis*. Federico Soriano Pelaez. Universidad Politécnica de Madrid. Arquitectura. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Director: Gabriel Ruiz Cabrero. Tribunal: Iñaki Abalos. Simón Marchán Fiz. Francisco Jarauta. José Luis Mateo. José Sánchez Morales.

Resumen: La tesis plantea seis renunciaciones sobre el proyecto de arquitectura, referidas a la escala, la forma, el peso, la planta, el detalle y el gesto. >>⁵³⁹⁷

En nuestro trabajo el término “síntesis” evolucionará hacia otro equivalente fonéticamente “sin tesis” que genera un salto conceptual fundamental y que el Dr. Soriano utiliza para una posterior difusión pública de su tesis (‘sin’) incluyendo la paradoja lingüística y semántica al incluir un vacío subrayado en el término:

⁵³⁹² RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.441

⁵³⁹³ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.28

⁵³⁹⁴ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? - Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.9

⁵³⁹⁵ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.28

⁵³⁹⁶ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? - Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.9

⁵³⁹⁷ Bases de Datos de Tesis Doctorales (TESEO)

<< seis negaciones: Seis palabras. Seis negaciones han acompañado mi actividad arquitectónica durante estos primeros años. Seis renunciaciones suaves, seis simplificaciones, seis reflexiones. >>⁵³⁹⁸

Esta deriva lingüística conceptualmente podría equipararse al concepto de extrapolación de ‘EL METODO’ Descartes que Aubral señala:

<< Descartes tratará de aplicar estas reglas a diferentes campos del saber y de medir su eficacia. >>⁵³⁹⁹

Algo que Eco parece haber asumido, cuando el tercer precepto, el referente al orden, reaparece como concepto de “correlación”:

<< Una vez preparado el índice como hipótesis de trabajo hay que empezar estableciendo siempre una correlación entre los diversos puntos del índice y las fichas y demás tipo de documentación. >>⁵⁴⁰⁰

Así retomamos la ya citada importancia rectora del índice, asumiendo el concepto de ‘proyecto’ definido como una anticipación, dotada de ciertos ecos lúdicos:

<< Una tesis es como una partida de ajedrez, tiene cierto número de movimientos, pero desde el principio hay que estar capacitado para predecir los movimientos a efectuar con vistas a dar jaque mate al adversario; de otro modo, no se conseguirá nada. >>⁵⁴⁰¹

02.7.01 Ajedrez metodológico

Es ésta una primera asociación entre metodología y estrategia en ajedrez que incluso aparecerá con sentido lúdico y creativo en nuestro trabajo.

En la revisión de la biografía de Duchamp aparece reiteradamente el ajedrez, relacionándolo con otros artistas como Man Ray y René Clair (“1924”), también con Salvador Dalí (“1958”). Luego añadiremos a John Cage a este listado lúdico. También destacamos otra valoración (la de “1923”) del *Gran vidrio*, que vuelve así a reaparecer en nuestro trabajo (circularidad viciosa), interesándonos ahora el concepto de “inacabado”, que luego trataremos contrastadamente y más en profundidad:

<< 1887: Marcel Duchamp nace el 28 de julio en Balinville-sur-Crevon, cerca de Rouan.

1907: Participa en el 1º Salón de los Artistas Humoristas.

1923: Decide dejar “definitivamente inacabado” El *gran vidrio*. Vuelve a París.

1924: Participa en torneos de ajedrez. Aparece jugando al ajedrez con Man Ray en *Entr’acte*, de René Clair.

1925: Se clasifica sexto en los Campeonatos de Francia de Ajedrez.

1928-1935: Se dedica intensamente al ajedrez. En 1932 publica el libro de teoría del juego *L’opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* (La oposición y las casillas conjugadas son reconciliadas), escrito en colaboración con Vitaly Halberstadt, y para el que realiza el diseño. En 1933, obtiene el título de “Maestro” de la Liga Internacional de Ajedrez a Distancia, y gana su Torneo de Maestros en 1935. Ese mismo año asume las funciones de capitán del equipo francés en las Primeras Olimpiadas de Ajedrez a Distancia.

1958: Desde el verano de este año, serán frecuentes sus estancias en Cadaqués, donde se relaciona con Salvador Dalí. >>⁵⁴⁰²

Observamos que en diferentes estudiosos de Duchamp se mantiene la relación artística ajedrez-vidrio:

⁵³⁹⁸ SORIANO Federico, *Sin tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.6

⁵³⁹⁹ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.29

⁵⁴⁰⁰ ECO Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona 1983, p.144

⁵⁴⁰¹ *Op. cit.* p.138

⁵⁴⁰² *Faros del siglo XX*.

<< Arcachon, Nueva York. Muchos de los encuentros entre Duchamp y Dalí cuentan con la presencia del ajedrez. (...) Una película de Jean-Cristophe Averti titulada *Autoportrait mou de Salvador Dalí avec du bacon*, producida en 1972, muestra a Dalí y Duchamp jugando al ajedrez sobre un pavimento de vidrio, flotando inmateriales ante un cielo limpio. La cámara les filma desde abajo, en un violento contrapicado.>>⁵⁴⁰³

Para Duchamp el ajedrez fluctúa conceptualmente entre el arte y el juego:

<< “Mis estrechos contactos con artistas y jugadores de ajedrez me han inducido a concluir que, si bien todos los artistas no son jugadores de ajedrez, todos los jugadores de ajedrez con artistas”. Duchamp.>>⁵⁴⁰⁴

... incluso otras disciplinas artísticas como el cine, aparecen involucradas en el ajedrez:

<< *Autorretrato blando de Salvador Dalí con bacon*. Aunque la película realizada por MHF Productions está fechada en 1972, la escena en la que Dalí juega con Duchamp al ajedrez probablemente esté rodada hacia 1958, año en que Duchamp aparece en una serie de fotografías paseando con Dalí y Gala por Cadaqués realizada por Robert Descharnes el 10 de agosto, ya que Duchamp lleva un característico sombrero de ala muy ancha.>>⁵⁴⁰⁵

La filmación de Robert Descarnes con Dalí (“1958”) se sitúa entre el *Entr’acte*, de René Clair (“1924”) con Man Ray y la última aparición artística en cine de Duchamp jugando al ajedrez con John Cage (“1968”):

<< No cabe duda que cuando Duchamp aceptó actuar en esta película, tendría en mente otras dos en las que juega con artistas muy próximo a él: con Man Ray en *Entr’acte*, en la célebre secuencia rodada el 28 de mayo de 1924 en un tejado de París, con los cabellos al viento y un violento chorro de agua que hace desaparecer el juego y los jugadores; y con John Cage, con quien jugaba también en Cadaqués, en la célebre *performance Reunion*, realizada en Toronto en 1968, en la que Cage y el matrimonio Duchamp juegan al ajedrez, que hacía variar un fondo musical pregrabado a tenor de los movimientos de las fichas en el tablero.>>

Por otra parte, Ad Reinhart en sus *12 reglas para una Academia*: (que veremos también interesa la tesis ‘sin’ de Soriano) cita negativamente el ajedrez e, indirectamente, el abandono de Duchamp:

<< Ad Reinhart, en tantos aspectos opuesto a Cage y Duchamp, concluye en sus *12 reglas para una Academia*: “Nada de trabajo indiferente o indiferencia sin trabajo. Nada de ajedrez”, quizás la más certera, por sintética, crítica a la actitud de abandono de Duchamp en los años treinta y cuarenta.>>⁵⁴⁰⁶

La “nada”, el “inacabamiento” y el “ajedrez” parecen términos encadenados en la biografía Duchamp:

<< 1923: Duchamp abandona su gran vidrio en un estado de “inacabamiento definitivo”. Regreso a París (hasta 1926). Circula el rumor de que Duchamp ha “abandonado el arte”. (...) 1925: Torneo de ajedrez en Niza.>>⁵⁴⁰⁷

Ciertos aspectos del ajedrez de Duchamp como la “transparencia” y la superposición parecen remitirnos al *Gran Vidrio*:

<< Una de las láminas del tratado de ajedrez *L’Opposition et les cases conjuguées ...* (1932). El lector debe plegar el “tablero” por la línea de puntos para que coincidan algunos de los cuadrados al superponerse por transparencia.>>⁵⁴⁰⁸

⁵⁴⁰³ SAN MARTIN Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004, p.123

⁵⁴⁰⁴ *Op. cit.* p.117

⁵⁴⁰⁵ *Op. cit.* p.150

⁵⁴⁰⁶ *Op. cit.* p.125

⁵⁴⁰⁷ DUCHAMP Marcel, *Escritos Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.24

⁵⁴⁰⁸ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.168

Recíprocamente en el *Gran Vidrio* (provisionalmente “inacabado” en 1918) aparece la superposición y el ajedrez, que en tanto partida inacabada contrapone / superpone azar (de orientación artística) y proyecto (planificación, como partida ajedrez):

<< Los dos paneles del *Gran Vidrio* inacabado, superpuestos en el estudio neoyorkino de Duchamp. Foto de hacia 1918 publicada por Lebel.

Por una parte el azar permitió concretar una idea que se encuentra en la *Caja verde*: “Tal vez hacer un cuadro de bisagra”. Ya hemos dicho que los obreros giraron sobre su base el panel superior para colocarlo plano encima del inferior [transporte para exposición de *Gran vidrio*]. No era la primera vez que los cristales se superponían, pues una foto del estudio de Duchamp, tomada hacia 1918, se ve a ambos paneles apoyados en la pared, [parcialmente tapados los vidrios en su zona inferior izquierda, por varios paneles, incluido un tablero de ajedrez], el uno sobre el otro, anticipándose (sin la rotura) el efecto del viaje en el camión tras la exposición de Brooklyn. >>

De esta manera, el concepto de transparente “cuadro en bisagra”, tiene una posible doble lectura como ajedrez / *Gran Vidrio*, ambos dotados de una metodología proyectiva (particularmente en un ‘libro de texto’ sobre de ajedrez de 1932):

<< También hay que pensar en la enorme cantidad de casos de ajedrez que Duchamp y Halberstadt demostraron mediante hojas de papel vegetal que era preciso plegar, convirtiéndose así el tablero de juego en un imaginario cuadro en bisagra, similar a los paneles de cristal. >>⁵⁴⁰⁹

Por otra parte, el ajedrez puede fluctuar (como “cuadro en bisagra”) entre arte y ciencia como sugiere Diego Rasskin Gutman, “biólogo y en la actualidad, investigador del Salk Institute”, en California (Estados Unidos):

<< Los que se han ocupado del cerebro humano y de la inteligencia artificial se han apasionado por el ajedrez. Rasskin Gutman utiliza el ajedrez para reflexionar sobre la mente. *Metáforas de ajedrez. La mente humana y la inteligencia artificial*. Diego Rasskin Gutman, Editorial La Casa del Ajedrez, Madrid, 2005. >>

Este “camino” es proyectivo (planificación con “reglas”) e “inagotable” en su polivalencia:

<< El ajedrez es, en sí mismo, una metáfora inagotable. La vida, la guerra, el diálogo, las relaciones internacionales... todo está entre las 64 casillas del tablero, aunque, como decía el premio Nobel de Literatura Borís Pasternak, “El ajedrez no es como la vida... ¡tiene reglas!”. Esas reglas, esa lógica basada en relaciones establecidas, es lo que ha hecho de este juego algo a mitad de camino entre la ciencia y el arte. >>⁵⁴¹⁰

Premios Nobel como Pasternak y también Ramón y Cajal manifiestan ejemplarmente la dualidad “inteligencia” y “emoción”:

<< (...) Rasskin pasa revista a lo que sabemos del cerebro, a su estructura y a sus funciones, a las diferencias entre cerebro y mente y a sus maneras de funcionar, incluidas las conciencia, la inteligencia y las emociones. Y de ahí salta a la inteligencia artificial, a la que se llega tanto desde el análisis de la curiosidad humana que la busca como a través de un repaso de su historia, real y literaria. Y, finalmente, el ajedrez. (...) >>

Una dualidad de la que participa el ajedrez (a recordar entre arte y ciencia):

<< Un juego que, como recuerda el autor, ha conquistado a casi todos los que han pensado sobre la inteligencia artificial y a muchos que lo han hecho sobre la inteligencia a secas. Entre otros, a Santiago Ramón y Cajal, (...) centenario de la concesión del Nobel [2006]. Cajal jugó bastante al ajedrez y, durante su época de Barcelona, hacia 1888, el juego se convirtió en una obsesión. >>⁵⁴¹¹

Este juicio crítico sobre el Nobel Ramón y Cajal se relaciona con una frustración asociada al campeonato y más concretamente con el concepto de “abandonar”, que junto con el ajedrez mismo también interesa a Duchamp:

<< (...) orgulloso, no podía soportar perder partidas, así que por las noches soñaba con ellas y se despertaba bañado en sudor y lamentándose por no haber visto la jugada correcta. Finalmente, se preparó

⁵⁴⁰⁹ *Op. cit.* p.167

⁵⁴¹⁰ CALVO ROY Antonio, *Un juego para ponerle mente*, El País - Babelia 25 febrero 2006, p.12

⁵⁴¹¹ *Ibidem*.

a conciencia y logró, durante varios días seguidos, derrotar a sus competidores y poder abandonar como un campeón el campo de batalla que le extenuaba: “Gracias a mi ardid psicológico, emancipé mi modesto intelecto, secuestrado por tan rudas y estériles porfías, y pude consagrarme, plena y serenamente, al noble culto de la ciencia”. >>⁵⁴¹²

La “frustración” de Duchamp respecto al ajedrez (recordemos que de origen oriental), parece asociada como en el *Gran Vidrio*, al concepto mismo de “conclusión”:

<< La actitud de Duchamp ante el ajedrez es compleja. (...) tendemos a pensar que el ajedrez, como el *Gran vidrio* o como la, durante dos décadas, secreta *Etant donnés...*, son argumentos dilatorios para no verse en la obligación de hacer arte, para no sentirse en la obligación de almacenar piezas en el estudio que los coleccionistas pudieran ir a cazar. Otros (...) piensan que Duchamp, después de dedicarle intensos años de estudio, no superó nunca la frustración de ser un buen jugador, pero nunca una estrella del ajedrez, como Alekhin o Capablanca, alguien dotado de la suficiente autoridad respecto al viejo juego persa como para decretar su *conclusión* (...) La pintura había muerto, y ¿por qué no el ajedrez, ese intrincado sistema de trillones de probabilidades presentes, podía verse asediado por una crisis semejante? >>⁵⁴¹³

Paradójicamente el concepto de conclusión en tanto “finales de partida” de ajedrez, forma parte de la obra teórica (no artística) de Duchamp:

<< 1932: M.D. se dedica al ajedrez como profesional. Forma parte del equipo del Campeonato de Francia y publica con Vitaly Halberstadt una obra sobre finales de partida, *L'Opposition et les cases conjuguées son réconciliées*. >>⁵⁴¹⁴

Y el “epitafio” de Duchamp constituye el último abandono (con diálogo entre yo y los otros), el auténtico jaque mate con la muerte:

<< 1968: Muere en París el 2 de octubre, después de una cena con amigos, en su apartamento de Neuilly. Su cadáver fue incinerado en París, y sus cenizas llevadas después al panteón de su familia en el Cementerio Monumental de Ruán. Sobre su lápida se puede leer el epitafio escrito por él mismo: “D’ailleurs c’est toujours les autres qui meurent...” (Por lo demás, siempre mueren los otros ...) >>⁵⁴¹⁵

02.7.02 Continuidad metodológica

En viciosa circularidad (consecuente con la siguiente valoración de la tesis como metalenguaje metodológico) pasamos del final de Duchamp al comienzo de ‘la’ tesis. Observando que el método de tesis propuesto por Eco es flexible en su ordenación y en cierta medida podría decirse que admite el azar, término sobre el que luego insistiremos, en relación con la metodología:

<< *No os obstinéis en empezar por el primer capítulo*. Sí, por el contrario, estáis más preparados y documentados sobre el capítulo cuarto, empezad por éste, con la soltura del que ya ha puesto a punto los capítulos precedentes. Esto os dará ánimos. Naturalmente, tendréis un punto de referencia: el índice como hipótesis que os guiará desde el principio. >>⁵⁴¹⁶

El precepto cartesiano de orden también afecta a la pregunta de Eco sobre la lógica que presidirá la construcción del índice-hipótesis.

⁵⁴¹² *Ibidem*.

⁵⁴¹³ SAN MARTIN Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004, p.127

⁵⁴¹⁴ DUCHAMP Marcel, *Escritos Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.25

⁵⁴¹⁵ *Faros del siglo XX*.

⁵⁴¹⁶ ECO Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona 1983, p.183

No obstante debemos recordar que el método cartesiano (esencialmente es sólo un comienzo, en tanto “prefacio”) fue concebido originalmente para “las ciencias” y que ‘nuestras artes’ pueden necesitar cierta ‘flexibilidad metodológica’.

<< El *Discurso del método para bien conducir su razón y buscar la verdad en las ciencias* fue publicado en Leyden en 1637: no era más que el prefacio a tres tratados científicos de física y matemáticas: *Dióptrica, Meteoros, Geometría*. >>⁵⁴¹⁷

De hecho, Eco mismo ‘discute la ortodoxia’ cuando afirma que eso de hacerse una hermosa bibliografía completa y a continuación empezar a leer es puramente teórico. Así naturalmente desde el comienzo en el método surgen “fichas” y anotaciones derivadas de las lecturas, que progresivamente aumentan:

<< (...) según se van leyendo libros, las referencias se anotan y el fichero bibliográfico va aumentando. (...) De entrada disponéis de las fichas bibliográficas (...). Habréis preparado un plan (o índice hipotético) con vuestros capítulos y subcapítulos numerados, y según vayáis leyendo los libros, subrayaréis y apuntaréis al margen las siglas correspondientes a los capítulos del plan. >>⁵⁴¹⁸

Añade el autor que del mismo modo, junto a los capítulos del plan se colocarán las siglas correspondientes a un libro y el número de página. Así, en el momento de la redacción sabremos dónde ir a buscar cierta idea o cierta cita.

Anticipando en cierto sentido los mapas conceptuales que luego trataremos, ‘la idea’ se va erigiendo en ‘protagonista’, valorando la importancia dada por Eco a este concepto, útil para evitar imprecisiones y potenciar relaciones, proponiendo:

<< (...) un *fichero de ideas* (...) la ficha podrá cambiar de lugar, fundirse con otras, preceder o seguir a otra. Así pues, se va perfilando ya la existencia de un primer fichero, el de las *fichas temáticas*, que viene muy bien, por ejemplo, para una tesis de historia de las ideas. >>⁵⁴¹⁹

Progresando en el método propuesto por Eco, llega el momento de “La Redacción”, recomendando el autor al respecto:

<< *Escribir todo lo que se os pase por la cabeza pero sólo durante la primera redacción*. Después notaréis que os habéis dejado arrastrar por el énfasis que os ha alejado del *centro* de vuestro tema. Entonces quitaréis las partes entre paréntesis y las divagaciones y las pondréis en *nota* o en *apéndice* (véase). >>

Recordando no obstante, que:

<< La tesis sirve para demostrar una hipótesis que habéis elaborado al principio, no para mostrar que lo sabéis todo. >>⁵⁴²⁰

Así nos surge ‘la duda’ cartesiana respecto a la cantidad de información acumulada en el presente trabajo, lo que nos lleva ‘cíclicamente’ al primer precepto de Descartes, aclarado en su fundamentación por Russ:

<< Pero este método que descansa en la intuición racional y en la deducción no sería nada sin la *duda*: la duda cartesiana no es una duda escéptica, sino metódica. Necesaria para rechazar las falsas opiniones y llegar así a la evidencia, la duda consiste en suspender provisionalmente todo aquello sobre lo que no haya una certeza absoluta. >>⁵⁴²¹

Aubral insiste en el concepto de duda, relacionado con la búsqueda cartesiana de la verdad, más allá del “supuesto engañador”, mediante la reconstrucción sistematizada:

⁵⁴¹⁷ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.28

⁵⁴¹⁸ ECO Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona 1983, p.146

⁵⁴¹⁹ *Op. cit.* p.148

⁵⁴²⁰ *Op. cit.* p.183

⁵⁴²¹ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.442

<< Haciendo, pues, “tabla rasa” de todo gracias al artificio de ese supuesto engañador [“genio maligno”], llega Descartes al fundamento de su filosofía al escribir: “(...) tras haber pensado bien en ello, y tras haber examinado concienzudamente todas las cosas, hay que concluir y tener como constante que esta proposición, *pienso, luego existo*, es necesariamente verdadera, tantas veces como la pronuncie o la conciba en mi espíritu”. >>

No obstante el cientifismo parece orientarse hacia cierta espiritualidad existencialista cuando aparecen términos como “verdadera” (discernimiento budista del engaño) o “mí espíritu” que parecen mediadas por cierta ‘meditación’ (desde una errónea concepción occidental como pensamiento profundo) implícita en el “haber pensado bien”:

<< Este “pienso, luego existo” va a ser piedra angular de la reconstrucción del saber cartesiano. A partir de ahí va a ir reconquistando Descartes, una a una, las certezas que se impondrán a su pensamiento. Para lograrlo necesitará un método y escogerá uno, cercano al de las matemáticas, (...) y que servirá de lógica interna al desarrollo de la ciencia que anda buscando. >>⁵⁴²²

El concepto de reconstrucción, implícito en el “pienso luego existo” fundacional, se muestra afín con las revisiones citadas en el cuarto precepto, es decir “hacer en todo momento enumeraciones tan completas y revisiones tan generales que me permitieran estar seguro de no haber omitido nada”. De tal manera que el método de Descartes parece retroalimentarse, enlazando final-comienzo-final-..., conceptualmente no muy distante del planteamiento del círculo vicioso que ‘reiteradamente’ nos viene interesando, así equiparable a otro concepto, el conocido a nivel metodológico como retroalimentación.

Por lo cual cuando concluyamos el presente trabajo nuestro interés cartesiano en “no haber omitido nada”, confluirá en (resolución paradójica) con la afirmación de Eco de que la tesis es para demostrar hipótesis, “no para mostrar que lo sabéis todo”. Además el autor (‘viciosamente’) se muestra partidario del método de la reconstrucción, aconsejándolo de manera reiterada:

<< *Volved a menudo al principio*. Cuando es necesario, cuando el texto exige un descanso o una rememoración; de todos modos, cuanto más a menudo lo hagáis, tanto mejor. >>⁵⁴²³

También aparece literalmente el término “realimentación” al final del proceso de diseño de Archer, que inmediatamente revisaremos etapa a etapa:

<< *La estructura del proceso de diseño*, por L. Bruce Archer: *Fase 10. Producción y venta*: (...) 3. Realimentación a partir de la información sobre las ventas y los usuarios. >>⁵⁴²⁴

Precisamente la revisión crítica (centrada en la duda metodológica) será nuestra próxima etapa de trabajo (‘*post scriptum*’ hasta redacción final), entrando así en una dinámica correctora próxima al concepto de ‘círculo vicioso’. En nuestro trabajo progresivo la intuición alternará con la deducción en la metodología cartesiana, que utilizaremos en las sucesivas revisiones del trabajo, siempre en un científico camino ‘hacia la verdad’ luminosa:

<< Descartes llevará a cabo una revolución filosófica partiendo del *buen sentido* o *razón*: la razón, facultad de distinguir lo verdadero de lo falso, es algo compartido por todos. De lo que se trata es de hacer un uso juicioso de este “buen sentido”, “la cosa mejor repartida del mundo” (y que Descartes denomina a veces “luz natural”), poniendo a punto un *método*, es decir, un camino, una vía por la que sea posible alcanzar la verdad. (...) todo el método consistía en seguir un *orden*, es decir, en reconducir las proposiciones oscuras a *las más simples*, y en ascender a continuación poco a poco, gradualmente, de lo más simple a lo más complejo, apoyándose siempre en la *intuición* y en la *deducción*. >>⁵⁴²⁵

⁵⁴²² AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.28

⁵⁴²³ ECO Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona 1983, p.182

⁵⁴²⁴ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.212

⁵⁴²⁵ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.442

02.7.03 Autoridades en metodología, de Munari hasta Archer, Alexander y Jones

Dos autores relevantes a nivel metodológico se manifiestan particularmente interesados por el método de Descartes: Bruno Munari en el ámbito del diseño y Umberto Eco en la disciplina intelectual, nos enumeran una serie de etapas ‘ordenadas’ para progresar en el plan de trabajo.

Como ya hemos avanzado, Eco insiste en que “el plan de trabajo comprende el *título*, el *índice* y la *introducción*.”, incluso nos estimula afirmando que “un buen título ya es un proyecto”, precisando:

<< (...) un índice-hipótesis habría de tener la siguiente estructura:
1-Estado de la cuestión. 2-Las investigaciones precedentes. 3-Nuestras hipótesis. 4-Los datos que podemos ofrecer. 5-Análisis de los mismos. 6-Demostración de la hipótesis. 7-Conclusiones y orientaciones para el trabajo posterior. >>⁵⁴²⁶

Por su parte, Munari en su metodología proyectual propone diez etapas, especialmente relacionadas con el contexto del Diseño Industrial (aunque no exclusivamente): 1-Definición del problema, 2-Elementos del problema, 3-Recopilación de datos, 4-Análisis de los datos, 5-Creatividad, 6-Materiales y tecnologías, 7-Experimentación, 8-Modelos, 9-Verificación, 10-Dibujos constructivos.

También deberíamos tener presentes las cuatro fases del método de Descartes: 1º-dudar ‘metódicamente’ o ‘regla de la evidencia’, 2º-dividir o ‘regla del análisis’, 3º-ordenar o ‘regla de la síntesis’, 4º-enumerar o ‘regla de la enumeración completa’.

Munari, desde lo que actualmente podría asociarse a una concepción holística, comienza su discurso metodológico proponiendo el concepto de problema y consecuentemente también de su antónimo, ¡solución!, afortunadamente afirma que:

<< El problema no se resuelve por sí mismo, pero en cambio contiene todos los elementos para su solución. >>⁵⁴²⁷

Introduce además el autor un tercer concepto, ‘la clave’ o mediación entre problema y solución, se trata de LA “IDEA” (que nosotros escribimos con mayúsculas). No obstante, nos va a proponer ‘indirectamente’ una metodología proyectual, cuando nos advierte que:

<< (...) no debe salir inmediatamente en busca de una idea general que resuelva en seguida el problema(...) >>⁵⁴²⁸

Munari, además, cita el texto *Método sistemático per progettisti*, (Marsilio, 1967) de L.B.Archer:

<< “El problema de *design* surge de una necesidad” afirma Archer. >>⁵⁴²⁹

⁵⁴²⁶ ECO Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa , Barcelona1983.p.140

⁵⁴²⁷ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* - *Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.39

⁵⁴²⁸ *Op. cit.* p.40

⁵⁴²⁹ *Op. cit.* p.38

Precisamente este texto emblemático, junto a un artículo, aparecen reseñados en la bibliografía de *Métodos de diseño* de Christopher Jones:

<< -Archer, L.Bruce, *Systematic Method for Designers*, Council of Industrial Design, Londres, 1965. - Archer, L.Bruce, "The Structure of Design Processes" en *Thesis*, Royal College of Art, Londres, 1968.>>⁵⁴³⁰

Por otra parte, Archer y Jones aparecen citados por Broadbent, en relación con un histórico simposio sobre Métodos de Diseño celebrado en Inglaterra:

<< En la última ponencia del simposio, Christopher Jones introdujo un sistema muy útil para clasificar todas las ponencias anteriores. Señaló seis campos de investigación del diseño: el enfoque de "caja negra" (black-box), el enfoque de "caja de cristal" (glass box), el control, la observación, la estructura de los problemas y el diseño en evolución como fundamento de su análisis. (...) Bruce Archer y el profesor Markus son partidarios de la "caja de cristal" en este sentido; adoptaron una visión del diseño basada en el Análisis de Sistemas y en la Investigación Operativa. La ponencia de Bruce Archer, "Un modelo Lógico del Proceso de Diseño", fue una síntesis muy sofisticada de técnicas de la I.O. >>⁵⁴³¹

Además desde otra fuente documental Archer y Munari aparecen frecuentemente citados asociadamente:

<< Algunos de los desarrollos más divulgados de este esquema [Información > formación > comunicación] son precisamente los que le sirven a Munari para elaborar el suyo propio. Estos son:
Archer: programación > recogida de datos > análisis > síntesis > desarrollo > comunicación.
Fallon: preparación > información > valoración > creatividad > selección > proyecto.
Sidal: definición del problema > examen de los diseños posibles > límites > análisis técnico > optimización > cálculo > prototipos > comprobación > modificaciones finales.
Hay que indicar no obstante que, juiciosamente, el propio Munari subraya que se dan diversos modos y métodos de proyectar, según los diseñadores y según el tipo de proyecto, y que es evidente que no es lo mismo proyectar, por ejemplo, un bolígrafo que una nave. (...) >>⁵⁴³²

... y, en este movimiento de ensimismadas auto-referencias y juegos de carambola, Archer también aparece citado junto a Alexander, compartiendo su interés por métodos matemáticos como la "Teoría de Conjuntos" y la "Teoría de Grafos":

<< Bruce Archer y el profesor Markus son partidarios de la "caja de cristal" en este sentido; adoptaron una visión del diseño basada en el Análisis de Sistemas y en la Investigación Operativa. La ponencia de Bruce Archer, "Un modelo Lógico del Proceso de Diseño" fue una síntesis muy sofisticada de técnicas de la I.O. (...) Presentó un método gráfico de indicar los "grados de satisfacción" de diferentes propiedades del mismo objeto, que tradujo entonces a una Teoría de Conjuntos. También presentó un método para situar objetos, tales como sillas, ordenados, por ejemplo, de acuerdo con su comodidad, en la escala de medidas psicológicas de S.S. Stevens, y una manera de negociar con los contratistas, las autoridades locales y demás, basada en la Teoría de los Juegos. Tenía un detallado "mapa del programa de diseño", basado en el Análisis de Sistemas, y un método de "descomposición" procedente de la Teoría de Grafos, similar a la de Alexander. >>⁵⁴³³

No obstante en la matemática teórica también interesa la "teoría de juegos":

<< Pero inevitablemente se producirán conflictos cuando dos o más actividades compiten por el mismo espacio en la matriz ambiental. En este caso, podemos emplear la teoría de juegos en que se representa en forma de esquema o "matriz" el "resultado" cuando se favorece sucesivamente cada una de las alternativas. Entonces resulta posible escoger la combinación de posiciones que ofrece el mejor compromiso. >>

... y el concepto del devenir (asociado al orientalismo) que se ocupa de los "flujos":

<< (...) dispondremos de información sobre el tiempo disponible para trasladarse de una actividad a otra, relaciones que será posible representar en esquemas utilizando de nuevo técnicas matemáticas. Hay, por

⁵⁴³⁰ JONES Christopher John. *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.363

⁵⁴³¹ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.21

⁵⁴³² ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.111

⁵⁴³³ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.21

ejemplo, diversos tipos de esquemas de flujos en que cada actividad puede representarse por un círculo, y las relaciones entre ellas por una línea. >>⁵⁴³⁴

La matemática “teoría de los Grafos”, desde el interés por la negación, evidencia la solución “imposible” que podría equiparse a las ‘tablas’ en ajedrez:

<< La teoría de los Grafos ofrece múltiples formas de manipular esta información. Se pueden representar las relaciones con una actividad concreta, de manera que aparezca como un centro de la interacción social. Se pueden resolver gran cantidad de problemas de planificación con ayuda de esta teoría, o bien puede demostrarse que su solución es imposible. El procedimiento de “colorear planos”, por ejemplo, demuestra que, en una superficie plana, no será nunca posible comunicar entre sí más de cuatro habitaciones, de modo que se sucedan la una a la otra. Igualmente, la teoría de Grafos puede decirnos casi todo lo que necesitamos saber acerca de las relaciones entre actividades (...) >>

... y el establecimiento de la identidad del “camino crítico” (en sintonía con el método Pert, que luego trataremos) resulta fundamental para el proyecto:

<< Lo esencial de todo ello, y de otras técnicas similares, es que, al comenzar un proyecto, se señalen las tareas a realizar, asignando a cada una un plazo de realización. Algunas tareas, por necesidad, siguen a otras, mientras que otras pueden desarrollarse paralelamente. Pero a lo largo de todo el esquema habrá una serie de tareas que tiendan a retrasar la realización de las demás, serie a la que se llama “camino crítico”. La finalidad de completar el diagrama es la identificación de este “camino crítico”, para tomar medidas que minimicen las dificultades que supone. >>⁵⁴³⁵

El camino de Munari pasa por introducir una primera fase en el devenir proyectivo, que denomina *definición del problema*, acotando los límites y citando a Archer:

<< Lo primero que hay que hacer es definir el problema en su conjunto. “Muchos diseñadores creen que los problemas ya han sido suficientemente definidos por sus clientes. Pero esto no es en absoluto suficiente”, dice Archer. Por tanto es necesario empezar por la definición del problema, que servirá también para definir los límites en los que deberá moverse el proyectista. >>⁵⁴³⁶

Por su parte, Archer también empieza su *proceso de diseño* con una visión del conjunto, por crear un “marco conceptual” teniendo en cuenta un amplio espectro, el aportado por otras disciplinas con las que deberá compatibilizarse:

<< Se elabora aquí un modelo lógico del proceso de diseño, y se adoptan una terminología y unas notaciones pensando que sean compatibles con las disciplinas vecinas, las ciencias de la administración y las de la investigación operativa. Muchos de los conceptos y técnicas presentados, en verdad, derivan de estas disciplinas. Un propósito básico de este trabajo es el de proporcionar un marco conceptual y unas notaciones operativas dentro de las cuales los diseñadores puedan trabajar (...) >>⁵⁴³⁷

L. Bruce Archer (y también Munari) desde la *investigación preliminar* establece los límites del problema. Así pasamos a la *Fase 2* de *La estructura del proceso de diseño* que es donde Archer sitúa esos límites:

<< *Fase 2. Investigación preliminar*: 1. Identificación de los límites del problema. 2. Establecimiento del estado actual de las investigaciones y conocimientos sobre el tema (investigación en la biblioteca). (...) 4. Identificación de los probables sectores de problemas críticos. >>⁵⁴³⁸

Otra nueva referencia a Archer implica la valoración de los “mapas” o técnicas metodológicas en tanto guías. Algo que nos permite insistir en la duda cartesiana como ‘método’ de alerta constante, aplicando el primer precepto de Descartes o “regla de la evidencia”:

⁵⁴³⁴ *Op. cit.* p.405

⁵⁴³⁵ *Op. cit.* p.406

⁵⁴³⁶ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* - *Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.40

⁵⁴³⁷ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.153

⁵⁴³⁸ *Op. cit.* p.212

<< (...) Las demás técnicas de Archer también deberían considerarse “mapas” o ayudas a la navegación: aun con estos sistemas, para adentrarse en territorio virgen, el explorador sigue corriendo riesgos, y como cualquier otro buen explorador, el diseñador debería mantener los ojos bien abiertos para observar por sí mismo el territorio, tomando decisiones sobre lo que hay que hacer basándose en las observaciones.>>⁵⁴³⁹

La estructura del proceso de diseño de L. Bruce Archer plantea una tesis que se interesa por la “identidad”, donde arte y diseño (“ciencia del diseño”) se integran con arquitectura e ingeniería, coincidiendo también con nuestra valoración del camino en sí (“valor del rumbo mismo”):

<< (...) intenta proponer un marco dentro del cual el conjunto de habilidades, sensibilidades y disciplinas intelectuales, que, en conjunto, constituyen el arte del diseño, puedan relacionarse lógicamente para formar la base de la ciencia del diseño. En él no se intenta una distinción entre el diseño arquitectónico, el de ingeniería y el industrial. (...) elemento esencial, en la filosofía que sirve de base a esta tesis, que el carácter lógico del acto de diseñar es en gran parte independiente del carácter de la cosa diseñada. (...) tampoco se intenta definir lo que constituye “el buen diseño”. La tesis presentada se parece más a una teoría para navegar hacia un determinado rumbo que a la identidad o el valor del rumbo mismo. >>⁵⁴⁴⁰

Por su parte, Broadbent en su estudio comparativo de metodologías, valora también el concepto genérico de ‘mapas conceptuales’ en cierta medida compartidos por Archer y Alexander:

<< (...) había una diferencia entre Archer y Alexander, ya que el primero insistió en que su “descomposición” era solamente un “mapa” del territorio de diseño, mientras que la de Alexander era un método para resolver problemas. >>⁵⁴⁴¹

Volviendo a Munari observamos como insiste no solamente en la importancia de acotar el problema, sino también en la otra polaridad, “la solución”:

<< (...) hay que definir también el tipo de solución que se le quiere dar: una solución provisional (...) o una solución definitiva (...) >>⁵⁴⁴²

Archer en *La estructura del proceso de diseño* establece también los objetivos, incluso en la fase anterior:

<< El examen de estudios-tipo indica que un programa característico en el campo de productos de consumo y en el de la industria ligera es aproximadamente así:
Fase 1. Formulación del programa de actuación: 1. Establecimiento de los objetivos. >>⁵⁴⁴³

Claramente estamos ante el segundo precepto de Descartes, el que se refiere a dividir, cuando Munari propone una segunda fase metodológica denominada *elementos del problema*, donde después de haber definido el problema:

<< hay que descomponerlo en sus elementos para conocerlo mejor. Cualquier problema puede ser descompuesto en sus elementos. Esta operación facilita la proyectación porque tiende a descubrir los pequeños problemas particulares que se ocultan en los subproblemas. >>

Establece ‘a priori’ un listado ‘mutable’ de características (elementos) que serán trabajadas por separado con un neto planteamiento de recomposición posterior:

<< Una vez resueltos los pequeños problemas de uno en uno (y aquí empieza a intervenir la creatividad abandonando la idea de buscar una idea) se recomponen de forma coherente a partir de todas las características funcionales de cada una de las partes y funciones entre sí, a partir de las características matéricas, psicológicas, ergonómicas, estructurales, económicas y, por último, formales. >>⁵⁴⁴⁴

⁵⁴³⁹ *Op. cit.* p.22

⁵⁴⁴⁰ *Op. cit.* p.153

⁵⁴⁴¹ *Op. cit.* p.22

⁵⁴⁴² MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? - Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.42

⁵⁴⁴³ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.211

⁵⁴⁴⁴ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? - Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.44

La empresa no es fácil y también ‘a priori’ se cuenta con la contradicción como concepto implícito de un optimizado y sincrético “proyecto global” resultante:

<< Cada subproblema tiene una solución óptima que no obstante puede estar en contradicción con los demás. La parte más ardua del trabajo del diseñador será la de conciliar las diferentes soluciones con el proyecto global. La solución del problema general consiste en la coordinación creativa de las soluciones de los subproblemas. >>⁵⁴⁴⁵

Pudiéndose observar que cuando Eco en el plan de trabajo (en el punto dos), nos plantea *Las investigaciones precedentes* parece coincidir con la elemental advertencia de Munari:

<< antes de pensar en cualquier posible solución, es mejor documentarse no vaya a ser que alguien se nos haya adelantado. >>⁵⁴⁴⁶

Naturalmente luego (en la fase cuatro de Eco que titula *los datos que podemos ofrecer*), aportaremos nuestros propios datos recopilados a partir de la previa fase tres que Eco denomina *nuestras hipótesis*.

Munari pasa luego a la tercera fase metodológica que denomina *recopilación de datos*, en la que:

<< conviene recoger todos los datos necesarios para estudiar estos elementos uno por uno. La idea que tendría que resolverlo todo vuelve a desplazarse. >>⁵⁴⁴⁷

Evidentemente seguimos dentro del segundo precepto de Descartes (posponiendo de momento el juego de palabras Descartes – “descartar”), dividir, así el problema que surge inmediatamente es el exceso de información, que puede ser resuelto con la introducción del concepto tipo, buscando las constantes (como la identidad o el proyecto en nuestro caso) que permiten agrupamientos simplificadores:

<< se encontrarán muchos ejemplos que habrá que descartar, pero al final, eliminando los duplicados y los tipos que nunca podrán ser competitivos, tendremos una buena recopilación de datos. Luego para cada elemento del problema, tendremos que buscar nuevamente más datos. >>⁵⁴⁴⁸

La fase siguiente del trabajo es necesariamente la continuación de la precedente, Munari la denomina, *análisis de los datos*:

<< está claro que tras esta operación [recopilación] vendrá la del análisis de los datos recopilados, si no ¿para qué sirve la recopilación? La idea tendrá que volver a desplazarse. >>⁵⁴⁴⁹

El análisis se plantea tanto en positivo como en negativo, en cierta correspondencia con nuestra hipótesis de proyecto como ‘no’-obra:

<< todos estos datos deberán ser analizados para ver cómo se han resuelto en cada caso algunos subproblemas. (...) pueden descubrirse algunos defectos (...) El análisis de todos los datos recogidos puede proporcionar sugerencias sobre qué es lo que no hay que hacer (...) y puede orientar la proyectación hacia otros materiales, otras tecnologías, otros costes. >>⁵⁴⁵⁰

Eco en la fase cinco, *análisis de los mismos*, alude directamente a este concepto fundamental que necesariamente se relaciona con la fase cuatro: *los datos que podemos ofrecer*. Por su parte Descartes asocia la “regla del análisis”, con el segundo precepto,

⁵⁴⁴⁵ *Op. cit.* p.46

⁵⁴⁴⁶ *Op. cit.* p.48

⁵⁴⁴⁷ *Op. cit.* p.51

⁵⁴⁴⁸ *Op. cit.* p.48

⁵⁴⁴⁹ *Op. cit.* p.51

⁵⁴⁵⁰ *Op. cit.* p.50

que se refiere a dividir, algo que se evidencia en el análisis lingüístico del término análisis, en sus sinónimos y antónimos:

<< *Sinónimos*: descomposición, separación, distinción. *Antónimo* = síntesis. >>⁵⁴⁵¹

El proceso metodológico ‘mínimo’ concluye con la quinta fase que Munari denomina *creatividad*, afirmando que

<< Ahora ya tenemos bastante material para empezar a proyectar. (...) La creatividad reemplazará a la idea intuitiva, vinculada todavía a la forma artístico-romántica de resolver un problema. (...) la creatividad ocupa el lugar de la idea y procede según su método. >>⁵⁴⁵²

Ahora ya puede aparecer una ‘primera’ idea / creatividad, en cuanto aproximación del resultado final, derivada del previo rigor analítico:

<< Mientras la idea es algo que debería brindar la solución por arte de magia, la creatividad antes de decidirse por una solución, considera todas las operaciones necesarias que se desprenden del análisis de datos. >>⁵⁴⁵³

02.7.04 De la síntesis metodológica a la sin_tesis doctoral

Descartes plantea la “regla de la síntesis” asociada al tercer precepto “ordenar” que podría también relacionarse con la tercera fase del plan de trabajo que Eco denomina *nuestras hipótesis*.

Así la síntesis surge naturalmente después del análisis y estas concepciones complementarias tienen una cierta correspondencia con las fundamentales herramientas cartesianas, la “intuición” y la “deducción”, sobre las que Russ afirma:

<< La *intuición*, visión o mirada precisa e indubitable, concepción de un espíritu puro y atento, conocimiento directo o inmediato, permite, en efecto, tomar una cosa como verdadera, captar una idea clara y distintamente (...) El proceder de Descartes descansa, pues, en la *evidencia*, es decir, en el carácter de lo que se impone inmediatamente al espíritu y entraña su asentamiento. >>

Así la “intuición” cartesiana ha guiado nuestra búsqueda, alternada y complementada con la “deducción”, en cierta medida paradigma conceptual del devenir (“camino”):

<< Junto a la intuición es necesaria asimismo la *deducción* racional: operación discursiva que supone un camino, una demostración, un encadenamiento lógico; en definitiva: todo lo que implica una sucesión. La *intuición* es de una sola pieza, mientras que la *deducción* representa un movimiento ordenado que va de proposición en proposición, un lazo establecido entre verdades intuitivas. >>⁵⁴⁵⁴

Precisamente, el concepto “movimiento ordenado” que implica la deducción cartesiana permite asociar el término “ordenar”, (o tercer precepto de Descartes, que también denomina “regla de la síntesis”) con el término devenir. Valoramos el concepto “movimiento ordenado” que genera unos sinónimos muy orientativos para el devenir de

⁵⁴⁵¹ PEY Santiago - RUIZ CALONJA Juan, *Diccionario de sinónimos, ideas afines y contrarios*, Teide, Barcelona, 1978.

⁵⁴⁵² MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* - *Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.52

⁵⁴⁵³ *Op. cit.* p.53

⁵⁴⁵⁴ RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p.442

nuestro trabajo. Descartando también de momento el juego de palabras síntesis y ‘sin_tesis’, que luego retomaremos a propósito de la tesis de Soriano:

<< *Síntesis*: resumen, extracto, resumen, integración, recapitulación. >>⁵⁴⁵⁵

Nuestra hipótesis del proyecto como no-obra, parecería descuidar la materialidad, pero no debemos olvidar que el proyecto, ‘también’ tiene vocación de devenir en obra (aunque paradójicamente nunca podrá llegar a serlo), resultando así coherentemente mediatizado por esta. A este respecto, volviendo a la metodología de Munari, tenemos que la fase sexta *materiales y tecnologías* contrasta la *creatividad* (5ª) con la lógica de la realización, hacia la obra que materializará el proyecto:

<< La sucesiva operación consiste en otra pequeña recogida de datos relativos a los materiales y a las tecnologías que el diseñador tiene a su disposición en aquel momento para realizar su proyecto. >>⁵⁴⁵⁶

Nos encontramos así ante una primera verificación (la definitiva se producirá en la novena fase) de índole técnico, equivalente a la revisión técnica que tenemos pendiente para sintetizar el trabajo, en la próxima recapitulación. El cuarto precepto de Descartes, “enumerar” o “regla de la enumeración completa” en su ‘técnica’ concepción exhaustiva, parece encontrarse conceptualmente próxima a lo que acabamos de exponer:

<< Tras la recopilación de datos sobre los materiales y sobre las técnicas, (...) la creatividad realiza experimentaciones tanto sobre los materiales como sobre los instrumentos, para tener todavía más datos con los que establecer relaciones útiles para el proyecto. >>⁵⁴⁵⁷

Retomando la estructura del proceso de diseño, entre las fases 3 y 4, entre el “anteproyecto” y el “proyecto” de *La estructura del proceso de diseño*, de L. Bruce Archer observamos como también realiza experimentaciones (“experimentos”):

<< *Fase 3. Anteproyecto*: 1. Realización de experimentos que generan información. 2. Resolución de los problemas críticos.

Fase 4. Proyecto: (...) 3. Preparación de documentación para el diseño. >>⁵⁴⁵⁸

La metódica duda cartesiana se plantea siempre presente incluso a nivel técnico, para cuestionar tópicos, tal como aparece en la séptima fase metodológica de Munari, denominada *experimentación*:

<< Muy a menudo materiales y técnicas son utilizados de una única forma o de muy pocas formas según la tradición. (...) la experimentación permite descubrir nuevos usos de un material o de un instrumento.>>⁵⁴⁵⁹

Podríamos considerar la octava fase metodológica de Munari, *modelos*, como una re-edición material y tridimensional, de la ‘idealidad’ vista en la *creatividad* (ya antes citada). En tal sentido podríamos afirmar que el concepto de “creatividad” se encuentra más próximo al proyecto, mientras que “el modelo” lo está a la obra, a pesar de cierta distorsión lingüística (modelo > idea-l) Así los *modelos*, son realizados para:

<< demostrar posibilidades matéricas o técnicas que se utilizan en el proyecto. Estas experimentaciones permiten extraer muestras, pruebas, informaciones que pueden llevar a la construcción de modelos

⁵⁴⁵⁵ PEY Santiago - RUIZ CALONJA Juan, *Diccionario de sinónimos, ideas afines y contrarios*, Teide, Barcelona, 1978.

⁵⁴⁵⁶ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* - *Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.54

⁵⁴⁵⁷ *Op. cit.* p.57

⁵⁴⁵⁸ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.212

⁵⁴⁵⁹ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* - *Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.56

demostrativos de nuevos usos para determinados objetivos. Estos nuevos usos pueden ayudar a resolver subproblemas parciales que a su vez, junto con los demás, contribuirán a la solución global. >>

Los *modelos*, (pero también la *creatividad*) tienen una evidente vocación post-analítica, es decir son ensayos de síntesis, a distintos niveles:

<< Ahora podemos empezar a establecer relaciones entre los datos recogidos e intentar aglutinar los subproblemas y hacer algún boceto para construir modelos parciales. Estos bocetos hechos a escala o a tamaño natural, pueden mostrarnos soluciones parciales de englobamiento de dos o más subproblemas.>>⁵⁴⁶⁰

Los modelos en tanto “prototipos” también interesan en la metodología de Archer:

<< Fase 5. *Construcción de un prototipo*: 1. Construcción de un prototipo (prototipo 1). 2. Evaluación de la ejecución técnica de los prototipos. 3. Realización de pruebas con el usuario.

Fase 6. *Evaluación del mercado*: (...) 3. Revisión de los objetivos y del presupuesto. (...)

Fase 7. *Desarrollo del diseño para la producción*: (...) 3. Construcción de prototipos previos a la producción (prototipo 2). >>⁵⁴⁶¹

02.7.05 Verificación metodológica como introducción al conclusivo 1:1

La auténtica (por definitiva) *verificación*, correspondiente a la novena fase de la metodología de Munari, es ‘la auténtica’ continuación de nuestro plan de trabajo, que en su rigor correspondería con el concepto “enumerar” de la cuarta fase del método de Descartes, también denominada “regla de la enumeración completa”. También las fases sexta (“Demostración de la hipótesis”) y séptima (“Conclusiones y orientaciones para el trabajo posterior”) de Eco parecen tener gran correlación con esta *verificación* que Munari exige a los modelos para controlar su validez:

<< Este es el momento de llevar a cabo una verificación del modelo o de los modelos (puede ocurrir que las soluciones posibles sean más de una). Se presenta el modelo a un determinado número de probables usuarios y se les pide que emitan un juicio sincero sobre el objeto en cuestión. (...) En este momento conviene efectuar un control económico para ver si el coste de producción permite un precio de venta correcto del objeto. >>

Por otra parte, caemos en la cuenta de que hasta ahora el dibujo no ha participado en la metodología proyectiva:

<< En base a todos estos datos ulteriores se pueden empezar a preparar los dibujos constructivos a escala o a un tamaño natural, con todas las medidas exactas y todas las indicaciones necesarias para la realización del prototipo. >>⁵⁴⁶²

Al final del proceso de diseño desde el proyecto a la obra, Archer construye nuevos prototipos (de ‘tercer nivel’) para la construcción, concluyendo sin concluir (circularidad viciosa), al enfatizar el concepto de continuo devenir con la fase 10, la “realimentación”:

<< Fase 8. *Planificación de la producción*: (...)

Fase 9. *Equipamiento*: 1. Construcción de plantillas y herramientas. 2. Construcción de un lote de productos de prueba, fabricados con las herramientas preparadas (prototipo 3).(...)

Fase 10. *Producción y venta*: (...) 3. Realimentación a partir de la información sobre las ventas y los usuarios. >>⁵⁴⁶³

⁵⁴⁶⁰ *Op. cit.* p.58

⁵⁴⁶¹ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.212

⁵⁴⁶² MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? - Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.60

Por supuesto la décima y última etapa de la metodología Munari (en coincidencia numérica con Archer), se correspondería con la redacción definitiva de la tesis (en nuestro metalenguaje ejemplificador), incluyendo toda su ortodoxia técnica, equiparable a la precisión de los *dibujos constructivos* que tendrán que servir:

<< para comunicar a una persona que no esté al corriente de nuestro proyectos, todas las informaciones útiles para preparar un prototipo. Estos planos serán realizados de forma clara y legible, en cantidad suficiente para entender bien todos los detalles. >>⁵⁴⁶⁴

L. Bruce Archer aplica a la vida la citada *estructura del proceso de diseño*, valorando la naturaleza y el lugar (integrados en el sugerente término de “solar”) y también el humanismo (el usuario), así:

<< Utilizando como base el modelo del *Plan de trabajo*, publicado por el Royal Institute of British Architects, el programa equivalente para la realización de un edificio sería como sigue:

Etapas A. Introducción: 1. Establecimiento de un órgano de información para los clientes. 2. Consideración de las necesidades. 3. Nombramiento del arquitecto. *Etapas B. Posibilidades:* 1. Realización de un estudio sobre las necesidades del usuario. 2. Realización de un estudio sobre las condiciones del solar. >>⁵⁴⁶⁵

Como apéndice, Munari ‘duda’ incluso del método mismo, mientras enfatiza el concepto ‘minimalista’ de eficacia:

<< El esquema del método de proyectación, ilustrado en páginas precedentes, no es un esquema fijo, no está completo y no es único ni definitivo. Es lo que la experiencia nos ha dictado hasta ahora. Insistimos sin embargo en que, a pesar de tratarse de un esquema flexible es mejor proceder, de momento, a las operaciones indicadas en el orden presentado. (...) un método de trabajo que tiende, como es sabido, a obtener el máximo resultado con el mínimo esfuerzo. >>⁵⁴⁶⁶

Munari introduce la duda sistemática en el método, pudiendo equipararse en cierta medida su “no” diseñado al “sin” arquitectónico de la tesis (*sin*) de Soriano. Incluso el mismo Munari cuestiona con su obra personal (también artística) el citado proyecto metodológico. En este sentido paradójico puede observarse un cambio fundamental y, también, cómo Munari y Alexander van más allá del método. Al mismo tiempo, “los dos Christopher (Alexander y Jones)” realizarán su propio ‘devenir’ metodológico.

Por último Esteve Quesada citando la obra de Christopher Alexander *Tres aspectos de matemática y diseño. La estructura del medio ambiente* (Tusquets, Barcelona, 1980, p.17-55) llevará a cabo una curiosa ‘negación’ de la naturaleza, concretamente de la concepción arbórea en metodología (sobre la que seguiremos tratando en relación con Paul Klee):

<< (...) la obra creativa de Bruno Munari supera con creces sus planteamientos teóricos, no estando ni mucho menos sujeta a este esquema propuesto por él mismo. En este punto es importante observar cómo dos importantes teóricos del diseño, los dos Christopher; Alexander y Jones, que en un principio parten de postulados más o menos lógico-deductivos, con el tiempo hacen una revisión de sus planteamientos iniciales. Alexander, al afirmar que el diseño no es un sistema arbóreo. (...) >>⁵⁴⁶⁷

⁵⁴⁶³ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.212

⁵⁴⁶⁴ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? - Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.62

⁵⁴⁶⁵ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.213

⁵⁴⁶⁶ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? - Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.62

⁵⁴⁶⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.110

02.7.06 Azar como metodología

El uso creativo del azar tiene raíz clásica y se extiende a un ‘clásico’ contemporáneo, Duchamp:

<< La idea de emplear el azar como herramienta creativa desde la antigüedad, Plinio el Viejo nos cuenta que el pintor Protógenes, incapaz de plasmar la espuma que rodea la boca del caballo, arrojó una esponja contra el cuadro y “la esponja depositó los colores de los que estaba empapada exactamente de la misma manera que había estado buscado en vano”. >>⁵⁴⁶⁸

La relación metodología y azar interesa a cierta música contemporánea y también aparece dotada de históricos referentes orientales que ya nos son familiares (*I-ching*):

<< En los modelos estocásticos o probabilísticos el azar juega un papel fundamental. Lo estocástico estaría pues en las antípodas de lo casuístico o lógico-deductivo. Así por ejemplo, las bases teóricas de una parte importante de la música contemporánea, y en especial de la aleatoria, se fundamentan en las posibilidades que abren los procesos azarosos. En el ámbito estrictamente proyectual, la vinculación más directa de estos modelos podría ser en la génesis de ideas, más que en el desarrollo y evaluación de las mismas. En el pensamiento oriental las coordenadas son totalmente diferentes. Pensemos en el *I ching* o libro de las mutaciones (...) >>⁵⁴⁶⁹

Al efecto realizamos un primer acercamiento a Iannis Xenakis y su interés por el azar musical contrastado en el texto original de Christopher Jones:

<< Algunas reflexiones sobre el azar. Intercambio de cartas con David Miller. 10 de agosto, ‘78. Querido Chris: Acabo de dar con algunas reflexiones sobre el azar en el libro *Formalized Music*, (Indiana University Press, 1971) (pp.204 a 206), del compositor Iannis Xenakis, que me parecen muy interesantes; (...) He aquí los párrafos: “Sabemos... que si un elemento del azar se incorpora a una construcción determinista, todo queda deshecho. Por tal razón las religiones y las filosofías de todas partes siempre retrotraen el azar a los límites del universo.” >>

Jones también cita a Oriente (*I-ching*):

<< “Y lo que utilizaron del azar en las prácticas de adivinación no fue en absoluto considerado como tal, sino como una misteriosa trama de señales, enviadas por las divinidades (que a menudo eran contradictorias pero sabían muy bien lo que querían), y que pueden ser interpretadas por adivinos elegidos. Esta trama de señales puede adquirir muchas formas: el sistema chino del I-Ching (...) Esta incapacidad de admitir el puro azar ha persistido incluso en la teoría moderna de las probabilidades, que ha logrado incorporarlo en algunas de sus leyes lógicas deterministas, de modo que azar puro y determinismo puro sólo son dos facetas de una entidad...” >>⁵⁴⁷⁰

Los “procesos azarosos” incluso incorporan al público en su metodología, un aspecto que podría incidir sobre la minimización del ego artístico, pudiendo llegar a adquirir hasta un sesgo espiritual (tal como venimos tratando y sobre lo que luego insistiremos):

<< -*Procesos aleatorios o azarosos*: Toda creación se mueve entre los umbrales de la determinación y el azar, pero hay muchos creadores que planean dejar el máximo de variables abiertas a la aleatoriedad, ya sea como recurso de innovación, ya sea para posibilitar la participación del público o del interprete, en el campo concreto de la música. >>⁵⁴⁷¹

El azar creativo también interesa hasta cierto punto a Leonardo, que como en la oriental meditación (zen Soto) mira con interés la pared (en realidad el zen atraviesa la pared con la mirada ‘perdida’):

⁵⁴⁶⁸ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.149

⁵⁴⁶⁹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.113

⁵⁴⁷⁰ JONES Christopher, *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.113 (curiosa coincidencia ‘azarosa’ de página con anterior cita)

⁵⁴⁷¹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.147

<< En su *Tratado de la pintura*, Leonardo da Vinci recomendaba observar las manchas de una pared y demás marcas del azar como “una manera de desarrollar y de estimular la mente para nuevas invenciones”. >>⁵⁴⁷²

Por otra parte, el azar supone toda una revolución conceptual en autores metodológicos, como Alexander pero sobre todo en Jones y su encuentro con Cage. También Jones se interesa por Xenakis, que integra en un solo personaje (casi renacentista) un músico contemporáneo histórico y un arquitecto que trabaja con otro arquitecto histórico, Le Corbusier. Quesada en “los modelos estocásticos” realiza unas aclaraciones previas relacionando arte y diseño con azar:

<< (...) aunque el tema nos parezca un tanto ajeno al mundo del arte o del diseño, no lo es en absoluto. Recordemos sino la influencia que tuvo en Jones y en la revisión de sus teorías metodológicas, el encuentro con John Cage. El texto de: *Diseñar el diseño* de Jones es un libro fruto de la aplicación de estas teorías aleatorias. Xenakis y otros músicos también han investigado según modelos estocásticos. Si bien hay una diferencia sustancial entre el modelo “nube sonora” de Xenakis y la música aleatoria de Cage. Es conveniente matizar las diferencias entre aleatorio y estocástico. En Xenakis, a diferencia de Cage, encontramos un control del material sonoro en todos sus detalles, (...) >>⁵⁴⁷³

Xenakis en su metodología compositiva va más allá de la matemática, aspecto que apreciamos en otra autoridad metodológica (también de la arquitectura) como es Christopher Alexander, que como veremos evoluciona de la matemática al humanismo:

<< Iannis Xenakis (1922) ha empleado máquinas electrónicas en la composición de algunas de sus obras. Su aventura artística ha consistido en investigar el tiempo musical y el espacio sonoro en función de la matemática, en especial del cálculo de probabilidades. Xenakis creyó que el método serial había entrado en una crisis definitiva debido a su excesiva complejidad. Su modelo de referencia fue Edgar Varèse por el uso que hacía de las aglomeraciones sonoras en sus composiciones. >>

Esencialmente nos interesa el uso que hace Xenakis del “azar científico” y su relación con la “teoría de los conjuntos” que también interesa a Alexander:

<< Inventor de la música estocástica, basada en los acontecimientos en serie, de la música simbólica, fundamentada en la teoría de los conjuntos y en la lógica matemática, Xenakis introdujo en su obra el azar científico, resultado de profundas reflexiones y capaz por sí solo de constituir un principio constructivo. Es una de las personalidades más interesantes de la música actual y ha ejercido gran influencia en las jóvenes escuelas polaca y japonesa. Su producción comprende obras en las que las masas y los bloques sonoros contrastan con el aspecto lineal de las composiciones seriales. El hecho de que Xenakis utilice la matemática como factor de coherencia no es obstáculo para que su música llegue al oyente como portadora de una gran fuerza dramática, sin trazas de cerebralismo. Su música se dirige a la sensibilidad y es bien acogida por el público que reacciona favorablemente al *shock* sensorial producido por las galaxias sonoras. >>⁵⁴⁷⁴

El azar también forma parte de cierta metodología literaria, conceptualmente fronteriza con la música y la matemática, así nos reencontramos con el Taller de Literatura Potencial (*Oulipo*), que ya hemos tratado a lo largo de nuestro trabajo y que ahora Esteve de Quesada cita con un fragmento del artículo de Georges Perec en la *Revista Anthropos* nº 134/135, julio/agosto 1992, p.87:

<< Una aplicación interesante en literatura de las teorías estocásticas y aleatorias lo constituye el “Taller de literatura potencial”, también llamado *Oulipo*. Un ejemplo de ello lo tenemos en el siguiente comentario de uno de sus miembros, Georges Perec. Este autor dice en la contraportada de su libro *Alphabets*: “Cada uno de los ciento setenta y seis textos de este volumen es un ‘onzain’, un poema de once versos; cada uno de los cuales tiene once letras. Cada verso utiliza una misma serie de letras

⁵⁴⁷² TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.149

⁵⁴⁷³ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.113

⁵⁴⁷⁴ ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974, p.128

diferentes, algo así como una gama cuyas permutaciones dan lugar a un poema según un principio análogo al de la música serial; no se puede repetir una letra sin antes haber agotado la serie (...)">>⁵⁴⁷⁵

02.7.07 Mapas conceptuales para controlar el azar

Pasaremos ahora de la organización matemática al organigrama, un aspecto que se corresponde con el énfasis que ‘la idea’ ha ido adquiriendo en nuestro trabajo y nos llevará a utilizarla próximamente, en tanto ‘concepto’ para sintetizar el trabajo. Valoraremos la herramienta gráfica propia de los *mapas conceptuales*, en cierta afinidad con la estructura de los *organigramas* y que al igual que aquellos contribuirá a clarificar relaciones y a desprender nuevos conceptos integradores. Previamente urge una definición:

<< Los organigramas son representaciones gráficas de la estructura de las organizaciones. (...) sirven, en primer lugar, como medio capaz de proporcionar información de base sobre la estructura de la organización. Poseen, desde este punto de vista, la rapidez y eficacia informativa propia de las representaciones gráficas en general. >>

... porque antes de volver al simple texto, el aspecto visual (programáticamente ausente en nuestro trabajo) utilizará el nivel gráfico ‘mínimo’ del organigrama (híbrido de texto y figuras básicas) como instrumento clarificador de problemáticas ocultas:

<< Tales gráficos revelan las posibles anomalías de la organización al poner de manifiesto el equilibrio o desequilibrio entre sus distintos sectores, la amplitud de la esfera de control de cada jefatura, la manera de hallarse dispuestas las relaciones de autoridad, la existencia de funciones supervaloradas o infravaloradas, el número de grados de la escala jerárquica y otros aspectos igualmente importantes en los que suelen localizarse los problemas más frecuentes. >>⁵⁴⁷⁶

Por otra parte, los “mapas conceptuales” permiten incluso trabajar con el nivel semántico de la idea, focalizando los centros neurálgicos de esa idea:

<< Los mapas conceptuales tienen por objeto representar relaciones significativas entre conceptos en forma de proposiciones. Una *proposición* consta de dos o más términos conceptuales unidos por palabras para formar una unidad semántica. (...) dirigen la atención, (...) sobre el reducido número de ideas importantes en las que deben concentrarse en cualquier tarea específica de aprendizaje. >>⁵⁴⁷⁷

La esquematización que tanto necesitamos, viene facilitada por esta metodología que abre nuevas ‘vías’ y establece conexiones inesperadas

<< Un mapa conceptual también puede hacer las veces de “mapa de carreteras” donde se muestran algunos de los caminos que se pueden seguir para conectar los significados de los conceptos de forma que resulten proposiciones. Una vez que se ha completado una tarea de aprendizaje, los mapas conceptuales proporcionan un resumen esquemático de todo lo que se ha aprendido. >>⁵⁴⁷⁸

Buzan afirma que la metodología del “mapa mental” es clarificadora pues, permitiendo ver las prioridades, refuerza la capacidad decisoria esencial en todo proyecto:

⁵⁴⁷⁵ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.113

⁵⁴⁷⁶ BLANCO Luís. *Técnica y aplicación de los organigramas*, OM Presidencia del Gobierno, Madrid, 1975, p.13

⁵⁴⁷⁷ NOVAK Joseph y GOWIN D. Bob, *Aprendiendo a aprender*, Martinez Roca, Barcelona, 1988, p.33

⁵⁴⁷⁸ *Op. cit.* p.34

<< El mapa mental es un recurso particularmente útil para esclarecer las opciones personales. Al usarlo para resaltar las necesidades y deseos, sus prioridades y limitaciones, el lector toma decisiones que están basadas en una visión más clara de las cuestiones que le interesan.
En la toma general de decisiones, el mapa mental ayuda a equilibrar los factores de conflicto. (...) El mapa mental no toma decisiones, pero al destacar las principales desventajas, aumenta tu capacidad de decidir. >>⁵⁴⁷⁹

En tono coloquial, Buzan desglosa ejemplarmente las etapas del método del “mapa mental”:

<< Tras haber dibujado la imagen central, el siguiente paso es hacer un mapa mental de producción explosiva de ideas con todas las ideas que te acudan a la mente y que de alguna manera estén relacionadas con el tema que hayas escogido.
- Vuelve a mirar tu mapa mental de producción explosiva de ideas para organizar las ramas principales y secundarias, e incorpórale cualquier otra palabra o palabra clave que te surja.
- Mira de nuevo tu mapa mental y pódalo un poco más, desechando todo lo que no sea material realmente útil.
- Ahora, fíjate en qué orden prefieres presentar las ramas principales y, de acuerdo con ello, numéralas.
- Finalmente, asigna a cada rama el tiempo que consideres adecuado. >>⁵⁴⁸⁰

Otra variante metodológica-gráfica que utilizaremos posteriormente será la *matriz de interacciones* creada por Christopher Alexander, como ya sabemos toda una autoridad en metodología proyectual especialmente valorado por su interpretación y aplicación de la “Teoría de los Grafos”:

<< El otro análisis de la estructura del problema, y que atrajo mucho la atención del simposio, fue el método de Christopher Alexander de “descomponer” el problema en variables “adecuadas” y “no adecuadas”. En esta técnica, que está basada en la Teoría de los Grafos, el problema se divide en sus componentes constitutivos, mínimos (las “variables inadaptadas o inadecuadas”) >>⁵⁴⁸¹

Se trata esencialmente de comprobar visualmente las características de los encuentros entre conceptos, verificando su viabilidad. Al efecto Moore en referencia al texto *Comunidad y Privacidad* de Chermayeff / Alexander y en el contexto del citado simposio de metodología, subraya la importancia de las “conexiones” y las “combinaciones” (como un ‘azaroso’ anticipo de ciertos conceptos del Proyecto Genoma) para alcanzar la globalidad:

<< Se buscan las “conexiones” de cada uno de estos componentes con los demás formándose así “grupos” de “variables inadaptadas”. El problema planteado por cada grupo se resuelve mediante un “diagrama” que resume geoméricamente sus características esenciales. Estos diagramas se unen, combinan y modifican entre sí para lograr la solución global del problema. >>⁵⁴⁸²

Curiosamente Jones también cita a Christopher Alexander en relación con la matriz de interacciones aparecida en *Ensayo sobre la síntesis de la forma* (Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1976, edición original editada por Harvard en 1964) y que plantea al menos dos fases esenciales:

<< 1. Identificar todos los requerimientos que influyen en la forma física de una estructura. Se reproduce una lista de treinta y tres requerimientos.
2. Decidir la independencia o dependencia de cada par de requerimientos y registrar cada decisión en una matriz de interacciones. >>⁵⁴⁸³

⁵⁴⁷⁹ BUZAN Tony & Barry. *El libro de los mapas mentales*, Urano, Barcelona, 1996, p.143

⁵⁴⁸⁰ *Op. cit.* p.274

⁵⁴⁸¹ MOORE Ian, *Los métodos de diseño y la programación de su puesta en práctica*, en BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.25

⁵⁴⁸² *Ibidem.*

⁵⁴⁸³ JONES Christopher John. *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.312

No obstante Jones advierte sobre las dificultades del método:

<< Alexander afirmó que tardó varios meses en definir 140 requerimientos para el diseño de un pueblo indio y en descubrir sus interacciones. Es fácil no estimar el tiempo necesario para completar una matriz, especialmente si cada parte de un dato tiene que comprobarse mediante acciones que no supongan más que unos cuantos segundos por cada par de elementos. >>⁵⁴⁸⁴

La *matriz de interacciones* de Ch. Alexander esencialmente es un sistema combinatorio que podría tener un funcionamiento relativamente asimilable a la combinatoria (genética) del mapa del genoma, si tenemos en cuenta que:

<< los genomas están escritos enteramente con palabras de tres letras utilizando sólo cuatro: A, C, G y T (que significan adenina, citosina, guanina y timina) >>

... pero la vital combinatoria A. C. G. T. tiene sus peculiaridades:

<< La replicación se efectúa debido a una ingeniosa propiedad de las cuatro bases: A gusta de emparejarse con T y G con C. De modo que un único filamento de ADN puede copiarse a sí mismo ensamblando un filamento complementario con las T frente a todas las A, las A frente a las T, las C frente a todas las G y las G frente a todas las C. >>⁵⁴⁸⁵

02.7.08 Caja de cristal y caja negra, opciones metodológicas

No obstante, aunque de manera ortodoxa y científica hemos concebido nuestra metodología investigadora (*a priori* de raíz cartesiana) como explicable *caja de cristal*, también debemos recordar que existen otras concepciones metodológicas más heterodoxas que se suelen asimilar con el concepto de enigmática *caja negra*. Así Broadbent corrobora la preferencia de los expertos por la ‘metódica’ *caja de cristal*:

<< El enfoque de “caja negra” es para los que creen que el diseño es un misterio, algo que tiene lugar en el cerebro y que es susceptible de manipulación, pero no de análisis. Trata de la “creatividad”, que puede ser fomentada con técnicas tales como el “brainstorming” y la sinéctica. >>⁵⁴⁸⁶

Significativamente Bruce Archer (ya citado) es partidario de la metodología más ortodoxa:

<< Como indicó Christopher Jones, nadie mencionó este enfoque en el simposio, pero tuvimos muchos partidarios de la “caja de cristal”, los cuales creen que el diseño puede ser sistematizado y analizado (esto siempre me recuerda a una rana sobre la mesa de disección. Bruce Archer y el profesor Markus son partidarios de la “caja de cristal”. >>⁵⁴⁸⁷

Precisamente Ch. Jones propone ciertos ‘*a prioris*’ sobre *el diseñador como caja transparente*, tales como la manifiesta preferencia de la racionalidad sobre la mística:

<< La mayoría de los métodos de diseño están interesados, en mayor o menor grado, en la exteriorización del pensamiento de diseño y, por tanto, basados en presupuestos racionales, más que místicos. Se supone que el proceso de diseño es totalmente explicable, incluso aunque el diseñador sea incapaz de dar razones convincentes para todas las decisiones que toma. Los inventores de muchos de los métodos descritos en este libro, suponen que el diseñador es totalmente consciente de lo que hace y del porqué lo hace. >>

La *caja transparente* aparece como concepción metodológica que mediante el análisis, la síntesis y la evaluación, lleva la razón hasta la apoteosis:

⁵⁴⁸⁴ *Op. cit.* p.319

⁵⁴⁸⁵ RIDLEY Matt, *Genoma - La autobiografía de una especie en 23 capítulos*, Taurus, Madrid, 2000, p.19.

⁵⁴⁸⁶ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.21

⁵⁴⁸⁷ *Ibidem*.

<< La imagen de un diseñador racional o sistemático se parece mucho a una computadora; una persona opera exclusivamente con la información que recibe, y lleva a cabo su labor mediante una secuencia planificada de etapas y ciclos analíticos, sintéticos y evaluativos hasta reconocer la mejor de todas las posibles soluciones. >>⁵⁴⁸⁸

Apareciendo ciertas características comunes a los métodos de *caja transparente*, que según Jones parecen valorar exclusivamente un planteamiento anticipativo (proyectivo):

- << 1. Objetivos, variables y criterios se fijan de antemano.
2. El análisis se completa, o al menos se intenta, antes de buscar soluciones.
3. La evaluación es totalmente lingüística y lógica (como oposición a experimental).
4. La estrategia se fija de antemano y generalmente funciona de forma secuencial, aunque puede incluir operaciones paralelas, condicionales y reciclajes. >>⁵⁴⁸⁹

Pero entre los expertos metodológicos se producen ciertas discrepancias, incluida una autoridad como Broadbent. Jones precisa respecto al diseñador como *caja negra* la existencia de una dimensión más allá del nivel consciente (y controlable):

<< Una importante minoría de teóricos del diseño, principalmente Osborn (1963), Gordon (1961), Matchett (1968) y Broadbent (1966) sugieren que la parte más valiosa del proceso de diseño se produce en la mente del diseñador y, parcialmente, fuera de su control consciente. >>

... y siembra ciertas dudas ‘razonables’ sobre la metodología, que de esta manera mediando la dimensión “irracional” se permite la apertura de ‘la’ metodología proyectiva a la “misteriosa naturaleza”:

<< A pesar de su propuesta ‘irracional’, el punto de vista de la caja negra puede expresarse con claridad mediante términos psicológicos o cibernéticos: podemos decir que el diseñador humano, al igual que otros animales, es capaz de dar respuestas o *outputs* en los que confía, y que frecuentemente tienen éxito sin que pueda explicarse cómo lo obtuvieron. Cuando los misterios de la creatividad están expresados de esta manera, podemos intuir que son sólo casos especiales de nuestra igualmente misteriosa naturaleza, en la que producimos muchos *outputs*, o acciones, sin una posible explicación. >>

Concluye el autor con un clarificador juego de palabras (racional / irracional):

<< Es, por tanto *racional* creer que las acciones hábiles están inconscientemente controladas e *irracional* esperar que el diseño pueda tener una explicación completamente racional. >>⁵⁴⁹⁰

Para nuestro trabajo la conclusión más importante de Jones es la de cierta ausencia de certezas metodológicas (parece seguir presente ‘la duda’ metódica de Descartes):

<< Los resultados en la aplicación de estas limitaciones, aparentemente inútiles, a los diseñadores humanos no son uniformemente útiles o inútiles. Para algunos tipos de problemas, los métodos de caja transparente trabajan mejor en el modo de enfocar la cuestión que los métodos de caja negra, aunque en otros casos suelen resultar confusos, por lo que el diseñador revierte a su normal comportamiento como una caja negra. >>⁵⁴⁹¹

De esta manera, la relatividad metodológica permite ‘la inclusión’, como concepto, que abre el proyecto al futuro, permitiendo incorporar la conjunción copulativa ‘y’, además de los puntos suspensivos ‘...’, que en realidad son el paradigma del proyecto, abierto así a la mezcla sincrética.

⁵⁴⁸⁸ JONES Christopher John. *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.43

⁵⁴⁸⁹ *Op. cit.* p.44

⁵⁴⁹⁰ *Op. cit.* p.40

⁵⁴⁹¹ *Op. cit.* p.44

02.7.09 Comentarios metodológicos

Esteve de Quesada aporta unas consideraciones metodológicas que permiten re-orientar (orientar / Oriente) el tema.

Puede observarse cómo el yo deviene problemático, por su ensimismamiento. Por tanto desde diferentes disciplinas, se plantea ir más allá del ego, apoyándose particularmente en la filosofía e, incluso, en la espiritualidad (aquí esencialmente orientalista):

<< Tanto el diseño como la creación artística, la psicología o la filosofía, son campos donde el yo realmente hace estragos, (...) De ahí, la necesaria visión ajena para no quedar encerrados en el propio ombligo sin poder salir de tal punto de enfoque tan personal. >>

Si la naturaleza ofrece la distancia para contemplar serenamente el horizonte, se propone una metódica objetividad desde un sereno distanciamiento, equiparable (particularmente en la meditación *Soto-zen* con los ojos abiertos) a una concepción global, incluso holística:

<< La distancia, la visión lejana o aérea de un paisaje, implica otra visión, otro modo de ver vinculado al cambio del punto de vista habitual. Con la distancia el paisaje adquiere cierta objetividad como objeto de análisis, se contempla más globalmente. >>⁵⁴⁹²

Desde la crisis del modelo científico occidental, Oriente tiene alguna oportunidad y en el campo de la metodología, la creación intuitiva también:

<< (...) tanto el apogeo como la crisis de las metodologías con sus respectivos amores y odios, pueden enmarcarse en un debate más amplio como es el del descrédito del Proyecto Moderno, sobre todo en su faceta instrumental -mecanicista. (...)

Es preciso liberar el proyecto del peso de una concepción casi exclusivamente mecanicista. Enfoque que no sólo se debe al peso del modelo científico occidental sobre otras formas de hacer, sino también a la confusión derivada de aplicar métodos productivos a procesos de creación intuitiva. >>

... entre el proyecto y la obra media una metodología, capaz incluso de asumir la “contradicción” como tesis:

<< Al igual que Hans Magnus Enzensberger tiene un libro titulado *Poesías para los que no leen poesías* (Barral, Barcelona, 1971), este texto se podría denominar: “Metodologías para todos aquellos que han padecido las metodologías”.

El planteamiento del texto es, tomando como eje la contradicción entre conocimiento teórico y conocimiento práctico, desde la tesis de la existencia de un pensamiento en función del conocimiento y otro pensamiento en función de la acción, acercarse a las metodologías como intentos de, no sólo superar la dicotomía en el proyecto, sino de construir modelos operativos para articular el desarrollo y la cristalización del mismo. >>⁵⁴⁹³

Con esta heterodoxa expansión del campo disciplinar la metodología puede participar de la ciencia y el arte, pero también de otras muchas disciplinas. En este contexto aparece el término diseño, dotado de una innata cualidad fronteriza naturalmente abierta a la hibridación. Paradójicamente el autor finaliza con una ‘no’ conclusión y una consecuente normalización del concepto ‘sin’:

<< (...) dos espacios donde los métodos siempre han sido aplicados con cierta regularidad como herramientas de trabajo. Estos son, como es fácil de suponer, el del conocimiento científico, pero también el de la creación artística. El diseño, como tierra de nadie y de todos, ha bebido de ambas fuentes, generando una serie de teorías que son la base de toda la práctica proyectual, que es precisamente donde concluiré, de modo inconcluso (...)>>⁵⁴⁹⁴

⁵⁴⁹² ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.7

⁵⁴⁹³ *Op. cit.* p.8

⁵⁴⁹⁴ *Op. cit.* p.9

Desde la relajación de las fronteras disciplinares, hemos visto como Umberto Eco aplica la metodología (proyectiva) a otra ‘disciplina’, la del proyecto de tesis... y, consecuentemente, otras tesis son posibles, después de los excesos posmodernos:

<< (...) se puede afirmar que, aunque es cierta la tesis de Stefan Lengyel, al indicar que la planificación y la metodología fueron problemáticas típicas en los *currículum* de la enseñanza del diseño en Alemania en la década de los sesenta, también lo es que, después de los abusos estilísticos de la era posmoderna, está surgiendo en el campo de las teorías del diseño una revisión crítica de las posibles aportaciones de una consideración *metódica*, más que *metodológica* en el diseño. >>⁵⁴⁹⁵

02.7.10 Metodologías entre el diseño y el arte

Fluctuando entre el diseño y el arte, podemos apreciar algunas acotaciones metodológicas antagónicas ejemplificadas por Ricard y Mariscal.

Empezaremos estableciendo ciertas relaciones con metodologías científicas asociables al uso del ordenador y terminaremos considerando las metodologías creativas artísticas. Valoraremos, pues, la evolución personal de Ch. Jones, desde la ‘ordenación’ inicial a la espontaneidad inspirada por las metodologías musicales de John Cage.

A este respecto podemos observar como el consagrado diseñador industrial André Ricard se decanta inicialmente por una metodología proyectual precisa, cercana a la que hemos venido tratando como *caja de cristal*:

<< Ricard: Tengo tendencia a desconfiar de lo que no encaja claramente en algún nicho creativo concreto. Me gusta que las cosas se definan, arte puro o puro divertimento. Me suelo encontrar descolocado ante la ambigüedad. >>⁵⁴⁹⁶

... sin embargo, su actitud receptiva le lleva a tomar en consideración otros métodos:

<< Ricard: Es de admirar la capacidad que tiene Mariscal para hacer exactamente lo que le apetece en cada momento. >>⁵⁴⁹⁷

Por su parte, Mariscal es consciente de la existencia de la metodología de la *caja de cristal*:

<< Mariscal: Yo no tengo capacidad tecnológica, ni un pensamiento racional, ni sé coger el problema por los cuernos y solucionarlo. >>⁵⁴⁹⁸

Pudiendo incluso relacionarse esta contradicción Ricard / Mariscal, con la “paradoja” en la que aparecen implicados otros diseñadores como Munari, Bonsiepe y el mismo Mariscal:

<< Nos encontramos así con la paradoja de que muchas de las declaraciones, tratados o manuales de cómo se proyecta (Munari, Bonsiepe,...) no coinciden con la realidad del proceso. A esto hay que añadir la “imagen construida” de muchos de estos creadores, como la aparente espontaneidad en el modo de proceder de Mariscal o Phillippe Starck.

A posteriori todo encaja perfectamente. Como en una lectura retrospectiva de la historia, con el paso del tiempo todo se vuelve lógico y racional. >>⁵⁴⁹⁹

⁵⁴⁹⁵ *Ibidem.*

⁵⁴⁹⁶ MARISCAL Javier - RICARD André, *Ricard versus Mariscal*, Ardi aparte, (Ardi nº25) p.23

⁵⁴⁹⁷ *Op. cit.* p.25

⁵⁴⁹⁸ *Op. cit.* p.42

En este sentido necesitamos una “presentación” histórica que facilite un potencial (sorprendente, incluso) y respetuoso encaje de polaridades (Ricard / Mariscal):

<< Presentación: *Ardi* ha procurado, desde sus inicios, divulgar el diseño más actual y novedoso en nuestro país y mostrar las principales tendencias internacionales, (...) Durante estos años, sin embargo, hemos detectado un profundo vacío de diálogo entre los propios diseñadores, y una alarmante ausencia de debate crítico e ideológico.

En 1987, durante la fiesta de concesión de los 25 Premios Delta, tuvimos ocasión de presentar a dos monstruos del diseño español, que no habían tenido aún la oportunidad de conocerse entre sí: Ricard y Mariscal. >>

En cierto modo se ejemplifica desde el diseño el principio oriental de no dualidad:

<< A pesar de sus grandes diferencias, y con gran sorpresa por nuestra parte, iniciaron una amistosa relación marcada por el mutuo respeto y admiración, dentro del distanciamiento profesional. >>⁵⁵⁰⁰

Es, para nuestro interés, importante añadir que Mariscal admira a otros artistas, como Klee:

<< Mariscal: Se me cae la baba viendo a Klee. Es el que ha enseñado a dibujar a todos. >>⁵⁵⁰¹

Mariscal subraya con sus palabras algo que tiene valor histórico. Klee es un artista que impartió cursos en la Bauhaus y su trabajo supone una aportación fundamental a la interacción conceptual entre los términos naturaleza y *caja negra*. Klee como artista mediador aparece citado también en la metodología de *caja negra*, aquella que se interesa por la “naturaleza”, ejemplificada en el “árbol”:

<< (...) para concluir la referencia a los procesos de caja negra, citar una sugerente analogía expuesta por Paul Klee, en una conferencia para explicar la lógica diferencia entre un arte basado en la naturaleza y el naturalismo, y en donde compara el artista con un árbol, mostrando la dicotomía entre la obra final y las fuentes de inspiración que sirven de modelo.

“Nuestro artista se ha hallado en conflicto con el mundo multiforme y, supongamos, casi se ha reconocido en él. Sin el menor ruido. Ya lo tenemos suficientemente bien orientado y hasta en condiciones de ordenar el flujo de apariencias y experiencias. Yo desearía comparar esta orientación en las cosas de la naturaleza y de la vida, este orden y sus ramales y ramificaciones, con las raíces del árbol.”>>

... y, naturalmente, fluye la sabiduría por la “savia”:

<< De esta región fluye hasta el artista la savia que lo inunda y que le entra por los ojos. El artista se encuentra, pues, en la situación del tronco.

Bajo la impresión de esa corriente que lo asalta, encamina en su obra los datos que le proporciona su Visión.

Y como todo el mundo puede ver de qué modo se abre en todas las direcciones, simultáneamente, el ramaje de un árbol, lo mismo ocurre con la obra. >>⁵⁵⁰²

En esta simbólica correspondencia “árbol” / “artista” citada en Paul Klee en *Tres textos* (en AA.VV. *Paul Klee*, Catálogo exposición, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1998, p.226 y s.), aparecen importantes matizaciones que cuestionan la identidad (“disemejanzas”):

<< “A nadie se le vendrá la idea de exigirle a un árbol que forme sus ramas por el modelo de sus raíces. Todos estamos de acuerdo en que la copa no puede ser un mero reflejo de la base. Es evidente que a diferentes funciones ejercidas en órdenes diferentes deben corresponder serias disemejanzas.

Pero al artista se le quiere prohibir que se aparte de su modelo, cuando las necesidades plásticas lo están obligando a hacerlo. Sus detractores han llegado, en su apuro, hasta tratarlo de impotente y falsificador de

⁵⁴⁹⁹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.9

⁵⁵⁰⁰ MARISCAL Javier - RICARD André, *Ricard versus Mariscal*, *Ardi* aparte, (*Ardi* n°25) p.5

⁵⁵⁰¹ *Op. cit.* p.13

⁵⁵⁰² ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.103

la verdad, cuando él no hace otra cosa, en el sitio que le ha sido asignado en el tronco, que recoger lo que sube de las profundidades y transmitirlo más lejos.” >>⁵⁵⁰³

Este concepto de “recoger” y “transmitirlo” nos sugiere una lectura de Klee como un artista médium (luego veremos algún otro), que al tratar sobre las “parábolas”, aparece dotado de cierta aureola espiritual:

<< Permítanme emplear una parábola. La parábola del árbol. Nuestro artista se ha hallado en conflicto con (...) >>⁵⁵⁰⁴

Otros artistas escritores también aparecen dotados de ciertas cualidades espirituales. Kandinsky, Mondrian y Malevich reaparecen en nuestro trabajo reinsertando la paradoja (“paradójica situación”) en tanto que elemento que pone en cuestión el arte occidental:

<< (...) el arte, en su afán de autonomía, había llegado a la paradójica situación de necesitar un discurso paralelo extrapictórico o extraescultórico para su lectura, debido fundamentalmente a la pérdida de los códigos sociales de interpretación que había propiciado dicha autonomía de referentes simbólicos, representativos u ornamentales. (...) este discurso anhelaba, en la mayoría de los casos, más bien derribar los iconos que habían sustentado el arte occidental, generando en este proceso otros nuevos, como por ejemplo, el cuadro: *blanco sobre blanco* de Malevich.

(...) Es un hecho que nunca como en este siglo se ha escrito tanto sobre arte. Los escritos de Klee, Kandinsky, Mondrian y prácticamente de todos los artistas de este siglo, nos interesan casi tanto como su obra. >>⁵⁵⁰⁵

Por su parte Klee aparece interesado por un concepto de identidad en el que el “mediador” es tan sólo eso, un “intermediario” que no se identifica y que podría así sintonizar con la filosofía budista del ‘no yo’ que venimos tratando:

<< Ni sumiso servidor, ni amo absoluto: simplemente intermediario.

(...) que el artista ocupa un lugar muy modesto. No reivindica la belleza del ramaje; ésta sólo ha pasado por él. (...)

No es fácil orientarse en un conjunto cuyos órganos atañen a dimensiones diferentes. Y la naturaleza y su imagen recreada (el arte) son conjuntos como ése. Arte o naturaleza, es difícil abarcar con la mirada un conjunto de este tipo, y más difícil aún es facilitar a otro su visión. >>

Klee aparece como artista “mediador” que desde la naturaleza (“árbol”) introduce el énfasis en el presente. Curiosamente el presente es el lugar por excelencia en las concepciones espirituales orientales y al que continuamente se debe retornar cuando se toma conciencia de haberse proyectado al pasado o al futuro. Particularmente en la práctica meditativa zen del ‘aquí y ahora’ también se subraya insistentemente la no identificación ilusoria, que en otro contexto también apreciamos en Klee.

<< Ante cada dimensión que se borra en el tiempo deberíamos decir: “Estás convirtiéndote en pasado, pero tal vez nos encontremos en un punto crítico y acaso propicio de la nueva dimensión que te devolverá al presente”. (...)

Séale permitido, pues, a un humilde mediador, a un mediador que no se identifica con el follaje del árbol, prometer a ustedes con respecto a este punto una radiante claridad. >>⁵⁵⁰⁶

En cierto modo Christopher Alexander tampoco se identifica con el árbol (“sistema arbóreo”) cuando se le suele proponer como modelo de metodología proyectual, tal como manifiesta en *Tres aspectos de matemática y diseño. La estructura del medio ambiente* (Tusquets, Barcelona, 1980, p.17-55):

⁵⁵⁰³ *Ibidem.*

⁵⁵⁰⁴ KLEE Paul, *Acerca del arte moderno*, en Catálogo Paul Klee, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1998, p.226

⁵⁵⁰⁵ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.75

⁵⁵⁰⁶ KLEE Paul, *Acerca del arte moderno*, en Catálogo Paul Klee, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1998, p.227

<< Alexander y Jones, que en un principio parten de postulados más o menos lógico-deductivos, con el tiempo hacen una revisión de sus planteamientos iniciales. Alexander, al afirmar que el diseño no es un sistema arbóreo. >>⁵⁵⁰⁷

En la historia del arte encontramos otra curiosa referencia escrita por un artista sobre “los árboles”. Leonardo se interesa luminosamente por “la parte opuesta”:

<< 869.- *De los árboles*. Cuando las plantas sean miradas en dirección del sol, por la transparencia de sus hojas hacia los extremos ellas se mostrarán de más hermoso verde que antes; hacia el centro, parecerá muy oscuro, y las hojas que no sean transparentes serán las que muestren su anverso y tomarán brillos muy evidentes. Más si miras las plantas en la parte opuesta al sol, las veras con escasas sombras, y bastantes brillos en las hojas si son densas. >>⁵⁵⁰⁸

Él mismo en páginas anteriores ya establece ciertas negaciones (“no crecen”) en la búsqueda de la iluminación procedente del cielo (que nosotros interpretamos en clave espiritual):

<< 831.- *Del crecimiento de los árboles y de la parte por la cual crecen más*. Las ramificaciones de las ramas mayores no crecen hacia el centro de su planta; ello nace de que, naturalmente, cada rama busca el aire y evita la sombra, y porque las sombras son más potentes en la parte inferior de las ramas dirigidas a la tierra que en aquella que se dirige al cielo, en la cual siempre se reduce el curso del agua que llueve, y tiene más humedad tal parte inferior que la superior; por ello, las ramas tienen más abundante nutrición en tal parte y, en consecuencia, crecen más. >>⁵⁵⁰⁹

A otro nivel menos sublime pero más contemporáneo la naturaleza (domesticada) también interesa a Mariscal, que utiliza el “mestizaje” como metodología:

<< Perfil: Con 55 años y tres hijos, ama la jardinería y la huerta, hace ‘compos’ (restos de hortalizas o setos que deja secar y convierte ‘en oro’ para las plantas) y se divierte con los humoristas (...) le gusta en moto en verano, notando el viento o un pinar.

Pregunta. Usted es muy interdisciplinar. ¿Qué cosas no se deben mezclar en la vida? *Respuesta*. La velocidad y el tocino. *P*. Todo lo demás, sí. *R*. Yo creo que el secreto de la vida es la mezcla, el mestizaje. Todos somos mestizos, (...) >>⁵⁵¹⁰

En otra entrevista se valora a Mariscal por su interdisciplinariedad (en cierta sintonía con aquel “mestizaje”) que también pasa por la naturaleza (“jardines”):

<< De muebles a bares, pasando por jardines y hoteles. A Xavier Mariscal (Valencia, 1950) no hay diseño que se le resista, y su curiosidad le impulsa a retos cada vez mayores. >>⁵⁵¹¹

Manteniendo nuestro interés metodológico por la naturaleza pasamos de aquel árbol al bosque (mediando el claro) Así dentro de la valoración de unas metodologías de diseño más artísticas, el ‘método Duchamp’ aparece valorado por el catedrático de antropología Gregory Bateson, desde el concepto del artista “médium” (que también vimos en Klee) que intenta alcanzar un “claro” (de nuevo la ‘iluminación’):

<< *El acto creativo* por Marcel Duchamp. Sesión dedicada al acto creativo, convención de la American Federation of Arts, Houston, Tejas, abril de 1957. Profesor Seitz, catedrático de la Princeton University. Profesor Arnheim, catedrático del Sarah Lawrence College. Gregory Bateson, antropólogo. Marcel Duchamp, artista, sin más.

Vamos a examinar dos factores importantes, los dos polos de la creación de arte: el artista, por un parte y, por otra, el espectador, que con el tiempo pasará a ser la posteridad.

Todo parece indicar que el artista actúa como un ser-médium que, metido en un laberinto más allá del tiempo y el espacio, intenta llegar a un claro. >>⁵⁵¹²

⁵⁵⁰⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.110

⁵⁵⁰⁸ DA VINCI Leonardo, *Tratado de la pintura*, Losada, Buenos Aires, 2004, p.316

⁵⁵⁰⁹ *Op. cit.* p.305

⁵⁵¹⁰ MARIN Karmentxu, “*Tengo alma de bolero*”. *Javier Mariscal / Pintor y diseñador*, El País 15 mayo 2005, p.72

⁵⁵¹¹ SAENZ Marcel.li *Planeta Mariscal*, El País Semanal 1395, 22 junio 2003, p.44

Del árbol ('yo') de Klee al *claro en el bosque* ('nosotros') media la tesis dirigida por Juan Navarro Baldeweg, en la que Fernando Espuelas procede a una búsqueda metódica de la iluminación en la naturaleza (evidentemente en sentido metafórico) de la que participa cierta arquitectura:

<< El claro en el bosque es la excepción, el lugar no ocupado por la floresta densa, pero es también el espacio en el que penetra la luz y se recuperan las referencias.

En contrapunto con la libertad postulada anteriormente está la estructura del trabajo. En este caso, la estructura procede del método y llega a fundirse con él. Se hace el recorrido desde lo puramente material a la más radical subjetividad, pasando por las diversas estaciones en las que lo vacío se hace protagonista de la arquitectura como elemento generador o significante. >>⁵⁵¹³

Desde la reconsideración que hace Quesada del "diseñador como caja negra" observamos un devenir conceptual desde el humilde artista "mediador" (Klee) al artista "médium":

<< (...) en lugar de representar en estos procesos al diseñador como un mago, tal como hace Jones, yo lo vería más bien, representado como aquel que al proyectar se proyecta. Recuperando de este modo el concepto de proyecto en su significado de 'propósito' o 'intención personal'. >>

... en el que, a partir de una proyección personal del "concepto de proyecto", puede establecerse cierta distancia incluso ética entre creador y obra, desde el paradójico antagonismo mediocre-sublime:

<< La idea esencial de los procesos de caja negra, esto es, la del creador como alguien que produce algo de naturaleza diferente de las fuentes de que se alimenta y en donde los *outputs* difieren de los *inputs* iniciales, (...) esta idea se arrastra desde el mito platónico del poeta como 'poseso' o *médium* de los dioses, que también, en cierta medida, explica la diferencia entre el creador y su obra. Sobre todo cuando éste es más bien mediocre como persona y la obra es, por el contrario, sublime. >>⁵⁵¹⁴

Artista "médium" y 'no ego' (particularmente en los *ready-made*) son algunos términos que también aparecen implícitamente en la 'metodología' de Duchamp:

<< Otorgar al artista los atributos de un médium nos obliga a negarle el estado de conciencia en el plano artístico que afecta a lo que hace y a por qué lo hace. (...)

Sé que esta afirmación no contará con la aprobación de muchos artistas que niegan ese papel de médium e insisten en la intervención de su conciencia en el acto creativo, aun cuando la historia del arte haya establecido sistemáticamente las virtudes de una obra de arte partiendo de consideraciones completamente ajenas a las explicaciones del artista. >>⁵⁵¹⁵

Aparece una neta diferencia entre proyecto ("intención") y obra ("realización") en el método Duchamp:

<< En el acto creativo, el artista llega de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha por alcanzar la realización pasa por una serie de esfuerzos, intentos, satisfacciones, descartes y decisiones que ni pueden ni deben ser totalmente conscientes, (...)

El resultado de esta lucha constituye la diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no es consciente. >>⁵⁵¹⁶

Incluyendo un vacío ("laguna" / "no expresado" / "sin querer") que naturalmente es indefinible:

<< (...) hay un eslabón que falta en la cadena de reacciones que acompañan al acto creativo. Y esa laguna, que es la incapacidad por parte del artista a la hora de expresar plenamente su intención, esa

⁵⁵¹² TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.571

⁵⁵¹³ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.10

⁵⁵¹⁴ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.103

⁵⁵¹⁵ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.571

⁵⁵¹⁶ *Op. cit.* p.572

diferencia entre lo que quería realizar y lo que realiza, constituye el “coeficiente artístico” personal que contiene la obra.

(...) el “coeficiente artístico” personal viene a ser una relación aritmética entre lo no expresado pero pretendido y lo expresado sin querer. >>⁵⁵¹⁷

No obstante las lagunas, o carencias, pueden positivarse (vitalmente) tal como propone Mariscal:

<< Mariscal: Una de las cosas que me gusta muchísimo del diseño es que vas a fábricas y te enteras de cómo se fabrican las cosas, y entonces, de repente, tienes como una riqueza de lo que es la vida real, la de cada día. >>⁵⁵¹⁸

Al mismo tiempo, Ricard, a pesar de su maestría ampliamente demostrada, parte de una necesaria “humildad” como base de todo aprendizaje y, por ende, de toda creación:

<< Ricard: Una colaboración exige cierta dosis de humildad, pues supone aceptar ceder parte de tu poder, ya no te bastas a ti solo. >>⁵⁵¹⁹

Como conclusión se establecen las identidades de Ricard y Mariscal, entre lo popular y lo sagrado (“casi”) (el primero, autor de la antorcha olímpica, el segundo creador de la mascota en las Olimpiadas de Barcelona 92):

<< Ricard: En cierto modo los dos hemos contribuido a la imagen de los Juegos de Barcelona. Lo tuyo a un nivel más popular, lo mío al más simbólico, casi sacro. >>⁵⁵²⁰

El concepto de “pluralidad” toma carta de naturaleza (‘normalización’) en el diseño:

<< (...) no se pretende afirmar el carácter monofásico del investigador o del creador, sino por el contrario, mostrar la pluralidad de formas de actuar. El análisis y la reflexión son momentos diferentes de la acción. (...) Sin embargo, reflexión y actuación son esenciales en cualquier proyecto creador. >>⁵⁵²¹

Pluralidad (un tanto atrevida) es un término que también se desprende naturalmente en una entrevista a Mariscal:

<< (...) “En mi caso todavía es peor”, recalca Mariscal, “porque intento hacerlo todo: pintar, esculpir, diseñar variedad de objetos; me meto en cosas completamente distintas, soy un invasor de todos los campos. Por eso, cuando hago una escultura o un jardín, cuando diseño un hotel o cuando pinto un cuadro, no puedo esperar que los profesionales opinen o reflexionen sobre mi obra. No me consideran un pintor ni un escultor consagrado. Tampoco soy arquitecto o paisajista. Abandoné los estudios. Soy autodidacta”. >>

... que desde la deriva lingüística de su nombre “Errando” (auténtico) parece sugerirnos el método histórico de diseño, el de ensayo - error - corrección - nuevo ensayo:

<< Mariscal no se llama Mariscal sino Errando. Y para alguien que ambiciona el acierto y el triunfo, este apellido presta muy poca ayuda. Sugiere la equivocación incesante que conduce al fracaso. Por eso, Mariscal se quitó el apellido paterno para quedarse con el materno (Mariscal), y esto supuso un gran alivio: “El apellido del padre me pareció siempre una carga excesiva para el hijo”, comenta Mariscal. Y por añadidura, su padre era cirujano plástico en Valencia; es decir, diseñaba y embellecía zonas del cuerpo humano con bisturí. >>⁵⁵²²

El lugar de trabajo de Mariscal en sí mismo se evidencia como innato potenciador de la pluralidad (de “orientación interdisciplinar”):

⁵⁵¹⁷ *Ibidem.*

⁵⁵¹⁸ MARISCAL Javier - RICARD André, *Ricard versus Mariscal*, Ardi aparte, (Ardi n°25) p.55

⁵⁵¹⁹ *Op. cit.* p.49

⁵⁵²⁰ *Op. cit.* p.59

⁵⁵²¹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.9

⁵⁵²² SAENZ Marcel.li *Planeta Mariscal*, El País Semanal 1395, 22 junio 2003, p.46

<< El Estudio Mariscal, que emplea a 40 personas y sigue una orientación interdisciplinar, ocupa un recinto industrial llamado Palo Alto, en el barrio barcelonés del Poble Nou. Las espaciosas naves rehabilitadas de la antigua fábrica, con una huerta ecológica que hace las veces de jardín japonés en el centro de la gran pagoda, propician un ambiente de sosiego en el que Mariscal, con su colaborador más próximo, Fernando Salas, estudia y proyecta trabajos lejos de los ruidos de la ciudad. >>

... y la “mesa” en cierta medida constituye todo un manifiesto:

<< La mesa de Mariscal, frente a una enorme cristalera asediada por plantas trepadoras, se halla rodeada de toda clase de objetos y cachivaches, pinturas y esculturas de Mariscal, montones de apuntes y pruebas de grafismos, maquetas y lienzos recién pintados (...) >>⁵⁵²³

Parece oportuno recordar aquí la cita que hicimos a la “mesa” de Le Corbusier:

<< (...) objetos recogidos por Le Corbusier y colocados sobre su mesa, pero la distinta consistencia descubre el *reverso* del procedimiento de intercambio entre lo mental y lo físico.

La mesa de Cap Martin secciona los tres reinos entre los cuales dividimos la naturaleza: *minerales* (las piedras); *vegetales* (las raíces); *animales* (huesos y conchas). >>⁵⁵²⁴

También en el ‘método’ Duchamp se valora el contacto con el “mundo exterior” (quizás con naturaleza incluso) activado por la participación del espectador:

<< (...) el acto creativo no es algo que realice únicamente el artista. Al descifrar e interpretar sus cualidades internas, el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior y, con ello, hace su contribución al acto creativo. Todo ello resulta todavía más obvio cuando la posteridad pronuncia el veredicto definitivo y, en ocasiones, rehabilita a artistas olvidados. >>⁵⁵²⁵

No obstante la naturaleza parece más intensa en la metodología Mariscal, que ya se anticipa desde su lugar de trabajo, donde resuenan ecos de espiritualidad:

<< Ahora Mariscal sueña, según confesión propia, con una cartuja o abadía rodeada de pequeñas edificaciones a su vez rodeadas de huertas y espacios verdes; un territorio para recorrer a caballo; un valle paradisíaco dotado de todos los servicios, sin tráfico rodado más que de tracción animal, efectuada por burros, mulos o cualquier otro equino a cuyos lomos, dice, “se llevaría a cada uno de los huéspedes alojados en las citadas casitas”; en fin, un poblado idílico-ecológico en una zona incontaminada de Teruel, con energía solar, sin otros fertilizantes que el abono orgánico para frutas y hortalizas de la huerta, y con dos o tres kilómetros cuadrados de superficie. Veo a Mariscal ya esbozando este paraíso. >>⁵⁵²⁶

En este sentido Bernnhard Bürdeck en *Diseño, Historia, teoría y práctica del diseño industrial* (Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.120), manifiesta su interés metodológico por la naturaleza (“ciencias naturales”), mientras resuenan todavía ecos de Le Corbusier y Klee:

<< (...) a pesar de fundamentar las metodologías del diseño en la filosofía clásica, también diferencia (...) el *método de las ciencias filosóficas*, del que derivarían los *métodos del conocimiento*; y los *métodos de las ciencias naturales*, de donde se extraerían los *métodos del pensamiento práctico*”. No es por ello casual, corroborando así esta tesis, las numerosas analogías que establecen con la naturaleza muchos creadores (Bruno Taut, Le Corbusier, Klee, Palazuelo...) para explicar y justificar su concepción estética y algunas de sus obras. >>⁵⁵²⁷

Bajo el concepto genérico de *ingeniería genética y biotecnología* Bürdek propone un salto en la metodología de diseño donde proyectivamente contempla una naturaleza tecnológicamente manipulada. Se trata de una visión de futuro en la que la genética (inspiradora de nuestro trabajo ‘ADeN’) desempeña un importante papel:

⁵⁵²³ *Op. cit.* p.47

⁵⁵²⁴ GUARDIGLI Decio, *Eurekas*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.20

⁵⁵²⁵ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.573

⁵⁵²⁶ SAENZ Marcel.li *Planeta Mariscal*, El País Semanal 1395, 22 junio 2003, p.49

⁵⁵²⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.9

<< Los ordenadores neuronales están señalando ya una nueva transición: del hardware pasando por el software hacia el wetware. Este implica la inmersión de los ordenadores en un “caldo nutritivo”, o sea su existencia como objetos vivientes. El “diseño de proteínas” (Rose, 1989) permite intervenir con una intención determinada en sustancias químicas y farmacéuticas. La tecnología genética y biotecnológica ya constituyen en nuestros días los pilares más importantes de la industria del futuro. >>⁵⁵²⁸

02.7.11 Otras vías metodológicas, espirituales incluso

El mapa conceptual de las estrategias metodológicas se amplía hacia ‘la otredad’ (“otros...”):

<< En última instancia, lo que se pretende es ampliar el mapa del proyecto con otros puntos de vista, con nuevas relaciones que en definitiva son nuevos itinerarios, otros métodos o maneras de acercarse...>>⁵⁵²⁹

En esta expansión conceptual se sugiere cierto devenir histórico en la metodología artística desde la actividad manual, a la mental e incluso a la espiritual (con crisis incluida) especialmente relevante en Leonardo da Vinci (*Tratado de pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1982, p.72) y Miguel Angel:

<< “Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga del cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con más fatiga de la mente”, DA VINCI,

(...) retomando la consideración de la actividad manual, podemos encontrar un rechazo o infravaloración de ésta incluso en pleno renacimiento. Recordemos la actitud de Leonardo hacia la escultura, o las repercusiones que tuvo la crisis espiritual del último Miguel Angel en su obra. >>⁵⁵³⁰

Esta jerarquización valorativa continúa en los siglos posteriores y se concreta en la división conceptual entre Artes mayores y menores, incluso con diferentes atribuciones éticas, que culminarán en una ‘contaminación’ espiritual del arte de vanguardia a comienzos del siglo XX notablemente influenciada por cierto orientalismo:

<< Incluso ya entrado el siglo XVII, y sobre todo en el XVIII, cuando los principios taxonómicos van ordenando el mundo, nos encontramos ante esta jerarquización de lo espiritual sobre lo manual. Esta situación se consolida cuando se constituyen las Reales Academias de las Artes, de las Ciencias y de las Letras, con una clara distinción entre Artes mayores y artes menores. Las primeras depositarias del concepto de Belleza, las segundas del ámbito cotidiano y funcional. Las Bellas Artes son de este modo predestinadas al placer y la contemplación. Belleza ésta que sería en este sentido equivalente a “bondad moral”. Es fácil encontrar ecos de esta concepción en los mentores del arte moderno, en Kandinsky, Malevich o Mondrian. >>

Particularmente ejemplarizante la correspondencia “artista”/ ”sacerdote” que propone Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, (Barral, Barcelona, 1986, p.116):

<< Sin embargo no hay que confundirse. No hay en ellos una concepción de “l’art pour l’art”. Muy al contrario, son partícipes de una actitud trascendente, casi mística o teosófica, de ascesis interior a través del arte. Así Kandinsky dice al respecto que: “Si el artista es sacerdote de la Belleza, ésta debe ser buscada según el principio del valor interior” KANDINSKY (...)
Lo mismo habría que decir de Malevich o Mondrian. (...) >>⁵⁵³¹

⁵⁵²⁸ BURDEK Bernhard, *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.339

⁵⁵²⁹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.12

⁵⁵³⁰ *Op. cit.* p.62

En “el método en las vanguardias históricas y en el arte contemporáneo” que observa Quesada destacamos el concepto del devenir (“mutación continua”) que tanto interesa en Oriente:

<< (...) parámetro no tan evidente, pero no por ello menos importante: la consciencia de la presencia del tiempo en cualquier creación. (...) La teoría de la relatividad o la segunda ley de la termodinámica, han generado toda una literatura que ha reflexionado sobre las repercusiones de estas teorías en el arte. Desde las especulaciones en torno a la cuarta dimensión, tal como hace Giedion entre otros (...), a las relacionadas con la mutación continua de un universo en continua expansión. >>⁵⁵³²

Sigfred Giedion desde la valoración del concepto de la “simultaneidad” (propio del *zeitgeist* moderno) favorece el citado concepto inclusivista respecto a la otredad, que el autor concreta en *Espacio, tiempo y arquitectura* (Dossat, Madrid, 1978, p.455):

<< “La representación de objetos desde varios puntos de vista introduce un principio que se halla estrechamente ligado con la vida moderna: la simultaneidad. Es una coincidencia cronológica la de que Einstein hubiera comenzado su famosa obra ‘*Elektrodynamik bewegter korper*’, en 1905, con una clara y precisa definición de la simultaneidad”. GIEDION >>⁵⁵³³

El “silencio” también forma parte de esta vanguardista metodología en arte, incluyendo el tradicional acercamiento a la naturaleza desde el folklore, que naturalmente también introduce aquella valoración de la otredad:

<< Pero no hay que olvidar que hay otros “tiempos modernos”. Como por ejemplo, el tiempo de la visión múltiple y fragmentada, pero también serena y silenciosa, del cubismo. Silencio que alcanza su apoteosis en los pregnantes iconos de Malevich, Rodchenko o Mondrian. Posteriormente rompieron su silencio. Malevich con la polirritmia del folklore ruso Mondrian con la agitación del Boogie-Woogie. >>⁵⁵³⁴

Quesada se interesa directamente por el orientalismo en esta metodología en arte que necesariamente pasa por el “silencio” y el “vacío”:

<< (...) enlazamos con uno de los factores culturales que más influencia han tenido en una nueva percepción del tiempo, sobre todo en la música y en teatro, pero también en otras manifestaciones del arte actual. Nos referimos a la influencia de filosofías orientales y sobre todo de su concepción del silencio.>>

... y más particularmente relacionados con el zen si añadimos los atributos “efímero” e “instante”:

<< Silencio que no sólo se da como elemento constitutivo, sino que, además, interviene como esencia configurativa de la obra. Pensemos a modo de ejemplo en los 4' 33" de John Cage, o en las películas de Andy Warhol, los cuadros de Ryman, la escultura de Richard Serra, el ‘*less is more*’ de Mies van der Rohe, los *Fragmente-Stille, An Diotima* de Luigi Nono, las sutiles instalaciones lumínicas de James Turrell. Y tantos y tantos otros, cuya lista sería interminable, y que, de un modo u otro, han construido cada uno según su medio y su lenguaje, una obra de silencios y ausencias. Silencios sonoros que nos comunican la presencia del vacío, pero también de lo efímero y del instante. >>⁵⁵³⁵

En cierto modo encontramos otro concepto orientalista más en esta metodología en el arte que estudia Quesada. Se trata de la “provocación” artística destinada al “despertar” un término aparentemente equiparable en su finalidad a la planteada espiritualmente por un maestro zen, pero el despertar del Buda (“El Despierto”) no tiene la finalidad egótica (“originalidad”) que encontramos en estos planteamientos artísticos:

⁵⁵³¹ *Ibidem.*

⁵⁵³² *Op. cit.* p.73

⁵⁵³³ *Op. cit.* p.84

⁵⁵³⁴ *Op. cit.* p.73

⁵⁵³⁵ *Ibidem.*

<< Otro de los parámetros es el de la provocación. (...) está asociada al concepto romántico de originalidad y de ruptura. Su finalidad es despertar más que desvelar, velar más que mostrar. No es didáctica sino seductora. Su intención puede ser nula pero su acción es irresistible. Queramos o no, nos deja sensibles ante los hechos y objetos que nos rodean. Se genera así una nueva sensibilidad, un nuevo modo de percibir. >>⁵⁵³⁶

La rígida concepción dogmática y positivista (excluyente) de las metodologías académicas, se regenera con otras concepciones desde un nivel planetario (Exposiciones Universales) que contribuyen al cuestionamiento del valor de “la novedad”:

<< La crisis de la idea lineal y positiva de progreso (como se ha construido en el mundo occidental), ha supuesto también, aunque sea tangencialmente, el cuestionar en parte la idea que se tenía de la novedad como valor positivo *per se*.

Después de superar la idea de progreso en el campo historiográfico, debido, no sólo a la irrupción de otros cánones estéticos con las *Exposiciones Coloniales e Internacionales*, sino también a los descubrimientos arqueológicos que cuestionaban muchas de las normas establecidas por las academias.>>

Abriéndose este concepto de creatividad / originalidad (“novedad”) incluso a cierta dimensión trascendente, apareciendo una contemporánea relación entre “religión” y arte, que más tarde retomaremos a propósito de los orientalismos:

<< Quedaba, sin embargo, infranqueable, la idea trascendental del Arte, como sustituto muchas veces de la religión. El artista (como Demiurgo) es un Creador que hace *ex nihilo*. De ahí la importancia de atribuirle el don de la originalidad entendida como novedad. Un capítulo aparte merecería el comprobar los magníficos resultados especulativos, desde un punto de vista económico, que ha reportado el valor de la “novedad”, no sólo en el campo del Arte, sino en el de la producción de bienes de consumo mediatizados por la publicidad. >>⁵⁵³⁷

Sabemos, no obstante, que también se puede ‘morir de éxito’ y la asimilación publicitaria de las escandalosas metodologías artísticas de las vanguardias históricas siempre está al acecho. Al respecto podríamos apuntar entre otros el ejemplo de la nueva escultura inglesa ‘salvaje’ (liderada por Damien Hirst) en la que se evidencia la importancia del marketing provocativo:

<< No obstante hoy por hoy la provocación ha sido casi totalmente asimilada por la retórica empleada en muchas ocasiones por el marketing. Su uso es pues más habitual en los medios publicitarios que en la creación pura. Cuando la sorpresa y la provocación se hacen norma: ¿Dónde están? Es interesante observar cómo muchos de los recursos que inventaron dadaístas y surrealistas son hoy habituales métodos publicitarios. (...) se juega con la ocultación del objeto, la polisemia del mensaje, el misterio y la metamorfosis de la obra. Su paralelismo con recursos publicitarios es más que evidente. >>⁵⁵³⁸

También la metodología en arte parece confrontada con la sistematización procesual y anticipatoria (fundamentos del “proyecto”):

<< (...) se sigue considerando que el proceso habitual de toda creación es el proyectual. Entendido éste en su concepción común, esto es; basado en un proyecto previo donde se persigue un fin específico y se vale para ello de técnicas determinadas. Pienso que es necesario descartar, por reduccionista y poco operativo, el criterio de entender el proceso de proyectar como el conjunto de etapas que hay que cubrir, en un orden determinado, para alcanzar los objetivos propuestos. (...) esta definición presupone la certeza en el objetivo y en las premisas iniciales, centrando el problema en las etapas a seguir, implica, además, un orden lineal, lo cual provoca el que se deje al margen procesos azarosos y heurísticos, que son (en muchos casos) los que permiten comprender a creadores (como Picasso) >>⁵⁵³⁹

⁵⁵³⁶ *Op. cit.* p.72

⁵⁵³⁷ *Op. cit.* p.78

⁵⁵³⁸ *Op. cit.* p.72

⁵⁵³⁹ *Op. cit.* p.74

Además el arte moderno aporta una concepción del proyecto (naturalmente “ideal”) que incluye la paradoja y la contradicción (constantes de nuestro estudio):

<< (...) en el ámbito del arte moderno, proyectual equivale, más que a proyecto previo con un *brief* específico, a un proyecto ideal según conceptos y criterios contradictorios (tal como pudimos observar al describir las paradojas del arte moderno), y donde cada obra es una experiencia o un manifiesto, como se puede comprobar al analizar sobre todo las obras de las vanguardias históricas.>>⁵⁵⁴⁰

02.7.12 Metodología artística y collage

Resultan particularmente sorprendentes y ocasionalmente paradójicas ciertas metodologías artísticas que habitualmente se saltan las normas. Podrían ejemplificarse en la estrategia del *salto de caballo* que luego trataremos y que potenciará todo tipo de combinatorias creativas.

Andrés Nagel se encuentra programáticamente cercano a la combinatoria (incluyendo su devenir de estudiante a profesional) desde la doble perspectiva de artista, pero también de arquitecto, que cuestiona la perversa relación “forma” / “fondo”, casi en el sentido citado por Marshall McLuhan para medio y mensaje:

<< El artista donostiarra desentraña en Bellas Artes sus ideas y maneras de crear. (...) Nunca, jamás, había puesto sus pies Andrés Nagel (San Sebastián, 1947) en la Facultad de Bellas Artes. Ni en ésta, ni, como estudiante, en ninguna otra, porque él hizo Arquitectura –“acabé Arquitectura, me gusta aclararlo”- hasta el pasado 31 de mayo. (...) En Bellas Artes el peligro es que esa estructura puede ser demasiado rígida. (...) Se ve que salen con una formación para saber cómo presentar el producto. Ponen más atención en cómo presentar el producto que en el producto mismo. Las obras se quedan más en la forma que en el fondo. >>⁵⁵⁴¹

La metodología en arte también utiliza el “método aleatorio” que, en la relación entre medio y mensaje, parece anticipar históricamente con las vanguardias artísticas históricas (aquí dadaísmo) los conocidos planteamientos de Marshall McLuhan (que ya citamos):

<< El método aleatorio tiene una importancia capital en un modo de hacer música denominado así precisamente, pero también lo encontramos en las obras minimalistas, en el arte conceptual, en el optical art, arte cinético, o algunas manifestaciones dada. Recordemos el enunciado de Tristan Tzara de cómo hacer un poema dadaísta: “Tome un periódico. / Tome un par de tijeras. / Escoja un artículo, / luego recorte cada una de las palabras que componen el / artículo y métalas en una bolsa. / Agite suavemente. / Ahora saque las palabras una tras otra en el orden en el cual se las haya sacado. / Copie concienzudamente. / El poema será como usted / y estará transformado en un escritor infinitamente original y dotado de encantadora sensibilidad que, desde luego, va más allá de la comprensión del vulgo.”>>

No obstante, Quesada subraya la paradójica sutil diferencia ‘materialista’ (de orientación trascendente):

<< En ambos casos, esto es, en la práctica subconsciente o aleatoria, se deja hablar a la materia. El mensaje es aparentemente el medio. Pero no nos engañemos, sólo aparentemente y en primera lectura. En realidad lo que presenciamos no es la expresión del mensaje con el medio, sino la expresión del mensaje POR el medio. La materia se hace sensible y trasciende su materialidad (...) >>⁵⁵⁴²

⁵⁵⁴⁰ *Ibidem.*

⁵⁵⁴¹ SOTILLO Matxalen, *El método Nagel*, Campusa 48, junio/julio 2005, p.32

⁵⁵⁴² ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.74

Así en *el método Nagel* parece valorarse más especialmente la vía (con cierto ‘referente’ orientalista en el término) asociable al “proyecto”, incluso más que la “solución” (es decir la obra):

<< Al final todo es un ciclo. Han pasado 30 años, a la gente le encantaría verte haciendo lo mismo, pero no puedes. Cambia la representación, pero tus obsesiones, tus motivos son los mismos. (...)

Es más importante el proyecto que la solución.

(...) He quitado los títulos. A la hora de hacer las fotos para el catálogo, el fotógrafo decía títulos que se le ocurrían y yo los ponía, pero luego el crítico se montaba historias sobre el título, tonterías que parecía que eras tú el que las decía. Decidí quitar los títulos. Así queda clara la autoría de quien dice las tonterías.>>

Nagel destaca un aspecto significativo de la actual sociedad del “espectáculo”, interesada por la identidad, es la deficiente “reflexión” (fundamento del proyecto):

<< Hoy en día una exposición no es un acto de reflexión. Hoy son más espectáculo, piden menos tiempo y más velocidad. (...) Todo esto viene del mundo comercial: identificar la marca con el producto. Los museos exponen de forma excesivamente sectaria. >>⁵⁵⁴³

Entre las artísticas estrategias metodológicas utilizadas en las vanguardias históricas valoramos, entre las estudiados por Quesada, los métodos “proyectuales” que son los que por denominación mejor se identifican con nuestro trabajo:

<< (...) Estos cuatro parámetros (lenguaje autónomo, ruptura o provocación, relación arte-vida y predominio de la dimensión temporal) proporcionan una serie de procesos o métodos que esencialmente son subconscientes, aleatorios o proyectuales. >>

No obstante, empezaremos por valorar aquellos relacionados con el “subconsciente” y que utilizan estrategias que reiteradamente venimos citando (como los “cadáveres exquisitos”) donde naturalmente se utiliza el “collage” y la “paradoja”, como en el caso del:

<< surrealismo, expresionismo abstracto, informalismo, e incluso en cierto sentido en el arte matérico y *povera*. Aunque este pretendido apoyo en el subconsciente muchas veces no era tanto como se decía, y en realidad se trataba de la utilización de ciertos recursos como por ejemplo el de la yuxtaposición de incompatibles, como una búsqueda sistemática de paradojas. Esto es, procediendo a reunir dentro de una misma imagen o dentro de un mismo acto, elementos que se excluyen tanto en la lógica como en la práctica tradicional. Veamos algunos ejemplos: (...) los “cadáveres exquisitos” o *collage* de todo tipo, plásticos, literarios, musicales y filmicos. Este modo de proceder es lo que Koestler denomina biasociativo o *bisociación*. >>⁵⁵⁴⁴

Así los “cadáveres exquisitos” nos interesan particularmente en tanto creación colectiva, más allá del ego del artista (aspecto del que nos seguiremos ocupando):

<< (1) El primer procedimiento de creación colectiva (...) Consiste en la creación sucesiva por una serie de participantes. Tal como lo practicaban (por ejemplo) los surrealistas con los relatos o dibujos denominados por ellos: “cadáveres exquisitos”. (...) también tal como se practica habitualmente en un popular juego infantil consistente en completar una historia aportando cada uno de los participantes una parte del relato. Un ejemplo de esta práctica también la encontramos en algunas novelas de creación colectiva (...) >>

Es evidente que se trata de una estrategia de fragmentación en un ‘proyecto’ relativamente compartido:

<< (...) todos los participantes tienen conciencia de un tema, personajes, estilo o motivo común. Incluso se puede dar el caso de asignar a cada uno una parte sucesiva del relato (introducción, nudo o desarrollo, desenlace), o del dibujo (cabeza, cuerpo, extremidades). >>⁵⁵⁴⁵

Mezclando “cabeza, cuerpo, extremidades” (que pueden ser humanos pero también animales) pasamos ‘naturalmente’ al concepto de collage como estrategia metodológica.

⁵⁵⁴³ SOTILLO Matxalen, *El método Nagel*, Campusa 48, junio/julio 2005, p.33

⁵⁵⁴⁴ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.74

⁵⁵⁴⁵ *Op. cit.* p.78

Así desde la valoración del contexto y de las nuevas orientaciones científicas, se reconsidera incluso éticamente la metodología ‘Frankenstein’ (con actuales complicidades con la “genética”), que se interesa por el proyecto sin proyección personal, más allá del ego (“sin proyectarse él mismo”):

<< (...) al igual que en los procesos de caja negra, he sustituido la imagen del mago por la del individuo que se proyecta; aquí sustituiré el símil del diseñador como un ordenador, por el del individuo que proyecta sin proyectarse él mismo. Esto es, que se guía por un programa abstracto, externo a él (...)
Es un modo de operar que lo podríamos denominar: modelo Doctor Frankenstein, tan en boga hoy en día por los problemas éticos derivados de los avances en la manipulación genética y en la clonación. (...) afán humano de dominarlo todo con la técnica, o con la tecnología científica, sin atender a las consecuencias. >>

Previamente habría que tener en cuenta su “contexto”, que ha evolucionado hacia una visión más global (“holística”):

<< (...) hay que tener en cuenta dos premisas: - No existen soluciones mejores en abstracto. Toda solución es mejor o peor en función de unos objetivos y un contexto dado.
- El proceso de producción es secuencial, el proceso de gestación o de proyectación no. (...) el proceso de creación es, casi siempre, holístico, muy pocas veces es lógico-deductivo.
(...) también sabemos que la ciencia está abandonando la perspectiva mecanicista y está aceptando procesos estocásticos no deterministas. Pensemos, por ejemplo, en toda la literatura y debate que ha surgido en torno a la teoría del caos. >>⁵⁵⁴⁶

Como en otras ocasiones el diccionario nos ayuda a establecer la identidad del término:

<< *-Collage*: Inicialmente consistía en incorporar al cuadro papel encolado, de ahí su nombre. En la actualidad se denomina así cualquier cuadro elaborado a partir de la utilización de distintos materiales.>>

... así como sus afinidades conceptuales con otros términos equiparables, que interesan a la escultura, a la “fusión de elementos dispares” y a la “continua transformación”:

<< *-Ensamblage*: Procedimiento escultórico consistente en unir diferentes piezas o elementos industriales, configurando así una dimensión espacial articulada, diferente a la resultante del modelado o de la talla. (...)
-Bisociación: Recurso creativo consistente en unir dos o más imágenes u objetos que (en principio) carecen de nexo de unión o relación de algún tipo. La “fusión” de estos elementos dispares provoca nuevos significados sorprendentes, incidiendo así en una visión diferente de nuestro entorno cotidiano. (...)
-Combinatoria: La creación abierta implica un proceso de continua transformación. La combinación de formas, sonidos, colores, piezas industriales y todo tipo de objetos, es un rasgo común a muchas de las corrientes artísticas del siglo XX. >>⁵⁵⁴⁷

En nuestra concepción multidisciplinar del trabajo valoramos la utilización del collage creativo como método musical que, además de en la música de vanguardia (*sampler* en música electrónica), aparece en la música más popular:

<< Algunos escritores se sientan a escribir todos los días dos o tres horas por lo menos, tanto si están en vena como si no. Otros esperan la inspiración. Dylan se mofa de la disciplina de escribir todos los días. “Bueno, no soy un compositor tan serio”, dice con una sonrisa en los labios. “Las canciones no me vienen así como así. Normalmente se cuecen durante un tiempo y descubres que es importante guardar los pedazos hasta que estén completamente formados y unidos unos con otros”. >>⁵⁵⁴⁸

⁵⁵⁴⁶ *Op. cit.* p.104

⁵⁵⁴⁷ *Op. cit.* p.147

⁵⁵⁴⁸ HILBURN Robert, *Bob Dylan “Leí mucha poesía antes de escribir mis primeras canciones”*, El País - Babelia, 1 mayo 2004, p.23

Pero el collage creativo requiere una especial atención, dado que puede devenir monstruoso Frankenstein. Jeremy Rifkin (Presidente de la Foundation on Economics Trend) se pregunta *¿Qué pasa si cruzamos un ratón y un humano?:*

<< Esta pregunta parece el principio de un mal chiste pero, en realidad, se trata de un experimento reciente que ha sido llevado a cabo por un equipo de investigadores dirigidos por Irving Weissman, un eminente biólogo molecular de la Universidad de Stanford (EEUU). Estos científicos inyectaron células de un cerebro humano en unos fetos de ratón, creando una variedad de ratones que eran humanos en un 1%. Weissman trabaja ahora en su siguiente proyecto, destinado a producir ratones cuyo cerebro estará compuesto en un 100% por células humanas.

¿Qué pasaría si escaparan del laboratorio los ratones y empezaran a reproducirse en un entorno libre?
¿Cuáles serían las consecuencias ecológicas de unos ratones con células de cerebro humano que camparan sueltos en la naturaleza? >>⁵⁵⁴⁹

Este científico collage creativo tiene evidentes implicaciones con la naturaleza, pero también participa de la antigua mitología cuyos resultados requieren ciertas derivas lingüísticas (que naturalmente forman parte de nuestro trabajo):

<< Este nuevo campo de investigación que produce criaturas híbridas a partir de especies dispares entre sí se sitúa en el centro de lo que es la revolución biotecnológica y recibe el nombre de experimentación quimérica (por el monstruo que, en la mitología griega, era en parte león, cabra y serpiente).

El primero de los “experimentos quiméricos” ocurrió hace varios años en Escocia cuando unos científicos de Edimburgo fusionaron un embrión de cabra y otro de oveja, dos especies sin conexión que son incapaces de cruzarse y tener descendencia común de manera natural. La criatura resultante, a la que se llamó *geep* (del inglés *goat* y *sheep*), nació con cuerpo de oveja y cabeza de cabra. >>⁵⁵⁵⁰

También ciertas estrategias metodológicas entre el arte y la publicidad pueden fluctuar entre la ética y la estética:

<< (...) el triunfo de las vanguardias es un hecho incuestionable, puesto que forman parte de las imágenes con las que nos alimentamos día a día, eso sí, sin la virulencia revolucionaria de principios del siglo XX, sino con la cómplice mirada placentera y juguetona del marketing publicitario. >>⁵⁵⁵¹

Esta tipología de collage creativo obliga a derivar el tradicional término ‘ética’ hacia el nuevo término “bioética” (otra deriva lingüística):

<< Los especialistas en bioética están ayudando a eliminar reticencias en la experimentación quimérica argumentando que, una vez que la sociedad haya superado la fase de repulsa, la perspectiva de estas nuevas criaturas parcialmente humanas tiene mucho que ofrecer a la raza humana. >>⁵⁵⁵²

Por otra parte, el collage animal inspirado en el ‘método’ Frankenstein puede utilizarse tanto en un contexto científico como artístico, que como en el caso de Thomas Grünfeld nos obliga a confrontarnos con el concepto mismo de la identidad más personal (“propio desarraigo”):

<< El alemán Thomas Grünfeld construye impactantes animales quiméricos que terminan por conformar un reflejo de nuestro propio desarraigo.

Quienes conozcan el trabajo de Thomas Grünfeld (Opladen, 1956), o lo asocien con los alardes de taxidermia de sus célebres *misfits*, se sorprenderán sin duda ante el brutal contraste que se establece (...) entre el exuberante impacto espectacular de sus animales quiméricos y el despojamiento extremo de las intervenciones murales o los soportes monocromos que el artista alemán salpica apenas con azarasas constelaciones de ojos de vidrio. >>⁵⁵⁵³

⁵⁵⁴⁹ RIFKIN Jeremy, *¿Qué pasa si cruzamos un ratón y un humano?*, Integral 306, junio 2005, p.15

⁵⁵⁵⁰ *Ibidem.*

⁵⁵⁵¹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.72

⁵⁵⁵² RIFKIN Jeremy, *¿Qué pasa si cruzamos un ratón y un humano?*, Integral 306, junio 2005, p.16

⁵⁵⁵³ HUICI Fernando, *Todos somos monstruos*, El País - Babelia, 11 febrero 2006, p.20

Este arte alemán del collage con animales puede tener un relativo ‘correlato’ en cierta moda / arte:

<< *Potipoti* es una joven compañía de moda fundada en Berlín por dos ilustradores y diseñadores españoles, Silvia Salvador y Nando Cornejo, de ahí que su trabajo de moda tenga un uso de la gráfica tan evidente como eficiente, con motivos de gran belleza (el pájaro herido por la flecha, los animales vistos con ternura y cierta lectura freudiana: esas caperucitas con parche en el ojo conocen muy bien al lobo. El vertido de las tortugas en el punto grueso es un regreso al pop desde la animación). >>⁵⁵⁵⁴

Retomando el artístico collage animal de Grünfeld observamos que de él se desprenden naturalmente los conceptos de “ambivalencia” y “mestizaje”:

<< (...) mecanismos como la ambivalencia o el mestizaje sitúan el eje central de la poética de Grünfeld. Y a partir de ellos articula el artista una fórmula que, al modo de toda ecuación básica, permite su aplicación a sucesivos niveles de sentido. >>⁵⁵⁵⁵

... además el collage bestial de Grünfeld, tiene ilustres citas ‘bestiales’:

<< (...) y se acordaba de catoblepas de Borges, el primo lejano de este bufalocisne: “búfalo negro, con una cabeza de cerdo que cae hasta el suelo, unida a las espaldas por un cuello delgado, largo y flojo como un intestino vaciado...”

Borges se apuntó en el siglo XX a la tradición de un género que venía de antiguo -de Aristóteles y Plinio, ahí es nada- y que nunca ha dejado de tener éxito: el Bestiario. Fue muy popular en la Edad Media y en las crónicas de Indias del siglo XVI; Humboldt y hasta Darwin lo cultivaron, y fue volviéndose más fantástico cuanto más científico: ¿Ballenas-unicornio? ¿Tortugas como coches? >>

El “Bestiario” se evidencia con un ilustre listado de seguidores que nos permiten volver a Grünfeld:

<< Después de Kafka, el Bestiario interesó a otras mentes particularmente calenturientas: de Carpentier a García Márquez, de Monterroso a Perucho; hasta Alvaro Pombo ha hecho sus pinitos bestiales. Inventarse un animal es darle nombre, y hacerlo es un poco como reclamarse hijo de Adán de pleno derecho. (...)

Parece que quien miraba a los ojos del catoblepas caía fulminado. El efecto de los *misfits* de Grünfeld es menos tremendo, y en los más o menos quince años que lleva haciéndolos no se sabe de ninguna víctima mortal el día de sus inauguraciones (...) Freud hubiese reconocido en sus animales una encarnación más de lo *unheimlich*: lo siniestro, lo anti-hogareño, literalmente. Las cosas más familiares que se presentan en el sitio donde no deberían estar, las cosas que no deberían presentarse en el sitio más familiar. >>⁵⁵⁵⁶

Este artista al que se le reconoce una importante proyección de futuro, utiliza el collage escultura / naturaleza desde una cierta normalización del concepto de lo “híbrido” como metodología:

<< “El arte es un ser híbrido”: éste es el lema de Thomas Grünfeld. Por esta razón, la perspectiva de sus obras gira siempre en torno a cuestiones como “objeto o mueble”, “arte o naturaleza”, “estética o función”. >>⁵⁵⁵⁷

Otros autores consideran que este artístico collage animal fluctúa entre la “realidad virtual” y la naturaleza:

<< (...) Grünfeld toma tradiciones germanas muy hogareñas (las salas de trofeos, los gabinetes de maravillas y las colecciones de ciencias naturales) y las retuerce, las injerta de elementos extraños, las presenta donde no debiera. Su materia prima le facilita el trabajo: la taxidermia es el oficio más freudianamente siniestro del mundo (...) Toca al hacerlo una fibra muy sensible para un público inmerso en realidad virtual, que se acuerda de la naturaleza gracias a los documentales (...)>>⁵⁵⁵⁸

⁵⁵⁵⁴ SALAS Roger, *El Ego de Pasarela Cibeles. El radicalismo y el humor marcan a los nuevos diseñadores*, El País 19 febrero 2006, p.36

⁵⁵⁵⁵ HUCI Fernando, *Todos somos monstruos*, El País - Babelia, 11 febrero 2006, p.20

⁵⁵⁵⁶ MONTES Javier, *Paseo entre jaulas*, ABC 733 del 18 al 24 febrero 2006, p.37

⁵⁵⁵⁷ TITZ Susanne, *Thomas Grünfeld*, en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.202

⁵⁵⁵⁸ MONTES Javier, *Paseo entre jaulas*, ABC 733 del 18 al 24 febrero 2006, p.37

Más allá del arte de vanguardia, el método collage utilizando animales en la ciencia de vanguardia también aparece dotado de cualidades terapéuticas asociadas a una sorprendente interacción ‘cerdo / mono / humano’:

<< Los islotes pancreáticos de cerdo pueden ser la solución para los diabéticos que no consiguen una donación de órganos humanos. Un equipo científico de la Universidad de Minnesota en EE UU ha conseguido curar a monos utilizando células porcinas. El trabajo, que no comenzará a ensayarse en humanos hasta dentro de por lo menos tres años, según los autores del trabajo [Bernhard Hering, profesor de Cirugía del Instituto para la Diabetes, Inmunología y Transplantes de la Universidad de Minnesota, ensayo publicado en nº del 19 febrero de la revista *Nature Medicine*] se basa en tratar el sistema inmunológico del mono para que no se produzca rechazo de las células extrañas. Con ello se consigue que los islotes pancreáticos, que contienen las llamadas células beta que producen la insulina, se implanten en el hígado del animal receptor y resulten operativos. >>⁵⁵⁵⁹

No obstante, frente a la seriedad científica, el artístico collage bestial admite incluso cierto “humor” netamente trasgresor:

<< En 1997 Grünfeld empezó a impartir clases en el Goldsmiths College de Londres. Donde estudiaban, precisamente, los jóvenes artistas británicos que ese mismo año daban la campanada en la colectiva *Sensation*. Pero algo de su humor subrepticio y su sobria intensidad alucinada se pierde en las vacas troceadas y los tiburones en formol de Damien Hirst (...) Las criaturas de Grünfeld cumplen mejor el cometido (...) A lo mejor es verdad lo que decía Cortázar en *Paseo entre las jaulas*: “Es bueno que existan los bestiarios colmados de transgresiones / de patas donde debería haber alas y de ojos puestos en el lugar de los dientes...”. >>⁵⁵⁶⁰

Otros animales tan ‘fantásticos’ como las obras de arte de Grünfeld, son los “dinosaurios”, “arquitectónicos” incluso:

<< El presupuesto del Centro Pompidou, con 1.200 empleados, requiere ahora cerca de 100 millones de euros anuales, que aporta el Ministerio francés de Cultura. “El Pompidou se financia porque refleja la imagen de Francia”, asegura el arquitecto, (...)

En su opinión, el Pompidou, el primero de los grandes proyectos culturales impulsados directamente desde la Presidencia de la República francesa, promovió un doble cambio: “Los franceses cambiaron su visión del arte y la arquitectura y los extranjeros cambiaron su visión de Francia”.

La positiva consideración global no oculta las críticas parciales. “Se ha convertido en un dinosaurio arquitectónico. >>

... que en cierta medida dan la espalda a la naturaleza:

<< Es un testigo a contrapié de una época acabada”, sentenció. La lista de defectos es larga: es un edificio acristalado, que ofrecía malas condiciones para la conservación de obras de arte, y antiecológico, que resulta un pozo sin fondo para los gastos energéticos. >>⁵⁵⁶¹

El “fin” de un modelo se pone en evidencia con el advenimiento de otros paradigmas culturales:

<< El arquitecto belga Jean Dethier defiende una nueva etapa de centros culturales pequeños, afectuosos y “con alma”.

El Centro Pompidou, inaugurado en 1977, y el Museo Guggenheim Bilbao, que abrió sus puertas veinte años más tarde, han alcanzado el grado de iconos de la arquitectura y de la cultura del siglo XX, pero el tiempo de los “edificios de firma” como contenedores de grandes proyectos culturales parece haber llegado a su fin. >>

Curiosamente la sostenibilidad arquitectónica del *Centro Pompidou* conceptualmente pasa por el “alma” del *Palacio Euskalduna*:

<< El arquitecto belga Jean Dethier, historiador de la Arquitectura y asesor del Pompidou durante tres décadas, cree que el público se ha cansado de la megalomanía y de los edificios gélidos y arrogantes, y ya en el siglo XXI demanda edificios “con alma” capaces de ofrecer una experiencia más sensual y de adaptarse mejor al entorno natural que los rodea. “Menos pompa y más lógica y desarrollo sostenible”,

⁵⁵⁵⁹ E. DE B., MADRID, *Científicos de EE UU curan diabetes en monos con células pancreáticas de cerdo*, El País 22 febrero 2006, p.29

⁵⁵⁶⁰ MONTES Javier, *Paseo entre jaulas*, ABC 733 del 18 al 24 febrero 2006, p.37

⁵⁵⁶¹ E.L., VITORIA, *Se acabaron los edificios de firma*, El País 23 febrero 2006, p.32

resumió ayer Dethier en su intervención en el congreso *Los nuevos centros culturales en Europa*, que se celebra en el Palacio Euskalduna de Bilbao (...) >>⁵⁵⁶²

El término collage reaparece naturalmente en nuestro discurso con la arquitectura de Soriano, uno de los autores que se interesa por ese “método de proyectación” que él mismo aplica en el paradigmático *Palacio Euskalduna*:

<< Collagear: Método de representación: 1.- Willy Müller + THB Consulting (con Margarita Avelar), Nave industrial, Sant Andreu (Barcelona), 1998. (...)
Método de producción: 4.- S&Aa (Soriano-Palacios), *European 4*, Bilbao, 1996. (...)
Método de proyectación: 7.- S&Aa (Soriano-Palacios), *Palacio Euskalduna*, Bilbao, 1998. >>⁵⁵⁶³

Vemos que el collage configurado por “arte, arquitectura y naturaleza” (recordar el título de nuestro trabajo) se nos muestra como proyecto sostenible y por tanto futurible:

<< Dethier advierte a los políticos que los intentos de copia del Pompidou o el Guggenheim pueden conducir fácilmente al fracaso. El éxito se encuentra, señala, en adaptarse al contexto como hizo por ejemplo, la Tate Modern, de Londres. Soplan nuevos aires en materia de Centros culturales. Dethier cree que los grandes arquitectos ya no son garantía de acierto, y que el público se decanta por centros pequeños, afectuosos, ecológicos, con dimensión poética. Les llama centros con alma y encanto en los que el visitante se siente inmerso en “una experiencia sensual” que combina arte, arquitectura y naturaleza. Y señala un ejemplo de este “edén artístico”: el Museo Louisiana, situado en las afueras de Copenhague. >>⁵⁵⁶⁴

De esta combinatoria de arte, arquitectura y naturaleza podemos derivar hacia el término “collagear”, revisado por un diccionario arquitectónico de vanguardia y que en su concepción genérica como “método” puede ser aplicable tanto a la arquitectura como a la escultura:

<< Collagear: Método de representación de espacios. 2. Método de producción de espacios. 3. Acción y efecto de utilizar la técnica del collage para originar o imaginar un espacio o un objeto arquitectónico. Sustitutivo de los *sketches*, del boceto o de las maquetas de trabajo. >>⁵⁵⁶⁵

No obstante el ‘collage’ entre “arquitectura y arte” puede llevar a ciertos cuestionamientos éticos (“relación incestuosa”):

<< La cita anual de Arco sugiere un comentario sobre la relación incestuosa entre arquitectura y arte, en una época gobernada por la celebridad, el espectáculo, los medios y el comercio; (...) >>

Evidenciados por ciertas azarosas coincidencias (Arco / Fitur / Sicur), que entran en “resonancias” con ciertas ‘divinizaciones’ posmodernas:

<< Entre Fitur y Sicur, coincidiendo con la Semana Internacional de la Moda, Arco celebra su 25º aniversario. Las dos ferias que, en Ifema, preceden y siguen a la de arte amojonan bien el territorio de ésta: la Feria Internacional del Turismo describe el consumo de la geografía, remitiendo el arte como entretenimiento y como motor viajero del ocio enajenado por la bulimia simbólica; por su parte, el Salón Internacional de la Seguridad delimita la topografía del miedo, entrando en resonancia con el arte como religión posmoderna y como fuente de la intemporalidad y lo sagrado, que protegen de la caducidad e incertidumbre contemporáneas. >>⁵⁵⁶⁶

Incluso la complicidad ‘divinizante’ puede expandirse a la moda y al diseño interior (antes “decoración”):

<< El turismo del arte se alimenta de su lujo fungible, la seguridad del arte proviene de su naturaleza espiritual, y ambos encuentran su unión hipostática en la moda fugaz y eterna, material e intangible,

⁵⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁵⁶³ GAUSA Manuel - SORIANO Federico, *Collagear* en A.A.V.V. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.115

⁵⁵⁶⁴ E.L., VITORIA, *Se acabaron los edificios de firma*, El País 23 febrero 2006, p.32

⁵⁵⁶⁵ GAUSA Manuel - SORIANO Federico, *Collagear* en A.A.V.V. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.114

⁵⁵⁶⁶ FERNANDEZ-GALIANO Luís, *El aceite de los iconos*, El País - Babelia, 11 febrero 2006, p.21

cuyos coincidentes Salón Internacional de la Moda y Pasarela Cibeles arropan Arco para que nadie pueda decir que el arte está desnudo, mientras la Casa Pasarela extiende el estilismo al ámbito abrigado de la decoración doméstica, ropaje protector y escenario íntimo de las ceremonias del coleccionismo, que transforman los objetos del arte en dioses del hogar. Ifema piensa por nosotros. >>⁵⁵⁶⁷

El concepto de “collagear” integrado en el “método de proyectación” de Soriano plantea ciertas definiciones fundamentadas en la “superposición de programas y acontecimientos”, que parecen superponerse con aquellos cuestionamientos éticos y conceptuales de Fernández Galiano:

<< Collagear es superponerse intencionadamente y simultáneamente descohesivamente. 1. Método de representación: superponiendo imágenes. 2. Método de producción: superponiendo “capturas”. 3. Método de proyectación: superponiendo programas y acontecimientos. >>⁵⁵⁶⁸

Aunque ocasionalmente la mezcla de arte y arquitectura pueda ser afortunada, cierta egótica (“incestuoso” y “endogamia ensimismada” como atributos) “fertilización cruzada” puede devenir monstruosa (como Frankenstein):

<< Este diario ha encargado su *stand* a un artista-arquitecto, Juan Navarro Baldeweg, y esa elección afortunada sirve para glosar la estrecha relación contemporánea entre dos disciplinas hermanas que la modernidad rigorista quiso mantener higiénicamente separadas, pero que ya incluso entonces practicaron una fertilización cruzada de signo incestuoso, con frutos frecuentemente sanos y de vez en cuando monstruosos. >>⁵⁵⁶⁹

Y en viciosa circularidad aparece el recurrente ensimismamiento artístico ahora en tanto *ArquiEscultura* expuesta en aquellos museos “sin alma” que citamos, ahora cuestionada por Fernández Galiano:

<< Los retoños más infelices de esta endogamia ensimismada provienen de la confusión entre arquitectura y escultura con la que juguetea equivocadamente la exposición sobre *ArquiEscultura* que hoy se muestra en el Guggenheim bilbaíno, un escenario singularmente apropiado para discutir el fenómeno, ya que el museo de Gehry ha representado para esta generación lo que el Guggenheim de Wright en Nueva York o la Opera de Utzon en Sidney fueron para las anteriores. >>

Finalmente la “arquitectura escultórica” deviene paradoja y toma tintes sacro / profanos:

<< Paradójicamente, esa arquitectura escultórica ha sido desplazada al limbo de la *midcult* por los mismos que la encumbraron, y hoy el californiano comparte con nuestro Santiago Calatrava ese espacio anchuroso e impreciso donde -con permiso de Ratzinger y la Comisión Teológica Internacional- habitan los que, indignos del paraíso de la crítica, tampoco merecen los suplicios del infierno, y cuyo éxito popular hace inverosímil la esforzada estancia en el purgatorio. >>⁵⁵⁷⁰

02.7.13 Naturaleza metodológica, del collage animal a la biónica

En algunos métodos pedagógicos que se interesan por el arte también se valoran ciertos aspectos relacionados con la naturaleza aunque de manera diferente al arte animal de Grünfeld. Por ejemplo, bajo la denominación *Naturaleza y arte* Read deja de lado los

⁵⁵⁶⁷ *Ibidem.*

⁵⁵⁶⁸ GAUSA Manuel - SORIANO Federico, *Collagear en A.A.V.V. Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.114

⁵⁵⁶⁹ FERNANDEZ-GALIANO Luis, *El aceite de los iconos*, El País - Babelia, 11 febrero 2006, p.21

⁵⁵⁷⁰ *Ibidem.*

aspectos más superficiales para valorar la “estructura interna” e intentar comprender las leyes estructurales:

<< Compararemos ahora las formas de la naturaleza del arte. Dejaré de lado, por supuesto, aquellas formas de arte que son imitación deliberada de las formas naturales: vasijas en forma de animales, fuentes en forma de hoja, etc. Esas son por lo general facsímiles poco inteligentes, sin apreciación alguna de la estructura de lo que imitan. Los ejemplos que presentaré son de dos tipos: o bien inconscientes, es decir, copias intuitivas de la estructura interna de las formas naturales, o bien debidos a la aplicación deliberada de leyes derivadas de la estructura de formas naturales. >>⁵⁵⁷¹

En la *definición del arte* que hace Read huyendo de la subjetividad es donde la naturaleza se concibe más allá de la identidad y del ego:

<< (...) comienzan nuestras dificultades. Pues lo que produce placer a una persona no lo produce a otra. (...) Lo que debemos descubrir (...) es alguna piedra de toque fuera de las peculiaridades individuales de los seres humanos, y la única que existe es la *naturaleza*. Por naturaleza entendemos la totalidad del proceso orgánico de la vida y movimiento que tiene lugar en el universo, proceso que incluye al hombre, más es indiferente a sus particularidades genéricas, a sus reacciones subjetivas, a sus variantes temperamentales.>>

... y se interesa por la metodología (intuitiva) que puede seguir el artista en su acercamiento a la naturaleza, que además se resiste a mostrar su identidad:

<< Pero la naturaleza es tan inmensa y multiforme que a primera vista parecería absolutamente imposible seleccionar algún rasgo general o universal y adoptarlo como criterio de verdad para las cosas que hemos de hacer. Y (...) los artistas no han buscado por lo general tal criterio. Lo han *sentido*: lo han hallado instintivamente. >>⁵⁵⁷²

Read desde la *definición del arte* se interesa por las “formas de la naturaleza” y por sus “estructuras” que se evidencian más cercanas de lo que cabría esperar:

<< ¿Cuales son esas formas de la naturaleza? Están presentes en los vastos espacios interestelares del universo, así como en las células y moléculas microscópicas de la materia. Un hombre de ciencia confeccionará un modelo para mostrarnos, por ejemplo, la disposición ordenada de los átomos dentro de un cristal de diamante. (...)

Pero para observar tales estructuras en la naturaleza no necesitamos forzosamente la ayuda de un microscopio. Si deseamos comparar el arte y la naturaleza, podemos comenzar sencillamente con lo que el ojo humano ve en su actividad cotidiana. >>⁵⁵⁷³

A pesar de la opinión de Read el microscopio y otros instrumentos se utilizan habitualmente en el estudio científico practicado desde la disciplina de la “biónica” en relación con el “diseño”:

<< No se pueden aplicar directamente las relaciones químicas, estructurales y morfológicas de un ser vivo, o fenómeno de la naturaleza, sin una previa reflexión sobre su adecuación al nuevo elemento a diseñar, ya que los condicionantes propios que la transformación analógica precisa y no resuelve, pueden llevar a fracasos (...)>>

... en el que interesan tanto los aspectos formales como los estructurales:

<< Como queda evidenciado no se trata de estudiar una flor, por ejemplo, para después construir una casa con forma similar, porque hay que tener en cuenta que las condiciones de tamaño, de morfología, de materiales, etc., son diferentes. Se trata en consecuencia de buscar analogías asociativas que permitan alumbrar un “nuevo” producto. >>

Sin embargo, desestimados algunos enfoques erróneos excesivamente formalistas, urge una definición del término que evidencie rigor y profundidad (“principios y procesos”):

<< (...) podemos concluir qué se entiende por biónica: El estudio de prototipos biológicos en el diseño de sistemas sintéticos creados por el hombre, es decir, se trata de estudiar los principios fundamentales de la

⁵⁵⁷¹ READ Herbert, *Educación por el arte*, Paidós, Barcelona, 1982, p.43

⁵⁵⁷² *Op. cit.* p. 40

⁵⁵⁷³ *Ibidem.*

naturaleza y llegar a la aplicación de dichos principios y procesos a las necesidades de la humanidad.>>⁵⁵⁷⁴

También la psicología histórica de la forma (Kofka) citada por Read relaciona el arte y las “cualidades estructurales” (otro sinónimo de aquella ‘profundidad’):

<< “Y lo mismo, por supuesto, se aplica a la atracción de una obra de arte: estamos en contacto con ella en virtud de sus cualidades estructurales.” K. Kofka. >>⁵⁵⁷⁵

Inicialmente debe resaltarse el interés prioritario (“vital”) de la biónica, para el diseñador:

<< El propósito de este apartado (vital para el diseñador profesional), es poner de relieve algunas de las normas referenciales que sirven de pauta y guía sobre un campo de investigación, probablemente uno de los de mayor y más complejo desarrollo y estudio por parte de la comunidad científica, de cara a la proyección de nuevos objetos y aplicaciones industriales. >>

... además, es evidente que el espíritu de los tiempos obliga al diseño a un compromiso con la naturaleza:

<< Hoy en día no se puede continuar diseñando, y produciendo objetos, sin pensar lo suficiente en el contexto interactivo de los materiales y la actividad desempeñada por los objetos en su uso cotidiano, porque los problemas derivados de la elección de los materiales, y su posterior repercusión en el medio ambiente, son realmente graves. Ante esta situación, los productos industriales deben proyectarse con una filosofía de armonía entre el material a utilizar en la confección de los mismos y el medio natural. >>⁵⁵⁷⁶

En la interacción *biónica y diseño* se hace imprescindible una somera revisión histórica en la que encontramos alguna paradoja:

<< De esta preocupación por la naturaleza, surgió un notable interés por la biónica, un término que tiene esa referencia más o menos ecologista, si bien hay que puntualizar que nació al finalizar la Segunda Guerra Mundial como una rama de la industria de armamentos. De hecho, el ejemplo típico de la investigación biónica y neurofisiológica sería la investigación del radar tras estudiar el sistema de orientación que emplean los murciélagos. >>

Superada la paradoja inicial, se insiste en ir más allá de un enfoque formalista, para intentar una comprensión más profunda que supere la mera copia como estrategia ‘metodológica’:

<< En cuanto a su realización con el diseño, la biónica parte del estudio de los fenómenos de la naturaleza que determinan la forma y las funciones de los seres vivos, así como el tipo de tejido o material de que están formados en cada caso. Es muy importante estudiar estos fenómenos para entenderlos y no para copiarlos. >>⁵⁵⁷⁷

Recordemos a ese respecto la definición dada desde el *método en diseño*:

<< *-Biónica*: Se basa en analogías estructurales y funcionales de la naturaleza aplicadas al diseño de productos. >>⁵⁵⁷⁸

... y contrastémosla con otra definición proyectiva y analógica desde la era digital:

<< La biónica ha sido definida también como: “El estudio de los sistemas vivientes o asimilables a los vivientes, tendente a descubrir nuevos principios, técnicas y procedimientos que sean de aplicación a la tecnología. La biónica analiza desde un punto de vista cuantitativo los sistemas biológicos, sus principios

⁵⁵⁷⁴ SANZ ADAN Félix - LAFARGUE José, *Diseño industrial. Desarrollo del producto*, Thomson - Paraninfo, Madrid, 2002, p.82

⁵⁵⁷⁵ READ Herbert, *Educación por el arte*, Paidós, Barcelona, 1982, p.38

⁵⁵⁷⁶ SANZ ADAN Félix - LAFARGUE José, *Diseño industrial. Desarrollo del producto*, Thomson - Paraninfo, Madrid, 2002, p.80

⁵⁵⁷⁷ *Op. cit.* p.81

⁵⁵⁷⁸ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.146

y sus características funcionales, buscando sacar información para desarrollar nuevas orientaciones en la proyección de sistemas técnicos que tienen características análogas.” >>⁵⁵⁷⁹

Las analogías conceptualmente podrían considerarse un precedente del más creativo collage ‘biónico’ como el monstruoso esplendor citado de Grünfeld:

<< (...) los extravagantes entrecruzados animales -soberbios, en este caso, el “ciervo jirafa” como el “pelicano canguro” de pies equinos-, que se dirían escapados de la relación “borgiana” de seres imaginarios, resultan ser, al fin, también de algún modo un espejo de nuestro desarraigo, la entraña desvelada en monstruoso esplendor. [Pies de fotos que ilustran el artículo] *Misfit (ñu/cisne)*, 2001. *Misfit (pelicano / canguro / caballo)*, 2003. >>⁵⁵⁸⁰

El “análisis biónico” (inicialmente no creativo) comienza por un sólo componente, como el pionero estudio del ala del murciélago, que animó el concepto de máquina voladora que como sabemos interesó incluso a artistas-ingenieros como Leonardo:

<< *Análisis biónico de la estructura del ala de un murciélago*. El análisis del fenómeno de las líneas de conexión de los apéndices digitales de la mano de un murciélago para formar la estructura del patagio membranoso, así como el estudio del sistema de plegado y desplegado del ala han sido, desde antaño, uno de los primeros estudios de análisis biónico llevado a cabo con la intención de reproducir mediante esquemas, maquetas, prototipos de movimiento funcional lo que después sería una primera tentativa de máquina voladora. >>⁵⁵⁸¹

Otros artistas posteriores como Grünfeld siguen motivados por la divina naturaleza, que también interesará a los bio-ingenieros (también muy creativos) generando un nuevo bestiario como el célebre ratón con oreja humana sobre el lomo:

<< *Del Génesis a la genética*: quizá sean los bio-ingenieros de un futuro ya a la vuelta de la esquina los fabuladores del Bestiario definitivo y total, hecho por fin carne y hueso: dio la vuelta al mundo en todos los telediarios la imagen de aquel ratón con una oreja humana sobre el lomo. Dejaba los animales de Grünfeld, verdaderamente, en mantilla. O los transformaba en oscurísimas premoniciones. >>⁵⁵⁸²

Por lo tanto, la naturaleza interesa a la biónica, una disciplina entre la ciencia y el diseño que estudia diferentes sistemas biológicos, para que quizás luego un creativo proyectista sin apellidos / identidad (arquitecto, diseñador, artista, etc.) realice un collage para futuras aplicaciones, desde el concepto de analogía (uno de los fundamentos conceptuales de la identidad):

<< Hoy en día, la moderna biónica se interesa más por la creación de comportamientos análogos que por las formas análogas. Algunos ejemplos de análisis biónico:
Sistemas biológicos: Larva de libélula. *Características*: Pulgo-sifones. Propulsores a chorro.
Aplicaciones: Mecanismos para la navegación subacuática.
Sistemas biológicos: Ofidios. *Características*: Visión termoscópica (analizadora del calor). *Aplicaciones*: Principio puesto en práctica para la fotografía de infrarrojos. >>

Pudiéndose ampliar hasta el infinito el listado de “sistemas biológicos” inspiradores de analogías:

<< *Sistemas biológicos*: Pez globo. *Características*: Aletas en cuatro direcciones y total movilidad.
Aplicaciones: Submarino multidireccional.
Sistemas biológicos: Delfín. *Características*: Estructura de la piel, forma de la aleta. *Aplicaciones*: Fabricación de un tipo de poliuretano utilizado en construcción naval. Timón de embarcación. >>⁵⁵⁸³

⁵⁵⁷⁹ SANZ ADAN Félix - LAFARGUE José, *Diseño industrial. Desarrollo del producto*, Thomson - Paraninfo, Madrid, 2002, p.83

⁵⁵⁸⁰ HUCI Fernando, *Todos somos monstruos*, El País - Babelia, 11 febrero 2006, p.20

⁵⁵⁸¹ SANZ ADAN Félix - LAFARGUE José, *Diseño industrial. Desarrollo del producto*, Thomson - Paraninfo, Madrid, 2002, p.85

⁵⁵⁸² MONTES Javier, *Paseo entre jaulas*, ABC 733 del 18 al 24 febrero 2006, p.37

⁵⁵⁸³ SANZ ADAN Félix - LAFARGUE José, *Diseño industrial. Desarrollo del producto*, Thomson - Paraninfo, Madrid, 2002, p.85

02.7.14 Metodología colectivista

La creación colectiva da un salto cualitativo desde el artístico “cadáver exquisito” (que ya empezamos a citar como introducción a la ‘muerte del ego’) que ahora se vuelve plenamente tridimensional. Orientándose hacia otras intervenciones metodológicas previa concienciación de la paradoja arquitectónica, precisamente aquella relacionada con una ‘purista’ negación contemporánea:

<< (...) esta técnica [“cadáveres exquisitos”] también es aplicable a objetos tridimensionales, o a otros medios de expresión como son el cine, el teatro, la música o la danza. (...)

Incluso la reconstrucción de una arquitectura a partir de una ruina se podría considerar una especie de “cadáver exquisito”. Claro está, siempre que no se pretenda intervenir con criterios miméticos a la edificación preexistente. Es más, muchos monumentos fruto de la superposición sucesiva de épocas y estilos también podrían entrar en este apartado. Qué es la *Seu de València* sino un maravilloso “cadáver exquisito” donde se suceden románico, gótico, renacimiento, manierismo, barroco y neoclásico. >>⁵⁵⁸⁴

En este contexto y como una de las metodologías de creación colectiva reaparece Duchamp, desde el concepto de *ready-made* “modificado”:

<< (2) Otro modo de crear colectivamente ha sido modificando el significado de algo con sucesivas alteraciones o transformaciones. Este recurso fue ampliamente utilizado por los artistas *dada*, por el surrealismo y más recientemente por el *pop art*. (...)

La diferencia fundamental con el “cadáver exquisito” es que aquí se trabaja sobre una obra completa anterior. Tal como es el caso de los bigotes y barbas dibujados por *Marcel Duchamp* sobre la reproducción de una obra mítica como es la *Mona Lisa* y titulado *LHOOQ*, (...)>>

Por otra parte, en otra de las metodologías de creación colectiva re-aparece el “collage” ahora re-contextualizado:

<< (3) La alteración del contexto de un objeto o de una imagen es otro de los recursos que es preciso subrayar por su importancia.

(...) lo que movió a las vanguardias no es el uso de una técnica innovadora sino la intención programática de ruptura que se traducía tanto en *manifestos* como en sus obras. Indico esto porque el presente recurso lo definirían como *collage*. Curiosamente, el haberlo enunciado como *alteración del contexto* implica un abanico más amplio de posibilidades (...)>>⁵⁵⁸⁵

La creación colectiva que valora la “alteración del contexto” ha interesado a lo largo de la historia tanto a arquitectos como a artistas, incluyendo al histórico artista / arquitecto por excelencia, Miguel Angel, que reaparece “descontextualizado”:

<< La *Piazza del Campidoglio* en Roma de Miguel Angel se transforma por su miniaturización y descontextualización en una bandeja para la casa Alessi diseñada por Robert Venturi. (...)

El diseño por Hans Hollein de la ventanilla de una agencia de viajes de Viena reproduciendo como forma miniaturizada la parrilla del Rolls Royce. (...)

Las numerosas esculturas de Claus Oldenburg, como por ejemplo su navaja multiusos gigante que navegaba por los canales de Venecia. >>⁵⁵⁸⁶

Desde la literatura citada artísticamente por el surrealismo encontramos un interesante proyecto / concepto que potencia el salto a la metodología colectiva, más allá del limitador ego del artista que desea dejar su huella personal para la eternidad. Partiendo de una conocida cita surrealista de J.E. Cirlot en *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (Antrophos, Barcelona, 1986, p.71) Quesada va más allá del yo:

⁵⁵⁸⁴ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.79

⁵⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁸⁶ *Op. cit.* p.80

<< Un poco como la sacrosanta máxima surrealista (extraída de Lautrémont) de: “Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de disección”. (...) (...) puede surgir la duda del porqué se ha incluido como modelo de creación colectiva si, además, casi todos los ejemplos citados son fruto de las maquinaciones de algún autor bien singular. Sencillamente porque con este recurso no se busca la huella personal del artista sino conseguir esencialmente un efecto comunicativo. >>⁵⁵⁸⁷

También la literatura sigue realizando aportaciones conceptuales a la metodológica creación colectiva. Después de la expansiva cita a Lautrémont, paradójicamente se propone una metodológica “restricción” que, no obstante, deviene creativa con el OULIPO (más adelante también trataremos sobre Dogma 95 en la disciplina cinematográfica) y su literatura, ‘potencial’ como el concepto mismo de todo proyecto:

<< (4) Uno de los recursos de creación colectiva más habitual en cualquiera de las manifestaciones artísticas ha sido las *variaciones sobre un tema*: (...) Precisamente la terminología musical es *variaciones sobre un tema*. En literatura se podría hablar en este terreno de las restricciones lingüísticas de todo tipo, como las practicadas sobre todo en el período barroco o en la literatura contemporánea por el grupo OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle). Un ejemplo (casi calificable como programático) para el recurso aquí tratado, serían los *Ejercicios de Estilo* de Raymond Quenau, (Cátedra, Madrid, 1996). Un sabio juego sobre las formas literarias que desmitifica las grandilocuentes palabrasseudotrascendentales, tan habituales en ciertos discursos artísticos. >>⁵⁵⁸⁸

Quenau, con el rigor lúdico de las “restricciones lingüísticas”, conecta conceptualmente con la metodología de las *variaciones sobre un tema* que encontramos en artistas plásticos como Picasso o Equipo Crónica, ejemplificando “numerosas interpretaciones”:

<< que se han hecho de algunas obras que son iconos culturales del arte occidental. Nos referimos (por ejemplo) a las versiones sobre las Meninas (Picasso, Equipo Crónica, ...) >>

... si bien el “juego autorreferencial” debería incluir la ironía, para que desde el “metalenguaje” no se vuelva a caer en la mistificación del ego:

<< (...) en todas estas recreaciones, versiones y diversiones, se da un metalenguaje dentro del contexto artístico. Un juego autoreferencial que es homenaje y juego irónico al mismo tiempo. Un poco reírnos de nuestra propia sombra cuando nos percatamos de lo grotesco que puede llegar a ser nuestro actuar cotidiano a través de máscaras intercambiables. >>⁵⁵⁸⁹

02.7.15 Metodología colectivista, más allá del estilo personal

En otra metodología que se interesa por la creación colectiva, la autoridad documental de Esteve de Quesada nos alerta sobre otra interpretación del concepto de “estilo” y su negativa incidencia sobre el diseño. Incluso insiste sobre la conveniencia de establecer una “guía”, que en cierta medida podría asimilarse al histórico academicismo o al contemporáneo Dogma 95 (pero en cualquier caso éste aparece dotado de un trasfondo ético que nos interesa):

<< (5) Si en los “ejercicios de estilo” se trataba en esencia de “ejercitar” el arte de tratar un tema en sus infinitas variaciones, en el procedimiento que abordamos ahora se trata más bien de lo inverso: encontrar un estilo, o mejor dicho, transformar o metamorfosear toda función de un estilo o principio existencial. Una guía formal o vital que sirva de principio generador. Tal es el propósito que aglutinó como grupo a los miembros de *De Stijl* o al *Movimiento Surrealista*, (...) tienen en común esta búsqueda de un

⁵⁵⁸⁷ *Ibidem.*

⁵⁵⁸⁸ *Ibidem.*

⁵⁵⁸⁹ *Ibidem.*

principio creativo que dé sentido e impregne toda la cotidianeidad. Tanto André Bretón como Piet Mondrian son dos grandes pontífices esclavos del ritual que ellos mismos se habían construido. >>⁵⁵⁹⁰

Munari ya alertó sobre este tema en un histórico escrito sobre *el estilo personal* del artista:

<< Todo artista tiene su estilo personal. Este aspecto de la expresión artística permitía, en el pasado, distinguir las obras de un artista, una escuela o una época, de las que no lo eran; hoy en día, en el terreno de la investigación artística, el problema del estilo personal no existe, o no existe a priori (...) En cambio, existe en el terreno del arte comercial en el caso de pinturas y esculturas. >>

... estableciendo la diferencia entre “estilista” y “diseñador”:

<< Cuando uno de estos artistas comerciales de hoy, preocupado por no dejarse superar por los demás, quiere estar al día y quiere hacer diseño (palabra mágica y preocupante pero que está de moda), y lo hace siempre según su propio estilo y actúa como si fuera estilista y no diseñador. De hecho, al igual que los estilistas, antepone al proyecto ciertas formas preexistentes de su estilo personal (...) >>⁵⁵⁹¹

Para comprender mejor esta crítica, debe recordarse que Munari es artista a la vez que diseñador y, por tanto, se trata de una saludable auto-crítica:

<< Milán, Italia, 1907. Diseñador, escultor, pintor, fotógrafo, pedagogo y autor de numerosos libros, tal vez sea el carácter lúdico con el que se plantea cada obra el rasgo que mejor define la amplia y diversa producción de Munari. La capacidad para subvertir principios, en teoría incuestionables, está presente en sus primeras obras, como las *Machine inutile*, de influencia futurista y continúa en las realizadas a partir de la segunda posguerra, como sus libros para niños. >>⁵⁵⁹²

Vemos que reaparecen cíclicamente (concepto de círculo vicioso) ciertos manierismos estilísticos y, desde la reciente popularización del diseño interior, se vuelve a incidir sobre una concepción estilística que se suponía conceptualmente superada:

<< En esta búsqueda de un espacio personal sirve de gran ayuda tomar como punto de partida un estilo decorativo. Si se comienza a decorar sin definir un estilo, sin tener presente una estética determinada, lo más probable es que la casa se convierta en un espacio insulso o caótico y sin personalidad. >>

... e incluso se plantea un interrogante estilístico fundamental, que exigirá una definición:

<< ¿*Qué es el estilo?* Los estilos se definen por seguir ciertas normas de composición en la combinación de los elementos decorativos. De la elección de ciertos colores, la predilección por un tipo de formas y composiciones y el uso de determinados materiales, entre otras cosas, surge la gran variedad de estilos decorativos que existen en la actualidad. >>⁵⁵⁹³

La ‘búsqueda’ de un estilo personal en diseño interior ‘casi’ parece revestir una aureola de búsqueda espiritual o al menos una búsqueda de identidad (como en nuestra tesis):

<< *Definir un estilo.* La elección de un estilo es el primer paso en la decoración de un ambiente. Se trata de una apuesta estética, pero también del vehículo con el que se expresa la personalidad de sus habitantes.>>⁵⁵⁹⁴

Así pues, desde la práctica integrada del arte y el diseño, Munari constata la natural existencia de un artístico “estilo personal” que reactivamente le lleva a proponer su ausencia en el diseño, cuestionando de esta manera el concepto mismo de identidad proyectiva (“no tiene estilo propio”):

<< El diseñador, al contrario que el artista y el estilista, no tiene ningún estilo personal con el que resolver sus problemas. La producción de un auténtico diseñador no tiene elementos estéticos especiales

⁵⁵⁹⁰ *Op. cit.* p.81

⁵⁵⁹¹ MUNARI Bruno, *Artista y designer*, Fernando Torres, Valencia, 1974, p.51

⁵⁵⁹² BALTANAS José, *Diseño e historia. Invariantes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.179

⁵⁵⁹³ SALVIA Rosa (Coord.) *Todo para la casa. Decoración práctica. 2. Definir un estilo*, Sol 90 - El País, Madrid, 2006, p.4

⁵⁵⁹⁴ *Op. cit.* p.V

que caractericen lo que proyecta (...) Puede producir cosas muy distintas en cuanto a función, materiales y técnicas precisamente porque no tiene estilo propio, pero las formas que se produzcan serán el resultado de la solución ideal de cada uno de los elementos que contribuyen a formar el objeto. >>

... y entre ‘artista y diseñador’ Munari propone un “método” para ir más allá del egótico estilo personal:

<< El auténtico diseñador puede proyectar un mueble, un juguete o una estructura metálica, se puede ocupar de un problema de iluminación o de cualquier otra cosa, de cosas muy distintas entre sí, y no porque sea un genio sino porque tiene un método para proyectar que le lleva a soluciones lógicas e incluso estéticas totalmente distintas según sus materiales, sus técnicas y sus funciones. >>⁵⁵⁹⁵

En este método Munari cuestiona las maneras artísticas (manierismos incluso) en las que frecuentemente media el dibujo (que en nuestra revisión ya hemos cuestionado):

<< Se podría, pues, afirmar que frente al problema de proyectar un objeto de uso el artista empieza enseguida a dibujar, según su estilo, una forma en la que tendrán que caber todas las funciones y hará lo posible para someter las dificultades técnicas o de material a su forma personal de hacer. >>

... y, como consecuencia, la programática ignorancia formal aparece como una cualidad del método del diseñador:

<< El diseñador, por el contrario, en el momento de iniciar su proyecto no sabe qué forma tendrá la cosa que está proyectando, y no lo sabrá hasta que ésta no vaya delineándose conforme le muestren sus características formales los distintos experimentos y soluciones concretas referentes a los materiales más adecuados (para el fin que se persigue) y a las técnicas más acertadas (para obtener el máximo efecto con el mínimo costo). Así pues, no es un estilo personal, sino un método que da muchas formas, cada una de las cuales es válida según sus funciones. >>⁵⁵⁹⁶

Paradójicamente a posteriori (de la obra al proyecto) surge la identidad, entendida como “constantes” (recordemos en nuestra tesis la analogía con las entidades A-T-C-G del ADN) cuando se supera la obsesión egótica por el “estilo personal”:

<< Si acaso, será una auténtica investigación crítica (y a obra ya terminada) la que podrá encontrar algunas constantes que caractericen la obra del diseñador. >>⁵⁵⁹⁷

El hecho de que este escrito sobre las “constantes”, publicado inicialmente en su versión original en 1971, se haya reeditado en 2003 da buena cuenta de la vigencia de Munari. Las “constantes” en 2003:

<< Constantes que se podrán considerar estilo en el sentido de manera de afrontar los problemas y resolverlos utilizando un método objetivo. De todas formas siempre queda el hecho palpable de que un auténtico diseñador jamás intenta tener un estilo. [final del texto] >>⁵⁵⁹⁸

... las mismas “constantes” en la edición original:

<< Constantes que se podrán considerar estilo en el sentido de manera de afrontar los problemas y resolverlos utilizando un método objetivo. De todas formas siempre queda el hecho palpable de que un auténtico diseñador jamás intenta tener un estilo. >>

En la continuación de este texto en la edición en castellano del 74 vemos que se desprende un concepto fundamental: el no ego, que incide sobre la citada paradoja personalización / “despersonalización” en el estilo ‘no’ personal:

<< La investigación objetiva se realiza con la despersonalización. El investigador no debe tender jamás a que el resultado de su búsqueda sea el que a él le gustaría que fuese. >>⁵⁵⁹⁹

⁵⁵⁹⁵ MUNARI Bruno, *Artista y designer*, Fernando Torres, Valencia, 1974, p.55

⁵⁵⁹⁶ *Op. cit.* p.56

⁵⁵⁹⁷ *Ibidem.*

⁵⁵⁹⁸ CALVERA Anna (ed.) *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.45

⁵⁵⁹⁹ MUNARI Bruno, *Artista y designer*, Fernando Torres, Valencia, 1974, p.56

Así surge una orientación hacia una concepción que sintoniza con la *filosofía perenne* en el diseño (literal cita al texto espiritual de Wats), que tiene la negación (“ningún estilo”) como conclusión intemporal:

<< La famosa butaca *Wassily* diseñada por el mismo Marcel Breuer en 1925, libre ya de problemas de estilo y arte aplicado. Eliminada la preocupación de hacer un objeto con estilo, Breuer se propone proyectar un objeto tecnológicamente más moderno (...) El armazón es de hierro cromado y las tiras son de cuero; quien se sienta se apoya sólo en las partes de cuero y no toca las metálicas. (...) Esta butaca, que es válida como objeto que cumple bien sus funciones, tiene una belleza peculiar que no deriva de ningún estilo, razón por la que aún hoy se sigue usando. >>⁵⁶⁰⁰

Más recientemente otro diseñador (Norberto Chaves) también plantea el concepto de no estilo (“no posee una estética”) como conclusión, aunque antes debemos formular una primera pregunta que el autor realiza en un capítulo particularmente proyectivo titulado *El diseño ¿herramienta de futuro?*:

<< LA PRIMERA PREGUNTA: *¿Cuáles son los referentes estéticos a los que debe recurrir el diseñador actual, que se ve necesariamente obligado a adaptarse a las nuevas tecnologías? (las Bellas Artes, la cultura de masas, una nueva estética, etc.).*

(...) queda claro que el diseño -que no posee una estética aunque puede inventar cuantas le apetezca- ha de recurrir a los referentes estéticos más adecuados a cada programa particular. >>⁵⁶⁰¹

En este texto de Chaves encontramos ya en el título el término *propuestas (... para el próximo milenio)* como en el citado texto de Calvino y el término *oficio* como Munari en su conocido y paradigmático manifiesto *El arte como oficio*. Aquí Chaves llega a la negación de la identidad, haciendo un paradójico recorrido del todo a la nada, utilizando para ello el término “estilo” (“sin”):

<< Ni del lado de la tecnología ni del lado de la cultura existen impedimentos para recurrir a cualquier referente estético. Las bellas artes tradicionales, la “cultura de masas”, las nuevas estéticas de cualquier origen, el kitsch, la tecnoestética, el historicismo..., todo es ya factible y está legitimado. Vivimos una sociedad sin estilo. Definitivamente. >>⁵⁶⁰²

No obstante debe recordarse (ya lo apuntamos antes) que Munari, además de diseñador, también fue un artista con estilo (futurista):

<< Bruno Munari (1907-2002) Artista, diseñador gráfico e industrial, inició su carrera profesional con los futuristas pero muy pronto se desmarcó del grupo para dedicarse al diseño gráfico e industrial y al mundo editorial. Fue uno de los fundadores del MAC (Movimiento Arte Concreta) y es autor de numerosos textos de diseño (...)>>⁵⁶⁰³

Frente al marcado estilo (futurista por ejemplo), el diseño no tiene “nada que decir” (sin identidad), mientras que cuando se implica la ética se alcanza un “nivel muy superior”:

<< El diseño en tanto tal, no tiene nada que decir al respecto; deberá, simplemente, escoger el referente estético, o incluso crear el lenguaje formal pertinente al caso que tenga entre manos, con la mayor profesionalidad posible, y resolver así el problema de su cliente (...) Ahora bien, si no es diseño de lo que estamos hablando sino de tendencias culturales, manifiestos ideológicos, éticas del consumo o utopías estéticas... es otro cantar. Se trata de asuntos de un nivel muy superior al de la problemática del diseño, que condicionan e incluyen al mismo. >>⁵⁶⁰⁴

⁵⁶⁰⁰ *Op. cit.* p.58

⁵⁶⁰¹ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.62

⁵⁶⁰² *Op. cit.* p.63

⁵⁶⁰³ CALVERA Anna (ed.) *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.32

⁵⁶⁰⁴ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.64

Entre el estilo y el estilismo Chaves introduce el término “estilema” que, curiosamente, también utiliza Oteiza en una de sus obras conclusivas *Homenaje al estilema vacío del cubismo*, 1959 (acero, 43 x 41,5 x 41,5 cm.) y que en diseño corresponde a otro tipo de ‘vacío’:

<< (...) diseñar un mensaje no es construirlo a imagen de sus fines “disfrazarlo de diseño”, teñirlo con los estilemas de la profesión. El artista proyecta sus predilecciones sobre la disciplina y ésta sobre el mensaje. La búsqueda de “estilo propio” -ese verdadero escándalo ideológico- no es suficientemente criticada y se cuela aún en las posiciones más avanzadas. >>⁵⁶⁰⁵

Como consecuencia (y también paradójicamente) Chaves plantea un “personal” manifiesto estético de amplio espectro (“universo completo”) frente al estilo personal, en el que se niegan la “estética” y el ego:

<< Y si lo que está latente en la pregunta es el reclamo de la posición personal de los encuestados al respecto, tendría que formular mi manifiesto estético. No es muy extenso: me aburre la estupidez, la banalidad, la cursilería y el amaneramiento; estoy a favor de los valores trascendentales en todos los ordenes de la cultura y, por lo tanto entiendo la estética no como una pura gesticulación exterior del sujeto sino como la experiencia más profunda y completa de apropiación del mundo por parte del ser humano. Y este principio no me vale sólo para las formas excelsas del arte sino para el universo completo de los comportamientos humanos y, por lo tanto, para el diseño de todo tipo de cosa. >>⁵⁶⁰⁶

En sintonía con esta actitud Munari ya planteó con anterioridad una “distinción” programática entre el “proyectista profesional” y el “romántico”:

<< (...) distinción entre el proyectista profesional, que tiene un método proyectual, gracias al cual desarrolla su trabajo con precisión y seguridad, sin pérdidas de tiempo; y el proyectista romántico, que tiene una idea “genial” y que intenta obligar a la técnica a realizar algo extraordinariamente dificultoso, costoso y poco práctico, aunque bello. >>⁵⁶⁰⁷

Curiosamente el termino “romántico” también lo utiliza Chaves más allá del diseño, cuestionando la arquitectura ensimismada:

<< (...) se ha de recuperar la concepción del arquitecto como intérprete de los usuarios más que creador autónomo y, por lo tanto, dejar de concebir la profesión conforme el modelo romántico del arte. Finalmente, se ha de superar la concepción y práctica de la “arquitectura para arquitectos”, o sea, el ejercicio de la profesión dirigida exclusivamente a la aprobación de una elite en función de la obediencia de los cánones del gremio. >>

... y, consecuentemente, “la nada” (dotada de capacidad de disolución, incluso del ego proyectivo) es la conclusión de estas proposiciones del *diseño invisible*:

<< Si se asumen y ponen en práctica realmente estos tres principios, las tendencias dominantes en el diseño del habitar se disolverán en la nada, quedarían reducidas al mercado del espectáculo o a los usos de una determinada subcultura: la clientela esnob de los “objetos de diseño”. A partir de aquellos principios podrían potenciarse las manifestaciones de una auténtica arquitectura culta y no meramente amanerada; una arquitectura que efectivamente existe pero que está sofocada por el protagonismo abusivo de la tendencia sensacionalista. >>⁵⁶⁰⁸

En otra pregunta aparecen dos términos que forman parte del título de nuestra tesis, como significativamente son diseño y naturaleza (“medio ambiente”), que tiene una respuesta existencial y cuantitativa:

<< LA SEGUNDA PREGUNTA: ¿Crees que el diseño tiene una incidencia clara en el medio ambiente? Si es así, ¿cuál es su papel: preventivo, proteccionista o superador?

⁵⁶⁰⁵ *Op. cit.* p.136

⁵⁶⁰⁶ *Op. cit.* p.64

⁵⁶⁰⁷ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? - Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.20

⁵⁶⁰⁸ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.53

Todo lo que haga el ser humano tiene una incidencia clara sobre el medio ambiente. Y ya no se trata de qué haga sino de cuánto haga. Los seres humanos no contaminan por ser demasiado sucios sino, simplemente, por ser demasiados. >>⁵⁶⁰⁹

También la naturaleza puede humanizarse, para potenciar la levedad que proponía Italo Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*), pero aquí como invisibilidad superadora del “vacío de sentido” que dota al diseño de cierta cualidad trascendente (casi espiritual):

<< (...) sin la injerencia de la individualidad del autor, la obra deviene un hecho “natural” en el sentido de “cultural”. Cultura es, bien entendida, lo que denominamos “naturaleza humana”.

La naturalidad del hecho arquitectónico es un fenómeno ilusorio resultado de haberse vuelto invisibles los mecanismos artificiales de la producción. La obra pierde todo residuo de arbitrariedad: deviene necesaria, o sea, verdadera. Como el agua que mana del cántaro, como el leño que arde en el hogar: cultura y naturaleza hechas una.

Se trata de instaurar o restablecer la armonía mediante el llenado del vacío de sentido. >>⁵⁶¹⁰

Naturaleza y diseño aparecen en relación inevitable, en sintonía con lo que actualmente se suele denominar sostenibilidad:

<< En síntesis, si no se altera la ecuación entre poder y protección del medio ambiente, al diseño sólo se le seguirán encargando chapucillas que lo único que conseguirán es desplazar el problema y multiplicarlo en otros campos. >>⁵⁶¹¹

Las erratas percibidas por el diseño van del estilo al estilismo y del diseño al “diseñismo”, pasando por el “narcisismo”, un concepto del que nos venimos ocupando reiteradamente:

<< El “diseñismo” es una desviación que pone el carro delante del caballo; una hipertrofia del medio que encubre el fin, cuyo origen es claramente localizable en el corporativismo profesionalista, cierto narcisismo del “profesional”, del todo opuesto a la tradicional humildad de los oficios. >>⁵⁶¹²

Desde el cuestionamiento del “narcisismo” (término también reiterativo en Chaves) surge el cuestionamiento de la obra, en tanto materialidad que idolatra la objetualidad. Como respuesta se propone un devenir hacia el conjunto (concepto de globalidad), hacia el entorno (incluso en el sentido de medio ambiente), en el sentido que venimos tratando de naturaleza integrada en el diseño:

<< No un objeto sino un entorno habitable: La primera condición para el ejercicio de un diseño culto es comprender que intervenir sobre el hábitat no es crear un objeto sino un entorno. No se trata de una “cosa” sino del contexto en que se produce el conjunto de comportamientos humanos que denominamos “vivir”. Por lo tanto, poner en práctica esa convicción implica abandonar nada menos que el núcleo ideológico del gremio: el culto a la “obra”, ese narcisismo de los objetos que no es sino el eco del narcisismo de sus autores. >>⁵⁶¹³

Los oficios históricos ‘necesariamente’ tienden a potenciar el ego al mediar la materialidad, mientras que el concepto de una utopía dotada de un interés colectivo, deviene proyecto intemporal:

⁵⁶⁰⁹ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.65

⁵⁶¹⁰ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.57

⁵⁶¹¹ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.66

⁵⁶¹² *Op. cit.* p.136

⁵⁶¹³ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.53

<< Las épocas en que cada pequeño gremio inflaba su ego y erigía a su profesión en salvadora de la sociedad hace tiempo que ha tocado a su fin. La utopía social es una práctica irrenunciable, es uno de los indicadores de la talla ética de una sociedad y, tarde o temprano, volverá a ocupar su lugar en la orientación de las conductas humanas. Pero las utopías profesionales ya han quedado relegadas al baúl de las antiguallas. >>⁵⁶¹⁴

“Imperfecta” (como el doble término japonés *wabi-sabi*) pero integralmente vital, la utopía deviene posible y naturalmente invisible:

<< Recuperar todos la capacidad de producir un hábitat culturalmente valioso es la gran utopía. Lograr, como profesionales, volver invisible la obra para que se funda indescerniblemente con la vida, es la forma imperfecta pero posible de esa utopía, es decir, lograr que no se vean los hilos de las marionetas.>>⁵⁶¹⁵

Chaves se interesa por la “pérdida de identidad”, pero en este caso como un aspecto negativo del diseño cuando busca una discutible “ayuda exterior” por “ajena a su propia naturaleza”:

<< Perdido su norte, la enseñanza y la práctica del diseño gráfico caen en devaneos, búsquedas a tientas y ejercicios aleatorios guiados por extrañas pulsiones. Y, sin resolver aquel olvido fatal, se intenta superar esta desorientación aferrándose a modelos exitosos ajenos a su propia naturaleza. Dichos modelos, que se importan y se imponen al diseño gráfico como medio de jerarquizarlo y darle entidad, son básicamente dos: el arte y la ciencia; “soluciones” obviamente falsas (...) >>⁵⁶¹⁶

Pero también una concepción ‘sin identidad’ tiene para el mismo autor un valor en positivo, cuando significa ‘sin ego’ “exhibicionista” (que deja “huellas”), permitiendo por el contrario que lo universal puede emerger. Así la anónima autoría puede derivar hacia creación colectiva:

<< La buena arquitectura no es obra de nadie. El artesano revela su oficio cuando acaba la obra sin dejar huellas. O mejor aún: la obra, que es su huella, cobra valor por sí misma y deviene universal y, con ello, transforma en universal la mano que en ella se revela. La presencia personal del arquitecto en el entorno íntimo del otro es una presencia indeseable. Implica cierta impúdica promiscuidad: *voyeur* y exhibicionista a la vez, el mal diseñador se queda a vivir en la morada del usuario. >>⁵⁶¹⁷

La errática deriva de la identidad suele asociarse en diseño a una errata artística auto-fundada en la “originalidad” funcionalmente desvinculada, un mero ejercicio de estilo (que vimos con Munari):

<< La desviación artística se manifiesta como abuso de la capacidad alegórica, metafórica, simbolizadora, asociativa, lúdica, equivocadamente identificada con la “creatividad” y reducida, al final de cuentas, al “ingenio” u “originalidad” porque-sí. O a un formalismo también autofundado, desvinculado de función comunicativa alguna. El diseño es asumido como ejercicio retórico. >>⁵⁶¹⁸

En este estudio paralelo de algunos textos de Chaves encontramos “siete” propuestas, ‘casi’ como Calvino (*Seis propuestas...*), que, como veremos, también

⁵⁶¹⁴ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.67

⁵⁶¹⁵ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.59

⁵⁶¹⁶ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 137

⁵⁶¹⁷ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.57

⁵⁶¹⁸ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 138

parecen ‘inspirar’ numéricamente la tesis de Soriano para el diseño de interiores arquitectónicos. Chaves enumera las negaciones igual que hacía Ad Reinhardt en el listado de proposiciones académicas citadas:

<< Los artículos que integran este libro son la transcripción de siete lecciones inaugurales y de clausura del Máster en Diseño de Interiores, que dicta la Escola Tècnica Superior d’Arquitectura del Vallés (ETSAV) con el respaldo de la Fundació Politècnica de Catalunya. >>⁵⁶¹⁹

Con la enumeración nos vamos orientando hacia el concepto de “síntesis” integradora, superadora de una concepción industrial del usuario como discapacitado:

<< (...) uno de los efectos de la sociedad industrial avanzada es la discapacitación de sus miembros, condición *sine qua non* para transformarlos en consumidores intensivos. (...) La hipótesis básica de este texto -recogida en su título- sostiene, precisamente, que es posible una síntesis culta, integradora, entre la práctica espontánea del habitar y la intervención profesional sobre el hábitat. >>

... y manteniendo / recuperando verdades intemporales desde una concepción etnográfica que permite ir más allá del corporativismo profesional:

<< Para obtener esa síntesis que logre superar las contradicciones señaladas, es necesario retomar una serie de verdades conquistadas hace décadas en el terreno ideológico de la arquitectura: verdades que han sido relegadas al rango de meras frases vacías, lugares comunes disociados de la práctica.

Se ha de recuperar, en principio, la concepción de la arquitectura como un universo cultural más amplio y rico que el producido profesionalmente y, por lo tanto, reconocer la existencia de reglas y códigos válidos más allá de aquellos acuñados por la cámara profesional. Desde este enfoque, debe considerarse inaceptable toda formación arquitectónica que no se sustente en una auténtica etnografía del hábitat.>>⁵⁶²⁰

Norberto Chaves puede pasar de la etnografía a la música, entendida como disciplina inspiradora del diseño y la arquitectura. A este respecto alude al programa de mano del “eximio pianista Sviatoslav Richter” donde destaca el valor de la partitura en tanto disciplina superadora de la “individualidad” (egótica):

<< “(...) La llamada al orden que realiza la partitura, daría menos licencia a esta libertad, a esta ‘individualidad’ del intérprete, con la cual tiraniza al público e infecta la música y que no es más que falta de humildad y ausencia de respeto por la música. Sin duda no es fácil ser totalmente libre cuando uno mismo tiene la partitura delante, hace falta mucho tiempo, mucho trabajo y mucha práctica, de aquí la ventaja de acostumbrarse a ello lo más pronto posible.” >>⁵⁶²¹

Concluyendo la cita musical, se valora la disciplina como método para alcanzar la liberación y que nosotros encontramos relativamente equiparable con la disciplinada y metódica meditación *za-zen*, en ambos casos se evidencia un interés por la naturaleza y la salud:

<< “He aquí un consejo que yo daría a todos los jóvenes pianistas: adoptad este método sano y natural que os permitirá no aplastaros toda la vida con los mismos programas y daros a vosotros mismos una vida musical rica y variada.”

Si pudiésemos hacer arquitectura como ese pianista toca el piano, estaríamos haciendo algo sano y natural. >>⁵⁶²²

⁵⁶¹⁹ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.13

⁵⁶²⁰ *Op. cit.* p.52

⁵⁶²¹ *Op. cit.* p.59

⁵⁶²² *Op. cit.* p.60

02.7.16 Metodología científica cuestionada

Curiosamente el culto a la ciencia aparece cuestionado desde el diseño y la arquitectura por sus excesos metodológicos que, desde una concepción radicalmente reduccionista, intenta incluso “racionalizar lo irracional”:

<< La desviación cientifista suele manifestarse en el metodologismo: la creencia de que el buen método puede sustituir al talento o la capacidad. (...) el cientifismo se expresa en la fe en la aplicabilidad práctica de las teorías analíticas (semiología, teoría de la comunicación, psicología, sociología, etc.). Hay personas que, por ejemplo, creen seriamente que de la semiología puede derivarse una rama operativa que genere métodos y normas de producción de mensajes. (...) esta desviación sólo se sostiene sobre las bases de un pensamiento crudamente reduccionista, mecanicista, cierto fanatismo que pretende racionalizar lo irracional. >>⁵⁶²³

La racionalidad científica se evidencia dotada de una notable subjetividad, cuando se desvela (como ya lo hiciera hace siglos el budismo) que el deseo deviene problemático al proyectarse determinando la percepción de “lo que queremos ver”. Jane Abercrombie:

<< Demostró los fundamentos de la percepción, con una sorprendente economía de palabras, empleando la ventana de Ames (una ventana rotativa construida en ‘perspectiva’ que origina impresionantes ilusiones ópticas), y basándose en ella explicó que la aprehensión de información en una transacción entre lo que está ‘ahí’ físicamente, en el mundo ‘real’, y lo que *queremos* ver partiendo de los esquemas que nos hemos fabricado con lo que estamos acostumbrados a ver. Por muy ‘rationales’ que intentemos ser, por ejemplo al observar las ‘tendencias’ de las personas, siempre obligaremos a los ‘hechos’ a encajar en nuestras preferencias personales. >>⁵⁶²⁴

Desde otra fuente documental se confirma que el “deseo” forma parte de la identidad del proyecto (necesariamente asociado a la “posibilidad”) y participa del “lugar”:

<< Todo proyecto es: deseo, necesidad y posibilidad.
Siempre hay un tiempo del proyecto, independiente del tiempo necesario para proyectar. Su ubicación es un lugar llamado deseo.
El contexto, entendido como el texto que acompaña a cada proyecto, es esencial para la vida del diseño concreto, de aquel que configura un lugar. >>⁵⁶²⁵

Insistiendo en el hecho objetivo de la subjetividad científica, Abercrombie la evidencia desde la simple lectura ‘personal’ del termómetro:

<< En otra ocasión (Abercrombie, 1965) citó el caso de un científico que al anotar ‘objetivamente’ lecturas del termómetro, no se daba cuenta de los ligerísimos movimientos de cabeza que hacía para que el mercurio se alineara con la señal que *quería* leer. >>⁵⁶²⁶

En la ya citada metodología de la “caja negra” la subjetividad científica deviene magia, pero en cualquier caso siempre hay una proyección, una viciosa circularidad en la que aparece el juego de palabras, ‘así se proyecta / proyectarse’:

<< El diseñador como caja negra: (...) en lugar de representar en estos procesos al diseñador como un mago, tal como hace Jones, yo lo vería más bien, representado como aquel que al proyectar se proyecta.>>⁵⁶²⁷

⁵⁶²³ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 138

⁵⁶²⁴ BROADBENT G y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.31

⁵⁶²⁵ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.11

⁵⁶²⁶ BROADBENT G y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.32

⁵⁶²⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.103

Es decir que científicamente el medio impone el mensaje:

<< (...) el diseño final estaba *determinado* por el sistema de codificación. En el caso de Alexander, se notaba una tendencia a convertir las líneas de su diagrama en las líneas del proyecto; en Aalto, el primer croquis determinó la “forma” del edificio, y el proyecto del estudiante se *parecía* mucho a su diagrama analítico final. >>

... y se vuelve a incidir desde la metodología proyectiva (en sentido literal) sobre las conocidas tesis comunicativas medio / mensaje de MacLuhan:

<< He descrito este fenómeno, que me parece fundamental en el diseño, como un “hacerse cargo de lo análogo”. Se da siempre que un problema de diseño es traducido a un medio distinto del de los materiales reales. Los dibujos, maquetas, descripciones por escrito, e incluso los programas de ordenador, todos “se hacen cargo” e imponen sus propias características a lo que se está diseñando. Esto no debe sorprender a los que escucharon a Jane Abercrombie en el simposio. Trató de dos aspectos del diseño: las formas en que *recibimos* la información, con el título genérico de “percepción”, y las formas en que juntamos las ideas, que denominó “construcción”. >>⁵⁶²⁸

En arquitectura Soriano también parece ser consciente de este determinismo:

<< Creemos que un proyecto es el establecimiento de un procedimiento más que el resultado de un proceso. En los procesos, una vez establecidas las condiciones iniciales de arranque, los cambios se generan automáticamente, avanzando inexorablemente hasta el final. Se genera así un objeto tan acabado, fijo e inmutable como si se hubiese concebido con otros sistemas disciplinares clásicos o científicos.>>⁵⁶²⁹

Frente a científicas abstracciones metodológicas, la doctora Abercrombie se interesa por la integración cuerpo / mente en la metodología proyectual:

<< (...) y si *intentamos* separar las funciones mentales de las corporales, nos encontramos con dificultades. (...) Sabemos que el diseñador ‘tradicional’ que tiende a trabajos *sólo* con imágenes visuales, está expuesto a error, pero también lo está quien trata de manejar *solamente* abstracciones matemáticas, en las que la evidencia del sentido común queda sumergida en una sucesión de procesos intelectuales. >>

... y cita dos niveles de diseño que fluctúan entre dos extremos: la tridimensionalidad y la mera visualización, pero que en ningún caso podrán “ser experimentados”, siempre serán una representación:

<< 1. Ensamblar cosas reales, que percibimos con nuestros sentidos y que manipulamos en el espacio tridimensional.

2. Diseñar en abstracto, que es un problema de visualización.

(...) más tarde o más temprano, los edificios que construyamos van a ser experimentados por otras personas a través de sus sentidos. Entonces, ¿por qué este temor a *manipular* el diseño de esta manera?>>

Por consiguiente, destaca la importancia de la “escala real”, introduciendo conceptualmente la escala 1:1 en la metodología proyectual:

<< (...) lo mejor que puede hacer el diseñador será tratar siempre con materiales reales, a escala real, en tanto sea posible. >>⁵⁶³⁰

Las científicas conclusiones sobre metodología proyectual cuestionan el ensimismamiento cientifista:

<< ¿Nuestras conclusiones? Que los métodos de diseño están realmente avanzando hacia un nuevo campo de investigación. Ya no es suficiente imponerle al diseñador técnicas procedentes de la I. O. [Investigación Operativa por John Luckman], ni de la Teoría de los Grafos; pueden inhibirle, o pueden resultar completamente ajenas a sus propósitos. >>

... y, necesariamente, el cambio de paradigma pasa por un nuevo humanismo:

<< El nuevo enfoque estará basado en un preocupación intensa por las necesidades de las personas; el diseñador se nutrirá de los recursos de la filosofía y de la psicología de la percepción para poder definir estas necesidades (la sociología se ha mostrado impotente para tratar este problema al estar basada irremisiblemente en el análisis de la experiencia *pasada* de las personas). (...) aprovechará las técnicas

⁵⁶²⁸ BROADBENT G y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.31

⁵⁶²⁹ SORIANO Federico, *Textos Hipermínimos*, El Croquis 119, p.8

⁵⁶³⁰ BROADBENT G y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.33

disponibles en la I.O., el Análisis de Sistemas, los ordenadores y las nuevas Matemáticas, pero no estará dominado por ellas. El propio proceso determinará qué técnicas parecen más adecuadas. >>⁵⁶³¹

No obstante, la ciencia se resiste a admitir como inevitable su falta de objetividad, aunque según Abercrombie se atisba un “cambio filosófico” que reorientará los métodos de diseño que, paradójicamente, podrán conseguir su objetivo aun sin ser objetivos:

<< Nos gusta pensar que podemos ser objetivos en nuestras observaciones del mundo físico; nos negamos a *creer* en la prueba de la ventana [de Ames] de Jane Abercrombie, que demuestra que inevitablemente no podemos ser objetivos. Pero hay ya suficientes personas en la profesión que se *preocupan* de las necesidades de la gente como para asegurar que a la larga se producirá un cambio filosófico que convertirá en popular este objetivo tan deseable. Y entonces, los métodos de diseño podrán comenzar a cumplir su finalidad. >>⁵⁶³²

Estas conclusiones nos alertan y reorientan hacia la búsqueda de ciertas derivas metodológicas (inspiradas en otras disciplinas), dirigidas a un cuestionamiento del ego y al desarrollo de la participación, e incluso de la interacción “arte-vida”:

<< (...) procedimientos de índole muy diversa pero que respondan al denominador común de plantear formas nuevas de entender la relación arte-vida. Muchas de las obras de John Cage en donde se recurre a procedimientos azarosos, o las *derivadas situacionistas*, son un claro ejemplo en la aplicación de estos principios. No olvidemos, además, que tanto unas como otras son propuestas de recreación y creación colectivas y participativas. >>

... de esta manera, nuestro interés por el devenir se torna “teoría de la deriva” rigurosamente metodológica a pesar de su “comportamiento ludicoconstructivo”:

<< Veamos, a modo de ejemplo, como define Debord la teoría de la deriva: “Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso prematuro a través de ambientes variados. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento ludicoconstructivo, lo que la opone totalmente a las nociones clásicas de viaje o paseo. >>⁵⁶³³

El concepto de deriva en cuanto concepto en devenir (incluso de proceso creativo en formación) también aparece programáticamente en otros artistas como Karl Gertsner (paradójicamente “sin programa”):

<< (...) no sé como debería ser un cuadro hoy en día. Mis criterios no están plenamente formados. En su lugar expondré algunas ideas, y en lugar de pruebas haré unos comentarios. Ideas y comentarios en torno a mi propio comienzo: un monólogo interior y exterior. Sin programa. Una rendición de cuentas para mí (...) >>

Cuando el autor manifiesta el *Programa como cuadro* el diseño puede quedar integrado:

<< El hacer cuadros es una variante, entre muchas, del diseño, de la invención. El terreno está bien definido: el campo visual o, más exactamente, la sensación visual. Los elementos están definidos: colores. Los medios están dados: proporciones. La tarea, por lo tanto, es ésta: combinar colores, fijar proporciones y enlazar unos con otros, integrarlos. El manejo de colores y proporciones está basado en la experiencia y vive de la especulación: (...) Visto en conjunto, un proceso constante de comienzo poco claro y desenlace incierto. (...) como diseñador considero razón suficiente dar vueltas a una idea. >>⁵⁶³⁴

Así pues, el concepto de lugar reaparece en nuestro trabajo como *genius loci* situacionista, dotado de cualidades de renuncia casi espiritual en el devenir como deriva, tal como lo expone Guy Debord en su ‘Teoría de la deriva.’ Cfr. en: *La creación abierta*

⁵⁶³¹ *Op. cit.* p.34

⁵⁶³² *Ibidem.*

⁵⁶³³ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.81

⁵⁶³⁴ GERTSNER Karl, *Diseñar programas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.75

y sus enemigos. *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, (Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1977, p.61):

<< “Una o varias personas dedicándose a la deriva renuncian, por un tiempo más o menos largo, a las razones de desplazarse o actuar que conocen, generalmente, en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y los reencuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es aquí menos importante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos, y torbellinos, que dan acceso o salida a algunas zonas muy penosas”. (...) >>⁵⁶³⁵

Por otra parte desde el cuestionamiento de *la sociedad del espectáculo*, en tanto concepto de “tautología” en Debord se establece cierta complicidad con los planteamientos de Kosuth:

<< (...) también en Francia, se analizaba de nuevo la naturaleza de la tautología, justo en el momento en que Kosuth descubría que era el elemento estético central de la época. En esta ocasión no se definió la tautología como una forma lingüística y retórica sino como un efecto social general, como el reflejo conductual inevitable y la condición universal de la experiencia una vez que la estructura de la industria cultural desarrollada (es decir la publicidad y los medios de comunicación) hubo marcado las pautas de la cultura del espectáculo. (...) En 1967, Guy Debord advertía que: “El carácter esencialmente tautológico del espectáculo deriva del sencillo hecho de que sus medios son, simultáneamente, sus fines. Es el sol que nunca se pone en el imperio de la pasividad moderna; cubre la totalidad de la superficie del mundo y se baña constantemente en su propia gloria”. >>⁵⁶³⁶

... y, en consecuencia, la deriva situacionista como “renuncia” casi espiritual del ego (“dejarse llevar”) deviene metodología en tanto *teoría de la deriva*:

<< Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. (...) Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en su relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree (...) >>⁵⁶³⁷

Debord parece derivar la metodología de la caja de cristal hacia la caja negra, tomando conciencia de la crisis del “proyecto filosófico occidental”, lo cual podría incidir en la apertura a otras filosofías (puede que incluso orientales):

<< 19. El espectáculo es heredero de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental, que no consistió sino en una interpretación de la actividad humana dominada por las categorías del *ver*, al mismo tiempo que se apoyaba en el despliegue incesante de la precisa racionalidad técnica surgida de tal pensamiento. No es que realice la filosofía, es que ‘filosofiza’ la realidad. Es la vida concreta de todo hombre la que se ha degradado al convertirse en un universo *especulativo*. >>⁵⁶³⁸

En el contexto de la metodología programática Karl Gertsner (cuyos escritos ya hemos analizado) aparece en la estela de artistas históricos:

<< (5) Las propuestas formalistas de ciertos artistas y diseñadores, un poco en la línea de investigación abierta por Josef Albers o Max Bill, también cabrían dentro de este apartado. Un buen ejemplo lo tenemos en el libro de Karl Gertsner: *Diseñar programas*. Su propuesta creativa (...) a una forma se le aplica un programa y genera una diversidad de formas nuevas. Este programa puede consistir en

⁵⁶³⁵ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.81

⁵⁶³⁶ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.187

⁵⁶³⁷ DEBORD Guy, *Teoría de la deriva*, revista Internacional Situacionista 2, Diciembre 1958, *Internacional Situacionista (vol.1). Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, Literatura Gris, Madrid, 2001, p.54

⁵⁶³⁸ DEBORD Guy, *La sociedad el espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.43

deformaciones topológicas o anamorfosis, combinatorias de elementos componibles (construcción prefabricada, módulos, mecanos y arquitecturas...) >>⁵⁶³⁹

... y Gertsner lo hace desde un sorprendente origen oriental con sentido proyectivo (“futuro”):

<< La idea para este librito procede del Japón, de N. Asakura. Me escribió diciendo que era diseñador y profesor en Fukushima-shi. Quería publicar en el Japón mi primer librito, *Die kalte Kunst*, pues creía que los análisis de cuadro concretos que contenía eran pedagógicamente útiles y dignos de ser traducidos. Dijo también que, personalmente, el capítulo que más le interesaba era el último, “Mirada al futuro”, sobre trabajos variables en serie. >>⁵⁶⁴⁰

Naturalmente aparece impregnado de aquella filosofía del ‘dejarse traspasar’ (el ego) propio de la espiritualidad oriental, indirectamente aludida en su *Programa como cuadro*:

<< Sólo aquello que abarca mi propia visión del diseño del mundo lo puedo reproducir y transmitir por medio de cuadros. El matemático Andreas Speiser dice: “Tampoco el artista es creador de sus obras, pues las descubre, al igual que el matemático, en un mundo espiritual, creado por Dios, el único mundo verdadero.” >>⁵⁶⁴¹

Esencialmente se trata de diseñar métodos, entendidos como “programas para soluciones”:

<< Su tesis, desarrollada en múltiples ejemplos de trabajos de diseño, se reduce al enunciado: “En lugar de soluciones para problemas, programas para soluciones”. Entiende el programa como un sistema en el que el conjunto de los componentes formales para la configuración están ordenados según una ley que regula sus combinaciones y, por ello, sus posibles significados. >>

... metodología que se plantea multidisciplinar:

<< Propone en definitiva un método mediante el cual el acto creativo se convierte en acto de selección intelectual a partir de las combinatorias que ofrece el programa. (...) es un procedimiento fecundo, aplicado por el autor a los más diversos y sorprendentes aspectos de formalización visual. Pero también resulta de sumo interés cuando se desarrollan soluciones “programáticas” en otras áreas de la especulación formal, como la poesía o la música (...) >>⁵⁶⁴²

... sin olvidar que el juego también forma parte de la metodología proyectiva:

<< (...) diseñar programas también puede significar: inventar reglas de configuración. Siguiendo el ejemplo de una reacción química, el diseñador ha de basarse en una especie de fórmula para lograr encontrar un grupo de nuevas combinaciones. Lo principal es la fórmula. (...) He aquí la regla del juego: permutación.

(...) como siempre, el programa está constituido por determinados elementos y determinadas reglas de combinación (...) la regla de juego = programa. >>⁵⁶⁴³

... concepción acorde con su biografía contextual:

<< Karl Gestner, en uno de los más notables diseñadores gráficos europeos y uno de los pocos profesionales suizos que ha sido capaz de trascender, tanto profesional como intelectualmente, las limitaciones pedagógicas intuitivistas de la llamada “escuela suiza” >>⁵⁶⁴⁴

⁵⁶³⁹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.81

⁵⁶⁴⁰ GERTSNER Karl, *Diseñar programas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.12

⁵⁶⁴¹ *Op. cit.* p.75

⁵⁶⁴² *Op. cit.* p. contraportada

⁵⁶⁴³ GREDINGER Paul, *Introducción pro-programática a la Introducción*, en GERTSNER Karl, *Diseñar programas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.8

⁵⁶⁴⁴ GERTSNER Karl, *Diseñar programas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. contraportada

02.7.17 Metodología apropiacionista, identidad y otredad

La identidad aparece cuestionada (“crítica”) desde el apropiacionismo posmoderno:

<< III.- La crítica de la identidad. *Lenguaje y ‘otredad’*: No se ha detenido desde *Nietzsche* el desarrollo de la crítica psicológica del sujeto. Mil veces desde que él definiera la irracionalidad de la razón humana como ‘voluntad de poder’ se ha afirmado la naturaleza corporal de ese Otro, y exigido el desciframiento del sujeto y la crítica a su falsa transparencia. >>⁵⁶⁴⁵

Cuando se cuestiona la identidad se produce una recíproca apertura a la “otredad” desde los “juegos del lenguaje”:

<< El nuevo planteamiento de crítica apunta ahora al ámbito del lenguaje, al carácter discursivo de toda razón identitaria. La influencia de Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* y del sentido netamente pragmático de la “actividad del habla” se hace extraordinariamente notorio en este punto. La consideración de los juegos de lenguaje como formas de vida implica la aceptación del mundo como “lingüísticamente revelado”. Esto supone, además, un nuevo intento de ampliación del restrictivo sentido psicológico de la crítica de Adorno a la lógica de la identidad. >>⁵⁶⁴⁶

Mediando una metodología apropiacionista, concretamente lingüística / artística se produce una “crítica de la identidad” que contribuye a su desintegración:

<< (...) la práctica apropiacionista que desarrolla Nancy Spero en su obra *Codex Artaud* de 1971 puede ser considerada como una de las más brillantes referencias a los procesos desintegradores de la lógica identitaria tradicional. La acción desemiótica de los textos de Artaud es apropiada por Spero para superponerla dibujos de lenguas femeninas hinchadas. Introduce así el complejo mundo de asociaciones que el psicoanálisis propone sobre la lengua fálica como símbolo del poder. Una referencia que incorpora el más completo espectro de significados, la más profunda vertiente de asociaciones. >>⁵⁶⁴⁷

... y el apropiacionismo de Spero deriva en “plenitud” y apertura hacia la colectividad (“estar con los *otros*”) tras una inevitable crisis de identidad:

<< Una apropiación de los textos de Artaud que se sitúa, casi paradójicamente en el horizonte de reclamación de un lenguaje femenino. (...) Huella constante también de la marginalidad y de los desvíos en el mundo, de las formas de transgresión, de las vías de escape, de la inestabilidad de toda identidad, de todo intento de significación. Signo también de una forma de plenitud, de un estar fuera de sí, de un estar con los *otros*. >>

Como consecuencia, con la crítica de identidad (“lógica” y “tradicional”) se propicia una creativa deriva apropiacionista del yo al Otro (incluso con mayúscula):

<< La apropiación del “lenguaje del Otro” apunta, a su vez, a una crítica de la lógica de la identidad que trata de romper con la tradicional situación en la que “ser” significa en todo momento “ser determinado” y en la que cayó casi todo el pensamiento político, desde Platón a Marx. Un intento, por tanto, de conseguir el “reflejo de lo no idéntico” en el significado lingüístico, evidenciar su sujeción al elemento de “otredad” que implica la cadena de uso en la que se constituye. >>⁵⁶⁴⁸

Al concluir esta indispensable (por la temática identidad y posmodernidad) referencia al trabajo de Martín Prada, sucede que después de escuchar al otro (incluso a la propia interioridad “inconsciente” complementaria) nos reencontramos en nuestro trabajo con el “silencio”, un necesario paso más allá del lenguaje:

<< Dice Spero que “la voz del otro (en terminología freudiana el inconsciente, el loco en este caso) aunque masculino, me proveía el vehículo para mi silenciada voz como artista”. La apropiación de un lenguaje “otro” se muestra de esta manera, como un gesto que denuncia un silenciamiento. Este silencio lo es en el sentido de la *Diferencia* lyotardiana, una marcado imposibilismo del mismo lenguaje que es revelado por el sentimiento. En este sentido, el silencio afásico de Adorno era todavía signo de una

⁵⁶⁴⁵ MARTIN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001, p.55

⁵⁶⁴⁶ *Op. cit.* p.58

⁵⁶⁴⁷ *Ibidem.*

⁵⁶⁴⁸ *Op. cit.* p.59

posibilidad (“lo moderno es arte por imitación de lo endurecido y de lo extraño, y así se hace elocuente; no por la negación de lo que ha quedado mudo” T.W. Adorno, *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1977, p.36) para Lyotard y Spero, sin embargo, se convierte en el resultado de una desposesión de los medios de argumentar. >>

Finalmente vemos como desde el concepto filosófico de *la diferencia* que propone Lyotard, término en cierto modo sinónimo de ‘lo otro’, en el apropiacionismo posmoderno y mediando el “silencio” surge una “proposición” (aunque sea “negativa”):

<< Como afirma Lyotard (*La diferencia*, Gedisa, Barcelona, 1991, p.22) ese silencio indica una proposición negativa, la negación de, al menos, una de las “instancias que constituyen un universo proposicional”: destinatario, referente, sentido o remitente. El juego de lenguaje del mismo sistema de poder es el que genera una *diferencia*, neutralizando los medios de argumentación del querellante que se convierte nuevamente en víctima. >>⁵⁶⁴⁹

02.7.18 Metodología apropiacionista, Duchamp, Mallarmé y Cía

La apropiación como método creativo reintroduce en nuestro trabajo la disciplina literaria, con Mallarmé en este caso incidiendo sobre Graham y Broodthaers:

<< De manera completamente independiente, tanto Graham como Broodthaers tomaron conciencia de las consecuencias históricas de las obra de Stéphane Mallarmé. La atención que los primeros artistas conceptuales prestaron a las cuestiones lingüísticas y semióticas les llevó a interesarse por las investigaciones de Mallarmé en torno a la espacialización de la dimensión lineal (temporal) de la lectura y la escritura. >>

En concreto Graham se interesa por el nivel “pluridimensional” del objeto / libro:

<< En su artículo “The Book as Object” (“El libro como objeto”), escrito y publicado en 1967 (Dan GRAHAM, “The Book as Object”, *Arts Magazine*, junio 1967), Graham analizaba el proyecto de 1866 de Mallarmé para “El libro”, en el que el poeta concebía un libro cuya geometría pluridimensional implicaba una reestructuración completa de los actos de lectura y escritura tal y como habían sido entendidos desde la invención de la letra impresa. >>⁵⁶⁵⁰

Curiosamente el mismo libro de Mallarmé también es objeto de un “procedimiento alegórico de apropiación” por Broodthaers:

<< En 1969, Broodthaers publicó su propia versión del libro de Mallarmé. *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, (Marcel BROODTHAERS, Amberes, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, Wide White Space Gallery, 1969.), que llevaba a la práctica literalmente todos y cada uno de los principios de la apropiación y el montaje alegóricos que Benjamin había teorizado. >>⁵⁶⁵¹

También mediando “Las *Estructuras* de Sol Le Witt”, continuamos con el referente de Stéphane Mallarmé, diríamos que valorado entre las metodologías de caja de cristal (“especificidad estructural”) y de caja negra (“manera azarosa”):

<< (...) la obra proto-conceptual de Le Witt de principios de los años sesenta propició una comprensión del dilema esencial que ha acosado a la producción artística desde 1913 -momento en el que se formularon sus oposiciones elementales paradigmáticas- y que cabría describir como el conflicto entre la especificidad estructural y la organización azarosa. El problema consiste en que la necesidad de una reducción sistemática y una verificación empírica de los datos perceptivos de una estructura visual se

⁵⁶⁴⁹ *Op. cit.* p.60

⁵⁶⁵⁰ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.94

⁵⁶⁵¹ *Ibidem.*

opone al deseo de asignar una nueva “idea” o un nuevo sentido a un objeto de manera azarosa (como en las “transposiciones” de Mallarmé) como si ese objeto fuera un significante (lingüístico) vacío. >>

Interesándonos particularmente cuando Buchloh citando a Barthes en *Mythologies*, (París, 1957, pp.247 [ed. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980]) no ve posible un sincretismo de estas metodologías opuestas:

<< (...) dilema que Roland Barthes describía como la “dificultad de nuestra época” en 1956, en los últimos párrafos de sus *Mitologías*: “Parece ser que es una dificultad típica de nuestra época. Sólo hay una elección posible que desemboca en dos métodos igualmente extremos: o bien plantear una realidad enteramente permeable a la historia y hacer ideología, o bien, por el contrario, plantear una realidad que es en *última instancia* impenetrable y, en este caso, hacer poesía. En suma, todavía no veo posible una síntesis de ideología y poesía (por poesía entiendo, de manera muy general, la búsqueda del sentido inalienable de las cosas) Roland BARTHES, *Mythologies*. >>⁵⁶⁵²

Pero más allá de las consideraciones de Buchloh, urge una valoración de las aproximaciones Mallarmé y Duchamp (admirador declarado del poeta):

<< (...) había una forma de lenguaje por la que Duchamp sentía un profundo respeto y era la poesía. “En poesía, las palabras recuperan su verdadero significado y su sitio”, decía. Duchamp hablaba a menudo de su gusto por Mallarmé, y lo cierto es que pueden establecerse muchos paralelismos entre los logros de Mallarmé y los suyos. (Tal como ha dicho Octavio Paz: “Uno es el poeta y el otro el pintor de la Idea”)>>⁵⁶⁵³

Mallarmé pero también Rimbaud desde el método “vidente” (dotado de ciertas connotaciones espirituales):

<< (...) los primeros simbolistas [compartían] la profunda creencia en el poder de la literatura para influir y modificar la vida humana. Sin salir de la tradición romántica de rebelión individual contra un orden político y social represivo, Mallarmé y Rimbaud cifraron sus esperanzas en la habilidad del poeta a la hora de trascender la experiencia humana ordinaria, de ir más allá de los límites de la mente, tanto los autoimpuestos como los dictados por la sociedad. Rimbaud reveló esta ambiciosa pretensión en una célebre carta, conocida como *Lettre du voyant* (*Cartas del vidente*). En las palabras incendiarias de Rimbaud, el poeta tenía el deber de “convertirse en vidente” mediante un “largo, inmenso y *deliberado* trastorno de todos los sentidos”. >>

... para desde la vida cotidiana poder abrirse a “lo desconocido”, en realidad como cualquier proyecto (por definición):

<< Únicamente a través de ese proceso (que incluía “todas las formas de amor, sufrimiento y locura”) podría llegar a romper el cascarón de la realidad y descubrir lo desconocido. La verdadera función del poeta no consistía en expresar una realidad ya existente, sino en descubrir otra nueva y, al hacerlo, incidir sobre la vida. >>⁵⁶⁵⁴

“Las iluminaciones” (literarias) de Rimbaud “alumbran” referentes propios de otras dimensiones, como, por ejemplo, la “Maga” e incluso el conocedor del *haiku* japonés, encontrará...:

<< *Las iluminaciones*. Arthur Rimbaud. Traducción Cintio Vitier.

Después del Diluvio: Salta, estanque; -espuma, rueda sobre el puente y pasa por encima de los bosques; -paños negros y órganos, relámpagos y trueno, subid y rodad; -aguas y tristezas, ascendes y reanimas los diluvios.

Pues desde que se disiparon, -¡oh! ¡las piedras preciosas hundiéndose, y las flores abiertas!- ¡es un tedio! Y la Reina, la Maga que alumbró su brasa en la vasija de barro, no querrá jamás contarnos lo que ella sabe y nosotros ignoramos. >>⁵⁶⁵⁵

...en el salto / “salta” y el “estanque” (donde sólo faltaría la rana saltando) una afinidad con la ‘iluminación’ del budismo zen. Recordemos el conocido *haiku* de Bashō (1644-1694) que ya tratamos al comienzo de nuestro trabajo:

⁵⁶⁵² *Op. cit.* p.171

⁵⁶⁵³ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.79

⁵⁶⁵⁴ *Op. cit.* p.80

⁵⁶⁵⁵ ORTEGA Julio (Ed.) *Varios golpes de dados*, Huerga & Fierro, Madrid, 2005, p.42

<< El estanque antiguo, / salta una rana, / ¡El ruido del agua! >>⁵⁶⁵⁶

Considerando que el “agua” tiene ciertas connotaciones espirituales en la tradición de la India, nos interesamos particularmente por la que le otorga el Maestro contemporáneo Ramakrishna, que en sus *Dichos y sentencias* destaca la pluralidad del agua que, incluso, hasta cierto punto va más allá de una única identidad:

<< (2) Así como a una misma materia, por ejemplo al agua, distintos pueblos le dan nombres distintos - unos la llaman “water”, otros “vari”, otros “acqua”, y otros “pani”- así al *Satchitananda*, la Eternidad-Sabiduría-Felicidad, algunos lo llaman Dios, otros lo llaman Allah, otros Hari, y otros Brahmán. >>⁵⁶⁵⁷

En el estudio de Mallarmé ‘saltamos’ de la “Maga” de Rimbaud a la magia de la naturaleza en Michaux, donde siempre hay un “Maestro”, espiritual incluso:

<< *En el país de la magia*. Henry Michaux. Traducción Roger Ferrán.

La jaula vacía. Vemos la jaula; oímos un revuelo de pájaros. Se percibe el ruido indiscutible del pico que se afila contra las rejas. Pero de los pájaros, nada.

Es en una de esas jaulas vacías donde oí el más intenso chirriar de cotorras de mi vida. Por supuesto, nada vi.

¡Pero que algarabía! Como si estas jaulas albergasen tres o cuatro docenas de ellas.

... “¿No les resulta la jaula un tanto estrecha?” me pregunté automáticamente, más añadiendo a la pregunta, según brotaba a mis labios, una entonación burlona.

“Si...” me respondió su Maestro con firmeza, “por eso chillan de ese modo. Ellas desearían más espacio.” >>⁵⁶⁵⁸

La figura del Maestro forma parte de las iluminaciones espirituales orientales, como sucede en la India con Ramakrishna. Un ser luminoso (“santo de la visión universal”) que encuentra la “unidad” en la diferencia, un aspecto que necesariamente cuestiona nuestro concepto de identidad:

<< Sri Ramakrishna (1836-1886) no sólo es el gran santo de la India moderna, sino que representa desde hace más de un siglo lo que pudiera llamarse el santo de la visión universal de las distintas religiones, a causa de su experiencia directa no sólo del tantra y del hinduismo en general, sino también del cristianismo y del Islam, experiencia con la que “demuestra” la unidad que subyace más allá de las diferentes formas religiosas. >>⁵⁶⁵⁹

También otro Maestro espiritual de la India contemporánea, Sri Ramana Maharshi, comparte una visión unitaria equiparable de la verdadera “naturaleza” que se oculta detrás de “nombres distintos”:

<< La naturaleza del Atman: La esencia de las enseñanzas de Sri Ramana se ve expresada en sus frecuentes afirmaciones de que existe una única realidad inmanente que todo el mundo experimenta de forma directa, que constituye, simultáneamente, el origen, la sustancia y la verdadera naturaleza de todo lo que existe, y que él designaba con una serie de nombres distintos, cada uno de los cuales apuntaba a un aspecto determinado de esa misma realidad indivisible. >>⁵⁶⁶⁰

El concepto de identidad se expande hacia otros maestros y contextos (“Maestro Eckhart” o “sufismo”) que comparten una *filosofía perenne*, que dota de nuevo sentido al concepto de “la identidad”, una sabiduría que incluso puede ser transmitida por el silencio:

⁵⁶⁵⁶ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, Introducción al budismo zen, Barral, Barcelona, 1974, p.179

⁵⁶⁵⁷ SRI RAMAKRISHNA *Dichos y sentencias*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006, p.25

⁵⁶⁵⁸ ORTEGA Julio (Ed.) *Varios golpes de dados*, Huerga & Fierro, Madrid, 2005, p.177

⁵⁶⁵⁹ OLAÑETA José, *Nota introductoria* en SRI RAMAKRISHNA *Dichos y sentencias*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006, p. portadilla interior

⁵⁶⁶⁰ GODMAN David, *Sé lo que eres. Las enseñanzas de Sri Ramana Maharsi*, Olañeta e Indica Books, Palma de Mallorca, 2005, p.20

<< Sri Ramana Maharshi es una de las figuras espirituales más importantes del siglo XX. Su mensaje de autoconocimiento constituye una expresión central de uno de los pilares de la *Sophia Penennis*: la identidad entre el atman, el núcleo más profundo del alma del hombre, y la Divinidad, doctrina que encontramos expresada de diferentes maneras en el *Advaita Vedanta* hindú, en la enseñanza del Maestro Eckhart, o en la doctrina de la *Wadhat al-Wujud* (Unicidad del Ser) del sufismo, por ejemplo. Aunque la enseñanza más fundamental del Maharshi se transmitía a través de su silencio, por su mera presencia, la variedad de niveles espirituales e intelectuales de los miles de personas que le visitaban y solicitaban su consejo le obligó a formular sus enseñanzas de acuerdo con las distintas capacidades de sus interlocutores. Estas enseñanzas han quedado plasmadas en una gran cantidad de documentos que reflejan las conversaciones con el Maestro. >>⁵⁶⁶¹

El Maestro Sri Ramana Maharshi establece la identidad del “yo verdadero”, más allá de las autolimitaciones de la mente:

<< 1. *El Atman*. Este es el término que utilizaba con mayor frecuencia. Para definirlo decía que, a diferencia de la experiencia perceptible, el *Atmán* verdadero o “yo” verdadero no es una experiencia de la individualidad sino una conciencia no personal y que lo abarca todo, la cual no se debe confundir con el ser individual ya que éste, decía Ramana, esencialmente no existe, sino que es un montaje de la mente que oculta la auténtica experiencia del Atman verdadero. Dicho Atman, según insistía Ramana, siempre está presente y siempre lo estamos experimentando, pero uno sólo alcanza a tomar auténtica conciencia de Ello cuando se interrumpen las tendencias autolimitadoras de la mente. >>⁵⁶⁶²

... y, desde la comprensión de lo subyacente, realiza un manifiesto elogioso del ‘sin’, de la comprensiva negación (“no tiene”):

<< Pregunta: *¿Qué es la realidad?* Respuesta: La realidad siempre tiene que ser real. No tiene formas ni nombres. Aquello que subyace a las formas y los nombres es la realidad. Subyace a las limitaciones, ya que, de por sí, es ilimitada. No tiene confines. Subyace a todas las irrealidades, porque ella es la realidad. Realidad es aquello que es. Es tal y como es. Trasciende toda palabra. Está más allá de expresiones como “existencia, inexistencia”. etc. >>⁵⁶⁶³

La realización espiritual permite superar las especializaciones y, lo que es más sorprendente, sin utilizar el sincretismo pues le es suficiente con la ‘metodología’ “trascendente”:

<< El hecho de que Ramakrishna experimentase la vía mística en tres religiones distintas suele malinterpretarse pues esa participación no fue sincrética como muchos han entendido, sino estrictamente trascendente, es decir, Ramakrishna nunca siguió varias religiones a la vez, ni unas cosas de una religión y otras de otra, sino que se ejerció exclusivamente en una hasta llegar al final de toda vía de realización espiritual: la santidad en un grado superior (...). Y entonces, y sólo entonces, entregándose totalmente y sin ninguna reserva mental, verificó que otra vía espiritual servía para llegar a Dios, practicando - sucesivamente y sin mezclar lo más mínimo- lo esencial del cristianismo y del Islam. >>⁵⁶⁶⁴

Precisamente Onfray cuestiona y critica una trilogía de religiones (monoteístas):

<< El pensador francés Michel Onfray analiza en su ensayo la ficción sobre la que se sustentan las tres religiones monoteístas. Repasa los conflictos y terrores creados en nombre de un Dios emparentado con cristianos, judíos y musulmanes. >>

... en su crítica integra (deriva hipotética hacia el término ‘integrista’) los “tres monoteísmos” como pertenecientes a un “mismo tronco”:

<< Es imprescindible que aquí, en Occidente, ante la creciente incitación al odio por parte de las instancias interesadas, se tome conciencia del estrecho parentesco de los tres monoteísmos, nacidos en el desierto de un mismo tronco, de la similitud de sus reglas, sus prohibiciones, sus rituales, y de la historia

⁵⁶⁶¹ *Op. cit.* p. solapilla interior

⁵⁶⁶² *Op. cit.* p.20

⁵⁶⁶³ *Op. cit.* p.22

⁵⁶⁶⁴ OLAÑETA José, *Nota introductoria* en SRI RAMAKRISHNA *Dichos y sentencias*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006, p.11

de sus afrentas e incomprensiones mutuas. El libro de Onfray zarandea a los tres por igual, y esto es saludable. >>⁵⁶⁶⁵

Este descubrimiento forma parte de una sabiduría olvidada, la “equivalencia esencial”:

<< Ya en la Antigüedad se conocía la equivalencia esencial de las religiones. Lo facilitaba el hecho de que las divinidades de los panteones de las religiones indoeuropeas, desde la Galia hasta la India, tenían formas, atribuciones y nombres casi exactos o equivalentes en las demás, lo cual evidenciaba su origen común, de modo semejante a como se acepta hoy el origen común de sus lenguas. >>

No obstante, con anterioridad a la concepción de Onfray, Ramakrishna ya trasciende aquella problemática multi-religiosa:

<< En pleno siglo XIX, cuando las formas religiosas son ya muy divergentes, y cuando en Europa católicos, ortodoxos y protestantes (por mencionar solo a los creyentes) se anatematizan mutuamente, Ramakrishna universaliza este fenómeno de reconocimiento de la unidad esencial de las religiones (...) y lo aplica a las religiones del mundo, a sus distintas visiones de la Divinidad y a las distintas vías de salvación y santificación. >>⁵⁶⁶⁶

La iluminación supera la contradicción (que se nos muestra sólo aparente) y numerosos autores lo han comprendido. Hemos citado en otras ocasiones a Coomaraswamy como Maestro de Cage, aunque éste tiene otros prestigiosos maestros (incluso artísticos) como Duchamp:

<< La descripción de este fenómeno (algo nuevo en el sentido de que antes permanecía en la sombra, casi invisible) y su explicación desde el punto de vista de la coherencia esencial de la verdad y de sus distintas formulaciones (que en ocasiones pueden contradecirse aparentemente, pero que manifiestan la Verdad de modo transparente y suficiente para quien se adentra en el conocimiento de las doctrinas religiosas) son una de las “funciones” más importantes de autores como Guénon, Coomaraswamy y Schuon. >>⁵⁶⁶⁷

En este juego de ‘maestrías’ resulta que aunque Duchamp tiene otras fuentes literarias inspiradoras, Mallarmé siempre aparece como fuente recurrente:

<< El artista norteamericano contemporáneo William Anastasi está convencido de que Jarry [Alfred] constituyó la fuente principal de inspiración, tanto para Duchamp como para Joyce. Es de la opinión por ejemplo, de que Duchamp encontró algo aprovechable -una idea, un título, un retruécano- en todas y cada una de las páginas de *Le Surmâle* (novela *El supermacho*). Duchamp por su parte, que admitía abiertamente estar en deuda con Mallarmé, Raymond Roussel, Jules Laforgue y otras figuras literarias (...) >>⁵⁶⁶⁸

Por otra parte, Mallarmé y Duchamp se interesan ampliamente por el “azar”, aunque en cierta medida “todos los artistas” lo hacen:

<< Mallarmé evocó el azar una y otra vez en su búsqueda del lenguaje secreto de la poesía “pura” (el último poema que compuso se titulaba “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”) (...). Todos los artistas se sirven del azar en cierta medida, a sabiendas o no, y, como dijera Duchamp (Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p.46), en los años anteriores a 1914 mucha gente se estaba planteando el utilizarlo de una manera más sistemática. >>

... y, para gran sorpresa, Duchamp ‘se apropia’ del azar y lo personaliza:

<< Sin embargo, la concepción del azar de Duchamp era decididamente insólita. A pesar de que lo consideraba un medio para escapar de la tradición, del gusto y de las intenciones conscientes, lo consideraba una cuestión sumamente personal. “Tu azar no es el mismo que el mío, ¿no?”, decía. “Si echo los dados, mi tirada nunca será igual que la tuya. De modo que un acto como echar los dados se convierte en una maravillosa expresión de su subconsciente.” >>⁵⁶⁶⁹

⁵⁶⁶⁵ MAILLARD Chantal, *Callejones sin salida*, El País - Babelia, 18 marzo 2006, p.11

⁵⁶⁶⁶ OLAÑETA José, *Nota introductoria* en SRI RAMAKRISHNA *Dichos y sentencias*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006, p.13

⁵⁶⁶⁷ *Op. cit.* p.14

⁵⁶⁶⁸ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.85

⁵⁶⁶⁹ *Op. cit.* p.149

El azaroso golpe de dados de Mallarmé, al apropiárselo Broodthaers, utilizando cierta transparencia (“papel de calco semitransparente”), hasta cierto punto podría emparentarse con la transparencia del Gran Vidrio y con el método azaroso ‘apropiado’ / utilizado por Duchamp para su conclusión:

<< El *Coup de dés* de Broodthaers se apropiaba de los detalles de presentación, formato, diseño y tipografía de la cubierta del *Coup de dés* de Mallarmé, tal como fue publicado por Gallimard en 1914. El nombre de Mallarmé, sin embargo, había sido sustituido por el de Broodthaers. Al igual que había hecho Rauschenberg cuando borró el dibujo de Kooning, Broodthaers manipuló las configuraciones escriturales del poema de Mallarmé. Así, por ejemplo, sustituyó el texto del poema por el prefacio original. Mantuvo la dimensión visual y espacial de la disposición de los versos sobre la página pero la vació de información léxica y semántica. Eliminó las modificaciones tipográficas y las reemplazó por marcas puramente gráficas y lineales que se corresponden exactamente con la posición, disposición, tamaño y dirección de la escritura especializada de Mallarmé. >>

... y observamos que la transparencia y la lectura sufren una interpretación (más que hermenéutica):

<< Dado que el libro de Broodthaers estaba impreso sobre papel de calco semitransparente, las páginas podían “leerse” simultáneamente a la manera lineal y horizontal tradicional (estructurada sobre un plano vertical), sobre un eje de planos superpuestos y también por el reverso. >>⁵⁶⁷⁰

En 1969 se produce una “tirada” ‘paralela’ de “dados” entre Stéphane Mallarmé y Marcel Broodthaers, desde una metodología apropiacionista entre plástica y literatura:

<< “Exposición literaria en torno a Mallarmé”, Wide White Space Gallery, Amberes, 2-20 diciembre, 1969. “Mallarmé es la fuente del arte contemporáneo... Inventa inconscientemente el espacio moderno (...) Una tirada de dados. Sería un tratado sobre arte. El más reciente, el de Leonardo da Vinci, ha perdido su importancia, pues concedía un lugar demasiado grande a las artes plásticas y, lo adivinamos hoy, a sus señores (Los Médicis)”. Marcel Broodthaers, extracto de un folio manuscrito de la exposición en la Galerie MTL, Bruselas, 13 marzo - 20 abril, 1970, parte A, págs. 3-4. >>⁵⁶⁷¹

Utilizando ‘el’ “dado” (aquí con juego lingüístico de doble lectura) en Mallarmé y Duchamp se puede observar un “proceso ininterrumpido” (de “pensamiento” en Duchamp):

<< Dado que el único arte que le interesaba era el arte de la idea -la *cosa mentale* de Leonardo-, en lugar de abandonar la partida sin más (como tan a menudo sugirió haber hecho), iba a convertirse en el principal conservador y guardián de sus ideas más tempranas, pensando que quizás llegaran a revelarse con mayor profundidad y complejidad. Duchamp había acabado viendo las pinturas y demás obras que había realizado desde 1910 como series engarzadas de un proceso ininterrumpido de pensamiento. >>

... en el que, desde una concepción integral, se concibe el arte asociado a la vida (concepción compartida intemporalmente por Mallarmé y Duchamp) que se orienta hacia el ‘*por / venir*’, un doble término que en esencia se corresponde con el concepto de proyecto:

<< Todas esas extrañas imágenes constituían eslabones dentro del complejo pensamiento verbal-visual de Duchamp, con sus referencias ambiguas y con frecuencia burlonas a “los descubrimientos científicos más recientes” (en palabras de Breton), la geometría no euclidiana, la cuarta dimensión y la ruptura de las barreras entre el arte y la vida, proceso que Rimbaud y Mallarmé habían iniciado medio siglo antes. Una idea lleva a otra, del mismo modo en que cada objeto o cuadro guardaba una relación con los que le habían precedido y los que estaban por venir, y el espectador únicamente podía participar por completo de la actividad mental que los había engendrado viendo todas las obras reunidas. >>⁵⁶⁷²

⁵⁶⁷⁰ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.95

⁵⁶⁷¹ Catálogo *Marcel Broodthaers*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992, p.139

⁵⁶⁷² TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.334

La transparencia del *Gran Vidrio* fusiona “impulsos verbales y visuales” que insisten en la sintonía entre Mallarmé y Duchamp:

<< En sus primeras notas para el *Gran Vidrio*, Duchamp había procurado evitar las limitaciones de la prosa. Las notas y el *Vidrio*, como conjunto, estaban pensadas para desencadenar una fusión de impulsos verbales y visuales que darían lugar a un nuevo lenguaje, un lenguaje capaz de hablar a tantos niveles distintos como un poema de Mallarmé. >>⁵⁶⁷³

Si, inspirados por la metodología de Duchamp, se nos permite una ‘atrevida’ interpretación del término “Dados” que Ramírez introduce en el título de un capítulo, podríamos añadir que desde la nada (“ya no hacía nada”) aparece súbita y finalmente Mallarmé en la última gran obra de Duchamp:

<< Capítulo 5. “Dados, en la oscuridad...” (El amor y la muerte).

En 1966 Pierre Cabanne conversaba con Marcel Duchamp sobre sus cajas de los años treinta. Al afirmar éste que por entonces “ya no hacía nada”, el entrevistador le preguntó si “se había parado definitivamente”. La respuesta fue: “Sí, pero sin definitivo absoluto. Me había parado de hecho, simplemente. Eso es todo”. >>

... no obstante, la “verdad” requiere una búsqueda más en profundidad:

<< No era verdad, pues ese mismo año terminaba una ambiciosísima obra que había venido elaborando en secreto desde 1946, y que habría de titular con las primeras palabras de una nota de la *Caja verde: Etant donnés: 1.º La chute d'eau, 2.º Le gaz d'éclairage (Dados: 1.º La cascada 2.º La luz de gas)*. No se trata de una pintura o escultura convencional, ni de un ready-made, sino de una compleja instalación tridimensional. Carece de notas que nos ayuden en su desciframiento iconográfico, aunque Duchamp sí confeccionó un curioso “manual de instrucciones”, manuscrito y con abundantes fotografías, a fin de regular minuciosamente el desmantelamiento y reinstalación ulterior de la obra. >>⁵⁶⁷⁴

Naturalmente en estas complicidades lingüísticas participan las meditaciones de un poeta (Octavio Paz) sobre el ‘término’ “*Dados...*” en tanto interpretación desde un lenguaje juguetón afín a Duchamp y, a su vez, consecuente con su sintonía con poetas como Mallarmé:

<< “Dados: 1º La Cascada 2º El Gas de Alumbrado. Determinaremos las condiciones del reposo instantáneo (o apariencia alegórica) de una sucesión (un conjunto) de hechos diversos que parecen necesitarse uno a otro por leyes, *para aislar el signo de la concordancia entre*, por una parte, ese *Reposo* (capaz de todas las excentricidades innumerables) y, por otra parte, una *selección de posibilidades* legitimadas por esas leyes y que también las ocasionan. *La Caja Verde*. >>

... y también Apollinaire, que casi por azar (arbitrariedad y contradicción) consigue aportar “tres juicios” sobre Duchamp “los tres incompatibles ente sí y los tres verdaderos”, casi un *koan zen*:

<< Debemos a Apollinaire tres juicios sobre Marcel Duchamp, los tres incompatibles ente sí y los tres verdaderos. En uno de ellos asigna a su amigo la misión de “reconciliar al arte y al pueblo”. En otro afirma que el joven pintor (cuando Apollinaire escribía esto Duchamp tenía unos 25 años) es uno de los pocos artistas que no temen “incurrir en el reproche de hacer una pintura hermética y aún abstrusa”. El tercer juicio no es menos perentorio ni, en apariencia, menos arbitrario y contradictorio: “Duchamp es el único pintor de la escuela moderna que se interesa por el desnudo”. Las tres citas son del capítulo dedicado a Duchamp en *Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques*, París, 1913. >>⁵⁶⁷⁵

... “Dados” de un Mallarmé (último) que buscamos en su estado original:

<< Un golpe de dados jamás abolirá el azar. Stéphane Mallarmé. Traducción Cintio Vitier.

Un golpe de dados / jamás / aunque lanzado en circunstancias eternas / desde el fondo de un naufragio/>>⁵⁶⁷⁶

⁵⁶⁷³ *Op. cit.* p.439

⁵⁶⁷⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.199

⁵⁶⁷⁵ PAZ Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1994, p.107

⁵⁶⁷⁶ ORTEGA Julio (Ed.) *Varios golpes de dados*, Huerga & Fierro, Madrid, 2005, p.16

... y, por último, otros de los *Varios*... “Dados” de Mallarmé que aportan una meditativa iluminación ‘final’:

<< Un golpe de dados jamás abolirá el azar. Stéphane Mallarmé. Traducción Cintio Vitier.
(...) evidencia de la suma por poco que una / iluminase / el azar / Cae / la pluma / (...) >>⁵⁶⁷⁷

02.7.19 Metodología apropiacionista, Duchamp, Kosuth, Stella

Aparecen nuevas y creativas tiradas o golpes de dados entre Reinhardt, Duchamp, Kosuth y Stella:

<< Cuando se cumplía exactamente un año de la muerte de Duchamp, Joseph Kosuth afirmaba en *Art after Philosophy* que “Johns y Reinhardt son probablemente los dos últimos pintores que aún podían considerarse legítimamente *artistas*”, aunque añadía en una nota: “Y también Stella, por supuesto. Pero la obra de Stella, ya extraordinariamente debilitada como pintura, ha sido superada muy rápidamente por la de Judd y otros”.

Como hicieron tantos, una vez más -¡en 1969!- Kosuth certifica la muerte de la pintura. Duchamp la había abandonado en 1912. >>⁵⁶⁷⁸

Nos interesan particularmente los ‘golpes de dados’ entre Reinhardt y Stella, que incluso se apropia / compra un cuadro de Reinhardt:

<< Stella hacía adquirido un cuadro de Reinhardt en 1960, y a su muerte declaró sobre su obra: “Si no comprendes su significado ignoras lo que significa la pintura”.

Durante la última década de su vida Reinhardt renunció al color: redujo su paleta a una gama de grises de extremos extraordinariamente próximos. Renunció, también, a toda variación de formato: sus telas eran cuadradas, de aproximadamente 150 cm. de lado. Y renunció, en fin, a cualquier variación de forma: el cuadrado se dividía en tres franjas verticales y tres horizontales que daban lugar a nueve cuadrados menores iguales en los que la gama de grises y negros revelaba, casi imperceptiblemente, una cruz. >>

... Reinhardt incide sobre el concepto de identidad con cuadros ‘casi’ ‘idénticos’, en los que se cuestiona la frontera entre la “primera” y “última pintura”:

<< nos equivocáramos si creyésemos que cuando Reinhardt pintó su primera pintura negra pintó su última pintura. Al contrario: lo descomunal de esta historia es que Reinhardt fuera capaz de pintar, durante más de diez años, decenas de cuadros prácticamente idénticos, *casi* iguales. >>⁵⁶⁷⁹

No obstante, esta identidad / diferencia puede generar una ‘iluminación’ (“*ver surgir*”) casi espiritual (*satori* oriental o súbita comprensión en zen) al “ver surgir los cuadrados y la cruz”:

<< (...) cualquiera podía acercarse a una de esas pinturas, a cada una de ellas, para *distinguir* los levísimos matices y *ver* surgir los cuadrados y la cruz. Los cuadros son, en efecto, casi iguales, pero en ese *casi* se encierra la técnica más consumada del colorista más sombrío: la paleta más alta de grises para hacer de cada cruz, de cada cuadrado, de cada cuadro, otro cuadro. Cuadros iguales podría pintarlos una máquina, pero Reinhardt se negó a ser producido por la producción. Sólo el que sean prácticamente distintos, prácticamente iguales, permite revelar el “status de la forma idéntica”. >>⁵⁶⁸⁰

⁵⁶⁷⁷ *Op. cit.* p.31

⁵⁶⁷⁸ LAHUERTA Juan José, *El espacio en la pintura*, en Catálogo *Frank Stella*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p.51

⁵⁶⁷⁹ *Op. cit.* p.53

⁵⁶⁸⁰ *Ibidem.*

Otra categoría de comprensión lleva a Reinhardt a cuestionar la identidad de la obra (“cambiarla por otra”) y niega de hecho su valor ‘sagrado’:

<< Cuentan que en una ocasión una obra de Reinhardt propiedad del Museo de Arte Moderno de Nueva York se estropeó accidentalmente. Cuando iba a ser restaurada, Reinhardt se ofreció a cambiarla por otra, afirmando que en su estudio tenía cuadros más parecidos a aquél que aquel mismo. >>

Parece que en el cuestionamiento de la identidad (“la suya propia”) en su indefinición que evita la mirada, puede situarse en aquella misma negación:

<< Las pinturas también lúgubres de Reinhardt no son iguales, sino que se parecen, cada una de ellas a su modo, y algunas aún más, a la pintura. ¿A qué, si no? Reinhardt mira la pintura como quien mira un espejo borroso: para evitar su mirada, que es la suya propia. >>⁵⁶⁸¹

Hagamos un ‘inciso’ en nuestro discurso para ‘incidir’ (otro casual juego lingüístico) sobre el azar en Mallarmé y Duchamp. Desde la reconsideración del *Peine* como ready-made ‘literario’ (también), se valora proyectivamente el azar (“...nunca el azar”) desde la reiteración / apropiación de Mallarmé:

<< Durante la primavera de 1916, se materializaron otros tres *ready-mades*. *Peigne (Peine)* era un peine metálico para perros, firmado con las iniciales *M.D.*, fechado *Feb. 17 1916 11 A.M.*, que lucía en lo estrecho de su canto una inscripción escrita con pintura blanca que decía: “3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR N’ONT RIEN A FAIRE AVEC LA SAUVAGERIE” (3 O 4 GOTAS DE ALTIVEZ NO TIENEN NADA QUE VER CON LA BARBARIE). La frase evoca el célebre poema tardío de Mallarmé “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (Una tirada de dados no abolirá nunca el azar). La firma y la fecha reflejan una nota de la *Caja verde* en la que Duchamp habla de “planificar para un momento futuro (ese día, en esa fecha, en ese minuto) la *inscripción* de un *ready-made*”, transformando el acto en sí en un acontecimiento, por decirlo de algún modo. >>

Este ejemplar ready-made ‘sin’ estética (“aestético”) comporta otras reiteraciones del término “sin” (anticipando la tesis-*sin* de Soriano, que se apropiará de Reinhardt):

<< El peine para perros soporta el peso de todas esas referencias sin chistar. De hecho, ha sido siempre el más “aestético” y sereno de todos los *ready-mades* duchampianos, el que mejor ha plasmado las características de un *ready-made* tal como Duchamp lo definiera prácticamente medio siglo más tarde: “sin belleza, fealdad, sin nada especialmente estético” (*Notes for a Lecture*, 1964). >>⁵⁶⁸²

A su vez Stella se apropia del *Peine* de Duchamp (reflejado). Entre el “espejo borroso” de Reinhardt y el “hombre invisible” de Stella aparece la estrategia del ‘sin’, de la negación como método, pero también con la huella de Duchamp:

<< Stella ha sentido una necesidad: coger de una vez por todas el *Peigne* y rayar (Marcel Duchamp, *Peigne*, 1916). La tautología que revela ese gesto no se refiere al arte, sino a la pintura. La pintura es pintura -de Stella, en barras-. (...)

Stella había señalado el espacio de la pintura como quien descubre al hombre invisible: echándole pintura, justamente. El plano que ya no es de la tela, sino de la pintura, es lo que marcaban sus barras.>>⁵⁶⁸³

Desde estas sutilezas de la vacuidad, re-aparecen las sofisticaciones espirituales del budismo y del taoísmo, al surgir reflejado Reinhardt desde Stella:

<< (...) Stella defina a Newman [Barnett], al que admira por la “apertura y sencillez” de sus cuadros, como un artista “pretencioso, retórico y pomposo” e intente desmarcarse de esa espiritualización de la pintura de campos cromáticos a través de la interpretación verbal y de su integración en un campo de referencias cósmicas. No sólo en Newman hallamos esta discrepancia entre la acentuación de la superficie óptica del cuadro y la pretensión de que revele la carga sublime que contiene. Lo que para él

⁵⁶⁸¹ *Op. cit.* p.60

⁵⁶⁸² TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.180

⁵⁶⁸³ LAHUERTA Juan José, *El espacio en la pintura*, en Catálogo *Frank Stella*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p.61

era la cábala era para Ad Reinhardt el budismo y el taoísmo -religiones del Lejano Oriente, para las que el vacío colmado constituye la forma máxima de la existencia humana. >>⁵⁶⁸⁴

Aquí el ‘sin’ se concibe como reflejo de un “vacío activado y pleno” en la dinámica orientalista:

<< En los campos cromáticos vaciados de Newman, Reinhardt y Rothko no sólo reconocemos una continuación de la tradición romántica de lo sublime (Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Londres y Nueva York 1975), sino también la transformación en imagen de aquel “vacío activado y pleno” (Clement Greenberg), que como potencia cerrada en sí misma alberga la plenitud del ser. El extremo reduccionismo de los cuadros negros de Ad Reinhardt, que no sólo niegan por completo el contenido del cuadro, sino que además sumergen en la oscuridad las formas y los colores, la luz, el espacio y la textura hasta hacerlos casi irreconocibles, puede interpretarse como el intento de dar expresión adecuada al vacío dinámico del absoluto taoísta budista. >>

Stella incide sobre la religiosidad artística, desde la valoración de la identidad (norteamericana-europea):

<< Contra esta versión del formalismo como religión secularizada o estetizada se opuso Stella con la misma decisión que se opuso a la subjetividad del expresionismo abstracto, hiper-refinado en su matiz cromático y exaltado en la violencia de su impulso pictórico. Las manifestaciones de este subjetivismo omnipotente y del reduccionismo objetivado como absoluto le parecían, como a otros artistas americanos de su generación, deber demasiado a la cultura europea. >>⁵⁶⁸⁵

También incide Stella, utilizando el negro (*Black*) sobre el devenir metodológico de la caja de cristal (“reglas”) a la caja negra (literalmente):

<< A la pintura gesticuladora, como expresión de una interioridad sensible o excitada, y a la superficie límpida con trasfondo metafísico respondieron los cuadros negros de la serie *Black*, con los que Stella entró en la historia del arte en 1958. En ellos opuso la física del cuadro a la metafísica, y la constitución de subjetividad a través del acto de ver a la expresión de subjetividad.>>⁵⁶⁸⁶

Incluso en el devenir de pintura a escultura (“cuadro como objeto”) que cuando intenta “distinguir entre intención proclamada y realización” nos aproxima a nuestra dualidad proyecto y obra:

<< Las veintitrés *Black Paintings*, surgidas entre 1958 y 1960, forman parte de las obras fundacionales del arte norteamericano de posguerra en la medida en que son las primeras que no sólo tiran por la borda las reglas de la composición del cuadro, sino también la composición en general -y con ello el principio básico de la organización occidental del cuadro-, sustituyendo así el cuadro como representación por el cuadro como objeto. Eso al menos es lo que el artista se propone. Tendremos que distinguir entre intención proclamada y realización concreta. >>

También desde otro cuestionamiento de la identidad (“¿Qué es el arte?”) incide Stella sobre la citada dialéctica proyecto / obra (“intención” y “realización”), llegando a la negación (“no es”) como “conclusión” creativa abierta a otras posibilidades (“cuadro / objeto”) no exentas de “ambigüedad”:

<< En aquellos años 50 tardíos Stella se plantea “¿Qué es el arte?” (Frank Stella, conferencia en el Pratt Institute, Nueva York 1959/1960) y llega a la conclusión de que el cuadro no es ni más ni menos que la superficie cubierta de colores, es decir, no es una representación de realidad objetiva o de mundos espirituales inmatriciales y tampoco una expresión de afectos, sentimientos o sensaciones. Despojado de su valor simbólico el cuadro se convierte en objeto. Un objeto *sui generis* de ambigüedad evidente, como se demostrará en el curso de la evolución creativa del mismo Stella. >>⁵⁶⁸⁷

Así la enumeración de metodológicas negaciones (“rechazo de...”) que venimos tratando en Reinhardt (y su posterior apropiacionismo por parte del arquitecto Soriano,

⁵⁶⁸⁴ GABNER Hubertus, *Frank Stella: El espacio de las ilusiones habitables*, en Catálogo *Frank Stella*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p.64

⁵⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁸⁶ *Op. cit.* p.65

⁵⁶⁸⁷ *Ibidem*.

desde el término ‘sin’), como hemos visto, tienen cierta correspondencia (incluso en negro) con Stella:

<< En una conferencia que el artista, que entonces contaba 24 años, dio en el invierno de 1959/1960 durante la gestación de sus *Black Paintings* ante estudiantes de arte de Nueva York, explicó su rechazo de la composición, que durante siglos había sido el método de los artistas europeos, para establecer entre elementos del cuadro -como formas, luz y factura, pero también como superficie, volumen, espacio, figura y fondo, medios de representación y objeto de representación- relaciones de armonía o de contraste, es decir, de un determinado equilibrio, que fuera percibido por el espectador como una totalidad de sentido llena de tensiones. >>⁵⁶⁸⁸

Continuando con la metodología apropiacionista nos interesamos por Joseph Kosuth y más concretamente por sus *tautologías* a las que se asocia una revisión del ensimismamiento en Duchamp, valoración restringida a los “*ready-mades* sin manipular”:

<< (...) Unos pocos meses más tarde [mayo 1969], Kosuth basaba sus argumentos a favor del desarrollo de un arte conceptual en una lectura de Duchamp tan restringida como esta. En efecto, su limitada visión de la historia y la tipología de la obra de Duchamp le llevó a proponer una argumentación que se centraba exclusivamente en los “*ready-mades* sin manipular”. En consecuencia, la teoría inicial del arte conceptual no sólo dejó de lado la obra pictórica de Duchamp, sino que también soslayó una obra tan importante como *Trois stoppages étalons* (1913), por no mencionar el *Gran Vidrio* (1915-1923), *Etants donnés* (1946-1966) o *Boîte en valise* (1943). Pero lo peor es que incluso su interpretación de los *ready-mades* sin manipular es extremadamente limitada y reduce el modelo del *ready-made* a una mera proposición analítica. >>⁵⁶⁸⁹

Con Kosuth el radical “culto a la tautología” deviene religión “autorreferencial” heredera del “proyecto” (“simbolista”):

<< Tal vez se podría argumentar que, en realidad, el culto a la tautología de Kosuth lleva a buen término el proyecto simbolista. (...) La teología moderna del arte se encuentra atrapada ya desde sus orígenes simbolistas en la encrucijada de una oposición radical: la veneración religiosa de la forma plástica autorreferencial en tanto que pura negación del pensamiento racionalista y empirista puede interpretarse también como una instrumentalización y una inscripción de ese sistema que se niega en el terreno de la estética (...) >>

Los referentes contextuales / sociales en Kosuth dotan de un nuevo sentido a la “identidad” (“estética”) asociada a la tautología donde también aparece la negación, en tanto “renuncia” a la participación. En este sentido Buchloh alude al trabajo de Hans G. Helms, *Die Ideologie der anonymen Gesellschaft* (Colonia, 1968, p.3):

<< (...) los derechos y la lógica intrínseca de la clase media de posguerra -cuyo apogeo se produciría en los años sesenta- parecían exigir también una identidad estética que se encontró en este modelo de la tautología y la estética de la administración. En efecto, la estructura de esta identidad estética es en todo similar a la identidad social de una clase cuyo cometido es la administración del trabajo y de la producción (en lugar de la producción sin más) y la distribución de mercancías. Firmemente establecida como el estrato social más poderoso de la sociedad de posguerra, la clase media, como escribió H.G. Helms en su libro sobre Max Stirner, “renuncia voluntariamente al derecho a intervenir en el proceso político de toma de decisiones con el objeto de alcanzar una posición más eficaz en las decisiones políticas existentes”. (...) >>⁵⁶⁹⁰

Finalmente Buchloh en *Las tautologías de Joseph Kosuth* observa como el artista ‘plástico’ comparte ‘literariamente’ con Barthes en *Mythologies* (París, 1957, pp.240-241. ed. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980) el término *Tautología* y el correspondiente interés por la identidad (siempre tautológica), incluyendo la viciosa circularidad (“redundantes”):

⁵⁶⁸⁸ *Op. cit.* p. 66

⁵⁶⁸⁹ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.184

⁵⁶⁹⁰ *Op. cit.* p.186

<< En los primeros escritos de Roland Barthes aparece simultáneamente un análisis de la tautología y del *nouveau roman*: “*Tautología*. Sí, ya sé que es una palabra fea. Pero también lo es la cosa que nombra. La tautología es un dispositivo verbal que establece definiciones redundantes. (*‘El teatro es el teatro’*) (...) Uno se refugia en la tautología como se refugia en el miedo, en la ira o en la tristeza, es decir, cuando se carece de una explicación (...) >>

... pero al final se puede ir más allá del lenguaje explicativo (como en el zen o el tao), ‘sin’ lenguaje (“acabas con el lenguaje”):

<< En la tautología tiene lugar un doble asesinato: acabas con la racionalidad porque se te resiste; acabas con el lenguaje porque te traiciona (...) Ahora bien, cualquier rechazo del lenguaje equivale a la muerte. La tautología genera un mundo muerto, inmóvil”. >>⁵⁶⁹¹

02.7.20 Metodología sin

La negación conceptual del arte literalmente vuelve a aparecer desde el apropiacionismo del “esto no es...” sorpresivamente asociado a cierta identidad (proyecto *Aguilas*) y que en cierta medida nos anticipará el concepto ‘sin’ de Soriano:

<< *La negación conceptual del arte*: *La Section des Figures du Musée d’Art Moderne Département des Aigles* de Marcel Broodthaers llevaba por subtítulo *L’aigle de l’oligocène à nos jours*. Inaugurada el 16 de mayo de 1972 en la Kunsthalle de Dusseldorf, podemos describirla como el proyecto más relevante en la propuesta de una práctica artística entendida como separación arte-ideología. Esta instalación consistía en la exposición de más de 300 objetos, pinturas, esculturas y utensilios representando águilas, objetos que habían sido prestados por diferentes colecciones privadas y públicas. A éstos se añadían imágenes del águila tomadas de la publicidad y prensa que se proyectaban en diapositivas en la misma sala. >>

De manera explícita Marcel Broodthaers realiza una síntesis ‘negativa’ de Duchamp y Magritte, paradójicamente orientada hacia “la verdad” según Martín Prada:

<< Cada uno de los objetos, fuera cual fuera su origen, estaba provisto de una pequeña placa con la siguiente mención: “Esto no es una obra de arte” que, evidentemente, no hacía sino contraer las proposiciones de Duchamp (“Esto no es una obra de arte”) y de Magritte (“Esto no es una pipa”). Sólo una negación, una exclusión interna parecía ser posible para señalar el “lugar de la verdad”. >>⁵⁶⁹²

A este respecto recordemos que Prada se encuentra profesionalmente próximo a las instalaciones artísticas, incluso por su docencia que disciplinadamente fluctúa entre “Arte y Arquitectura”:

<< profesor del Centro de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid CEES.>>⁵⁶⁹³

Desde una gramática *negación conceptual del arte* Broodthaers dota de un nuevo sentido el concepto de “identidad”:

<< Al plantear una equivalencia inicial de identidad entre el arte y el águila, Broodthaers incidía sobre los efectos de los prejuicios y hábitos que impiden una lectura correcta de las obras de arte y que determinan su definición. >>

... a partir de una aparente apropiación metodológica de Magritte, compartiendo el interés por la “contradicción” y el “sujeto” (yo):

<< Broodthaers trataba de evidenciar la diferencia abismal que hay entre la realidad del texto y el texto real. En este sentido utiliza aquí el objeto (las imágenes del águila) como una palabra cero, especificando así lo que le distingue profundamente de Magritte, cuyo arte permanecería, según Broodthaers,

⁵⁶⁹¹ *Op. cit.* p.187

⁵⁶⁹² MARTIN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001, p.120

⁵⁶⁹³ *Op. cit.* p. contraportada

fundamentado en una contradicción entre el objeto y la palabra, en beneficio de un estrechamiento de la noción de sujeto. Recordemos a este respecto que Magritte lo que trató de llevar a cabo con su enunciado “Esto no es una pipa” era la reconstrucción del lugar común de la imagen y el lenguaje.” (Michel Foucault, (1973) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1993, p.43). Si la relación entre imagen y texto en la negación propuesta por Magritte hacía, como proponía Foucault, que la plenitud visible de la forma se disipara (...) >>⁵⁶⁹⁴

A diferencia de Magritte, Broodthaers orienta la negación hacia el narcisismo proyectivo, que indirectamente cuestiona el yo a partir de una concreta instalación museística:

<< (...) la propuesta de Broodthaers asume un carácter aún más complejo, localizando aquél nuevamente en su propia exclusión. La inscripción “Esto no es una obra de arte” perturbaba la proyección narcisista del visitante sobre el objeto que contemplaba. Su pretensión era crear un efecto de choque que espantase al espectador, que le hiciese dudar, para así poder “admirar sin reservas la representación majestuosa del águila.” Birgit Pelzer, “Los indicios del intercambio”, Cat. exp *Marcel Broodthaers*, M.N.C.A.R.S., Madrid, 1992, p.32. >>⁵⁶⁹⁵

Como Broodthaers, también Buren práctica un sistemático “cuestionamiento del museo”, de su identidad y cierto narcisismo en sintonía con las ya citadas negaciones de Ad Reinhardt

<< *Les cabanyes de cerámica i espill*, E.A.A.C. Castellón, hasta el 25 de junio. *Las cabañas de cerámica y espejo* consiste en un contundente proyecto concebido por Daniel Buren para el Espai d'Arte Contemporani de Castellón, mediante el que trata de abundar en una de las ideas que ha vertebrado su trabajo: el cuestionamiento del museo como estructura ideológica y social. >>⁵⁶⁹⁶

La “negación” de Broodthaers finalmente deviene “conceptual” e utiliza como metodología artística la “reflexión crítica” pasando por la objetualidad para ir más allá:

<< Al quedar el concepto de arte reducido a su negación conceptual, Broodthaers denunciaba su envoltura mitológica o ideológica. Se trataba de “poner el arte en tela de juicio pasando por el objeto de arte que es el águila” (Marcel Broodthaers, extracto de la entrevista con Georges Adé, 1 octubre 1972, Cat. exp *Marcel Broodthaers*, M.N.C.A.R.S., Madrid, 1992, p.214); proponer, el último término, una reflexión crítica sobre la presentación del arte en público” (Los sistemas “disfuncionales” de análisis del museo son también discutidos por Rainer Bourgemeister en “The Eagle from Oligocene to the Present”, *October* 42, otoño 1987, p.141). >>⁵⁶⁹⁷

Mientras que la negación de Buren pasa por el abandono de otro objeto paradigmático en arte, “el caballete”, que a escala colectiva sintonizará con el “Situacionismo”:

<< Tras abandonar el caballete, Buren formó junto a Mosset, Parmentier y Toroni el grupo BMPT. Con el grupo fraguó una alternativa a los modelos impuestos por la figuración narrativa, proponiendo un modo de actuación artística coincidente con el Situacionismo. >>⁵⁶⁹⁸

Como metodología estudiada por Quesada, la “apropiación” (incluyendo el collage, quizás incluso como nuestra ‘tesis de citas’) deviene sorprendentemente creativa (“generando un nuevo “texto”.”)

<< (6) La *apropiación de imágenes*, artefactos, secuencias cinematográficas y todo tipo de elementos, generando un nuevo “texto”. La apropiación está más próxima a la técnica del montaje cinematográfico o a una secuencia de “citas”, esto es, un texto hecho a base de ensamblar diversos fragmentos, que al collage. ¿Por qué? En el *collage* el protagonismo es el del autor, en la apropiación la autoría es

⁵⁶⁹⁴ MARTIN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001, p.121

⁵⁶⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁹⁶ CLEMENTE José Luís, *Daniel Buren, un espíritu rebelde*, El Cultural, (El Mundo), 11 mayo 2006, p.32

⁵⁶⁹⁷ MARTIN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001, p.122

⁵⁶⁹⁸ CLEMENTE José Luís, *Daniel Buren, un espíritu rebelde*, El Cultural, (El Mundo), 11 mayo 2006, p.32

prácticamente colectiva, puesto que todos los párrafos o imágenes ‘apropiadas’ son reconocibles como tales, poseen significación propia, si bien ésta es alterada en el acto de la apropiación, al ser puestas en escena con otros párrafos e imágenes. >>

La apropiación se asocia significativamente con el devenir que, en tanto ‘metodología’ artística, Debord (francés como Buren que es coetáneo de los situacionistas) denomina *détournement*, que en esencia es una metodología “colectiva”:

<< Lo más próximo a la apropiación es lo que Guy Debord denomina: *détournement*. En la base de este modo de proceder, Debord afirma que: “hay que acabar con toda noción de propiedad personal en la materia. (...) Huelga decir que se puede no sólo corregir una obra o integrar diversos fragmentos y amañar de todas las maneras que se juzgen buenas (...). DEBORD Guy, *In girum imus nocte et consumumur igni. Basura y escombros*, Anagrama, Barcelona, 2000, p.91. Debord distingue entre dos tiempos de *détournement*: los *menores* y los *abusivos*. Los primeros (en mi opinión) podrían ser prácticamente asimilables al collage o al fotomontaje, mientras que los segundos, sí que se podrían considerar como apropiación y obra colectiva. >>⁵⁶⁹⁹

Sin olvidar que en el estudio de Prada el “collage” se valora como método reflexivo integrado en el apropiacionismo:

<< II.- La apropiación y el paradigma estético. *La Posmodernidad como proceso de alteración del conocimiento histórico*: El interés de las propuestas artísticas vinculadas al arte Pop por el fragmento, por el *ensamblage*, por el *collage*, por el préstamo, evidencia su inclusión dentro de un sistema de lenguaje que funciona a través de una reflexión sobre lo producido. >>⁵⁷⁰⁰

Retomamos la ‘metodología’ de Buren desde el citado cuestionamiento del museo (fundamentalmente de su identidad) que, por extensión, es el cuestionamiento del arte mismo y del artista:

<< Así, antepuso al arte representacional toda forma de posición política, invalidando la idea de creación y desluciendo el aura de la obra de arte, para promover la crítica a los museos, instituciones y al medio artístico. Esta comprometida posición -común entre una nueva generación de artistas vinculada entonces al arte conceptual- definiría su estrategia fuera del marco de la pintura, hasta reducir todo contenido pictórico a franjas de color verticales de 8,7 cm. de ancho, situadas sobre cualquier superficie. >>

Este cuestionamiento de la identidad, esencialmente niega todo narcisismo mediando una “repetición invariable” (en sintonía con Ad Reinhardt) que lleva la “estrategia de negación” hasta sus últimas consecuencias, que paradójicamente vuelven (circularidad viciosa) a la “señal identitaria” Buren:

<< Desde ese momento, las franjas de color de repetición invariable, en línea del más depurado Ad Reinhardt, han fundamentado su proceso de trabajo. Sin embargo, negando con ello toda posibilidad de evolución estilística, y neutralizando el carácter vocacional del artista, cabe preguntarse ahora si, con el paso del tiempo, paradójicamente no se ha convertido, esa misma estrategia de negación, en la afirmación última de su propio estilo y señal identitaria. >>⁵⁷⁰¹

Así de la metodología conceptual utilizada por Buren se desprenden algunos conceptos clave como el proceso de trabajo (‘método 8,7’), la negación del estilo y el ego, con la citada paradoja de identidad resultante desde una pretendida impersonal apropiación. Además hay aspectos que le interesan en sintonía con Ad Reinhardt (y que, veremos, también interesan a Soriano) y que nos llevan a una recurrente cita ‘negativa’ de Duchamp:

<< En la Norteamérica de posguerra, estas dos críticas de las prácticas tradicionales de representación se presentaron inicialmente como posturas excluyentes y no era extraño que se atacaran mutuamente con fiereza. Por ejemplo, la forma extrema de positivismo perceptivo autocrítico de Reinhardt había ido

⁵⁶⁹⁹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.82

⁵⁷⁰⁰ MARTIN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001, p.39

⁵⁷⁰¹ CLEMENTE José Luis, *Daniel Buren, un espíritu rebelde*, El Cultural, (El Mundo), 11 mayo 2006, p.32

demasiado lejos para la mayoría de los artistas de la Escuela de Nueva York y, ciertamente, también para los apologistas del arte moderno norteamericano; en especial para Greenberg y Fried que habían construido un dogma paradójico de trascendentalismo y crítica autorreferencial. Por otra lado Reinhardt atacaba con la misma vehemencia -si no más- a su adversario, es decir, la tradición duchampiana. >>

... y la ‘negativa’ metodología de negaciones de Ad Reinhardt se amplía a otras disciplinas artísticas que afectan también a Cage (y a Rauschenberg):

<< La virulencia de estas acusaciones resulta evidente en sus condescendientes comentarios acerca de Duchamp –“Nunca me ha gustado nada de Marcel Duchamp. Hay que elegir entre Duchamp y Mondrian.”- y su recepción en la obra de Cage y Rauschenberg –“Esa intromisión de poetas, músicos y escritores en el mundo del arte me parece vergonzosa. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg... Estoy en contra de la asimilación de todas las artes y de confundir el arte con la vida cotidiana”. La primera de las dos citas aparece en la conferencia Skowhegan de Ad Reinhardt, pronunciada en 1967 y citada por Lucy LIPPARD en *Ad Reinhardt*, Nueva York, 1981, p.195. La segunda afirmación aparece en una entrevista con Mary FULLER publicada bajo el título de “An Ad Reinhardt Monologue”, *Artforum*, 10 (noviembre de 1971) pp. 36-41. >>⁵⁷⁰²

Las negaciones de Ad Reinhardt, que interesaban a la tesis arquitectónica de Soriano, nos llegan vía Marchan:

<< Ad Reinhardt: *Doce reglas para una nueva academia* (1957)

Como pintor abstracto célebre “establecería ciertas reglas concernientes a nuestro arte” a fin de “hacerlo puro”.

El mal y el error en arte son los “procedimientos” y los “hechos” propios del arte. Los pecados y los sufrimientos del arte son siempre sus malos empeños y sus compromisos, sus realismos y sus expresionismos sin alma. >>

En el punto tres de las negaciones de Ad Reinhardt puede apreciarse una apología del proyecto, una paradójica afirmación dentro de las negaciones, cuando se afirma que todo “debe ser pensado previamente”:

<< Ad Reinhardt: *Doce reglas para una nueva academia* (1957)

Las Doce Reglas Técnicas (o Cómo Definir los Doce Puntos que hay que Evitar) que se deben seguir son:

1. Ninguna textura. (...) / 2. Ninguna huella de pincel, ninguna caligrafía. (...) / 3. Ningún esbozo, ningún dibujo. Todo, dónde comenzar y dónde acabar, debe ser pensado previamente. (...)

4. Ninguna forma. (...) Ningún volumen, ninguna masa, cilindro, esfera o cono, o cubo o (...)

Texto leído en el 45 congreso anual del College Art Association, en el Institute of Art de Detroit, el 26 de enero de 1957, tomado de *Art Press*, mai-juin (1973). >>⁵⁷⁰³

Buchloh aporta otros referentes de este histórico “manifiesto” negativo de Ad Reinhardt, “Art is Art”, *Art International* (diciembre 1962). Publicado después en Barbara Rose (ed.) *Art is Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Nueva York, Viking Press, 1975, p.56. Donde hasta se niega la negación de Duchamp (“ni *ready-mades*”):

<< (...) el manifiesto de Ad Reinhardt en favor de su principio de “el arte como arte”: “Nada de líneas ni imágenes, nada de formas, composición o representaciones, ni visiones, sensaciones o impulsos, ni símbolos ni signos ni empastes, ni decoración ni colorido ni figuración, ni placer ni dolor, ni accidentes ni *ready-mades*, nada de cosas, nada de ideas, nada de relaciones, nada de atributos, nada de cualidades - nada que no pertenezca a la esencia”. (...) >>⁵⁷⁰⁴

A partir del “formalismo” y de la “crítica” se intentará una síntesis (“integrar ambas”) entre Duchamp y Ad Reinhardt, cuya “fusión” ensayará inicialmente Kosuth:

⁵⁷⁰² BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.171

⁵⁷⁰³ MARCHAN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1990, p.368

⁵⁷⁰⁴ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.172

<< El formalismo empírico norteamericano de Ad Reinhardt (condensado en su fórmula “el arte como arte”) y la crítica de la visualidad de Duchamp (formulada por ejemplo en la famosa ocurrencia: “Toda mi obra anterior al *Desnudo* era pintura visual. Después llegué a la idea...” Marcel Duchamp, en una entrevista con Francis ROBERTS (1963), en *Art News*, diciembre de 1968, p.46.) aparecen fusionados en el intento de integrar ambas posiciones que realizó Kosuth a mediados de los años sesenta y que le condujo a su propia fórmula: “el arte como idea en cuanto a idea”. >>

La “extraña combinación” implica a otros artistas, interesándonos particularmente la alusión a las ya citadas *Pinturas negras* de 1959 de Frank Stella:

<< (...) esta extraña combinación de la postura nominalista de Duchamp (y sus consecuencias) y la postura positivista de Reinhardt (con todo lo que implica) no se inicia en 1965 con el arte conceptual, sino que ya estaba presente en la obra de Frank Stella, quien en sus *Pinturas negras* de 1959 había reivindicado tanto las pinturas monocromas de Rauschenberg como las de Reinhardt como punto de partida. Finalmente, fue la obra de Sol LeWitt -en particular sus Estructuras- la que permitió la transición al integrar tanto el lenguaje como el signo visual en un modelo estructural. >>⁵⁷⁰⁵

Precisamente el mismo autor se interesa por Buren, desde unos términos (*Les formes*:...) similares a los utilizados para Reinhardt:

<< Afirma Benjamin Buchloh en su clarificador análisis sobre *Les formes: peintures*, que “los elementos de Buren, potencialmente inadvertidos por los espectadores de las pinturas, funcionan como información visual almacenada. Como elementos visuales, oscilan entre una imagen del pasado que puede ser ‘memorizada’, incluso cuando se encuentra cubierta con una imagen ‘presente’, y otra que puede ser ‘actualizada’ como potencial, en el evento en que, tras haber sido liberada de su dominación por parte de un camuflaje histórico, entra en la visibilidad actual.” >>

Cruz Sánchez desde el concepto de *El arte como comentario del arte* (con netas resonancias del texto de Reinhardt) entiende que Buren practica la *deconstrucción del museo / galería* (equiparable al realizado por Broodthaers con el citado Museo de las Águilas) y que Buchloh centra en la “segunda etiqueta” que genera una comprensión súbita (un ¡eureka! que en nuestro trabajo venimos asociando al *satori* en el zen), un salto de la percepción al conocimiento:

<< “La presencia ambigua de esos elementos -que existe como ‘conocimiento’ y no como imágenes ‘vistas’ en el espacio expositivo- altera dramáticamente nuestra percepción de las pinturas visibles; una vez que hemos sido informados por la segunda etiqueta que hay allí, físicamente, otra obra de arte, nuestra relación con la pintura cambia en un modo semejante a como lo hace una persona que, en el transcurso de un diálogo, conoce, repentinamente, que hay oculta una tercera persona” (Buchloh, 2000, p.134) >>⁵⁷⁰⁶

El comentario de Buchloh sobre Buren incide sobre la importancia de lo todavía no visible, de la “potencialidad”, un concepto equiparable al de proyecto y que es obligatoriamente anterior a la obra (y necesariamente “invisible”):

<< (...) viene a demostrar cómo el objetivo fundamental del artista francés no fue otro que explicitar la entrada, en el ámbito de la visión actual, de toda esa “información visual almacenada”, que, durante tanto tiempo, se ha encargado y se encarga de comentar las obras artísticas. Se trata, en rigor, de una “actualización de lo invisible” que, como ya se ha indicado, sólo es posible a través de la “violación del eje” y, por consiguiente, de la generación de miradas marginales que tornen la ausencia en presencia, la potencialidad en actualidad. >>⁵⁷⁰⁷

Desde la viciosa circularidad de la tautología, la conceptualización de lo invisible (incluso oculto) interesa a la metodología de *travaux in situ*, utilizada habitualmente por Buren:

<< Esta modalidad dialéctica, que pone en tensa relación el “fondo visual” y la “imagen invisible”, se descubre como inapropiada a la hora de afrontar el análisis de otro de los *travaux in situ* que, de manera más lúcida, ha abordado la cuestión del “arte como comentario del arte”: se trata del trabajo conocido

⁵⁷⁰⁵ *Ibidem.*

⁵⁷⁰⁶ CRUZ SANCHEZ Pedro A. *Daniel Buren*, Nerea, San Sebastián, 2006, p.85

⁵⁷⁰⁷ *Op. cit.* p.86

como *Les formes: peintures*, adquirido por el Centre Georges Pompidou, en 1977, e instalado por primera vez en 1979. >>⁵⁷⁰⁸

Recordemos en qué consiste esta histórica intervención apropiacionista pero invisible de Buren, denominada *Les formes: peintures*, desvelada (hecha conceptualmente visible) por un pequeño texto (“segunda etiqueta”):

<< En esta ocasión, los lugares escogidos por Buren para su intervención fueron los delimitados por cinco cuadros realizados por Picabia, Utrillo, Kupka, Modigliani y Theo Van Doesburg, los cuales constituían algunas de las piezas más emblemáticas de la colección permanente del museo. Buren recortó unos *tissus rayés* con la medida exacta de los cuadros, y con las bandas exteriores pintadas en blanco. A continuación, fueron dispuestos detrás de cada una de estas obras, quedando, como única señal de su existencia, una etiqueta con todas las indicaciones precisas, que fue colocada sobre la etiqueta correspondiente al cuadro debajo del cual se encontraban sus intervenciones. >>⁵⁷⁰⁹

Por otra parte, Buren con sus “cabañas” (quizás con ecos de la mítica cabaña primigenia en medio de la naturaleza hostil, aquí la naturaleza deviene museo) cuestiona la arquitectura “narcisista”, desvelando su ego:

<< “El arte -señaló Buren en 1968- es la válvula de escape de nuestro sistema represor. (...)”, para añadir después cómo “la obra, situada en el centro del museo, deja irreversiblemente al descubierto la secreta función del edificio consistente en subordinarlo todo a su narcisista arquitectura (...) El museo revela un poder absoluto que irremediamente subyuga a todo lo que es atrapado / exhibido en él”. >>

... haciendo visible este invisible hecho arquitectónico / artístico:

<< En ese contexto de insubordinación, y a la vez de acomodo, cabe situar el proyecto EACC. Heredero de los *Merzbau* de Schwitters y los *Pround Raum* de El Lissitzky, Buren ha tratado de neutralizar con sus “cabañas” el espacio expositivo y cuanto éste representa. >>⁵⁷¹⁰

En este sentido recordamos que el ego de la arquitectura también queda desvelado por el *diseño invisible* de Chaves:

<< Se ha de recuperar, en principio, la concepción de la arquitectura como un universo cultural más amplio y rico que el producido profesionalmente y, por lo tanto, reconocer la existencia de reglas y códigos válidos más allá de aquellos acuñados por la cámara profesional. Desde este enfoque, debe considerarse inaceptable toda formación arquitectónica que no se sustente en una auténtica etnografía del hábitat. >>⁵⁷¹¹

Chaves a su nivel disciplinar (diseñador) también de-construye como Buren la arquitectura del ego (ensimismada y narcisista):

<< Finalmente, se ha de superar la concepción y práctica de la “arquitectura para arquitectos”, o sea, el ejercicio de la profesión dirigida exclusivamente a la aprobación de una élite en función de la obediencia de los cánones del gremio. >>⁵⁷¹²

Buren desde la citada de-construcción en el museo (citado en el Pompidou), construye un proyecto total (que paradójicamente incluye también la nada), en cierta medida una concepción conceptualmente antagónica de la *ArquiEscultura* (una exposición en el museo Guggenheim, que ya tratamos), cuando el artista reconsidera estas disciplinas:

<< Así, pintura, escultura y arquitectura acaban ocupando un todo en el que no hay nada que objetar más allá del espacio vacío. >>⁵⁷¹³

⁵⁷⁰⁸ *Op. cit.* p.82

⁵⁷⁰⁹ *Op. cit.* p.83

⁵⁷¹⁰ CLEMENTE José Luís, *Daniel Buren, un espíritu rebelde*, El Cultural, (El Mundo), 11 mayo 2006, p.32

⁵⁷¹¹ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.52

⁵⁷¹² *Op. cit.* p.53

⁵⁷¹³ CLEMENTE José Luís, *Daniel Buren, un espíritu rebelde*, El Cultural, (El Mundo), 11 mayo 2006, p.33

Finalmente recordamos que más allá del ego (artístico y museístico incluso), Quesada propone la creación colectiva como alternativa, citando ahora el método *brainstorming* (que luego trataremos):

<< (7) Para hacer un balance provisional de métodos de creación colectiva sería necesario incluir dos relacionados con el diseño y la industria cultural. Estos se dan normalmente (al menos) con dos estructuras diferentes.

En la gran industria cultural (superproducciones de cine, ópera, ballet o teatro) suele dominar una organización del trabajo sumamente jerarquizada. Se da pues, un trabajo en equipo pero éste siempre depende y está en función de un estamento superior. >>

... método integrado en procesos alternativos (incluso en el sentido literal de alternancia) entre el individuo y el grupo:

<< En pequeños grupos de cine, teatro, etc., o en pequeños estudios de diseño se da (al contrario) una especie de *brainstorming* colectivo en torno al problema a resolver, a partir del cual se desarrollan una serie de tareas específicas de modo individual, pero siempre fruto de esa génesis previa colectiva. (...) Finalmente habría de nuevo una puesta en común colectiva. >>⁵⁷¹⁴

02.7.21 Inventario de metodologías

El devenir o “proceso” se convierte en metodología en el arte moderno, equiparando su importancia con la que se le otorga en la filosofía oriental:

<< (...) los métodos tradicionales son esencialmente métodos de trabajo, mientras que los nuevos lo son de pensamiento. (...) los nuevos métodos son transferibles a la resolución de multitud de proyectos, mientras que los métodos tradicionales no se pueden descontextualizar del proyecto, u objeto, al que sirven. De hecho, el propio método artesanal surge de un característico proceso de trabajo con la materia, mientras que los nuevos métodos surgen de un razonamiento abstracto. Esta idea de diálogo con la materia, propio de los métodos tradicionales, evoca en nuestra memoria, casi de forma inmediata, algunos de los métodos practicados en la creación artística. >>

... en la que el camino (la vía ‘oriental’ o *do*) espiritualmente es más importante que el resultado (no meta):

<< Hay que tener en cuenta, no obstante, que desde los inicios del arte moderno el proceso es muchas veces más interesante que el resultado final. Incluso, se da el caso en donde la obra misma no es otra cosa que un proceso. >>

La valoración que hace Quesada de *la metodología en las teorías del diseño* implica que este “principio” / “proceso”:

<< tiene su máxima expresión en creaciones aleatorias, como algunas obra de John Cage. Aunque también nos remite a algunos planteamientos de la literatura contemporánea que juegan con las posibilidades combinatorias del lenguaje, como ciertas propuestas del grupo *Oulipo*. Son las iniciales de: *ouvroir de littérature potentielle* (*taller de literatura potencial*). >>⁵⁷¹⁵

Apreciamos, pues, que el acercamiento de John Cage a la filosofía oriental (particularmente al budismo zen) y las aportaciones literarias vanguardistas (“combinatoria”) del OULIPO ofrecen grandes contribuciones metodológicas enfatizando la potencialidad, equiparable al sentido de proyecto como potencial futuro.

⁵⁷¹⁴ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.82

⁵⁷¹⁵ *Op. cit.* p.99

Llegados a este punto debemos plantear una panorámica de metodologías, donde nos encontramos con una fundamental trilogía conceptual. Anticipamos así que la “caja de cristal” enfatiza la racionalidad, la “caja negra” valora la ‘irracionalidad’ creativa (diríamos que incluso ‘la magia’) y el “proceso autorregulado”, que desde una concepción equilibrante reconsidera el autoconocimiento y también el conocimiento de los demás:

<< (...) mientras los métodos tradicionales se valen de modelos formales, los nuevos métodos se apoyan en modelos simbólicos. Hay que entender, en este contexto, *formal* en su sentido literal, es decir, como configuración visual, y no en su significado dentro de la lógica formal. Por el contrario, por *simbólico*, no hay que entender las connotaciones figurativas o poéticas habituales, sino el significado que tiene en el campo científico o lógico matemático: aplicando esquemas, organigramas y diagramas. >>

Entre los “métodos tradicionales” y los “nuevos métodos” media el experto criterio de Christopher Jones (*Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.39 y ss.):

<< (...) todos los nuevos métodos intentan exteriorizar el proceso de diseño que habitualmente se desarrolla de modo inconsciente. Conforme a cómo se conciba este proceso, nos encontraremos ante un modelo de caja negra, de caja de cristal o ante un proceso autorregulado. Según Jones, esto correspondería a tres puntos de vista: el de la creatividad, el de la racionalidad y el del control sobre el proceso. JONES Christopher (...) O bien, dicho en otros términos, a las tres imágenes antes indicadas del diseñador como mago, ordenador o termostato. >>⁵⁷¹⁶

02.7.22 Metodologías, evolución desde la caja negra a lo global y holístico

Después de realizar un inventario de metodologías se observan algunas carencias, esencialmente de una “concepción global” capaz de generar una “filosofía del proyecto” potencialmente orientada hacia una concepción más integral y holística:

<< (...) el método no responde a una filosofía global, sino que es un instrumento o herramienta de trabajo. ¿Qué significa esto? Sencillamente que, dado que su función es la resolución de aspectos puntuales, no puede abarcar la concepción global del proyecto. Se hace pues necesario que detrás haya una filosofía del proyecto, una metodología, que guíe todo el proceso de diseño o de la creación en general. >>

... Se impone, por tanto, un desarrollo progresivo de la consciencia, como proyecto:

<< Volviendo a las diferencias entre metodologías inconscientes y conscientes, que aquí se tratan como procesos de caja negra o de cristal, hay que volver a insistir en la necesidad de no caer en el fácil error de presuponer o pensar que controlamos todas nuestras acciones. Así por ejemplo, puede darse el caso de pretender desarrollar un proceso de caja negra, y al hacerlo reducir éste a un esquema racional. >>⁵⁷¹⁷

Revisando los planteamientos de Christopher Jones “a modo de resumen”, observamos el re-descubrimiento de la pluralidad alternativa (asimilable al concepto de otredad). Se hace evidente una orientación vital que deviene espiritual, desde la

⁵⁷¹⁶ *Ibidem.*

⁵⁷¹⁷ *Op. cit.* p.100

interrogación esencial del yo (que interesa especialmente en la filosofía oriental, relacionado con el *I-Ching* o el ‘sí mismo’ budista), que implica el cuestionamiento esencial de la identidad (tema de nuestro trabajo):

<< Retomando, a modo de resumen, el planteamiento de Jones, es necesario que consideremos los tres comportamientos metodológicos como arquetípicos, e insistamos en este concepto, ya que, (...) son difícilmente alcanzables en la realidad cotidiana. De todas formas, esta virtual realidad arquetípica de los procesos metodológicos nos sirve de pauta para abordar los problemas proyectuales desde perspectivas diversas. Sin olvidar por ello que, tanto las metodologías como los mismo métodos, estarán subordinados a unas estrategias proyectuales, que serán, en definitiva, las que nos marcarán las pautas a seguir en la resolución de problemas. >>

... y vuelven a surgir en nuestro trabajo la ética (“postura”), la utopía, la paradoja y el *koan* (enigma auto-interrogativo en el zen):

<< (...) es posible afirmar que las metodologías son una interrogación a nosotros mismos, en el sentido de la opción vital o postura que adoptemos al proyectar. El método es una guía segura pero poco fiable. Y por último, las estrategias son una tentativa, casi siempre fallida, de intentar aprehender lo inaprehensible, de limitar lo que no posee márgenes, de abstraer lo concreto y concretar lo abstracto.>>⁵⁷¹⁸

02.7.23 Metodología caja transparente

Después de estas matizaciones sobre una panorámica de metodologías, aclaramos una de ellas, la más antigua, ortodoxa y menos evolucionada respecto a los parámetros que nos interesan, aquella concepción mecanicista que considera al “diseñador como caja transparente”, tal como lo define Christopher Jones (*Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.43):

<< Si en los procesos de caja negra el diseñador era considerado (siempre según Jones), como un mago, en la caja transparente será comparado a un ordenador. Al igual que en éstos, los *inputs* coinciden con los *outputs*. O lo que es lo mismo, todo el resultado final es fácilmente deducible de las premisas que se incluyen en el *brief* inicial.

Jones, lo define como, “la persona que opera exclusivamente con la información que recibe, y lleva a cabo su labor mediante una secuencia planificada de etapas y ciclos analíticos, sintéticos y evolutivos hasta reconocer la mejor de todas las posibles soluciones.” >>

... señalando la escasa capacidad creativa de este método:

<< (...) esta situación es poco probable. De todas formas, los procesos de caja transparente son especialmente útiles en resoluciones técnicas, de planificación, donde el objetivo es más racionalizar el proceso que buscar soluciones nuevas o innovar lo ya dado.>>⁵⁷¹⁹

De hecho no parece casual que Jones asocie esta metodología con la informática (“ordenador”):

<< La imagen de un diseñador racional o sistemático se parece mucho a una computadora; (...) Es evidente la validez de este presupuesto en el caso de una optimización, mediante computador, de las variables en una situación conocida de diseño, (...) pero este presupuesto también es fundamental para los métodos sistemáticos, tales como morfología e ingeniería de sistemas, puestos a prueba por el ‘computador’ humano.>>⁵⁷²⁰

⁵⁷¹⁸ *Ibidem.*

⁵⁷¹⁹ *Op. cit.* p.103

⁵⁷²⁰ JONES Christopher John. *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.43

02.7.24 Metodología caja negra

El diseñador como caja negra en cierta medida se opone a la concepción anterior (“caja de cristal”), diríamos que como el *yin* parece oponerse al *yang* en la filosofía oriental. Pero quizás podamos encontrar un sentido de complementariedad, incluso de unidad como el *tao* que engloba la dinámica relación *yin-yang*.

El “diseñador como caja negra” se interesa por el devenir y por la dimensión trascendente del “creador” como “demiurgo”:

<< (...) la creación no es inferida por sus premisas iniciales, sino que las supera ampliamente, dando lugar a una creación inesperada, sorprendente y original (entendiendo original como primer principio, causa primera, algo nuevo de lo que surgirán otras cosas. Remite pues a un doble significado; a los orígenes míticos del demiurgo creador, y a un desarrollo continuo de un progreso sin fin) >>⁵⁷²¹

Jones contrastando diferentes autoridades históricas de la metodología proyectual, desvela la dimensión misteriosa, al tiempo que trasciende la aparente irracionalidad de esta categoría metodológica que valora los inexplicables “misterios de la creatividad”:

<< Una importante minoría de teóricos del diseño, principalmente Osborn (1963), Gordon (1961) y Broadbent (1966) sugieren que la parte más valiosa del proceso del diseño se produce en la mente del diseñador y, parcialmente, fuera de su control consciente. A pesar de su propuesta “irracional”, el punto de vista de la caja negra puede expresarse con claridad mediante términos psicológicos o cibernéticos: podemos decir que el diseñador humano, al igual que otros animales, es capaz de dar respuestas o outputs en los que confía, y que frecuentemente tienen éxito sin que pueda explicarse cómo lo obtuvieron. Cuando los misterios de la creatividad están expresados de esta manera, podemos intuir que son sólo casos especiales de nuestra igualmente misteriosa naturaleza, en la que producimos muchos outputs, o acciones, sin una posible explicación. >>⁵⁷²²

A su vez Jones es citado como autoridad metodológica, destacando la dimensión abierta y creativamente imperfecta (que también hemos visto interesa al concepto *wabi-sabi* en el zen), incluso en algunos casos con ecos de naturaleza y así en ocasiones ‘tormentosa’ (“brainstorming”), puede que hasta tan romántica como alguna tendencia literaria histórica:

<< Es fácil comprobar como Jones, y otros autores, describen una serie de métodos basados en las premisas de la caja negra (brainstorming, sinestesia, desbloqueo mental, etc.) que tiene mucho de desencadenante psicológico.

También es cierto que con estos planteamientos no se pretende acotar el mecanismo de la caja negra, puesto que en definitiva, se considera como un factor imprevisible o desconocido y por tanto: no computables con precisión taxonómica. >>⁵⁷²³

Incluso ya desde el contexto escolar nos resuenan estos literarios ecos románticos (con “tempestad” incluida) frente a la racionalidad y las “reglas”:

<< *Sturm und Drang*. Shiller: Hacia 1770 empieza a difundirse un nuevo estilo literario llamado *Sturm und Drang* (“Tempestad y empuje”). De sensibilidad prerromántica, defiende el sentimiento y la libre fantasía frente a la razón y las reglas clásicas. Su principal teórico es Johann G. Herder (1744-1803), quien al identificar lengua y espíritu nacional, estudia la poesía popular y el folclore.

⁵⁷²¹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.101

⁵⁷²² JONES Christopher John. *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.40

⁵⁷²³ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.101

Friedrich von Shiller (1759-1805) es el más importante escritor del siglo. Su carácter rebelde y su obsesión por la libertad le acercan al espíritu *Sturm und Drang*. Poeta (*El canto de la campana*) y estudioso de estética, es sobre todo dramaturgo. >>⁵⁷²⁴

Entre lo racional y lo irracional, aparece el concepto de “diseñador como mago” que aunque no deja de ser una licencia poética ligada al método de “caja negra”, deviene eficaz estrategia creativa aunque pueda carecer de una “explicación”:

<< Muchas de las acciones humanas únicamente encuentran explicación si se supone que están gobernadas en gran medida por un sistema nervioso capacitado en el que no interviene el pensamiento consciente. La visión creativa del diseño, *el diseñador como mago*, es una descripción poética de cualquiera de las líneas subyacentes a las acciones humanas o de otros animales que poseen un sistema nervioso.

Es, por tanto, *racional* creer que las acciones hábiles están inconscientemente controladas e *irracional* esperar que el diseño pueda tener una explicación completamente racional. >>⁵⁷²⁵

Como conclusión puede incluso ironizarse sobre su racionalidad, desde una posición antagónica del “*a priori*” que conceptualmente caracteriza a todo proyecto:

<< (...) *a posteriori*, todo es justificable racionalmente, siempre encontraremos una causa u otra. Si aplicamos el criterio *a priori*, el asunto puede ser incluso perjudicial (desde un punto de vista creativo), puesto que se olvida algo tan esencial como es el distinguir entre:

- lo que es analizar un diseño a posteriori, esto es, ya producido.
- lo que es su complejo proceso de gestación, en el que siempre interviene una gran dosis de intuición.
- lo que son sus premisas, o programa inicial al que debe ajustarse.

No se deben aplicar los mismos criterios a estos tres aspectos con lógicas tan diversas. >>⁵⁷²⁶

02.7.25 Metodología sistema autorregulado

El concepto de diseñador como “sistema autorregulado” desprende algunos términos que nos interesa desglosar:

<< En los procesos donde el diseñador es considerado como un sistema auto-regulado o auto-organizado, que es como lo denomina Jones, se hace referencia a todas aquellas situaciones donde éste controla, tanto la estrategia como la expresión configuradora, actuando en continuos reajustes, (...) Este modo de operar yo lo he denominado: modelo termostato, puesto que se da una autorregulación continua en función de las circunstancias cambiantes y de la mirada distante del proceso seguido para, a continuación, reajustarlo. >>

Así el “metaproceso” puede ser equiparable con el concepto artístico de tautología (“un proceso del proceso”) que ya citamos, pero también con el concepto de distanciamiento (“mirada distante”) y con el de cambio continuo (“circunstancias cambiantes”) que nos permitirán reencontrarnos con términos del budismo zen en relación con el ‘sí mismo’:

<< En tal sentido, también se puede hablar de un metaproceso, puesto que en realidad se trata de un proceso del proceso, en aquellos casos en que enfatiza (principalmente) el reajuste o autorregulación del proceso desarrollado. >>⁵⁷²⁷

⁵⁷²⁴ REDAL Enric Juan (ed.) *La Enciclopedia del Estudiante. 04 Literatura Universal*, Santillana - El País, Madrid, 2005, p.80

⁵⁷²⁵ JONES Christopher John, *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.40

⁵⁷²⁶ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.102

⁵⁷²⁷ *Op. cit.* p.104

El ‘distanciamiento’ y el ‘dejar pasar’ (“se deja llevar”) como metodología podría sintonizar con la práctica meditativa del *za-zen*, que como aquí permite comprender lo ilusorio (en el budismo) y acceder a la verdad (“falsificación continua”):

<< (...) lo que acontece en este tipo de metodologías es que el diseñador se distancia de su práctica, para reflexionar sobre su modo de proceder, y así retomarla con un sentido más crítico.

A diferencia de los procesos de caja negra, en los que el diseñador se deja ‘llevar por’ o ‘confía en’ su capacidad resolutoria sin más, aquí esta capacidad está mediatizada por la falsificación continua de sus hipótesis de trabajo. >>⁵⁷²⁸

De manera reiterada (como la práctica meditativa continuada) el concepto de dejar pasar (“distanciamiento”) que diseña Matchett, aparece en sintonía con la ‘metodología’ utilizada en el citado *za-zen*:

<< -*Método fundamental de diseño de Matchett*: Consigue un distanciamiento del problema.>>⁵⁷²⁹

Y si la actitud del ‘dejar pasar’ aparece como una metodología afín con *za-zen*, esta concepción se refuerza al considerar que también es una práctica espiritual “en equipo” (en el sentido de práctica colectiva compartida):

<< (...) a diferencia de los procesos de caja de cristal, el material o datos con que se opera no son (única y exclusivamente) factores externos claramente definidos y acotados, dado que se introduce la subjetividad del diseñador como aspecto a tener en cuenta, (...) Primero se interpreta la realidad y se actúa en consecuencia, después se intenta racionalizar y describir el proceso objetivamente, para finalmente, volver a actuar desde una perspectiva más racional. >>

... en este sentido se potencia el trabajo en equipo y el sentido crítico ‘distante’:

<< (...) dada la dificultad de uno mismo para distanciarse de su modo de proyectar, este sistema es idóneo para trabajos en equipo. Lo cual permite ver un problema desde diversas perspectivas, facilitando el reajuste, no sólo con respecto a las soluciones adoptadas, sino también con respecto a los propios procesos desde una óptica crítica. >>⁵⁷³⁰

Por otra parte, en el “sistema autorregulado” la autodisciplina forma parte del método:

<< Otra de las ventajas a favor de este proceso, es la de afrontar dos de los principales problemas derivados de las metodologías de caja negra y de caja de cristal:

- Por un lado, el trabajo colectivo permite abordar la numerosa información que puede surgir de la aplicación de los métodos creativos.

- Por otro, esta diversidad de miembros genera una pluralidad de planteamientos que permite indagar y acometer un proyecto desde vías paralelas, e incluso contradictorias, sin que ello provoque dispersión o bloqueo en el proceso de trabajo. >>

Debiendo prestarse atención a cierta tendencia al ensimismamiento, que podría derivarse del uso de cierto “metalenguaje”:

<< - Un tercer aspecto importante en este sistema es la “creación de un metalenguaje de términos” (...) Este metalenguaje, que denomino meta-proceso, consiste, esencialmente, en la elaboración de modelos aproximativos, en los que poder tantear, contrastar, y en algunos casos comprobar, la idoneidad o no, según los criterios de evaluación que nos planteemos, de una serie de propuestas. >>⁵⁷³¹

No obstante también se produce otra problemática más precisa en este “sistema autorregulado”:

<< El *handicap* más importante en este tipo de planteamientos es que requieren de una coordinación plena. No son aconsejables por tal motivo: ni grupos demasiado amplios, ni demasiado reducidos. En el

⁵⁷²⁸ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.104

⁵⁷²⁹ *Op. cit.* p.145

⁵⁷³⁰ *Op. cit.* p.105

⁵⁷³¹ *Ibidem.*

primer caso, por razones obvias de inoperancia, confusión o complejidad innecesaria; en el segundo supuesto, por la tendencia que se da, en tal caso, a personalizar los procesos destruyéndose cualquier conjunción de equipo. >>⁵⁷³²

Con el “sistema auto-organizado” (deriva lingüística generada por cambio en la fuente documental) pasamos del meta-proceso al “metalenguaje” utilizando la ‘naturaleza’ del árbol que, como hemos visto, interesa a varios autores (*Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Ch. Alexander):

<< Un buen ejemplo de tal meta-lenguaje lo suministra el método fundamental de diseño de Matchett. En este caso el lenguaje común mediante el cual los objetivos exteriores y las estrategias propuestas pueden describirse, incluye un árbol de objetivos primarios, secundarios y terciarios, además de un cuadro enumerado de propósitos generales que describen las fases del ciclo de la vida de un diseño de ingeniería.>>⁵⁷³³

Cuando, comparándolo con los otros métodos citados, se concibe al diseñador como “sistema autorregulado” (o auto-organizado), se evidencia positivamente “anárquico” (término también asociado tópicamente a la ‘in-disciplina artística’) y, no obstante, como “sistema abierto” esencialmente participativo y con orientación “interdisciplinar”:

<< Podemos concluir que, si consideramos la caja de cristal como un sistema jerárquico, por la necesaria división de tareas y clasificación de problemas y subproblemas; y la caja negra como autárquico, ya que las decisiones y procesos dependen del modo de proceder de cada diseñador; el sistema autorregulado lo podemos considerar anárquico, en el sentido positivo del término, dado que absurdamente a tal concepto, como al de *caos*, se les suele dar connotaciones negativas. Anárquico, puesto que se concibe como un sistema abierto de elaboración del proyecto, con la participación plena de cada uno de los miembros del equipo, estando éste, además, constituido en muchos casos por un carácter interdisciplinar. >>⁵⁷³⁴

Cuando Ch. Jones define al “diseñador como sistema auto-organizado” aparecen unos interesantes atributos asociados, como son la “observación” (también practicada por la meditación) y el desarrollo personal en relación con el término “sí mismo” (también asociable al budismo):

<< El propósito de este modelo de múltiples situaciones (o estrategia de múltiples objetivos) es la capacitación de cada miembro del equipo para la observación, por sí mismo, del grado en que las acciones de investigación producen o no un equilibrio aceptable entre el nuevo diseño, las situaciones influencias por el diseño y el coste del mismo. >>

... y, sin embargo, al considerarse como “sistema auto-organizado” podría relacionarse conceptualmente con otro ensimismamiento (“meta-lenguaje”) dotado de cierta valoración negativa (metodológica circularidad viciosa), que podría asociarse al bloqueo por ‘tablas’ en ajedrez (‘otra’ cita metodológica de Duchamp):

<< Esto puede obtenerse, primero, mediante la creación de un meta-lenguaje de términos, lo suficientemente general como para describir las relaciones entre una estrategia y una situación de diseño y, segundo, mediante la evaluación en este meta-lenguaje de un modelo que prediga los resultados probables de estrategias alternativas, en orden a seleccionar el resultado más prometedor. >>⁵⁷³⁵

Ch. Jones considera el método Matchett (también definido como M.F.D.) como uno de los más representativos del “sistema auto-organizado”, interesándose muy especialmente por “sus pensamientos” con lo que se presupone una auto-observación:

⁵⁷³² *Ibidem.*

⁵⁷³³ JONES Christopher John. *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.49

⁵⁷³⁴ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.105

⁵⁷³⁵ JONES Christopher John, *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.49

<< *Objetivo:* Capacitar al diseñador en la percepción y control del modelo de sus pensamientos y relacionar este modelo con todos los aspectos de la situación de diseño. >>⁵⁷³⁶

Quesada también cita a Matchett y su *Método fundamental de diseño* destacando en una somera definición el término “distanciamiento” que nos interesa particularmente por tratarse de una estrategia fundamental en la práctica de meditación zen (distanciarse de los pensamientos observados):

<< *Método fundamental de diseño de Matchett:* Consigue un distanciamiento del problema. >>⁵⁷³⁷

Recordemos que Matchett forma parte de la élite (también en el sentido literal de “minoría”) de especialistas ‘históricos’ en metodología proyectual, particularmente interesada en “la mente”:

<< Una importante minoría de teóricos del diseño, principalmente Osborn (1963), Gordon (1961), Matchett (1968) y Broadbent (1966) sugieren que la parte más valiosa del proceso de diseño se produce en la mente del diseñador y, parcialmente, fuera de su control consciente. >>⁵⁷³⁸

Curiosamente Matchett aparece asociado a Duchamp, tanto a nivel artístico como de pensamiento:

<< *Pensamientos con conceptos:* Este es el modo de pensamiento M.F.D. más difícil de comprender. Consiste en imaginar o dibujar los modelos geométricos que capacitan al diseñador para relacionar la ordenación M.F.D., (...) con el modelo de sus opiniones y pensamientos. Los diagramas de Matchett y de sus estudiantes para ilustrar este modo de pensar, tienen reminiscencias de los cuadros astrológicos, figura 2.2.1. (...) y de las palabras crípticas y pinturas de artistas tales como Marcel Duchamp [*Gran vidrio*], figura 2.2.2. (...) Matchett los llama “arquetipos sintéticos”, sugiriendo que aquí se está enfrentando con aquello que gobierna la asociación de pensamientos. >>⁵⁷³⁹

El “método fundamental de diseño de Matchett (M.F.D.)” parece adquirir ‘otra’ dimensión entre trascendente, ocultista y terapéutica:

<< Aunque los objetivos y los resultados del M.F.D. parecen buenos, los medios de obtención de los resultados parecen misteriosos y, en cierta manera, peligrosos. La pretensión de Matchett de haber encontrado un medio para cambiar “el umbral de la conciencia” y de percibir y manipular “la estructura del pensamiento”, suena a increíble y amenazador, recuerda la psicología del curandero y los lavados de cerebro. >>

... incluso Matchett considera que se trata de una “práctica liberadora” donde aparecen implicados términos como “arte” y “religión”:

<< Matchett responde diciendo que el M.F.D. es una práctica liberadora que aumenta el propio respeto. (...) reconoce que existe un “suave matiz emocional” y “aspectos desagradables”, pero debido a que todo estudiante “controla personalmente hasta dónde llegar para que el peligro esté minimizado”. Cualquier deseo de poner a prueba el M.F.D., sin la ayuda de su inventor, reconocería que está explorando la parte de la experiencia accesible sólo a través de la religión, del arte, del psicoanálisis, de la dinámica de grupos, de la inyección de drogas, a través de la locura, de los cursos de autodomínio y de adoctrinamiento; es un aspecto de la experiencia que alguna gente confunde con la crueldad o el autoengaño y otros con la realidad y el bien fundamental. >>⁵⁷⁴⁰

Pero, sorprendentemente, el “M.F.D.” se ha probado como eficaz herramienta metodológica utilizada por los “diseñadores prácticos” y cuenta con gran prestigio y reconocimiento ‘oficial’. En este sentido parece integrar los conceptos de proyecto (pensamiento) y obra (práctica), una preciada cualidad que no todos los métodos pueden

⁵⁷³⁶ *Op. cit.* p.158

⁵⁷³⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.145

⁵⁷³⁸ JONES Christopher John, *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.40

⁵⁷³⁹ *Op. cit.* p.161

⁵⁷⁴⁰ *Op. cit.* p.168

ofrecer frente al bloqueo procesual o ‘tablas’ (ensimismamiento en ajedrez, o meta-lenguaje ‘autista’ en diseño):

<< El método M.F.D. podría describirse como el aprendizaje de un metalenguaje que expone el modelo de pensamiento, y facilita la igualación de este modelo del problema. (...) En la actualidad, es razonable suponer que el método Matchett es uno de los pocos métodos sistemáticos que funcionan bien en las diarias situaciones de diseño. El hecho de que muchas compañías inglesas continúen manteniendo el curso es, evidentemente, un dato a su favor; muchos de los esfuerzos de los metodólogos del diseño han recibido un apoyo insignificante por parte de los diseñadores prácticos. >>⁵⁷⁴¹

Matchett también aparece relacionado con otro método de diseño, la “sinestesia”, que transforma la circularidad viciosa (ensimismamiento y bloqueo) en una creativa circularidad como método, en cierta medida equiparable al ciclo creativo-destructivo-creativo de la naturaleza:

<< Sinestesia: Utilizando de nuevo la visión del diseño como una “black box”, podemos considerar el método sinestesia, como la realimentación del input de la caja negra mediante el output de ésta, utilizando cuidadosamente tipos elegidos de analogías como instrumentos para la transformación del output en input. >>⁵⁷⁴²

Recordemos en este contexto ciertas afinidades metodológicas que indirectamente inciden sobre el concepto de identidad (“analogía”):

<< -*Sinestesia*: Similar al *Brainstorming*, pero variando el proceso y las técnicas (equivale a la *sinéctica*, y también en cierto sentido a la *analogía*, entendida ésta como método y no como modelo) >>⁵⁷⁴³

La “sinestesia” también tiene una gran incidencia sobre el establecimiento de la identidad, incluso colectiva (“lenguaje corporativo”):

<< Sinestesia: (...) la exploración del pensamiento externo del diseño parecería depender del hallazgo de un lenguaje corporativo, en el que las formas, como oposición al detalle de problemas y soluciones, pudieran manipularse y organizarse con rapidez (...) Matchett, en el método, parece haber desarrollado imágenes mediante las cuales los pensamientos del diseñador pueden estar al nivel de los modelos de un problema de diseño. >>⁵⁷⁴⁴

Valoramos una curiosa referencia a Goethe (*Las afinidades electivas*, Bruguera, Barcelona, 1986, p.42 y ss.) en el método “sistema auto-regulado”:

<< (...) el sistema auto-regulado requerirá de una perfecta, y sobre todo cordial, coordinación entre los componentes del grupo que opten por este sistema. Teniendo en cuenta que la solución será fruto del proceso colectivo, no de la suma de las diversas individualidades que integren el grupo. El resultado final, será pues equivalente al de una reacción química, o a lo que acontece en las *afinidades electivas* de las que nos habla Goethe. (...) >>⁵⁷⁴⁵

Esta referencia de Goethe a su vez establece algunas “afinidades” con otras obras del autor pero también con otras disciplinas. Nuestro trabajo podría sintonizar con esta sorprendente inspiración en la “química” (en nuestro caso en la genética) no obstante dotada de implicaciones “éticas” y colectivas (“ley social”), interesándonos también el concepto de “renuncia” que en nuestro trabajo siempre adquiere una dimensión espiritual:

<< *Las afinidades electivas. Die Wahlverwandschaften* (1809). En un principio, debido a su motivo de renuncia, Goethe planeó que esta novela, proyectada el 11 de abril de 1807, fuera una parte más de los

⁵⁷⁴¹ *Op. cit.* p.165

⁵⁷⁴² *Op. cit.* p.42

⁵⁷⁴³ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.146

⁵⁷⁴⁴ JONES Christopher John, *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.43

⁵⁷⁴⁵ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.105

Años de peregrinaje de Wilhem Meister, pero acabó creciendo y convirtiéndose en una de las novelas más cerradas y complejas de Goethe. Un argumento convencional de amores cruzados se convierte así en una reflexión sobre la oposición que impera entre la ley natural de las “afinidades electivas” (un concepto extraído de la química de la época) y la ley social de las decisiones éticas. La novela fue considerada inmortal por muchos de los coetáneos de Goethe. >>⁵⁷⁴⁶

Esta dimensión trascendente en Goethe aparece reforzada por la dimensión de vivencia personal y por el conocimiento del ‘sí mismo’ que indirectamente implica:

<< Lunes, 9 de febrero de 1829. Goethe habló mucho de *Las afinidades electivas*, (...) No hay ni una sola línea en *Las afinidades electivas* que yo no haya vivido personalmente, y esconden mucho más de lo que alguien podría ser capaz de captar con leerla una sola vez. >>⁵⁷⁴⁷

Goethe reflexiona sobre el peligro de ensimismamiento metodológico, incluso con la mediación de la “Naturaleza” (con mayúsculas):

<< 14.- El investigador de la Naturaleza debe guardarse de no convertir la observación en concepto, el concepto en palabras, y tratar y proceder con estas palabras como si fueran objetos. >>⁵⁷⁴⁸

El concepto de lo “inaprensible” en Goethe conceptualmente parece anticipar el concepto de diseñador “mago”, que hemos asociado a la metodología de la “caja negra”:

<< Domingo, 6 de mayo de 1827. El único producto de *cierta envergadura* en el que soy consciente de haber trabajado tratando de representar una idea que lo atravesara todo sería, tal vez, *Las afinidades electivas*. Gracias a ello, esta novela ha resultado aprehensible para el entendimiento, aunque no por eso se ha vuelto necesariamente *mejor*. Antes bien soy de la opinión de que *cuanto más incommensurable e inaprehensible para el entendimiento sea una producción poética, tanto mejor*. >>⁵⁷⁴⁹

Retomando la contemporánea metodología proyectual, observamos que para Morris Asimov el proyecto aparece acotado entre lo “general” y lo “particular”, conceptos esenciales para la génesis de un “programa”:

<< Todo programa que se establezca para la resolución de problemas proyectuales parte pues, como bien indica Morris Asimov, (*Introduction to Design*, Prentice-Hall, Inc. New Jersey, 1962) de dos supuestos: Por un lado, de un principio general, esto es, de las leyes o normas del diseño; por otro, de la información acerca del proyecto en particular que se quiera resolver. A partir de ambos se establece el programa.>>⁵⁷⁵⁰

Esta teoría de Asimov aparece acotada entre principios “fácticos” y “éticos”:

<< (...) principios generales del proceso de diseño en la teoría de Asimov. (...) distingue entre principios fácticos, que se pueden comprobar empíricamente y constituyen las bases intrínsecas del proyecto, y los éticos, que representan valores y costumbres de cada cultura y constituiría la base externa del proyecto.>>

Para nuestra valoración del proyecto nos interesan los principios “fácticos” dado que van desprendiendo conceptos clave como devenir (“progresión”), circularidad viciosa (“reiterativo”) y visión periférica (“visión de los márgenes”), además del fundamental devenir conclusivo de proyecto a obra (“producción”):

<< Los principios *fácticos* son: 1. El proyecto es una progresión que va de lo abstracto a lo concreto.
2. Pero es, simultáneamente, un proceso reiterativo de resolución de problemas, lo que implica una visión de los márgenes a cada paso. (...)

⁵⁷⁴⁶ ECKERMANN Johann Peter, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, El Acantilado, Barcelona, 2005, p.992

⁵⁷⁴⁷ *Op. cit.* p.360

⁵⁷⁴⁸ GOETHE, *Goethe y la ciencia*, Siruela, Madrid, 2002, p.55

⁵⁷⁴⁹ ECKERMANN Johann Peter, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, El Acantilado, Barcelona, 2005, p.718

⁵⁷⁵⁰ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.108

6. Para que un proyecto se pueda concluir será preciso acompañarlo de las instrucciones necesarias para su producción y su comunicación o difusión. >>⁵⁷⁵¹

Luego en los principios “éticos” de la teoría de Asimov, se insiste en la necesidad del devenir del proyecto a obra y del nivel personal al colectivo:

<< Como principios *éticos* establece: 1. Todo proyecto es una respuesta a las necesidades que se pueden satisfacer por los factores productivos o tecnológicos de la cultura.
2. Debe ser materialmente viable.
3. Deberá aportar ventajas al consumidor y, como no, al financiero, puesto que en caso contrario no se llevaría a término.
4. Se regirá asimismo por el principio de optimización, esto es, se escogerá la solución óptica entre las alternativas posibles o permisibles. (...)
6. El coste del proceso nunca deberá exceder los resultados obtenidos. >>⁵⁷⁵²

La duda sistemática aportada por Quesada (“dudo”) que ya fue ‘popularizada’ hace siglos por Descartes (como vimos), ahora parece implicar también a la teoría de Morris Asimov, y en ambos casos es utilizada en tanto metodología:

<< Se puede observar como estos principios, sobre todo los “éticos”, responden a una concepción del mundo muy determinada. Incluso me atrevería a cuestionar el carácter universal de algunos principios fácticos. Es más, dudo que puedan existir principios universales, aunque sí que es necesario aceptar estos principios con carácter operativo, fruto de la convención y del acuerdo de una comunidad científica. (...) A pesar de todo, considero que Asimov es todavía, hoy por hoy, un referente clásico en la construcción de cualquier teoría del diseño. >>⁵⁷⁵³

02.7.26 Metodología y evolución personal de los maestros

Christopher Jones se muestra crítico (y autocrítico también) con la rigidez metodológica, lo que le permitirá evolucionar hacia un ‘segundo’ Ch. Jones, el de *Diseñar el Diseño*. Un proceso de evolución personal equiparable al seguido por Ch. Alexander, orientándose ambos hacia una humanización del diseño:

<< Jones, aclara ciertos malentendidos y sobre todo ortodoxias que se habían desarrollado a partir de los planteamientos metodológicos de los años sesenta e incluso de rígidas aplicaciones de los suyos propios. Así, poniendo las cosas ciertamente en su sitio, indica que: “La metodología no debe ser un camino fijo hacia un destino concreto, sino una conversación sobre todas las cosas que podemos hacer que sucedan” JONES Christopher John. *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.1. Esta crítica es muy oportuna (...) >>

... y en este cuestionamiento del método aparece citado Descartes como histórico mediador metodológico entre Platón y los diseñadores contemporáneos interesados por los “modelos casuísticos” entre los cuales Munari fue de los más populares:

<< Los modelos casuísticos se remontan a toda la tradición lógico-deductiva. Desde Platón a los metodólogos de la década de los sesenta, pasando por Descartes. Una de las últimas ‘recetas’ divulgativas aplicadas al diseño la tenemos en Bruno Munari: (...) >>⁵⁷⁵⁴

En cierta medida Ch. Alexander también se ‘populariza’ cuando evoluciona significativamente desde la matemática aplicada a la metodología proyectual, es decir del

⁵⁷⁵¹ *Op. cit.* p.109

⁵⁷⁵² *Ibidem.*

⁵⁷⁵³ *Ibidem.*

⁵⁷⁵⁴ *Op. cit.* p.110

Ensayo sobre la síntesis de la forma hasta el humanismo proyectual participativo de Un lenguaje de patrones:

<< Alexander, Christopher, (1936) Estudió Matemáticas y Arquitectura. Su libro *Notes on the Synthesis of Form*, publicado en 1964, se convirtió en un clásico de la metodología del diseño. Desde 1970 imparte sus enseñanzas en la Universidad de Berkeley (California). Con sus libros *A Pattern Language* (1977) y *The Timeless Way of Building* (1979) estableció las bases conceptuales para una metodología conceptual en la arquitectura, el urbanismo y el diseño. >>⁵⁷⁵⁵

Como consecuencia se produce un cierto cuestionamiento del cientifismo, en sintonía con aquella historia antes citada (en el contexto de la metodología científica) de la subjetiva lectura del termómetro (J. Abercrombie), y una valoración del “modelo aleatorio”, en detrimento de actitudes rígidas y totalitarias:

<< (...) el diseñador, en definitiva, escoge aleatoriamente aquellas variables o informaciones que él considera más significativas de todas las posibles. (...) El modelo aleatorio nos advierte pues del absurdo de la pretensión de una determinación total del proceso de diseño. >>⁵⁷⁵⁶

02.7.27 De la Caja a Cage, metodología musical, incluso silenciosa

Quesada se apropia de un texto de Christopher Jones, *Diseñar el diseño* (Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.101 y s.) quién, a su vez, referencia a John Cage y la metodología musical azarosa.

<< También he creído oportuno reproducir (...) una página del libro de Jones: *Diseñar el diseño*, puesto que me parece un colofón perfecto para comprender el significado y la dimensión cultural de este tipo de modelos [estocásticos]: “Falta esta última fotografía azarosa. El accidente de perderla nos da la oportunidad de observar algo que yo no esperaba para nada mientras tomaba fotos (...) Mirando estas fotografías (...) dudo que sean las que habría hecho John Cage.” >>⁵⁷⁵⁷

... pero ésta sólo es la primera pérdida, pues continúa la ‘re-cita’ apropiacionista de Ch. Jones en *Diseñar el diseño*:

<< “Por un lado sólo expresan una parte, la más manejable pero menos aventurera, de su noción sobre la composición fortuita. Son ejemplos de lo que yo llamaría procesos azarosos entre las que se seleccionan unas pocas azarosamente. El tipo de azar más aventurero es lo que John Cage denomina ‘indeterminación: el abandono de toda idea de lo que pueda resultar, como en su pieza musical 4’ 33” (cuatro minutos treinta y tres segundos en los que el intérprete no produce ningún sonido del instrumento musical y en los que todo sonido que ocurre espontáneamente en el oído del auditorio contiene la música). >>⁵⁷⁵⁸

Nos interesa particularmente cuando manifiesta una valoración de la renuncia a la intención (intención equivalente a deseo, con ecos de budismo), al futuro y al pasado, con una consecuente valoración vitalista de la única realidad, el presente, determinado por el aquí y ahora (que interesa al budismo zen):

<< Pero lo que importa me parece, no es que el proceso en su nivel intencional, sino que, en la escala de lo que normalmente se consideran las decisiones principales, se renuncie a la intención. Una vez dado

⁵⁷⁵⁵ BURDEK Bernhard, *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.341

⁵⁷⁵⁶ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.114

⁵⁷⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁵⁸ *Ibidem*.

esto, aparecen suficientes aperturas para la vida, toda vez que renunciamos a predecirla y a recordarla, para vivificar lo que hacemos.” >>⁵⁷⁵⁹

En este sugerente encadenamiento apropiacionista puede observarse que Cage tiene como maestro ‘espiritual’ a Duchamp, mediando la ‘metodología’ del ajedrez:

<< Durante años, Cage había reverenciado demasiado a Duchamp para atreverse a abordarlo. Aunque se habían conocido en casa de Peggy Guggenheim en 1942 y a pesar de que Cage había compuesto la música de la secuencia de la película surrealista de Hans Richter en la que intervenía Duchamp, *Dreams that Money Can Buy*, “el talante discreto de Marcel me llevó a pensar que no quería llamar la atención”, según Cage, “así que me mantuve alejado de él, por pura admiración”. >>

... y podría decirse que surge incluso cierta veneración ‘religiosa’ (“ídolo”):

<< Sin embargo, a principios de los años sesenta, Cage decidió salir al encuentro de su ídolo y lo hizo preguntando a Duchamp si estaría dispuesto a darle clases de ajedrez. Duchamp accedió (después de asegurarse de que conocía todos los movimientos) y Cage empezó a acudir al apartamento de los Duchamp una o dos veces por semana. >>⁵⁷⁶⁰

Desde esta orientación parece ser que en arte contemporáneo también podemos encontrar ciertas “divinidades” (quizás bastante cargadas de ego), que a mediados del siglo XX parecen beneficiarse de un “declive de la fe”:

<< El incremento de la influencia de Duchamp durante los años sesenta coincidió con un declive de la fe en otras divinidades. Por primera vez en más de medio siglo, Picasso había dejado de ser el motor dominante del arte moderno. (...) el centro neurálgico de la creación, crítica y adquisición de arte contemporáneo se había trasladado de París a Nueva York. >>

... por otra parte, el traslado artístico del centro ‘espiritual’ del arte de París a Nueva York podría asemejarse (casualmente) al histórico devenir a lo largo de muchos siglos, del budismo desde la India, a China, a Japón e incluso a Occidente:

<< Así pues, Picasso que nunca llegó a pisar Estados Unidos ni a demostrar interés por hacerlo, iba a ser derrotado en el capítulo de influencias por Marcel Duchamp, que pasó a ser ciudadano norteamericano. (...) Críticos conservadores, (...) la crítica estaba a punto de llevarse un buen susto. Apenas habían reparado en un sorprendente cambio de actitud y presencia que resultaba ya bastante manifiesto en la obra de algunos jóvenes artistas, poetas, bailarines, realizadores de cine, músicos y artistas del *performance art* de Nueva York. >>⁵⁷⁶¹

En cualquier caso a nivel artístico Cage funciona como un maestro de ceremonias (“catalizador”), una presencia ejemplarizante a nivel metodológico:

<< John Cage, el compositor de vanguardia, fue uno de los principales catalizadores de ese cambio. Este hijo de inventor, nacido y criado en California, proponía un concepto de arte, tanto en sus escritos y enseñanzas como en su música experimental, que estaba exactamente en las antípodas del que defendían los expresionistas abstractos. >>⁵⁷⁶²

El arte adquiere una dimensión espiritual cuando supera el toque egótico de la personalidad del artista (implicando necesariamente el concepto de identidad) volviéndose hacia la “vida cotidiana”:

<< Frente al arte que hacía hincapié en el “toque” personal del artista y sus sentimientos más profundos, Cage proponía un arte basado en el azar, en el que todos los esfuerzos estuvieran encaminados a borrar la personalidad del artista. En otras palabras, en lugar de un puñado de genios que crearan obras maestras, Cage propugnaba un proceso de descubrimiento artístico permanente en la vida cotidiana. >>

... orientándose también hacia la “naturaleza”, que se interioriza para “despertar” (como el Buda / Despierto), ‘sin’ finalidad alguna (como el término utilizado por Soriano y el espíritu del zen):

⁵⁷⁵⁹ *Ibidem.*

⁵⁷⁶⁰ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.455

⁵⁷⁶¹ *Op. cit.* p.453

⁵⁷⁶² *Ibidem.*

<< La finalidad del arte, escribió Cage en 1957, era un “juego sin ningún objeto determinado”, que colocaba al artista en sincronía con la naturaleza, pero no con ese aspecto externo de la naturaleza, sino con su funcionamiento. El arte de Cage de juego sin ningún objeto no era “una manera de establecer el orden en el caos ni de proponer mejoras en la creación”, escribió, “sino una manera de despertar a la vida que vivimos sin más, que resulta magnífica en cuanto se consiguen quitar de en medio pensamientos y anhelos y se la deja actuar a su modo.” >>⁵⁷⁶³

A este respecto Cage aporta unos instantes de silencio comprensivo, no egótico:

<< El ejemplo más claro (y más radical) del arte carente de ego de Cage es su composición “silenciosa” de 1952, titulada 4’33’’, cuya partitura exige que el pianista sin tocar una sola nota durante cuatro minutos y treinta y tres segundos, mientras el público escucha con atención los sonidos ambientales (toses, susurros, crujidos y demás) de la sala de conciertos. >>⁵⁷⁶⁴

Cage aporta “lucidez” y “humor”, unos atributos que le ayudan a convertirse en maestro de las nuevas generaciones de artistas:

<< El humor de Cage, la lucidez con la que expresaba sus ideas y el carácter optimista y risueño de su personalidad tuvieron una profunda influencia en un sinnúmero de artistas jóvenes. Durante la década de los cincuenta sus colegas de profesión solían burlarse de él, pero los artistas asistían asiduamente a sus conciertos y a los recitales de danza de Merce Cunningham, cuyas coreografías puras y sin trama argumental iban a menudo acompañadas de la música de Cage. >>

... y surge, naturalmente, alrededor de Cage cierta dimensión interdisciplinar:

<< Cage era el asesor musical de la compañía de danza de Cunningham desde 1949. Rober Rauschenberg y Jasper Johns, los artistas más innovadores y de mayor talento de la primera generación de expresionistas postabstractos, se comprometieron con la compañía de danza de Cunningham, diseñando decorados y trajes para los bailarines de la compañía. (...) Los caminos que abrieran Johns y Rauschenberg iban a desembocar en el *pop art*, el *happening*, el minimalismo, el arte conceptual y demás tendencias, pero también se remontaban a Cage y, más allá de él, a Duchamp. >>⁵⁷⁶⁵

Además de a sus ‘discípulos’, Cage también implica a su ‘maestro’ Duchamp en la metodología creativa:

<< La primera mitad de 1968 fue una época de ajetreo para los Duchamp. En febrero viajaron a Toronto para participar en una *performance* musical de John Cage titulada *Reunion*. La *performance* en cuestión consistía en tener a Cage y Duchamp (y a continuación a Teeny y Cage) jugando al ajedrez en un escenario con un tablero provisto de micrófonos de contacto que, cada vez que se movía una pieza, desencadenaban toda una gama de ruidos electrónicos amplificados y de imágenes osciloscópicas que el público seguía a través de monitores de televisión. >>⁵⁷⁶⁶

Finalmente, el ‘maestro’ Duchamp también es homenajeado por otros jóvenes artistas, que admiran la ‘transparencia’ de su obra:

<< Al cabo de un mes, Marcel y Teeny se encontraban en Buffalo con ocasión del estreno del espectáculo *Walkaround Time*, un nuevo ballet de Merce Cunningham, con decorados de Jasper Johns inspirados en el *Gran vidrio*. (...) El decorado, que era de una belleza extraordinaria, estaba realizado a base de formas de plástico transparente, móviles e hinchables, en las que Johns había ido pintando los diversos elementos del *Vidrio*: el trineo, los moldes málicos, el *pendu femelle*, etc. La única exigencia que impuso Duchamp fue que, en algún momento de aquel espectáculo de una hora de duración, las formas se deslizaran hasta ocupar prácticamente el lugar que ocupaban en el *Gran Vidrio*. >>⁵⁷⁶⁷

⁵⁷⁶³ *Op. cit.* p.454

⁵⁷⁶⁴ *Ibidem.*

⁵⁷⁶⁵ *Op. cit.* p.455

⁵⁷⁶⁶ *Op. cit.* p.493

⁵⁷⁶⁷ *Op. cit.* p.494

02.7.28 Metodología holística y grafos

Como ya hemos visto, cuando se superan las limitaciones egóticas, pueden plantearse otras metodologías alternativas, como el “modelo holístico”, que vitalmente proponen una comprensión panorámica integradora como sugiere Neutra:

<< Con los modelos holísticos se sigue una línea de investigación ya iniciada por la gestalt y por el diseño integral que propusieron dentro del movimiento moderno arquitectos como Gropius o Richard Neutra. Así este último afirma que: “(...) Entendidas de manera adecuada, la arquitectura y la planificación se hallan comprometidas profesionalmente en una coordinación cuyas dimensiones abarcan la vida integra y en una integración cuyo sentido es vital. >>

... debiendo tenerse especial cuidado para que “la vida” no escape con cierto tipo de “progreso”:

<< La arquitectura y el planeamiento son profesiones empeñadas en la coordinación y en la integración vitales. Así deben ser enseñadas, en la vida misma. Las formas y actitudes deben ser armonizadas; debe desconfiarse del progreso no coordinado, también del gran bulto y de las meras cifras.” >>⁵⁷⁶⁸

El arquitecto Richard Neutra con respecto al progreso / devenir es muy explícito en la natural proyección de futuro del arquitecto:

<< Si pudiera ir más allá del (...) inocente juego con formas y colores, más allá del mero montaje técnico (...), si sobre todo se le enseñara y explicara desde sus comienzos elementales el bienestar y el malestar de los seres humanos con todos los detalles fascinadores que entraña este tema de fisiología básica, el arquitecto sería un profesional de una especie nueva y muy necesaria. (...) El arquitecto del mañana realmente puede llegar a ser un benefactor de la humanidad, en medio del glorioso progreso de nuestra técnica. >>⁵⁷⁶⁹

Así la cita de Richard Neutra en *Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura* (Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p.141 y s.) propone una “comprensión panorámica” capaz de valorar el pasado para proyectarse hacia el futuro (territorio natural del proyecto):

<< “Tal vez se formen en el futuro (...) cuerpos de profesores y programas de estudio que hagan honor a esta gran necesidad (que tienen los estudiantes) de una comprensión panorámica de nuestro ámbito vital y de nuestros medios contemporáneos, (...) Tal vez así logremos recuperar la coherencia de que disfrutaron, con tanta frecuencia, los hombres del pasado.” >>⁵⁷⁷⁰

Los modelos holísticos también interesan a otros autores que valoran la relación del diseño con la vida cotidiana, el aquí y ahora (“cada día”) comprendido cualitativamente:

<< (...) ¿cómo puede entenderse el diseño en un sentido significativo y holístico? Más allá de la confusión creada por el efectismo de la publicidad, (...) más allá de las opiniones de los gurús del diseño, subyace una idea simple. El diseño es una de las características básicas de lo humano y un determinante de la calidad de vida. Afecta a todas las personas, en todos los detalles de lo que hacemos cada día. Por ello, es muy importante. >>⁵⁷⁷¹

El concepto “potencial” del proyecto reaparece en los modelos holísticos, que superando la negatividad proponen un concepto de integración inclusivista (“no negar...”) en el diseño:

⁵⁷⁶⁸ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.115

⁵⁷⁶⁹ NEUTRA Richard, *Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p.24

⁵⁷⁷⁰ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.115

⁵⁷⁷¹ HESKETT John, *El diseño en la vida cotidiana*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.3

<< (...) convencimiento de que el diseño nos afecta profundamente a todos de diversas formas y constituye un inmenso potencial infrutilizado en la vida. Trataremos de explorar las razones y sugerir algunas posibilidades de cambio. La intención es no negar ningún componente del espectro de significados del término, sino examinar la amplitud de la práctica del diseño tal como afecta a la vida cotidiana en diferentes culturas. >>⁵⁷⁷²

De la concepción de los “modelos holísticos” se desprende naturalmente el término “ecosistema”, donde paradójicamente desde el interés por la naturaleza se discute el modelo árbol (“arbórea organización”):

<< Si se considera el proyecto desde un punto de vista holístico, se parte de la visión global del problema que se desea resolver (...). Podemos observar desde este enfoque cómo se establecen un conjunto de relaciones de dependencia, o mejor dicho, de interdependencia. En esta especie de malla de compleja trama, que está contrapuesta a la arbórea organización jerárquica habitual en muchas planificaciones sobre todo urbanísticas, pueden aparecer también, aunque no es lo usual, elementos aislados o con un vínculo débil con la malla reticular, de modo muy similar a como se da en un sociograma o en un ecosistema. >>⁵⁷⁷³

Entre las distintas tipologías de modelos holísticos, reaparece en nuestro discurso la matemática “teoría de grafos” (que ya citamos anteriormente) que viene interesando a muchos autores:

<< Otra analogía bastante evidente es, además de los sociogramas ya citados, la de la teoría de grafos matemática. BROADBENT et al. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, pg.240-244. ALSINA C. y TRILLAS E. *Lecciones de Algebra y Geometría. Curso para estudiantes de Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984. pg.18-37. MARCOLLI Atilio, *Teoría del Campo. Curso de educación visual*, Xarait y Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.254 y ss. Un modo habitual de representar los modelos holísticos es pues, además de redes y sólidos, por medio de los diagramas de Venn. >>

... por ejemplo, Ch. Alexander ha utilizado la “teoría de grafos” para su aplicación a un “diseño integral”, donde también se discute el modelo jerarquizado del árbol (ya desde el titular / manifiesto):

<< Una aplicación interesante de estos principios de diseño integral la podemos encontrar en el artículo de Ch. Alexander; “La ciudad no es un árbol”, (*Tres aspectos de matemática y diseño. La estructura del medio ambiente*, Tusquets, Barcelona, 1980, pg.11). En él se reivindica la ciudad de usos múltiples, de conexiones entre residencia, comercio, universidades, zonas de encuentro, tal como acontece en muchas ciudades históricas y no la desconexión que provoca el modelo de *zooning*. >>⁵⁷⁷⁴

Otros autores se interesan por la Teoría de grafos y al efecto vuelve aparecer el árbol de Alexander, pero también el bosque (recordemos el texto *Bosques del zen*):

<< Arboles. Sobre la teoría de Ch. Alexander: “Creo que una ciudad natural tiene la organización de un semirretículo... cuando organizamos artificialmente una ciudad, lo hacemos como un árbol”. Ch. Alexander.

Un grafo acíclico, es decir, un grafo sin ciclos, se denomina *bosque*. Un grafo acíclico conectado se denomina *árbol*. Por lo tanto, en estas dos nomenclaturas resulta que “las componentes de un bosque son árboles”. Vamos a dar un teorema que recopila diversas maneras de describir un árbol (...) >>⁵⁷⁷⁵

Alexander, grafos y árboles aparecen implicados mediando la matemática arquitectónica, surgiendo cierta paradoja al ser contrastados con la naturaleza:

<< De hecho un árbol de conjuntos es un caso particular de la estructura de *semirretículo*: familia de subconjuntos en la cual la intersección de dos elementos de la familia es siempre un elemento de la misma familia.

Hecha esta presentación de la teoría general de árboles vamos a ocuparnos de los estudios de Ch. Alexander. En su polémico artículo “La ciudad no es un árbol”, [“A City Is Not a Tree”, en *Design*,

⁵⁷⁷² *Op. cit.* p.4

⁵⁷⁷³ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.115

⁵⁷⁷⁴ *Ibidem*.

⁵⁷⁷⁵ A. CLAUDI - E. TRILLAS *Lecciones de Algebra y Geometría*, Gustavo, Gili, Barcelona, 1984, p.35

1966] (...) Alexander considera que en las ciudades naturales se da un uso común a zonas, objetos o comunicaciones que son comunes a dos o más partes del sistema, mientras que en las ciudades artificiales no se da este uso en común, pues la superposición de dos unidades de las mismas no determina una subunidad común utilizable. >>

... también conceptos como “interacción” y “totalidad” se desprenden del estudio ‘arbóreo’ de Alexander:

<< Un ejemplo puede aclarar estas distinciones: en universidades centenarias sitas en la parte céntrica de una ciudad, las bibliotecas, tiendas y alojamientos de los estudiantes y profesores acostumbran encontrarse en las cercanías de la Universidad, pero mezcladas con otros edificios de la ciudad: la vida universitaria se desarrolla en interacción constante con la vida ciudadana normal: tiendas, semáforos, parques..., etc. son elementos usados por la comunidad total. >>⁵⁷⁷⁶

Paradójicamente, la modernidad deviene problemática, al potenciar el sistemático (metodológico) “aislamiento”, en suma la falta de una visión holística:

<< En núcleos universitarios modernos el *campus* universitario acostumbra organizarse autónomamente en una zona propia. Esto conlleva una subdivisión del *campus* en zona residencial, zona comercial, zona de universidad..., etc. La vida universitaria queda así sometida a una jerarquización de espacios, a una distinción de usos y a un aislamiento de comunidades que no participan de un espacio físico común. >>

... y Alexander revisa el moderno fracaso del modelo “arborescente” y lo hace desde el proyecto (entre la arquitectura, el urbanismo y la naturaleza) para finalmente contraponer otro modelo que valora la “vida”:

<< Proyectos de ciudad típicamente arborescentes han sido por ejemplo los de Abercrombie y Forshaw para la planificación del Gran Londres; el de Kenzo Tange para Tokio, el de Lucio Costa para Brasilia, el de Le Corbusier para Chandigarh..., etc.

En definitiva, Alexander llega a la conclusión de que debe buscarse más la estructura semirreticular de la ciudad que la estructura de árbol: “En la mente humana, el árbol es el vehículo más fácil para elaborar ideas complejas. Pero la ciudad no es, no puede ser y no debe ser un árbol. La ciudad es un receptáculo de vida...” >>⁵⁷⁷⁷

Finalmente las proyectivas (anticipatorias) metodologías “Grafos” y “Pert” aparecen matemáticamente relacionadas:

<< Y por último: f) *Se realizan estudios sobre el grafo del P.E.R.T.* Por ejemplo son de interés los siguientes parámetros:

f.1) *Fecha de máxima antelación* del final o inicio de un suceso siguiendo un camino de actividades. (...)

f.5) *Camino crítico* es el camino del grafo que requiere el tiempo más largo de realización (entre dos sucesos dados o entre todo el grafo). >>⁵⁷⁷⁸

02.7.29 Metodología conclusiva

Considerando que la creación artística funciona a modo de frágil ecosistema, debe tenerse especial cuidado con el abuso de la metodología analítica, para evitar la destrucción del “placer de la propia...” cualidad artística (anticipando la metodología lúdica luego citada):

<< Al proceder de modo analítico con una creación artística o con una imagen cualquiera, se destruye lo percibido y se crean una serie de unidades abstractas. Pensemos, como ejemplo similar de este modo de operar, los insufribles análisis gramaticales de texto en nuestra etapa de bachilleres que, en muchas

⁵⁷⁷⁶ *Op. cit.* p.37

⁵⁷⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁷⁸ *Op. cit.* p.39

ocasiones casi nos hacían aborrecer la propia literatura, al ser obligados a prescindir del sentido y del placer de la propia literatura. >>

En sintonía con nuestra tesis globalizadora y sincrética, encontramos el planteamiento de Quesada que también cuestiona las metodologías “parciales e independientes” (deudoras del concepto mismo de especialización). La crítica puesto que olvidan el hecho de que el “ámbito creativo” (o “sintético”) no es el mismo que el de las “ciencias exactas” (analíticas), por lo que urge una “concepción global y contextualizada” orientada hacia la vida:

<< (...) el problema de pretender extrapolar los métodos estrictamente analíticos, propios de las ciencias exactas, al ámbito creativo, está en que las operaciones lógicas son parciales e independientes, mientras que la percepción es global y contextualizada. Además, debemos tener en cuenta que nuestra educación nos prepara a pensar de modo analítico-deductivo, para enjuiciar y evaluar, mientras se deja de lado el pensamiento creativo o sintético. Las deficiencias que encontramos en muchos diseños ‘correctos’ se deben en gran parte a que están concebidos para usar y no para vivir. >>⁵⁷⁷⁹

Ensayando un resumen final de metodologías proyectivas aparece un planteamiento sincretista polarizante, en el que uno de los polos es el “modelo holístico”, que para nosotros se presenta como la “conclusión” necesaria:

<< A modo de resumen y conclusión, casi me atrevería a afirmar que prácticamente todas las estrategias de diseño se refundirían en dos: globales y lineales. El paradigma de las primeras sería el modelo holístico, mientras que el de las segundas el lógico-deductivo. >>⁵⁷⁸⁰

La ambigüedad y la flexibilidad surgen naturalmente como atributos del “arte de proyectar” cuando se evidencia el constante devenir (“diversos y cambiantes”) de los problemas concretos a resolver con las “estrategias de diseño”:

<< (...) un modelo es por principio abstracto. Es, además, un a priori que nos puede ayudar a abordar ciertos problemas desde una perspectiva global, apoyando nuestro arte de proyectar.

Asimismo, debe ser lo suficientemente ambiguo y flexible como para que se puedan abordar problemas concretos bastante diversos y cambiantes. Desde esta perspectiva podemos considerar como modelos, tanto las estrategias de diseño, como los procesos proyectuales. >>

Desde una previa reflexión sobre el “proceso proyectual” (implícito en una “estrategia”) surge una alternativa en la interiorización, que implica una apertura más allá del plano consciente:

<< El proceso proyectual lo podríamos considerar como el desarrollo puntual de una estrategia, esto es, una especie de táctica, más que trayectoria del proyecto.

Asimismo, pienso que es erróneo identificar las fases del proyecto o proceso proyectual con las fases del pensamiento o proceso creativo. Mientras el primero es un modelo operativo, el segundo es un análisis a posteriori de nuestro comportamiento que no siempre es transferible a un modelo actuante a priori. Es más, en caso de hacerlo se daría un proceso paralelo interno al margen del pretendido conscientemente.>>⁵⁷⁸¹

02.7.30 Metodología lúdica y colectivista, el *brainstorming*

En ese campo más allá del consciente también incide el método *brainstorming*, que implica un juego con reglas (como vimos en el ajedrez) pero que en realidad es una característica que configura la identidad de todos los juegos:

⁵⁷⁷⁹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.116

⁵⁷⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁷⁸¹ *Op. cit.* p.117

<< Brainstorming. Llamado también “torbellino de ideas”, se fundamenta en el bloqueo que puede suponer una actitud crítica constante. Se caracteriza por disociar la generación de ideas de su desarrollo posterior. Es un método que se aplica en sesiones de grupo. Las reglas del juego son: evitar en la medida de lo posible la reflexión previa, toda ocurrencia debe ser expresada, tal como hacían por ejemplo los surrealistas en la escritura automática, o los pintores con el *action painting*. Hay un coordinador que actúa como moderador y va anotando todas las ideas. Se limita la duración de la sesión a un máximo de treinta minutos. No se plantean varios problemas a la vez, el moderador debe reconducir el tema en caso de que esto ocurra. Finalmente se evalúan todas las ideas recogidas. >>

Si en la fase inicial del “torbellino de ideas” se margina toda crítica, ahora se enfatiza analíticamente, en un trabajo colectivo de configuración necesariamente heterogénea:

<< Aquí ya interviene el ajuste crítico. Lo primero que se hace es agruparlas para pasar a un posterior análisis. Esta fase se puede desarrollar por otro equipo, evitando así posibles susceptibilidades, que no deberían dar pie si el moderador actúa de forma correcta. También es importante que la sesión de *brainstorming* esté compuesta por un grupo heterogéneo de personas, tanto en edades como en sus ámbitos profesionales, que el grupo no sea excesivamente numeroso ni excesivamente pequeño. El interés de este método estriba en la gran cantidad de sugerencias que se pueden aportar para la resolución de un problema proyectual en una sesión de este tipo. >>⁵⁷⁸²

Por definición el *brainstorming* va más allá del ego, al implicar un trabajo en equipo (sin críticas a los demás y valorando sus aportaciones) y que, como todo juego, necesita ciertas reglas, incluso prohibiciones ‘dogmáticas’ como las “cuatro reglas del brainstorming de Alex Osborn” especificadas en *Imaginación Aplicada* (1953):

- << 1. *Se prohíbe criticar*: el juicio adverso de las ideas debe postergarse para otro momento.
2. *Se alientan las expresiones libres y espontáneas*: cuanto más extravagante la idea, mejor; es más fácil domar las ideas que hacerlas surgir.
3. *Se requiere cantidad*: cuanta mayor cantidad de ideas, más probabilidades de que haya ganadoras.
4. *Se busca combinar y mejorar las ideas*: además de aportar sus propias ideas, los participantes deben sugerir cómo se pueden lograr mejores ideas a partir de las que aportan los demás, o cómo dos o más ideas pueden unirse para producir otra. >>⁵⁷⁸³

La metodología *brainstorming* también aparece citada por otros autores de diseño que como Félix Sanz aportan una sugerente revisión de conceptos operativos, que empieza por algunos principios ortodoxos de la metodología proyectual, relacionados con la definición del problema y la recopilación de datos (que ya vimos en relación con Munari y otros):

- << Brainstorming (Tormenta de ideas): Ayuda a estimular la generación rápida de una amplia gama de ideas, a partir de las cuales se puede iniciar una búsqueda seria de soluciones.
- Procedimiento recomendado*: - Elige un entorno relajado sin interferencias (disturbios, interrupciones, ruidos molestos)
- Define claramente el problema y asegura que sólo un problema sea tratado al mismo tiempo.
 - Anota todas las ideas (generadas espontáneamente) en una pizarra visible para todos.
 - Recopila la mayor cantidad de ideas posibles.
 - Concéntrate en la cantidad, no en la calidad. Cualquier idea (aunque loca o absurda) es bienvenida. No critiques las ideas.
 - Primero piensa. Evalúa más tarde. >>

En estas recomendaciones para la “tormenta de ideas” encontramos además otros principios heterodoxos dotados de ciertos ecos artísticos liberadores, ligados a términos como “espontáneo”, “loco”, “nuevas formas de mirar”:

- << - Trata de ser impetuoso, espontáneo, loco, sin vergüenza.
- Haz combinaciones, extensiones, improvisaciones o mejoras basadas en las ideas presentadas.
 - Continúa la sesión hasta haber superado las respuestas comunes y corrientes y llegado a nuevas formas de mirar el tema.

⁵⁷⁸² *Op. cit.* p.122

⁵⁷⁸³ BARKER Alan, *30 minutos ... Para Hacer Brainstorming y generar ideas geniales*, Granica, Barcelona, 1998, p.10

Ahora evalúa las ideas: ¿cuales son útiles, prometedoras y merecen la consideración seria y refinamiento?
Ver qué se puede hacer con ellas. Soluciones aplicables al diseño. Soluciones para el desarrollo posterior.>>⁵⁷⁸⁴

Desde una definición del *Diccionario metodológico* se incide sobre el concepto de liberación (por desencadenamiento) mental, que en última instancia podría adquirir una dimensión trascendente o espiritual:

<< *-Brainstorming*: Consiste en el desencadenamiento mental de ideas a partir de técnicas creativas.>>⁵⁷⁸⁵

Esta aseveración parece reafirmarse desde la propia concepción original del *brainstorming*, donde aparece el orientalismo interesado por el “sí mismo” (relacionando especialmente con el budismo), trascendiendo el ego (“fuera uno mismo”), y que, sorprendentemente, relacionaría esta conocida metodología occidental con la sabiduría oriental (“hindú”):

<< Pensar fuera de uno mismo: Osborn aparentemente se inspiró para el brainstorming en una antigua técnica hindú llamada *Prai-barshana*, que significa “inquirir fuera de sí mismo”.

Si no tenemos una idea en la cabeza, muchas veces decidimos que estamos “atascados”. La palabra es adecuada. Estamos atascados en los patrones mentales que gobiernan nuestro pensamiento habitual. Osborn llamó a este estado “fijación funcional” (...) >>⁵⁷⁸⁶

Einstein también aparece citado desde el método *brainstorming*, que desde el trabajo sobre el ‘sí mismo’ parece empezar a comprometerse espiritualmente:

<< Las fijaciones mentales son útiles: nos ayudan a concretar las cosas. Se nos vuelven en contra, sin embargo, cuando queremos encontrar nuevas ideas, porque determinan la manera en que las buscamos y definen las ideas de las mismas. De modo que encontrar nuevas ideas significa ponerse fuera o “romper” con la fijación mental. “Los problemas -escribió Albert Einstein- no pueden resolverse pensando en el marco en el que los problemas fueron creados.”

Debido a que las fijaciones mentales son muy fuertes, tenemos que salir deliberadamente con el pensamiento fuera de ellas. El brainstorming tiene precisamente ese objetivo: ayuda a “pensar fuera de uno mismo”. >>⁵⁷⁸⁷

02.7.31 Metodología científica-espiritual, desde Einstein

Curiosamente Einstein, aparece próximo a cierta espiritualidad (que en el texto de McFarlane es el budismo) valorando la afinidad de religión, arte y ciencia, desde la naturaleza ejemplarizante del “árbol”:

<< “Todas las religiones, las artes y las ciencias son ramas del mismo árbol”, escribió Einstein. “Todas las aspiraciones están dirigidas al ennoblecimiento de la vida del hombre, a elevarle de la esfera de la simple existencia física y conducir al individuo a la libertad.” >>⁵⁷⁸⁸

⁵⁷⁸⁴ SANZ ADAN Félix - LAFARGUE José, *Diseño industrial. Desarrollo del producto*, Thomson - Paraninfo, Madrid, 2002, p.45

⁵⁷⁸⁵ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.146

⁵⁷⁸⁶ BARKER Alan, *30 minutos ... Para Hacer Brainstorming y generar ideas geniales*, Granica, Barcelona, 1998, p.11

⁵⁷⁸⁷ *Op. cit.*, p.12

⁵⁷⁸⁸ McFARLANE Thomas (ed.), *Einstein y Buda: Palabras paralelas*, Kailas, Madrid, 2005, p.169

Einstein aparece dotado de una particular dimensión espiritual cuando expresa las minusvalías de religión y ciencia, si se entienden egóticamente, es decir ensimismadas y herméticas:

<< “Aunque los territorios de la religión y de la ciencia están claramente demarcados, existen relaciones y dependencias fuertes y recíprocas entre ambos (...) La situación se puede ilustrar con una imagen: la ciencia sin religión está coja, la religión sin ciencia está ciega.” Albert Einstein.>>⁵⁷⁸⁹

La yuxtaposición del título de McFarlane sorprende y Nisker la entiende como paradigma de la integración de los dos hemisferios cerebrales del ser humano, representados por Einstein y Buda. De esta manera el paradigma adquiere dimensión planetaria:

<< *Einstein y Buda* representa una conjunción prometedora de dos vías de conocimiento claramente distintas. Hablando en líneas generales, desde una panorámica global de la cultura del mundo, parecería que la Tierra estuviese dividida como los dos hemisferios del cerebro. A Asia se le asignó el hemisferio derecho y sus grandes sabios volvieron su atención hacia el interior, buscando la verdad por medio de la introspección cabal y la quietud receptiva. En Europa y el Mediterráneo -el hemisferio izquierdo- la búsqueda de la verdad se dirigió hacia fuera y se convirtió en un proceso de deconstrucción y análisis del mundo, un método más agresivo basado en la fuerza de la razón. Las tradiciones de la sabiduría asiática tendían a ver de manera más global, en tanto que Occidente estaba más interesado en hacer distinciones.>>⁵⁷⁹⁰

Recíprocamente las afirmaciones de Einstein se ven desde la espiritualidad oriental dotadas de ciertas cualidades de la meditación, como la suspensión del juicio (propia también al *brainstorming*) que también aparece en la metodología científica:

<< Un buen número de maestros budistas occidentales han descrito incluso el camino de la meditación como una forma de investigación “científica”, utilizando procedimientos muy específicos que llevan a resultados reconocibles y predecibles. En muchas escuelas de budismo, el meditador comienza por desarrollar la cualidad de “atención”, que se describe como “una conciencia que no interfiere ni juzga”, que es, precisamente, la actitud que se supone ha de tener un científico cuando realiza un experimento.>>

... en este sentido la meditación puede devenir experimento científico, compartiendo ambas disciplinas la búsqueda de la objetividad (verdad):

<< El meditador, como el científico, intenta ser lo más objetivo posible hacia lo que observa, incluso cuando, en el caso del meditador, lo que se observa es a menudo el propio ser. Y aún más, el experimento meditativo es repetible con cada meditador nuevo que sigue el procedimiento.>>⁵⁷⁹¹

Los métodos de transformación no son sólo espirituales, las metodologías científicas también trabajan por polarizaciones, como la que hemos representado en *Einstein y Buda*:

<< (...) a medida que me he adentrado en las posibles aplicaciones, buscando ejemplos concretos, de cada una de las grandes agrupaciones de los métodos propuesta por Jones, esto es: de divergencia, de transformación y de convergencia, más me he percatado de que en realidad los métodos de transformación son: o bien de divergencia; o bien de convergencia. Por lo que se volvería a retomar la clásica opción metódica de las dicotómicas fases de análisis y síntesis. >>

... indicando que el desarrollo que se da en la “transformación de un proyecto” es:

<< - propio del pensamiento divergente: ya sea analítico de elementos aislados y de subproblemas; o divergente, esto es, desencadenante de opciones diversas, desarrollando una creatividad abierta que evite los bloqueos iniciales.

- propio del modo de actuar convergente: sintetizando ideas, concretando y definiendo, ajustando en función de haber relacionado entre sí todas las variables implicadas en el programa inicial, comprobando el resultado final mediante maquetas de trabajo, etc. >>⁵⁷⁹²

⁵⁷⁸⁹ *Op. cit.* p.170

⁵⁷⁹⁰ NISKER Wes, *Introducción* en McFARLANE Thomas (ed.), *Einstein y Buda: Palabras paralelas*, Kailas, Madrid, 2005, p.9

⁵⁷⁹¹ *Op. cit.* p.11

Con la integración de estas polaridades metodológicas (“divergente y convergente”) surge la paradoja y así más allá del “análisis y síntesis” aparece una concepción dinámica (el devenir oriental) que es también el fundamento del proyecto (“actuar y crear”):

<< No obstante, y paradójicamente, a pesar de fundirse en el pensamiento divergente y convergente, lo propio del acto de proyectar es la transformación. Aparentemente todo es análisis y síntesis, pero sólo en apariencia. Proyectar es actuar y crear. >>⁵⁷⁹³

Reiteradamente aparece esta concepción dinámica (“flujo constante” y “verdad de la impermanencia”) que compromete también a *Einstein* y *Buda*, en tanto arquetipos de distintas metodologías que relacionando las dimensiones “exterior” e “interior”, facilitan la convergencia de los distintos métodos que terminan por diluir la frontera entre lo científico y lo personal:

<< (...) diferencia importante entre las verdades del científico y las del meditador o guía espiritual; mientras que los científicos han descubierto que todo está en un flujo constante al examinar el mundo exterior, los meditadores descubrirán esa misma verdad dentro de su propia mente y de su propio cuerpo, lo que convierte la visión cabal en algo muy personal. La verdad de la impermanencia se vuelve relevante en la propia vida del meditador, el conocimiento del funcionamiento del universo se torna en sabiduría. Por supuesto que la verdad del científico también puede ser transformadora en lo personal, y no existe mejor prueba que el propio Einstein, (...) >>⁵⁷⁹⁴

En diseño y arte también se observa una convergencia metodológica desde el devenir (“flujo continuo”) incluso de proyecto a obra (“finalización”):

<< Los métodos de convergencia, propiamente dichos, sirven para la verificación y justificación final. En cualquier caso, también es válido seguir el proceso de divergencia, convergencia y transformación. El orden no es importante, lo principal es ser consciente que se trata de un flujo continuo de operaciones, en donde se da un continuo proceso de toma de decisiones que permite ir definiendo y concretando el proyecto hasta su finalización. >>⁵⁷⁹⁵

Como conclusión se insiste en la idea de proyecto en tanto soporte de disciplinas interconectadas alrededor de ese concepto. Quesada lo interpreta como “*diseño y otras artes*”, que incluso podría ampliarse hasta *arquitectura, diseño, escultura, naturaleza* (configurando nuestro trabajo A.D.E.N):

<< La enseñanza del diseño y la compleja realidad profesional, requieren de espacios disciplinares interconectados en torno a la idea de proyecto, si no quiere caer en compartimentos estancos y sin operatividad alguna. >>⁵⁷⁹⁶

02.7.32 Metodología y narcisismo cuestionado

Desde planteamientos muy diversos hemos observado el indispensable cuestionamiento del ego para la correcta comprensión de la identidad. Surge,

⁵⁷⁹² ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.123

⁵⁷⁹³ *Ibidem*.

⁵⁷⁹⁴ NISKER Wes, *Introducción* en McFARLANE Thomas (ed.), *Einstein y Buda: Palabras paralelas*, Kailas, Madrid, 2005, p.12

⁵⁷⁹⁵ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.124

⁵⁷⁹⁶ *Op. cit.* p.126

naturalmente, el término Narciso que, relacionado con el ego, aparece como titular en la poesía soñadora de Valéry, desde aquel ‘golpe de dados’ de Mallarmé:

<< *Primer fragmento del Narciso*. Paul Valéry. Traducción Cintio Vitier.
Cur aliquid vidi? / ¡Que al fin tú brilles, término puro de mi carrera! / Cual la fuga de un ciervo hacia la fuente acaba / Sólo si entre los juncos se desploma, esta tarde / Mi sed me ha derribado al borde de las aguas. / (...) / Basta para romper un durmiente universo... / Vuestro sueño interesa a mi hechizo, que teme / ¡Hasta el escalofrío de una pluma que se hunde! / Largamente guardarme este rostro, ilusión / ¡De una divina ausencia tan sólo concebible! / ¡Sueño de ninfas, cielo, no dejéis de mirarme! >>⁵⁷⁹⁷

Entre las ninfas Narciso aparece dotado de un inagotable ego en la poesía de Valéry:

<< *Primer fragmento del Narciso*. Paul Valéry. Traducción Cintio Vitier.
¡Hasta este encantador momento me ignoraba, / Y amarme no sabía ni a mí mismo reunirme! / Querido esclavo, verte acatar la más mínima / Sombra en mi corazón a su pesar fugándose, / (...) / ¡Ver, oh prodigio, ver! mi boca matizada / (...) / ¡Ninguna! entre las ninfas o amigas, que me atraiga / Cual tú sobre la onda, ¡inagotable Yo!... >>⁵⁷⁹⁸

De la literatura a la plástica, Ego (necesariamente en mayúsculas) y Narciso siguen apareciendo, aquí en la interacción Dalí-Duchamp, incluyendo la sorprendente identificación (identidad cuestionada desde el *continuum*) de Dalí, con un sorprendente emparejamiento vía identidad femenina (“ninfas” en Valéry):

<< *Gala / Rose*: Dalí se identifica físicamente con Gala, se funde en un *continuum* de devoración / taladrado; y eso tiene relación con la forma en que Duchamp se convierte en Rose Sélavy. Ambos hacen firmar sus obras de manera apócrifa a sus personificaciones femeninas (...) Si a Duchamp, la figura de Rose Sélavy le permite transitar hacia “el otro lado del vidrio” (...) >>⁵⁷⁹⁹

En la plástica en devenir (metamorfosis) Dalí-Duchamp, Narciso aparece implicado en una rotura cristalina (aquí de espejo), pero siempre con ecos de aquella paradigmática rotura del *Gran Vidrio*, unas roturas que naturalmente afectan al ego y del que ahora sólo se hace “estallar su reflejo” (anticipando su muerte en nuestro trabajo):

<< En el poema *La metamorfosis de Narciso*, publicado en 1937 sólo un mes después de la apertura de la galería G.R.A.D.I.V.A. y en el que acabamos de ver su relación con la puerta de Duchamp, la transformación se produce a través de una imagen de extrema belleza, cuando la mano de Narciso toca la superficie cristalina del agua, haciendo estallar su reflejo y dando lugar a la aparición de Gala. >>⁵⁸⁰⁰

De forma paralela el libro de San Martín termina con una rotura, supuestamente del ego, puesto que estamos hablando de Narciso, que poéticamente implica a la naturaleza (“flor”) y que al superar las limitaciones mentales (“cabeza estalle”) parece evocar el despertar (“será la flor, el nuevo...”) quizás hasta con ecos del despertar de Buda, siempre desde la ‘auténtica’ comprensión *Dalí-Duchamp*:

<< “Narciso, en su inmovilidad, absorbo en su reflejo / con la lentitud digestiva de las plantas carnívoras, / se vuelve invisible.
No queda más de él / que el óvalo alucinante de blancura de su cabeza, / su cabeza de nuevo más tierna, / su cabeza de nuevo crisálida, (...)
Cuando esa cabeza se raje, / cuando esa cabeza se agriete, / cuando esa cabeza estalle, será la flor, el nuevo Narciso, / Gala, / mi narciso.” Salvador Dalí, *La métamorphoses de Narcisse (Poème paranoïaque)*, Editions Surréalistes, París, 1937, reproducido en *¿Por qué se ataca a la Gioconda*, pp. 212>>⁵⁸⁰¹

⁵⁷⁹⁷ ORTEGA Julio (Ed.) *Varios golpes de dados*, Huerga & Fierro, Madrid, 2005, p.95

⁵⁷⁹⁸ *Op. cit.* p.99

⁵⁷⁹⁹ SAN MARTIN Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004, p.134

⁵⁸⁰⁰ *Op. cit.* p.135

⁵⁸⁰¹ *Op. cit.* p.136

Esta última lectura hermenéutica en clave de espiritualidad oriental podría entroncarse con la tradición literaria oriental, de la que forma parte la narración *La cama de los pájaros*:

<< Jamás había tenido la aldea tan buen carpintero como él. En sus manos la madera adquiría formas tan bellas como las que guardaba en su palacio el emperador. Pero, si su arte era excelente, la bondad de su corazón le sobrepasaba con mucho. (...)

Aquella aldea estaba habitada por hombres que amaban el trabajo. Sin embargo, durante las dos últimas semanas había ocurrido algo terrible: sus habitantes se echaban a dormir y ya no se podían despertar. Hasta los más diligentes artesanos habían sucumbido a tan extraña fiebre. Sólo el carpintero parecía ser inmune a ella. (...)>>⁵⁸⁰²

En uno de estos *Cuentos maravillosos de la antigua China* (en sintonía con el citado texto de *Los Bosques del Zen*) también aparece el ego narcisista, artístico y oriental:

<< (...) A las pocas horas había transformado el árbol en una espléndida cama. Pero resultaba demasiado fría y el carpintero suplicó al pájaro anciano, diciendo:

-Una cama sin adornos es como un árbol sin ramas. ¿Tendrías inconveniente en que esculpiera en ella a todos los pájaros de este bosque?

Y durante tres días posaron para él todas las aves que lo habitaban.

El carpintero trabajó con esmero y hasta el más minúsculo colibrí quedó retratado en la madera. Después buscó óxidos y pintó con todo detalle los colores de sus plumas. Los pájaros no cabían en sí de gozo. >>

... Incluso en los literarios pájaros del bosque se establece una identidad egótica, y nace, paradójicamente, de la mano de un autor anónimo:

<< -¿Has visto? Ese soy yo. Jamás imaginé que tuviera una línea tan delicada. (...)

Cuando llegó el momento de la partida, los pájaros se entristecieron mucho. Se habían acostumbrado a ver su retrato en la madera y les costaba trabajo renunciar a tal costumbre. Hasta que un gorrión nuevo, que apenas sabía volar, dio con la solución:

-¿Por qué no llevamos todos esta cama hasta la aldea del carpintero?

E inmediatamente pusieron manos a la obra.

La cama, pues, voló por los aires sostenida por millares de aves del bosque de los cien pájaros. (...)>>⁵⁸⁰³

En paralelo citamos otro ‘ego’ (“en vano”) en el titular ‘sin’ arquitectónico de Soriano, también con “pájaro” literario oriental:

<< “Otra vez en vano / abre su boca / el hijastro del pájaro”. ISSA, Haiku (ca. 1800), en RODRIGUEZ-IZQUIERDO, Fernando, *El haiku japonés*, Hiperión, Madrid, 1994. >>⁵⁸⁰⁴

Continuando aquella extensa narración oriental reaparece cierto artístico y oriental Ego / Narciso, ahora como literario pájaro con espejo que ayuda a un sabio despertar como en el budismo (contemplativo de la naturaleza):

<< Colocaron la cama en la plaza del mercado y, en efecto, cuantos pasaban en ella una noche quedaban curados de la extraña enfermedad que les aquejaba. Toda la aldea se recuperó y volvió a ser el lugar de los dirigentes artesanos que siempre había sido hasta entonces.

-¿Para qué queréis ahora esta cama? -preguntó el pájaro anciano-. Si no os importa, nos gustaría que nos la regalarais.

Pero el carpintero tomó el hacha y la hizo astillas con sus manos.

-¿Por qué eres tan maleducado? -le preguntaron los principales de la aldea-. ¿No ves cómo lloran esos pájaros porque has destruido su retrato? >>

... que propone la sabiduría meditativa del ‘dejar pasar’ (aquí sintonizando con la filosofía presocrática, véase las citas que hicimos a Heráclito, con “río” incluido):

<< El carpintero les miró con lástima y respondió:

-Quien se mira mucho en el espejo se emborracha de sí mismo. No quiero que a nuestros benefactores les ocurra lo que a nosotros.

⁵⁸⁰² ANONIMO - PALACIOS Jesús (present.), GATON Enrique - HWANG Imelda (trad.), *Cuentos maravillosos de la antigua China*, Oberon - Anaya, Madrid, 2005, p.102

⁵⁸⁰³ *Op. cit.* p.105

⁵⁸⁰⁴ SORIANO Federico, *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.158

Los pájaros comprendieron la sabiduría de esas palabras y se volvieron a su bosque. Habían aprendido la lección: era preferible mirarse en el río, porque las aguas lo arrastran todo. >>⁵⁸⁰⁵

Cambiando el “carpintero” por el “barbero” desde el ‘sin’ arquitectónico de Soriano, también aparece una sabia contemplación del “espejo”, que en cierta medida pudiera reflejar aquel literario pájaro oriental:

<< “El barbero hizo girar la silla para que me mirase al espejo. Me puso las manos a ambos lados de la cabeza. Volvió a variar mi posición una vez más; luego bajó la cabeza y la acercó a la mía. Miramos juntos al espejo. Me seguía sujetando la cabeza. Yo me estaba mirando, y él me miraba también. Pero si vio algo no hizo comentario alguno sobre ello. (...)” CARVER Raymond, *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981), Anagrama, Barcelona, 1987. >>⁵⁸⁰⁶

Por otra parte, en el espejo oriental (*el zen y las artes*) se relaciona sabiamente arte y espíritu, en él (desde *Los bosques del zen*) el ego no aparece reflejado:

<< (...) el artista considera su obra como un ejercicio espiritual; la obra sólo tiene valor si expresa la serenidad, la libertad, la sutilidad, lo natural, la austeridad, la simplicidad y la singularidad del propio artista. Es parecida a un espejo en el que se refleja la figura original. >>⁵⁸⁰⁷

El “espejo” / cita de Soriano desde su ‘sin’ arquitectónico, ahora refleja al arte occidental de una “nueva academia” (con doble reflejo Reinhardt / Marchan) que excepcionalmente valora las ausencias (aunque no explícitamente del ego):

<< “2. Ninguna huella de pincel, ninguna caligrafía. La escritura de la mano, el trabajo de la mano y los movimientos bruscos de la mano son personales y de un gusto pobre. Ninguna firma, ninguna marca de fábrica. La huella del pincel debe ser invisible. Jamás se debería permitir que la influencia de los genios malignos se posesionara del pincel”. REINHARDT Art, “Doce reglas para una nueva academia” (1957), en MARCHAN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1988. >>⁵⁸⁰⁸

Otro reflejo necesario es el del arte oriental espiritual inspirado por la naturaleza que valora la crítica científico / artística de Gurdjieff:

<< Para el adepto del Zen no existe una actividad profana. En Occidente se advierte a menudo una distorsión lamentable. Gurdjieff señalaba respecto al hombre de ciencia. Observaba que nadie se extraña ni se preocupa porque el sabio sea, al mismo tiempo que un espíritu de primer orden, “un pobre hombrecillo egoísta, ensimismado, mezquino, envidioso, vanidoso, ingenuo y distraído”. Afirmaba que en Occidente, lo que él llamaba la línea del saber y la línea del ser no se desarrollaban armoniosamente según una trayectoria paralela. Y lo mismo ocurre con el artista. Se exalta meramente el talento, cuando no el simple “saber hacer”. No importa que el hombre sea la más miserable de las cifras mientras agrade y se venda. >>⁵⁸⁰⁹

Concepto al que se añade el de la naturaleza ‘floral’ de Takeda:

<< El maestro Boyuko Takeda recordaba un día tras otro que el arte no vale tanto como el ser: ‘El hombre y las plantas son tornadizos y perecederos’, decía: solamente es eterna la significación de la esencia de las composiciones florales. >>

... intentando desde diferentes culturas trascender el ego, valorando justamente la estética / ética:

<< Y añadía [Boyuko Takeda]: La belleza emparejada con la virtud es poderosa. La belleza sola es insuficiente; culmina únicamente si va unida al sentimiento ‘justo’. HERRIGEL G.L. *El camino de las Flores,- La Voie des Fleurs*, Dervy-Lyvres, París, 1964, p.34

⁵⁸⁰⁵ ANONIMO - PALACIOS Jesús (present.), GATON Enrique - HWANG Imelda (trad.), *Cuentos maravillosos de la antigua China*, Oberon - Anaya, Madrid, 2005, p.106

⁵⁸⁰⁶ SORIANO Federico, *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.158

⁵⁸⁰⁷ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.166

⁵⁸⁰⁸ SORIANO Federico, *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.158

⁵⁸⁰⁹ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.167

Puede verse que no se concede demasiada importancia al sentido estético. Tener gusto y talento carece de importancia si no se posee al mismo tiempo “ser”. >>⁵⁸¹⁰

02.7.33 Metodologías humanistas, más allá del yo

A partir de lo hasta aquí tratado, apreciamos las metodologías humanistas que éticamente proponen una actitud vital más allá del ego. Nos interesamos ahora por la sugerente visión de Victor Papanek, presentada por Quesada que reflexiona sobre la relación *publicidad, purismo, humanismo en los procesos de creación*:

<< Parafraseando a Victor Papanek, es posible afirmar que el *diseñar para el mundo real* sea el objetivo principal de un proyecto, sea éste de las características que sea. Lo cual implica una actitud ética que debe ser complementaria de la actitud metodológica que ayuda a resolver el proyecto. >>

... en la que se re-citan las tipologías metodológicas ya apuntadas:

<< La metodología, ya sea ésta de *caja negra*, de *caja translúcida* o un *sistema autorregulado*, puede quedar como mero ejercicio lógico o formal sin contenido, si no viene acompañada de una actitud vital, una intención, y una posición ética, que comprometa en una valoración. (...) esta necesaria actitud, supone a menudo entrar en confrontaciones diversas entre promotor, diseñador y usuarios. Entre las numerosas posiciones y salidas a este conflicto, he creído oportuno destacar tres que las definiré como: publicista, purista y humanista. >>⁵⁸¹¹

El minimalismo en complicidad con la ética aparece como concepción alternativa a una tautología artística (*arte ensimismado*) a reconsiderar en términos de ego:

<< (...) se pueden atribuir al término “purismo” los siguientes significados: Coherencia estilística y conceptual.

Sobriedad o austeridad en arte y arquitectura. Un equivalente a lo denominado por Pawson como “minimum”. No es pues coincidente con el estilo definido como *minimal art*, sino que es un concepto más amplio, tanto formal como históricamente.

Arte puro, no ‘contaminado’ con la práctica funcional del diseño gráfico.

El Arte puro también tiene el significado de arte autorreferencial, abstracto, tal como lo define Xavier Rubert de Ventós en *El arte ensimismado*. >>⁵⁸¹²

Quizás este ensimismamiento artístico corresponda ‘naturalmente’ al espíritu de los tiempos. No obstante, este aspecto aparece cuestionado por diversos autores, desde una óptica terapéutica:

<< Una época de crisis como la nuestra, (...) no se puede permitir más el lujo de marginar el arte de la vida cotidiana, a base del ensimismamiento tozudo en que se va enfangando; la lección de la Historia no debe caer en saco roto, globalización no es sinónimo de inmediatez o de amnesia. Por ello afirmamos que: EL ARTE CONTEMPORÁNEO NO TIENE DERECHO A ESTAR ENSIMISMADO. >>⁵⁸¹³

Casals cuestiona aquí, con mayúsculas, esta idea que puntualmente va siendo refutada para defender su propia “tesis”:

<< Para afrontar esta tesis es preciso llevar a cabo la refutación de las creencias siguientes, en las que se basa la impunidad ética del arte contemporáneo:

1) La inutilidad esencial del arte, al sostener la teoría de que *el arte es un propósito sin finalidad*.

⁵⁸¹⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹¹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.136

⁵⁸¹² *Op. cit.* p.137

⁵⁸¹³ CASALS BALAGUE Albert, *La Arquitectura: Otro Arte Enfermo. Etiología del mal y sus antídotos*, Abecedario, Badajoz, 2005, p.101

2) La autonomía de la obra de arte, sustentada en la creencia en que *la obra de arte sólo se debe a sí misma*. >>

... y desde la “impunidad ética” se cuestiona la legitimidad artística:

<< 3) La abstracción legitimadora, de modo que *ficción y representación no son cosas propiamente estéticas*.

4) La despolitización del arte, reputado *indiferente a las contingencias de la política que le es contemporánea*.

5) El valor intrínseco del arte, considerado *independiente de la biografía de los artistas*.>>⁵⁸¹⁴

El ensimismamiento natural del mítico Narciso, cuando se aplica a arquitectura y arte, aparece cuestionado por la autoridad intelectual de Rubert de Ventós:

<< Seducidas, como Narciso, por su propia imagen, las artes han pretendido enclaustrarse en ella. La atmósfera, en el interior de cada una, se ha ido enrareciendo. Asfixiadas de puro “mensaje” estético, las hemos visto perder su propio cuerpo, cuya alienación creían superar. Y en esta atmósfera de vacuidad, de asfixia y de aburrimiento (...), la moderna arquitectura adquiere una particular significación.

Una arquitectura -y esto es muy importante- *marcada por el mismo signo que el resto de las artes, pero en la que, por razones que hemos de ver, el ensimismamiento tuvo un efecto de “feed-back”*. >>⁵⁸¹⁵

... y el hecho de “volver a empezar” parece sinónimo de aquel *feed-back*:

<< Resulta de todo punto imposible hablar de arquitectura sin empezar con el consabido discurso sobre su híbrida condición de técnica y arte y sobre la dificultad de discernir si su ejercicio es el de un arte o el de un oficio; y es imposible hacerlo por la insistencia de muchos de sus profesionales en mantener viva la confusión. De modo que, pese a nuestras arraigadas convicciones, no queda otro remedio que volver a empezar por el principio. >>

No obstante Casals, superando la circularidad viciosa, propone inmediatamente el concepto de *el oficio del arte* como reflejo del “*Arte como mestiere / el arte como oficio*” de Munari que con su singular mestizaje reaparece en nuestra valoración de las metodologías proyectivas, ahora desde la terapéutica negación del ego / “divo”:

<< “Hoy aparece como necesaria una obra de demolición del mito del artista-divo que produce obras maestras tan sólo para las personas más inteligentes” decía el diseñador italiano Bruno Munari (Munari, 1975, *Arte como mestiere*) a mediados de los años ‘60 del siglo XX. (...) Munari dedicó su vida profesional a esa actividad tan indefinida como es el diseño y combinó sus investigaciones sobre estética pura con sus producciones de arte práctica que, dicho sea de paso, eso es el *diseño*. >>⁵⁸¹⁶

En este texto Munari (‘reflejado’ por Casals) propone al artista “descender de su pedestal” (naturalmente egótico, “humildad”), como años después dirá casi literalmente Maderuelo en su texto *La pérdida del pedestal*:

<< “Es preciso poner de manifiesto que, mientras el arte permanezca extraño a los problemas de la vida, interesará solamente a unos pocos. En una sociedad que ya es de masas, el artista debe descender de su pedestal y dignarse diseñar el rótulo del carnicero (si lo sabe hacer). El artista debe abandonar cualquier aspecto romántico y convertirse en un ser activo entre los demás, informado sobre las técnicas actuales, sobre los materiales y los métodos de trabajo y, sin abandonar un innato sentido estético, responder con humildad y competencia a las demandas que su prójimo le pueda hacer.” Munari. >>⁵⁸¹⁷

Revisando ahora el texto original de Munari, vemos que el oficio del artista aparece cuestionado cuando se contempla desde el diseño:

<< (...) responda con humildad y competencia a las demandas que el prójimo le pueda dirigir.

El proyectista restablece hoy el contacto, perdido desde hace tiempo, entre el arte y el público, entre el arte, entendido en el sentido de algo vivo y público que vibre, y su destinatario. (...) No debe existir un arte separado de la vida con cosas bellas para mirar y cosas feas para usar. >>

⁵⁸¹⁴ *Ibidem*.

⁵⁸¹⁵ RUBERT DE VENTOS Xabier, *El arte ensimismado*, Nexos, Barcelona, 1993, p.117

⁵⁸¹⁶ CASALS BALAGUE Albert, *La Arquitectura: Otro Arte Enfermo. Etiología del mal y sus antídotos*, Abecedario, Badajoz, 2005, p.241

⁵⁸¹⁷ *Op. cit.* p.242

Hay algo de terapéutico (incluso algo de ‘redención’ religiosa) en la exaltación de los “métodos de trabajo” que propone Munari como respuesta ‘verdadera’ al devenir (“la vida cambia...”) del *zeitgeist*:

<< Al que trabaja en el campo del diseño le queda algo por hacer: desalojar de la mente de su prójimo todos los prejuicios y conceptos previos sobre el arte y los artistas, (...) tener en cuenta que la vida cambia, y hoy más deprisa que antaño. Por esto hay que hacer obra de divulgación, al nivel popular, de los métodos de trabajo de los proyectistas, de los procedimientos que juzgamos más verdaderos, más actuales, más idóneos para restablecer las relaciones resolutivas de los problemas estéticos colectivos. [*Arte como mestiere*, 1966] >>⁵⁸¹⁸

Tal como hemos dicho, también según la reflexión del arquitecto Javier Maderuelo el artista debe descender de su pedestal a partir de una adecuada reconsideración crítica del *zeitgeist*:

<< El título del ensayo que fue el seminario, “La pérdida del pedestal”, hace referencia metafórica al ocaso de la escultura monumental y a una recuperación que ha comenzado a finales de los años sesenta. En ella muchos de los antiguos valores y recursos, entre otros el emblemático pedestal, han desaparecido para dar paso a nuevos conceptos de escultura y generar la idea de un arte más específico de los “espacios públicos”. Estos nuevos comportamientos artísticos que desbordan el mundo de la escultura son reflejo y consecuencia de los cambios ideológicos, sociales, económicos y políticos que caracterizan nuestra época. >>⁵⁸¹⁹

Casals en su libro sobre el ‘arte enfermo’ cita de nuevo a Munari entre el diseño y el arte, y lo cita considerando sus reflexiones ‘salutíferas’ para el establecimiento de la identidad fáctica del universo del arte:

<< La requisitoria de Munari, dirigida al artista en general, puede hoy formularse de nuevo, aunque en unos términos algo más complejos y, a la vez, terminantes. En efecto, el artista puro es, hoy, un ser aislado en el “universo del arte” comandado por un poder fáctico de enorme complejidad que involucra en su seno al marchante, al crítico y, en medida creciente, a las instituciones políticas. El que practica un arte aplicada, como por ejemplo el arquitecto, no tiene otro medio de ascenso social que su capacidad de seducción ejercida precisamente sobre los responsables de dichas instituciones, (...) según el grado de honestidad de cada cual. El arquitecto, artista práctico por antonomasia, se mira en el artista puro e imita con desdén sus procedimientos, dada la alta rentabilidad de tal proceder. >>⁵⁸²⁰

Ramírez también estudia la naturaleza de este universo del arte y lo considera una “jungla” donde vive el artista ensimismado (“enajenado”):

<< No podemos seguir fingiendo, (...) que el arte es un simple asunto bilateral entre creadores y espectadores. Utilicemos la metáfora ecológica y digamos que la jungla del arte está constituida por muchas especies de plantas y animales viviendo en estrecha interrelación. Para comprender este raro ecosistema conviene examinar por separado a los principales *agentes* que lo constituyen. Empecemos con el artista, personaje clave, a quien la tradición (y la creencia popular) atribuye la existencia misma de todo el tinglado que nos ocupa. Suele ser un individuo bastante enajenado del medio sociocultural en el que vive. >>⁵⁸²¹

Por su parte, Maderuelo desde el ‘*pedestal*’ descubre ciertas pérdidas, como la materialidad y la realidad:

<< (...) Dan Flavin comenzó a realizar obras cuyos elementos materiales, simples lámparas fluorescentes de fabricación industrial, no son más que el soporte físico de una obra que es totalmente inmaterial puesto que está constituida por los colores de la luz que iluminan la estancia en la que se instalan. De la misma manera. James Turrell en sus instalaciones no utiliza otro elemento más que la luz, natural o artificial, que, ingeniosamente tratada, confiere al espacio un aspecto irreal al conseguir alterar la sensación que tenemos

⁵⁸¹⁸ MUNARI Bruno, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1973, p.21

⁵⁸¹⁹ MADERUELO Javier, *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes - Visor Dis., Madrid, 1994, p.13

⁵⁸²⁰ CASALS BALAGUE Albert, *La Arquitectura: Otro Arte Enfermo. Etiología del mal y sus antidotos*, Abecedario, Badajoz, 2005, p.242

⁵⁸²¹ RAMIREZ Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes*, Anagrama, Barcelona, 1994, p.33

de sus dimensiones, transformando habitaciones y receptáculos concretos en espacios perceptivamente infinitos. >>⁵⁸²²

Un fenómeno de desaparición, pero no sólo del “pedestal” sino también de la obra misma, una actitud artística que podríamos equipar con el concepto ‘*sin*’ de la tesis arquitectónica de Soriano:

<< Este tipo de obras, entre otras, convierten la escultura en algo virtual, carente de materia. Físicamente hacen desaparecer la obra. Con otros procedimientos menos virtuales Walter de Maria, en su célebre obra *Vertical Earth Kilometer*, creada para la documenta de Kassel del año 1977, también hizo materialmente desaparecer la obra, enterrada totalmente. Esta pieza, constituida por una varilla recta de acero de sección circular, de un kilómetro de longitud, fue enterrada verticalmente en el suelo, frente a la puerta del Museo Fridericianum, quedando sólo visible al exterior un minúsculo círculo, el extremo superior de la varilla. De esta forma la escultura no sólo ha perdido el pedestal sino su presencia física al ser ocultada su materialidad. >>⁵⁸²³

... un principio de economía que paradójicamente parece contrastar con la “economía” mercantilista en el universo del arte:

<< La mediación económica del arte ha adquirido en los últimos tiempos una importancia considerable. (...) La sustitución del escenario cultural de las vanguardias por las simples leyes del mercado implica que se acepta tácitamente la preeminencia de los agentes económicos sobre los tradicionales argumentos críticos o políticos. Y, sin embargo, sabemos poco de esto. Sospechamos que hay estrechas relaciones entre el arte y la “economía sumergida”, pero no es posible precisar el asunto mucho más. ¿Hay financiación oculta en el mundo del arte? >>⁵⁸²⁴

Estos ecos o reflejos conceptuales entre autores y disciplinas también los apreciamos en Munari con *Arte como oficio* del 1966 y Eco con *Definición del arte* 1955 y 1963. A este respecto podríamos subrayar el término “arte como hacer” en tanto que antecedente del “arte como oficio” de Munari. Desde el complejo enunciado de *la estética de la formatividad y el concepto de interpretación*, Eco propone:

<< Una concepción del arte como *hacer*, hacer concreto, empírico, industrial, en un contexto de elementos materiales y técnicos: un concepto del fenómeno artístico como organismo regido por toda una legalidad estructural, concepto que ignoraba y, en cierto sentido, superaba las diferencias entre poesía y literatura, y en algunas doctrinas incluso las diferencias entre arte y artesanado. >>⁵⁸²⁵

... sin olvidar que:

<< Los capítulos del presente volumen recogen textos escritos entre 1955 y 1963. >>⁵⁸²⁶

Y como Munari, Umberto Eco también se interesa por la metodología. Si aquél aludía al magisterio de Archer, éste en *El Método* (con mayúsculas) cita el de Bayer

<< Entre el carácter específico irreductible de las prácticas, en las que se ejercita el técnico, y la reducción última de la especie, llevada a cabo por el filósofo, resulta lícito para una disciplina independiente, sobre el firme terreno de la investigación autónoma, constituirse, precisar su objeto y sus métodos e interpretar sus resultados G.II570. >>

... sin olvidar que “objeto” y “método” forman parte de un “procedimiento filosófico”:

<< Ya, partiendo de una frase semejante, nos damos cuenta de que, al menos en la época de *L'esthétique de la Grâce*, la concreción del objeto y del método (que, a pesar de todas las afirmaciones en contra, constituye siempre un procedimiento filosófico), se realiza con un lenguaje, que, aunque preciso en los límites de un análisis crítico de las estructuras concretas -que se trataba de actualizar a través de

⁵⁸²² MADERUELO Javier, *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes - Visor Dis., Madrid, 1994, p.22

⁵⁸²³ *Op. cit.* p.23

⁵⁸²⁴ RAMÍREZ Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes*, Anagrama, Barcelona, 1994, p.44

⁵⁸²⁵ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2001, p.11

⁵⁸²⁶ *Op. cit.* p.7

definiciones sugestivas para el lector- resulta en cambio más bien vago al señalar los modos de un procedimiento y su objetivo. >>⁵⁸²⁷

Bayer cuestiona, además, la dimensión interpretativa del procedimiento científico (“predilecciones personales”), lo que nos reenvía a Jane Abercrombie y su afirmación sobre la subjetiva lectura de un termómetro:

<< El hecho es que en esta primera obra de Bayer no parece tan decididamente orientado a una interpretación “científica” del procedimiento y a una asunción resuelta de la “cosa” como *datum* invalidable. (...) Bayer considera como fundamental, en la relación estética, la presencia, frente al objeto, de un sujeto cargado de gustos y predilecciones personales: conocer el objeto es siempre conocerlo tal como yo lo veo guiado por la compleja serie de mis afinidades: toda definición es siempre, en un principio, “índice de un temperamento y reflejo de una constitución”. G.II455. >>⁵⁸²⁸

Por último, hemos de recordar que esta afirmación, al proceder de una autoridad académica, deviene literalmente “filosofía”:

<< Raymond Bayer, recientemente desaparecido, nació en 1898 y fue discípulo de Basch y Focillon. Profesor de filosofía general en la Sorbona desde 1942, fue codirector de la *Revue d’Esthétique* junto con Charles Lao y Etienne Souriau, (...) Obras principales: *L’esthétique de la Grâce*, 2 vol., Alcan, París 1933 (que citaremos con la sigla G) >>⁵⁸²⁹

02.7.34 Metodología terapéutica y artística

Tras estos cuestionamientos, parece oportuno un acercamiento a una metodología que propone una concepción saludable del arte, en la que aparece un modélico Antoni Tàpies, en tanto artista *medium*:

<< (...) artistas tan consagrados como Antoni Tàpies que ya puede, como toda persona proveya, decir lo que piensa sin que el interés material se lo imponga, siguen postulando un tipo de artista que sea el *medium* a través del cual los ciudadanos recobren la curiosidad por acceder a lo más profundo de la realidad a fin de liberar todo su potencial cognoscitivo individual cosa que, dice Tàpies, la ciencia no ha conseguido ni remotamente. >>

... también modélico aparece Tàpies en su valoración de la espiritualidad y concienciación colectiva:

<< Tàpies, pese a sus ochenta años (o gracias quizás a ellos), sigue creyendo en el *artista creador individual al servicio de la sociedad*, pues las artes plásticas deberían ser el medio privilegiado dentro de las diversas ramas de la cultura para alcanzar a modificar la conciencia de la gente, hasta el punto de llevarla a situaciones espirituales que hagan patente la “belleza” de aquella realidad profunda. >>⁵⁸³⁰

... además el artista reintroduce en nuestro trabajo la espiritualidad orientalista en relación con un nuevo paradigma que, positivamente asentado en “valores antiguos”, permite comprender / aportar “sentido a la vida”:

<< Es probable que en esta época, en la que parece ser que el ser humano ha perdido la fe en la ciencia y ha caído en el nihilismo y desconoce el significado del término “valor”, quizás artistas como los que Tàpies propone, puedan colaborar a la invención de un nuevo paradigma del mundo en el que se recuperen ciertos valores antiguos, positivos, que vuelvan a dotar de sentido a la vida. Para ello, añadimos nosotros, no es preciso adoptar ninguna postura revolucionaria en la que a situaciones extremas

⁵⁸²⁷ *Op. cit.* p.91

⁵⁸²⁸ *Ibidem.*

⁵⁸²⁹ *Op. cit.* p.81

⁵⁸³⁰ CASALS BALAGUE Albert, *La Arquitectura: Otro Arte Enfermo. Etiología del mal y sus antídotos*, Abecedario, Badajoz, 2005, p.242

se responda con otras más extremas, como parece que preconizaba Nietzsche, sino más bien hacer lo que aconsejaba el *Tao Te King*: “vigila que quede algo en lo que puedas hallar apoyo” que no es poco. >>⁵⁸³¹

Precisamente este referente taoísta, interesado en el ‘sin’, es valorado por otros autores que también proponen un nuevo paradigma que “no se ve”, como en el *diseño invisible* que hemos citado a propósito de Chaves y la tesis ‘sin’ de Soriano:

<< “El Tao se mira y no se ve, se llama invisible. Se escucha y no se oye, se llama el inaudible. Se toca y no se siente, se llama el impalpable. En lo alto no hay luz y debajo no hay oscuridad. Es eterno y no tiene nombre. Es causa del no ser de todo. El Tao es llamado forma sin forma, apariencia sin apariencia.” *Tao Te King*.

Poco se sabe de la vida de Lao Tze (Viejo Sabio o Viejo Maestro), quien se cree que nació en 570 y que murió en 490, en el país de Chu, actual provincia de Henan. >>⁵⁸³²

Se trata de un nuevo paradigma aportado por Ana M^a González Garza, “doctora”, que en deriva lingüística resultaría necesariamente ‘terapéutico’ y que propone una metodología “transpersonal” para el desarrollo humanista:

<< es doctora en Desarrollo Humano por la Universidad Iberoamericana de México. Ha sido pionera en el mundo de habla hispana en introducir el enfoque transpersonal. >>⁵⁸³³

El nuevo paradigma ofrece otra lectura del *zeitgeist* que en parte se entiende intemporal por su comprensión del devenir:

<< Hace quince años se publicó mi primer libro relacionado con el tema de la conciencia y su proceso evolutivo, titulado, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria* (...) decidí retomar algunos de sus textos en una nueva obra que, corregida y aumentada, tratará de dar una respuesta actualizada a los signos de los tiempos marcados tanto por el dinamismo natural de la vida humana, como por el avance acelerado de la ciencia y de la tecnología que una década trae consigo. >>

Desde la comprensión del “aquí y ahora” (siempre con ecos zen) se propone una metodología evolutiva trascendente que establece una síntesis de polaridades:

<< En el aquí y ahora de nuestra existencia, que se encuentra en los albores del siglo XXI, no es posible continuar presentando actitudes centradas en el choque de los paradigmas, el imperialismo ideológico, el enfrentamiento de las disciplinas y la lucha de los opuestos. Lo que toca al ser humano en esta nueva etapa evolutiva del hombre, de la conciencia y del universo, es apuntar hacia el encuentro, la síntesis de polaridades y la unión a la que se llega solamente a través del desarrollo de la conciencia que naturalmente tiende hacia sus más remotos alcances: la trascendencia, a la que Teilhard de Chardin se refiere como la ultrapersonalización y la omegalización. >>⁵⁸³⁴

Necesariamente el orientalismo forma parte del nuevo paradigma, pero cuestionando, no obstante, cierta identidad uniformadora y deformante que se tiene de él en Occidente:

<< Hablar de Oriente, amalgamando en un todo, como generalmente se hace, las diversas tradiciones y disciplinas, es tanto como tratar de definir una alfombra como algo gris y cuadrado, cuando en realidad se trata de un tapete policromo, y con una gran variedad de grecas, dibujos, diseños, formas y tamaños. Las culturas india, china, árabe, persa o japonesa, entre otras, son tan diferentes entre sí como pueden serlo las anglosajonas y latinas en relación a las primeras. >>

... porque, tradicionalmente, la polarización (el enfrentamiento entre antagonismos) es ‘tradición’ arbitraria en Occidente:

<< (...) por razones de tipo político, social, religioso y científico llega un momento en la evolución histórica de la humanidad en que el mundo se ve dividido en dos hemisferios, como si cada uno de ellos se encontrara formado por un grupo homogéneo y unido, el hombre oriental y el occidental se han contemplado uno al otro ya sea a través de una curiosidad simpática o a través de una incompreensión,

⁵⁸³¹ *Op. cit.* p.243

⁵⁸³² GONZALEZ GARZA, Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.122

⁵⁸³³ *Op. cit.* contraportada

⁵⁸³⁴ *Op. cit.* p.11

desconfianza y juicios de valor en los que, en el fondo, se encuentran profundos sentimientos de superioridad e inferioridad. Es un hecho que cuando se habla de orientales o de occidentales, se olvida la individualidad, incorporándose al ser humano a una masa amorfa y sin vida propia. >>⁵⁸³⁵

Por el contrario la tradición oriental, concretamente el taoísmo (en tanto “filosofía”) en toda su multiplicidad y sutileza que lo hace “indefinible” (también citado en el zen) interesa en el nuevo paradigma:

<< En realidad no existe una versión única de las enseñanzas de Lao Tze, y el mismo vocablo Tao ha tenido diversas interpretaciones y significados, tales como la Vía, el Camino, el Sendero, la Palabra, Razón y Virtud, el Uno sin segundo y el Dios del que proceden todas las cosas que no puede ser nombrado ni definido, entre otras. Asimismo, las traducciones del *Tao Te King* son tan diversas como los nombres que se le han asignado. >>

... particularmente por su comprensión del “devenir” que dota de sentido al “arte de vivir”:

<< Dado que el objeto de este estudio no pretende internarse en el campo de las religiones, abordaremos el taoísmo desde su perspectiva filosófica, como una disciplina de vida y una realidad en movimiento, en su devenir. A pesar de que el Tao es innombrable e indefinible, para poder referirse a él se le nombra de diversas formas, entre las que se encuentran: la Resolución última de todos los opuestos, la Naturaleza del Ser, la Esencia, lo Informe, lo Inmutable, lo Inagotable, el Vacío que todo lo contiene, el Gran Principio y el Gran Final, el Principio regulador de todo lo existente, el Uno que no tiene segundo. Su esencia es innombrable, no tiene forma, no tienen límites, no tiene nombres. Así contemplado, el taoísmo filosófico ha llegado a definirse como la filosofía del arte de vivir y de las relaciones, pues trata de toda la naturaleza y del lugar que el ser humano ocupa en ésta. >>⁵⁸³⁶

Desde la nueva visión holística, el concepto de totalidad integra todas las dimensiones del “hombre” que así deviene ‘humanismo’ pleno, “indivisible” y complementario, donde las particularidades interactúan dinámicamente:

<< (...) el hombre es contemplado como una totalidad en la cual las dimensiones biológicas, psicológica, social y espiritual conforman un todo armónico e indivisible. Desde esta perspectiva, más cósmica que teológica, el equilibrio del cosmos se mantiene a través de la interacción de dos fuerzas, dos grandes poderes que, como formas alternativas de la energía creativa, mueven el universo. Cada una de estas dos fuerzas -activas y pasivas; positivas y negativas- del cosmos, presenta características y funciones particulares que requieren necesariamente interactuar y complementarse con el fin de existir. >>⁵⁸³⁷

Esta concepción de totalidad también la comparten las metodologías “humanistas”, practicadas entre otras personalidades por el arquitecto y diseñador Alvar Aalto:

<< Si utilizo aquí el término humanismo, no es para referirme a un período histórico, un tipo de arte o de arquitectura, ni a un estilo determinado, (...) sino para definir una metodología, a la hora de crear o proyectar, que parte de las necesidades humanas como hecho prioritario, sin supeditarlas a factores de índole tecnológico o económico. He pensado en el sentido humanista de Alvar Aalto por su preocupación por recuperar el concepto de *hogar* y *hábitat* frente al más limitado de mera residencia o vivienda; por su atención y sensibilidad por el lugar donde va a proyectar; por tener en cuenta el usuario en aspectos tales como la iluminación y la buena acústica en bibliotecas, auditorios y salas de congresos y espacios públicos en general. >>

La identidad (“personal”) de Aalto no deja de ser paradójica, especialmente cuando la intuición culmina funcionalmente:

<< (...) hay un aspecto que me parece bastante personal, propio de Aalto y que, además viene a confirmar algunas de las hipótesis expuestas a lo largo de este texto, me refiero a su modo de proyectar intuitivo, paradójicamente para conseguir unos resultados muy funcionales. De este modo Aalto indica que “(...) la proyectación arquitectónica opera con infinidad de elementos contradictorios. Exigencias sociales, humanitarias, económicas. técnicas se añaden a los problemas psicológicos; afectan al individuo y al grupo; influyen en los choques y en los movimientos tanto de masas como de individuos; y forman con ellos una maraña imposible de desenredar por medios simplemente racionales o mecánicos. El

⁵⁸³⁵ *Op. cit.* p.93

⁵⁸³⁶ *Op. cit.* p.123

⁵⁸³⁷ *Ibidem.*

inmenso número de necesidades y de problemas de detalle se convierten en un escollo que la idea arquitectónica de base difícilmente supera.” >>⁵⁸³⁸

Y cuando la racionalidad se ve superada, la ‘metodología’ instintiva (en sintonía con el “arte abstracto”) acude al rescate y por medio de la naturaleza (*La trucha y el torrente*) se resuelven las contradicciones:

<< “Entonces procedo (a veces, de manera completamente instintiva) de la manera siguiente. Después de que la idea de mi tarea y sus innumerables imperativos han quedado bien grabadas en mi subconsciente, olvido durante un tiempo la marea de problemas. Paso a un modo de trabajo que se parece mucho al arte abstracto. Dejándome llevar únicamente por el instinto, dibujo, no algunas síntesis arquitectónicas, sino a veces composiciones francamente infantiles, haciendo así que poco a poco, a partir de una base abstracta, se desprende una idea maestra, una especie de idea general, gracias a la cual los numerosos problemas parciales contradictorios podrán ser armonizados.” AALTO Alvar, *La trucha y el torrente*. Incluido en: Catálogo exposición; *En contacto con Alvar Aalto*, Museo Alvar Aalto, 1993, p.15. >>⁵⁸³⁹

Otros autores citan a Aalto, interesándonos aquellos que como Capitel valoran su metodología:

<< Alvar Aalto reflexionó sobre su propio método de proyectar, acaso por primera vez, cuando un alumno americano de su etapa como profesor en el MIT le hizo una ingenua y embarazosa pregunta acerca de cómo se proyectaba, que, al parecer, no respondió. Lo haría algo más adelante, en el artículo “*La trucha y el río*” (Domus, 1947), donde explicó como, después de examinar y analizar los diversos requisitos de un proyecto nuevo, lo dejaba todo a un lado y se dedicaba a realizar dibujos azarosos, casi infantiles e inconscientes, hasta que descubría en ellos aquellos rasgos o ideas capaces de convertirse en un proyecto: en algo que integrara sus múltiples condicionantes y resolviese sus contradicciones. >>

Nos interesa especialmente la referencia inspiradora a la naturaleza:

<< Puso el ejemplo de la Biblioteca de Viipuri, que surgió del dibujo de una montañas con diversas laderas, iluminadas por varios soles de distintas inclinaciones. La gran sala encerrada en una caja mural, con su elaborado juego de niveles en el suelo e iluminada por el sistema de lucernarios redondos, tuvo así su origen en aquella inspiración naturalista. >>⁵⁸⁴⁰

La metodología de Aalto a pesar de su aparente inconsistencia ‘racional’ (si la comparamos con la de Ch. Alexander) se estudia científicamente en algunos congresos sobre metodología proyectual:

<< Es interesante comparar el procedimiento de diseñar de Alvar Aalto con el de Alexander. (...) El también debe empezar con ENTRADAS externas que pretenden describir el problema que debe resolver. En este caso el problema es diseñar un estadio. Sus ENTRADAS habrán sido muy diversas. Probablemente, empezó con un informe (...) Sin duda también se le pidió tuviera en cuenta las opiniones de otras personas, tales como la administración local y quizás el grupo financiero. Pero la manera en que Aalto se dispone a tratar estas ENTRADAS es diferente de la estrategia de Alexander. >>

... no obstante, la gran diferencia entre ambos es que en cierta medida Aalto parte de la obra para realizar el proyecto, la clave de esta metodología inversa es la experiencia previa (aunque generadora de ciertas limitaciones, en este caso muy útiles):

<< Aalto había diseñado edificios con anterioridad; (...) De inmediato, el comportamiento de Aalto se ve limitado por estas experiencias. La ubicación, la gente, la situación, todo sobre cuáles serán las ENTRADAS del problema. No limita y define las ENTRADAS como hace Alexander, pero empieza a CODIFICAR casi inmediatamente. >>⁵⁸⁴¹

Por tanto, “estilo” (aquí en sentido positivo, no compartido por Munari cuando se trata de “estilo personal”) y “experiencia” son términos que se desprenden del proceso:

⁵⁸³⁸ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.137

⁵⁸³⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁴⁰ CAPITEL Antón, *Alvar Aalto. Proyecto y método*, Akal, Madrid, 1999, p.7

⁵⁸⁴¹ BEST Gordon, *Método e intención en el diseño arquitectónico*, en BROADBENT G y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.338

<< El bosquejo (...) forma parte de su proceso de codificación. Aquí Aalto comprueba cuáles podrían ser las ENTRADAS. Su proceso de CODIFICACION (bosquejo) resulta informado sobre todo por la experiencia. La naturaleza de la CODIFICACION está relacionada probablemente con un estilo; quizás una imagen nacional o un estilo en relación con los estadios, pero estos estilos son informaciones procedentes del exterior, son límites impuestos por el recuadro de CONTROL. >>

Desde nuestras hipótesis de trabajo nos interesa cómo se desprende una valoración del citado concepto de devenir en el proceso entrada / salida:

<< Aalto valora las diversas ENTRADAS y se dispone a bosquejar. A medida que se conocen las ENTRADAS, los bosquejos se van haciendo más detallados. (...)

Esta manera de diseñar es representativa de cómo Aalto aplica su experiencia a las diversas ENTRADAS de información. (...) Gradualmente va tomando forma una SALIDA. Es una hipótesis compleja sobre cómo un estadio debe relacionarse con la situación en que ha sido creado; pero la similitud de esta hipótesis con el bosquejo inicial hace suponer que Aalto confía en su conocimiento de la situación. >>⁵⁸⁴²

Sorprendentemente este proceso de interiorización de Aalto no utiliza la metodología popularizada por Munari (que citamos al comienzo), aquella que parte de la definición del “problema”:

<< Aalto dirige sus miradas al recuadro más interior del modelo, PROCESOS, y depende de la CODIFICACION de una descripción incompleta del problema para “sonsacar” información de su mente. Para Aalto el problema nunca se hace explícito. >>⁵⁸⁴³

Finalmente, Aalto, por ‘arte de magia’ (caja negra) alcanza de forma natural (literalmente desde el contacto con la naturaleza en Finlandia) una globalidad esencial. Incluso desde una ‘libérrima’ (pero clarificadora) deriva lingüística naturalista podríamos afirmar que en Aalto el bosque deviene “bosquejo”:

<< Los bosquejos de Aalto son instrumentos, tanto de codificación como de descodificación, y denominarlos una cosa u otra es pura conveniencia. Sus bosquejos transforman la información de un estado en otro diferente, y si codifican o descodifican es meramente una cuestión de grado (en sus primeros bosquejos está codificando información, más adelante la descodifica). (...) El bosquejo de Aalto es un sistema simbólico que expresa las relaciones esenciales que engloban “la esencia” del problema.>>⁵⁸⁴⁴

02.7.35 Metodología interesada por la naturaleza

Después de Aalto el interés por la naturaleza (y la identidad, “regional”) en el proyecto arquitectónico contemporáneo también lo encontramos en el magisterio de Charles Moore en Berkeley. Un contexto particularmente interesado por el devenir de proyecto a obra, más que en la consecución en sí misma (“productos concretos”):

<< (...) en la mayoría de los proyectos que realizan los estudiantes en Berkeley hay un claro componente natural-regional y una fuerte influencia en lo formal de Charles Moore, pero no es menos cierto y sí mucho más importante que Berkeley es también un lugar donde el proceso de producción de la significación arquitectónica está todavía en exploración y merece, a mi juicio, mayor atención que los productos concretos de diseño. Es de esperar que, con el tiempo, estas investigaciones dejen paso a una ulterior comprensión de la arquitectura como disciplina que se traduzca a su vez en la producción de buenos edificios. >>⁵⁸⁴⁵

⁵⁸⁴² *Op. cit.* p.339

⁵⁸⁴³ *Op. cit.* p.341

⁵⁸⁴⁴ *Op. cit.* p.358

⁵⁸⁴⁵ LERUP Lars, *La enseñanza de la arquitectura como disciplina en contraposición a la profesión*, en BRAVO I FARRE Lluís, - GARCIA NAVAS José, *L' ensenyament de l'arquitectura*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1980, p.31

Charles Moore expande su influencia entre Berkeley y Yale, pero también entre el proyecto y la obra (“experiencia” y “construcción”) donde la “identidad” deviene manifiesto humanista (“ser humano”):

<< Este libro es el resultado de nuestros aunados esfuerzos por enseñar los fundamentos del diseño arquitectónico a estudiantes de primer año en la Escuela de Arquitectura de Yale. Desde mediados de los años sesenta hemos venido tratando de enfocar la arquitectura a partir de cómo tiene lugar la experiencia de los edificios, antes de preocuparnos por los aspectos relativos a su propia construcción. Estamos convencidos de que si no entendemos la manera en que los individuos y las comunidades se ven afectadas por los edificios, en qué modo éstos proporcionan a las personas sentimientos de gozo, identidad y lugar, nunca podremos distinguir la arquitectura de otras actividades constructivas cotidianas. >>

Esta concepción de Moore nos orientará hacia el proyecto integrado (final de nuestra tesis), donde más allá de la “luz cegadora” de la técnica aparezca una más auténtica luz humanista / ‘espiritual’:

<< (...) han aparecido frecuentes conflictos tanto con ideas bastante convincentes sobre lo que la arquitectura es como con los criterios establecidos sobre cuáles son las áreas de investigación fundamentales para su establecimiento como disciplina. Nos dimos cuenta de que muy rara vez se había atendido a la capacidad perceptiva y emocional específica del ser humano (...) Los temas relacionados con el gozo y la belleza casi siempre se han visto como cuestiones anticuadas y arbitrarias a la luz cegadora de las invocaciones al progreso técnico en el diseño y en la producción de los edificios. >>⁵⁸⁴⁶

Hemos tratado nuevas concepciones de la enseñanza de arquitectura en Berkeley en el estudio sobre Christopher Alexander y ahora sobre Charles Moore. En el último capítulo de nuestro trabajo nos volverá a interesar este lugar como semillero de ideas anticipatorias. Aunque es evidente que en este contexto de California (sensible a los nuevos tiempos) surgen ciertas confrontaciones conceptuales entre la enseñanza y la profesión (corporativizada) de la arquitectura:

<< *Universidad de Berkeley, California*. Analizaremos a continuación tres de los cursos a mi juicio más representativos de lo que es la enseñanza en Berkeley. De ellos, dos corresponden al primer año y el otro al tercer año. >>⁵⁸⁴⁷

También encontramos cierta confrontación implícita en la ‘metodología Einstein’, que bajo el epígrafe de *Ciencia y religión* Wilber considera crítica con respecto al ensimismamiento científico (y sus excesos racionalistas) y que permitirá el devenir de la ciencia de vanguardia hacia el arte y la religión:

<< (...) el mejor apoyo que puede encontrar cualquier convicción proviene de la experiencia y de la claridad de pensamiento. En este punto es preciso estar de acuerdo sin reservas con el más extremado racionalista. El punto débil de semejante concepción estriba, sin embargo, en que esta sólida vía científica es incapaz por sí sola de ofrecer una base suficiente a aquellas convicciones que condicionan y determinan la propia conducta y modo de pensar. >>⁵⁸⁴⁸

La incapacidad del “método científico” (‘convencional’) se proclama desde la nueva ciencia sensible a las interacciones:

<< Efectivamente, el método científico es incapaz de enseñarnos nada por encima y más allá del modo cómo los hechos están relacionados y recíprocamente condicionados entre sí. >>⁵⁸⁴⁹

⁵⁸⁴⁶ BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.9

⁵⁸⁴⁷ LERUP Lars, *La enseñanza de la arquitectura como disciplina en contraposición a la profesión*, en BRAVO I FARRE Lluís, - GARCIA NAVAS José, *L' ensenyament de l'arquitectura*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1980, p.24

⁵⁸⁴⁸ WILBER Ken (ed.) *Cuestiones Cuánticas. Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Kairós, Barcelona, 1988, p.161

⁵⁸⁴⁹ *Op. cit.* p.162

Es decir que, desde parámetros artísticos (también desde hace tiempo por la arquitectura ‘docta’ / Universidad) se cuestiona la metodología proyectual de raíz científica maquinista:

<< (...) no le es factible a la máquina el suplir al hombre en la zona más pura de lo artístico, que dependerá siempre de la inspiración: del “aire” inspirado por nuestro “cuerpo psíquico” de nuestro “cuerpo anímico” y que constituye el último secreto de la “mágica creatividad”. Falla la máquina, donde el alma es necesaria.

Las máquinas tienen su campo de vigencia limitado por las posibilidades de la “Lógica General”: todo lo resoluble parcial o totalmente o inducible a desarrollable siempre que permita planteamiento, operación o interpretación racional. >>⁵⁸⁵⁰

Llevando hasta sus últimas consecuencias el “razonamiento” (científico incluso) y desde una “síntesis general” (triple) surge naturalmente una apertura al “infinito”:

<< Después de las últimas formulaciones de los logistas, basadas especialmente en los estudios de Bertrand Russell y de Koyré, las condiciones básicas que limitan las posibilidades de traducción o referencia a un “razonamiento” (o sea no sólo para la Lógica convencional, sino para la Paralógica y la Metalógica) podíamos quizás enunciarlas, en una síntesis general, así:

1º) No puede proponerse el problema de la originalidad entre dos entes relacionados biunivocamente, funcionalmente o directamente entre sí. Tal es el caso de la precedencia del huevo o la gallina. >>

... lo que implica ciertas paradojas lógicas como la de Zenón, relacionadas con la circularidad viciosa (que ya tratamos al comienzo de nuestro trabajo):

<< 2º) El elemento que define no puede entrar en la definición. Tal es el caso de las célebres antinomias, tanto antiguas como modernas, desde “Epiménides, el Mentiroso”, (...)

3º) El infinito es ilógico y las definiciones de todo orden para lo “finito” no pueden extenderse racionalmente al “infinito”. Así ocurría desde las primitivas “aporías” de Zenón de Elea, hasta hoy con algunas antinomias de las que se han ocupado últimamente los matemáticos logistas, como las que propone André Warustell en su libro “Los números y sus misterios”. Por ejemplo, aquella paradoja por la que resulta que la longitud de un semicírculo sería igual a la de su diámetro. >>⁵⁸⁵¹

Por su parte, la religión, llevando también su búsqueda hasta sus últimas consecuencias, implicará necesariamente la aparición de ciertas contradicciones apreciables incluso en la mística cristiana contemporánea. Así Simone Weill en uno de sus escritos dedicados a una ‘radical’ búsqueda de la verdad, en el capítulo dedicado al *ateísmo purificador* propone un lógico cuestionamiento de la “ilusión” del que se desprende que “no hay nada real”, términos que venimos tratando a propósito del budismo:

<< Caso de contradictorios verdaderos. Dios existe, Dios no existe. ¿Dónde está el problema? Estoy completamente segura de que hay un Dios en el sentido de que estoy completamente segura de que no hay nada real que se parezca a lo que yo puedo concebir cuando pronuncio ese nombre. No obstante, lo que no puedo concebir tampoco es una ilusión. >>⁵⁸⁵²

Entre el ateísmo y la religión, pero siempre desde el conocimiento del “sí mismo”, surge necesariamente el concepto del despertar, término que reiteramos como sinónimo lingüístico del Buda (El despierto):

<< La religión como fuente de consuelo constituye un obstáculo para la verdadera fe: en ese sentido es una purificación. Debo ser atea en aquella parte de mí misma que no está hecha para Dios. De entre los hombres que no tienen despierta la parte sobrenatural de sí mismos, los ateos tienen razón y los creyentes se equivocan. >>⁵⁸⁵³

⁵⁸⁵⁰ D’ORS Víctor *Automática y creatividad*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1973, p.10

⁵⁸⁵¹ *Ibidem.*

⁵⁸⁵² WEILL Simone, *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 2001, p.151

⁵⁸⁵³ *Op. cit.* p.152

02.7.36 Metodología, recapitulación y sincretismo

Aquella actitud de “síntesis general” puede expandirse hacia una cierta recapitulación sobre metodologías, donde puede observarse cierta ‘irracional’ evolución del modelo de la “caja de cristal” hacia la “caja negra”. En este sentido el cuestionamiento puede alcanzar al dibujo maquinista, incluso cuando todavía el ordenador no estaba ‘plenamente’ disponible (1973) y cuando a nivel de usuario era más un proyecto que una obra. No obstante, dibujado a máquina o a mano, el aspecto más relevante que se plantea es la necesaria “orientación humana” del diseño arquitectónico:

<< Es muy conveniente al comenzar por explicitar el aspecto que puede tener el edificio abstracto; desde el punto de vista del que va a vivirlo interiormente y del que va a encontrárselo en su entorno o desde una perspectiva, lejana incluso.

Para conseguir este objetivo, el método más idóneo es el de dibujar por máquinas (hoy todavía no disponibles en el mercado) o a mano alzada, todo el conjunto de perspectivas cónicas (geométricamente exactas, o libres, si son a mano alzada), que se muestren necesarias para conocer a fondo todos los aspectos interiores y externos; con su rica temática, especial y directamente respecto de la receptividad visual y orientación humanas. >>⁵⁸⁵⁴

A este respecto, Víctor d’Ors ya planteaba una evolución metodológica de la “caja de cristal” hacia la “Caja Negra”(con mayúsculas), cuando observa el cuestionable devenir de los “juicios” a “pre-juicios”:

<< Abriremos ahora también las carpetas del archivo auxiliar, revisando su contenido: ideas y notas “retenidos” (en esa Carpeta Especial emparentada con la “Caja Negra” que proponía Johnson.) y, a lo mejor, podemos comprobar lo que decía Cournot: como nuestros juicios confirman nuestros pre-juicios.>>⁵⁸⁵⁵

Esta coherente evolución va a implicar términos como ética (“moral”) y “participación”, dos conceptos de los que venimos tratando a varios niveles:

<< Los principios de “economía”, de “función superpuesta” y de “resultancia compleja” sirven de base a valoraciones de tipo moral, paralógicas; los de “participación”, “desarrollo coherente” y relación semántica mutable” al proceso general en sí, predominantemente artístico y muy acusadamente en los cambios de estadio y en el contenido específico del último. >>⁵⁸⁵⁶

Cuestionada la infalibilidad de la metodología científica, pueden proponerse otras vías, entre las cuales Quesada destaca aquellas metodologías inspiradas en experiencias lúdicas y artísticas:

<< (...) es necesario evitar los bloqueos. Hay numerosos métodos, muchos de ello trasvasados de experiencias creativas o artísticas, que permiten superar estas situaciones. Un buen ejercicio es practicar algunos de estos métodos a modo de juego. >>

... qué fluctúan entre la “investigación pura” y una circularidad viciosa en perversa ‘sintonía’ con la naturaleza:

<< Un segundo aspecto a tener en cuenta es el de evitar los procesos de círculo vicioso. Encerrarse en un círculo es un vicio de los más atractivos. El círculo nos da la seguridad propia de los ciclos naturales. Es habitual caer en estos procesos cuando uno queda subyugado por la investigación pura. El tiempo es circular, los ritos y los mitos también lo son. >>⁵⁸⁵⁷

⁵⁸⁵⁴ D’ORS Víctor *Automática y creatividad*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1973, p.35

⁵⁸⁵⁵ *Op. cit.* p.36

⁵⁸⁵⁶ *Op. cit.* p.38

⁵⁸⁵⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.127

Unas metodologías lúdicas que incluso pueden conducir a una paradójica “práctica teórica” y a otras artísticas circularidades viciosas relacionadas con Duchamp, particularmente con el *Gran Vidrio* (artístico) y el ajedrez (lúdico) concluyendo en el “no hacer”:

<< Si *L.H.O.O.Q.*, con su cinismo antipictórico, es un salvamento de última hora del naufragio de la pintura, “La oposición y los casos conjugados se han reconciliado”, el libro que escribí con Halbertstad en 1932, es una coraza contra la práctica, el “retinismo” del ajedrez: sólo finales de partida imposibles, según reconoce el propio Duchamp, sólo situaciones de lucha sin enfrentamiento, arte sin objetos, práctica teórica. (...) Duchamp empleó el ajedrez como forma de no hacer arte y terminó por no hacer ajedrez profesional. >>⁵⁸⁵⁸

En nuestro reiterado discurso hemos asociado el círculo vicioso a la serpiente, que también Gaudí valora desde otras metodologías, según la “interpretación simbólica del Park Güell” que propone Milá:

<< La totalidad de los símbolos del Park Güell responden al esquema iniciático tradicional: Pequeños Misterios y Grandes Misterios. El banco serpentina, la sala hipóstila y la cisterna, tienen que ver con las Grandes Misterios.>>⁵⁸⁵⁹

... el *código Gaudí* participa especialmente de la serpiente representada como “ouroboros” (aspecto ya citado en otros capítulos):

<< En cuanto al banco, evoca deliberadamente a una serpiente. Esta serpiente, tampoco aquí, es la de Delfos, sino, más bien, una serpiente gigantesca, mítica, el ouroboros, que se cierra sobre sí misma, conteniendo en su interior todo el cosmos, del cual, el sistema solar es una parte central para nosotros humanos. >>

... que, más allá de la circularidad viciosa, alude a una dimensión cósmica de la naturaleza impregnada de espiritualidad:

<< Por encima del ouroboros, solamente existe el principio ordenador del Cosmos, ante el cual la plaza está abierta al no tener absolutamente ningún elemento que impida ni la llegada de la luz (el fuego creador), ni la llegada de la lluvia o del rocío (el agua lustral). Era preciso que estos elementos llegaran sin dificultad, a través de la gran explanada “abierta”, sin ningún refugio, ningún obstáculo posible a los meteoros llegados del cielo y, por tanto, símbolos de un principio superior. Dios está en todas partes. Dios llega a todas partes. >>⁵⁸⁶⁰

Estudiando *el llamado ‘Teatro Griego’ con su banco serpentina* puede observarse que el círculo deviene no vicioso (y no griego), abriéndose a la auténtica naturaleza donde la serpiente de Gaudí vuelve a “reptar”:

<< Parece difícil considerar a la gran explanada situada sobre la sala de columnas como un “teatro griego” que ni tiene gradas, ni una sonoridad particular, pero es lo que han hecho, insistentemente, los estudiosos de Gaudí. Desde nuestro punto de vista, lo esencial en esta explanada, no es la explanada en sí, sino lo que la rodea y encierra, es decir, el banco anatómico y serpentina. El banco está diseñado para evocar particularmente el reptar de la serpiente, con sus curvas y contracurvas. >>⁵⁸⁶¹

Del artístico / arquitectónico “reptar” de la serpiente pasaremos al salto de caballo del ajedrez utilizando metodologías lúdicas (con ecos del diseñador ‘mago’ de la “caja negra”) con ciertas inspiraciones en la naturaleza. Es decir: desde la definición del término “biónica” en el diccionario, nos orientamos hacia una naturaleza creativa y artística, por medio de su reinterpretación lingüística:

⁵⁸⁵⁸ SAN MARTIN Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004, p.127

⁵⁸⁵⁹ MILA Ernesto, *Gaudí y la Masonería. Los pasos perdidos del arquitecto (1870-1882)*, Pyre, Barcelona, 2005, p.233

⁵⁸⁶⁰ *Op. cit.* p.252

⁵⁸⁶¹ *Op. cit.* p.251

<< -*Biónica*: Se basa en analogías estructurales y funcionales de la naturaleza aplicadas al diseño de productos. >>⁵⁸⁶²

... al mismo tiempo, otro diccionario nos recuerda la presencia de la ‘naturaleza’ animal en el ajedrez:

<< *Ajedrez*: Juego entre dos personas, cada una de las cuales dispone de 16 piezas movibles que se colocan sobre un tablero dividido en 64 escaques. Estas piezas son un rey, una reina, dos alfiles, dos caballos, dos roques o torres y ocho peones; >>⁵⁸⁶³

... el ‘componente’ animal del ajedrez se completa al estudiar su ‘oriental’ origen ya que ‘alfil’ viene de elefante:

<< *Ajedrez*: Der., a través del árabe *sitrany*, del sánscrito *chatur-anga*, que significa “el de cuatro armas”, aludiendo a los componentes del ejército, representados por los peones -infantería-, los caballos -caballería-, los alfiles -elefantes- de *fil*, elefante en *árabe*- y las torres -carros de combate-. >>⁵⁸⁶⁴

En el diccionario aportado por ... *el método en diseño y...* se observan interesantes aspectos “marginales” del salto del caballo en el ajedrez, que en su deliberada ausencia de ‘rectitud’ podría evocarnos a la serpiente:

<< -*Salto de caballo*: Permite considerar los aspectos ‘marginales’ que a veces no se consideran suficientemente al diseñar. Parte del principio de que la distancia más corta entre dos rectas no es la línea recta. >>⁵⁸⁶⁵

Por su parte ‘el diccionario lingüístico’ parece enfatizar indirectamente las metodologías marginales y alternativas (quizás hasta artísticas / liberales) cuando expresa la identidad del caballo en el ajedrez:

<< *Caballo*: Pieza grande del juego de ajedrez, única que salta sobre las demás y que pasa oblicuamente de escaque negro a blanco, dejando en medio uno negro, o de blanco a negro, dejando en medio uno blanco. >>⁵⁸⁶⁶

Por consiguiente, la metodología del salto de caballo integra la dimensión artística y la lúdica, ya en un período del desarrollo industrial en el que Moholy-Nagy discute la “distinción entre el arte y el no arte”:

<< No obstante, también es cierto que muchas obras siguen un estricto proceso proyectual, con un programa inicial y un desarrollo racional según etapas prefijadas. Ya Moholy-Nagy afirmaba: “En la era industrial, la distinción entre el arte y el no arte, entre la artesanía manual y la tecnología mecánica, no es ya algo absoluto. Ni la pintura, ni la fotografía, ni el cine, ni los juegos de luces pueden permanecer ya celosamente separados unos de otros. >>

... éste demuestra que es posible jugar artísticamente al “ajedrez por correspondencia” (incluyendo ciertas contradicciones) en un proceso experimental de diseño / artístico:

<< En 1922 pedí por teléfono cinco pinturas sobre esmalte de porcelana a una fábrica de señales. Tenía ante mí el catálogo de colores de la fábrica y bosquejé los cuadros sobre papel milimetrado. Al otro lado del hilo telefónico se encontraba el supervisor de la fábrica con el mismo tipo de papel, dividido en cuadrados. Dibujó las formas que le dictaba en su posición correcta. (Era como jugar al ajedrez por

⁵⁸⁶² ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.146

⁵⁸⁶³ *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*, Vigésima segunda edición. 2001.

⁵⁸⁶⁴ MOLINER María *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1984.

⁵⁸⁶⁵ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.146

⁵⁸⁶⁶ *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*, Vigésima segunda edición. 2001.

correspondencia).” VV.AA. *Lászlo Moholy-Nagy*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1991,p.412>>⁵⁸⁶⁷

Vemos que hay dos artistas de vanguardia que se interesan especialmente por el juego del ajedrez, Moholy-Nagy y Duchamp, además, como ya hemos recordado, este último lo integra como elemento esencial de su vida (“quiero vivir”) que no excluye la inevitable contradicción:

<< Nadie podía imaginarse a qué dedicaba las incontables horas que pasaba solo en aquella habitación. Sus pocas lecturas parecían circunscritas al estudio de problemas de ajedrez.

Al ver el diminuto tablero de ajedrez portátil que Duchamp había diseñado, le instó a que lo comercializara. “¿Y qué iba a hacer con el dinero?”, le preguntó. “Me basta para mis necesidades... Si tuviera más dinero tendría que dedicar tiempo a ocuparme de él y ése no es el modo en que quiero vivir”. Beatrice Wood, *I Shock Myself*, p.119) >>⁵⁸⁶⁸

Por otra parte, se establece cierta complicidad metodológica (“ajedrez por correspondencia”) entre Moholy-Nagy y Donald Judd, artistas / diseñadores de diferentes generaciones no obstante próximos al diseño industrial:

<< (...) la cita de Moholy-Nagy puede seguir mostrando su plena vigencia, dado que ilustra perfectamente cómo una creación, considerada artística, es ejecutada por procedimientos totalmente industriales. La obra de muchos artistas contemporáneos como por ejemplo la de Donald Judd, se podría realizar por procedimientos muy similares. >>⁵⁸⁶⁹

Otros emparejamientos aparecen entre metodologías lúdicas (incluso profesionales) y artísticas en Duchamp y Capablanca, interesados por el “agotamiento” / “muerte” de la pintura y del ajedrez, por algunos excesos, en un caso por la “superficialidad visual del retinismo” y por la “excesiva reflexión teórica” en el otro:

<< (...) el agotamiento de la pintura, socavada por la superficialidad visual del retinismo, y el paralelo final del ajedrez, prematuramente envejecido por el pensamiento positivista. El gran Capablanca, campeón del mundo de ajedrez desde 1922 hasta 1927, realizó en 1920 una declaración clarividente sobre su futuro: en su opinión, el ajedrez “ha muerto”, por excesiva reflexión teórica. >>⁵⁸⁷⁰

Aspectos ‘negativos’ consecuentes con el “abandono” artístico de Duchamp, (sintonizando con el concepto del “no hacer” antes citado):

<< (...) durante unos quince años -desde 1918 hasta 1933- sus actividades poco tuvieron que ver con el arte. Los mitos que fueron creciendo a su alrededor acabarían propiciando que su abandono llegara a considerarse una especie de importante declaración artística *per se*, pero eso difícilmente podía ser lo que Duchamp tenía en mente en aquella época. >>

... en manifiesta ‘contradicción’ con el desarrollo lúdico / profesional del ajedrez:

<< “Mi meta es convertirme en un jugador de ajedrez profesional” (8 de febrero de 1921, BLJD) había confesado a Picabia en una carta de 1921. Dos años más tarde se proponía alcanzar ese objetivo de una manera bastante sistemática. Para ello se embarcó en el trasatlántico holandés *Noordam* que zarpó de Nueva York en febrero de 1923 con destino a Rotterdam. En lugar de viajar a París, Duchamp pasó los cuatro meses siguientes en Bruselas, jugando al ajedrez a diario. Se hizo socio de un club de ajedrez, conoció a varios de los mejores jugadores belgas, (...) clasificarse para el Torneo de Bruselas de aquel mismo otoño, el primero de verdadera categoría en el que participaba. >>⁵⁸⁷¹

La “excesiva reflexión teórica” (de Capablanca) que deviene mortal para el ajedrez, sintoniza con cierto bloqueo mental por exceso de intelectualismo que puede producirse

⁵⁸⁶⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.75

⁵⁸⁶⁸ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.384

⁵⁸⁶⁹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.75

⁵⁸⁷⁰ SAN MARTIN Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004, p.127

⁵⁸⁷¹ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.281

en la metodología proyectual (también trascendido por el no intelectualismo del zen). Una situación de bloqueo que se puede materializar en el lenguaje del ajedrez con la expresión hacer “tablas” y que no obstante puede ser susceptible de una valoración artística:

<< Cualquier buen jugador, parapetado en la teoría, era capaz de conseguir *siempre* tablas. Las implicaciones que esto tiene en la práctica del arte, no sólo actual sino retrospectivamente, en los propios años veinte, son incalculables. En esos años veinte, ¿todos los pintores expresionistas, *performers* dadaístas, agitadores futuristas o sublimes neoplasticistas eran capaces de hacer tablas?>>⁵⁸⁷²

Finalmente las tablas en ajedrez puede entenderse como un ‘teórico’ bloqueo mental que necesita una salida, como el desbloqueo mental o *brainstorming* (que hemos tratado). Un salto más allá del intelecto que puede ser de caballo incluso o un salto al *eureka* científico. Puede que incluso un salto al *satori* del budismo zen (iluminación), equiparable a romper el cristal y saltar de la “caja de cristal” a la “caja negra” (paradójicamente luminosa, en tanto ‘iluminación’ espiritual).

Hemos visto que las estrategias proyectuales están sujetas a contaminaciones ‘cientifistas’ que no valoran la identidad del proyecto y consecuentemente se impone una estrategia de “revisiones críticas” constantes (“continuamente” a modo de saludable circularidad viciosa):

<< Otra de las tentaciones más frecuentes en los procesos proyectuales es el considerarlos como desarrollos lineales, según modelos lógico-deductivos o por asimilación de las teorías del progreso o del evolucionismo. (...) un modo eficaz de evitar esta linealidad es recurriendo continuamente a revisiones críticas de los resultados obtenidos. >>⁵⁸⁷³

En esta actitud vigilante destacamos que la metodología lúdica del *salto de caballo* conecta desde el ajedrez con el arte participando de una interesante oblicuidad transgresora, que también puede considerarse como integradora transversalidad:

<< También aplicando lo que se podría denominar: el método del *salto del caballo*, aunque ello más que un método concreto se debería considerar como un modo de plantear o entender el diseño. La denominación la he tomado de una exposición así titulada, y cuyo objeto era mostrar (según palabras de Vanni Pasca) “un nuevo movimiento oblicuo (...) como reapertura de un proceso proyectual que había enmudecido por exceso de palabras”. >>

... y el catálogo de la exposición *El salto del caballo. Muebles y objetos más allá del diseño* (MOPU, 1986) que Esteve de Quesada cita (p.13) clarifica este “modo de plantear o entender el diseño”:

<< El mismo enunciado de la exposición lo justifica Pasca indicando que: “*El salto de caballo* es, como se sabe, una definición de Sklovskij. Es una analogía establecida con el juego de ajedrez, en el que mientras todas las piezas se mueven en sentido rectilíneo, el caballo actúa con un salto oblicuo, se desplaza con una huida lateral. Este movimiento de costado es, según Sklovskij, típico del procedimiento artístico: exactamente como un desplazamiento o como un “extrañamiento”. En los años 20, el formalismo ruso, en paralelo con las vanguardias, definió la actuación transgresora del arte que permite al lenguaje, debilitado por la cotidianidad, recobrar la capacidad de comunicación.” >>⁵⁸⁷⁴

Valorando la sorprendente dedicación profesional al ajedrez por parte Duchamp, observamos que la metodología lúdica del salto de caballo conecta con el arte en otra dimensión:

⁵⁸⁷² SAN MARTIN Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004, p.127

⁵⁸⁷³ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.127

⁵⁸⁷⁴ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.127

<< “quizás un día me decida a convertirme en campeón de Francia”. En aquel torneo jugó sorprendentemente bien, ganó siete puntos y medio sobre diez frente a contrincantes con experiencia y terminó en tercer lugar. Un brillante debut para un recién llegado a la competición internacional. >>⁵⁸⁷⁵

Desde esta concepción lúdica y desde una dimensión intemporal y anecdótica, Mariscal en su proyecto de recorridos “a caballo” entra indirectamente en sintonía con el método creativo de saltos (incluido el *brainstorming*) que conectaría naturaleza, arte, diseño y religión:

<< Ahora Mariscal sueña, según confesión propia, con una cartuja o abadía rodeada de pequeñas edificaciones a su vez rodeadas de huertas y espacios verdes; un territorio para recorrer a caballo. >>⁵⁸⁷⁶

El lenguaje clarifica el funcionamiento de estos saltos (inspirados por el caballo del ajedrez), en tanto creativa metodología proyectiva:

<< (...) tal como su nombre indica, este ‘método’, lejos de avanzar linealmente, propone efectuar el movimiento del caballo de ajedrez. Este no es sólo oblicuo, como indica Sklovskij, posee, además, la virtud de una gran movilidad, sin necesidad de largos desplazamientos, debido a su posibilidad de dar saltos. >>

... y el proyecto se revitaliza con esta estrategia saltarina (superadora de la lógica convencional) que permite “percibir de otro modo” y generar soluciones sorprendentes abiertas al devenir (“modifican continuamente”):

<< Siendo esto último vital a la hora de proyectar, dado que es fácil caer en un pozo sin salida cuando no se tiene la agilidad mental de arriesgarse a dar ‘saltos creativos’. Por otra parte, este movimiento tan fuera de la lógica lineal y convencional, permite en ajedrez dar numerosas sorpresas al contrincante y, en los procesos creativos, sorprender con soluciones poco habituales que nos permiten percibir de otro modo y generar obras que modifican continuamente nuestro entorno. >>⁵⁸⁷⁷

En el budismo zen también se plantean “estratagemas” para la consecución de la iluminación o *Satori*, que nos permiten concebir desde el ‘japonesismo’ otra dimensión de la metodología:

<< Las hábiles estratagemas: La vida del Bodhisatva, como la del adepto del Zen que lo toma por modelo, se ordena a un doble fin: conseguir la Iluminación Perfecta -el Satori- y tratar de que la consigan el mayor número posible de seres. >>⁵⁸⁷⁸

Otra dimensión es la aportada por la científica comprensión súbita o *eureka* científico (sobre el que insistiremos):

<< La vida y logros de Alexander Fleming (1881-1955) (...) hizo descubrimientos importantes pero accidentales, el segundo de los cuales inició una nueva era en la medicina. >>⁵⁸⁷⁹

... y también puede ser científica (o al menos racionalista) otra cita al ajedrez, ahora desde la metodología *PERT*:

<< La técnica de planificación por mallas se compara frecuentemente con el ajedrez. Al igual que en este juego, las reglas básicas de los métodos de mallas son sencillas y fáciles de aprender. Pero se requiere ejercicio, experiencia y habilidad para hacer de este instrumento algo útil y adecuado a cada industria y sus características. >>⁵⁸⁸⁰

⁵⁸⁷⁵ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.282

⁵⁸⁷⁶ SAENZ Marcel.li *Planeta Mariscal*, El País Semanal 1395, 22 junio 2003, p.49

⁵⁸⁷⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.128

⁵⁸⁷⁸ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.117

⁵⁸⁷⁹ GRATZER Walter, *Eureka y Euforias. Cómo entender la ciencia a través de sus anécdotas*, Crítica, Barcelona, 2004, p.271

⁵⁸⁸⁰ WAGNER Gerhard, *Los sistemas de planificación CPM y PERT aplicados a la construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.134

También en un diccionario metodológico aparece el término *pert* en relación con el desbloqueo mental:

<< -*Desaparición del bloqueo mental*: Basado en el listado de atributos.

-*PERT*: Permite controlar los tiempos de ejecución de una obra, así como racionalizar su ejecución por la distribución de tareas en paralelo o sucesivamente. (Equivale a la *ruta crítica*). >>⁵⁸⁸¹

... y aunque el *pert* constituye una notable aportación a la “racionalización” de la obra, nunca debería considerarse como el método “universal” a seguir ciegamente:

<< (...) no debe considerarse la técnica de mallas como una panacea universal para todos los problemas de planificación, pero en la industria de la construcción puede realizar una importante aportación en cuanto a la racionalización del desarrollo de una obra. >>⁵⁸⁸²

En este sentido la “materialización” del proyecto implica la inclusión de “variables” no controlables o planificables previamente (“desajustes”) que obligan a una “adaptación y flexibilidad” que el P.E.R.T. no siempre asegura:

<< (...) cuando se finalice el proceso de gestación, dejando el proyecto en condiciones de su materialización mediante un proceso productivo, hay que prever que esta producción, o construcción, puede hacer reconsiderar algunas operaciones anteriores, al encontrar posibles desajustes en cada proceso específico. (...) al igual que en su concepción cada diseño se adapta a unas circunstancias concretas, también en su realización se circunscribe a situaciones variables que aparecen muchas veces de modo fortuito e imprevisible. (...) si bien es conveniente partir de técnicas codificadas o modelos de producción (como las P.E.R.T.) también es necesario (...) la capacidad de adaptación y flexibilidad a cada proceso específico. >>⁵⁸⁸³

Desde este cuestionamiento de las metodologías rígidamente planificadas, pueden tomarse en consideración otras alternativas que van más allá del papel pautado (metáfora de ‘la planificación’).

<< (...) una de las grandes figuras de la música popular del siglo XX, habla de un tema poco frecuente en sus ya escasas entrevistas: la forma en que compone sus canciones (...) >>

... literalmente aludimos a la disciplina en la metodología musical. Además de las citas reiteradas a Cage nos interesamos ahora por la metodología utilizada por Bob Dylan que, desde la rotunda afirmación del “aquí y ahora” y la discusión del ego, va más allá del tradicional narcisismo artístico (al menos en sus declaraciones) proclamando el “no yo”. En suma Dylan utiliza unos términos que parecen sintonizar con los orientalismos artísticos (particularmente relacionados con el zen) que venimos tratando:

“Para mí, el intérprete viene y se va”, dijo una vez. “Las canciones son la estrella del espectáculo, no yo”. También detesta centrarse en el pasado. “Intento siempre estar aquí y ahora. No quiero hacerme nostálgico ni narcisista como escritor ni como persona. Yo creo que la gente que tiene éxito no habita en el pasado. Creo que es algo que sólo hacen los perdedores”. >>⁵⁸⁸⁴

En su metodología artística, Dylan parece situarse cercano a la metodología de la caja negra, aquella en la que trabaja el ‘mago’ creador, en su caso fantasmagórico y distanciado del ego (aquí como receptáculo):

<< El proceso que él describe es algo más prosaico que atrapar relámpagos en una botella. Cuando trabajaba en *Like a Rolling Stone*, dice, “no estaba pensando en lo que quería decir, solamente pensaba:

⁵⁸⁸¹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.146

⁵⁸⁸² WAGNER Gerhard, *Los sistemas de planificación CPM y PERT aplicados a la construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.135

⁵⁸⁸³ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.109

⁵⁸⁸⁴ HILBURN Robert, *Bob Dylan “Leí mucha poesía antes de escribir mis primeras canciones”*, El País - Babelia, 1 mayo 2004, p.22

¿queda bien esto para la rima?” Pero es innegable que hay también un elemento de misterio. “Es cómo si un fantasma hubiera escrito una canción así. Te regala la canción y desaparece. Tú no sabes lo que significa. Sólo que el fantasma me eligió a mí para escribir la canción”. >>⁵⁸⁸⁵

Otra manera de negación (donde parecen resonar ecos orientalistas) es la que ofrece el arquitecto Ch. Alexander sobre la “metodología del proyecto” y que impresiona al diseñador Cattermole, por la sorprendente autocrítica (a partir del uso del ordenador) que sin embargo conduce a una lúcida comprensión de lo ilusorio (“era un ingenio”):

<< (...) desde el punto de vista del diseño me acuerdo de las confesiones que hizo Christopher Alexander en su libro *Notes on the synthesis of the form*, (...) Es un ensayo fantástico sobre la metodología del proyecto. Con un ordenador es posible diseñar. El autor decía: “Lamento que haya comprado usted este libro. No sirve para nada, porque he dicho en él muchas mentiras en las que antes creía porque era un ingenuo.” >>⁵⁸⁸⁶

Saltando / enlazando con el término “...fluir” del título de Cattermole, reaparece el “método del salto del caballo” en ajedrez que sigue interesando a Quesada. Este incorpora una reflexión de Elías Canetti de *El suplicio de las moscas* (Anaya & Muchnik, Madrid, 1994, p.137):

<< (...) dos textos, uno de Elias Canetti y otro de Peter Handke, que con sus reflexiones sobre la elaboración de sus pensamientos en el primero, y de su escritura en el segundo, confirman la importancia del método aquí propuesto [método del salto del caballo]. Veamos:

“A medida que crece, el saber cambia de forma. No hay uniformidad en el verdadero saber. Todos los auténticos saltos se realizan lateralmente, como los saltos del caballo en el ajedrez. Lo que se desarrolla en línea recta y es predecible resulta irrelevante. Lo decisivo es el saber torcido y, sobre todo, el lateral.”>>

... Quesada añade a este método (inspirado en el ajedrez) el concepto de flexibilidad, utilizando aquí la “mutabilidad” y la fluidez que aporta Peter Handke en *El año que pasé en la bahía de nadie* (Alianza, Madrid, 1999 p.416):

<< “A esta mutabilidad contribuye probablemente también el modo como yo me acerco a mi campo de escritura. A veces, para aproximarme a la imagen original, lo que he hecho ha sido moverme saliendo de ella y volviendo a ella después de haber descrito un gran arco. Sin embargo, precisamente así, con las distintas direcciones por las que volvía a la bahía, los límites de ésta se hacían más fluidos que nunca. Y también mi imagen de la región entera cambiaba y saltaba según el camino que tomaba para ir a casa.”>>⁵⁸⁸⁷

Volvemos a ‘saltar’ al método original de Ch. Alexander que interesa a Cattermole por su radical cuestionamiento y negación (“no sirve para nada”) del “método científico, informatizado” que le permite saltar hacia un diseño humanista que valora la dimensión ética (“buena intención”):

<< “Pero ahora soy arquitecto y diseñador, y tras haber practicado este oficio me he dado cuenta de que un método tan sofisticado no sirve de nada si uno no tiene la buena intención de hacer un buen trabajo.”. En efecto, si no existe esa intención de hacer un buen trabajo, este método científico, informatizado, no sirve para nada. Aunque es posible introducir en el ordenador algunos parámetros de índole numérica para constituir una forma compleja, el diseñador, que es un ser humano, no puede reducirse a un mero parámetro. Entonces, ¿para qué sirve un diseñador?” >>

... por otro lado, desde la profunda interrogación existencial, Ch. Alexander resurge interesado introspectivamente por el valor de los “descubrimientos de uno mismo”, utilizando así unos términos equiparables al ‘sí mismo’ del budismo zen:

<< “El diseñador está dotado del séptimo sentido, el de amar, odiar, gozar... ese sentido de la satisfacción, de intentar hacer algo que los demás no han hecho, de aplicar los descubrimientos de uno mismo y darles forma de una mesa o una silla... en definitiva, el diseñador trata de hacer las cosas para

⁵⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁸⁶ CATTERMOLE Pierluigi, *Vivir, trabajar, fluir*, Experimenta nº42 p.62

⁵⁸⁸⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.128

que podamos sentirnos mejor. Yo creo que cualquier diseñador, artista o poeta no buscan determinadas cosas sólo para aumentar el capital. “>>⁵⁸⁸⁸

Quesada también parece descubrir finalmente (“por último”) el método interior, acotado entre lo “metódico” y lo “caótico”, es decir entre la duda sistemática de Descartes y el despertar del Buda (“despierto a la duda”):

<< Por último, cabría decir que el modo más eficaz de controlar un proyecto es siendo metódico en el acopio de información y en la definición del programa a seguir, y caótico en su resolución. Despierto a la duda y a la sorpresa (...) Todo proyecto nos habla y hay que saber escucharlo. No es suficiente ‘oír’ como tampoco lo es ‘ver’, hay que escuchar y mirar, poner voluntad e intención para descubrir como el origen de la resolución de un proyecto puede estar incluso dentro de la exigencia del mismo proyecto.>>⁵⁸⁸⁹

A Cattermole le impresiona “la verdad” del método de Ch. Alexander que incluyendo la paradoja (simplicidad / complejidad) va más allá de la forma (*Ensayo sobre la síntesis de la forma*), orientándose hacia la simplicidad (tan querida por el zen, ‘pre-históricamente minimalista’) y el mestizaje (“teóricos, científicos, filosóficos”):

<< (...) esa especie de confesión de Alexander, hecha a principios de los años setenta en su libro sobre la síntesis de la forma me ha impactado tanto, porque dice la verdad. Ahora tratamos de combinar, de mezclar todos los ingredientes: teóricos, científicos, filosóficos... para entender cosas que en el fondo son muy simples. Los hombres son de una complejidad monstruosa, por ello no pueden reducirse a una entidad, a una dimensión. Y esto, que es lo que quiere la industria, la globalización, no es más que un intento de reducir la complejidad del mundo; porque el mundo es tan complejo que un ordenador no podrá nunca contenerlo. >>⁵⁸⁹⁰

Como consecuencia, podría tomarse en consideración el ‘japonesismo’ en tanto metodología (“hábil plan”) orientada hacia la verdad (la iluminación):

<< Upaya es el “hábil plan” según el cual Buda, cuando su espíritu fue iluminado, renunció a entrar en el Nirvana y volvió a los caminos a predicar el Dharma y fundar el Shanga. Incluso la aparición de Buda sobre esta tierra es considerada por los autores del Saddharma-Pundakira sutra como un “hábil plan”, como un Upaya. >>

Esta oriental “estratagema” integra en su metodología negativa “lo sin” y “la no” y, sin embargo, orienta el proyecto hacia la acción, hacia la obra (realización naturalmente extra-ordinaria):

<< Upaya designa todo “medio” y toda “estratagema” concebidos por un gran corazón compasivo para la salvación de todos los seres. De este modo, la Iluminación no se opone al Amor, ni la Omniscencia -que es el conocimiento del Vacío, de lo sin forma y de la no voluntad- a la acción. Pero la acción, cuando es por completo libre -y así lo es la de los Budas y Bodhisatvas, no tiene nada que ver con el modo ordinario de actuar. Ninguna mancha la empaña ya, es Upaya.>>⁵⁸⁹¹

Para profundizar en los métodos orientales y espirituales que ‘orientamos’ hacia el ‘diseño’ con mayúsculas de la “Lámpara” (“Transmisión de la...”) recurrimos a la reconocida autoridad de Suzuki:

<< Los métodos de enseñanza mediante los que se asegura la “Transmisión de la Lámpara”, por decirlo en la expresión tradicional, han sido clasificados por Suzuki, en la sexta sección de la primera serie de sus *Ensayos*. >>

... quien explica en sus *Ensayos* los métodos “directos” o “verbales” utilizados por el zen, entre los que destacamos “la paradoja, la superación de los términos opuestos, la contradicción”:

⁵⁸⁸⁸ CATTERMOLE Pierluigi, *Vivir, trabajar, fluir*, Experimenta nº42 p.62

⁵⁸⁸⁹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.128

⁵⁸⁹⁰ CATTERMOLE Pierluigi, *Vivir, trabajar, fluir*, Experimenta nº42 p.62

⁵⁸⁹¹ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.119

<< Inicialmente ordena estos según sean “directos” o “verbales”, según el maestro, por ejemplo, levante el dedo o dé una respuesta, cualquiera que sea. Bajo cada uno de estos títulos se esfuerza por establecer una lista de las conductas más constantes. De este modo, bajo la indicación “método directo” considera sucesivamente un determinado número de procedimientos: la paradoja, la superación de los términos opuestos, la contradicción, la afirmación, la repetición y la exclamación. >>⁵⁸⁹²

Debiendo recordarse que en diseño la “paradoja” también forma parte de la metodología proyectual de prestigiosos autores / diseñadores:

<< (...) paradoja de que muchas de las declaraciones, tratados o manuales de cómo se proyecta (Munari, Bonsiepe,...) no coinciden con la realidad del proceso. (...)

A posteriori todo encaja perfectamente. Como en una lectura retrospectiva de la historia, con el paso del tiempo todo se vuelve lógico y racional. >>⁵⁸⁹³

... y, al insistir en el acercamiento a la espiritualidad oriental (especialmente al zen), apreciamos como la paradoja trasciende ese contexto y deviene método “universal” de ‘la’ religiosidad (“Dios”):

<< La paradoja, señala, es una forma universal del pensamiento religioso. Pero en Occidente la designación paradójica de la realidad permanece abstracta. Se trata, por ejemplo, del Dios oculto, del Dios revelado de Ibn Arabi, o del movimiento inmutable. En el Tch’an y en el Zen, por el contrario, la paradoja se aplica sin ningún prejuicio a cosas triviales. El maestro “no duda en negar fríamente los datos de la experiencia más comunes”. >>

... mientras que en Duchamp veíamos que la indiferencia estética (característica del *ready made*) se evidenciaba superadora de antagonismos, en el zen la superación de los opuestos (“afirmación” y “negación”) conduce a una superación de la “identidad” (de su “vieja lógica”):

<< La superación de los términos opuestos es la famosa “respuesta desviada”, cara a los maestros del Tch’an y del Zen. Respuesta desviada sólo a los ojos del desorientado, del profano. Porque para el espíritu del maestro no se trata de una simple evasiva. La superación de los opuestos sigue siendo el rechazo tradicional de la afirmación y de la negación. No hay que lanzarse sobre la espada de doble filo de la vieja lógica de identidad. >>⁵⁸⁹⁴

La sabiduría del “maestro” zen le permite ir más allá de la identidad de los términos establecida por la tramposa metodología de las “cuatro proposiciones”:

<< Como señala Suzuki, el maestro escapa a la trampa de las “cuatro proposiciones: esto es A; esto no es A; estos es a la vez A y no-A; esto no es ni A ni no-A”. >>

... y... silencio conclusivo mediando la comprensión luminosa obtenida por la ‘metodología zen’:

<< El maestro, por último, puede callarse, y lo hace a menudo. O bien, si se le hace una pregunta responde con otra. ¿Qué más puede decirse? >>⁵⁸⁹⁵

Desde otro punto de vista avanzamos en las consideraciones musicales que sobre el “silencio” realiza John Cage, progresa hacia una concepción más espiritual, más allá del ego (“despersonalización más absoluta”) desde el silencio ‘sin’, es decir incluso desde su negación / aceptación:

<< Para Cage el silencio es simple morfología en estado puro. (...)

Por lo tanto el silencio no existe. Sólo hay sonidos en la música, unos escritos y otros no. Los que no están escritos aparecen en la partitura como silencios, (...)

Cage, empeñado como está en la despersonalización más absoluta, en dejar ser al sonido / silencio, optará por la aceptación con todas sus consecuencias. >>⁵⁸⁹⁶

⁵⁸⁹² *Op. cit.* p.121

⁵⁸⁹³ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.9

⁵⁸⁹⁴ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.121

⁵⁸⁹⁵ *Op. cit.* p.122

Esencialmente en el zen, mediante diferentes métodos (“bruscos o graduales”) y desde la aceptación vital / silenciosa, el *satori*, la iluminación, el “Despertar” (términos equivalentes) sucede:

<< El Satori es la esencia del Zen. Sean cuales fueren los métodos que prediquen -bruscos o graduales-, el único afán de los maestros es provocar en el discípulo este Despertar, este giro, esta brusca y definitiva “conversión”. >>

... y las palabras devienen imposibilidad:

<< Hablar de Satori es una tarea imposible. El Despertar sólo puede comprenderse cuando se vive. Aquí únicamente puede aludirse a las fórmulas tradicionales mediante las que se le designa. El Satori es una mirada intuitiva sobre la naturaleza de las cosas. Es “la abertura de la flor del espíritu”, “la retirada de la barrera”, “la transmisión definitiva del sello espiritual”. (...) El Satori es una piedra lanzada sobre el agua remansada. Es la campana de un templo al hacer vibrar el aire. Es un cataclismo que precede a un nuevo nacimiento. Desborda los toneles en que nos convertimos, aviva nuestra mirada pránica y destruye para siempre la duda que nos consume. >>⁵⁸⁹⁷

La “sabiduría trascendental” (*prana*) forma parte de la metodología zen para el conocimiento / iluminación (*la iluminación y el deseo de la Iluminación*):

<< Para los budistas mahayanistas, la liberación sólo puede resultar de una virtud particular, *prana* -la “sabiduría trascendental”-, que está presente en todos los seres y cuya acción permite que despierte el deseo de Iluminación (*bodhichittopada*). >>

... pero deviene multiforme y paradójica, en tanto que “se desvanece cuando nos callamos”, aunque resulta difícil de definir cuando “hablamos”:

<< *Prana* es una virtud, una facultad paradójica. Es la Sabiduría, en el sentido supremo de este término, y al mismo tiempo es la obra de la Sabiduría. Conoce a la iluminación y al conocimiento, pero es a la vez el conocimiento y la iluminación. Es multiforme y su presencia es absoluta en la moradas del *Ser*. Se la llama *prana*, pero podría llamársela también *sambodhi*, *sarvajmata*, *nirvana*. Los pensadores mahayanistas dicen que el espíritu separa, por comodidad, lo que en realidad es uno. Decimos *prana* porque hablamos. Pero *prana* se desvanece cuando nos callamos. *Prana* nos permite alcanzar la *anuttara-samyak-sambodhi*, pero *prana* no es sino la *anuttara-samyak-sambodhi*. >>⁵⁸⁹⁸

También apreciamos cierta indefinición programática en la *Sin_tesis* de Soriano que desde la negación de la existencia de “verdades absolutas” amplía sus negaciones hasta paradójicamente alcanzar una “teoría” (en cierto modo una ‘teoría del devenir’) abierta, modificable e inclusivista:

<< Seis negaciones construidas como otro proyecto más, con idénticas herramientas y procesos. (...) Seis negaciones como una teoría momentánea de la arquitectura. No existen verdades absolutas, sino conjeturas acerca de lo que se hará. Cualquier teoría debe modificarse y corregirse instantáneamente, ser lo suficientemente abierta para que todo quepa en ella, (...) >>⁵⁸⁹⁹

El zen también establece rotundas negaciones como la de “no fundarse en los textos”, que permite integrar la “paradoja” con la programática indefinición (“irreductible al razonamiento”):

<< Escribir un libro sobre el Zen equivale a hacerlo sobre la imposibilidad que existe de escribir sobre el Zen. Aunque la paradoja es tremenda, todos los maestros del Zen están de acuerdo sobre este punto, es decir, que el Zen es irreductible al razonamiento, por sutil que parezca. Esta desconfianza respecto al intelecto y sus obras fue claramente formulada en la serie de los cuatro preceptos fundamentales que resumen las enseñanzas de Bodhi-dharma, patriarca fundador del budismo Tch’an o Zen:
-Transmisión particular más allá de las Escrituras.

⁵⁸⁹⁶ BARBER Llorenç *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p.32

⁵⁸⁹⁷ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.105

⁵⁸⁹⁸ *Op. cit.* p.92

⁵⁸⁹⁹ SORIANO Federico, *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.7

-No fundarse en los textos. >>

... y que más allá del intelecto se orienta hacia la contemplación como ‘naturaleza’ (sobre todo de la “propia naturaleza”) como método de revelación de su “espíritu original”:

<< Revelar directamente a cada persona su espíritu original. (John C. H. Wu, “Las enseñanzas de Huei-neng”, en *Tch’an, Cahier Hermès*, nº7 p.3. La fórmula atribuida a Bodhi-dharma, es citada por muchos maestros y por todos los comentaristas.)

-Contemplar la propia naturaleza para alcanzar el estado de Buda. >>⁵⁹⁰⁰

Sorprendentemente desde la disciplina del diseño y utilizando rigurosamente la etimología del término, se produce un juego de palabras (otra deriva lingüística, que también interesa a Duchamp):

<< El análisis del diseño se complica inicialmente por esta misma palabra. “Diseño” tiene tantos niveles de significado que constituye una fuente de confusión. (...) Consideremos, por ejemplo, los cambios de significado al utilizar la palabra “diseño” en inglés (*design*), ilustrándolos con una frase aparentemente absurda: “El diseño consiste en diseñar un diseño para producir diseño”. >>

... que implica una coherente indefinición, en la que curiosamente media el lenguaje (“nombre” y “verbo”):

<< Sin embargo, todos los usos de la palabra son gramaticalmente correctos. El primero es un nombre que designa un concepto o campo general en su conjunto, como en “el diseño es importante para la economía nacional”. El segundo es un verbo (en inglés no varían el sustantivo y el verbo) e indica una acción o un proceso, como en “le he encargado que diseñe una nueva batidora de cocina”. El tercero es otro nombre que expresa un concepto o propuesta: “Presentaron el diseño al cliente para que diera su aprobación”. Y el último uso vuelve a ser un nombre e indica un producto acabado, el concepto realizado: “El nuevo Beate de Volkswagen revive un diseño clásico”. >>⁵⁹⁰¹

Además en Duchamp aparece otra expresión del concepto de indefinición desde la paradójica afirmación / negación derivada de su particular uso del término “sí”:

<< (...) otros rasgos de naturaleza intelectual. “La palabra *sí* -escribió William Copley sobre Duchamp- era casi todo su vocabulario. Se puede decir *sí* sin gasto emocional. Decir *no* congestiona el rostro”. Este testimonio coincide con el de otros amigos y con el de sus familiares. >>

... cuestionando el “principio de contradicción” por el método de “integración por yuxtaposición” (“serio” o “bromeando”) parece que en el arte (tal como hemos visto en el zen) al ir “más allá” de la cabeza los argumentos carecen de sentido:

<< En realidad, no es que condescendiera estúpida o cínicamente con cualquier afirmación, sino que se situaba *más allá*, en un territorio intelectual donde muchos argumentos carecen de sentido. Yo creo que quiso decirnos algo importante sobre el famoso principio de contradicción. Cuando estalló en Nueva York el escándalo por el urinario que presentó en la Exposición de los Independientes, surgió la misma duda que se había planteado antes con el Desnudo bajando una escalera: “¿Es algo serio o está bromeando?” La respuesta de Louise Norton me parece bastante reveladora: “¡Tal vez ambas cosas a la vez!” ¿Acaso no es posible? No hay asentimiento, pues, ante posiciones antitéticas ni tampoco una superación dialéctica de las mismas, sino algo diferente que podríamos caracterizar como “integración por yuxtaposición”. >>⁵⁹⁰²

La transparencia permite la superposición de conceptos contrapuestos que, más allá de una “lógica binaria”, concluyen en una lúcida “aceptación” integradora, ejemplificada por la conjunción ‘y’, que lo único que no incluye es la exclusión:

<< Es como si aplicase a las proposiciones la metáfora de las imágenes transparentes. Una idea se añade a otra (se coloca encima), y de modo que ninguna de ellas se aniquila; esto no nos impide reconocer o aislar en la nueva configuración las formulaciones (formas) constituyentes iniciales, si lo deseamos, y certificar así su aparente incompatibilidad. No es una lógica binaria que practique la exclusión en el sentido de “cara o cruz”, ya que la moneda de la metáfora permitiría, en el caso de Duchamp, que ambos

⁵⁹⁰⁰ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.11

⁵⁹⁰¹ HESKETT John, *El diseño en la vida cotidiana*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.5

⁵⁹⁰² RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.12

lados fuesen siempre visibles. Transparencia de los argumentos, pues, y no aceptación estúpida de todos aquellos por separado. Cara y cruz. >>⁵⁹⁰³

Otro “dilema” como el de cara ‘o’ cruz aparece también en *el diseño en la vida cotidiana* que, al tratar de ir “más allá de los límites culturales” (en cierto modo como Duchamp), se enfrenta con el concepto del devenir a propósito de la “identidad” (cultural):

<< Un dilema a la hora de diseñar más allá de los límites culturales es, por lo tanto, el grado en que la identidad cultural es inmutable o capaz de cambiar. >>⁵⁹⁰⁴

... concepción expansiva que podría necesitar complicidades en *El proceso creativo*, como las que Duchamp plantea públicamente en 1957 y que incluye una programática participación del espectador, que conecta con una multiplicidad intencional del artista:

<< No hace falta negar la insistencia duchampiana en que somos nosotros, espectadores, los que completamos el trabajo participando activamente en el proceso creador (Esta idea obsesiva de Duchamp fue sistematizada en su célebre conferencia “El proceso creativo” 1957, D.D.S., pgs. 187-189), pues con independencia de ello *también* el artista ha podido tener una o varias intenciones. >>⁵⁹⁰⁵

Una concepción tan aperturista cuestiona la identidad egótica del artista que parece evolucionar hacia la dimensión colectiva. Esta dinámica podría tener su paralelismo en el diseño que Heskett concibe desde el devenir (“evoluciona constantemente”) de la “identidad cultural” y que, como cierto arte de vanguardia, intenta “estimular la conciencia” (utilizando estos términos de resonancias espirituales):

<< (...) la industria debería responder a las distintas necesidades culturales en formas que ayuden a mejorar la calidad de vida: diseñando productos y servicios accesibles, adecuados, comprensibles y placenteros, que puedan integrarse en sus costumbres. La identidad cultural no es una realidad fija, como una mosca fosilizada en el ámbar, sino que evoluciona constantemente, y el diseño es un factor clave para estimular la conciencia de las posibilidades de ello. >>⁵⁹⁰⁶

En este sentido encontramos cierto paralelismo con el devenir espiritual, hacia la iluminación “sin objeto”, más allá del “ser y el no ser”, utilizando la metodología espiritual del “sin”:

<< Alcanzar o conseguir la *anuttara-samyak-sambodhi* equivale a trascender las categorías del ser y del no ser (*natsy-asti-vikalpa*), comprender que las cosas son vacías (*shunya*), increadas (*an-utpada*), no dualista (*a-dvaya*). Equivale a conocer la verdad última (*paramartha-satya*), más allá del pensamiento discriminatorio (*parikalpa*). Pero, según el pensamiento mahayanista, equivale también a realizar actos maravillosos, imposibles de concebir (*a-chintya*), y a terminarlos “sin objeto”, libre y gratuitamente, sin albergar sentimiento alguno relativo a su utilidad (*an-abhoga-charya*). >>⁵⁹⁰⁷

No obstante, el “sin” no excluye la experiencia (inevitable para el zen) y de la negación (del “no” rotundo) surgirá naturalmente el salto metodológico (en sintonía conceptual con la citado metodología del *salto de caballo*):

<< “¿Pensáis que el viajero sediento (...) al oír hablar de la fuente (...) y pensando acudir allí con la mayor rapidez posible, calmará su sed y su calor (...)?”
No, con toda seguridad: “Escuchar y reflexionar simplemente nunca os permitirá alcanzar la naturaleza verdadera de la *Prana-paramita*“. (*Avatamsaka-sutra*, en Suzuki, *Ensayos* p.2 , segunda serie) >>

⁵⁹⁰³ *Op. cit.* p.13

⁵⁹⁰⁴ HESKETT John, *El diseño en la vida cotidiana*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.132

⁵⁹⁰⁵ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.13

⁵⁹⁰⁶ HESKETT John, *El diseño en la vida cotidiana*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.133

⁵⁹⁰⁷ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.92

Prana-paramita, o un eureka espiritual que surge desde el silencio, nos recuerda la importancia que en la espiritualidad oriental se da a la ausencia de palabras, que más allá de los “budistas “quietistas” potencia el salto, “un trastorno y un giro profundo”:

<< Es preciso que se produzca un trastorno y un giro profundo para que se modifique el ángulo bajo el cual nos habíamos acostumbrado a ver las cosas. Sin esta experiencia, serían inútiles todo el saber y todo el conocimiento acumulados. Según afirmaba Tai-huei: “El Zen carece de palabras; cuando se tiene el Satori, se tiene todo.” Tai-huei nació en 1089 y murió en 1163. Es una de las grandes figuras del Tch’an; durante toda su vida, se opuso a los budistas “quietistas”. >>⁵⁹⁰⁸

Otro salto metodológico tiene lugar en la científica comprensión súbita o eureka científico, particularmente ejemplarizante en el caso de Fleming:

<< El segundo descubrimiento fortuito de Fleming se mostró muchísimo más importante y fue producto de un insólito golpe de suerte. Pese a todo tuvo poco impacto en su época, incluso sobre el propio Fleming. Sucedió lo siguiente: a comienzos de 1928, Fleming pasó a investigar una supuesta relación entre la virulencia de cepas de bacterias estafilococos y el color de las colonias que formaban en placas de agar-agar. Con un estudiante de investigación, D. M. Pryce, recogió muestras de todo tipo de infecciones -carbuncos y forúnculos, absesos, lesiones de piel e infecciones de garganta- y las colocó en placas con geles nutrientes. Cuando llegó el verano, Pryce se marchó y fue reemplazado por otro estudiante a quien Fleming instruyó para seguir con el trabajo mientras él partía para sus vacaciones familiares anuales en Escocia. Como era normal, dejó una pila de placas, que tenían cultivos, en un rincón del laboratorio. >>⁵⁹⁰⁹

Un “golpe de suerte” o azar científico, equiparable al artístico *golpe de dados* que citamos a propósito de Mallarmé. Una iluminación creativa mediando la transparencia del vidrio (en “placas”) la misma materialidad (y afín actitud *Eso es divertido*) del *Gran Vidrio* de Duchamp o del *Aire de París* del que enseguida trataremos:

<< Poco después del regreso de Fleming a primeros de septiembre, Pryce volvió para preguntar cómo iba el trabajo. Fleming, siempre amable, fue a una cubeta que contenía placas de cultivo desechadas, sumergidas en lisol, es decir, el desinfectante utilizado para esterilizar las placas de vidrio que preparaban para el lavado y reciclaje. (Las placas de cultivo actuales son de plástico y desechables). Algunas de las placas de la gran pila no estaban sumergidas, permanecían aún secas y fue un puñado de éstas las que cogió Fleming para mostrarlas a Pryce. Repentinamente advirtió algo que se le había escapado en la placa que estaba a punto de pasar a Pryce. “*Eso es divertido*”, murmuró, y señaló una pequeña excrecencia de moho que había crecido en el gel de agar-agar: las colonias bacterianas en su vecindad habían desaparecido. ¿Era el moho otra fuente de lisocima? >>

Para alcanzar la luminosa comprensión científica, se hace necesaria una actitud receptiva (“interés”), en cierta medida asimilable a la actitud espiritual que venimos citando:

<< Fleming estaba intrigado y mostró la placa a varios de sus colegas, los cuales no mostraron ningún interés. Pero Fleming siguió investigando. Tomó la mancha de moho con un lazo de alambre estéril y la cultivó. Las muestras del cultivo inhibían de nuevo el crecimiento de estafilococos pero no el de otras especies de bacterias. Fleming mostró el moho al micólogo residente que dictaminó que era *Penicillium rubrum*. (...) Lo verdaderamente alentador era que el moho original no era tóxico. >>⁵⁹¹⁰

Posteriormente, surge el famoso término científico (“penicilina”) que conduce a ‘la salvación’ (aquí del cuerpo):

<< Hubo tan sólo un interés esporádico en el extracto de moho, ahora llamado penicilina, hasta que en 1938, Howard Florey, en Oxford, entró en el campo. (...)

En 1940, los ataques aéreos empezaban a devastar las ciudades de Gran Bretaña y el temor a las “salas de hospital sépticas”, rebosantes de civiles y soldados heridos, se había asentado en las mentes de la comunidad investigadora. >>⁵⁹¹¹

⁵⁹⁰⁸ *Op. cit.* p.104

⁵⁹⁰⁹ GRATZER Walter, *Eureka y Euforias. Cómo entender la ciencia a través de sus anécdotas*, Crítica, Barcelona, 2004, p.273

⁵⁹¹⁰ *Op. cit.* p.274

⁵⁹¹¹ *Op. cit.* p.275

... la actitud deviene ejemplarizante (“inició una febril carrera”) y paradójicamente la vida renacerá incluso en la suciedad (“aguas residuales”):

<< El éxito de la penicilina inició una febril carrera encaminada a descubrir otros antibióticos. (...)

Entre los antibióticos más potentes están las cefalosporinas, descubiertas ya en 1945 por Giuseppe Brotzu, un científico que ocupó la cátedra de bacteriología en la Universidad de Cagliari en Cerdeña. Brotzu notó que, pese a la presencia de un emisario de aguas residuales, el mar de la vecindad de la ciudad estaba extrañamente libre de bacterias patógenas. >>

... en cierta medida un devenir como en el ciclo de la naturaleza vida-muerte-vida ... donde la humildad deviene cotidianidad (“profesor descendió a las alcantarillas”):

<< Brotzu había leído acerca de la penicilina y empezó a preguntarse si algunos microorganismos en las aguas residuales no podrían estar produciendo un antibiótico. El intrépido profesor descendió a las alcantarillas y recogió muestra del efluvio. Cuando las cultivó revelaron la presencia de un moho, *Cephalosporium acremonium* que, de hecho, secretaba una sustancia activa contra varios tipos de patógenos. >>⁵⁹¹²

Hemos de insistir en el hecho de que, finalmente, el resultado científico se vuelve naturalmente paradójico, obligado a incluir el concepto de ‘anti-vida’ como ‘salva-vidas’ humano, que continúa desde el necesario devenir científico (“resistencia frente a la penicilina”):

<< (...) El resultado fue el aislamiento a partir de uno de ellos de la cefalosporina C, que se convirtió en uno de los antibióticos más útiles, muy activo contra un abanico de patógenos incluyendo los estafilococos que, poco a poco, habían adquirido resistencia frente a la penicilina.>>⁵⁹¹³

Vida ‘Y’ anti-vida, no parece haber real división en la ciencia pero tampoco en la ‘exótica’ espiritualidad (zen). *Prana-paramita* es el término que se asocia al “ser no dividido” y a la comprensión de la “verdadera naturaleza”, cuando se descubre el “engaño” esencial (la división). Así cuando la “sustancia” se volatiliza, se abre al concepto ‘sin’ integrado en los términos “ni va” / “ni viene”:

<< El Bodhisatva comprende que no viene de ningún sitio ni va a ninguna parte. Ha llegado a ser lo que la *Prana-paramita* llama la Anujata del Tathagata: comprendiendo que su verdadera naturaleza es la de un ser no dividido, que la naturaleza de las cosas consiste en no ser divididas, que lo que llamamos sustancia es un engaño, vuelve, como el hijo pródigo, a su verdadera morada: el Tathagata-gharba, la “matriz del estado Tathagata”. >>⁵⁹¹⁴

También se volatiliza la espesura mental y sopla aire desde la científica comprensión súbita, utilizando otra metodología científica. Ahora se trata de “la estratagema de Humboldt”:

<< Joseph-Louis Gay-Lussac fue un ilustre químico francés (...) En su trabajo fue ayudado por el joven Alexander von Humboldt [1769-1859]. (Nació dentro de la nobleza prusiana, un medio en el que una carrera militar estaba casi predestinada. Pero el joven Alexander desarrolló un inexplicable, y para su familia totalmente aberrante, interés por la ciencia.) Sus experimentos necesitaban unos vasos de reacción de paredes especialmente finas que tenían que comprarse en Alemania. Humboldt aplicó su ingenio natural al problema de evitar los aranceles sobre las importaciones que en aquella época eran excepcionalmente elevados. >>

... de esta manera, la metodología científica incide sobre la burocracia y ‘cuidadosamente’ un *Aire alemán* queda científicamente atrapado en un recipiente de vidrio a mediados del XIX, un ingenioso precedente del artístico *Aire de París* que Duchamp atraparé en 1919:

<< Dio instrucciones a los sopladores de vidrio alemanes para que sellaran los largos cuellos de los recipientes y pusiesen una etiqueta en los envases: *Manejar con cuidado - Aire alemán*. Los *douaniers*

⁵⁹¹² *Op. cit.* p.277

⁵⁹¹³ *Op. cit.* p.278

⁵⁹¹⁴ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.97

franceses no tenían instrucciones respecto a tasar el “aire alemán”, de modo que dejaron pasar el envío. Humboldt y Gay-Lussac cortaron los extremos de los recipientes sellados y continuaron los experimentos. >>⁵⁹¹⁵

Ramírez en su explicación de la “estructura de los ready-mades” de Duchamp al estudiar *Air de Paris* reconoce la “inspiración” científica:

<< *Air de Paris* (1919). Ampolla vacía de vidrio transparente sellada en París. Inspiración en los utensilios de laboratorio. Aire identificado también con “área” en sentido geométrico. El mismo material cristalino que todo el Gran Vidrio. Identificación con la novia. Fragilidad extrema de la obra, como la fragancia misma del amor. >>⁵⁹¹⁶

El aire atrapado en el vidrio también viaja y, aunque utiliza otras interpretaciones científicas (matemática), esencialmente se trata de una obra de arte que juega con el lenguaje y se abre a múltiples conexiones:

<< La ampolla sellada de vidrio conteniendo en su interior “*aire de Paris*” fue encargada por Duchamp a un farmacéutico en diciembre de 1919, y llevada a Nueva York como un regalo para su amigo Walter C. Arensberg. (...) Adcok ha señalado que *air*, en francés, es también “área” de los matemáticos, de modo que éste podría ser un juego privado de naturaleza algo humorística: la ampolla-seno es una sinécdoque y una metáfora de “todo” París; el aroma (¿sexual?) intransferible que contiene no se puede escapar, está encerrado en un contenedor de cristal. Es indudable su relación con algunas notas en las que Duchamp imaginó la posibilidad de un aislamiento similar para la figura femenina del *Gran Vidrio*. >>⁵⁹¹⁷

Estas ausencias de Humboldt y Duchamp aunque se materializan como aire a cierto nivel (sobre todo visual) pueden identificarse con el vacío, cuya verdadera naturaleza nos orienta hasta una dimensión espiritual. Aunque ahora nos interesará su cuantificación conceptual en arte y arquitectura, para lo cual aludiremos al listado de negaciones de Ad Reinhardt que vimos interesaba a Soriano, algo natural cuando analizamos su tesis ‘sin’ (*Sintesis*).

Pero antes consideramos la riqueza conceptual y cuantitativa del término “Vacío” en el zen que, partiendo de una “triple” concepción, incluye incluso su negación y se expande hasta concebir dieciocho formas:

<< La naturaleza del Tathagata-gharba es triple: es lo Vacío, pero es también lo No Vacío, y además es lo Vacío-no-Vacío. Es lo Vacío, pero no es la Vacuidad. Ver en su propia naturaleza, y ver interiormente la inmutabilidad de su propia naturaleza, equivale a ver en lo Vacío. En la *Maha-pranaparamita* se enumeran dieciocho formas de Vacío: (...) >>⁵⁹¹⁸

Aunque las ausencias (“renuncias”) se reducen numéricamente a seis en el caso de la tesis doctoral ‘sin’ de Federico Soriano, destacando ahora las dos primeras renunciadas en el “Resumen”:

<< Título: Síntesis. Federico Soriano Peláez. Universidad Politécnica de Madrid. Arquitectura. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Director: Gabriel Ruiz Cabrero. Tribunal: Iñaki Abalos. Simón Marchán Fiz. Francisco Jarauta. José Luis Mateo. José Sánchez Morales.

Resumen: La tesis plantea seis renunciadas sobre el proyecto de arquitectura, referidas a la escala, la forma, el peso, la planta, el detalle y el gesto.

1.- Sin escala: (...) Al igual que ocurrirá con el resto de la tesis, se lleva a cabo una asociación entre los fenómenos de la arquitectura, la medida y a veces los números.

⁵⁹¹⁵ GRATZER Walter, *Eureka y Euforias. Cómo entender la ciencia a través de sus anécdotas*, Crítica, Barcelona, 2004, p.434

⁵⁹¹⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.65

⁵⁹¹⁷ *Op. cit.* p.46

⁵⁹¹⁸ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.97

2.- Sin forma: (...) El proyecto es una negación directa en la que es impredecible como objeto terminado, o como idea previamente concebida a través de la forma. >>⁵⁹¹⁹

Precisamente esta segunda renuncia que utiliza la expresión “sin forma” también aparece en el zen, a propósito de “Vacío” e “Iluminación” (con mayúsculas):

<< (...) la Iluminación no se opone al Amor, ni la Omniscencia -que es el conocimiento del Vacío, de lo sin forma y de la no voluntad- a la acción. >>⁵⁹²⁰

La filosofía también asume ciertas negaciones (“no puede dar en tesis”), una “tarea negativa” sobre el “ser” que le lleva a Heidegger a interesarse por el “camino” (un término espiritual característico del zen):

<< (...) la filosofía, y eso es lo que dificulta mucho la tarea, tiene que comenzar con el reconocimiento de que del ser *no* se puede hacer un tema o un objeto de tratamiento y estudio, del que a su vez se pudieran enumerar sus propiedades. Esa tarea negativa constituyó el trayecto de Heidegger, que en cierto modo quiso reproducir el camino mismo de la filosofía, que no puede dar en tesis alguna porque a ella le toca, entre otras cosas, interpretar qué significa eso de “tesis”, de “posición”. >>⁵⁹²¹

La ‘*Sin-tesis*’ doctoral de Soriano incorpora otro par de negaciones arquitectónicas que llegan a ser existenciales (“desarrollo de la vida”):

<< 3.- Sin peso: (...) Esta materialidad dará paso a un espacio plegado, y a una arquitectura en la que se conectan suelos, muros y techos. Encontrar el espacio de la arquitectura es uno de los objetivos de este apartado.

4.- Sin planta: El autor procede a describir el espacio como si éste estuviera conformado por fuerzas, por la presión de diferentes lugares, de diferentes acontecimientos, que ocurren en torno al desarrollo de la vida. No hay composición, sino posiciones; (...) >>⁵⁹²²

Heidegger, por su parte, se mostró todavía más radical cuando explícitamente afirmó que “no hay tesis”:

<< (...) no hay una filosofía de Heidegger que quepa articular en un conjunto de tesis. En definitiva que no hay tesis, de lo que deriva la imposibilidad de presentar determinados contenidos en algo así como una doctrina. >>

... y esta imposibilidad se torna disciplinariamente hermenéutica:

<< Esta imposibilidad resulta a su vez de la lectura que hace Heidegger de la historia de la filosofía, que excluye su presentación bajo forma doctrinal y dogmática, ya que el ejercicio de la filosofía, por ejemplo tal como lo practicaron Aristóteles, Platón, Kant o Hegel, es *hermenéutico*, lo que quiere decir que la filosofía (esa que procede de los textos y no una suerte de idea o procedimiento abstracto del que los textos fueran sólo prueba y ejemplo) no es reductible a tesis alguna, (...) Su validez, y esto quiere decir aquí su carácter hermenéutico, resulta extraña a un enunciado definitivo o a un conjunto de ellos. >>⁵⁹²³

En la quinta renuncia de la tesis de Soriano el proyecto se abre a la hibridación (“ensamblaje”):

<< 5.- Sin detalle: (...) confía en que lo que llama “lógica de encuentros” pudiera ser otra manera de llevar a cabo la construcción del proyecto, como si fuera un ensamblaje. >>

... y en la última renuncia (seis negaciones, numéricamente coincidentes / recíprocas de aquellas *propuestas* de Calvino) se propone cierta circularidad viciosa (“búsqueda hacia los orígenes”):

<< 6.- Sin gesto: (...) una búsqueda hacia los orígenes del proyecto, cuando aún no había nada aprendido, cuando supuestamente se tenía todo que inventar a cada paso. >>⁵⁹²⁴

⁵⁹¹⁹ Bases de Datos de Tesis Doctorales (TESEO)

⁵⁹²⁰ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.119

⁵⁹²¹ LEYTE Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005, p.12

⁵⁹²² Bases de Datos de Tesis Doctorales (TESEO)

⁵⁹²³ LEYTE Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005, p.9

⁵⁹²⁴ Bases de Datos de Tesis Doctorales (TESEO)

Resulta paradójica (cuando menos) esta sistemática / metodológica ausencia ‘indefinida’ como sin-tesis, para la obtención del grado de Doctor:

<< Federico Soriano, Madrid 18 marzo 1961. Arquitecto por la E.T.S.A.M. Doctor por la E.T.S.A.M. en 2002. Profesor de Proyectos en la E.T.S.A.M. y en la U.I.C. >>⁵⁹²⁵

Con el cuestionamiento del concepto de tesis, Heidegger desde el uso de la hermenéutica como metodología, esta cuestionando la identidad misma de la filosofía. Al efecto Pardo valora la citada monografía de Arturo Leyte sobre *Heidegger*:

<< ha tomado la única decisión capaz de abrir los textos de Heidegger a una lectura sensata, a saber, la decisión de salvar a Heidegger de sí mismo, de esa sombra que oscurece su obra (...) toda la aparente dificultad para comprender la filosofía de Heidegger o las tesis de su doctrina consiste simple y llanamente en que *no hay* tal cosa como tesis, doctrina o filosofía de Heidegger, y que esta ausencia constituye su mayor originalidad. Llamamos “Heidegger”, ante todo, a una determinada forma de leer los textos filosóficos (...) y por tanto, a una concepción rigurosamente *hermenéutica* de la filosofía. >>⁵⁹²⁶

... es decir que el “fracaso” se hace necesario:

<< Y a esa concepción resulta en este caso inherente el presupuesto de que eso mismo que a ella le pasa - que no puede ni tiene que enunciar tesis positiva alguna- es justamente lo que define a la filosofía, lo que explica la necesidad de su “fracaso” a la hora de fijarse en contenidos doctrinales contrastables y su conflicto perenne con la modernidad, que privilegia precisamente ese modelo de contrastación sistemática de tesis. >>

... y, por último, una filosófica “desaparición” del ego aparece involucrada en el cuestionamiento de la identidad:

<< Alguien podría pensar que, al actuar de esta manera, Heidegger desaparece tras sus textos, pudiendo sospecharse que ésta es una ocultación de quien pretende esconderse para eludir responsabilidades. Leyte quiere enseñarnos que es más bien al revés, que sólo mediante esa desaparición puede llegar a aparecer algún Heidegger a quien podamos leer, que sólo de esa aceptación del juego que la filosofía propone puede surgir una recta interpretación de su pensamiento y la posibilidad misma de juzgar con la mayor severidad sus errores filosóficos y políticos. >>⁵⁹²⁷

Si valoramos la interpretación (no tesis) que Leyte hace de Heidegger también nos interesa la interpretación (sin tesis) que Soriano hace de Ad Reinhardt, en sintonía con las negaciones que desde el formalismo del arte Buchloh realizará sobre Ad Reinhardt y Duchamp / Cage.

Empezamos esta revisión con la cita de Marchan de las históricas negaciones de las *Doce reglas* que ‘propone’ Ad Reinhardt en el contexto de una *nueva academia*:

<< Ad Reinhardt: *Doce reglas para una nueva academia* (1957)

Como pintor abstracto célebre “establecería ciertas reglas concernientes a nuestro arte” a fin de “hacerlo puro”.

El mal y el error en arte son los “procedimientos” y los “hechos” propios del arte. Los pecados y los sufrimientos del arte son siempre sus malos empeños y sus compromisos, sus realismos y sus expresionismos sin alma. >>⁵⁹²⁸

Resulta curioso ver que en 1957 Ad Reinhardt utiliza el término *nueva academia* y que en 1994 aparece el término “post-academia” en relación con una tesis doctoral sobre dibujo:

<< III. El dibujo en la post-academia: Denominamos post-academia a la institución de enseñanza de las bellas artes posterior a la denominada Academia de Bellas Artes, pues consideramos que es la sucesora

⁵⁹²⁵ SORIANO Federico, *Textos Hipermínimos*, El Croquis 119, p.2

⁵⁹²⁶ PARDO José Luís, *Un Heidegger legible e inteligible*, El País - Babelia, 30 diciembre 2005, p.10

⁵⁹²⁷ *Ibidem*.

⁵⁹²⁸ MARCHAN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1990, p.368

directa de aquella. En España está representada por las facultades universitarias con lo que la distinción entre academia y post-academia queda más fácilmente identificada. >>⁵⁹²⁹

... por su parte, el término “Academia de Bellas Artes” aparece exactamente en ambos contextos. Sin embargo, nos interesa sobre todo cómo aparece minimizado el artista (incluso en su ego, casi dotado de dimensión espiritual) en las reglas de Ad Reinhardt, en una paradójica inversión en la que resuenan ecos arquitectónicos de Mies van der Rohe y su célebre *less is more*:

<< Ad Reinhardt: *Doce reglas para una nueva academia* (1957)

“El Guardia de la Verdadera Tradición en Arte” es la Academia de Bellas Artes: (...) Cuanto más utilizaciones, relaciones y “adiciones” precise una pintura tanto menos será pura. Cuanto más sustancial sea una obra de arte, cuanto más sobrecargada, peor será. “Más supone menos”.

Cuanto menos piense un artista en términos no-artísticos, menos explota los virtuosismos fáciles, comunes, será más artista. “Cuanto menos se imponga un artista en su pintura, tenderá a ser más puro y claro.” Cuanto menos esté expuesta una pintura a un público aleatorio, mejor será. “Menos supone más”.>>⁵⁹³⁰

Al mismo tiempo, con Heidegger asistimos a otras eliminaciones, incluso de “contenidos”:

<< (...) resulta ya cuestionable hablar de contenidos, porque lo más importante puede residir justamente en eliminarlos, igual que el propio trabajo filosófico de Heidegger en muchos casos suspendió (y así eliminó) lo que se tomaba por contenidos y temas, al menos en plural. >>⁵⁹³¹

Es decir que explicitamos los primeros contenidos (o mejor negaciones) de Ad Reinhardt en *Doce reglas para una nueva academia* (1957), interesándonos especialmente la apología del proyecto como anticipación (“pensado previamente”) en el punto tercero:

<< Las Doce Reglas Técnicas (o Cómo Definir los Doce Puntos que hay que Evitar) que se deben seguir son: 1. Ninguna textura. (...) 2. Ninguna huella de pincel, ninguna caligrafía. (...) 3. Ningún esbozo, ningún dibujo. Todo, dónde comenzar y dónde acabar, debe ser pensado previamente. (...) >>

... continua Ad Reinhardt con su sistemático ‘ninguneo’ que en el punto siete afecta a la luz:

<< 4. Ninguna forma. (...) Ningún volumen, ninguna masa, cilindro, esfera o cono, o cubo o (...)

5. Ningún dibujo preparatorio. “El dibujo está en todas partes”.

6. Ningún color. (...) Nada de blanco. “El blanco en un color y todos los colores”. (...) Blanco sobre blanco, “constituye una transición del color a la luz” y “una pantalla para la proyección de la luz” (...)

7. Ninguna luz. (...) >>⁵⁹³²

Sin embargo, la iluminación (espiritual) es precisamente el objetivo del budismo (que en sí no tiene objetivo) y, en él, en un listado de preceptos también se valora sistemáticamente la ausencia, que desde la superación del ego asume la negación (con su recíproca “forma positiva”) como fundamento de los *diez pilares*:

<< Aquí la Regla de Oro es presentada en su forma negativa; no debes hacer a los demás lo que no quisieras que los demás te hicieran. También puede exponerse de manera positiva: debes hacer a los demás lo que quisieras que los demás te hicieran. (George Bernard Shaw dice: “No hagas a los demás lo que quisieras que los demás te hicieran, quizá no tengan tu mismo gusto”). (...) Del mismo modo que

⁵⁹²⁹ VALLE DE LERSUNDI, DEL, Gentz, *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, UPV, Leioa, 1994, p.147

⁵⁹³⁰ MARCHAN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1990, p.369

⁵⁹³¹ LEYTE Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005, p.13

⁵⁹³² MARCHAN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1990, p.369

abstenerse de matar representa la Regla de Oro en su forma negativa, la cultivación del amor representa la Regla de Oro en su forma positiva. >>⁵⁹³³

Ad Reinhardt continua hasta la regla negativa número doce, que en circularidad viciosa parece remitirnos a la cita de Duchamp (“Nada de ajedrez”):

<< Ad Reinhardt: *Doce reglas para una nueva academia* (1957)

8. Nada de espacio. El espacio debe ser vacío, no debe ser proyectado y no debe ser plano (...) No se deben ver divisiones del espacio en el interior de la pintura.

9. Nada de tiempo. “El tiempo del reloj y el tiempo del hombre son inconsecuentes.” “No hay antiguo, ni moderno, no hay pasado, ni futuro, en arte. Una obra de arte está siempre presente”. El presente es el futuro del pasado, no el pasado del futuro. >>

... pero antes el listado / manifiesto ‘evolucionará’ lingüísticamente de la “nada” a “ninguna”:

<< 10. Ninguna dimensión, ninguna escala. La amplitud y la profundidad de pensamiento y de sentimiento no tienen relación con una dimensión física. (...)

11. Ningún movimiento. “Todo está en movimiento. El arte debe ser inmóvil.”

12. Ningún objeto, ningún sujeto, ninguna materia. Ningún símbolo, imagen o símbolo. Ni placer, ni pena. Nada de trabajo indiferente o indiferencia sin trabajo. Nada de ajedrez. >>⁵⁹³⁴

Soriano también obtiene estas *Doce reglas...* de Ad Reinhardt y casualmente lo hace desde la obra de Simón Marchán. Recordemos que las negaciones (sin-tesis) de Soriano sólo son la mitad (seis / doce) de las propuestas por Ad Reinhardt:

<< Seis negaciones: Seis palabras. Seis negaciones han acompañado mi actividad arquitectónica durante estos primeros años. Seis renunciaciones suaves, seis simplificaciones, seis reflexiones. >>

... citando a su vez el arquitecto las seis propuestas de Calvino, (ya tratadas en este trabajo):

<< ¿Cómo negar que la elección de seis -quizás el ser elegido por seis palabras- tiene su origen en la lectura de las conferencias de Italo Calvino? (*Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989) (...)

¿Y cómo negar el espíritu provocador que transmite la lectura de Ad Reinhardt? (*Doce reglas para una nueva academia*, 1957, en Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1988) El valor de haber llegado a un límite de renunciaciones y escribirlo. >>⁵⁹³⁵

Al final, Ad Reinhardt aparece interesado por el silencio (“ningún ruido”) negando también el ilusionismo (en sintonía con el citado cuestionamiento de lo ilusorio en el budismo):

<< Ad Reinhardt: *Doce reglas para una nueva academia* (1957) Las reglamentaciones suplementarias son: Ningún caballete, ninguna paleta. (...) Ningún ruido. (...)

El taller para un arte puro debe poseer “techo impermeable a la lluvia” (...) El taller debe estar separado de la parte habitable de la casa “lejos las obligaciones del concubinato y del matrimonio”. (...)

El artista puro debe tener un espíritu puro, “libre de toda pasión, de mala voluntad y de ilusión”. >>

... aunque el artista reniegue de ciertos orientalismos, quizás en alusión a la meditación (“sentarse”) con las “piernas cruzadas” (equiparable a la práctica del *za-zen*):

<< El artista puro no tiene necesidad de sentarse con las piernas cruzadas.” Texto leído en el 45 congreso anual del College Art Association, en el Institute of Art de Detroit, el 26 de enero de 1957, tomado de *Art Press*, mai-juin (1973). >>⁵⁹³⁶

Recordemos otras negaciones, así en el Zen ‘se rompe’ el *Gran Vidrio* (diferente / igual al de Duchamp) que separa el “yo y el mundo”:

<< No existe el yo y el mundo, o el mundo y yo, sino el yo en el mundo y el mundo en mí. (...) >>⁵⁹³⁷

⁵⁹³³ SHANGHARAKSHITA *Los diez pilares del budismo. La base de la filosofía y la ética orientales*, Oniro, Barcelona, 1997, p.79

⁵⁹³⁴ MARCHÁN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1990, p.370

⁵⁹³⁵ SORIANO Federico, *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.6

⁵⁹³⁶ MARCHÁN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1990, p.370

También las *Fuentes canónicas de los diez preceptos* del Budismo, incluyen la negación fundacional de todo corpus doctrinal (textos sagrados habituales en las religiones más conocidas):

<< Es de conocimiento general que Buda no dejó nada escrito y que durante varias generaciones sus enseñanzas se conservaron por medios puramente orales. Fue tan sólo al reproducir por escrito las tradiciones transmitidas oralmente que surgió lo que ahora conocemos como escrituras budistas y literatura canónica del budismo. >>⁵⁹³⁸

Por otra parte, Ad Reinhardt se interesa por aquella rotura de “cristal” que saca el ego ensimismado de la “torre de marfil”, en cierta medida interpretable como un eco de Duchamp con la rotura del *Gran Vidrio*, aunque con el curioso desprecio a los “samuráis” parezca cuestionarse la estela Duchamp / Cage / budismo. En términos de la revisión de metodologías que estamos realizando, podríamos interpretarlo (*a posteriori*) como el paso de la “caja de cristal” a la “caja negra” (literalmente visualizable en las pinturas negras del mismo Ad Reinhardt) cuando al romperse el vidrio de la racionalidad transparente se abre a una dimensión más intuitiva e indefinible:

<< Ad Reinhardt: *Doce reglas para una nueva academia* (1957)

“Se ha roto el cristal”, la torre de marfil ha sido sumergida por profesionales autodidactas, los muros de la academia han sido limpiados por aprendices primitivos y el sancta-sanctorum ha sido blasfemado por la Raza de los Fauves, los Bacchus de la Bauhaus y los samurais de la casa hundida. >>⁵⁹³⁹

También Chaves rompe (con o sin vidrio) el ensimismamiento profesional del diseñador:

<< Finalmente, se ha de superar la concepción y práctica de la “arquitectura para arquitectos”, o sea, el ejercicio de la profesión dirigida exclusivamente a la aprobación de una elite en función de la obediencia de los cánones del gremio. >>⁵⁹⁴⁰

Además desde el *formalismo* artístico aparece cierta mística negativa relacionada con las programáticas ausencias en unas “letanías de negaciones” paralelas Rauschenberg / Reinhardt, relativamente equiparables a las negaciones (un tanto orientalistas) Duchamp / Cage:

<< (...) ambas críticas a la representación conducían a resultados formales y estructurales estrictamente comparables (por ejemplo, las monocromías de Rauschenberg de la etapa 1951-1953 y las monocromías de Reinhardt como *Black Quadruptych* de 1955). Asimismo, aunque partieran de perspectivas opuestas, los argumentos críticos que acompañaban a estas obras negaban sistemáticamente los principios tradicionales y las funciones de la representación visual, dando lugar a letanías de negaciones sorprendentemente parecidas. >>⁵⁹⁴¹

También encontramos otras negaciones dotadas de paralelismo (para budistas y no budistas) expresadas en un listado de *Diez Preceptos*:

<< Los budistas occidentales y orientales, e incluso los que no son budistas, encontrarán en la segunda parte [de este texto] una gran riqueza de valores prácticos para la vida cotidiana. >>

... dotando a la negación de unos valores espirituales que no tienen “reflejos” en los manifiestos artísticos de vanguardia que estamos tratando:

⁵⁹³⁷ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.13

⁵⁹³⁸ SHANGHARAKSHITA *Los diez pilares del budismo. La base de la filosofía y la ética orientales*, Oniro, Barcelona, 1997, p.30

⁵⁹³⁹ MARCHAN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1990, p.368

⁵⁹⁴⁰ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.53

⁵⁹⁴¹ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.172

<< Shangharakshita explora cada uno de los Diez Preceptos, a la vez que nos invita a enfocar la lente de la visión moral hacia cada uno de los aspectos de nuestra vida. Al explicarnos tanto las formulaciones “positivas” como las a menudo denominadas “negativas”, nos ayuda a descubrir los preceptos tal como son, no como aburridas reglas sino como desafiantes reflejos de un genuino compromiso vinculado a la vida interior y a los valores espirituales. >>⁵⁹⁴²

Desde otra tradición, aunque manteniendo la sabiduría de la mística oriental, se ilustra la importancia metodológica del paralelismo tal como propone Sri Ramakrishna en *Dichos y sentencias* con una conclusiva defensa de una concepción integrada (valorada en el último capítulo de nuestro trabajo) que ofrezca una visión global (“elefante”) superadora de ‘ciegas’ especializaciones fragmentarias (“columna”, “garrote”, “barreño”, “cesta”) aparentemente contradictorias:

<< (5) Cuatro ciegos fueron a ver a un elefante. Uno le palpó la pierna y dijo: “El elefante es como una columna”. El segundo le palpó la trompa y dijo: “El elefante es como un garrote grueso”. El tercero le palpó la barriga y dijo: “El elefante es como un barreño enorme”. El cuarto le palpó las orejas y dijo: “El elefante es como una cesta de aventar”. Y así comenzaron a disputar entre ellos cómo era la forma del elefante. >>⁵⁹⁴³

... por lo tanto, la visión sincrética es resolución conclusiva, a modo de ¡Aleluya!:

<< Uno que pasaba por allí, al verlos en tal discusión, les dijo: “¿Sobre qué estáis discutiendo?” Le contaron todo lo ocurrido y le pidieron que arbitrase él la disputa.

Y aquel hombre les dijo: “Ninguno de vosotros ha visto el elefante. El elefante no es como una columna: lo que parecen columnas son patas. Y no es como un gran barreño de agua: lo que es como un barreño es su vientre. No es como una cesta de aventar; lo que parecen cestas de aventar son sus orejas. Y no es como un garrote grueso; lo que lo es, es su trompa. El elefante tiene todas esas cosas”. De manera parecida disputan los que han visto sólo un aspecto de la Divinidad. >>⁵⁹⁴⁴

También Cage ofrece un conclusivo y casi místico “¡Aleluya!” donde “el ciego vuelve a ver” cuando defiende a Rauschenberg en 1953, mediante un texto-manifiesto de la negación (casi diez años anterior al de Reinhardt):

<< (...) texto que preparó John Cage para las *White Paintings* de Rauschenberg en 1953 como en el manifiesto de Reinhardt de 1962 titulado “Art as Art”. Vemos primero el texto de Cage: “A quién, Ningún sujeto, Ninguna imagen, Ningún gusto, Ningún objeto, Ninguna belleza, Ningún talento, Ninguna técnica (ningún porqué), Ninguna idea, Ninguna intención, Ningún arte, Ningún sentimiento, Ningún negro, Ningún blanco (ningún y). Tras una detenida consideración he llegado a la conclusión de que no hay nada en esas pinturas que no se pueda cambiar, que pueden contemplarse bajo cualquier luz sin que las sombras las destruyan. ¡Aleluya! El ciego vuelve a ver; el agua es pura.” >>

... no olvidemos que se trata de una declaración de John Cage:

<< como reacción a la controversia generada por la exposición de las pinturas blancas de Rauschenberg, celebrada en la Galería Stable entre el 15 de septiembre y el 3 de octubre de 1953. Publicada en la columna de Emily Genauer en el *New York Herald Tribune*, 27 diciembre de 1953, p.6. >>⁵⁹⁴⁵

La referencia a un eureka relacionado con el ciego (ahora dotado de paradójico funcionamiento como “ciego de nuevo”) también aparece en otro texto de Cage equiparable a éste pero algo posterior. Aquí, en este texto *Sobre Rauschenberg, artista y su obra*, aparece una creación artística con referentes al modelo de la naturaleza, siempre en cambio:

<< Una y otra vez me ha resultado imposible memorizar las pinturas de Rauschenberg. Pregunto continuamente: “¿La has cambiado?” Y entonces noto que cambia mientras miro. Miro por la ventana y

⁵⁹⁴² NAGABODHI Prólogo en SHANGHARAKSHITA *Los diez pilares del budismo. La base de la filosofía y la ética orientales*, Oniro, Barcelona, 1997, p.9

⁵⁹⁴³ SRI RAMAKRISHNA *Dichos y sentencias*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006, p.26

⁵⁹⁴⁴ *Op. cit.* p.27

⁵⁹⁴⁵ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.172

veo los carámbanos. En ellos, el agua que gotea se congela dentro de un objeto. Los carámbanos van hacia abajo. En invierno, más que otras, es la estación de la inactividad. La pintura no gotea cuando apretamos el tubo. Pero se acepta igualmente lo que sucede sin tendencia hacia el gesto o la planificación. Esto cambia la noción de belleza. Si fijamos papeles a un lienzo y los pintamos de negro, el negro se vuelve infinito y previamente inadvertido.

¡Aleluya! Ciego de nuevo. Ciego a lo que ha visto antes, de modo que lo que ahora ve es como si lo viera por primera vez. >>⁵⁹⁴⁶

Este texto de 1961 asume relaciones interdisciplinarias entre Cage y Rauschenberg:

<< “Este artículo terminado en febrero de 1961, fue publicado en Metro (Milán) en mayo. (...) Las pinturas blancas llegaron primero; mi obra silenciosa llegó después.” J.C.

Sobre Rauschenberg, artista y su obra: (...) La belleza está bajo nuestros pies dondequiera que nos molestemos en mirar. (Esto es un descubrimiento norteamericano). ¿Cada mirada de Rauschenberg es una idea? Más bien es un entretenimiento con el que celebrar la falta de fijación. ¿Por qué hizo pinturas negras, luego blancas (viniendo como venía del Sur), rojas, doradas (las doradas eran regalos de Navidad), otras multicolores, otras con objetos pegados? >>⁵⁹⁴⁷

A su vez, en 1953, Rauschenberg establece una relación ‘negativa’ fundamental con De Kooning:

<< *Sobre Rauschenberg, artista y su obra:* (...) Verdaderamente es una alegría empezar de nuevo. Para prepararse, borra el De Kooning. >>⁵⁹⁴⁸

Desde la negación surge el silenciamiento artístico metodológicamente producido por un histórico borrado de 1953 que, como hemos de recordar, se produce en el mismo año de la citada exposición de Rauschenberg defendida por Cage:

<< “*Erased de Kooning* (Borrado de un dibujo de De Kooning), 1953, [Robert Rauschenberg] se reivindica como obra de arte mediante una operación de ocultamiento del trabajo de otro artista ya establecido. Dejando aparte toda consideración psicoanalítica, aunque no excluyéndola, la obra no existe y no es accesible más que a través de su título, de su firma, de su soporte y de su encuadramiento, ya que el proceso que ha permitido obtener esta contracción de lo visual solo puede dejar, por definición, el menor rastro posible.” Gintz, Claude, *L’art conceptuel, une perspective*, Catálogo exposición del Musée d’Art Moderne de la Ville de París, París, 1990, p.15 >>

El “dibujo” media en la “deriva en direcciones ambiguas”:

<< Resulta pues evidente, que el dibujo, como parte integrante del antiguo orden de las artes y como fundamento conceptual de éstas, desaparece con ellas, (si es que hemos de considerar que hayan desaparecido), o sino se transforma con ellas y deriva en direcciones ambiguas, semináufragas. >>⁵⁹⁴⁹

... además el histórico borrado subraya la relación Cage - Duchamp:

<< La acción “dibujística” de Cage, por ejemplo, (desarrollada a partir de los planteamientos de Duchamp) suponía un uso radicalmente nuevo de las pautas definitorias del dibujo, un darles la vuelta, por decirlo de alguna manera, y que al hacerlo, disponía unas nuevas. >>⁵⁹⁵⁰

Si Rauschenberg borra a De Kooning, en cierta medida podría decirse que Ad Reinhardt borra a Duchamp, al aparecer indirectamente citado (“ni *ready-mades*”) en “manifiesto” / listado de preceptos (12) en el arte de vanguardia:

<< (...) el manifiesto de Ad Reinhardt en favor de su principio de “el arte como arte”: “Nada de líneas ni imágenes, nada de formas, composición o representaciones, ni visiones, sensaciones o impulsos, ni

⁵⁹⁴⁶ CAGE John, *Silencio*, Ardora, Madrid, 2002, p.102

⁵⁹⁴⁷ *Op. cit.* p.98

⁵⁹⁴⁸ *Op. cit.* p.101

⁵⁹⁴⁹ VALLE DE LERSUNDI, DEL, Gentz, *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, UPV, Leioa, 1994, p.91

⁵⁹⁵⁰ *Op. cit.* p.159

símbolos ni signos ni empastes, ni decoración ni colorido ni figuración, ni placer ni dolor, ni accidentes ni *ready-mades*, nada de cosas, (...) >>⁵⁹⁵¹

Recordamos que otro listado más antiguo de preceptos (10) que también utiliza la negación (y también su complementaria afirmación), puede encontrarse en el budismo:

<< (...) al referirnos a los cincuenta sutras del *Anguttara-Nikaya*, las fuentes canónicas de los Diez Preceptos, (...) se conoce, en realidad, con una amplia diversidad de denominaciones, pero su contenido es siempre el mismo. Quizá la expresión más conocida referida a los Diez Preceptos es aquella que los califica como los preceptos que consisten en abstenerse de cometer los diez *akusala-dharmas*, y en cumplir, practicar o cultivar los diez *kusala-dharmas*. >>⁵⁹⁵²

... y observamos que el listado de negaciones de Ad Reinhardt continúa incluso con la negación de las “ideas”:

<< (...) nada de ideas, nada de relaciones, nada de atributos, (...) >>⁵⁹⁵³

El listado de preceptos en el budismo concluye de manera muy conceptual, con otra negación de las “ideas”, incluso en cierta sintonía con la indiferencia (estética) que hemos visto propone Duchamp para los *ready mades* (contestados por Ad Reinhardt en sus preceptos):

<< Décimo Precepto: *El principio de abstenerse de tener ideas erróneas, o sabiduría.*

La idea únicamente es *samyak* (en pali, *samma*), o sea, recta, verdadera o perfecta, cuando es la expresión de un estado mental no contaminado por la codicia, el odio y la ignorancia, es decir, la expresión de una conciencia iluminada que ve las cosas tal como en realidad son, aunque ello no significa que simplemente sea lo opuesto de idea errónea o falsa. >>

... incluso con una paradójica proposición / disolución de la idea, desde una valoración ética (“correcta”) acorde con un sistemático abandono contextualizado, desde el discernimiento entre el medio y el fin (como estrategia metodológica):

<< La idea correcta es también una no-idea. Es una no-idea en cuanto que no es sostenida por la misma pertinencia o convicción de que es absolutamente correcta (las ideas falsas generalmente se sostienen con esta pertinencia y convicción, que son, a su vez, estados mentales de ofuscación). Las ideas correctas, en cambio, se sostienen como si fueran provisionales y a modo de tanteo, como un medio para alcanzar la Iluminación y no como un fin en sí mismo. Buda declaró una vez: “El Tathaga no tiene ideas”. Al ver las cosas tal como son, tiene un conocimiento “crítico” de la imposibilidad de dar una impresión plena y final a su visión en términos conceptuales fijos. Por esta razón, a pesar de enseñar el *dharmā*, lo hace “como si se tratara de una barca”, es decir, algo que se abandona una vez alcanzada “la otra orilla”. >>⁵⁹⁵⁴

A este respecto, conviene recordar que el listado de preceptos en el budismo propone cultivar los diez *kusala-dharmas*, una terminología que relaciona “ética” e “Iluminación” (con mayúsculas):

<< “*Kusala*” es un término muy importante. En su significado más amplio quiere decir inteligente, hábil, o experto en el sentido de saber cómo actuar de modo beneficioso (...) *Kusala* es un término ético (...) El término *kusala* no se aplica a la conducta humana considerada bajo los conceptos de correcta e incorrecta en un sentido meramente abstracto o “comparativo”. Se aplica en relación a una muy definida y específica noción de lo que el término *kusala* implica, e incluso de lo que encarna, es decir, la noción de “correcto” es lo que conduce a alcanzar la Iluminación e “incorrecto” lo que nos aleja de ella. Así pues, el

⁵⁹⁵¹ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.172

⁵⁹⁵² SHANGHARAKSHITA *Los diez pilares del budismo. La base de la filosofía y la ética orientales*, Oniro, Barcelona, 1997, p.50

⁵⁹⁵³ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.172

⁵⁹⁵⁴ SHANGHARAKSHITA *Los diez pilares del budismo. La base de la filosofía y la ética orientales*, Oniro, Barcelona, 1997, p.126

significado de ética y de “kusala” coincide. *Kusala* no es sólo un término ético, *kusala* es en sí mismo lo ético. >>⁵⁹⁵⁵

Significativamente el listado de negaciones de Ad Reinhardt publicado en 1962, concluye con la valoración de la “esencia”:

<< (...) nada de cualidades -nada que no pertenezca a la esencia”. Ad REINHARDT, “Art is Art”, Art International (diciembre 1962). Publicado después en Barbara Rose (ed.) *Art is Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Nueva York, Viking Press, 1975, p.56. >>⁵⁹⁵⁶

... y esta consideración de lo esencial (“más importante”), la vida misma, sirve precisamente de arranque (en cierta circularidad viciosa de nuestro discurso) en el listado de preceptos en budismo:

<< **Primer precepto:** *El principio de abstenerse de matar seres vivos, o amor.*

Cuanto más importante es un principio ético, tanto más probable es que, a causa de su obviedad, no se tenga en cuenta o no se cumpla. Así sucede con el principio al que ahora nos referimos. >>⁵⁹⁵⁷

Por lo tanto, la obviedad de la negación egótica (“negación de un ego por otro”) fundamenta éticamente el listado de preceptos en el budismo:

<< (...) el Primer Precepto a menudo se presenta en términos de abstenerse de la violencia, y puesto que matar en cualquier caso presupone violencia, y ya que (como hemos visto) la palabra pali *panatipata* significa destrucción de la vida, la mejor manera de presentar el precepto es como abstenerse de matar.>>

Todo ello desde la afirmación de la vida, desde la lingüística abstención (“muerte”):

<< De ser así, el significado más profundo del Primer Precepto es el de que matar es incorrecto porque representa la forma más extrema de la negación de un ego por otro, o de la aserción de un ego a expensas de otro aunque, paradójicamente, la negación de otro ego es al mismo tiempo, y en principio, la negación del nuestro propio. Matar equivale a rechazar por complejo la Regla de Oro, y sin la Regla de Oro no puede existir sociedad humana, cultura o vida espiritual. En su forma budista, la Regla de Oro halla expresión en dos conocidos versos del *Dahammapada*: “Todos (los seres vivos) sienten terror al castigo (*danda*); todos temen a la muerte. Si nos comparásemos (con los demás) nunca mataríamos ni provocaríamos la muerte. “ >>⁵⁹⁵⁸

En 1952, casi una década anterior al citado listado de negaciones de Ad Reinhardt, John Cage estrena una ‘fundamentalista’ negación:

<< Cerca de New York, en Woodstock, David Tudor estrena *4’ 33”* (1952). La partitura de esta obra es un simple texto que dice así: *I Tacec II Tacec III Tacec.* >>⁵⁹⁵⁹

... por lo tanto, John Cage también estructura en tres partes esta negación, explicitada mediante cierre / apertura inversa (“tapa del piano”):

<< Nota: El título de esta obra es la longitud total en minutos y segundos de su interpretación. En Woodstock, N.Y., el día 29 de agosto de 1952 su título fue *4’ 33”*, y las 3 partes fueron *33”*, *2’40”* y *1’20”*. Fue interpretada por D. Tudor, pianista, quien indicó el comienzo de cada parte cerrando la tapa del piano y el final abriéndola. De todas formas la obra puede ser interpretada por cualquier instrumentista, o combinación de instrumentistas, y durar cualquier longitud de tiempo. >>

Citado por Barber aparece Calvin Tomkins escribiendo sobre el silencio en Cage y donde fundacionalmente (en 1952) la sonora naturaleza tiene un papel fundamental en una viciosa circularidad naturaleza / arte:

<< Cuenta Calvin Tomkins que “en el hall de Woodstock, abierto al bosque por su parte de atrás, los oyentes que pusieran atención pudieron oír durante el primer movimiento, el sonido del viento en los

⁵⁹⁵⁵ *Op. cit.* p.51

⁵⁹⁵⁶ BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p.172

⁵⁹⁵⁷ SHANGHARAKSHITA *Los diez pilares del budismo. La base de la filosofía y la ética orientales*, Oniro, Barcelona, 1997, p.75

⁵⁹⁵⁸ *Op. cit.* p.78

⁵⁹⁵⁹ BARBER Llorenç *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p.31

árboles; durante el segundo, el choque de algunas gotas sobre el tejado; durante el tercero, el público percibió, además, y añadió sus propios murmullos de perplejidad a los otros ‘sonidos no intencionales’ del compositor. Si fue un caso de arte que imita a la naturaleza, o la naturaleza imitando al arte, es una cuestión no resuelta”. >>⁵⁹⁶⁰

Curiosamente Calvin Tomkins también escribe sobre el silencio en Duchamp (visto éste como un ascético ermitaño urbano) en un capítulo significativamente titulado *Silencio, lentitud, soledad*, en el que la soledad aparece radicalmente intencionada en medio de la gran ciudad:

<< En el otoño de 1943 Duchamp dejó a los Kiesler para instalarse en un apartamento de una sola habitación en el 210 de la calle 14 oeste, a medio camino entre la Séptima y la Octava Avenida [Nueva York]. Su habitación estaba en el último piso, después de cuatro tramos de escaleras. Tenía un ventanal de suelo a techo orientado al norte, (...) El alquiler era de 35 dólares mensuales. Un aura de leyenda iba a ir nimbando aquel santuario, que Duchamp conservó a lo largo de veintidós años. No tenía teléfono, de modo que la gente que quería ponerse en contacto con él tenía que escribirle o (si hacía buen tiempo y tenía la ventana abierta) probar a llamarle a gritos desde la calle. Las relativamente pocas personas que tenían franqueada la entrada a su casa se quedaban atónitas ante la austeridad del estilo de vida de Duchamp. >>⁵⁹⁶¹

Esta actitud conceptual / filosófica de Duchamp podría denominarse “camino”, un término que junto al de inacabado (“no puede concluir”) aparece también en Heidegger y son, asimismo, términos utilizados en la espiritual vía (o camino) del Zen o del Tao:

<< La obra de Heidegger, justificada por él mismo para el público editorial bajo la plástica fórmula de “camino”, encuentra en esta determinación la posibilidad de entenderse a sí misma como trayecto. (...) No se elige, así pues, escribir una *obra* o un *camino*, como si eso obedeciera a una decisión metodológica, sino que se parte del reconocimiento de que aquello de que trata la filosofía no puede concluir en ningún contenido. >>⁵⁹⁶²

Se desprende así cierta metodológica “indeterminación” que también interesa a Cage y que Barber bajo la denominación de *A propósito del 4'33"* utiliza para aludir a su emblemática obra silenciosa, en natural estado de proyecto (temporalmente inconcluso) hasta que el interprete lo haga obra:

<< La “duración” será ésta (4'33") o cualquier otra. La indeterminación, por la que Cage aboga, afectará también a la duración que estalla en manos del intérprete: el tendrá que “programar” el tiempo. >>⁵⁹⁶³

El termino “sin” (“explicaciones” y “título”) aparece reiteradamente asociado al concepto de inacabado (obra “inconclusa”) en el “trayecto” filosófico de Heidegger:

<< (...) líneas iniciales de Platón que el mismo autor plantó sin más explicaciones y sin título en la primera página -¿tenemos hoy una respuesta a la pregunta acerca de lo que propiamente queremos decir con la palabra “ser”? -al comienzo de la que sigue siendo origen permanente de su obra *Ser y tiempo*- y que es justamente lo que hace de esa obra un origen y por eso mismo la hace inconclusa, sólo interpretable igualmente como trayecto. >>⁵⁹⁶⁴

Estas diversas concepciones alrededor de la ausencia se complementan con la “despersonalización” (y su inevitable incidencia sobre la identidad) que Cage relacionará con el silencio y que le llevará más allá del ego incluso del silencio, que paradójicamente se afirma vitalmente ‘sin’:

<< El silencio. Para Cage el silencio es simple morfología en estado puro. En *Silence* cuenta Cage como en 1951 entró en una ‘cámara anecóica’ y en vez de ‘oír’ el silencio, como podría esperar, oye sonidos: uno agudo y otro grave. “Cuando los describí al ingeniero encargado, éste me informó que el agudo era

⁵⁹⁶⁰ *Op. cit.* p.32

⁵⁹⁶¹ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.383

⁵⁹⁶² LEYTE Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005, p.10

⁵⁹⁶³ BARBER Llorenç, *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p.32

⁵⁹⁶⁴ LEYTE Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005, p.11

mi sistema nervioso en acción, el grave era mi sangre en circulación. Hasta el día que muera habrá sonidos. Y continuarán tras mi muerte. No nos hemos de preocupar por el futuro de la música.” >>

... y, radicalmente, el proyecto silencio deviene obra y experimentalmente desaparece, concluyendo Cage en una plena “aceptación”:

<< Por lo tanto el silencio no existe. Sólo hay sonidos en la música, unos escritos y otros no. Los que no están escritos aparecen en la partitura como silencios, abriendo las puertas de la música a los sonidos que aparecen alrededor. Unos sonidos son voluntarios y escogidos por el compositor, y otros no (simplemente aparecen). Aceptarlos o no, ésta es la cuestión.

Cage, empeñado como está en la despersonalización más absoluta, en dejar ser al sonido / silencio, optará por la aceptación con todas sus consecuencias. >>⁵⁹⁶⁵

Desde la introspección Cage se da cuenta de que más allá del vacío aparece el “no-vacío”, el fin de un camino que le lleva a comprender la finalidad del ego y su natural devenir del “egocentrismo” al “cosmocentrismo”:

<< A partir de la evidencia del no-vacío de la página en blanco, Cage concluirá el fin del hombre como centro único. Fin del Renacimiento: Habrá tantos centros como sonidos / silencios. Frente al egocentrismo, o al etnocentrismo, Cage propone el cosmocentrismo. >>

... de esta manera, para Cage la metodología musical (pasando por el silencio) le permite “abrir procesos” (al infinito) que no pueden ser cerrados, cuestionando el ilusionismo (como el budismo) de las apariencias (“parece que...”) que evidencian la contundencia del concepto “sin...”:

<< Tarea del compositor: abrir ‘procesos’ (como prescribe la técnica dodecafónica aprendida de Schönberg) sin principio ni fin. O sea, sin construir objetos. Sólo algo que parece que empieza y que parece que acaba. >>⁵⁹⁶⁶

Consecuentemente un músico comprende el significado de la expresión “sin construir objetos” que tendrá cierto paralelismo en la metodología arquitectónica docta (aquí y ahora) con un elogio de la lentitud y una negación de la objetualidad (“ya no son objetos”) que hace derivar el interés de Soriano hacia la metodología o “sistemas de trabajo”:

<< Creo que la arquitectura ya no son objetos, sino sistemas de trabajo. Un proyecto es investigación, invención -la invención es optimista-, y también crítica de sí mismo y de su entorno. (...) Me gustan las formas en gestación y los ordenes que sueñan en perspectiva. Proyectamos deprisa porque los procesos de la arquitectura son muy lentos. Debemos encontrar el punto de encuentro entre las necesidades colectivas y nuestras obsesiones privadas. >>

... y aquí recordemos (citado) que Christopher Alexander elogia la lentitud en la construcción de la arquitectura, que naturalmente se humaniza:

<< Seguramente voy muy rápido. Contagio la velocidad al proyectar. Analizamos y decidimos corriendo. (...) El futuro nos reclama hacer las cosas de manera diferente. >>⁵⁹⁶⁷

Barber también observa una evolución de la materialidad, un natural devenir de John Cage del “material” al “método”, que él define como “del objeto al proceso”, usando como método impecable (“no deje huella”) la disciplina del azar:

<< Una obra pone en juego, según Cage, dos elementos. El material (sonidos y silencios) y el método (o control de continuidad de ese material). Para Cage, también el método es una herramienta que habrá que usar de tal manera que no deje huella, que no determine la naturaleza de lo que se va a hacer. Y ese método tiene un nombre: azar. El no-control. / “Mi única disciplina, (repetirá Cage), es el azar.” >>⁵⁹⁶⁸

Una “disciplina” que dadas las afinidades orientalistas de Cage podría sintonizar con la disciplina de la meditación *za-zen*:

⁵⁹⁶⁵ BARBER Llorenç, *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p.32

⁵⁹⁶⁶ *Op. cit.* p.33

⁵⁹⁶⁷ SORIANO Federico, *Textos Hipermínimos*, El Croquis 119, p.4

⁵⁹⁶⁸ BARBER Llorenç, *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p.46

<< Por disciplina puede entenderse, siguiendo a Bodhi-dharma, el Pi-kuan, la conducta honesta, el ser-en-armonía, el desprendimiento. O, siguiendo a Dogen, el Za-zen [práctica de zen sentado]. >>⁵⁹⁶⁹

Una “disciplina” (con preparación incluida) que puede devenir liberación más allá del “deseo” pero también del “no-deseo”, en un presente en plenitud:

<< El azar es una trampa, una ‘preparación’ para atrapar al sonido tal-cual-es, sin contagiarle nuestras cargas culturales (sintácticas o no). Pero ¡cuán difícil es hacer algo sin gusto ni memoria! Habrá que librarse del deseo, pero también del no-deseo: sólo desde esta disciplina se podrá llegar a una auténtica “música del olvido”. Libre a la vez de todo recuerdo y de toda recordación. >>⁵⁹⁷⁰

Una integración conceptual / vital de la dualidad equiparable a la citada respecto al “Vacío” y “No-vacío”, que acontece en el zen cuando se comprende la propia naturaleza inmutable:

<< La naturaleza del Tathagata-gharba es triple: es lo Vacío, pero es también lo No Vacío, y además es lo Vacío-no-Vacío. Es lo Vacío, pero no es la Vacuidad. Ver en su propia naturaleza, y ver interiormente la inmutabilidad de su propia naturaleza, equivale a ver en lo Vacío. >>⁵⁹⁷¹

... en sintonía con el interés orientalista de Cage, que comienza por un despojamiento del “deseo” (aunque se limite al control del sonido):

<< En una primera época, Cage, se limitará a despojarse del deseo de controlar al sonido, dándole autonomía y quitándole el tutelaje de sus propias ideas organizativas; para ello recurrirá a dibujar ‘diagramas’ y sobre todo al I-Ching. >>

... que también implicará un riguroso trabajo sobre la “indiferencia” estética, en la que pueden resonarnos ecos actitudinales de Duchamp respecto al *ready made*:

<< Pero tras este juego de indiferencia: el sonido quedará petrificado, hipostasiado en la partitura. Al final del trabajo, la obra será como antes de utilizar el azar: un objeto temporal cerrado; con un principio, un centro y un final. Si los sonidos han nacido en libertad, las duraciones, el tiempo, no. >>⁵⁹⁷²

El despojamiento de Cage, despojamiento incluso de la “intención”, “irá más allá” y pasando por el cuestionamiento de la dimensión temporal le alertará respecto al fenómeno Frankenstein (amplificado). Así la negación de la intencionalidad mediando la “indeterminación” le llevará “fuera del círculo” que entiende vicioso y que en Oriente suele asociarse al término *samsara* o círculo de reencarnaciones:

<< Cage irá más allá: utilizando duraciones, el compositor trafica con tiempos. Y el tiempo no es una propiedad, no es un inmueble. Manoseando tiempos nos hemos rodeado, dirá Cage, de Franksensteins: objetos más o menos neutros, sin intención (“la intención más noble es no tener intención”, repite Cage), pero objetos al fin y, por lo tanto, del lado de acá de una estética de la determinación y Cage apostara por la quiebra de toda estructura, por la indeterminación. “En la indeterminación,” escribe Cage, estoy fuera del círculo de un universo conocido, y tratando con cosas sobre las que no tengo, literalmente, ni idea”.>>⁵⁹⁷³

Recordemos que el fenómeno Frankenstein ya lo hemos tratado en la metodología proyectual en tanto futuro indeterminado con implicaciones éticas:

<< (...) modelo Doctor Frankenstein, tan en boga hoy en día por los problemas éticos derivados de los avances en la manipulación genética y en la clonación. (...) Esto es, ese afán humano de dominarlo todo con la técnica, o con la tecnología científica, sin atender a las consecuencias. >>⁵⁹⁷⁴

⁵⁹⁶⁹ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.120

⁵⁹⁷⁰ BARBER Llorenç, *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p.47

⁵⁹⁷¹ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.97

⁵⁹⁷² BARBER Llorenç, *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p.47

⁵⁹⁷³ *Ibidem.*

⁵⁹⁷⁴ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.104

El tiempo valorado negativamente desde la música (“el compositor trafica con tiempos”) por Cage aparece también dotado de cierta negatividad en la filosofía de Heidegger, evidente en el enunciado de Leyte como “El origen de *Ser y tiempo*: lo no-pensado”. Así una sorprendente negación surge en la “historia de la filosofía” que no debe ser entendida como:

<< doctrina total de cada uno de esos intentos (Aristóteles, Platón, Kant, Descartes...), sino aquello que en la obra de esos pensadores fue constituyente pero *desapareció* en la exposición de su doctrina. En cierto modo, Heidegger no deja de recoger entonces los restos, pero unos restos singulares: no es que fueran desechados por inservibles sino porque por su propia naturaleza no podían ser tema de exposición. Heidegger acabará llamando a ese resto constituyente “lo no-pensado”, que es justamente lo que trata de reiterar. ¿Pero cómo se puede reiterar lo que nunca fue expuesto y desarrollado? Sin embargo, en su “historia de la filosofía” (y no en la versión tópica) es lo único que tendría que aparecer. Es a la luz de esa “historia de la filosofía” no escrita, como historia de “lo no-pensado”, desde la que hay que leer el intento *Ser y tiempo*. >>⁵⁹⁷⁵

En estas paradojas relacionadas con el tiempo retomamos desde el *diseño (invisible)* la disciplina musical donde la “individualidad” deviene tiranía colectiva y recíprocamente la partitura musical a repetir permite ir más allá del ego, una repetitiva disciplina equiparable a la disciplina como método en meditación *za-zen*, con un luminoso objetivo similar:

<< En el programa de mano (...) del eximio pianista Sviatoslav Richter, (...) “(...) La llamada al orden que realiza la partitura, daría menos licencia a esta libertad, a esta ‘individualidad’ del intérprete, con la cual tiraniza al público e infecta a la música y que no es más que falta de humildad y ausencia de respeto por la música. Sin duda no es fácil ser totalmente libre cuando uno mismo tiene la partitura delante, hace falta mucho tiempo, mucho trabajo y mucha práctica, de aquí la ventaja de acostumbrarse a ello lo más pronto posible.” >>⁵⁹⁷⁶

Respecto a la partitura, *A propósito del 4’33”* Barber aporta la concepción dinámica de Cage:

<< La partitura no es más que una notación de signos abstractos susceptibles de ser traducidos sonoramente, sino un manual de instrucciones. Algo a hacer. Música igual a ACCION. >>⁵⁹⁷⁷

Desde el *diseño* Chaves propone la disciplina de la partitura como método (Sviatoslav Richter) que interacciona naturaleza y salud, desde una inédita inspiración en la música, para la consecución de una arquitectura no egótica:

<< “He aquí un consejo que yo daría a todos los jóvenes pianistas: adoptad este método sano y natural que os permitirá no aplastaros toda la vida con los mismos programas y daros a vosotros mismos una vida musical rica y variada.”
Si pudiésemos hacer arquitectura como ese pianista toca el piano, estaríamos haciendo algo sano y natural. >>⁵⁹⁷⁸

La arquitectura también puede aparecer dotada de una dimensión salutífera, así Gaudí aparece impregnado de ciertas saludables “rarezas”, quizá más propias de un artista que de un arquitecto:

<< La totalidad de las “rarezas” del estilo de vida de Gaudí tienen su explicación en los consejos terapéuticos del abate Kneipp, cuyas orientaciones seguía. >>⁵⁹⁷⁹

⁵⁹⁷⁵ LEYTE Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005, p.58

⁵⁹⁷⁶ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.59

⁵⁹⁷⁷ BARBER Llorenç, *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p.32

⁵⁹⁷⁸ CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p.60

⁵⁹⁷⁹ MILA Ernesto, *Gaudí y la Masonería. Los pasos perdidos del arquitecto (1870-1882)*, Pyre, Barcelona, 2005, p.262

Esta arquitectónica concepción saludable tiene una herencia emparentada con la naturaleza y la religión, que aparecen expuestas por J. Bergos en *Gaudí, l'Home y l'Obra*) Lundwerg Editores, BCN, 1999, p.31):

<< Sabemos también, gracias a Joan Bergós, que “Su padre se hizo naturista, según el método del abate Kneipp, y con las prácticas hidroterapéuticas se curó las varices de las piernas que los médicos no conseguían curarlo; en vista de la eficacia del sistema, Gaudí adoptó algunas prácticas. Hasta en pleno invierno se lavaba todo el cuerpo con agua corriente, friccionando intensamente; así hacía ejercicio y masaje a la vez”. >>⁵⁹⁸⁰

Recordemos (con mayúsculas aportadas por Casals) la enfermedad egótica del arte contemporáneo, incluida la arquitectura:

<< Una época de crisis como la nuestra, (...) no se puede permitir más el lujo de marginar el arte de la vida cotidiana, a base del ensimismamiento tozudo en que se va enfangando; la lección de la Historia no debe caer en saco roto, globalización no es sinónimo de inmediatez o de amnesia. Por ello afirmamos que: EL ARTE CONTEMPORÁNEO NO TIENE DERECHO A ESTAR ENSIMISMADO. >>⁵⁹⁸¹

... de esta manera, la dimensión más ocultista de Gaudí se hace explícita:

<< Lo que sí podemos afirmar, categóricamente, es que todas las peculiaridades de la vida cotidiana de Gaudí, eran conformes con las recomendaciones del abate Kneipp y estaban extraídas de una lectura pormenorizada de sus obras. >>⁵⁹⁸²

Existe otro tipo de ocultación, anecdótica pero significativa en el caso de Einstein niño, donde el silencio (pre-científico) puede ser entendido como otra forma de sorprendente negación:

<< Y todos disfrutaban seguramente con el juicio del maestro de escuela de Einstein que afirmó que el muchacho nunca llegaría a nada, o con la historia de que las primeras palabras de Albert, pronunciadas cuando ya tenía tres años y medio, fueron una queja a voz en cuello de que la leche estaba demasiado caliente; “¡Pero si puedes hablar!”, se suponía que habían exclamado sus sorprendidos y encantados padres, “¿Por qué no has hablado nunca antes?”. Y su respuesta fue (o así lo dice la leyenda): “Porque hasta ahora todo estaba bien”. >>⁵⁹⁸³

Históricamente también en el zen el silencio deviene vitalmente comprensivo y con inspiración en la naturaleza:

<< Sólo puede conocerse la realidad como conoce el pez el agua o el pájaro los bosques. Igual que la “vida religiosa” y la “vida poética”: “Si no las vivís, no captaréis su significado” (*Tch'an*, Estas palabras del Chomei se hallan en el exergo del *Cahier Hermès* consagrado al Zen. Datan del año 1212 d.C.). Sólo quien bebe experimenta la frescura o el calor de lo que bebe. (...) El sabio, el filósofo y el artista describen el melocotón, meditan sobre él y lo evocan. El maestro va a cogerlo, lo ofrece y se calla. Su función es irremplazable, como es irremplazable la experiencia a que nos convida. >>⁵⁹⁸⁴

Por otra parte, el silencio (incluso el ‘negativo’ “retardado”) puede ser científicamente rentable:

<< Que Einstein tuvo un desarrollo tardío parece indiscutible, y él mismo conjeturaba que eso pudo haber contribuido en no pequeña medida a la magnitud de sus logros científicos. Así lo expresaba él en una carta a su amigo, el físico James Franck: “A veces me pregunto cómo pude ser yo quien desarrollara la teoría de la relatividad. Creo que la razón es que un adulto normal nunca se para a pensar en problemas

⁵⁹⁸⁰ *Op. cit.* p.265

⁵⁹⁸¹ CASALS BALAGUE Albert, *La Arquitectura: Otro Arte Enfermo. Etiología del mal y sus antídotos*, Abecedario, Badajoz, 2005, p.101

⁵⁹⁸² MILA Ernesto, *Gaudí y la Masonería. Los pasos perdidos del arquitecto (1870-1882)*, Pyre, Barcelona, 2005, p.266

⁵⁹⁸³ GRATZER Walter, *Eureka y Euforias. Cómo entender la ciencia a través de sus anécdotas*, Crítica, Barcelona, 2004, p.9

⁵⁹⁸⁴ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.12

de espacio y tiempo. Estas son cosas en las que ha pensado cuando era niño. Pero mi desarrollo intelectual estuvo retardado, y como resultado de ello empecé a preguntarme sobre espacio y tiempo sólo cuando ya había crecido”. >>⁵⁹⁸⁵

En otro contexto, el silencio artístico deviene poética con Stevens, interesado por la naturaleza en devenir que implica un tormentoso ego y el descubrimiento de la otredad (“el otro hombre”):

<< *Cinco poemas*. Wallace Stevens. Traducción Oscar Rodríguez Feliú y José Rodríguez Feliú
Conversaciones con un hombre silencioso IV: (...) Igual que si en presencia del mar / pusiéramos a secar las redes y remendáramos las velas / y habláramos de cosas interminables.
De la interminable tormenta de la voluntad, / una voluntad única y múltiple y del viento, / y de los variados sentidos de las hojas, / (...)
No es un discurso lo que oímos / en esta conversación, sino el sonido / de las cosas y su movimiento: el otro hombre, / un monstruo azul turquesa que nos ronda. >>⁵⁹⁸⁶

Vimos también otro artístico “silencio”, el de Duchamp, que aparecía dotado de otredad (Rose Selavy), asociado además a cierta “ausencia de investigaciones” (artísticas / científicas / lingüísticas):

<< En Duchamp, la “ausencia de investigaciones” (el silencio) no se contrapone a otros enunciados o proposiciones inamovibles sino a los hallazgos de una nueva lógica aditiva. Adverbios emblemáticos: además, también, incluso; es decir, *même*. >>⁵⁹⁸⁷

La cualidad de lo otro también se plantea como multiplicidad espiritual potenciada desde el silencio (*el lenguaje de la ausencia*):

<< (...) Estas y otras consideraciones fueron las que nos llevaron a organizar el X Seminario Internacional de Estudios Místicos del Ayuntamiento de Avila. (...)
Las tradiciones representadas en el Seminario fueron la budista, la hebrea, la hindú, la cristiana, la musulmana y la tradición filosófica secular del Occidente moderno. >>⁵⁹⁸⁸

El silencio ‘póstumo’ de Duchamp deviene contradicción que desmonta la tesis existente, sustentada en el “abandono” y en lo “inconcluso” (concepto en sintonía con el carácter inacabado del estudio sobre arquitectura de Soriano):

<< Si Marcel Duchamp no nos hubiera deparado la sorpresa póstuma de *Etant donnés*, tendríamos que haber aceptado la vieja tesis de su voluntario silencio tras el abandono del *Gran vidrio* “inconcluso” en 1923. No es que dejara las actividades artísticas al regresar nuevamente desde Nueva York a París; por el contrario, una gran cantidad de trabajos de índole muy variada contradicen la pretendida pereza o flema del artista. >>

La desaparición física de Duchamp deviene revelación sublime, que dota de una dimensión global toda su obra vital, una conclusiva ‘iluminación’ en este caso a gas (“...2º *Le gaz d’éclairage*...”):

<< (...) casi todas las heterogéneas actividades de las últimas cuatro décadas de su vida nos parecerían cosas dispersas y relativamente incoherentes, de no existir el otro gran trabajo de Marcel, la obra simétrica del *Gran Vidrio*, a la cual tituló con las primeras líneas de la nota-prefacio de la *Caja verde*: “*Etant donnés*: 1.º *La chute d’eau*, 2.º *Le gaz d’éclairage*...” Nos encontramos, pues, ante otro sumidero interpretativo, una creación que arrastra hacia su centro (...) una multitud de trabajos, muy diferente en su naturaleza, y que pertenecen a un lapso temporal muy dilatado. >>⁵⁹⁸⁹

⁵⁹⁸⁵ GRATZER Walter, *Eurekas y Euforias. Cómo entender la ciencia a través de sus anécdotas*, Crítica, Barcelona, 2004, p.10

⁵⁹⁸⁶ ORTEGA Julio (Ed.) *Varios golpes de dados*, Huerga & Fierro, Madrid, 2005, p.172

⁵⁹⁸⁷ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.13

⁵⁹⁸⁸ PUJOL Oscar y VEGA Amador, *Presentación* en PUJOL Oscar y VEGA Amador (Eds.) *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta, Madrid, 2006, p.10

⁵⁹⁸⁹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p. 175

Si Duchamp queda luminosamente expulsado de la vida, el místico también de la filosofía, por trascenderla con su “sabiduría” global mediando una iluminación silenciosa (“realizado”):

<< La filosofía ha expulsado al místico de su esfera, por ser éste el único “sabio” que se ha atrevido a afirmar que es capaz de conocerlo todo tal cual es. (...) Percibir simultáneamente la cosa, la palabra, su significado, quién la habla y quien la escucha, el acto de comunicación y el silencio como fuerza bruta detrás del sonido de las palabras es el privilegio de un acto sintético de autorreflexión que el místico realiza en el espejo de su propio ser. ¿Lo realiza, es realizado o es poseído por la palabra divina, cuyo nombre es silencio? >>⁵⁹⁹⁰

El silencio místico aparece dotado de una metodología propia:

<< La mística se ha preocupado por alcanzar esa dimensión de la realidad que se encuentra más allá de las palabras. Pero para acceder a ese estado las tradiciones místicas han tenido que desarrollar un vocabulario y un método propios que, paradójicamente, parecen implicar la superación de todo vocabulario y de todo método. ¿Hay un lenguaje propio de la mística que acaba superándose y negándose a sí mismo? ¿Puede expresarse el silencio con el lenguaje sonoro de la mística? ¿No son acaso el silencio y la palabra expansiones de una misma vibración? >>

... así, “superándose y negándose a sí mismo” mediando el concepto de la otredad (“distintas tradiciones religiosas”), la mística experiencia del silencio deviene “translingüística” e integradora:

<< Los textos (...) haciéndose cargo de la relación entre el silencio y la palabra ocupan en distintas tradiciones religiosas: la budista, la hebraica, la hindú, la cristiana y la musulmana, además de la tradición filosófica moderna. Invitan así a la reflexión sobre el espacio liminal entre la experiencia translingüística y el acto de comunicar esa experiencia a través del lenguaje, o también entre la algarabía de voces de la vida cotidiana y el silencio que se esconde tras el ruido de las palabras. >>⁵⁹⁹¹

El silencio de la comprensión también participa de la naturaleza al experimentarla por inmersión a escala 1:1 (“como conoce el pez el agua”). Más allá de la ‘representación’ (“el sabio, el filósofo y el artista”) el auténtico maestro ofrece la ‘presentación’ vital “y se calla” (frecuentemente en el zen):

<< Sólo puede conocerse la realidad como conoce el pez el agua o el pájaro los bosques. Igual que la “vida religiosa” y la “vida poética”: “Si no las vivís, no captaréis su significado” (*Tch’an*, Estas palabras del Chomei se hallan en el exergo del *Cahier Hermès* consagrado al Zen. Datán del año 1212 d.C.). Sólo quien bebe experimenta la frescura o el calor de lo que bebe. (...) El sabio, el filósofo y el artista describen el melocotón, meditan sobre él y lo evocan. El maestro va a cogerlo, lo ofrece y se calla. Su función es irremplazable, como es irremplazable la experiencia a que nos convida. >>⁵⁹⁹²

... no obstante, el lenguaje (“libro anfibio”) desde el silencio del espíritu también puede sumergirse en esa experiencia de la naturaleza profunda:

<< El lector tiene en sus manos un libro anfibio, que se mueve entre las arenas del ser y las aguas de la nada, entre la profundidad del silencio y la algarabía de las palabras. (...) este volumen no podrá responder a las preguntas suscitadas, pero quizás invitará a reflexionar sobre la importancia de ese espacio intermedio donde se produce cotidianamente un pequeño y enorme milagro: la intersección continuada de una serie de opuestos que constituyen la trama y la urdimbre de la vida. >>⁵⁹⁹³

Naturalmente la mística (en la tradición espiritual occidental) tiene en Avila un centro de interpretación que se interesa por el conocimiento del yo, en cierto modo la esencia de la auténtica identidad (que tanto nos interesa en este trabajo):

⁵⁹⁹⁰ PUJOL Oscar y VEGA Amador, *Presentación* en PUJOL Oscar y VEGA Amador (Eds.) *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta, Madrid, 2006, p.9

⁵⁹⁹¹ *Op. cit.* solapa interior

⁵⁹⁹² WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.12

⁵⁹⁹³ PUJOL Oscar y VEGA Amador, *Presentación* en PUJOL Oscar y VEGA Amador (Eds.) *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta, Madrid, 2006, p.11

<< Sala 2. *El conocimiento del Yo*: La noche oscura de Juan de la Cruz. La sala del pájaro solitario. “La obra de san Juan de la Cruz (escribió Simone Weil) no es más que un estudio rigurosamente científico de los mecanismos sobrenaturales”. >>⁵⁹⁹⁴

En este sentido el trabajo sobre el yo, que a nivel metodológico ya interesó a Descartes, queda actualizado en el trabajo de una mística contemporánea, Simone Weill:

<< Capítulo *El yo* : Nada poseemos en el mundo -porque el azar puede quitárnoslo todo- salvo el poder decir yo. Eso es lo que hay que entregar a Dios, o sea destruir. No hay en absoluto ningún otro acto libre que nos esté permitido, salvo el de la destrucción del yo. >>⁵⁹⁹⁵

De este proceso de conocimiento identitario surgen términos clave como la anulación del yo, para “transformarlo”. Por tanto ésta es la “síntesis” mística, complementaria de la ‘sin-tesis’ arquitectónica que venimos citando:

<< Sala 2. *El conocimiento del Yo*: Anular el yo para transformarlo, tal es la síntesis de todo el proceso místico. >>⁵⁹⁹⁶

... y en la ‘sin-tesis’ de Soriano tiene cabida la naturaleza como metodología proyectiva, valorando el paisaje natural ‘presentado’ a escala 1:1 (incluso con sus vacíos), frente a la tradicional estrategia representativa (“método paisajista”):

<< Proponemos sustituir las herramientas compositivas por el método paisajista. Pensar el proyecto como un paisaje podría caracterizarse por:

- Atender tanto a las cosas -objetos, espacios, material, programas- como a lo que está entre esas mismas cosas. >>

... naturalmente *Pensar el Proyecto como Paisajes* deviene estrategia ‘hipermínima’ en Soriano, apareciendo también conceptos orientalistas como la “mutación” y el distanciamiento, que nosotros venimos asociando con otros referentes espirituales:

<< - Lo proyectado se modifica con el tiempo. Esa variabilidad y mutación no sólo es asumida sino que es material de proyecto. (...)

- Mantener una gran distancia física con los objetos proyectados. Hay que proyectar estirando el brazo, con prismáticos. >>⁵⁹⁹⁷

A este respecto, el *Zazen* también se propone proyectivamente desde el justo distanciamiento, desde el dejar pasar (“pensamientos, emociones y ensoñaciones”):

<< 2. *La simple pero profunda práctica del Zazen*: Cuando nos sentamos mirando hacia la pared no hay ningún objeto en frente de nosotros. Solamente una pared. No tenemos ningún objeto en nuestra mente porque no visualizamos nada, no nos concentramos en ningún mantra y no prestamos especial atención a nuestra respiración. Solamente estamos sentados. Aún así, muchos pensamientos van y vienen naturalmente. Es obvio que pensamientos, emociones y ensoñaciones son ilusiones como burbujas en el agua. Debemos dejarlas ir, sin agarrarnos a ellas, sin perseguirlas ni evitarlas. No hacemos nada más que estar sentados. >>

... y, en lúcida ‘circularidad viciosa’, el silencio del maestro zen transforma (‘hermenéutica’) la pregunta en respuesta:

<< Otra manifestación de lo que ocurre en nuestra mente es lo que dijo el monje después: “¿Cómo se piensa sin pensar?” Dogen Zenji interpretó estas palabras no como una pregunta, sino como una manifestación de lo que ocurre en *zazen*. >>⁵⁹⁹⁸

⁵⁹⁹⁴ Catálogo *Centro de Interpretación del Misticismo*, Excelentísimo Ayuntamiento de Avila, Concejalía de Turismo, Avila, 2004, p.9

⁵⁹⁹⁵ WEILL Simone, *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 2001, p.75

⁵⁹⁹⁶ Catálogo *Centro de Interpretación del Misticismo*, Excelentísimo Ayuntamiento de Avila, Concejalía de Turismo, Avila, 2004, p.10

⁵⁹⁹⁷ SORIANO Federico, *Textos Hipermínimos*, El Croquis 119, p.12

⁵⁹⁹⁸ OKAMURA Shohaku, *Sólo sentarse: zazen como práctica del bodhisattva*, en *Zen: Amigos espirituales Vol.6.Nº1-2006*, Sotoshu Shumucho, Tokio, 2006, p.37

El distanciamiento entre “lo muy lejano y lo muy cercano” deviene imposible (“simultáneamente”), especialmente si debemos “tender” (proyecto) hacia lo “inacabado”, valorando una visión global que integre las “identidades”:

<< - Trabajar simultáneamente con lo muy lejano y lo muy cercano, lo genérico y lo específico, manteniendo intactas sus identidades.
- Hacer tender el resultado hacia lo inacabado y lo difuso. >>⁵⁹⁹⁹

Cambiando la disciplina arquitectónica por la ‘artística’ (“lo difuso”) tenemos que volver a citar el *Gran Vidrio* de Duchamp (¿pintura, escultura,...?) a propósito del concepto de lo “inacabado” (“terminación de su gran obra”):

<< A finales de 1922 había pasado ya el gran momento del dadaísmo y Duchamp estaba aburrido por la lentitud y la minucia artesanal que requería la terminación de su gran obra sobre cristal. (...) En enero de 1923 Duchamp abandona su estudio neoyorkino y al mes siguiente se marchó nuevamente a París, donde habría de vivir hasta 1926. Hay una importante ruptura biográfica reconocida por el propio Marcel cuando escribió un breve recordatorio biográfico: “1923 vuelta a París, (...)” Acababa, pues, la primera etapa americana. >>⁶⁰⁰⁰

... y públicamente se proclama el artístico manifiesto del ‘inacabamiento’:

<< Entre el 19 de noviembre de 1926 y el 9 de enero de 1927 estuvo abierta en el Museo de Brooklyn la “International Exhibition of Modern Art”, donde fue expuesto el *Gran vidrio* inacabado, tal como lo había dejado a fines de 1922. >>⁶⁰⁰¹

El concepto de ‘inacabado’ forma parte indisoluble de la identidad del zen, que a través de la expresión *Wabi-Sabi* (ya citada) aparece dotado de unos “Valores Espirituales” en comunión con la naturaleza:

<< Los Valores Espirituales del Wabi-Sabi. ¿Cuales son las lecciones del universo? *Todas las cosas son incompletas*: Todas las cosas, incluso el universo mismo, están en un estado constante, perpetuo de transformación o de disolución. A menudo señalamos arbitrariamente momentos, puntos a lo largo del camino, como “acabados” y “completos”. ¿Pero cuando llega finalmente a completarse el destino de algo? ¿Está la planta completa cuando florece? ¿Cuando se convierte en semilla? ¿Cuando todo se convierte en abono? La noción de conclusión no tiene cabida en el wabi-sabi. >>⁶⁰⁰²

El distanciamiento lúdico entre el “mi” y el “yo” que establece Duchamp, también podría asimilarse al distanciamiento citado a propósito de la práctica de *za-zen*, cuando desde la inmovilidad meditativa el “mi” observa el devenir de los pensamientos del “yo”:

<< “Estaba realmente tratando de inventar, y no meramente de expresarme” (Katharine Kuh, Marcel Duchamp, en *The Artist’s Voice*, p.81), confesó Duchamp a Katharine Kuh. “Nunca me interesó verme reflejado en un espejo estético. Mi intención fue siempre la de escapar de mí mismo, aunque siempre fui perfectamente consciente de que me estaba aprovechando de mí. Llamémoslo un jueguecillo entre ‘mi’ y ‘yo’.” Sin embargo, es probable que, mediante ese jueguecillo, Duchamp hallara una forma de autoexpresión más profunda. (...) el artista, al no terminar su obra maestra [el *Gran Vidrio*], se mantiene libre también de las inevitables limitaciones de su obra. Con ello elude la trampa del arte, en el que cada descubrimiento válido acaba encontrando su lugar, tarde o temprano, dentro de la trama cambiante de la tradición. >>

... desde el manifiesto / ‘inacabado’, el ego-narciso (aquí el espejo es transparente) puede ser trascendido con la participación del espectador:

<< (...) Duchamp se contentó con dejar el *Gran Vidrio* tal como estaba y con otorgar a los espectadores la última palabra. >>⁶⁰⁰³

⁵⁹⁹⁹ SORIANO Federico, *Textos Hipermínimos*, El Croquis 119, p.12

⁶⁰⁰⁰ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.164

⁶⁰⁰¹ *Op. cit.* p.166

⁶⁰⁰² KOREN Leonardo, *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi - Renart, Barcelona, 1997, p.49

⁶⁰⁰³ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.280

Estos artísticos juegos entre el “mi” y el “yo” se expanden con el zen más allá del ego, hasta el “mundo”:

<< No existe el yo y el mundo, o el mundo y yo, sino el yo *en* el mundo y el mundo *en* mí. Del mismo modo no existen buditas ni un solo Buda, sino tantos Budas como hombres han vivido la experiencia búdica. El budismo, señalaba Suzuki, no es la enseñanza de Buda, “es Buda mismo”. (D.T. Suzuki, “Buda y el Tch’an” en *Tch’an, Cahier Hermès*, nº7 p.XVII) >>⁶⁰⁰⁴

En sintonía con el citado interés por la naturaleza en el zen (inmersión vivencial) y la necesidad de *Pensar el Proyecto como Paisajes* manifestada por Soriano, Broadbent ya proponía desde hace varios decenios *un proceso de diseño ambiental*, que implica una inmersión en la naturaleza a escala 1:1 como indispensable preliminar de la metodología proyectual:

<< Hay una característica sencilla en todo edificio: tiene una ubicación que es “real” y físicamente mensurable. Esta es una de las cosas que el arquitecto “sabe” antes de empezar a diseñar. Las demás cosas que “sabe” están relacionadas con la función del edificio, quién lo utilizará y qué espera poder hacer en su interior. En muchos aspectos, el arquitecto tiene menos seguridad sobre todo esto, pero supongamos por un instante que los usuarios pretenden realizar su cometido en el solar, antes de que se construya el edificio. >>⁶⁰⁰⁵

Incluso en esa metodología de diseño se realiza una ‘naturalista’ representación proyectiva de la obra, poniéndose en el lugar de “una mecanógrafa”:

<< Pongamos el caso de una mecanógrafa, sentada frente a su mesa, escribiendo a máquina. En una tarde de junio estará muy cómoda; sentirá calor y la brisa la refrescará. Tendrá suficiente luz, demasiada quizá sí está sentada frente al sol. Acaso pudiera disfrutar de las melodías y desarmonías campestres del canto de los pájaros o el fluir del agua, pero es más probable que en un solar urbano le moleste el ruido del tráfico. De manera que su comodidad no será perfecta, y cuando empiece a llover tendrá que dejar de trabajar. >>

... es decir que, naturalmente, el conjunto de aspectos a tener “en cuenta” en el proyecto se amplía y humaniza:

<< Teniendo todo esto en cuenta, resultará más conveniente levantar un edificio a su alrededor. Si lo hacemos, su “entorno” puede controlarse, no se verá sometida a las inclemencias del clima, y podrá trabajar cómodamente siempre que quiera. En un sentido muy real, el edificio será un instrumento para reconciliar el medio externo “natural” con las exigencias de la actividad humana. >>⁶⁰⁰⁶

El lugar en tanto naturaleza explicitada en el término “solar”, anticipa con su contundente realidad la futura realización del proyecto como obra. El sol / solar iluminará el creativo devenir, naturalmente implícito en el paseo, un método creativo natural utilizado por grandes arquitectos como Le Corbusier y Aalto, pero también propio de artistas contemporáneos como Long y Fulton (entre otros):

<< Lo primero que necesitamos, y lo necesitamos desesperadamente, es encontrar algo tangible y real a lo que acogernos. Probablemente, tendremos ese algo: el solar. Será suficientemente real, y lo que es más, podremos medirlo. No es una coincidencia que algunos de los mejores arquitectos, desde Le Corbusier a Aalto, hayan empezado sus proyectos paseándose por el solar. >>⁶⁰⁰⁷

El siguiente paso nos llevará desde el convencional concepto de “suponemos”, a “podemos intuir” otras alternativas “basándonos en la observación” del ‘humanismo’ inmerso en “la realidad”:

<< Suponemos, por ejemplo, que la mecanógrafa se sentará en una silla, frente a una mesa, con un teléfono, un par de carpetas para documentos y cajones para lo demás. Si construimos partiendo de este

⁶⁰⁰⁴ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.13

⁶⁰⁰⁵ BROADBENT Geoffrey, *Notas sobre la metodología del diseño*, en BROADBENT Geoffrey y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.398

⁶⁰⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁰⁷ *Op. cit.* p.399

supuesto, encontraremos que esta actividad puede alojarse en una habitación bastante común. Pero podemos intuir que un mobiliario completamente distinto le será de mayor utilidad, basándonos en la observación de lo que hace la mecanógrafa en la realidad. >>

Aparece, así, acotado el proceso creativo desde el previo paseo por el solar a la verificación como etapa final de la metodología proyectual, antes de pasar a la realización conclusiva (a la OBRA de nuestro siguiente capítulo). Como ejemplarizante final de un libro paradigmático (histórico referente) sobre *metodología del diseño arquitectónico* aparece naturalmente la verificación a escala natural (1:1) mediando la maqueta:

<< Muy bien, construyamos, pues, una maqueta a escala natural y dejemos que lo pruebe durante un tiempo. *Sabremos* entonces con certeza si le es de mayor utilidad. En otras palabras, la factibilidad de la innovación dependerá sobre todo de cómo se enfoque el informe que describe el encargo. [Fin del libro]>>⁶⁰⁰⁸

El método de verificación a escala natural del proyecto también interesa conceptualmente en la Universidad de Berkeley (California), contexto donde también imparte magisterio Christopher Alexander (que también vimos interesado en esta estrategia):

<< Universidad de Berkeley, California. Analizaremos a continuación tres de los cursos a mi juicio más representativos de lo que es la enseñanza en Berkeley. De ellos, dos corresponden al primer año y el otro al tercer año.

1º *Introducción al diseño. El diseño como forma de resolución de problemas.*

Este curso se llama en realidad, *Diseño del medio ambiente 3*. En el se ofrecen una serie de problemas de diseño, mezclados con una serie de lecturas y críticas referentes al análisis de la actividad, relación entre percepción y objeto, diseño de un objeto determinado y diseño de un espacio habitable. (...) Se toma el diseño como un proceso de elaboración en el que intervienen diferentes factores y como eliminación selectiva de alternativas para llegar a una solución óptima. En otras palabras: solución de problemas concretos, previa acotación de cada problema mediante la definición de una serie de parámetros a satisfacer. >>

... así pues del solar se pasa a la valoración del soleamiento y la maqueta acoge el “cuerpo” en el curso de *Diseño del medio ambiente 3*:

<< (...) Esto queda claro en el tema de la figura 1 [foto]. Se trata de una construcción con cartón ondulado y reciclado; se pide que pueda mantenerse el cuerpo en posición cómoda y a dieciocho pulgadas del suelo, de forma que reciba el sol desde la una a las tres de la tarde. >>⁶⁰⁰⁹

En Berkeley “maqueta” y realidad aparecen experimentalmente integradas en la misma estrategia metodológica, que en cierta medida sintoniza con el final de la instrumentación / metodología proyectiva de Broadbent:

<< *Construcción de envoltura*: Una vez que nos hallamos comprometidos con un tipo estructural, lo podremos probar más extensamente, utilizando todas las técnicas de previsión disponibles. Puede examinarse la estructura misma, con modelos y pruebas matemáticas. Podemos identificar las maneras como el edificio *modificará* el ambiente externo mediante maquetas, o mejor aún, observando los edificios ya construidos según el mismo sistema. Un edificio ya construido es la mejor “maqueta” para apreciar las características ambientales de otro en proyecto. >>⁶⁰¹⁰

El dibujo también aparece como componente de esta ‘moderna’ metodología proyectual:

⁶⁰⁰⁸ BROADBENT Geoffrey, *Notas sobre la metodología del diseño*, en BROADBENT Geoffrey y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.413

⁶⁰⁰⁹ LERUP Lars, *La enseñanza de la arquitectura como disciplina en contraposición a la profesión*, en BRAVO I FARRE Lluís, - GARCIA NAVAS José, *L' ensenyament de l'arquitectura*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1980, p.24

⁶⁰¹⁰ BROADBENT Geoffrey, *Notas sobre la metodología del diseño*, en BROADBENT Geoffrey y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.410

<< Y evidentemente, antes de construirse, el diseño debe ser representado por algo que pueda ser probado -dibujos, maquetas, datos matemáticos-. Tampoco deberíamos olvidar el enorme valor de otros edificios construidos como “análogos” del que estamos proyectando; éstos son los que permiten aplicar las pruebas más concluyentes. >>

... en la que necesariamente (el dibujo) ha de personalizarse / humanizarse:

<< Finalmente, el diseño debe expresarse en términos que los demás comprendan; aquí también emplearemos dibujos y maquetas, ayudadas por descripciones características, fechas de realización; como en todos los ejercicios de comunicación, debemos expresar nuestras ideas en un “lenguaje” que el “oyente” pueda comprender. Por tanto, el dibujo destinado a un cliente debe ser diferente del destinado a un ingeniero; sus exigencias son distintas y también su comprensión.>>⁶⁰¹¹

A este respecto, recordemos que Luca Luciani ya a finales del siglo XVIII principios del XIX se interesa por estas relaciones entre dibujo, maqueta, y realidad:

<< Dotado con una especial capacidad como dibujante destacó con las aguadas y acuarelas que enviaba a la Academia de Brena que lo había becado a Roma para completar sus estudios de arquitectura. A pesar de su habilidad, se mostraba siempre insatisfecho con el resultado de sus levantamientos de los Foros Romanos porque no conseguía captar en sus láminas la inefable sensación que se desprendía de los restos antiguos. >>

... recordamos, también, que este “suizo italiano de la región de Trissino” aparece transformado vitalmente por el natural devenir del dibujo a la maqueta y finalmente a la realidad:

<< O bien los dibujos eran reproducciones fieles y rigurosas de las medidas geométricas y dimensionales de la arquitectura, pero secos y fríos, carentes de vida, o eran apuntes coloristas y vivaces de carácter paisajista que, aunque captaban la atmósfera del ambiente, sin embargo, no expresaban con rigor la arquitectura de los restos antiguos. En definitiva, ni los dibujos ortogonales, ni el uso de la geometría descriptiva puesta a punto por Gaspard Monge, ni las *vedute*, ni la combinación de todos estos lenguajes gráficos, hacían justicia al valor de la arquitectura, por lo que, en su opinión el dibujo en todas sus variantes y matices, resultaba inútil para transmitir los aspectos específicos del arte de la construcción.>>⁶⁰¹²

... el cuestionamiento del dibujo vivido por Luca Luciani, también lo experimentan los que trabajan en Berkeley que viven durante una época la “desmitificación” del dibujo:

<< 2º *El dibujo como producción de significación*. El dibujo ha representado históricamente un papel muy controvertido; en la década de los sesenta no existía en el programa de estudios de Berkeley mientras que en la actualidad forma parte integral del mismo, desempeñando no sólo el papel de instrumento, sino también el de sistema de representación. >>

... y se constata, ¡claro!, la incapacidad de convertirse en “experiencia real” de lo que en realidad es una representación con riesgos evidentes de ‘ensimismamiento’:

<< En las anotaciones de un profesor podemos leer: ¿Hasta qué punto el dibujo representa al objeto arquitectónico y hasta que punto no se representa a sí mismo? Es evidente que, por muy realista que sea, el dibujo jamás podrá reproducir la experiencia real del mundo físico. Cada dibujo continuará siendo una abstracción en términos de representación y por otra parte cada dibujo es un objeto en sí mismo y como tal objeto físico puede ser percibido, experimentado.

Esta desmitificación del dibujo constituye, a mi modo de ver, uno de los principales aspectos a tener en cuenta en el marco educativo, desde el punto de vista ideológico. >>⁶⁰¹³

Sobre el dibujo también se proyectan otros conceptos metodológicos afines al arte, como sucede con la ‘veladura’ (pictórica). Soriano entiende que la ‘veladura’ cuestiona la identidad (“termina igualando”) y la plantea a partir del concepto de *ploteados*:

⁶⁰¹¹ *Op. cit.* p.412

⁶⁰¹² CALDUCH Juan, 99 *ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.49

⁶⁰¹³ LERUP Lars, *La enseñanza de la arquitectura como disciplina en contraposición a la profesión*, en BRAVO I FARRE Lluís, - GARCIA NAVAS José, *L’ ensenyament de l’arquitectura*, Col.legi Oficial d’Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1980, p.26

<< Prácticamente todos usamos el mismo tipo de *plotter*, y el mismo tipo de papel. (...) Hay una capa de imagen que cubre por encima todas las propuestas y que termina igualando la visibilidad de nuestros proyectos. Cualquier diferencia entre arquitecturas, investigaciones, espacios, metodologías o intenciones queda oculta y disuelta en la capa homogénea de su presentación. >>⁶⁰¹⁴

De esta manera, el concepto de dibujo diversificado (“destinado a...”) restablece un equilibrio con el concepto de identidad desde la “teoría de la comunicación”:

<< Finalmente, el diseño debe expresarse en términos que los demás comprendan. (...) Por tanto, el dibujo destinado a un cliente debe ser diferente del destinado a un ingeniero. La teoría de la comunicación, y en especial sus manifestaciones psicológicas, tiene gran relevancia en este momento del diseño. >>⁶⁰¹⁵

En el devenir de Luca Luciani desde el dibujo, a la maqueta y finalmente a la realidad, descubre la fundamental importancia del “interior”:

<< Intenté entonces buscar un sistema nuevo de expresión plástica que superase estas limitaciones, ensayando maquetas que reprodujesen no sólo los edificios sino también sus entornos, con las figuras más características, la vegetación, la luz, etc. Aunque los resultados, desde el punto de vista de los volúmenes, relaciones proporcionales, puntos de vista cambiantes y contexto, mejoraron sensiblemente respecto a los dibujos, sin embargo, el cambio de escala respecto a la realidad y las dimensiones reducidas de los modelos seguía distorsionando gravemente el resultado final. Además, era imposible recoger la sensación que produce el espacio interior de los edificios. >>⁶⁰¹⁶

Siglos después en Berkeley aquel interés evoluciona “del interior al exterior” y en tercer curso se produce el salto del ego a la colectividad (“deseos y sentimientos de los demás”):

<< 3º *La arquitectura de dentro a fuera*. [3º año] La premisa básica de este curso establecida por el profesorado es ofrecer a los estudiantes una introducción al proyecto y a los factores sociales. Este es, en muchos sentidos, el curso arquetípico de Berkeley. (...)

El curso, centrando su atención en la forma concreta que toma la existencia del estudiante en el mundo, pretende trasladarle, progresivamente, del interior al exterior; de la consideración de sus propios deseos o sentimientos hasta una consideración, en la fase final, de los deseos y sentimientos de los demás, incluyendo a personas cuyas necesidades nunca podrá experimentar por sí mismo. Para colaborar en este objetivo, una serie de estudiantes con fuertes minusvalías físicas, participan como consultores durante las diez semanas que dura el curso. >>

... la introspección comienza por el profesor, pasando por una interacción con el “grupo” para culminar en la dimensión social, mediante la maqueta:

<< El profesor empieza por analizar sus propias necesidades, para iniciar a continuación una intensa interacción con el resto del grupo a lo largo de una serie de sesiones críticas que a menudo resultan agotadoras. El programa de necesidades, abstracto y bidimensional en principio, comienza a esbozar una tercera dimensión que se refleja en las maquetas. >>⁶⁰¹⁷

En paralelo seguimos recordando el histórico devenir de Luca Luciani, que también entra en la maqueta (otra ‘introspección’ o interiorización) desde el cuestionamiento de la representación misma (realidad inalcanzable):

<< Con el fin de solventar estas dificultades, incorporó a las maquetas una compleja máquina formada por lentes y catalejos invertidos que permitía un recorrido visual por el interior de los modelos muy cercano a la visión de la realidad. Entonces se percató que esta forma de representar los edificios y de visualizarlos, próxima a la imagen y a la percepción directa, dejaba al descubierto la gran diferencia entre

⁶⁰¹⁴ SORIANO Federico, *Textos Hiperminimos*, El Croquis 119, p.14

⁶⁰¹⁵ BROADBENT Geoffrey, *Notas sobre la metodología del diseño*, en BROADBENT Geoffrey y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.412

⁶⁰¹⁶ CALDUCH Juan, 99 *ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.50

⁶⁰¹⁷ LERUP Lars, *La enseñanza de la arquitectura como disciplina en contraposición a la profesión*, en BRAVO I FARRE Lluís, - GARCIA NAVAS José, *L' ensenyament de l'arquitectura*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1980, p.29

la calidad tectónica de la construcción (la textura de las piedras, el ladrillo, los colores de los estucos, los brillos de los metales) y su reproducción hecha con madera, corcho o escayola. >>⁶⁰¹⁸

En Berkeley se va más lejos y, además de entrar físicamente (el cuerpo) en la maqueta / realidad (como hemos citado), también penetra el ego en la maqueta, para finalmente salir transformado:

<< 3º *La arquitectura de dentro a fuera*. [3º año] (...) el poder de sugestión de las mismas [maquetas] va en aumento de forma gradual hasta que se convierten en modelos arquitectónicos. Es en ese momento cuando se produce la inserción del “yo” en la maqueta: los estudiantes se hacen fotografías, las revelan a escala de la maqueta, las recorta y las incluyen en ella adoptando posturas significativas, leyendo, descansando, vistiéndose, etc., de lo que resulta la creación de un mundo arquitectónico real. >>

Se trata de un “yo” que proyectivamente comprende otros ‘yoes’, trascendiéndose así el propio ego:

<< Gracias a la ya citada colaboración de los estudiantes con minusvalías físicas, se aprende rápidamente lo que representa situarse en la posición de otras personas y resulta realmente sorprendente la fuerte relación que se establece entre ambos grupos. Vemos como las que hasta entonces no eran sino extrañas criaturas, se convierten en personas de valor, emociones, con deseos, con necesidades, mediante la utilización de la arquitectura. >>⁶⁰¹⁹

Charles Moore tiene gran influencia en Berkeley pero el fundamental concepto del “cuerpo”, que nos orientará hacia el concepto de *proyecto integrado* que culminará nuestra tesis, lo propone en el primer curso de la Escuela de Arquitectura de Yale:

<< Una de las ideas que hemos heredado del pasado siglo es la de que la inteligencia y la memoria están en cierto modo en pugna con el cuerpo. Sin embargo, nosotros tratamos de ver en todo momento un punto de conexión entre las experiencias de la memoria y el cuerpo. >>⁶⁰²⁰

... Por su parte, Luca Luciani al final llega a la realidad 1:1 (“escala real”):

<< Para salvar este nuevo contratiempo, quiso entonces hacer sus maquetas con materiales reales, lo que suponía ampliar sus dimensiones de manera alarmante. Al final de todo este proceso llegó a la sorprendente conclusión de que para captar los valores propios de la arquitectura, no son ni útiles ni suficientes las herramientas habituales del dibujo, las vistas, los levantamientos o los modelos. Solamente la reproducción de los edificios, a su escala real, con sus materiales concretos y, a ser posible, en su emplazamiento, pueden hacerles justicia con realismo y fidelidad. >>⁶⁰²¹

Con la inserción del yo en la maqueta arquitectónica anticipamos la espiritual penetración en el sí mismo, una teoría empírica del conocimiento ofrecida por el zen que dota de nuevo sentido a los términos identidad y ego:

<< El Zen es, ante todo, un rechazo del intelectualismo. Quien lo practica admite que únicamente la experiencia es válida, pero observa que incluso el rechazo de la experiencia es experiencia. Y por experiencia no se entiende que un sujeto se proponga un objeto de estudio. Conocer no consiste en conocer el mundo, ajeno al yo, el mundo *allí* y el yo *aquí*, sino en percibir el mundo en cuanto opuesto al yo. Tampoco esto es conocerme, en el sentido ordinario de la expresión. Pues conocerme es conocer mi pasado, es conocer *lo que fui*. El Zen se opone: conocerme es conocer *lo que soy*. >>

... y el silencio (“acallando”) forma parte de este método de conocimiento:

<< Y conocerme es conocerme en este lugar, escribiendo estas líneas, en vez de desdoblarme, penetro en mi mismo, y no es *el que fui* quien compone estas frases, sino que son la expresión de lo que capto en

⁶⁰¹⁸ CALDUCH Juan, 99 *ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.50

⁶⁰¹⁹ LERUP Lars, *La enseñanza de la arquitectura como disciplina en contraposición a la profesión*, en BRAVO I FARRE Lluís, - GARCIA NAVAS José, *L' ensenyament de l'arquitectura*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1980, p.30

⁶⁰²⁰ BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.10

⁶⁰²¹ CALDUCH Juan, 99 *ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.50

este instante en el que, acallando en mí las voces del pasado, digo las cosas como son, no como quisiera que fuesen. >>⁶⁰²²

Las “voces del pasado” quizás encuentren el “último envío” de Luca Luciani, que en su devenir del dibujo a la maqueta y a la realidad, concluye con un texto ‘conceptual’ (evidentemente sin dibujo) a modo de moderno manifiesto artístico, es decir se abre simbólicamente a lo desconocido (“se desconoce si...”):

<< El último envío de dibujos que tenía que hacer a la Academia que lo había becado, lo sustituyó por una larga misiva donde exponía sus puntos de vista a este respecto, para gran sorpresa y desconcierto de los académicos que, inmediatamente le suprimieron la beca y le conminaron a restituir las cantidades abonadas. Se desconoce si cumplió con este compromiso pecuniario. >>⁶⁰²³

Cerrando el círculo, pero dejándolo abierto (el círculo a nivel dimensional deviene espiral, de ADN incluso), Duchamp plantea una enigmática relación negativa entre “problema” y “solución”, que paradójicamente deviene positiva inexistencia:

<< “No hay solución porque no existe ningún problema”. [Pie de foto, de Duchamp] >>⁶⁰²⁴

Años después Munari desde el diseño y más allá del yo (“mi amigo”) descubre una interacción equivalente (inspirada por Confucio) entre ‘no problema’ y ‘no solución’ como concepto fundacional de la “metodología proyectual”:

<< Mi amigo Antonio Rebolini dice: “Cuando un problema no puede resolverse, no es un problema. Cuando un problema puede resolverse, no es un problema”. Y así es efectivamente. Pero esta afirmación suscita algunas observaciones: en primer lugar hay que saber distinguir si un problema puede ser resuelto o no. Y para saberlo hay que tener la experiencia, sobre todo técnica, que posee mi amigo Antonio. Pero ¿qué puede hacer un diseñador al principio de su actividad?. Sobre la metodología proyectual existen diferentes textos (...) >>⁶⁰²⁵

Significativamente el libro de Tomkins sobre Duchamp, termina con un paradójico ‘inacabado’ (“materialización inconclusa”) que se proclama conceptualmente afín con el *Gran Vidrio*, que recordamos ‘manifiestamente’ inconcluso en 1923. Pero también en sintonía con el concepto doctoral tratado por el arquitecto Soriano y con anterioridad por el budismo zen. Aspectos sobre los que insistiremos al concluir esta significativa cita fronteriza entre el proyecto y la obra (*realización*) en el siguiente capítulo:

<< “Es simplemente un modo de dejar de considerar que la cosa en cuestión es un cuadro... demorarlo del modo más general posible, no tanto en los distintos sentidos en que se puede tomar ‘retard’, sino más bien en su materialización inconclusa” (Marcel Duchamp, Salt Seller, p.26) [Fin del libro] >>⁶⁰²⁶

⁶⁰²² WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.14

⁶⁰²³ CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.50

⁶⁰²⁴ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.514

⁶⁰²⁵ MUNARI Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? - Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983. p.37

⁶⁰²⁶ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.515

02.8- REALIZACION: LA OBRA ¿DE ARTE?

El método conduce desde el proyecto hasta la obra, entendida como realización del proyecto. La obra puede ser de arte (Escultura), de arte ‘aplicado’ (Diseño) o puede tratarse de un arte ‘mayor’ (Arquitectura). Pero los términos lingüísticos realización y obra también tienen otras acepciones menos conocidas que se evidencian afines con la espiritualidad, tanto en el contexto occidental como en el oriental y que encuentra su deriva natural en el término iluminación (o realización espiritual).

No obstante entre la polarización proyecto / obra la frontera puede ser difusa, así merece un estudio particular el concepto de ‘inacabado’, particularmente interesante para cierta filosofía espiritual oriental, que dota a esta concepción de unos términos concretos ya tratados y conocidos como *wabi-sabi*.

Empezaremos por re-considerar a un Duchamp simplificado (filosóficamente), pobre (materialmente incluso) y ‘acabado’ (*Gran Vidrio*, supuestamente como última obra).

02.8.01- Entre el proyecto y la obra

El método de la caja de cristal que hemos tratado salta en pedazos y permanece oculto dentro de la ‘caja negra’, se impone una redefinición conceptual (cuestionando la identidad de la obra), en un momento histórico (en particular para España) el correspondiente al verano de 1936:

<< En el verano de 1936, Marcel Duchamp, buscando buenas fotografías para la confección de la *Boîte en valise*, pasó una temporada en la casa de su coleccionista Katherine Dreier: (...) su ocupación principal consistió en recolocar cuidadosamente, con la ayuda de un artesano especializado, las piezas rotas de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. La tarea puso a prueba, una vez más, la conocida capacidad de Duchamp para el trabajo manual y su ingenio para redefinir el significado de su propia obra en función de las nuevas circunstancias. >>⁶⁰²⁷

Unas circunstancias históricas que establecen unos paralelismos entre roturas (artísticas / humanas) pero también entre la caja de cristal (dos vidrios superpuestos) y la caja negra (contenedora):

<< En 1936, mientras estalla la Guerra Civil en España, y Europa se prepara para su segunda carnicería masiva en la que tantas cosas -materiales y morales- saltaron hechas añicos, Duchamp dibuja y numera cuidadosamente en Connecticut cada una de las grietas del *Gran Vidrio*. >>⁶⁰²⁸

Así, casualmente un antiguo proyecto se hace obra (o más bien se ‘des / hace’), venerando la metodología azarosa (caja negra) que se ha introducido en el *Gran Vidrio*, casi equiparable a la mística implícita en la cuidadosa reparación de la vieja tetera con hilos de oro, citada en una historia zen:

<< Los cristales rotos se recompusieron entre dos láminas de vidrio intactas, y todo ello se consolidó con un poderoso marco metálico. Así se hizo realidad la propuesta de una nota, presumiblemente muy anterior: “Para un cuadro hilarante (...) Poner todo la *mariée* en un globo o en un compartimento

⁶⁰²⁷ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.166

⁶⁰²⁸ SAN MARTIN Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004, p.11

transparente”. Antes de esta restauración todas las grietas fueron dibujadas y los pedazos rotos numerados. (...) hubo un estudio minucioso y una cuidadosa reconstrucción mental del accidente que había causado la rotura, así que debe haber alguna razón para que Duchamp estuviera tan contento con esa intervención del azar. >>⁶⁰²⁹

Paradójico acabado mediando el concepto antagónico. Duchamp confrontado con los “cristales rotos” entre la caja de cristal y la caja negra, ofrece una ‘exótica’ veneración occidental del concepto de lo inacabado (desde la paradoja):

<< Entre 1915, recién llegado a Nueva York, y 1923, Marcel Duchamp decidió invertir buena parte de su tiempo, todo su ingenio y su habilidad manual en la realización de su obra maestra, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, una de las obras más complejas del arte moderno (...) Después de tanto esfuerzo los dos paneles de vidrio que componían la obra se rompieron en 1927 en el traslado de la pieza (...) Así terminó, “definitivamente inacabada” la gran alegoría sexual (...) >>

... y el azar (integrado) forma parte de la metodología artística, en una paradigmática obra maestra de las vanguardias históricas:

<< Aunque en un primer momento, cuando se enteró de la rotura del *Vidrio*, Duchamp se desentendió de él, aduciendo que era algo pasado, que estaba cansado de aquella obra y que ya no le interesaba, lo cierto es que el verano de 1936 acudió a la residencia de Catherine Dreier, su amiga y mecenas, para realizar un análisis de su estado y una cuidadosa restauración de los dos paneles. En alguna ocasión llegó a comentar que la rotura del vidrio, que produjo grietas estrictamente simétricas, había sido una suerte, ya que el azar había mejorado su obra. >>⁶⁰³⁰

El ego narcisista introduce el paralelismo (observado por San Martín) *Dalí-Duchamp*, mediando “cristales rotos” entre la caja de cristal (también con dos vidrios / escaparates confrontados) y la caja negra:

<< (...) en 1934, Dalí se había casado por lo civil con Gala en París. La pareja partió inmediatamente hacia Nueva York, (...) Así que cuando las galerías Bonwit-Teler le proponen acondicionar los escaparates de su tienda en la Quinta Avenida, accede encantado (...) Realiza una compleja escenografía para los almacenes, dividida en dos partes que correspondían a los dos escaparates que daban sobre la avenida: la *Noche*, representada por una cama con sábanas de satén negro con ascuas ardientes artificiales (...) y el *Día*, que estaba compuesto por una escena en la que un maniquí polvoriento entraba en una bañera velluda, forrada de astracán, con dos brazos y un espejo que evocaban el mito onanista de Narciso.>>⁶⁰³¹

Duchamp y Dalí aparecen azarosamente vinculados por los cristales rotos, entre la caja de cristal y la caja negra (aquí como el negro “boquete” de escape):

<< (...) esta compleja escenografía sexual fue alterada por los responsables de los grandes almacenes. Cuando el artista vio el resultado al día siguiente, acudió a negociar con los responsables, pero no encontró satisfacción a sus demandas (...) se dirigió a los escaparates y, tras una compleja maniobra, consiguió volcar la bañera forrada de piel sobre el cristal del escaparate, que se rompió estrepitosamente. Como Marcel Duchamp cuando se enteró de que el *Vidrio* se había roto en el transporte, Dalí también hizo ademán de obviar el problema y, saliendo por el boquete del escaparate -(...) >>⁶⁰³²

La huida conceptualmente hacia delante al salir por la rotura del vidrio en cierta medida parece poner fin a toda una metodología (la de la caja de cristal) pero sobre todo, manifiesta la fractura entre el proyecto (“ideas”) y la obra (“frágiles resultados”):

<< En ambos casos, aunque por causas diferentes, *cristales rotos*; sueños quebrados. Quizás ya la *parete di vetro* leonardesca que ofrecía a la pintura la posibilidad de dominar la visión y apoderarse del mundo, ha quedado definitivamente rota. Las grietas del *Gran vidrio* que Duchamp enumera pacientemente en la residencia de Catherine Dreier y el desplome del escaparate de Bonwit-Teler en Nueva York, no son sólo un buen ejemplo de dos talentos artísticos muy diferentes, un frío y privado Duchamp frente a la locura

⁶⁰²⁹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.166

⁶⁰³⁰ SAN MARTIN Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004, p.11

⁶⁰³¹ *Op. cit.* p.12

⁶⁰³² *Op. cit.* p.13

pública de Dalí, sino también un síntoma de muchos fracasos de la vanguardia: grandes ideas, frágiles resultados, al final rotos. >>

Los paralelismos también interesan a otros autores ('lingüísticos' incluso) como Octavio Paz, que valora la "negación" en Duchamp frente al devenir artístico de Picasso:

<< Octavio Paz comienza un estudio sobre Duchamp comparando su figura con la de Picasso, como ejemplo de dos actitudes bien diferentes en el arte del siglo XX: "Marcel Duchamp y Pablo Picasso (...) son posiblemente los artistas que mayor influencia han ejercido en nuestro siglo; Picasso por sus obras, Duchamp por una obra que es la negación de la noción moderna de obra" Octavio Paz, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, Era, México, 1968, p.7. Octavio Paz ha sido uno de los primeros en formular esta contradicción. Picasso como diseminador de imágenes, perpetuando la idea de cambio y con ello asentando una tradición vanguardista en el arte del siglo XX. >>⁶⁰³³

Esta confrontación de actitudes podría equipararse a la citada respecto al antagonismo conceptual entre los métodos de caja cristal y caja negra ("negación"), interesándonos como Duchamp acaba invirtiendo el ensimismamiento:

<< Duchamp por el contrario, parapetado tras la idea de *retardo*, buscando vías alternativas a esta tradición moderna, es "el artista que lleva hasta sus últimas consecuencias las tendencias de la vanguardia, y el que, al consumarlas, las vuelve sobre sí mismas y así las invierte", Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1989, p.114 >>⁶⁰³⁴

Entre la caja de cristal y la caja negra (con los "cristales rotos") surge la dialéctica arte / vida, incluyendo la contradicción como principio (de vanguardia, de anticipación y en suma de todo proyecto), que evidentemente es de negación en Duchamp:

<< Picasso obsesionado por explorar, por avanzar, por producir; Duchamp preguntándose si alcanzaría a hacer "una obra que no fuera de arte". Picasso y Duchamp, paradigmas de la *diseminación* y del *retardo*. No cabe duda de que ambos son artistas que ejemplifican las contradicciones en el seno del arte de vanguardia, (...) >>⁶⁰³⁵

Como consecuencia, en esta creativa confrontación lo que va a resultar cuestionado es el ego mismo ("no soy responsable"), en aquella valoración del azar desde el sublime in(-/+)-acabado, a propósito del *Gran vidrio* de Duchamp:

<< "Me gustan estas grietas -le dijo a Sweeney en 1955- porque no se parecen al vidrio roto. Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Más aún, les veo una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención *ya hecha* en cierto modo, que respeto y quiero" Marcel Duchamp, *Escritos*, p.155 >>⁶⁰³⁶

Recordemos, ahora, que en el zen el concepto de inacabado adquiere una dimensión espiritual, explícitamente bajo el epígrafe que Koren denomina *Los Valores Espirituales del Wabi-Sabi*:

<< ¿Cuales son las lecciones del universo? *Todas las cosas son incompletas*: Todas las cosas, incluso el universo mismo, están en un estado constante, perpetuo de transformación o de disolución. A menudo señalamos arbitrariamente momentos, puntos a lo largo del camino, como "acabados" y "completos". ¿Pero cuando llega finalmente a completarse el destino de algo? ¿Está la planta completa cuando florece? ¿Cuando se convierte en semilla? ¿Cuando todo se convierte en abono? La noción de conclusión no tiene cabida en el wabi-sabi. >>⁶⁰³⁷

También desde los *minimalismos* contemporáneos este concepto aparece como "principio moral", valorado en literal relación en citado inacabado zen:

⁶⁰³³ *Op. cit.* p.14

⁶⁰³⁴ *Ibidem.*

⁶⁰³⁵ *Op. cit.* p.15

⁶⁰³⁶ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.167

⁶⁰³⁷ KOREN Leonardo, *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi - Renart, Barcelona, 1997, p.49

<< Una noción japonesa, el *wabi*, la cualidad que se obtiene de la pobreza voluntaria, es tanto un principio moral como una regla estética. (...) El *wabi* habla de la belleza de las cosas incompletas, mudables y no convencionales, una belleza idealista que devuelve la sensatez, la medida y un agudo antirracionalismo a la idea de la creación. >>⁶⁰³⁸

En sintonía con la citada tesis de Soriano lo “inacabado” aparece como término / concepto, frontera natural entre proyecto y obra en el contexto de la arquitectura occidental de vanguardia, aquí proclamando textualmente (*hipermínimos*) que no hay un final proyectivo. Así en el *zeitgeist* actual el concepto de lo inacabado en arquitectura, parece dialogar con el concepto *wabi-sabi* del zen, sin conclusiones (acabados materiales). Una filosófica negación no conclusiva (“no hay un final platónico en el proyecto”, concepción que, por otro lado, asumiremos en nuestras ‘no’ conclusiones):

<< *Inacabado*: Un concepto que me gusta manejar hablando de arquitectura es el de inacabado. (...) Me refiero a dejar sin acabar, sin finalizar del todo. Sin rematar. Sin terminar. (...)

En lo inacabado existe una constitución que no ha llegado todavía a su cristalización final. (...) Dejar abierta la materialización (...)

Una forma inacabada es aquella que el uso introduce a posteriori. Un lenguaje inacabado es el sueño. Un proyecto inacabado es un procedimiento que se seguirá a lo largo del tiempo. Le hemos dejado vías de transformación. Rutas de escape hacia el futuro. Hablar de inacabado supone la certeza de que no hay un final platónico en el proyecto al que hay que llegar. >>⁶⁰³⁹

Pero, como sabemos (repitiendo cita), en el contexto del arte este concepto de inacabado ya años antes había alcanzado un punto culminante con el *Gran Vidrio* de Duchamp:

<< A finales de 1922 había pasado ya el gran momento del dadaísmo y Duchamp estaba aburrido por la lentitud y la minucia artesanal que requería la terminación de su gran obra sobre cristal. (...) En enero de 1923 Duchamp abandona su estudio neoyorkino y al mes siguiente se marchó nuevamente a París, donde habría de vivir hasta 1926. Hay una importante ruptura biográfica reconocida por el propio Marcel cuando escribió un breve recordatorio biográfico: “1923 vuelta a París, (...)” Acababa, pues, la primera etapa americana. >>⁶⁰⁴⁰

Una actitud artística de profundo sentido filosófico, en sintonía con la observación que Leyte hace del “proyecto *Ser y tiempo*” en Heidegger, utilizando el concepto de inacabado en el proyecto – obra filosófico:

<< El lector que hoy se aproxime a *Ser y tiempo* ha de diferenciar previamente entre el proyecto de la obra y la parte escrita, pues no basta con decir que *Ser y tiempo* quedó incompleto al llegar a un punto determinado y que, en consecuencia, el proyecto no llegó a su culminación. Al contrario, bien puede entenderse: (a) que el proyecto en cuanto tal se llegó a culminar y (b) que la parte escrita se interrumpió precisamente para la exposición del proyecto. >>

... destacando como lo inacabado del proyecto incide en la obra posterior:

<< La relación, de este modo, entre “proyecto” y “parte escrita” es decisiva para entender la constitución de la obra, sobre todo en lo relativo a por qué quedó interrumpida y, a la vez, por qué el proyecto pudo orientar el trayecto posterior de Heidegger a partir de la obra inacabada. >>⁶⁰⁴¹

Este carácter inacabado más que un fracaso resulta ser en Heidegger un rasgo de identidad (“cualidad intrínseca”) en el sentido de *filosofía como ontología fundamental* dotada de una contradictoria afirmación / negativa:

⁶⁰³⁸ ZABALBEASCOA Anaxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.80

⁶⁰³⁹ SORIANO Federico, *Textos Hipermínimos*, El Croquis 119, p.14

⁶⁰⁴⁰ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.164

⁶⁰⁴¹ LEYTE Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005, p.62

<< (...) el carácter de “inacabado” sugiere un “defecto”, cuando en realidad puede resultar una cualidad intrínseca a la cuestión de que se trata: porque “inacabado” puede expresar la naturaleza misma de un trabajo filosófico cuando no puede aparecer como “doctrina”. En realidad, *Ser y tiempo* es la expresión de esta situación, ciertamente novedosa, de un tratado que no quiere serlo. >>

... en ese sentido apreciamos en la filosófica “estructura de la obra” cierta sintonía con el ‘no’ en la (*sin*) tesis arquitectónica de Soriano:

<< (...) se parte de cierta negatividad inicial que afecta tanto a la estructura de la obra como a su intención y contenido, marcado originalmente por la interrupción. Pero ¿en qué consiste esta negatividad? La respuesta a esta pregunta constituye la posibilidad de exposición del problema “ser y tiempo” y, asimismo, de la posible salida de ese problema. Sobre este horizonte, en *Ser y tiempo* se respira una cierta despedida de la filosofía, una cierta liquidación, porque se ha desistido de jugar al juego de la importancia de la filosofía para la cultura, sus ventajas para el desarrollo del espíritu humano, su carácter de orientación metodológica y cosas así. >>⁶⁰⁴²

Recordemos que, a pesar de esta ‘no-construcción’ del “proyecto *Ser y tiempo*”, a Heidegger también se le valora desde la *cultura tectónica*:

<< Posiblemente no exista en todo el siglo XX otro filósofo que haya respondido con mayor profundidad al impacto cultural de la tecnología que Martin Heidegger. >>⁶⁰⁴³

Construir y habitar son términos que interesan tanto a la arquitectura como a la filosofía de Heidegger, que se preocupa por la “frontera” (concepto sistemáticamente cuestionado en nuestro trabajo que pretende disolver fronteras), empezando por una primera reflexión sobre:

<< (...) concepto topográfico del espacio o lugaraviado como algo opuesto al espacio sin límites de la megalópolis. Abordó este tema por primera vez en un ensayo titulado “Construir, habitar, pensar”, de 1954. “Lo que esta palabra *Raum, Rum* nombra lo dice su viejo significado: *raum, rum* quiere decir lugar franqueado para población y campamento. Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera, en griego *peras*. La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)... Espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. (...)” Martin Heidegger, “Building, Dwelling, Thinking”, en *Poetry, Language, Thought* (Nueva York: Harper & Row, 1971), pp.154-155 >>⁶⁰⁴⁴

En Heidegger “la obra” incorpora naturalmente la negación, pero evitando una errónea interpretación y valorando como la frontera se expande hasta estimular las polaridades negativo / positivo:

<< (...) la obra es un documento terrible, porque liquida sin contemplaciones la pretensión de un discurso positivo acerca de lo que fue tema de la filosofía (...) Se trata en toda la obra -y, para entender esto, recuérdese que continúa siendo importante mantener la diferencia entre proyecto y parte escrita- de un desmantelamiento de la filosofía por medio de una elaboración. (...) sería un error interpretar, en consecuencia, que hay un lado negativo, el desmantelamiento, y un lado positivo, la elaboración, porque en el caso de que resulte correcto estimular dos lados, ambos constituirían el reflejo de esa aludida negatividad. >>⁶⁰⁴⁵

Por otro lado, el término inacabado tiene en la concepción arquitectónica de Soriano otros sinónimos, como “abierto”, que incide sobre una etapa anterior a la obra (“el dibujo”) y que también incorpora la dualidad (aquí como concepto de retroalimentación) y que finalmente viene a ser otro modo relacionar las polaridades:

⁶⁰⁴² *Op. cit.* p.63

⁶⁰⁴³ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.31

⁶⁰⁴⁴ *Op. cit.* p.32

⁶⁰⁴⁵ LEYTE Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005, p.63

<< El dibujo de las cosas debe reconvertirse, debe adaptarse con los procedimientos abiertos que reclamamos. Los detalles constructivos ya no pueden ser descripciones físicas cerradas, a modo de mecanismos de precisión.
(...) El dibujo precisamente ya no debe acabar en ese mismo diseño. La construcción pasa a ser un procedimiento abierto y retroalimentado. >>⁶⁰⁴⁶

Y del concepto polarizado en el ‘dos’ pasamos al ‘tres’ resolutivo (“tercera etapa”), retomando el mítico inacabado de Duchamp en el *Gran Vidrio*, donde su estatus de obra maestra aparece cuestionado, al ser abandonada en el tiempo (que desde el lenguaje parece anticipar artísticamente *Ser y tiempo* en Heidegger):

<< ¿Punto y final? No. Hay una tercera etapa en la obra, la de su acabamiento (esta vez sí) *definitivo*, que está marcada por el espíritu surrealista. (...) Entre el 19 de noviembre de 1926 y el 9 de enero de 1927 estuvo abierta en el Museo de Brooklyn la “International Exhibition of Modern Art”, donde fue expuesto el *Gran vidrio* inacabado, tal como lo había dejado a fines de 1922. Cuando se clausuró la exposición, unos descuidados empleados desmontaron la obra colocando planas las dos láminas de cristal, una sobre la otra, y las metieron en una caja. Así es como, introducidos en un camión, la novia y los solteros viajaron de vuelta hasta la casa de Katherine Dreier, en Connecticut (...). >>

... y el devenir de la “obra capital en el arte del siglo XX” encerrada en una ‘caja negra’ se detiene en el tiempo (“cinco años”) antes de su luminosa no-conclusión:

<< Pero la carretera no estaba en muy buen estado y los traqueteos de los baches produjeron, como se comprobó más tarde, la rotura del cristal. Parece que este accidente fue descubierto cuando la Dreier hizo unos trabajos en su casa en 1931, un dato significativo que indica el poco aprecio que mereció durante estos años la que hoy consideramos obra capital en el arte del siglo XX: ¡El *Gran vidrio* estuvo casi cinco años roto en su caja sin que nadie se molestase en echarle una ojeada! >>⁶⁰⁴⁷

Al igual que en el *Gran Vidrio*, el mal-trato artificial (humano) o ‘natural-eza’, materializado en las grietas, mellas y otras ‘des-perfecciones’ suceden filosóficamente en el tiempo, al ser “congelado” entre la materialización / desmaterialización y donde el orientalista inacabado zen incorpora otra filosofía a la materialidad de la obra:

<< ¿Qué objetos / motivos / yuxtaposiciones expresan nuestra comprensión del universo, o crean esta comprensión en otros? (...) Sugieren un proceso natural: Las cosas wabi-sabi son expresiones de tiempo congelado. Están hechas de materiales que son visiblemente vulnerables a los efectos del tiempo y del trato humano. Registran el sol, el viento, la lluvia, el calor y el frío en un lenguaje de decoloración, óxido, deslustre, manchas, torsión, contracción, marchitamiento y grietas. Sus mellas, muescas, rozaduras, arañazos, abolladuras, desconchados y otras formas de desgaste son testimonio de su uso y abuso. Aunque las cosas wabi-sabi puedan estar a punto de desmaterializarse (o materializarse) -son extremadamente sutiles, frágiles o desecadas-, todavía conservan un carácter fuerte y un equilibrio sin merma. >>⁶⁰⁴⁸

Lo inacabado en el zen, fluctúa (“evolucionando”) entre la materialidad de la obra y la metafísica del proyecto, que explicita Koren en las *Bases Metafísicas del Wabi-Sabi*:

<< ¿Cómo es el universo? (...) El universo, mientras destruye, también construye. Nuevas cosas emergen de la nada. Pero no podemos determinar realmente, mediante una observación superficial, si algo está evolucionando hacia o desde. >>⁶⁰⁴⁹

Consecuentemente desde “lo potencial” como concepto innato del proyecto se valora lo inacabado zen, que naturalmente venera el concepto del devenir:

⁶⁰⁴⁶ SORIANO Federico, *Textos Hipermínimos*, El Croquis 119, p.12

⁶⁰⁴⁷ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.166

⁶⁰⁴⁸ KOREN Leonardo, *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi - Renart, Barcelona, 1997, p.45

⁶⁰⁴⁹ *Op. cit.* p.42

<< En términos metafísicos, el wabi-sabi sugiere que el universo está en movimiento constante hacia o desde lo potencial. >>⁶⁰⁵⁰

02.8.02- Arte y vida sin, con materialidad hiper mínima

Como en la tesis de Soriano aparece vitalmente el concepto ‘sin’ en Duchamp lo hace con un sentido de cierta pobreza material (no deliberadamente *wabi-sabi*):

<< No solicitaba nada (...) >>⁶⁰⁵¹

‘Obra-r’ se propone como proyecto de término lingüístico que se pregunta sobre cómo debe obrar la obra. ¿Cómo se debería obrar o actuar? Una importante pregunta sobre la obra (la materialización de un proyecto) que necesita una filosofía detrás, que en el caso de los *Preceptos Morales del Wabi-Sabi* y desde una visión global, propone “desprenderse de todo lo innecesario”:

<< Sabiendo lo que sabemos ¿cómo deberíamos actuar? (...) Desprenderse de todo lo innecesario. El wabi-sabi implica pisar levemente el planeta y saber valorar lo que se encuentra. “Pobreza material, riqueza espiritual” es el lema wabi-sabi. >>⁶⁰⁵²

La materialidad pobre en Duchamp, significa literalmente sin casa ni automóvil:

<< No solicitaba nada, vivió siempre con un presupuesto limitado, carecía de propiedades (fincas, automóviles, etc.) >>⁶⁰⁵³

En paralelo encontramos un concepto de simplificación, como contemporánea filosofía occidental vital. Así antes de llegar a ese artístico ‘sin’ “fincas”, se aconseja un traslado a una *casa más pequeña*:

<< Mucha gente se ha dado cuenta, del excesivo coste que supone, en términos de calidad de vida, tiempo, energía y dinero, una casa grande. (...) >>

Una vez que nos deshicimos del desorden, nos dimos cuenta de que no necesitábamos tanto espacio. Cuando nos trasladamos a nuestro pequeño piso, nuestro principal objetivo fue conseguir una vivienda fácil de cuidar y mantener, sin renunciar por ello a la comodidad ni a la funcionalidad. >>⁶⁰⁵⁴

Incluso *mejor alquilar que tener*:

<< (...) la razón más importante para no ser propietarios de una casa es la libertad emocional y psicológica que les confiere. Al contrario de lo que habían creído todos esos años, la propiedad de la casa se había transformado en una carga en vez de ser una seguridad. Si su casa le está costando más tiempo, energía y dinero de lo que está dispuesto a pagar, considere la posibilidad del alquiler. Podría simplificar muchísimo su vida. >>⁶⁰⁵⁵

Recordemos que si Duchamp ya conseguía vivir ‘sin’ coche, en la actualidad desde cierta filosofía vital se propone una radical simplificación que en la medida de lo posible recomienda:

⁶⁰⁵⁰ *Op. cit.* p.45

⁶⁰⁵¹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.11

⁶⁰⁵² KOREN Leonardo, *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi - Renart, Barcelona, 1997, p.59

⁶⁰⁵³ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.11

⁶⁰⁵⁴ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.50

⁶⁰⁵⁵ *Op. cit.* p.164

<< Deshágase de los coches: Evidentemente, si vive a las afueras y trabaja en la ciudad y los transportes públicos son poco fiables o inexistentes, dejar su coche no tendría mucho sentido. Pero si puede volver a organizarse para no necesitar uno, será un paso importante para simplificar su vida. >>

... pues, cuando está exigencia no existe, se puede obtener más tiempo para hacer lo que auténticamente se desee realizar (quizás incluso la misma ‘realización’):

<< Tras años de depender psicológicamente de los coches, sienten una tremenda libertad al no tener que preocuparse por los problemas que conlleva un automóvil de propiedad. Ahora que no disfrutan de la ‘comodidad’ de tener un coche, gastan mucho menos tiempo en atascos y trayectos innecesarios y pueden pasar más tiempo haciendo las cosas que realmente quieren hacer. >>⁶⁰⁵⁶

La materialidad ‘pobre’ de Duchamp sorprendentemente tiene su reflejo en otra materialidad, la intelectual:

<< y ni siquiera poseyó una biblioteca personal. >>⁶⁰⁵⁷

La prensa es otro patrimonio intelectual, pero St. James nos recuerda como incluso ciertos intelectuales manifiestan esta voluntaria renuncia a las noticias “demasiado deprimentes” y nos sugiere:

<< No compre el periódico: Tenemos unos buenos amigos que nunca han adquirido el hábito de leer el periódico. El es físico y ella artista. (...) Cuando la gente les pregunta con insistencia (...) cómo pueden soportar no estar al día de las noticias de actualidad, dicen, sencillamente, que las encuentran demasiado deprimentes. >>⁶⁰⁵⁸

Aunque Duchamp matiza y reconoce (con su tradicional ironía) que sí tiene “toda” una biblioteca:

<< En una carta a Yvonne Lyon escrita y fechada en 11 Rue Larrey el 8 ó 9 de diciembre de 1946, Duchamp agradece el envío de unos libros y dice de uno de ellos: “Este podría ser el primer Lautréaumont que tuve hacia 1912. En fin, me gustaría conservarlo como uno de los 5 ó 6 libros que forman toda mi biblioteca”. Getty Center, Esp. Col., “Letters to Yvonne Lyon”, 850691 >>⁶⁰⁵⁹

Un reconocimiento equivalente sucede con el “físico” y la “artista” citados, que sí utilizan “revistas profesionales” porque no perturban su “bienestar mental ni emocional”, como lo hace la prensa:

<< Se mantienen al día en sus respectivas profesiones y sobre lo que está pasando por el mundo mediante revistas profesionales. Consideran que cada uno de ellos contribuye con su trabajo a la buena marcha del mundo y no se sienten obligados a satisfacer las expectativas de los demás respecto a estar al corriente de la actualidad. Son gente culta, amante de las letras, interesante y vital que, hace mucho, llegó a la conclusión de que leer el periódico no contribuía a su bienestar mental ni emocional. >>⁶⁰⁶⁰

La materialidad pobre de Duchamp le lleva a no consumir la tipología “familia”, que deriva en un radical manifiesto ‘sin’ hijos (que recordemos nunca aparecen en el *Gran Vidrio*, exclusivamente compuesto por la novia y los solteros):

<< Nunca formó una familia en sentido estricto. Cuando se casó en 1954 con Alexina Sattler, ex mujer de Pierre Matisse, era demasiado tarde (eso dijo al menos) para “producir” descendencia biológica. >>⁶⁰⁶¹

La autenticidad / identidad de Duchamp en cierta medida tiene un cierto paralelismo en la afirmación *sea usted mismo* que propone St. James, que deriva hacia una práctica introspectiva auto-crítica:

⁶⁰⁵⁶ *Op. cit.* p.165

⁶⁰⁵⁷ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.11

⁶⁰⁵⁸ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.61

⁶⁰⁵⁹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.267

⁶⁰⁶⁰ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.62

⁶⁰⁶¹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.11

<< ¿Se ha parado a pensar alguna vez sobre cuánta energía se emplea -y hasta qué punto se complica la vida- fingiendo ser algo diferente? (...) constituye una de las principales características del veloz estilo de vida (...)
Un ejercicio que recomiendo es sentarse y repasar las áreas más importantes de su vida y decidir hasta qué punto sería diferente si a la única persona a la que tuviera que impresionar fuera a usted mismo.>>⁶⁰⁶²

Esta vital simplificación contempla la posibilidad de una existencia ‘sin’ hijos suplicantes, que también vienen a formar parte de un veloz *zeitgeist*:

<< Muchas veces asumimos varias capas de fingimiento, y no tanto a causa de nuestras propias necesidades, sino a causa de las de otros.

¿Cuántas veces somos infieles a nosotros mismos a causa de las presiones de nuestra familia, las exigencias de nuestra pareja, las súplicas de nuestros hijos? >>⁶⁰⁶³

Recordemos que Buda fue más radical en este sentido y literalmente abandonó a su familia (eso sí, en su palacio) para dedicarse a la búsqueda espiritual. La proposición *sea usted mismo* parece orientarse a encontrar la auténtica identidad bajo las capas de fingimiento, es decir, se ilumina el auténtico ‘sí mismo’ en el sentido citado por el budismo:

<< Si su estilo de vida refleja las ideas de otra persona sobre cómo debería ser su vida, tómese unos momentos para imaginarse lo sencillo que sería si dejara de fingir y aprendiera a ser usted mismo. >>⁶⁰⁶⁴

La ‘sabiduría’ de Duchamp – “Víctor” en una identidad de ficción, ‘sin’ hijos, contempla la conceptual religiosidad (“vocación”) implícita en la formación de una familia:

<< Su personalidad fue evocada también muchos años más tarde, por Henri-Pierre Roché, (...) en una novela biográfica que quedó inconclusa: “Víctor [Duchamp] (...) Dice que sólo deben tener hijos los que tienen vocación para ello (...)” >>⁶⁰⁶⁵

Estas simplificaciones generan una natural liberación que facilita los viajes a Duchamp y, quizás por ser muy abundantes, le llevan a una minimización del “equipaje”:

<< Viajó mucho, siempre con muy poco equipaje, y a veces sólo con lo puesto. >>⁶⁰⁶⁶

... y parece que naturalmente “el varón” simplifica aún más:

<< Use un neceser o una bolsa para cosméticos de medidas razonables que se pueda desplegar y colgar detrás de la puerta o en los toalleros. Si es un varón, probablemente tendrá ya un neceser sencillo. >>⁶⁰⁶⁷

John Cage en su relación personal con Duchamp aporta una paternal anécdota viajera:

<< antes de casarse con Alexina fue a visitarla a la casa que ésta tenía en Long Island; su futuro hijastro le esperaba en la estación y le preguntó por el equipaje; Duchamp sacó entonces un cepillo de dientes del bolsillo de su abrigo y dijo: “Esta es mi *robe de chambre*”. Cfr, M&W. Roth, “John Cage on Marcel Duchamp: An Interview”. En J. Masheck, *M.D. in Perspective*, p.160 >>⁶⁰⁶⁸

... incluso los ‘no’ pobres parecen simplificar su “robe de chambre”:

⁶⁰⁶² ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.132

⁶⁰⁶³ *Ibidem*.

⁶⁰⁶⁴ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.133

⁶⁰⁶⁵ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.12

⁶⁰⁶⁶ *Op. cit.* p.11

⁶⁰⁶⁷ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.73

⁶⁰⁶⁸ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.267

<< Se dice de un rico financiero de Wall Street que ha desarrollado el vestuario más sencillo de todos; tiene una media docena de copias de un traje de tres piezas, exquisitamente confeccionado, un par de camisas blancas idénticas y corbatas de seda y dos pares de zapatos negros. Eso es todo. Año tras año es todo lo que lleva. Su explicación es que tiene suficientes decisiones que tomar cada día como para tener que preocuparse, también, por su vestuario. Piénselo. Esta idea, o su propia variación, podría simplificar su vida enormemente. >>⁶⁰⁶⁹

Al igual que el Duchamp viajero, parece que siempre se puede “prescindir de algo” cuando se produce un adecuado distanciamiento entre proyecto (“preparar”) y obra / realidad (“en destino”):

<< Al preparar sus vacaciones, comience por hacer una lista con los diferentes tipos de ropa que le gustaría llevar: de vestir, informal, deportiva y de descanso. Luego, elimínelo todo menos la ropa informal, que necesitará en la mayoría de los viajes que realice. (...) Seamos prácticos: si una vez en destino piensa que necesita algo, en la mayoría de los casos podrá pasar sin ello. Este es el secreto de viajar ligero: necesitamos tan poco en realidad que siempre se puede prescindir de algo. >>⁶⁰⁷⁰

Hacemos viajar en el tiempo y en el espacio el concepto de economía de Duchamp hasta Francia, donde Lacaton & Vassal realizan en 1996 una plaza en cierta sintonía con el concepto *ready-made*:

<< Pie de foto: Al entender que la belleza de la plaza proviene de la autenticidad y de la ausencia de sofisticación de su estado original, Lacaton & Vassal se limitaron a proponer sencillos trabajos de mantenimiento, tales como sustituir el pavimento de grava o prever su limpieza periódica. >>⁶⁰⁷¹

Previamente estos arquitectos viajaron hasta Marrakech para redescubrir a la vuelta el Palais de Tokyo en París:

<< C. Lo distante como referencia conceptual del proyecto. En una tercera variante, lo distante funcionaría como generador conceptual del proyecto. En Palais de Tokyo, la plaza Djemaa-el-Fnaa de Marrakech juega este papel. Para el proyecto fue trascendente el hecho de que esta plaza se defina no tanto por su arquitectura, sino por la acción que en ella se desarrolla, que determina su constante transformación. (...) En el proyecto del Palais de Tokyo, Marrakech no emerge como una metáfora espacial. Únicamente proporciona un ejemplo de cómo puede funcionar el nuevo centro de arte dentro del edificio, sin necesidad de crear para ello una nueva arquitectura. >>

... previamente en la concepción de Lacaton & Vassal se manifiestan otros conceptos inclusivistas (y multiculturales):

<< Para poder incluir lo distante en la proximidad del emplazamiento trabajan, al menos, con tres técnicas diferentes: A. Puesta en escena de lo distante mediante las vistas del paisaje. (...) B. Imaginar lo distante mediante la importación de una imagen. >>⁶⁰⁷²

Otras culturas se incorporan así al concepto del *ready-made*. Eco, en *el objeto encontrado*, establece una contradicción integrada (“rechaza” y “altera”) desde una valoración del azar en la antropología de Lévi-Strauss que necesaria y sorprendentemente conduce a “un mundo nuevo” (en cierto sentido como nuestra tesis hermenéutica):

<< (...) un antropólogo, Claude Lévi-Strauss, ha explicado de forma persuasiva esta operación y sus presupuestos lingüísticos: en definitiva quien recoge y “expone”, saca a la luz objetos encontrados, actúa en cierto modo como el *bricoleur*, el artesano casero que por hobby utiliza piezas mecánicas procedentes de otros aparatos, dotados de una función originaria, y los introduce en una nueva estructura, dotada de significado nuevo; utiliza los significados originarios de los objetos utilizados y, al mismo tiempo,

⁶⁰⁶⁹ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.168

⁶⁰⁷⁰ *Op. cit.* p.72

⁶⁰⁷¹ LACATON & VASSAL 2G N°21 Revista internacional de arquitectura. *Plaza Léon Aucoc, Burdeos*, 1996. p.30

⁶⁰⁷² RUBY Ilka & Andreas, *Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*, en LACATON & VASSAL 2G N°21 Revista internacional de arquitectura, p.16

rechaza y altera estos significados originarios. Es la máquina constituida con piezas de otras máquinas, (...) tornillos que antes habían servido para fijar otra cosa. Y lo que surge es siempre un mundo nuevo, otro universo formal, en que lo que se había recogido al azar ahora resulta *necesario*. >>⁶⁰⁷³

En este sentido retomamos el citado *ready-made* arquitectónico de Lacaton & Vassal en el país de nacimiento de Duchamp y cuya metodología se fundamenta en la observación:

<< Esta intervención se enmarca en un plan de “embellecimiento” de varias plazas, iniciado por el Ayuntamiento de Burdeos en 1996. Nos encargaron la reforma de una de las plazas, la plaza Léon Aucoc, en el popular barrio de la estación de Saint-Jean.

Cuando visitamos el emplazamiento por primera vez, constatamos que era muy hermosa: una plaza de forma triangular, rodeada de árboles, con bancos, un espacio para jugar a la petanca y casas con fachadas sobrias pero bien compuestas alrededor. Pasamos largos ratos observando lo que ocurría y hablando con algunos de sus vecinos. >>⁶⁰⁷⁴

El *ready-made* (*el objeto encontrado*) que interesa a Eco, adquiere un sentido histórico cuando se intercambia el “contexto”, arquitectónico incluso en el caso de Lacaton & Vassal:

<< La poética del *Objet trouvé*, del *ready made*, no es de nuestra época: la habían elaborado ya los surrealistas y los dadaístas. Un aparato para escurrir botellas que se “elige” como escultura, (...) He aquí una serie de objetos que, formando grupos o aislados en su absurda presencia de instrumentos reales sacados de su contexto original, se convertían en escultura, en propuesta provocadora, parodia de museo, pero, en cualquier caso, en forma digna de ser contemplada y gozada. La base de estas operaciones figurativas estaba constituida por un proyecto bastante sutil: cada objeto lleva en sí una carga de significados, constituye casi un término de lenguaje con sus concretas referencias, como si se tratase de una palabra; aislemos el objeto, sustraigámoslo a su contexto habitual e insertémoslo en otro contexto: adquirirá un nuevo significado, se rodeará de referencias impensadas, dirá cosas que hasta entonces no había dicho. >>⁶⁰⁷⁵

... consecuentemente cuando se valora el contexto / “ubicación” la arquitectura deviene naturalmente “sencilla y ordenada”:

<< Por su ubicación, la gente que reside en ella, así como por su arquitectura sencilla y ordenada, la plaza Léon Aucoc se asemeja a una plaza de pueblo. Es un bello ejemplo de arquitectura suburbana y de hábitat colectivo social. >>

... y cada ‘objeto’ encuentra su sitio, también incluso la naturaleza domesticada (de la citada plaza):

<< La grava del espacio central está perfectamente contenida por su límite de granito y su calzada de asfalto. Es un pavimento menos duro que el adoquín o la piedra, sobre el cual son posibles actividades tan diferentes como jugar a la pelota o a la petanca. Es un suelo permeable en el que los árboles no tienen necesidad de alcorque. >>⁶⁰⁷⁶

También hay ecos de *ready-made* en el diseño, paradigmático en Munari en cuanto artista-diseñador por el que Eco se interesa en tanto que ejemplo de activación conceptual en la que el ‘objeto’ deviene obra, de arte incluso:

<< Una gran parte del arte contemporáneo trabaja en esta misma línea de experimentos surrealistas y dadaístas. En ocasiones es el puro juego formal, la satisfacción estética ante la nueva forma descubierta, como en las exposiciones de objetos encontrados que organizó en su momento Bruno Munari; o como en aquellas fotos que alguien realiza eligiendo trozos de pared que “parecen” un cuadro de algún pintor. Y,

⁶⁰⁷³ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.217

⁶⁰⁷⁴ LACATON & VASSAL 2G N°21 Revista internacional de arquitectura. *Plaza Léon Aucoc, Burdeos, 1996*, p.30

⁶⁰⁷⁵ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.217

⁶⁰⁷⁶ LACATON & VASSAL 2G N°21 Revista internacional de arquitectura. *Plaza Léon Aucoc, Burdeos, 1996*, p.30

en ambos casos, objeto y fragmento de pared no existían, como obras de arte, antes de que la mirada del artista se fijara en ellos. Sólo en el momento en que son localizados, aislados, encuadrados, ofrecidos a nuestra contemplación, se cargan de un significado estético, igual que si hubieran sido manipulados por la mano de un autor. >>⁶⁰⁷⁷

Pasando del diseño al arte y a la arquitectura volvemos a interesarnos por Lacaton & Vassal desde una perspectiva histórica intemporal, donde reaparece en toda su “autenticidad” y sencillez la obra intemporal, naturalmente más allá de las modas:

<< El atractivo de esta plaza reside en su autenticidad. Tiene la belleza de lo que es evidente, necesario, suficiente. Su sentido se manifiesta con claridad, la gente se siente en su casa. Es también una plaza frágil, un lugar delicado, donde existe un equilibrio. Los pocos inconvenientes que observamos no justificaban cambios importantes. Reina una armonía y una tranquilidad moldeada por los años. Nos planteamos qué mejoras podían realizarse, y nos pareció que la plaza era hermosa en su estado actual. No nos encontrábamos ante una situación de degradación ni precisaba reformas urgentes. ¿A qué hace referencia el concepto de “embellecimiento”? ¿Se trata de reemplazar un pavimento por otro, un banco de madera por uno de piedra, un diseño más actual, o unas farolas más a la moda? >>

... en todo caso el *ready-made* es levemente ‘asistido’ (como, ocasionalmente, también hizo Duchamp) con sencillez / naturalidad (“trabajos sencillos”):

<< Una actuación de este tipo no tiene razón de ser en este lugar, ya que las cualidades propias de la plaza provienen de su autenticidad y de su ausencia de sofisticación, de la calidad y el encanto de las condiciones de vida existentes. La plaza ya es hermosa. Por lo tanto, las respuestas debían ser concretas. Nuestro proyecto se limitó a proponer trabajos sencillos e inmediatos de mantenimiento (cambiar el suelo de grava, prever limpiezas periódicas, podar los tilos, etc.), con la finalidad de mejorar el uso de la plaza y satisfacer a los vecinos. >>⁶⁰⁷⁸

Recordemos que Duchamp sencillamente economiza (“ahorro”) y deviene conceptualmente ‘minimalista’ radical, como medio de liberación / realización:

<< Toda su existencia estuvo presidida por el ahorro, aunque entendido éste en un sentido opuesto al de la acumulación previsoras de la ética burguesa. Consumir y producir lo mínimo posible era para él una manera elegante de preservar su libertad. >>⁶⁰⁷⁹

Así el “ahorro” se relaciona con el ‘minimalismo’ simplificador, como proyecto de futuro que en el manifiesto de St. James se concreta como:

<< Viva con la mitad de su sueldo y ahorre la otra mitad: Nos hemos convertido en un país de gastadores en vez de ahorradores. (...) es una oportunidad de contactar con lo que es realmente importante y llegar a un nivel de moderación que no sólo le creará un sentimiento de bienestar y seguridad, sino también de control. Si ha estado viviendo al límite, volver a un punto que le permita guardar una buena porción de sus ingresos cada mes para cubrir sus necesidades futuras le ayudará a recuperar las riendas de su vida y hará mucho por simplificarla. >>⁶⁰⁸⁰

No obstante, puede apreciarse cierta contradicción no-minimalista, donde su identidad deviene paradójica cuando desde la realización (“precisión en la ejecución”) se observa que la sencillez es cara:

<< La arquitectura que emplea la repetición, el equilibrio, el orden, con un juego reducido de figuras geométricas, materiales y colores que se acercan a la sencillez tan difícil de conseguir y tan legendariamente perseguida. Hay que distinguir, no obstante, entre lo más práctico y lo más sencillo. Una

⁶⁰⁷⁷ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.218

⁶⁰⁷⁸ LACATON & VASSAL 2G Nº21 Revista internacional de arquitectura. *Plaza Léon Aucoc, Burdeos*, 1996, p.30

⁶⁰⁷⁹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.11

⁶⁰⁸⁰ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.81

característica innegable de la arquitectura minimalista es la precisión en la ejecución que, naturalmente, es, y no sólo económicamente, muy costosa. >>⁶⁰⁸¹

La sencillez y la pobreza históricamente suelen asociarse a virtudes religiosas, no obstante el ateísmo contraataca desde los mismos fundamentos (base de los fundamentalismos radicales). Usando para ello los textos sagrados, mediando la hermenéutica (también fundamento de nuestra tesis) como método de cuestionamiento histórico, esencialmente del ‘indiscutible’ uso del concepto “sin”:

<< Abordamos ese texto inaugural de la Torá, del Antiguo Testamento y de la Biblia sin saber casi nada de él, (...) Estas páginas, como todas las demás, gozan del beneficio del estatuto de la extraterritorialidad histórica. (...) les da la razón a los devotos, quienes apoyan esos libros sin autores humanos, sin fecha de origen, caídos un día del cielo de modo milagroso o dictados a un hombre inspirado por un soplo divino insensible al tiempo, a la entropía, y a salvo de la generación y la corrupción. ¡Misterio! Durante cientos de años, el clero prohibió la lectura directa de los textos. Juzgaba humano, demasiado humano su cuestionamiento histórico. Aún vivimos, poco más o menos, bajo ese dominio. >>⁶⁰⁸²

... y al margen de las religiones monoteístas, sorprendentemente, en el contemporáneo contexto artístico-arquitectónico del minimalismo, sencillamente aparece Buda y lo hace bajo el epígrafe de *una dimensión moral de la sencillez*:

<< Carecer de bienes es poseer el mundo. Esta es la pobreza voluntaria defendida por el pensamiento zen. En palabras de Buda: “Un hombre lastrado por sus bienes es como un barco que hace agua. La única esperanza de ponerse a salvo consiste en desprenderse de la carga”. No hay que olvidar que el hombre, en esencia, no posee originalmente nada, recuerda Buda, que se manifestó, con su propia trayectoria vital, en contra del exceso que en lugar de enriquecer la vida, la empobrece. >>⁶⁰⁸³

Pero en las religiones monoteístas debe prestarse atención a este aspecto, puesto que de la pobreza al “odio” no hay más que una pequeña deriva conceptual, evidentemente errónea, aunque históricamente consensuada por triplicado:

<< ¿Y qué hay en esa base, justamente? Una serie de odios impuestos con violencia a lo largo de la historia por los hombres que se pretenden depositarios e intérpretes de la palabra de Dios, los clérigos: odio a la inteligencia -los monoteístas prefieren la obediencia y la sumisión-; odio a la vida, reforzado por una indefectible pasión tanatofílica; odio a este mundo, desvalorizado sin cesar respecto a un más allá, único depositario de sentido, verdad, certidumbre y bienaventuranza posibles; odio al cuerpo corruptible, despreciado hasta en sus mínimos detalles, mientras que al alma eterna, inmortal y divina se le adjudican todas las cualidades y virtudes; odio a las mujeres, por último, al sexo y liberado en nombre del Ángel, ese anticuerpo arquetípico común a las tres religiones. >>⁶⁰⁸⁴

Insistiendo en las erratas, puede apreciarse en la contemporánea ‘religión’ minimalista una anti-económica paradoja:

<< La limpieza del espacio interior requiere, además, la ocultación de las instalaciones, la sofisticación de las entregas, el ingenio para las soluciones y una total precisión en las juntas de los materiales. Naturalmente, todo lo apuntado nos lleva a la gran paradoja de este estilo: su alto costo económico, dictado por los minuciosos cuidados artesanales, la singularidad de las soluciones empleadas y la calidad de los materiales. >>⁶⁰⁸⁵

⁶⁰⁸¹ ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.82

⁶⁰⁸² ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.164

⁶⁰⁸³ ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.80

⁶⁰⁸⁴ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.74

⁶⁰⁸⁵ ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.111

Otra errata procede de la secular confusión religiosa entre “lo espiritual” y “lo temporal”, que paradójicamente deriva del silencio divino y su necesaria interpretación sacerdotal (de nuevo la disciplina hermenéutica):

<< Con plenos poderes durante varios siglos, lo espiritual se confundió con lo temporal... De ahí -cuarta parte- surgió una *deconstrucción de las teocracias* que presuponen la reivindicación práctica y política del poder que pretendidamente emana de un Dios que no habla, y con razón, pero al que hacen hablar los sacerdotes y el clero. En nombre de Dios, pero por medio de sus supuestos servidores, el Cielo ordena lo que debemos hacer, pensar, vivir y practicar aquí en la Tierra para complacerlo. >>⁶⁰⁸⁶

Conceptualmente el término silencio parece próximo al término “sin”, que reaparece en diferentes contextos como el minimalista, el orientalista e incluso en los *textos hipermínimos* del doctor / arquitecto Soriano (que hemos tratado):

<< *Wabi-sabi* significa ‘simple’, ‘sin artificio’, ‘incompleto’, ‘no sofisticado’, el marco para poder apreciar los detalles más nimios de la vida cotidiana. Desde este marco sin ruidos ni distracciones es posible apreciar aspectos desconocidos de la naturaleza, de los lugares. El *wabi-sabi* versa también sobre el delicado equilibrio entre el placer que nos proporcionan las cosas y el placer que conseguimos al libramos de ellas. >>⁶⁰⁸⁷

Para librarse de esta errónea religiosidad, desde el ateísmo contemporáneo se propone una dramática revisión histórica inicial:

<< En nombre de Dios, la historia es testigo, los tres monoteísmos han hecho correr durante siglos increíbles ríos de sangre. Guerras, expediciones punitivas, masacres, asesinatos, colonialismo, etnocidios, genocidios, Cruzadas, Inquisiciones, ¡y hoy, hiperterrorismo universal! >>

... como introducción a la tríada de estrategias deconstructivas de la trilogía de religiones monoteístas históricas:

<< Deconstruir los monoteísmos, desmitificar el judeocristianismo -también el Islam, por supuesto-, luego desmontar la teocracia: éstas son las tres tareas inaugurales para la ateología. A partir de ellas, será posible elaborar un nuevo orden ético y crear en Occidente las condiciones para una verdadera moral poscristiana donde el cuerpo deje de ser un castigo y la tierra un valle de lágrimas. >>⁶⁰⁸⁸

Alternativamente se propone un ideal (“Paraíso” en la “Tierra”) proyecto soñador, netamente vitalista que valore la “intersubjetividad” del Otro, empezando por:

<< (...) una política más fascinada con la pulsión de vida que con la pulsión de muerte. El Otro no se pensaría a sí mismo como un enemigo, adversario o diferencia que hay que suprimir, reducir, someter, sino como la oportunidad de establecer aquí y ahora una intersubjetividad, no bajo la mirada de Dios o de los dioses, más bien la de sus protagonistas, en la immanencia más radical. De manera que el Paraíso funcionaría menos como ficción del Cielo que como ideal de razón en la Tierra. Soñemos un poco...>>⁶⁰⁸⁹

02.8.03- Espiritualidad y realización

Este radical despojamiento adquiere incluso una dimensión espiritual, interesando al concepto de ‘religiones minimalistas’ en modo intemporal, entre las que se encuentra el budismo zen:

⁶⁰⁸⁶ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.76

⁶⁰⁸⁷ ZABALBEASCOA Anaxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.82

⁶⁰⁸⁸ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.77

⁶⁰⁸⁹ *Ibidem*.

<< Numerosas religiones comparten un ideal de pobreza que culmina en la no posesión. Desde el budismo zen hasta la organización doméstica y civil de los cuáqueros protestantes, la pobreza material unida a la riqueza espiritual ha sido predicada con insistencia en los más diversos credos. >>⁶⁰⁹⁰

Onfray revisa críticamente religiones y ateísmos en función del concepto de biodiversidad, tomado ‘prestado’ de la naturaleza. Se propone un proyecto de ateísmo compatible con el espíritu del *ready-made* (aquella artística indiferencia de Duchamp, no exenta de “humor”), valorando especialmente el concepto filosófico del ‘sin’ / “ni” (“ni la Biblia ni el Corán”):

<< (...) es necesario promover una laicidad poscristiana, o sea, atea, militante y radicalmente opuesta a cualquier elección o toma de posición entre el judeocristianismo occidental y el Islam que lo combate. Ni la Biblia ni el Corán. Entre los rabinos, sacerdotes, imanes, ayatolás y otros mulás, insisto en anteponer al filósofo. Entre todas esas teologías abracadabrantescas, prefiero recurrir a los pensamientos alternativos a la historiografía filosófica dominante: las personas con humor, los materialistas, radicales, cínicos, hedonistas, ateos, sensualistas y voluptuosos. Pues ellos saben que sólo existe un mundo y que toda promoción de los mundos subyacentes lleva a la pérdida del uso y beneficio del único que hay. Pecado realmente mortal... >>⁶⁰⁹¹

Para las religiones monoteístas el concepto de ‘influir en los demás’ se ha evidenciado fundamental-ista (excluyente), precisamente al contrario que la concepción artística de Duchamp / Víctor:

<< El problema parte del hecho de que las religiones han pretendido tradicionalmente, si no exigido, que pertenezca a ella todo el mundo. De ahí las guerras santas, las persecuciones, las intolerancias y las evangelizaciones por las buenas o por las malas. Ha costado mucho razonamiento y mucha sangre occidental convencer a nuestras Iglesias (bueno, a medias, porque íntimamente ninguna está convencida) de que su “fe única y verdadera” lo ha de ser sólo para sus creyentes, y no para la humanidad entera. >>

... desgraciadamente (“ridículo”) aquí y ahora el proyecto (“la tarea”) permanece:

<< Lo ridículo es que ahora nos toque también a nosotros, occidentales, ir a explicárselo y a intentar convencer de eso a varios millones de musulmanes fanáticos y totalitarios, y, lo que es peor y más arduo, a no pocos millares de ayatolás, imanes y ulemas, que no van a ayudar, desde luego, en la descomunal tarea: el negocio se les resentiría. >>⁶⁰⁹²

El ateísmo también reacciona con otras estrategias, citando especialmente el “método” de Descartes que interesa al yo pensante:

<< (...) al equiparar todas las religiones y su negación, como propone la laicidad que hoy triunfa, avalamos el relativismo: igualdad entre el pensamiento mágico y el pensamiento racional, entre la fábula, el mito y el discurso argumentado, entre el discurso taumatúrgico y el pensamiento científico, entre la Torá y el *Discurso del método*. >>⁶⁰⁹³

Buda interesa a la filosofía occidental mediando “la construcción del yo”, con ecos del binomio pensamiento / existencia de Descartes:

<< Al igual que Buda dos mil cuatrocientos años antes. Hume en el siglo XVIII seguía encontrando sólo distintas y fugaces percepciones y ningún yo permanente. “En lo que a mí respecta, siempre que penetro del modo más íntimo en lo que llamo *mi mismo*, tropiezo en todo momento con una u otra percepción particular, sea de calor o de frío, de luz o de sombra, de amor o de odio, de dolor o de placer. Nunca puedo atrapar a mí mismo sin una percepción, y nunca puedo observar otra cosa que la percepción. Cuando mis percepciones desaparecen durante algún tiempo, como cuando duermo profundamente, durante todo ese tiempo no me doy cuenta de mí mismo, y puede decirse con verdad que no existo.” >>

⁶⁰⁹⁰ ZABALBEASCOA Anatxu - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.82

⁶⁰⁹¹ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 226

⁶⁰⁹² MARIAS Javier, *Tótem y tarea*, El País Semanal 1536. 5 marzo 2006, p.102

⁶⁰⁹³ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.225

... inspirando naturalmente un concepto occidental del devenir (que venimos citando en su vertiente oriental) en Mosterin que revisa la filosofía de David Hume (*A Treatise on Human Nature*, libro I, parte IV, sección VI.):

<< De ahí concluye Hume que, dejando de lado ciertos metafísicos que pretenden percibir algo simple y continuo a lo que llaman su yo, “todos los demás seres humanos no son sino un haz o colección de percepciones diferentes, que se suceden entre sí con rapidez inconcebible y están en perpetuo flujo y movimiento”. >>⁶⁰⁹⁴

No sólo Descartes utiliza un método, la “ateología” también tiene un proyecto dotado de sus propios principios de-constructivistas (*Principios de ateología*) dirigidos al común fundamentalismo ‘integrador’:

<< La ateología se propone realizar tres tareas: primero *deconstruir* los tres monoteísmos y mostrar cómo, a pesar de sus diversidades históricas y geográficas, a pesar del odio que se manifiestan los protagonistas de las tres religiones desde hace siglos, a pesar de la aparente irreductibilidad, en la superficie, de la ley mosaica, de los dichos de Jesús y de la palabra del Profeta, a pesar de los tiempos genealógicos diferentes de las tres variaciones llevadas a cabo durante más de diez siglos de un solo y único tema, la base sigue siendo la misma. Variaciones de grado, no de naturaleza. >>⁶⁰⁹⁵

Además de en los ya citados estudios sobre el minimalismo, Buda también aparece en cierta ‘sin-tesis’ arquitectónica actual, la de Soriano:

<< Sin_forma: “Buda dijo: Tengo el ojo de la verdadera enseñanza, el corazón del Nirvana, el aspecto de lo que no tiene forma y el paso inefable de Dharma”. Ekai, “El portal sin puerta” en Senzaki, Nyogen; Reys, Paul, *101 historias Zen*, Martínez Roca, Barcelona, 1998. >>⁶⁰⁹⁶

Finalmente para Mosterin, Buda es filosóficamente compatible con Hume cuando se aborda *la construcción del yo*, donde curiosamente aparece el término “dormida” (antagónico del despertar asociado al Buda):

<< Si por yo entiendo mi conciencia, mi actividad consciente o mental es obvio que Buda y Hume tenían razón. Mi actividad consciente no suele durar más de veinte horas, pues se ve periódicamente interrumpida por la dormida. (...) En cualquier caso, hay que reconocer que la actividad consciente es intermitente y discontinua en el tiempo. >>⁶⁰⁹⁷

En cierta medida (atea / iconoclasta) también podría ser relativamente equiparable la liberación espiritual de Buda a la libertad creativa de Duchamp, que la final se manifiesta libre de ataduras:

<< Duchamp no se dejaba atrapar, ni por una mujer en concreto ni por ningún movimiento artístico o literario. No se sabe bien de qué vivió a lo largo de su vida, y ni siquiera él mismo fue capaz de dar al respecto explicaciones satisfactorias. >>⁶⁰⁹⁸

Así filosóficamente puede aparecer lo que “realmente quiere hacer” / se, tal como St. James recomienda como vital proyecto de simplificación:

<< Haga lo que realmente quiere hacer: Desafortunadamente, el proceso de averiguar lo que quiere hacer, y luego hacerlo, no es forzosamente sencillo. (...) Su tarea se verá facilitada si sabe con certeza qué desea hacer. Sencillamente, tome la decisión de realizar el cambio y, luego, hágalo. >>⁶⁰⁹⁹

⁶⁰⁹⁴ MOSTERIN Jesús, *La naturaleza humana*, Espasa Calpe, Madrid, 2006, p.186

⁶⁰⁹⁵ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.74

⁶⁰⁹⁶ SORIANO Federico, *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.47

⁶⁰⁹⁷ MOSTERIN Jesús, *La naturaleza humana*, Espasa Calpe, Madrid, 2006, p.187

⁶⁰⁹⁸ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.11

⁶⁰⁹⁹ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.100

De forma complementaria en Duchamp encontramos una crítica del sentido posesivo (genérico):

<< Cuando Cabanne le preguntó si tenía miedo de que alguien le pusiera la zarpa encima respondió: “Eso es. Es la misma idea. Ese [temor] existe en muchas personas. Cuando no es un movimiento literario, es una mujer, es lo mismo.” *Entretiens...*, p.194 >>⁶¹⁰⁰

Duchamp / Víctor coherente con el respeto a su propia libertad, respeta también la de los demás, sin querer influirlos:

<< Su personalidad fue evocada también muchos años más tarde, por Henri-Pierre Roché, (...) en una novela biográfica que quedó inconclusa: “Víctor [Duchamp] no tiene necesidades ni ambiciones, vive al día. No pertenece a nadie (...) El dice que respira a fondo y que mira al mundo sin querer influir en los demás. Eso es todo. Dice que sólo deben tener hijos los que tienen vocación para ello, y que cuanto más se posee en el mundo menos libre se es”. >>⁶¹⁰¹

... por el contrario las “religiones monoteístas” se han evidenciado influyentes e históricamente totalitarias:

<< En todas las religiones, o por lo menos en las monoteístas, hay un error de partida, o quizá no sea un error, sino un deliberado afán totalitario. Cualquier fe estaría en condiciones de exigir a sus libres adeptos la firme creencia en sus dogmas y el cumplimiento de sus preceptos y normas. Pero a nadie más que a sus fieles, y sólo a los voluntarios, es decir, en el caso del catolicismo, por ejemplo, a los que hayan corroborado su adscripción en la edad adulta y libremente, y no quienes sólo hayan sido bautizados sin su saber ni su consentimiento. >>

... y, lógicamente, surge la paradoja ‘creyente / ateo’ que confronta religión y razón:

<< Únicamente esos responsables adeptos deberían estar obligados a obedecer la doctrina, venerar los símbolos y seguir las consignas de la Iglesia. Y sólo ellos, por tanto, deberían estar facultados para incurrir en blasfemia y en sacrilegio, esto es, para negar el carácter sagrado de lo que *ellos* creen sagrado. Para quienes no profesen su fe, una efigie de la Virgen o del Cristo crucificado no tiene por qué ser muy distinta de lo que para un católico es un tótem sioux. >>⁶¹⁰²

Ante semejante totalitarismo el ateísmo estudia los métodos históricos de las religiones monoteístas:

<< Una vez desmontada la reactividad de los monoteísmos con respecto a la vida inmanente y posiblemente gozosa, la ateología puede ocuparse en particular de una de las tres religiones para ver cómo se constituye, se instala y se enraíza en principios que presuponen siempre la falsificación, la histeria colectiva, la mentira, la ficción y los mitos a los que se les otorgan plenos poderes. La reiteración de una suma de errores por la mayoría termina por volverse un corpus de verdades intocables, bajo pena de peligros gravísimos para los incrédulos, desde hogueras cristianas del pasado hasta las fetuas musulmanas del presente. >>

... Onfray añade incluso otra estrategia fundamentada en la sistemática “falsificación”:

<< Para intentar ver cómo se fabrica una mitología, podemos proponer -tercera parte- una *deconstrucción del cristianismo*. En efecto, la construcción de Jesús procede de una falsificación reducible a momentos precisos en la historia durante uno o dos siglos: la cristalización de la histeria de una época (...) >>⁶¹⁰³

Otros métodos del ateísmo se basan en las citas ilustrativas (como en nuestra tesis) que explícitamente Onfray titula como “*Pequeña teoría de la selección de citas*”:

<< *I. La extraterritorialidad histórica*. Todos sabemos que existen tres libros del monoteísmo, pero muy pocos conocemos las fechas o sabemos quienes fueron sus autores y cuáles fueron las aventuras que acompañaron la elaboración del texto: la redacción definitiva y los últimos toques del corpus indiscutible. Pues la Torá, el Antiguo Testamento, la Biblia, el Nuevo Testamento y el Corán tardaron mucho tiempo en despojarse de la historia para dar la impresión de provenir sólo de Dios y de no tener que rendir

⁶¹⁰⁰ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.267

⁶¹⁰¹ *Op. cit.* p.12

⁶¹⁰² MARIAS Javier, *Tótem y tarea*, El País Semanal 1536, 5 marzo 2006, p.102

⁶¹⁰³ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.75

cuentas sino a los que ingresaban en sus templos de papel provistos únicamente de la fe, desembarazados de la razón y de la inteligencia. >>

... y, a este respecto, propone un examen “razonable”:

<< Una anécdota: buscar las fechas de escritura y de origen de todos los textos que constituyen los libros sagrados en una biblioteca especializada en historia de las religiones plantea problemas considerables. Como si incluso los historiadores, personas razonables, fueran indiferentes a las condiciones de elaboración de los textos, muy útiles, sin embargo para abordar y comprender su contenido. >>⁶¹⁰⁴

Finalmente, la autoridad intelectual de Maillard (experta en orientalismo) refuerza la tesis “saludable” de Onfray, evidenciando el misterio de ‘la trinidad’ (“tres monoteísmos, nacidos en el desierto”):

<< El pensador francés Michel Onfray analizó en su ensayo la ficción sobre la que se sustentan las tres religiones monoteístas. Repasa los conflictos y terrores creados en nombre de un Dios emparentado con cristianos, judíos y musulmanes.

(...) Es imprescindible que aquí, en Occidente, ante la creciente incitación al odio por parte de las instancias interesadas, se tome conciencia del estrecho parentesco de los tres monoteísmos, nacidos en el desierto de un mismo tronco, de la similitud de sus reglas, sus prohibiciones, sus rituales, y de la historia de sus afrentas e incomprensiones mutuas. El libro de Onfray zarandea a los tres por igual, y esto es saludable. >>⁶¹⁰⁵

Más allá de la historia, el *zeitgeist* también impregna el ateísmo:

<< En la República francesa contemporánea no existe objeción en este caso para afirmar la igualdad del judío, del cristiano, del musulmán, también del budista, sintoísta, animista, politeísta o del agnóstico y el ateo. Bien podría causar la impresión de que es así, mientras se viva en el fuero interno y en la intimidad de la conciencia, puesto que en el exterior, en el registro de la vida pública, (...) sigue siendo judeocristiano. >>⁶¹⁰⁶

Otros autores que valoran el trabajo de Onfray, también destacan (“revela”) la importancia del “sentimiento de la época”, desde la perspectiva histórica de la búsqueda de otras filosofías:

<< Su descubrimiento de que otra filosofía es posible “se la debo a Lucrecio. De él aprendí la posibilidad de una moral sin necesidad de Dios y trascendencia. Los hombres se inventan a los dioses porque no son capaces de mirar la realidad cara a cara”.

El éxito de sus últimos libros se lo explica “porque la gente está harta de tanta religión, del discurso cristiano. Creo que revela el sentimiento de la época. >>⁶¹⁰⁷

Cuando el proyecto del ateísmo pretende ir “más allá” debe valorar el *zeitgeist*, incluyendo la dimensión “ética”:

<< Vayamos más allá de la laicidad, que aún está demasiado impregnada de lo que pretende combatir. (...) Las luchas de hoy y de mañana necesitan nuevas armas, mejor forjadas, más eficaces; precisan instrumentos de la época. Un esfuerzo más, pues, para descristianizar la ética, la política y todo lo demás.>>⁶¹⁰⁸

Al final el ateísmo paradójicamente ‘vidente / creyente’ parece orientarse hacia la naturaleza ‘divina’, donde podríamos reencontrarnos con el citado concepto de *ready-made* (“tarjetas postales místicas”) en modo intemporal, interesándonos particularmente la tesis de la “teología negativa” del zen:

<< He visto a *Dios* a menudo en mi vida. Allá en el desierto mauritano, bajo la luna que rastrillaba la noche con tonos violetas y azules; (...)

⁶¹⁰⁴ *Op. cit.* p.163

⁶¹⁰⁵ MAILLARD Chantal, *Callejones sin salida*, El País - Babelia, 18 marzo 2006, p.11

⁶¹⁰⁶ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.224

⁶¹⁰⁷ MARTI Octavi, *Michael Onfray*, El País - Babelia, 18 marzo 2006, p.10

⁶¹⁰⁸ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.224

También he visto a Dios en otros lugares y de otros modos: en las aguas heladas del Artico, durante el ascenso de un salmón pescado por un chamán, atrapado por la red y, según el rito, devuelto al cosmos del que provenía; (...) en Azerbaiyán, cerca de Bakú, en Surakhany, en un templo zoroastra de adoradores del fuego; incluso en Kyoto, en los jardines zen, con excelentes ejercicios para la teología negativa.>>⁶¹⁰⁹

En este sentido la conceptualización del proyecto como no-obra, parece sintonizar con la práctica histórica del *za-zen*, meditación donde se van dejando pasar las ideas, sin actuar, permaneciendo inmóvil. Una actitud que también se muestra afín con una filosofía vital que valora la simplicidad:

<< No haga nada. Suena tan fácil. Después vuelvo a pensar en mi frenético estilo de vida de hace años, el de antes de decidirme a simplificar. Tenía listas kilométricas de cosas por hacer, citas y reuniones sin cesar (...)

Si no está acostumbrado a no hacer nada, ¿cómo se empieza? Lo mejor es reservarse una hora. (...) Si comienza a la hora de la comida, vaya a un lugar tranquilo y quédese sentado. No se trata de un no hacer nada del tipo de leer un libro, hablar con los amigos o hacer punto. (...) La idea es estar con lo que sea que tenga en la cabeza sin tener que actuar. >>

... también se propone otra práctica más radical que el no hacer:

<< Otra manera efectiva de aprender a no hacer nada es quedarse en la oficina o en casa, rodeado de todas las cosas que debería estar haciendo y no hacerlas. Si no lo ha probado antes, le puede costar varios intentos superar el sentimiento de culpabilidad o la necesidad, casi incontrolable, de empezar a hacer algo. >>⁶¹¹⁰

Duchamp “ya no hacía nada”:

<< En 1966 Pierre Cabanne conversaba con Marcel Duchamp sobre sus cajas de los años treinta. Al afirmar éste que por entonces “ya no hacía nada”, el entrevistador le preguntó si “se había parado definitivamente”. La respuesta fue: “Sí, pero sin definitivo absoluto. Me había parado de hecho, simplemente. Eso es todo”. >>⁶¹¹¹

Por su parte, Ferrán Adrià tiene el proyecto de ‘no hacer nada’ (con indispensable entrecorillado):

<< Ferrán Adrià ha conmocionado esta semana al mundo de la gastronomía con el anuncio del cierre de su restaurante. El escritor Juan José Millás se pregunta: “¿No es como si Las Meninas solicitaran un año sabático para reflexionar?” Propone en este texto movilizar los sentidos para viajar al templo del sumo sacerdote de la cocina. >>⁶¹¹²

En realidad no es exactamente así la negación, como tampoco fue ‘así’ el manifiesto / abandono de la escultura de Oteiza poco después de ganar la Bienal de Sao Paulo. Aquí se trata de cerrar temporalmente el paradigmático restaurante:

<< “El Bulli no volverá a ser el mejor restaurante del mundo. Dice que cierra el restaurante dos años y acapara titulares en todo el mundo. Nunca un cocinero llegó tan lejos. >>

Pues aunque no entremos en pormenorizaciones (“sorprendentes planes”), nos es suficiente con saber que el abandono es temporal, un paréntesis de dos años, no el abandono del arte culinario por parte del citado “sumo sacerdote de la cocina”:

<< En estas páginas revela algunos de sus sorprendentes planes hasta 2012. >>⁶¹¹³

Un “par de años” trascendentales para reconsiderar el “sí mismo” que en nuestro trabajo tiene tintes espirituales y aquí quizás, también:

⁶¹⁰⁹ *Op. cit.* p.19

⁶¹¹⁰ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.141

⁶¹¹¹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.199

⁶¹¹² MILLAS Juan José, *Y entras en coma de placer*, El País – Vida & artes, 31 enero 2010, p.47

⁶¹¹³ FANCELLI Agustí, *Ferrán Adrià*, El País Semanal 1742, 14 febrero 2010, p.30

<< (...) acaba de llegar a cala Montjoi, que ha aparcado el coche (hay quien atraca el barco), que ha recorrido con un sobrecogimiento gradual los metros que le separan de la puerta de acceso a una antigua masía transformada en convento, un convento en el que oficia, durante seis meses al año, Ferrán Adrià, el mejor cocinero del mundo, el sumo sacerdote de la gastronomía actual, el hombre que ha desplazado a Francia del lugar central que venía ocupando, desde hace más de dos siglos, en el podio de la cocina universal, el individuo, en fin, que tras ponerlo todo patas arriba acaba de proclamar que El Bulli desaparece de la escena durante un par de años para descansar de sí mismo y ver qué sale de esa siesta hiperactiva. >>

Una tesis finalmente apoyada por Millás desde otro reiterado ‘abandono’ previo (cena / ‘obra’):

<< Cuando abandone El Bulli habrá recorrido todos los rincones de su alma. >>⁶¹¹⁴

Reiteremos la última cita a Duchamp, aquella en que “ya no hacía nada”:

<< En 1966 Pierre Cabanne conversaba con Marcel Duchamp (...). Al afirmar éste que por entonces “ya no hacía nada” (...) “Sí, pero sin definitivo absoluto. Me había parado de hecho, simplemente. Eso es todo”. >>⁶¹¹⁵

Así, después del ‘lleno’ místico / gastronómico, recordemos la cita inicial sobre el término “nada” en Duchamp:

<< No solicitaba nada, (...) >>⁶¹¹⁶

... la “nada” incluso puede aparecer como “proyecto” propositivo (también como en Adrià, sus “planes”), otra “perspectiva” ofrecida por St. James que literalmente propone:

<< No haga nada: Poco a poco, puede ir aumentando el tiempo de no hacer nada hasta disponer de, por lo menos, medio día o un día completo una vez al mes, o más si es posible. Una vez dominado el arte de no hacer nada, se asombrará la claridad que aportará a su vida o a cualquier proyecto que tenga en marcha. Es increíblemente refrescante. (...)

Pocas cosas podrán darle mejor perspectiva de las cosas que aprender esta habilidad. >>

... y el tiempo sobrante podría orientarse hacia la naturaleza:

<< Tomese tiempo para mirar la puesta del sol: Vistos a la luz del sol poniente, nuestros problemas parecen menores, aunque sólo sea durante unos momentos. >>⁶¹¹⁷

... y la naturaleza forma parte de la ‘extensa’ poética de Millás respecto al mítico / místico restaurante situado en la naturaleza:

<< Lo primero que debe hacer usted es buscar en el mapa una cala, de nombre Montjoi, situado al lado de Roses, dentro del parque natural de Cap de Creus. (...) Bastan unos siglos de Tramontana y oleaje para que aparezcan milagrosamente estos pequeños retiros naturales [calas] rodeados de vegetación y de mitologías.

Si usted no es completamente insensible, a medida que se acerca a la cala, va desprendiéndose un poco de su vida anterior, como cuando entramos en un templo y avanzamos por su pasillo central en dirección a la morada de los dioses. Quiere decirse que está usted sufriendo una pequeña experiencia religiosa, en el sentido etimológico del término. En otras palabras, al desprenderse de los afanes cotidianos (tan mezquinos por lo general), se ha sentido súbitamente unido (religado) a algo que percibe como trascendental y con lo que quizá tuvo tratos en una época remota de su vida. (...) >>⁶¹¹⁸

La naturaleza se puede articular contemplativamente (“detenerse) alrededor del “sol” como parte del proyecto de simplificación vital:

<< Tomese tiempo para mirar la puesta del sol: Lo maravilloso de las puestas del sol, y otro tanto se puede decir del amanecer, es que tienen lugar cada día, y aunque la puesta de sol en sí no sea

⁶¹¹⁴ MILLAS Juan José, *Y entras en coma de placer*, El País – Vida & artes, 31 enero 2010, p.47

⁶¹¹⁵ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.199

⁶¹¹⁶ *Op. cit.* p.11

⁶¹¹⁷ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.142

⁶¹¹⁸ MILLAS Juan José, *Y entras en coma de placer*, El País – Vida & artes, 31 enero 2010, p.47

espectacular, marca el principio del fin de un día más. Es un momento fantástico para detenerse y prestar atención. >>⁶¹¹⁹

Aunque la naturaleza que rodea al “sumo sacerdote” se articula desde hace bastantes años alrededor de la “luna”. Así en nuestro cíclico devenir (circularidad viciosa en la naturaleza) “acaba de llegar a cala Montjoi” (cita ya citada) a donde sólo se puede volver “seis meses al año” (otro ritual abandono, ampliamente poetizado por Millás):

<< Va usted a cenar, luego es de noche. Mientras conduce su automóvil, la luz de la luna, que aparece y desaparece detrás de la silueta negra de los pinos, lame su rostro al modo de la lengua de un sol inverso, oscuro, frío, generador de estremecimientos que aunque se manifiestan en este instante proceden en realidad de épocas de su vida en las que usted era más receptivo que ahora a las manifestaciones de la naturaleza. Al salir de una de las curvas de la carretera, descubre que la luz de la luna se refleja también en el mar, dibujando –más que una postal- su negativo, lo que colabora a aumentar la sensación de recogimiento espiritual de la que usted ya era víctima.

El caso es que acaba de llegar a cala Montjoi, que ha aparcado el coche (...) que ha recorrido con un sobrecogimiento gradual los metros que le separan de la puerta de acceso a una antigua masía transformada en convento, un convento en el que oficia, durante seis meses al año, Ferrán Adrià, el mejor cocinero del mundo, el sumo sacerdote de la gastronomía actual, (...) >>⁶¹²⁰

Al final, también el ateísmo parece orientarse hacia la naturaleza ‘divina’ pero siempre que no implique “el olvido” de la naturaleza “real”:

<< En ninguna parte he despreciado a quienes creían en los espíritus, el alma inmortal, el sopro de los dioses, la presencia de los ángeles, los efectos de la oración, la eficacia del ritual, (...) Pero en todos los lados he podido comprobar cómo fantasean los hombres para no enfrentarse con lo real. La creación de mundos subyacentes no sería tan grave si no se pagara un precio tan alto: el olvido de lo real, y por lo tanto la negligencia dolorosa del único mundo que existe. Cuando la creencia se desprende de la inmanencia, de sí misma, el ateísmo se reconcilia con la tierra, el otro nombre de la vida. >>⁶¹²¹

Estamos de acuerdo con la afirmación de Sampedro⁶¹²², porque más allá del ateísmo, para la consecución de una sociedad realmente democrática que apuesta por el individuo frente al pensamiento religioso ‘único’ cuestionado por Onfray, son necesarios más pensadores libres y críticos, como el filósofo Jesús Mosterín.

La filosofía puede integrarse sabiamente en la naturaleza vital del pensador, viajera en el caso de Duchamp, que ocasionalmente le lleva a apartarse (Marcel Duchamp y Jorge Oteiza de la obra de arte, Ferrán Adrià del restaurante y Jesús Mosterín del mundo) y que naturalmente le hace interesarse por la naturaleza, humana incluso:

<< Profesor de investigación en el Instituto de Filosofía del CSIC y catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad de Barcelona, divide su año en tres tercios de similar dimensión: un tercio entre Madrid y Barcelona, un tercio “viajando”, y el resto refugiado en el monte, inaccesible al mundo mientras hace la parte más dura de su trabajo, la de pensar. >>⁶¹²³

⁶¹¹⁹ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.142

⁶¹²⁰ MILLAS Juan José, *Y entras en coma de placer*, El País – Vida & artes, 31 enero 2010, p.47

⁶¹²¹ ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006, p.20

⁶¹²² SAMPEDRO J., *Jesús Mosterín. La apuesta por el individuo*, El País Semana 1536, 5 marzo 2006, p.12

⁶¹²³ *Op. cit.* p.14

02.8.04- Realización e iluminación

Desde el silencio del retiro (ejemplarmente en la naturaleza, como Jesús en el “monte”), una vez superado el fundamentalismo de las religiones monoteístas puede surgir la auténtica dimensión espiritual, meditativa por definición. Así incluso Duchamp aparece como meditador en la identidad de Víctor (en el original sin acento):

<< Y más adelante “[Víctor - Duchamp] debe estar solo, es un solitario, un meditador, un pensador. Es, a su modo, un predicador. Trabaja por una moral nueva”. H.P. Roché, *Victor*, p.19 y 57 >>⁶¹²⁴

Desde la simplificación entendida como contemporánea filosofía occidental vital se propone la “meditación”:

<< A pesar de atraerme la idea de la meditación, toda mi vida me he resistido a practicarla. Nunca podía estar quieta el tiempo suficiente. Ahora que he simplificado mi vida, la meditación se ha convertido en una parte fundamental de mi rutina diaria. Muchos tienen una experiencia opuesta: una vez han aprendido a meditar, encuentran que, gradualmente, empiezan a simplificar sus vidas. Tanto si primero simplifica, y luego aprende a meditar, como si empieza a meditar, y luego a simplificar, o incluso si emprende las dos cosas al mismo tiempo, encontrará que la meditación es un método efectivo para mantener una vida sencilla. >>⁶¹²⁵

Se ha de tener en cuenta que en Occidente suele entenderse la “meditación” en un sentido utilitarista:

<< Esto no significa que aprender a meditar sea fácil, ni que los resultados sean inmediatos. Pero, tanto los beneficios físicos como los psicológicos de un programa de meditación son bien conocidos y están perfectamente documentados. Incluyen una mayor capacidad para resolver los problemas cotidianos, (...) y una calma y serenidad que pocas disciplinas confieren. La mayoría encuentra que la meditación produce más energía, ayuda a conciliar el sueño regenerador, aumenta más la capacidad de concentración y otorga un sentimiento general de bienestar. >>

... a pesar de todo, la meditación aparece como conclusiva simplificación contemporánea, aportando una “nueva visión” (título de un histórico texto de Moholy-Nagy que ya citamos) desde una filosofía occidental vital:

<< Aprender a meditar le dará una nueva visión de su vida y le ayudará a hacerse una idea clara de cómo quiere vivirla. >>⁶¹²⁶

Pero la actitud meditativa implícita en el *Wabi-Sabi* va más allá de utilitarismos y propone una dimensión espiritual desde la materialidad, vitalmente orientada a la realización, a la iluminación:

<< *Los Preceptos Morales del Wabi-Sabi*. “Pobreza material, riqueza espiritual” es el lema wabi-sabi. En otras palabras, el wabi-sabi nos enseña cómo acabar con nuestras preocupaciones (riqueza, estatus, poder y lujo) y disfrutar de una vida sin trabas. >>⁶¹²⁷

La meditación ayuda a comprender la “verdadera naturaleza” (integrada) o iluminación como conclusiva realización, que dota de dimensión espiritual a la obra:

<< El Bodhisatva comprende que no viene de ningún sitio ni va a ninguna parte. (...) comprendiendo que su verdadera naturaleza es la de un ser no dividido, que la naturaleza de las cosas consiste en no ser divididas, que lo que llamamos sustancia es un engaño, vuelve, como el hijo pródigo, a su verdadera morada: (...) >>⁶¹²⁸

⁶¹²⁴ RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.12

⁶¹²⁵ ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004, p.126

⁶¹²⁶ *Op. cit.* p.127

⁶¹²⁷ KOREN Leonardo, *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi - Renart, Barcelona, 1997, p.59

⁶¹²⁸ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.97

Este “engaño” (consistencia de la “sustancia”) desvelado por el budismo también se valora filosóficamente en Occidente, comprendiendo espiritualmente *La construcción del yo* y los ilusorios “pensamientos y deseos”:

<< Según la filosofía budista -sin duda, una de las más sutiles en sus análisis psicológicos-, el presunto yo al que atribuimos nuestros pensamientos y deseos es una mera ilusión. Lo que no es una ilusión, sino una realidad indudable, son esos pensamientos y deseos mismos. Lo dado en la experiencia es el flujo de las sensaciones, pensamientos, deseos y emociones. Lo ilusorio y puesto por nosotros es el yo (en sánscrito, el *atman*) que presuntamente les servirá de soporte. Hay dolor pero no hay doliente. >>

... que implica también al concepto de “flujo” (el devenir que venimos reiterando):

<< El flujo aparente de los estados conscientes es todo lo que hay. Y estos estados conscientes son fugaces, pasajeros, inconexos y discontinuos. >>⁶¹²⁹

En esta complicidad entre polaridades (Occidente / Oriente, “ser no dividido”) lógicamente la entrevista del científico al filósofo concluye en la “naturaleza”:

<< J. Sampedro: Usted no sólo defiende la ciencia como sistema de conocimiento, sino también *como sustituto de la religión*, como cosmovisión, como la única fuente de trascendencia que podemos esperar. (...)

J. Mosterín: (...) Prefiero la idea de Bertand Russell, que pensaba que la contemplación del cosmos “no hace ciudadanos del universo, y no sólo de una ciudad amurallada en guerra con las demás”. Puesto que la creencia en un Dios personal es producto del miedo, la única religiosidad que nos queda, y la única compatible con la ciencia, es la de Spinoza y Einstein, la que identifica a Dios con la naturaleza. >>

... la naturaleza se identifica con Dios pero también deviene “naturaleza humana”:

<< J. Mosterín: Einstein creía que, por medio del entendimiento, el ser humano puede liberarse de las supersticiones y los deseos personales, y conseguir una “actitud mental humilde” ante el cosmos. La posibilidad de sintonizar con el universo también forma parte de la naturaleza humana. [fin de la entrevista]. >>⁶¹³⁰

Mosterín va desde *La naturaleza humana* a la naturaleza de Dios, desde la filosofía a la ciencia:

<< La religiosidad de Einstein siempre fue una “religión cósmica”, como la de Spinoza, que identificaba a Dios con la naturaleza. >>⁶¹³¹

... de esta manera se propone una integración de religión, naturaleza y ciencia, implícita en el epígrafe *Religión cósmica de Einstein*:

<< Einstein siempre distinguía entre la religiosidad supersticiosa (la de las iglesias y los dogmas, la de los dioses personales y las almas inmortales) y religiosidad esclarecida o cósmica, compatible con la ciencia y basada en la superación de las tendencias egocéntricas: “La persona que considero religiosamente esclarecida es la que se ha liberado lo más que puede de los grilletes de los deseos egoístas y está preocupada con pensamientos, sentimientos y aspiraciones de valor suprapersonal”. >>

... y científicamente más allá del ego aparece Buda:

<< Cita a Buda y Spinoza como ejemplos. “Si uno de los fines de la religión es liberar a la humanidad, en la medida de lo posible, de los antojos, deseos y temores egocéntricos, el razonamiento científico puede ayudar.” “Por medio del entendimiento [el científico] alcanza la emancipación de los grilletes de las esperanzas y deseos personales y con ello consigue una actitud humilde... Esta actitud me parece ser religiosa en el sentido más elevado de la palabra”. Las tres citas de este párrafo proceden de Albert Einstein, *Ideas and Opinions* (1954), p. 44, 48 y 49 >>⁶¹³²

Wilber en el epígrafe dedicado a *Ciencia y religión* también cita a Buda y a Spinoza:

<< Lo que me parece importante es la fuerza de ese contenido suprapersonal y la profunda convicción sobre la trascendencia de su significado, dejando aparte el hecho de si hay o no un intento de unir ese contenido con un ser divino, pues de otra forma no sería posible considerar igualmente a Buda y a

⁶¹²⁹ MOSTERIN Jesús, *La naturaleza humana*, Espasa Calpe, Madrid, 2006, p.186

⁶¹³⁰ SAMPEDRO J., *Jesús Mosterín. La apuesta por el individuo*, El País Semanal 1536, 5 marzo 2006, p.18

⁶¹³¹ MOSTERIN Jesús, *La naturaleza humana*, Espasa Calpe, Madrid, 2006, p.388

⁶¹³² *Op. cit.* p.389

Spinoza como personalidades religiosas. Por consiguiente, una persona religiosa o devota lo es en el sentido de que no tiene la menor duda de la significación y carácter elevadísimo de esos contenidos y metas suprapersonales, que no pueden ni necesitan ser fundamentados de modo racional. >>⁶¹³³

Precisamente Wilber cita el mismo texto de Einstein que también interesa a Mosterín:

<< Albert Einstein (1879-1955). Los capítulos siguientes han sido tomados de su obra *Ideas and Opinions* (Nueva York, Crown Publishers, 1954). Se ha descrito el misticismo de Einstein como una mezcla de Spinoza y Pitágoras; el cosmos está presidido por un orden central, que puede ser captado por el alma a través de la unión mística. Siempre estuvo profunda y devotamente convencido de que, aunque la ciencia, la religión, el arte y la ética constituyen empeños necesariamente distintos, la motivación que realmente subyace en todos ellos es el asombro ante la faz del “Misterio de lo Sublime”. >>⁶¹³⁴

Insistiendo Mosterín desde la tesis investigadora en el texto de Einstein, publicado un año antes de su muerte:

<< Entre la religiosidad cósmica y la ciencia no sólo no hay oposición alguna, sino que la primera es el motor de la segunda. La religiosidad de Einstein estaba basada en el intento de comprensión del Universo y en la admiración e identificación emocional con el Universo. “Este conocimiento y esta emoción constituyen la verdadera religiosidad; en este sentido, y sólo en este sentido, yo soy un hombre profundamente religioso. No puedo concebir a un Dios que premie o castigue a sus criaturas o que posea una voluntad como la nuestra. Tampoco puedo concebir a un individuo que sobreviva a su muerte física (...) El individuo siente la futilidad de los deseos y fines humanos y el orden sublime y maravilloso que se revelan en la naturaleza y el mundo del pensamiento (...) Y quiere experimentar el Universo como un todo único y lleno de significado”. >>

... en este sentido la “religiosidad” (de amplio espectro que incluye a Buda y San Francisco) se integra en modo intemporal con la filosofía y la ciencia interesada por la naturaleza exterior / interior (“un todo único”):

<< Einstein atribuye esta religiosidad a Demócrito, Buda, san Francisco de Asís y Spinoza, así como a los científicos creativos. En efecto, “el sentimiento religioso cósmico es el motivo más poderoso y más noble de la investigación científica”, el que había inspirado a Kepler y Newton y seguía inspirando al mismo Einstein. “Como se ha dicho, y no sin razón, en esta época materialista nuestra los trabajadores científicos serios son la única gente profundamente religiosa”. A. Einstein, *Ideas and Opinions* (1954), p. 40 >>⁶¹³⁵

En el budismo y desde el cuestionamiento de la naturaleza del lenguaje, la realización se entiende también como “Iluminación” espiritual:

<< El objetivo que se proponen los budistas, sea cual fuere su secta, es conocer la *anuttara-samyak-sambodhi*; la Suprema y Perfecta Iluminación. La Iluminación no es más que la liberación (*vimoksha*); es también el *nirvana*, alcanzado en el curso de la vida terrena. Con todo, los términos como “alcanzar”, “obtener” o “conseguir” sólo son aproximaciones falaces. Definir la Iluminación como un objetivo significa concebirla como una realidad exterior, como una especie de región perfecta a la que accederá el ser algún día. Pero el lenguaje es discriminatorio por naturaleza. Nada más comenzar a hablar de la Iluminación, las palabras me confunden. >>⁶¹³⁶

⁶¹³³ WILBER Ken (ed.) *Cuestiones Cuánticas. Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Kairós, Barcelona, 1988, p.165

⁶¹³⁴ *Op. cit.* p.155

⁶¹³⁵ MOSTERIN Jesús, *La naturaleza humana*, Espasa Calpe, Madrid, 2006, p.390

⁶¹³⁶ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.91

02.8.05- Obra y *opus* desde lenguaje

El lenguaje también tiene un amplio espectro y así en latín el término *opus* / la obra, puede ser de arte incluso:

<< *opus -eris*: n. trabajo (*o. servile*, trabajo de esclavo; *magno opere*: adv. con insistencia, grandemente. // obra [mil.] obra de fortificación (...) // construcción, *CONS (*publica opera*, obras públicas, *OPU) // trabajo del campo // obra de arte, literaria // acto propio de un cargo (*o. censorium*, un acto de censor).>>⁶¹³⁷

También el término original latino tiene conocidas connotaciones religiosas, incluso directamente se establecen derivas encadenadas en cierta correspondencia tales como obra / *opus dei* / “canonización”:

<< La canonización, el próximo domingo, de Josemaría Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei, será una “fiesta” para toda la Iglesia, porque “los santos son universales”, dijo ayer Flavio Capucci, miembro de la Obra, atribuyó a los efectos benéficos del pontificado de Juan Pablo II, el “cambio cultural” que ha permitido que san Josemaría haya sido escogido sin las polémicas que suscitó su beatificación, en 1992. (...) Llevar a los altares a su fundador le ha costado al Opus 480.000 euros, “una cantidad abordable” dijo Capucci, que no dio las cifras de la ceremonia del domingo.>>⁶¹³⁸

La asociación lingüística *Obra-Dei*, relaciona también la vida en el mundo con la divinidad, en un doble sentido ascendente / descendente o “canonización” / “santidad” en vida cotidiana / “actividades humanas” / “profesional”:

<< La canonización de Josemaría Escrivá de Balaguer reaviva la polémica sobre el poder y la obra de Dios. Basta leer *Camino*, (...) para hallar la materia prima en sus 999 máximas de la que se nutre la controversia que rodea al Opus Dei.

Dice la máxima 347 (incompleta) de *Camino*, la *biblia* del Opus Dei: “Para que El reine en el mundo hace falta que haya quienes, con las vista en el cielo, se dediquen prestigiosamente a todas las actividades humanas y, desde ellas, ejerciten calladamente (y eficazmente) un apostolado de carácter profesional”.

Dice la 387: “El plano de santidad que nos pide el Señor está determinado por estos tres puntos: la santa intransigencia, la santa coacción y la santa desvergüenza”. >>

Este es un contemporáneo texto sagrado, que utilizando el término *Camino* se aproxima inconscientemente al término “Do” (que venimos citando reiteradamente) que como ya citamos en Oriente se asocia con Vía o Camino espiritual (también aplicado a otras disciplinas, artísticas incluso):

<< El librito va en la maleta de la inmensa mayoría de las decenas de miles de fieles y centenares de miles de simpatizantes que han viajado a Roma para asistir hoy a la canonización del autor de este peculiar éxito de ventas (más de cuatro millones de ejemplares) que allá por 1928 fundó una organización religiosa basada en buscar la santidad en la vida cotidiana y que se ha extendido desde España (33.000 fieles) hasta más de 80 países (con otros 52.000) de todos los continentes, sobre todo Asia y América Latina.>>⁶¹³⁹

Así la ‘*opus*’ deviene cuantitativamente ‘*magna*’, pues según estos datos son unos 55.000 los fieles a la obra en el mundo:

<< El postulador defendió también el trabajo realizado a lo largo de los 21 años que ha durado el proceso de llevar a los altares a Escrivá, (...) >>

... lo que no evita ciertos aspectos ocultos, desde el mismo proceso “dogmático” de la canonización, hasta otras cuestiones críticas:

⁶¹³⁷ AA.VV. *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino*, Biblograf /Spes y Vox, Barcelona, 1964

⁶¹³⁸ GALAN Dolores, *El Opus da las gracias al Papa*, El País, 4 octubre 2002, p.34

⁶¹³⁹ MATIAS LOPEZ, Luís - PEREZ DIAZ Santiago, *El Opus sube definitivamente a los altares*, El País - Domingo, 6 octubre 2002, p.8

<< Pero, “como la santidad es un acto dogmático, que implica la infalibilidad del Papa”, el nuevo santo tendrá que ser aceptado y arrinconadas las críticas de quienes llegan a “atribuirle defectos morales como la vanidad, la iracundia”, o suponerle simpatías nazis.
Capucci insistió ayer en que lo importante serán los fieles de a pie (hasta el momento hay 218.000 reservas) llegados de 84 países, aunque la Obra sólo tiene presencia organizada en 70 países. >>⁶¹⁴⁰

También aparecen aspectos ocultos, en el lenguaje relacionado con la obra, grande incluso (“Gran Obra”):

<< Obra (*alquimia*): Término utilizado para designar el magisterio o alguna de sus partes. Se puede hablar de esta forma de tres obras:

1. La que lleva la materia lejana de la piedra al estado de materia cercana.
2. La que conduce al estado de rebis.
3. La que culmina con la Piedra Filosofal.

Irineo Filaleteo expone, someramente, en un pequeño tratado titulado *Principios de Filaleteo* cómo realizaba su magisterio:

“1º No emprendáis jamás la Gran Obra siguiendo las reglas que puedan sugerir los ignorantes (...)”>>⁶¹⁴¹

Recordemos que el término ‘Gran’ / “magno” (opus) ya aparece en latín:

<< opus -eris: n. trabajo (o. *servile*, trabajo de esclavo; *magno opere*: adv. con insistencia, grandemente.>>⁶¹⁴²

En los principios ocultistas de la obra (Irineo Filaleteo en *Principios de Filaleteo*), aparecen otros interesantes conceptos asociados, como el espejo en el “azogue” y el “Arte” (con mayúsculas) asociado al oficio de la realización:

<< Obra (*alquimia*): “4º Nuestro Mercurio parece ser una sustancia similar al azogue ordinario; pero difiere por su hechura, pues posee una forma celeste e ígnea y una virtud excelsa, cualidades que recibe nuestro Arte, dedicado a su preparación.” >>⁶¹⁴³

Siguiendo con los principios ocultistas (Irineo Filaleteo en *Principios de Filaleteo*) de la obra alquímica aparece cierto elogio a la lentitud (“no precipitar”) y también a la práctica continua (“no se apague vuestro fuego”) necesaria para la realización (también recomendada para la meditación *za-zen*, por ejemplo):

<< “16º No precipitar nada en la esperanza de recoger la cosecha -quiero decir, la Obra- antes de su madurez; (...)”

17º Cuidad que no se apague vuestro fuego ni un sólo instante; porque una vez se enfríe la materia, se perderá sin remisión la obra.” >>⁶¹⁴⁴

Otros autores al referirse a la Gran Obra, implican a las ciencias tradicionales que adquieren una dimensión sagrada y multidisciplinar:

<< La gran obra: *Las ciencias tradicionales*: La ciencia experimental está basada en el principio de reproductibilidad de los efectos. (...)

Las ciencias tradicionales o sagradas, son de un tipo diferente: no se basan en la experimentación, ni en la reproductibilidad de los efectos. Más bien parten de los principios enseñados y los aplican a la materia que les es propia. Se trata de un recorrido exactamente inverso, de las causas a los efectos. >>

... incluso con implicaciones a la identidad (“código genético”) que permiten sutiles interconexiones estructurales entre disciplinas:

<< Los principios de las ciencias tradicionales son, por tanto, innatos y forman casi un código “genético”, comparable con el ADN. Lo que vale para la astrología vale también para la geometría euclidiana y para

⁶¹⁴⁰ GALAN Dolores, *El Opus da las gracias al Papa*, El País, 4 octubre 2002, p.34

⁶¹⁴¹ ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.998

⁶¹⁴² AA.VV. *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino*, Biblograf /Spes y Vox, Barcelona, 1964

⁶¹⁴³ ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.999

⁶¹⁴⁴ *Op. cit.* p.1000

las matemáticas: se trata de un caso científico en el que la “ley” ya viene dada, mientras que el ámbito de las aplicaciones sigue estando sin definir.
La astrología, la alquimia, la geometría e incluso la magia forman parte del conjunto de las ciencias tradicionales. >>⁶¹⁴⁵

También aparecen implicadas muchas ‘disciplinas’ (en un sentido amplio y también literal) además de “la ciencia” (y también “las artes”) en la obra-Opus:

<< El objetivo de la organización, como afirma el Crónica, la revista de miembros, es “cristianizar las instituciones de la persona, de la ciencia, de la cultura, de la civilización, de la política, de las artes y de las relaciones sociales”. Así la trama espiritual y secular está bien trazada. La conexión ideal y más directa es a través de su portavoz. Joaquín Navarro-Valls, que ocupa un status de ministro en el entorno papal. Además hay 24 Obispos del Opus Dei repartidos por el mundo, incluyendo a Juan Luis Cipriani, el primer cardenal del Opus que votó en la elección papal. >>

... sorprendentemente estas consideraciones se hacen desde una revista de arquitectura contemporánea, que se queda perpleja ante la multiplicidad del *Opus* y que va más allá (“fuera del...”) de ‘las ciencias’ y parece que también de las ‘conciencias’:

<< Fuera del Vaticano, el Opus Dei está bien representado por Sur América donde ha penetrado en el gobierno, el ejército, los negocios y las instituciones financieras. >>⁶¹⁴⁶

Este interés de la arquitectura por la obra podría venir de la esencia misma de la “Gran obra”, desde la primera piedra (“Filosofal” incluso) para empezar a realizar la arquitectura trascendente:

<< Gran Obra. (*alquimia*) Aunque a veces se emplea como sinónimo de Gran Magisterio, la expresión Gran Obra viene referida más directamente al objetivo final de las operaciones alquímicas, cuya primera etapa es la obtención de la Piedra Filosofal.

Bernardo el Trevisano, en su obra *Ensayo sobre el arte de la Alquimia*, indica que para obtener los resultados deseados hay que utilizar la materia prima extraída de la mina: “nuestra obra se hace con raíz y con dos sustancias mercuriales tomadas en bruto, extraídas de la mina netas y puras, trabajadas con fuego de amistad”. >>⁶¹⁴⁷

Desde la lingüística se pone en evidencia un orientalismo (más o menos lejano) original del término, que ya interesó a los constructores de catedrales:

<< La gran obra: La alquimia: La alquimia forma parte de las ciencias tradicionales.

La palabra es de origen árabe y se refiere a *cheme*, “tierra negra”, símbolo de la materia prima de Egipto, donde esta ciencia tiene su origen en el mundo occidental. Existen otras tradiciones alquímicas, principalmente la india o la china. >>⁶¹⁴⁸

Podemos decir que, en cierta medida, obra (grande o / y pequeña), *opus* y orientalismo (dotado de indispensable vacuidad) inciden en la arquitectura de Miguel Fisac:

<< Era aquella -finales de los cuarenta- una época de tal desinformación que desconocía la existencia de lo que se ha venido a llamar, después, arquitectura orgánica; y una cita de Lao-Tse, en un libro sobre Wright, me puso en la pista de ese concepto espacial y esencial: “Cuatro paredes y un techo no son arquitectura sino el aire que queda dentro”. Esto no es exactamente lo que dice el *Tao-Te-King*, pero el resultado práctico de su paradójico lenguaje filosófico puede considerarse como muy aproximado. >>⁶¹⁴⁹

A este respecto, recordemos la gran obra realizada por el arquitecto Fisac al poner la primera piedra del *Opus*, pero también la última:

⁶¹⁴⁵ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.103

⁶¹⁴⁶ DEUTINGER Theo - RAMO Beatriz, *Opus Dei*, Pasajes de arquitectura y crítica 73, p.24

⁶¹⁴⁷ ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.709

⁶¹⁴⁸ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.104

⁶¹⁴⁹ FISAC Miguel, *Una manera de ver la Arquitectura* en Documentos de Arquitectura 10: Miguel Fisac, p.10

<< De todo es sabido que Fisac fue uno de los fundadores del Opus en España. Estuvo muy cerca de Escrivá de Balaguer y durante muchos años vivieron juntos en la misma casa. Una casa de la Obra, naturalmente: “Después de la guerra, yo fui una persona que empezó a ganar dinero con facilidad, cuando ellos, los del Opus, no tenían ni una perra. En realidad no es que tuvieran un interés tremendo en mi persona, sino en el dinero que ganaba”. Porque Fisac, claro está, daba sus ingresos a la organización. “Desde el principio entré de una manera un poco equivocada y quise marcharme durante todos los años que estuve en el Opus yo quería marcharme, (...) y al final ya tuve que salir con desesperación, me voy y se acabó”. Eso fue en 1955. >>⁶¹⁵⁰

Mística (anticipo de la tesis de Ceberio sobre “Juan de la Cruz” sin el “san”) y *Opus* se con / funden en la trascendente arquitectura / arte (“obra de Arte) de Fisac dotada de un indefinible “no se qué”:

<< (...) otro factor menos tangible, más difícil de aprehender, que dentro de lo impalpable de su captación podríamos asegurar que existe y es “un no se qué” al que se refiere San Juan de la Cruz en sus poesías, con una gran carga inconsciente, que hace que aquello que ya es una realidad material y que cumple una necesidad objetiva sea, además, una obra de Arte: tenga la fuerza expresiva de trascender lo puramente racional y transmitir, a los demás, los sentimientos del artista. >>⁶¹⁵¹

Pero retomando la ciencia (“ciencias sagradas” y “todas las artes”) de la Gran obra, aparece el fundacional exotismo de Egipto y el hermetismo del cuerpo en el secreto de la arquitectura:

<< Hasta nosotros han llegado textos que llevan el nombre de *Corpus hermeticum*, tradicionalmente atribuidos a Hermes Trimegisto (es decir, ‘tres veces grande’), identificado con el dios egipcio Thot, protector de todas las artes y de las ciencias sagradas. Hermes es también el nombre griego del dios Mercurio, que se refiere tanto al Mercurio filosófico como a la piedra, llamada Erma, que se le dedicó. En este simbolismo encontramos la fluidez de Mercurio, entendido aquí como el metal homónimo, así como la firmeza de la piedra que estabiliza este dios en Erma.>>⁶¹⁵²

Valoremos ahora el peculiar lenguaje ‘original’ del *Corpus hermeticum* que participa poéticamente del arte (musical incluso), de la salud y de la espiritualidad:

<< XVIII. Sobre el alma estorbada por las afecciones del cuerpo: (5) Nadie censura jamás al músico por culpa de un accidente que afectó a su instrumento. (...)

Así acontece también con vosotros, oh muy honorables: vosotros, a vuestra vez, habéis de acordar la lira interna y ajustarla al ‘divino’ músico. (6) Pero ahora lo veo: algún artista se prepara para una composición de gran talento, e incluso sin tocar su lira, de algún modo se utiliza a sí mismo como instrumento y encuentra alguna secreta manera para templar su cuerda y sanarla, dejando estupefacta a la audiencia por el hecho de convertir algo deficiente en una cosa espléndida. Cuentan que cierto tañedor de cítara, caro al dios protector de la música, participaba en cierta ocasión en un certamen de canto con acompañamiento de cítara, pero que entonces se le rompió una cuerda y no podía continuar con su ejecución, hasta que el favor del dios poderoso restauró la cuerda para él y le concedió la gracia de la fama. >>⁶¹⁵³

... pero, siguiendo en el contexto del ocultismo obra-*opus*, pasemos de la ciencia de la música a la ciencia arquitectónica, que en ciertos *Pasajes* se muestra interesada en ‘desvelar lo oculto’:

<< Las estructuras generales son cada vez más determinantes en nuestro mundo global, en la línea de desaparición de estructuras sociales, económicas y políticas que muestran el medio contemporáneo en que la arquitectura se desarrolla, y su diagramación útil a la comprensión formal de los flujos de información y poder (...)>>

... pero la “Obra de Dios” no parece querer manifestar ciertas implicaciones:

⁶¹⁵⁰ MONTERO Rosa, Miguel Fisac. *El gran superviviente*, El País Semanal 1426, 25 enero 2004, p.16

⁶¹⁵¹ FISAC Miguel, *Una manera de ver la Arquitectura* en Documentos de Arquitectura 10: Miguel Fisac, p.45

⁶¹⁵² ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.104

⁶¹⁵³ COPENHAVER Brian P. (ed.) *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Siruela, Madrid, 2000, p.192

<< La religión y la política siempre han sido malos compañeros de cama. Por muy alejadas que estén la UE y los EEUU en términos geopolíticos, existe una preocupación común en sus agendas políticas: la secularización de los países islámicos. Mientras la UE intenta presionar al gobierno turco, los EEUU usan la fuerza en Irak. Existe otro movimiento del que se habla menos a los pies de los poderes de los cinco continentes: el Opus Dei (la Obra de Dios). Esta controvertida organización está intentando desde el corazón de La Iglesia Católica Romana volver a estrechar los lazos entre el mundo espiritual y secular.>>⁶¹⁵⁴

Es evidente que el término ‘globalización’ resulta muy apropiado para describir el devenir histórico de esta *obra*:

<< Fundada en 1928 por el español Josémaría Escrivá de Balaguer, el Opus Dei cuenta con 84.000 miembros alrededor del mundo. (...) el poder que reúnen lo hace más espectacular. Bajo el papado de Juan Pablo II la organización se convirtió en la fuerza dominante de la Curia Romana declarándose ‘prelatura personal’. Se dice que es más rica que muchos países del Tercer Mundo. Su sede se sitúa en el corazón de Nueva York. >>⁶¹⁵⁵

Aspectos que sintonizan con el alejamiento del Opus vivido por Miguel Fisac, (paradójico en un notable miembro fundacional) que sale fuera del ‘círculo vicioso’ (“nuevo círculo de relaciones”) y que, no obstante, ha realizado grandes obras religiosas, también admiradas por el ateísmo:

<< La creciente popularidad de Miguel Fisac como autor de arquitecturas religiosas no impidió un progresivo alejamiento del Opus Dei, con cuyo fundador confesaba personalmente sin que esta circunstancia excepcional ayudase a soldar el vínculo entre ellos. Tras un viaje alrededor del mundo en 1955, Fisac abandonó definitivamente la organización -con la repercusión esperable por su perfil público y su pertenencia al núcleo original- y en 1957 contrajo matrimonio con Ana María Badell, actuando de padrino el doctor Marañón, al que había conocido durante la obra del Instituto Cajal; el famoso médico estaba casado con una hija del editor liberal Moya, emparentado también con Ana María, de manera que el resentimiento hostil de la institución que hasta entonces le había apoyado se vio compensado por un nuevo círculo de relaciones. >>⁶¹⁵⁶

Esta dramática ‘separación’ de Fisac se evidencia conceptualmente antagónica de la histórica y polémica “unión en España de la iglesia y el estado”:

<< En una carta, el fundador del Opus Dei, felicita al dictador por la unión en España de la iglesia y el estado. Según Giles Tremlett “los 84.000 miembros del Opus Dei en el mundo niegan que Escrivá apoyara activamente a Franco”. De todas maneras, este documento muestra que al menos Escrivá admiraba a Franco. >>⁶¹⁵⁷

... además *la obra* tiene un poco conocido (‘ciencias ocultas’) devenir histórico:

<< En España, como fenómeno social y religioso estuvo muy presente en la España franquista, pero su cima política fue alcanzada durante los noventa cuando 7 ministros del gobierno pertenecían a la organización. >>⁶¹⁵⁸

Posteriormente se desvela que en la época del gobierno de Aznar las cosas no son muy diferentes:

<< José María Aznar. Al menos siete ministros del gobierno de José María Aznar, inclusive Federico Trillo, el ministro de defensa, están relacionados con el Opus Dei y dos de los hijos de Aznar atendieron a escuela del Opus Dei. (...) Federico Trillo, ex Ministro de defensa. José Manuel Romay Beccaría, ex Ministro de Sanidad. Isabel Tocino, ex Ministra de Medio Ambiente. Loyola de Palacios, ex Ministra de Agricultura. Javier Arenas, ex Ministro de Trabajo y Asuntos Sociales. Jaime Mayor Oreja, ex Ministro

⁶¹⁵⁴ DEUTINGER Theo - RAMO Beatriz, *Opus Dei*, Pasajes de arquitectura y crítica 73, p.24

⁶¹⁵⁵ *Ibidem*.

⁶¹⁵⁶ FERNANDEZ-GALIANO Luís, *Libertades cotidianas desde el Cerro del Aire*, AV Monografías 101 (2003) Miguel Fisac, p.59

⁶¹⁵⁷ DEUTINGER Theo - RAMO Beatriz, *Opus Dei*, Pasajes de arquitectura y crítica 73, p.25

⁶¹⁵⁸ *Op. cit.* p.24

del Interior. Jose María Michavilla, ex Ministro de Justicia. Mariano Rajoy, ex Ministro de Interior y leader del Partido Popular. >>

... por otro lado, la trama oculta de la obra-*Opus* tiene conexiones europeas, por lo que también se advierte su peligrosidad internacional (“comisión parlamentaria belga”):

<< Fabiola de Mora y Aragón. El Opus Dei se introdujo en la aristocracia Católica en Europa a través de ella, que está relacionada con la Casa de Aragón a la familia de Borbón. Uno de los reveses más amargos para el Opus Dei fue cuando una comisión parlamentaria belga posicionó a la organización en la lista de las sectas religiosas más peligrosas introduciendo en la legislación un estricto control sobre ella. >>⁶¹⁵⁹

Una ‘negatividad’ colectiva que parece sufrir personalmente Fisac:

<< (...) Fisac, uno de los arquitectos españoles más importantes del siglo XX (algunos expertos le consideran el mejor) se convirtió en una especie de apestado. Fue aislado, olvidado, ninguneado. El achaca la mayoría de sus problemas a la inquina del Opus, (...)

Yo tuve que cerrar el estudio porque estuve todo un año sin recibir ni un solo encargo. Me pasó que, al salir del Opus, tenía muchas cosas en marcha, había una gran inercia de trabajo, de modo que de primeras no hubo ningún cambio. Yo había empezado a trabajar muy fácilmente desde que salí de la escuela, y nunca necesité al Opus para colocarme. >>⁶¹⁶⁰

Finalmente Fisac proyectó su última obra-*Opus* en el devenir de la religiosidad a la espiritualidad y de la tierra al ‘cielo’:

<< Llevaba años preparándola, Miguel Fisac orquestó la ceremonia de los adioses como su último proyecto. El progresivo despojamiento, la creación de la fundación, el traslado de los archivos a Ciudad Real, las disposiciones finales y hasta sus “poemas de la buena muerte” conducen serenamente hasta su desaparición luminosa en el Cerro del Aire, al alba de un viernes de mayo. (...) este gigante de la arquitectura española ha abandonado el reino de este mundo con la plácida aceptación que parece reservada a los creyentes en el otro. Fisac dejó el Opus Dei poco antes de contraer matrimonio en 1957, pero sus discrepancias públicas con la institución que había contribuido a fundar no afectaron a sus convicciones religiosas, que le hacían esperar el tránsito de la muerte con una naturalidad de emocionante elegancia. >>⁶¹⁶¹

Fisac paso antes por la “nada” (en cierto modo afín a la ‘muerte del ego’), pero también conoció un re-nacimiento conclusivo:

<< Y no me encargaban nada. Y así, año tras año, fueron bajando las obras, hasta que a principio de los setenta tuve que cerrar el estudio y ya nunca lo he vuelto a abrir. (...)

Pregunta: De modo que ha pasado por verdaderos apuros económicos...

Respuesta: Lo pasamos muy mal, muy angustiosamente, muy de mala manera, sin hacer prácticamente nada. Y más o menos seguimos igual, eh...

Pregunta: Pero ahora acaba de hacer dos obras. Un teatro en un pueblo de Sevilla y el polideportivo de Getafe, que es una obra que ha ganado por concurso; a su edad [90 años], eso es casi como para entrar en el libro de récords del Guinness. >>

... en su caso, por sus múltiples “críticas” fue obligado al ‘ensimismamiento’:

<< Por sus críticas al Opus, y al sistema, y al franquismo, del que por otro lado provenía, y por su posición siempre independiente, fue quedándose más y más aislado: “Yo me jugué la cara, unas veces siendo del Opus y otras veces sin ser del Opus, metiéndome con las autoridades, que es la mejor manera de jugarse la cara. Como yo había hecho la guerra con Franco, me creí en el derecho no ya de ocupar un puesto oficial, que pude ocupar, sino de hablar y decir lo que me diera la gana”. >>⁶¹⁶²

Y Fisac tuvo que sufrir (‘noche oscura del alma’ en la mística) una polarización paradójica que le condujo a una conclusiva negación:

<< Le aborrecían los suyos naturales, pero tampoco era reivindicado ni amparado por las izquierdas: “Sí, la verdad es que nunca he tenido ningún apoyo. Pero me ha pasado una cosa: Rodríguez Valcárcel quiso

⁶¹⁵⁹ *Op. cit.* p.25

⁶¹⁶⁰ MONTERO Rosa, *Miguel Fisac. El gran superviviente*, El País Semanal 1426, 25 enero 2004, p.16

⁶¹⁶¹ FERNANDEZ-GALIANO Luís, *Muere Fisac, un referente de la elegancia*, El País - Babelia, 13 mayo 2006, p.39

⁶¹⁶² MONTERO Rosa, *Miguel Fisac. El gran superviviente*, El País Semanal 1426, 25 enero 2004, p.16

meterme en política con Falange, y yo le dije que no; y luego me llamó Tierno Galván para decirme que quería que estuviese en su lista aunque fuera como independiente. Esto quiere decir que yo estaba completamente libre para irme con unos o con otros, y que no me fui con ninguno de los dos porque la política no me tienta nada, y además estoy convencido de que lo haría muy mal (...). >>⁶¹⁶³

También aparece otra polarización, ahora estética Escrivá / Fisac, como proyecto de futura ‘obra escindida’ (ética):

<< Pregunta: En alguna entrevista dijo que los únicos mamarrachos que había hecho en su vida habían sido algunas residencias del Opus.

Respuesta: Ah, sí, pero de decoración, porque monseñor Escrivá tenía un gusto deplorable, de relumbrones y de dorados y de retorcidos. Y, claro, sobre todo en dos residencias que hice tuve que aceptar que me pusieran alguna cabeza de ciervo en una chimenea y cosas así. Pero, vamos, tampoco me impusieron grandes cosas contra mi voluntad. >>⁶¹⁶⁴

Por lo que deviene ‘lógica’ la escisión sexista en la arquitectura más paradigmática del *Opus Dei*:

<< *Edificio de la Sede del Opus Dei*. Manhattan, Nueva York. Arquitectos: May + Pinska. Coste: 47 millones de dólares. Tamaño: 124.000 m². Estado: completado en 2001. Cliente: National Center Foundation. Altura: 69 metros.

Breve descripción del programa del edificio por May + Pinska: Entradas de hombres y mujeres separadas y en calles diferentes. Diseño de siete capillas y sacristías. (...) Aparcamiento separado para hombres y mujeres. (...) Separación visual y acústica entre hombres y mujeres en el edificio. Dormitorios, salones y oficinas para aproximadamente 100 residentes. >>⁶¹⁶⁵

Finalmente la arquitectura de Fisac más allá de la *sociedad del espectáculo* (“revistas especializadas”) deviene intemporal y con un proyecto de vida centrado en la realización del sí mismo (“itinerario” alternativo al *Camino del Opus*) que interesa a la dimensión espiritual:

<< (...) mi arquitectura, en este momento, no está de moda. No tiene los valores que hoy se cotizan en las revistas especializadas, ni la relevancia gráfica en planos y perspectivas y el confusionismo grandilocuente y conceptual que esos medios de comunicación demandan para su lucida publicación. Pensando en el por qué de esta situación de desfase -y prescindiendo de otros factores sociológicos bastardos que también pudieran interferir- creo que mi arquitectura responde al itinerario que yo he procurado seguir para formarme como arquitecto. >>⁶¹⁶⁶

Queda patente la polarización entre la realidad de la obra y la no obra o proyecto / idea. A este respecto recordemos que la “Obra de Dios - Opus Dei” nace como fruto de un proyecto / idea con la creativa ‘gracia’ (“inspiración” y visualización creadora) de Dios, en devenir desde el cielo a la tierra:

<< (...) se produjo la fundación del Opus en 2 de octubre de 1928, mientras participaba en unos ejercicios espirituales, ya ordenado sacerdote. Tras oficiar la misa, se recogió en su habitación para releer unos textos que había escrito. Entonces “*vio* el Opus Dei: recibió una inspiración de Dios que le ilustraba con claridad sobre lo que debía ser el Opus Dei, su naturaleza, su espíritu y su apostolado” (*Fuentes para la historia del Opus Dei*, Ariel). >>⁶¹⁶⁷

En el polo opuesto, entre la transparencia del cristal y el ocultismo de la *caja negra* re-citamos la importancia metodológica de diseñar desde la realidad, desde la obra dotada de implicaciones éticas:

⁶¹⁶³ *Ibidem*.

⁶¹⁶⁴ *Op. cit.* p.18

⁶¹⁶⁵ DEUTINGER Theo - RAMO Beatriz, *Opus Dei*, Pasajes de arquitectura y crítica 73, p.24

⁶¹⁶⁶ FISAC Miguel, *Una manera de ver la Arquitectura* en Documentos de Arquitectura 10: Miguel Fisac, p.5

⁶¹⁶⁷ MATIAS LOPEZ, Luís - PEREZ DIAZ Santiago, *El Opus sube definitivamente a los altares*, El País - Domingo, 6 octubre 2002, p.8

<< Parafraseando a Victor Papanek, es posible afirmar que el *diseñar para el mundo real* sea el objetivo principal de un proyecto, sea éste de las características que sea. Lo cual implica una actitud ética que debe ser complementaria de la actitud metodológica que ayuda a resolver el proyecto. La metodología, ya sea ésta de *caja negra*, de *caja translúcida* o un *sistema autorregulado*, puede quedar como mero ejercicio lógico o formal sin contenido, si no viene acompañada de una actitud vital, una intención, y una posición ética, que comprometa en una valoración. >>

Quesada desde el titular concepto de *publicidad, purismo, humanismo en los procesos de creación* visualiza un devenir problemático (“confrontaciones diversas”) del proyecto a la obra:

<< (...) esta necesaria actitud, supone a menudo entrar en confrontaciones diversas entre promotor, diseñador y usuarios. Entre las numerosas posiciones y salidas a este conflicto, he creído oportuno destacar tres que las definiré como: publicista, purista y humanista. >>⁶¹⁶⁸

Precisamente la interacción “entre el cielo y la tierra” es la enseñanza oculta en la “Gran Obra”, que interesa, incluso, a los constructores de obras:

<< La Tabla de la Esmeralda es el documento más conocido del *Corpus hermeticum*, que reúne las obras que se atribuyen a Hermes Trimegisto y que está considerado como una colección de reglas por los alquimistas, porque prescribe la ley de correspondencia entre el cielo y la tierra, base de la Gran Obra: “Lo que está arriba debe ser como lo que hay abajo”. >>⁶¹⁶⁹

Obra que trata esencialmente en la transformación espiritual del propio cuerpo, que deviene áureo y finalmente ‘iluminado’:

<< La gran obra: La alquimia: (...) En consecuencia, el objetivo de esta ciencia no es la transformación pura y simple de los metales viles en oro, sino la transformación pura y simple de su propio cuerpo en “oro”. En efecto, la obra alquímica es la Gran Obra, que consiste en una transformación en luz, o en oro.>>⁶¹⁷⁰

Entre proyecto y obra flotan los *Castillos en el aire* que construyeron grandes arquitectos sin obra como Alberti o Leonardo:

<< Toda arquitectura es ideal, esto es, nace del encuentro de una forma mental (ideal o celestial) sobre un plano terrenal. La arquitectura, en verdad, sólo puede existir “a nivel” de proyecto, en tanto que proyecto. Hablar de “arquitecturas ideales” es hablar de arquitectura, de lo que la arquitectura “es” (antes que el no-ser de la materia la lastre para siempre y la convierta en un cascarón muerto). Los mejores arquitectos como Alberti o Leonardo, por ejemplo, casi nunca construyeron. Las mejores creaciones se quedaron en el papel. >>⁶¹⁷¹

... se toma así en consideración un histórico antagonismo proyecto-obra:

<< Es la materialidad la que ensombrece la idea. La transforma en sombra, desvitalizándola, matándola poco a poco. El edificio construido es papel mojado, una imagen desvaída de lo que era, de lo que es (en los planos). >>⁶¹⁷²

Así Azara redescubre la ciudad ideal fundamentalmente como no realización / *no-obra* / proyecto-idea:

<< Las ciudades ideales se han opuesto a las ciudades del presente. (...) Ciudades del futuro o ciudades surgidas del pasado, vueltas hacia un pasado nostálgicamente evocado y soñado. Su realización nunca podrá ser inmediata. Su construcción tendrá que ser siempre postergada. La ciudad ideal no podrá existir en el presente, no puede hacerse presente.

⁶¹⁶⁸ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.136

⁶¹⁶⁹ ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001, p.104

⁶¹⁷⁰ *Op. cit.* p.105

⁶¹⁷¹ AZARA P., *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.137

⁶¹⁷² *Op. cit.* p.138

Los seres humanos tenemos la suerte de tener sueños de ciudades ideales. Pero también el cielo nos ha incapacitado para construir las, aunque no nos haya impedido que pensemos siempre en ellas. Pues la hora del hombre habrá pasado el día venidero en que nuestras ciudades se vuelvan ideales. >>⁶¹⁷³

Desde la ‘imposibilidad’ programática explicitada a partir del mito arquitectónico, con-fundido entre cielo y tierra / proyecto y realización, ‘realizamos’ un punto y aparte. ‘Saltamos’ al budismo zen que cuestiona el lenguaje, puesto que multiplicador de confusión, impidiendo la comprensión de la realización, entendida también como “Iluminación” espiritual. Por lo tanto, “no se puede decir nada”:

<< La iluminación y el deseo de la Iluminación. En último término no se puede decir nada. O también, sabiendo lo dudoso que es el lenguaje, se pueden multiplicar los términos mediante los que puede uno esforzarse en hacer comprensible la cuestión. De esta manera obraron los autores de los sutras [textos].>>⁶¹⁷⁴

02.8.06- Idea sin, obra

Hemos valorado a Leonardo como ‘no-arquitecto’ y ahora incluso llegamos a ‘considerarlo’ como ‘no-pintor’ redescubierto / iluminado por ‘el’ Sol (Lewitt):

<< (...) para él la pintura sigue siendo una “cosa mental” tal y como lo quería Leonardo da Vinci. Y, para demostrarlo, añadir que él sigue sin “ensuciarse las manos” porque sus pinturas murales no las pinta él directamente sino un equipo de ayudantes que son quienes verdaderamente la aplican *in situ*, siguiendo los dibujos y las detalladas instrucciones que Lewitt se ha encargado de elaborar previamente. >>⁶¹⁷⁵

Acabamos de citar la paradójica afirmación / negación de Pedro Azara valorando la ausencia de obra de Alberti como ‘no-arquitecto’. En esa línea discursiva Krufft en la *Historia de la teoría de la arquitectura* (por definición más próxima al proyecto que a la obra) indirectamente nos señala que en cierta medida continúa una tradición ‘clásica’, en la que remontándose hasta Roma destaca otro gran tratadista (de la ‘no-obra’), el ‘mítico’ Vitruvio:

<< De sus declaraciones se desprende que Vitruvio no fue un arquitecto de éxito. Cita solamente una construcción suya: la basílica en la ciudad provincial de Fano. Se sintió ignorado como arquitecto creativo. Con su tratado quiso reforzar la conciencia de la importancia de la arquitectura y dejar un monumento de sí mismo para la posteridad (Introducción a los Libros II y VI) >>⁶¹⁷⁶

... otros autores insisten también sobre la ‘no-obra’ de Vitruvio:

<< Vitruvio, ejercitado en su juventud y estudioso por muchos años, pone el punto de apoyo de su persuasión en la ciencia y denuncia la falacia de aquellos que se granjean el favor de los poderosos con ardides. Es claro que él mismo, a pesar de su práctica durante la guerra y de su meditación en tiempo de paz, no es un arquitecto de éxito. Nos lo prueba el silencio acerca de sus obras construidas. >>⁶¹⁷⁷

⁶¹⁷³ *Op. cit.* p.142

⁶¹⁷⁴ WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p.92

⁶¹⁷⁵ JIMENEZ Carlos *Sol Lewitt*, Lápiz n°183, p.84

⁶¹⁷⁶ KRUFFT Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura. 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1990, p.24

⁶¹⁷⁷ ARNAU AMO Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. 1. Vitruvio*, Tebar Flores, Madrid, 1987, p.34

Actualmente arquitectos que ‘tratan’ otras culturas, insisten en la vía de la no-obra, incluso de manera más radical, puesto que “nunca ha construido” excepto una paradigmática arquitectura oriental y Koren no lo oculta (contracubierta de su ‘tratado’):

<< Leonard Koren estudió arquitectura pero nunca ha construido nada (excepto un excéntrico pabellón de té) ya que le resulta engorroso desde un punto de vista filosófico diseñar objetos grandes y permanentes.>>⁶¹⁷⁸

Con Vitruvio se ejemplariza históricamente la escisión entre teoría (proyecto) y praxis (obra):

<< Los arquitectos del éxito son otros sin duda, desprovistos de *juicios verdaderos*. Al teórico envejecido en la tarea de teorizar corresponde sólo poner por escrito pacientemente sus argumentos. Probablemente, esa situación de la arquitectura romana se produce por vez primera en la historia y revela un estado *moderno* de la cuestión. El divorcio de la teoría y la práctica de la arquitectura sucede ahora como novedad que se afianzará por los siglos de los siglos. >>⁶¹⁷⁹

Lo cual obliga a un replanteamiento del concepto de obra de arte, contraponiendo la “operación artística” a “las obras de arte”:

<< En la actualidad, el modo de abordar el arte se caracteriza frecuentemente por una gran ingenuidad (...) Esta se manifiesta bajo dos aspectos opuestos a primera vista: considerando las obras de arte como lo esencial del arte o, por el contrario, atribuyendo a la operación artística las características de una comunicabilidad inmediata y directa. >>⁶¹⁸⁰

... así Perniola cuestiona existencialmente las *obras* (en ‘cursivas’):

<< (...) se plasma en las *obras*, prescindiendo de todo lo que es condición de la existencia de una obra de arte; (...) >>⁶¹⁸¹

Aunque Vitruvio casi nunca ha construido, ‘trata’ con toda normalidad sobre el concepto de “solidez” que Arnau considera como una parte fundamental de “las cualidades de la arquitectura”:

<< Constituido el cuerpo conceptual de la arquitectura en el Primer Libro de su Tratado, Vitruvio procede en el mismo a delimitar las *partes* de la misma -la *edificación*, la *gnomónica* y la *maquinaria*- y sus divisiones. (...)

Pues bien: a renglón seguido de la enumeración de estas partes, Vitruvio concluye: “Por su parte, estas cosas deben hacerse de modo que haya lugar una razón de solidez, de utilidad, de belleza..” (V. I/VI 7. I. pp.26 y 27). >>

... y en este contexto constructivo media el “sentido común”:

<< Para Vitruvio, observaciones tales son simples ejercicios del sentido común. La utilidad de la arquitectura es connatural a su origen. Su solidez ha sido supuesta con creces de Egipto a Grecia y se ha convertido en reto para los constructores contemporáneos romanos. Su belleza se ha consumado en el mundo griego. >>⁶¹⁸²

En cierta medida Perinola cuando ‘trata’ sobre *el arte conceptual y la no identidad del arte* está defendiendo a Vitruvio (‘no-arquitecto’), al considerar el papel reflexivo del arte y la recíproca negación jerárquica (“... no es la obra”):

⁶¹⁷⁸ KOREN Leonard, *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p. contracubierta

⁶¹⁷⁹ ARNAU AMO Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. I. Vitruvio*, Tebar Flores, Madrid, 1987, p.36

⁶¹⁸⁰ PERNIOLA Mario, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p.9

⁶¹⁸¹ *Op. cit.* p.11

⁶¹⁸² ARNAU AMO Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. I. Vitruvio*, Tebar Flores, Madrid, 1987, p.135

<< Lo que tienen en común situacionistas y conceptualistas es, ante todo, el rechazo de la forma. Kosuth mantiene una postura muy polémica respecto a la modernidad, que habría hecho prevalecer una concepción meramente formal y orgánica del arte: lo que cuenta no es la obra, sino la reflexión sobre la naturaleza del arte. >>⁶¹⁸³

... incluso la actual arquitectura para obras de arte, parece materializar el arte como idea:

<< Pregunta. ¿Cómo han cambiado los museos en los últimos años?

R. El principal cambio ha sido que los museos ya no exponen objetos, sino ideas. Los objetos se han convertido en medios secundarios para comunicar discursos. En Estados Unidos, sólo el 15% de los museos son de arte y el resto son de historia, ciencia o de otros temas, por lo que se han convertido en el detonante para explicar un discurso social o moral. Su misión es usar todos los medios a su alcance para embarcar a los visitantes en un viaje narrativo. >>⁶¹⁸⁴

Perniola, establece una creativa confrontación entre filosofía y arte:

<< El arte es, por tanto una actividad posfilosófica por dos razones al menos: en primer lugar, porque los filósofos se limitan a proponer un concepto estático de arte en vez de ampliar sus fronteras; (...) >>

... y por medio del arte conceptual, libera de la identidad al arte en las disquisiciones filosóficas del arte (necesariamente ‘del concepto’):

<< Para Kosuth el reto del arte es, precisamente, la reconquista de su credibilidad: como observa Gabrielle Guercio en la introducción a la obra de Kosuth *L'arte dopo la filosofia*, el artista contemporáneo “vive expuesto al riesgo de que la verdad aportada por la propia experiencia sea irremediablemente eclipsada por la presunta fisicidad de las obras”. (...) Una obra de arte no es más que la presentación de la intención del artista, el cual, tautológicamente, certifica esta cualidad. >>⁶¹⁸⁵

Badiola por su parte, parece reforzar aquella clásica distinción entre tratadista y arquitecto de éxito, al equiparar Chillida y Oteiza:

<< Pregunta: A usted se le considera el “protagonista” de la llamada “nueva escultura vasca”. Su referencia fundamental fue Oteiza. Hoy muchos artistas se quejan de que viven bajo el estigma de autores como Chillida o Tàpies, y que tendrían que “matar al padre”.

R.: Estoy de acuerdo. Chillida es un artista de gran éxito y al tiempo se consume en sí mismo. Lo mismo le pasa a Tàpies. Oteiza es el más marginal, es protestón, contradictorio, excesivo; para muchos es inagotable, ha tocado todo, su visión del mundo parece estar construida pues es caótica, por sus ideas es el artista contrario al artista perfecto. >>

... pero también la personal crítica objetual (*objetitos*) de Oteiza:

<< P.: ¿Cómo era su relación con él? R.: Muy dura, (...) es lo más cercano al genio, aunque no creo para nada en el concepto de genio. Era cañero, cuando me veía trabajar me decía: “¿Qué, haciendo *objetitos*?”. Eso ya se acabó. El artista se ha de dedicar a la política y a la enseñanza”. >>⁶¹⁸⁶

Desde el arte conceptual la obra de arte se interesa por la “identidad” (tautológicamente incluso con Kosuth) al tiempo que progresivamente se orienta hacia la naturaleza (“agua”) siempre en devenir (*in progress*):

<< A pesar de rechazar la esencia metafísica del arte, el arte conceptual queda anclado en la idea de una identidad del arte: éste se convierte en móvil, mutable, *in progress*, pero siempre determinable. En el caso de Kosuth, asume, además, el carácter de una tautología. (...) De este modo Kosuth aspira a un arte transparente; resulta particularmente significativo el hecho de que dedique una gran atención al agua porque ésta carece de forma y de color. >>⁶¹⁸⁷

⁶¹⁸³ PERNIOLA Mario, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p.91

⁶¹⁸⁴ SERRA Catalina, *Ralph Appelbaum / Diseñador de exposiciones*, El País 16 mayo 2003, p.36

⁶¹⁸⁵ PERNIOLA Mario, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p.92

⁶¹⁸⁶ MOLINA Angela, *Txomin Badiola*, El País-Babelia, 23 marzo 2002, p.17

⁶¹⁸⁷ PERNIOLA Mario, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p.93

La valoración de la idea y la consiguiente no-obra (no realización) también se manifiesta científicamente y curiosamente asociada al concepto de identidad (como nuestra tesis ‘seguida’ o ‘encadenada’), en el que, sorprendentemente, no hay vacíos intermedios (“no hay comas”), como puede apreciarse cuando se realiza un ‘tratado’ del ADN:

<< En los años cincuenta se conocían sustancias, como la acridina, que parecían incorporar una letra extra en cualquier posición del ADN. En el único experimento que hizo con sus propias manos en toda su vida, Crick demostró lo siguiente. Si se inserta una letra extra en un gen, el gen deja de funcionar. Si se inserta una segunda, sigue sin funcionar. Pero si se inserta una tercera, el gen recupera a menudo su función original. >>

... y en el que también, en cierta medida, aparece la tautología (“sinónimos”):

<< Crick dedujo de ello que los genes se escriben con palabras de tres letras, que no hay comas, que hay muy pocas palabras que no signifiquen nada y que, por tanto, el código genético está plagado de sinónimos. Son deducciones abstractas, pero exactas. >>⁶¹⁸⁸

De esta manera, Crick, maestro del ADN, paradójicamente se evidencia como un gran teórico y nulo ‘obra-dor’:

<< Era un gran teórico, pero un muy pobre experimentador, y me refiero a trabajar en el laboratorio, hasta el punto de que cuando se planteó la hipótesis de que cada aminoácido estaba codificado por tres nucleótidos (la hipótesis que se denomina de los tripletes) quienes estaban realizando los experimentos en Cambridge le pidieron, por favor, que no trabajase él directamente con las bacterias por miedo a que rompiese las placas de cultivos. >>⁶¹⁸⁹

Igual que Crick construye el fundamento del ADN (código genético) en la ciencia, Vitruvio establece teóricamente siglos atrás la arquitectura con (paradójicamente, dada su escasa experiencia constructiva) un sólido fundamento:

<< Con su envejecido buen sentido Vitruvio no hace de sus observaciones -justas, por otro lado- un esquema para el estudio sistemático de la Arquitectura. Advierte sencillamente que las arquitecturas deben ser *sólidas*, como todo lo que se quiere que dure, *útiles*, como conviene a una razonable economía social, y *bellas*, porque esa es su nobleza y su fascinación. >>

... fundamento explicitado en su código constructivo bajo el concepto “firmitas”:

<< El mismo nos los explica: “La razón de ‘firmitas’ será cumplida: cuando la hondura de los cimientos alcance terreno firme y el acopio de materiales se lleve a cabo con diligencia y sin regateo.” (V. I/VI 8.I. p.27)

Una vez más, Vitruvio apela a la *ratio*, que yo traduzco a la letra por *razón* y que equivale a norma. La norma de *solidez* se funda, pues, en una cimentación y una elección de materiales apropiada. >>⁶¹⁹⁰

Paradójicamente Vitruvio, aunque casi nunca ha construido, se interesa por muchas ciencias (como nosotros en esta tesis) y entre otras categorías valora la solidez constructiva. En el mismo sentido Fernández-Galiano también cita al arquitecto romano, un tanto paradójicamente a propósito de sendos maestros de obras, Clotet y Paricio, que no obstante ‘si’ materializan sus ideas:

<< Vitruvio consideraba que el arquitecto debía tener conocimientos de muchas ciencias, incluso de astronomía, pero de sus tres famosas categorías -*firmitas*, *utilitas*, *venustas*- es la solidez constructiva una de las que mayor atención reciben en su tratado. Los arquitectos son, ante todo, maestros constructores, artistas que saben hacer realidad sus concepciones espaciales, y para ello han de dominar un oficio que se remonta a los albores de la civilización.

Es esta visión particular del arquitecto como maestro de obras la que se aplica al análisis del trabajo de Lluís Clotet e Ignacio Paricio (...) Y William Curtis hace un recorrido crítico de sus edificios más significativos desde la óptica de la materialización de sus ideales compositivos. >>⁶¹⁹¹

⁶¹⁸⁸ SAMPEDRO Javier, *Después de la doble hélice*, El País 30 julio 2004, p.21

⁶¹⁸⁹ GARCIA BELLIDO Antonio, *Un titán de la biología*, El País 30 julio 2004, p.23

⁶¹⁹⁰ ARNAU AMO Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. I. Vitruvio*, Tebar Flores, Madrid, 1987, p.139

Para Vitruvio la “solidez” constructiva es conclusiva pero aparece ya desde el comienzo, desde la reflexión del proyecto. Concepto que Perniola asociaba a la obra de arte (a propósito del arte ‘conceptual’):

<< La *solidez* se descuelga como un *a priori* que precede a toda reflexión; la *utilidad* se cumple con la *economía* y la buena *disposición*; y la *belleza* resulta de la *simetría*. No se trata, pues, de partes -y Perrault pervierte a Vitruvio al interpretarlas como tales y mezclarlas con los primeros seis conceptos-, sino de controles sucesivos y acumulados para el buen fin de la arquitectura: son indicadores pertinentes para el recto juicio de la obra llevada a cabo. >>⁶¹⁹²

Incluso en las posteriores traducciones de Vitruvio (por Perrault) el concepto de “solidez” permanece genérico y artístico, a pesar de las más recientes ‘confusiones’:

<< Pero la *solidez*, la *utilidad* y la *belleza* son valores *genéricos* y no específicos de la arquitectura en el marco de las artes y de los ingenios humanos. Lo *específico* de ella se halla en el *orden*, en la *disposición*, en la *simetría*, en la *euritmia*, en el *decoro* y en la *economía*. Hacer de las dos una serie, como hace Perrault [importante traducción de Vitruvio publicada en Francia en 1673], confunde. >>⁶¹⁹³

02.8.07- Constructividad y constructivismo

El extraño término “constructividad” aparece entre los profesionales de la “construcción” como una actualización real de la “solidez” de Vitruvio:

<< En una encuesta (...) entre contratistas de la construcción miembros de CIRIA, se reconoció que la “constructividad” es uno de los primeros problemas de la construcción, dando a entender que los proyectistas de edificios no facilitan a los clientes del sector el máximo aprovechamiento de su inversión en cuanto a la eficiencia constructiva. Así se definía provisionalmente constructividad en un informe exploratorio publicado por CIRIA (en 1983) con el título de *Buildability, an Assessment*: “... La medida en que el proyecto de un edificio facilita la construcción con dependencia de los requisitos generales de un edificio terminado”. >>⁶¹⁹⁴

Esta sorprendente, pero necesaria, dependencia del proyecto de la construcción (recíproca del orden natural del proyecto a la construcción), es la definición que de la “constructividad” ofrece esta prestigiosa organización investigadora:

<< CIRIA (*Construction Industry Research and Information Association*, Londres), Asociación Británica para la Investigación e Información de la Industria de la Construcción, organismo independiente cuyo fin es iniciar y gestionar planes de investigación (...) >>⁶¹⁹⁵

De la influencia de la construcción sobre los proyectos, se desprende naturalmente el término constructividad en arquitectura. Pero se trata de un profundo “cambio de actitud” donde también el diseño aparece implicado, mediando los “constructivistas en Rusia” tal como Strike valora bajo el titular concepto integrador de *la industria, el arte y la arquitectura, 1920-1940* :

<< El cambio de actitud de los diseñadores con respecto a la industrialización ha de observarse con una visión más amplia. La Bauhaus no era el único lugar donde estaba teniendo lugar el debate, sino que participaba en una discusión internacional más generalizada que recibía una influencia especialmente

⁶¹⁹¹ FERNADEZ-GALIANO Luís, *Maestros de obras* en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.3

⁶¹⁹² ARNAU AMO Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. I.Vitruvio*, Tebar Flores, Madrid, 1987, p.140

⁶¹⁹³ *Op. cit.* p.141

⁶¹⁹⁴ ADAMS Steward, *Constructividad*, Ceac, Barcelona, 1990, p. 9

⁶¹⁹⁵ *Op. cit.* p.5

intensa de las polémicas suscitadas por los constructivistas en Rusia. El resultado de estos debates fue que la máquina y el proceso industrial se convirtieron, gracias a su progresiva investigación y exhibición, en una parte aceptada y respetable de la teoría del diseño. >>⁶¹⁹⁶

También desde el término “construcción” en escultura se aportan dos frases procedentes del constructivismo ruso, donde la “solidez” de la construcción en Vitruvio se ‘interioriza’ con Nakov:

<< “Lo que constituye la obra es tanto un resultado visual como la lógica de su funcionamiento constructor”. “La perfección de la forma moderna se sitúa en la solidez de su construcción interna”. (*La Revelación Elemental*. Andrei Nakov). >>⁶¹⁹⁷

La “constructividad” tiene un pasado pero quizás también un deseable futuro que parte del ‘pre-supuesto’ lógico de que la obra tendría que condicionar el proyecto:

<< Antiguamente el proyecto se fundaba en la constructividad. De hecho, el proyecto venía condicionado por lo que era posible construir, dados los medios entonces existentes. La piedra y el ladrillo eran los principales materiales empleados en los grandes edificios y es muy instructivo examinar el desarrollo de las técnicas constructivas con estos materiales en relación con la evolución de la forma de los edificios.>>⁶¹⁹⁸

Brancusi aparece ‘anticipadamente’ mediando la naturaleza (“origen campesino”) en la construcción escultórica y en el constructivismo (ruso necesariamente):

<< Una de las más decisivas aportaciones del constructivismo ruso al arte moderno, entre otras muchas de sus virtudes, radica en la impregnación o extensión a las artes plásticas, de la lógica y economía constructiva, de la sobriedad funcional de la arquitectura y de la ingeniería. Virtud que ya se puede encontrar anticipada en Brancusi, pero tal vez más fruto de su condición de artista auroral, tocado por la sencillez primigenia de su origen campesino, que formado entre los postulados de la ingeniería. Posiblemente el maestro rumano, no olvidemos que trabajó para Rodin en su juventud, trató de conservar lo bueno de lo viejo y adoptar lo bueno de lo nuevo, la búsqueda, la innovación, la pureza de las formas geométricas elementales, la semilla o germen de la construcción, también. >>

También, desde la “construcción escultórica”, se ejerce un ‘eco’ constructivo en el concepto mismo de proyecto, que venimos entendiendo en sentido potencial (como “germen”) y que Oteiza integrará ‘conclusivamente’:

<< La construcción escultórica, actividad muy imbricada en las tendencias formalistas del siglo XX, se basa en principios dogmáticos, que suelen beber en las diversas fuentes históricas constructivas como la vanguardia rusa, el movimiento Stijl, el suprematismo, y en el área hispánica en el magisterio del catalán-uruguayo Torres García, sobre Pablo Serrano y que tanto influyó en la escultura vasca, a través de Oteiza.>>⁶¹⁹⁹

Proponiendo una orientación hacia el futuro, la teoría (“Moiséi Guíznburg”) fundamenta la escasa praxis de los constructivistas rusos:

<< La actividad arquitectónica de los constructivistas estuvo muy influida por los escritos teóricos de Moiséi Guíznburg, quien, en su trascendental tratado *Stil’ y epoja* (‘El estilo y la época’), de 1924, ofrecía unas argumentos evocadores y emotivos, pero al mismo tiempo claros y razonados, en favor de un cambio de actitud. El texto que da inicio al tratado (‘Estilo. Elementos del estilo arquitectónico. Continuidad e independencia en el cambio de los estilos’) detecta los síntomas de un cambio reconocible en la infraestructura de la industria, la actividad de las artes y los ideales de un modo de vida socialista.>>

... que tienen una “meta”, un proyecto (necesariamente de fusión) en el que participa “el oficio de artista”:

<< “Si un ritmo auténticamente moderno empieza a resonar en una forma moderna, al unísono con los ritmos del trabajo y los placeres de nuestros días, naturalmente también tendrá que ser escuchado al final

⁶¹⁹⁶ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.148

⁶¹⁹⁷ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.252

⁶¹⁹⁸ ADAMS Steward, *Constructividad*, Ceac, Barcelona, 1990, p.14

⁶¹⁹⁹ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.252

por aquellos cuya vida y cuyos esfuerzos crean ese ritmo. Puede decirse que el oficio de artista, y cualquier otro oficio, se encaminarán luego hacia una única meta, e inevitablemente llegará el día en que por fin todas estas líneas se cruzarán, y será entonces cuando descubriremos nuestro gran estilo, en el que los actos de creación y la contemplación se habrán fusionado”. Moisé Guinzburg, *Stil' y epoja* (Moscú), 1924; tomado de la versión inglesa: *Style and Epoch* (Cambridge, Massachusetts, The Mitt Press, 1982, p.38. >>⁶²⁰⁰

... y reaparece el “oficio” (desde el lenguaje mismo) de artista en otra fuente documental citada en relación con la teoría constructivista:

<< Oficio: (...) Imitar el proceso de las técnicas, memorizarlo, aprender al lado de un maestro, es el método básico para la formación del artista, en un espacio profesional en el que la presencia del material indócil, la influencia de lo material es absoluta. >>⁶²⁰¹

Precisamente el “oficio” facilita el devenir de la materialidad escultórica al realismo, en los constructivistas rusos:

<< Todo esto quedó poderosamente expresado en el uso que Vladimir Tatlin hizo de la construcción como formulación de los ideales socialistas en su proyecto, de 303 metros de altura, para el *Monumento a la Tercera Internacional*, diseñado entre 1919 y 1920. >>

... así la realidad constructiva media entre el arte y la arquitectura, desde una teoría que valora la “naturaleza” y la identidad de los materiales (“intrínseca”), orientando su combinatoria:

<< La construcción se convirtió en el tema fundamental para la expresión del arte y la arquitectura. El origen de esta idea se puede encontrar en algunas obras de arte como los ‘contrarrelieves’ experimentales del propio Tatlin, realizados entre 1913 y 1914, que enfatizaban “el uso de materiales reales en el espacio real”. Lo que resultó fundamental para estas ideas fue el cambio conceptual que llevó del lienzo plano de la pintura a la técnica más ‘constructiva’ del objeto tridimensional, y que reflejaba no sólo la naturaleza intrínseca de los materiales empleados, sino también los medios para combinarlos y sostenerlos. (Guinzburg, *Style and Epoch*, Cambridge, Massachusetts, The Mitt Press, 1982, p.80-81) >>⁶²⁰²

Y desde la proyección al futuro pasamos a una mirada retrospectiva del pasado, donde el “academicismo” aparece cuestionado desde el oficio escultórico:

<< El academicismo ha sido denostado hasta la saciedad por todos los jóvenes estudiantes de Bellas Artes de los últimos ciento cincuenta años, pero sin duda su deuda hacia el rigor intransigente de este método de enseñanza del arte es considerable. Tanto la de los que lo siguieron, como la de los que se liberaron de su yugo. Es sabido que un gran número de obras de arte moderno, con éxito, son simples hallazgos casuales, o incluso formas que salieron mal, por incapacidad del autor para lograr lo que se buscaba al principio. >>

... en el que el sincretismo “idea” / “oficio” (y por expansión conceptual también obra / proyecto) surge naturalmente:

<< El oficio no es nada sin una idea que seguir, pero con ideas sólo no se llegaba a ningún resultado material; al menos hasta que apareció el arte conceptual. >>⁶²⁰³

También aparece cuestionando el platonismo academicista (y especialmente el parisino) desde el significado mismo del lenguaje, que con el término “elementalismo” opera una construcción y de-construcción de los elementos:

<< (...) concepto del ‘elementalismo’. Antes del siglo XX, la mención de los ‘elementos’ de la arquitectura habría hecho referencia a los volúmenes platónicos de un proyecto y a cómo podían agruparse en una composición satisfactoria según las reglas definidas por los teóricos de la Ecole des Beaux-Arts de París, entre ellos Charles Blanc (...) >>

⁶²⁰⁰ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.148

⁶²⁰¹ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.314

⁶²⁰² STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.153

⁶²⁰³ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.315

... elementos que adquieren una nueva identidad (“elementos identificables”) sincrética:

<< A través de las tesis elaboradas por la Bauhaus en Alemania, del grupo De Stijl en Holanda y de los constructivistas en Rusia, el significado de esa palabra pasó a aplicarse a cada una de las partes que estructuran un edificio y en particular a la diferenciación visual de esas partes en elementos identificables. Un análisis de este cambio contribuirá a determinar el significado y la importancia de este nuevo uso de la palabra ‘elemento’. En ella confluyen dos temas estrechamente interrelacionados: el sentido de la abstracción visual, aportación del grupo De Stijl; y el movimiento y el uso expresivo de la estructura, ideados por los constructivistas. >>⁶²⁰⁴

Históricamente puede observarse un devenir de la construcción a la de-construcción (“arquitectura deconstructiva”), aunque ésta pueda ser considerada conceptualmente paradójica y ‘anti-natura’ (“naturaleza espectacular del capitalismo tardío”), en la que además se detecta cierto ensimismamiento:

<< Adherirse a la cultura supuestamente subversiva de la arquitectura deconstructiva parece una forma paradójica de estética especulativa en una época en que el entorno está siendo constantemente erosionado por las fuerzas de la modernización. Estamos siendo testigos de una curiosa *trahison des clercs* donde los arquitectos se disponen a exacerbar su marginalización, adhiriéndose a una intelectualidad quijotesca totalmente divergente de cualquier tipo de práctica responsable. >>⁶²⁰⁵

Frampton, partiendo de “esta afirmación esencialmente correcta”, distingue dos orientaciones tectónicas separadas por la ética:

<< dos estrategias críticas de actuación: primero, la necesidad manifiesta de los arquitectos por mantener su poder sobre el arte de la construcción como disciplina espacial y tectónica; segundo, la demanda igualmente apremiante de educar y sensibilizar a su clientela potencial, pues, tal y como revela la naturaleza “espectacular” del capitalismo tardío, no se puede conseguir cierta importancia cultural en el futuro sin la presencia de una clientela ilustrada. >>

... Siza aporta otras dos conflictivas “posibilidades de elección”:

<< (...) Sin embargo, tal y como ha subrayado Alvaro Siza, este discurso puede convertirse en ocasiones en algo muy conflictivo, en cuyo caso el arquitecto tiene dos posibilidades de elección: simplemente puede seguir todos los criterios y deseos erróneos del cliente, o bien puede tratar de llegar a una resolución desafiando los prejuicios del cliente en cada paso del proceso. >>⁶²⁰⁶

Los constructivistas rusos valorando la utopía fluctúan entre el proyecto y la obra, que, aunque escasamente ‘consumada’, llega a ser ejemplarizante:

<< Los constructivistas hicieron uso de las cualidades abstractas y no figurativas de los elementos separados de un edificio como medio de romper con el pasado; utilizaron los elementos separados de la estructura como una expresión emocional de la nueva sociedad industrializada socialista. En su mayor parte, estos ideales se expresaron sólo mediante palabras e imágenes, pero unos cuantos proyectos sí llegaron a construirse. El pabellón *Majorka* de Konstantin Mélnikov, y el pabellón del diario *Izvestia*, de Exter y Gladkov, -ambos para la exposición de Agricultura de Moscú de 1923- muestran una construcción expresada como un conjunto de elemento separados. >>

... concepción constructiva donde las “partes” tienen identidad (anticipadamente ‘de-constructivista’) pero carecen de integración proyectiva equilibrada (“separación de las partes”):

<< La construcción se aplica de un modo patente, sin compromisos ni ocultaciones. Las partes que componen esa construcción, separadas y visualmente identificables, se juntan, pero nunca se ensamblan. La aparente separación de las partes provoca una sensación de atrevido equilibrio estructural. Este nuevo tipo de sintaxis visual queda especialmente patente en decorados de Alexander Vesnin para la obra *El*

⁶²⁰⁴ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p. 150

⁶²⁰⁵ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.361

⁶²⁰⁶ *Ibidem*.

hombre que fue jueves. En este caso, la forma elemental de la construcción es particularmente representativa de la industria y la máquina. >>⁶²⁰⁷

No obstante, en ese contexto vanguardista la integración (“arquitectura y el arte se aunaron”) viene de la conjunción del “arquitecto y artista” interesado por el lenguaje (“abreviatura de palabras rusas”):

<< Esta idea se amplió gracias al trabajo del arquitecto y artista El Lissitzky, cuyo interés en el poder visual de la construcción y en la necesidad de escapar de las restricciones del lienzo de los pintores le llevaron a realizar esas piezas artísticas tridimensionales y abstractas denominadas ‘Prouns’, nombre derivado de una abreviatura de palabras rusas que significa ‘proyecto para la instauración de un arte nuevo’. >>

... que aporta un “proyecto” para la instauración de un arte nuevo y ‘constructivo’ (“nuevo mundo”):

<< Lissitzky dejó constancia de sus ideas en un texto titulado *Proun: no una visión del mundo, sino la realidad del mundo*, de 1920: “El artista está dejando de ser un imitador para convertirse en el constructor de los objetos de un nuevo mundo”.

La arquitectura y el arte se aunaron en su ‘Espacio Proun’, realizado para la Exposición de Arte de Berlín de 1923. >>⁶²⁰⁸

Con El Lissitzky arquitectura y arte se integran en el manifiesto del *Espacio Proun*. El ‘cadáver exquisito’ del arte viejo se une con el de la religión, cuando el artista nuevo entra en sí mismo y se re-orienta (naturalmente Rusia es oriental), toda una mística-ateológica (la “pintura pura salvará”) del arte aplicado:

<< El Lissitzky. *Proun* (1920) No a las visiones del mundo, sí a la realidad del mundo.

Llamábamos a Proun la parada en el camino de la construcción de una nueva configuración (“gestaltung”) que surge de una tierra abonada por los cadáveres de los cuadros y de los artistas. El cuadro cayó junto con la iglesia y su dios, a los que servía como proclamación, junto con el palacio y el rey, a los que servía de trono, (...) Tampoco la “pintura pura” salvará con su inobjetividad el predominio del cuadro, pero aquí el artista inicia su propia reorientación. El artista se convierte de reproductor en constructor del nuevo mundo de objetos. No es en la competencia con la técnica como se construye este mundo. >>⁶²⁰⁹

Históricamente la “constructividad” se realizaba por inmersión del proyectista en la obra, todo un bautismo casi espiritual:

<< La técnica de la construcción constituía una buena parte de los estudios de los proyectistas de más edad; se les sumergía en las obras y se daban plena cuenta de su importancia. Pero para la mayoría de los proyectistas jóvenes la técnica de la construcción es una asignatura marginal que en algunos casos simplemente se pasa por alto. >>⁶²¹⁰

El ego aparece cuestionado (como en la espiritualidad) por el *Proun* de El Lissitzky, orientado hacia la totalidad:

<< El Lissitzky. *Proun* (1920) El cuadro es un fin completo y perfecto. Proun se mueve sobre la cadena de la perfección de parada en parada. Proun cambia incluso la forma sindical del arte, y abandona el cuadro del pequeño productor individualista, el cual recluido en su gabinete, sentado y escondido detrás de su caballete, podía empezar su cuadro sólo y acabarlo solo también. Proun introduce lo plural en la creación, abarcando con cada vuelta una nueva colectividad.

Proun empieza con la superficie, avanza en la construcción de un modelo espacial, y sigue hasta la construcción de todos los objetos de la vida común. >>⁶²¹¹

⁶²⁰⁷ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p. 151

⁶²⁰⁸ *Op. cit.* p.154

⁶²⁰⁹ GONZALEZ GARCIA Angel - CALVO SERRALLER Francisco - MARCHAN FIZ Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, p.306

⁶²¹⁰ ADAMS Steward, *Constructividad*, Ceac, Barcelona, 1990, p.13

⁶²¹¹ GONZALEZ GARCIA Angel - CALVO SERRALLER Francisco - MARCHAN FIZ Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, p.308

El constructivismo se concibe como ‘uno y trino’ en su ‘ateología’ (paradoja), tal como se propone el proyecto total *Proun* de El Lissitzky:

<< El Lissitzky. *Proun* (1920) Así el Proun supera, por una parte, el cuadro y a su artista, y, por otra, a la máquina y a su ingeniero, y procede a la construcción del espacio, le agrupa por medio de elementos de todas las dimensiones, y construye una nueva forma, polifacética pero única, de nuestra naturaleza. Moscú, 1920. (En *De Stijl*, vol. V, nº 6, junio 1922. >>⁶²¹²

Años después la “constructividad” aparece como conclusiva interacción reversible entre proyecto y obra, que dota de un nuevo sentido al término “proyecto total”:

<< Las conclusiones de aquel informe de CIRIA eran: 1. Las buenas condiciones de constructividad conducen a economías para los clientes, los proyectistas y los constructores.

2. La consecución de buenas características de constructividad depende de que los proyectistas y los constructores sean capaces de contemplar la totalidad del proceso de construcción a través de los ojos del otro.

Corresponde al equipo proyectista la obligación de integrar buenas condiciones de constructividad en un proyecto total. >>⁶²¹³

02.8.08- Entre tratadistas y obreros de la construcción

La distinción entre proyecto de arquitectura y su ejecución se hace explícita con la histórica polarización arquitectónica Brunelleschi / Alberti que fundamenta la concepción del arquitecto moderno (diseñador incluso), constructivista (necesariamente ruso) o de-constructivista incluso (al tratar de Libeskind, Hadid y Miralles):

<< (...) la distinción entre proyecto de arquitectura y su ejecución, como territorios autónomos a reclamar por distintos profesionales, nos retrotrae al origen del arquitecto moderno y de su papel en la tarea constructiva, ejemplificada en la tópica dualidad entre el oficio práctico defendido por Brunelleschi, y la postura intelectual respecto al “diseño” de Alberti.

No obstante parece hoy no ser cierta esta oposición en el ámbito de sus respectivas concepciones sobre la relación entre proyecto y obra. Si la novedosa sistematización de experiencias y conocimientos que realiza Brunelleschi supone que reclama para el arquitecto el control total de la ejecución y realización de la obra, la imagen de un Alberti ajeno y distante a los problemas prácticos de la edificación hoy no se sostiene. >>⁶²¹⁴

La obra de Alberti (1404-72) es sorprendentemente tardía:

<< Alberti fue llamado a participar en empresas arquitectónicas sólo en los últimos 25 años de su vida: en 1447 Nicolás V lo nombró superintendente para la restauración de destacados edificios de la Antigüedad, y desde 1450 trabajó en diversas empresas en Rímmini, Florencia y Mantua. >>⁶²¹⁵

... y también es una anomalía la extraña ordenación temporal de su ‘tratadística’ arquitectónica:

<< Cuando Alberti comenzó a escribir su tratado no contaba con experiencia como arquitecto. Sólo a partir de 1452, cuando ya finalizaba la primera redacción de sus diez libros, recibió encargos concretos de arquitectura.

⁶²¹² *Op. cit.* p.309

⁶²¹³ ADAMS Steward, *Constructividad*, Ceac, Barcelona, 1990, p. 9

⁶²¹⁴ HERNANDEZ LEON Juan Miguel (director), *Editorial: El proyecto de arquitectura*, Pasajes de arquitectura y crítica nº52, p.3.

⁶²¹⁵ KRUFTHanno-Walter, *Historia de la teoría arquitectónica 1: Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1990, p.50

La relación entre la teoría de Alberti y sus obras arquitectónicas ha sido analizada desde diversos puntos de vista. La prioridad cronológica de su teoría podría hacer pensar que sus trabajos de arquitectura son una demostración material de aquélla, un punto de vista que ha postulado sobre todo Rudolf Wittkower.>>

... En investigaciones recientes el cuestionamiento “teoría” / “praxis” en Alberti tiene una interesante resolución “humanista”:

<< (...) en las recientes investigaciones de Helmut Lorenz, se ha sostenido la hipótesis de que el tratado de Alberti es la obra de un historiador humanista, a la que no es propio atribuir ningún valor a la hora de analizar la arquitectura construida por él. Esta concepción respecto de Alberti se confirma en el hecho de que su obra teórica se ocupa únicamente de la arquitectura antigua y no menciona las empresas arquitectónicas de su tiempo, (...) Aun así resulta discutible que la disociación entre teoría y praxis pueda llevarse a tal extremo como para hablar de una “incompatibilidad sustancial”. >>⁶²¹⁶

... pudiéndose apreciar otra paradoja conclusiva, la de una ‘poco edificante’ publicación del ‘prestigioso’ tratado realizada con posterioridad a su muerte en 1472:

<< El tratado de arquitectura “De Re Aedificatoria” fue impreso por primera vez en Florencia en 1485 (editio princeps). >>⁶²¹⁷

Otra anomalía (‘no mortal’) puede apreciarse en arquitectura contemporánea, que a pesar del lenguaje va más allá de la iconicidad:

<< Resultado de la imaginación colectiva, la Casa Icono, desde la iniciativa del grupo francés Périphériques, tuvo en cuenta en su construcción los intereses y necesidades de sus promotores y sus futuros inquilinos. >>

... en un sorprendente proyecto “sin cliente” (con diferente resultado al caso Miralles, luego tratado):

<< El grupo parisino Périphériques ha investigado un modelo de casa, la Casa Icono, que busca satisfacer por completo las expectativas de sus habitantes y arquitectos. Aunque este proyecto nació sin cliente alguno (de hecho, su origen se encuentra en la imagen colectiva que heredamos de cómo es una casa, es decir, una construcción de cuatro paredes con un tejado inclinado) el modelo llega a admitir distintas versiones de acuerdo a nuestras peculiaridades. >>⁶²¹⁸

Libeskind sin obra (‘casi’) pero con proyecto ganador del concurso para la zona cero de Nueva York, también puede considerarse otra anomalía en la relación teoría-praxis. Posteriormente se descubrirá que este proyecto ganador no será el que pasará a obra, debido a la problemática constructiva-política en Nueva York, que nos lleva a recordar la muerte en 1987, ‘asfixiado’ por la burocracia y la política francesa (drama no demostrable, pero si comentado entre los profesionales), de Otto von Spreckelsen, arquitecto danés ganador del concurso para el Arco de la Défense en París, inaugurado en 1989:

<< Sólo tiene cuatro edificios construidos, pero Daniel Libeskind es la estrella indiscutida de la arquitectura contemporánea, el mismo a quien se le ha encargado llenar el vacío dejado por las Torres Gemelas destruidas en los ataques terroristas del 11 de septiembre. Se dio a conocer a un público más amplio con la construcción del Museo Judío de Berlín, inaugurado hace exactamente dos años, y es allí donde a partir de hoy y hasta el próximo 14 de diciembre se puede visitar la exposición Contrapunto. La arquitectura de Daniel Libeskind. >>

... y al final a Libeskind se le reconoce ‘oficialmente’ como “no-arquitecto”:

<< (...) “Nada se puede construir si no se cree en ello” proclamó junto a las maquetas, dibujos y escenografías que desde hoy se exponen en el segundo piso del Museo Judío de Berlín. Sus propuestas

⁶²¹⁶ *Op. cit.* p.59

⁶²¹⁷ KRUFTHanno-Walter, *Historia de la teoría arquitectónica 1: Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1990, p.50

⁶²¹⁸ ARNARDOTTIR Halidora - SANCHEZ MERINA Javier, *Cómo se habita y se hace una casa*, Blanco y Negro Cultural, 10-1-2004, p.35

son de lo más radical que ofrece la arquitectura contemporánea. “Yo diría que es un no-arquitecto: al ver sus bosquejos se piensa que algo así no se puede construir”, sostiene uno de sus colegas en un vídeo que forma parte de la muestra. >>⁶²¹⁹

Por otra parte, puede constatarse que ‘no se puede construir’ mediando la burocracia, ni siquiera en Viena donde la obra de Hollein debe ‘disfrazarse’ de proyecto / dossier burocrático, a modo de moderno ‘tratado’ exhaustivo:

<< En el proyecto del Ayuntamiento (de Viena) proponíamos también cubrir el patio interior del edificio. Por ahora no ha sido aceptado (...)

H.H. El trabajo de todos estos proyectos, análisis, cálculos y estimaciones de costos que el actual alcalde necesita para llevar a cabo la gestión, ocupa una serie de tomos. Hay análisis de cada árbol de la zona, cada canalización, desagües, etc. Existe el proyecto de un garaje subterráneo (agrandando el existente), análisis de la situación de los comercios con sugerencias de cambios, estudios sobre la disposición y desarrollo de las distintas ceremonias en la plaza, estudio en el sistema de altavoces para discursos y para música, análisis de la intensidad e intensidades relativas de iluminación, estudios botánicos para alargar la vida de los árboles en zonas pavimentadas (los burócratas de Viena lo dudaban y tuvimos que suministrar fotografías del patio de la Catedral de Sevilla). >>

... porque esta obra enciclopédica (entre las “Bellas Artes” y la “Arquitectura”) cuestiona la identidad (Austria o Alemania):

<< F.C. Bueno basta, me lo creo todo aunque lo encuentre un tanto germánico.

H.H. Si, pero ¿qué quieres hacer? tienes que probar a los especialistas cada solución. Es un trabajo ímprobo pero uno no puede eludirlo.

F.C. De acuerdo. Y con la demostración de estos varios tomos cuya descripción en detalle sería inútil e imposible para esta entrevista, termino este interrogatorio a Hans Hollein. Profesor de la Academia de Bellas Artes, Escuela de Arquitectura en Dusseldorf (Alemania) (...) >>⁶²²⁰

Hollein llega a terminar la obra, algo que no consigue Alberti, ni siquiera después de escribir todo un tratado, pues sorprendentemente las escasas obras que hace quedan “sin terminar”:

<< Templo de los Malatesta en Rímini, antigua iglesia de San Francisco transformada de 1446 a 1455, siguiendo órdenes de Segismundo Malatesta, por L.B. Alberti y Matteo de’Pasti. La fachada sin terminar en la parte superior, se compone de tres arcos según el modelo del arco de Augusto.>>⁶²²¹

En otras ocasiones la política deviene activista, en beneficio del grupo Périphériques, derivando lingüísticamente la expresión ‘terminado’ (Alberti con obras sin terminar) hacia ‘de-terminado’ (“no llegaba a estar totalmente determinado”)

<< Cuando el catálogo de la exposición llegó a las manos de Veronique Decker y Emmanuele Derid, una pareja implicada en política, y de ahí su gran capacidad de negociación, decidieron entrevistarse con varios de los arquitectos participantes con el fin de seleccionar la que sería su nueva casa. Tras una serie de reuniones se decantaron por la Casa Icono porque, aún siendo éste el proyecto de “una casa normal”, no llegaba a estar totalmente determinado. Además, la relación con los arquitectos, tal y como quedó plasmada en el contrato de encargo, se basaba en la negociación a partir de las reglas que generaban el icono. >>

... valorando la “imaginación colectiva” (como Libeskind en el proyecto para la zona cero de Nueva York) para la construcción de la propia identidad (“nuestro icono particular”) que además participa de la naturaleza:

<< (...) y las plantas que trepan por las paredes y el tejado conforman un gran jardín sobre la casa, ocultan canalones, desagües y respiraderos, y la transforman en un enigmático monolito. (...)

⁶²¹⁹ KRAUTHAUSEN Ciro, *El Museo Judío de Berlín honra a Libeskind y su arquitectura radical*, El País 9 septiembre 2003, p.34

⁶²²⁰ CORREA Federico, *Hans Hollein: una entrevista biográfica*, ARQUITECTURAS BIS N°10 noviembre 1975, p.13

⁶²²¹ BATTISTI Eugenio, *El Quattrocento* en HUYGUE René (dir.) *El arte y el hombre v.2*, Planeta, Barcelona, 1974, p.383

Aunque Périphériques proyectase la Casa Icono en respuesta a una cuestión de imaginación colectiva, al introducir el dato restrictivo económico que incide en la elección del material de revestimiento y la distribución, el resultado final responde a nuestro icono particular de cómo se habita. >>⁶²²²

Además el paso del proyecto a la construcción siempre resulta problemático y su naturaleza es el “no saber”, particularmente en lo referente al ‘acabamiento’ y a este respecto presentamos una afirmación / ‘negación’ realizada por Josep Lluís Mateo (Barcelona, 1949):

<< “Cuando uno está construyendo siempre tiene dudas. Por eso construye, por la energía que te da el no saber muy bien cómo acabar.” >>

Así para algunos arquitectos situados en la problemática frontera entre “la teoría” y “la práctica”, que intelectualmente se interesan por el devenir de proyecto a obra (en sintonía con la cita al concepto de “inacabado” tratado por Soriano) la mejor obra es la no realizada:

<< Mateo forma parte de la minoría de arquitectos que han pasado con éxito de la teoría a la práctica. “Históricamente, hasta hace 30 años, no existía esa dificultad. Quien hablaba y escribía de arquitectura era quien la construía. (...) Yo fui un arquitecto sin obra y con biblioteca, por eso me hice crítico. Para mí fue importante analizar, me preparó para construir. (...) En la revista Quaderns, que dirigí durante 10 años, hablaba de arquitectura de vanguardia que me interesaba y ahora voy siendo capaz de construir lo que me interesa, aunque la mejor obra de uno sea la que todavía no ha hecho.” >>⁶²²³

Otro arquitecto ‘catalán’ como Mateo es Miralles que también se mueve entre el proyecto y la obra. Pero surge otra variedad de crítica arquitectónica diferente a la realizada por Mateo, cuando se cuestiona al arquitecto por su polarización entre la ignorancia y el despilfarro al obrar:

<< La reina Isabel inaugura hoy el Parlamento de Escocia, una obra póstuma de Enric Miralles que lleva al paroxismo el lenguaje lírico y experimental del arquitecto catalán, pero cuyo descontrol presupuestario (finalmente ha costado diez veces más de lo previsto) motivó una investigación que ha hecho públicas sus conclusiones (...) >>

... a este respecto, en otro apartado relacionado con la salud y la obra, nos interesaremos por saber (“no sería preferible ignorar”) lo que ocultan los materiales (alimentarios incluso), aunque ahora nos referiremos al arquitectónico “despilfarro de la democracia”:

<< Lord Fraser discrepa de Bismark. El canciller alemán aseguraba que es preferible no saber cómo se hacen las salchichas y las leyes; el parlamento británico, en la tradición de “luz y taquígrafos”, ha dirigido una encuesta para esclarecer cómo se ha construido la sede donde se elaboran las leyes escocesas, un edificio presupuestado en 60 millones de euros que ha superado los 630. La lectura de su informe (...) hace pensar si, después de todo, no sería preferible ignorar cómo se hacen las salchichas, las leyes o los edificios; especialmente aquellos donde las leyes se cocinan y que, acaso por ello, consiguen materializarse en zonas de penumbra normativa.. (...) el ponderado informe de lord Fraser es tan ilustrativo y ameno como inquietante: este ejercicio de transparencia democrática muestra la extrema ineficacia y despilfarro de la democracia misma. >>⁶²²⁴

La muerte puede terminar literalmente con algunos egos (no en el sentido poético / místico tratado en esta tesis), incluso arquitectónicos:

<< Fallecidos en 2000 tanto Enric Miralles, autor del proyecto, como Donald Dewar, promotor entusiasta de la obra (...), habría sido sencillo culpar al arquitecto de los retrasos y el descontrol económico que han multiplicado por diez el coste previsto de la sede parlamentaria. Pero el informe, deplorando la evasión

⁶²²² ARNARDOTTIR Halidora - SANCHEZ MERINA Javier, *Cómo se habita y se hace una casa*, Blanco y Negro Cultural, 10-1-2004, p.35

⁶²²³ ZABALBEASCOA Anatxu, *Josep Lluís Mateo*, El País - Babelia, 11 octubre 2003, p.20

⁶²²⁴ FERNANDEZ GALIANO Luís, *Pesquisas escocesas*, El País - Babelia, 9 octubre 2004, p.20

de responsabilidades manifestada por la práctica totalidad de los declarantes en la investigación (...), evita buscar chivos expiatorios, y reparte sus censuras ecuménicamente. >>

... en esta obra otros parámetros como “encarecimiento” o “método de contratación” también son constructivos, aportando alguna paradoja en particular relación con otro parámetro constructivo como es la “rapidez de ejecución”:

<< Evaluando en sus justos términos el encarecimiento provocado por el aumento en un tercio de la superficie útil o por las medidas de seguridad motivadas por el 11-S, el principal reproche recae sobre el método de contratación utilizado: un sistema *fast-track* que, en aras de una rapidez de ejecución paradójicamente malograda, superpone la redacción del proyecto y las licitaciones de la obra, manteniendo el presupuesto en permanente revisión; pero no se libran de la crítica los responsables políticos ni los arquitectos. >>⁶²²⁵

Esta obra de Miralles sufre un largo y tortuoso camino entre el proyecto y la obra, mediando la ‘no-experiencia’, incluyendo la paradoja (lento y caro):

<< Dewar, aspirando a convertirse en “el más importante mecenas de la arquitectura pública en 300 años”, aprobó, en busca siempre de la calidad, todos los cambios e incrementos de coste, como después haría la comisión del Parlamento escocés (formada por diputados sin experiencia alguna en materia de obras), que le sustituyó en el papel de cliente. La oficina de Miralles, por su parte, aparece en el informe como escasamente capaz de responder a las demandas de una obra de esta escala y en conflicto constante con el despacho asociado de Edimburgo, RMJM. >>

... ostentadamente la economía, la ‘constructividad’ y la arquitectura se distancian:

<< En opinión del parlamentario *tory* (...), nada resume mejor su encuesta que una nota manuscrita del consultor Ian McAndie, fechada en marzo de 1999: “Nadie le dice a Enric que piense seriamente en términos económicos”. >>⁶²²⁶

No obstante parece que la muerte (física, no del ego) integra arquitectos distantes en estilo y tiempo. Retornando históricamente a la ‘tratadística’ humanística de Alberti, volvemos también a las fuentes del hecho proyectivo, al dibujo y a la pintura, (también con naturaleza incluida) que ahondan en la separación entre proyecto y realización:

<< El arquitecto ha de apropiarse de lo que le parece ejemplar e imitarlo. Alberti no se refiere a una imitación formal sino a un examen minucioso de los principios subyacentes, los que siempre han de tener como referencia las leyes de la naturaleza.

La pintura y las matemáticas son para Alberti la parte más importante en la formación del arquitecto. La pintura y el dibujo son importantes según Alberti porque mediante ellos se cristaliza el pensamiento arquitectónico en un proyecto. El proyecto y la realización de las obras aparecen separados tanto en los planteamientos como en el propio tratado de Alberti. >>⁶²²⁷

Dentro del *zeitgeist* actual Zaha Hadid trabaja para ‘la humanidad’ (ahora representada por los medios de comunicación, incluyendo los especializados en arquitectura) y expone artísticamente su dilatado devenir de proyecto (muy dibujado / ilustrado) a construcción:

<< Zaha Hadid es el arquitecto mediático por excelencia, el Museo Guggenheim de Nueva York recoge hasta el mes de octubre más de tres décadas de una creadora acorde con los tiempos que le han tocado vivir.>>⁶²²⁸

Paradójicamente aunque Alberti está interesado por el dibujo y la pintura su tratado no tiene ilustraciones (como nuestra tesis) y, también sorprendentemente, su impacto

⁶²²⁵ *Ibidem.*

⁶²²⁶ *Ibidem.*

⁶²²⁷ KRUFTHanno-Walter, *Historia de la teoría arquitectónica 1: Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1990, p.58

⁶²²⁸ MASSAD Fredy - GUERRERO YESTE Alicia, *Hadid al completo*, ABCD 751 24 a 30 junio 2006, p.41

‘mediático’ es escaso frente al éxito de Vitruvio, pudiendo incluso llegar a considerarse como “no-obra” (“poca utilidad”) teórica:

<< El tratado de Alberti nunca tuvo ni la fuerza de penetración ni la difusión que a través de los siglos lograron Vitruvio, Serlio y Vignola. Su libro plantea altas exigencias acerca de lo que debe ser la arquitectura, pero fue de poca utilidad para los arquitectos, ya que no trata de las empresas de su tiempo ni tampoco planea incluir ilustraciones. Como análisis de teoría de la arquitectura la obra de Alberti quizá sea la más importante aportación que jamás se haya formulado. >>⁶²²⁹

En la tratadística de Alberti puede apreciarse otra negación conceptual, es decir no fue concebida para arquitectos sino para ‘El humanismo’ (antecedente de la humanidad mediática de Hadid):

<< El tratado de Alberti (escrito en latín) no fue concebido básicamente para arquitectos sino para un círculo de patronos humanistas que deseaban tener un catálogo de pautas para sus empresas de construcción. >>⁶²³⁰

Siglos después y desde un planteamiento antagónico Zaha Hadid no propone tratados de arquitectura como Alberti, sino espectáculo visual fundamentado en dibujos-pintura, orientados a la renovación de la “identidad”:

<< Su arquitectura no tiene la función de recapacitar sobre el acto de hacer arquitectura. Su postura no está sostenida por una posición intelectual articulada. Busca en sus propuestas antes el efecto que el que induzca a una reflexión sobre el quehacer arquitectónico. Y, comprendida y asumida su posición mediática, contando con su socio Patrick Schumacher como cerebro que sustente la vertiente teórica de su obra, Hadid cree más en la idea del *show* para afirmar su posición. Entendiendo esto como la necesidad de que cada uno de sus edificios continúe siendo una afirmación que contribuya a renovar espectacularmente su identidad. >>

... espectáculo (expositivamente reforzado) que lleva años en cartel, pues la más famosa arquitecto actual ha tardado tiempo en pasar del proyecto a la construcción:

<< Esta muestra -que se concentra en definir a la arquitecto y efectuar un análisis que razona y sitúa la relevancia y trascendencia de su visión arquitectónica- redime a Hadid de la antipatía e insustancialidad de ese personaje creado enarbolando los eslóganes de “la arquitecto más famosa del mundo” y de “única mujer reconocida con el premio Pritzker”, haciendo, innecesaria y beligerantemente, de su género un mérito y la justificación esencial por la que sus proyectos han tardado más de veinte años en comenzar a construirse, y desviando con ella la auténtica atención sobre lo esencial de su trabajo. >>⁶²³¹

El grupo Périphériques también se expone públicamente y, como Hadid, pasado un tiempo el proyecto llega a construcción:

<< Transcurridos cinco años desde aquella exposición, el grupo Périphériques publicó *Tu casa ahora*, un segundo libro que ilustra doce de aquellos proyectos ya construidos y entre los que se encuentra la Casa Icono, de Louis Paillard y Anne-Françoise Jumeau. >>

... pero lo más interesante es su recíproca relación, en la que el proyecto valora la construcción (economía, personalización y participación usuario) e incide ‘retroactivamente’ sobre la “imagen” (preconcebida como construcción) del proyecto:

<< Estos arquitectos partieron del icono de vivienda unifamiliar y utilizaron esta imagen preconcebida como un elemento de construcción. Siguiendo esa forma, la casa podría ser recubierta con madera, mortero, malla metálica, policarbonato o cualquier otro material, dependiendo del presupuesto y del gusto de los clientes. Además, al evitar la presencia de elementos como canalones, chimeneas, balcones o incluso la línea divisoria entre las fachadas y el tejado, se buscaba el modo de transformar una casa ‘normal’ en un sueño que retiene su icono. El interior de ese volumen vino dado por el ancho máximo de los seis metros correspondientes a la longitud de una viga económica sin apoyos intermedios. (...) se

⁶²²⁹ KRUFTHanno-Walter, *Historia de la teoría arquitectónica 1: Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1990, p.59

⁶²³⁰ *Op. cit.* p.53

⁶²³¹ MASSAD Fredy - GUERRERO YESTE Alicia, *Hadid al completo*, ABCD 751 24 a 30 junio 2006, p.41

presentaron varias versiones del interior de la Casa Icono con el fin de animar a los futuros propietarios a personalizar su espacio. >>⁶²³²

Por el contrario, la imagen (artísticamente dibujada y esculpida como maqueta) / “visiones” en Zaha Hadid no ha estado supeditada a la construcción (ni siquiera a la funcionalidad), pero al cabo de bastantes años se ha producido el paso de proyecto a ‘deconstrucción’ (con ecos formales del constructivismo ruso, que casi no llegó a construirse):

<< Su práctica ha consistido durante largo tiempo en desarrollar una exploración sobre la creación de nuevas formas desde un cierto principio de incertidumbre, en una posición creativa más afín a lo artístico que a lo arquitectónico: dotada de lo que el crítico Joseph Giovannini describe como una “feroz imaginación visual”, trabajando con materiales y técnicas diversas (dibujo, acuarela, maquetas, fotocopias...), creando visiones inmateriales no supeditadas ni a normas ni a las imposiciones del pragmatismo y la funcionalidad de la arquitectura. (...) aquella arquitectura dibujada se convirtió en una construcción de ángulos y formas afiladas que se inscribieron dentro de la “Deconstrucción”. >>⁶²³³

Otra “imagen” conceptualmente muy distinta es la propuesta (ya citada) de Lacaton & Vassal:

<< Para poder incluir lo distante en la proximidad del emplazamiento trabajan, al menos, con tres técnicas diferentes: A. Puesta en escena de lo distante mediante las vistas del paisaje. (...) B. Imaginar lo distante mediante la importación de una imagen. >>⁶²³⁴

... en la que el método media entre obra y proyecto (ése es su orden conceptual correcto) y lo hace entre dos mundos (Marrakech y París):

<< C. Lo distante como referencia conceptual del proyecto.

En una tercera variante, lo distante funcionaría como generador conceptual del proyecto. En Palais de Tokyo, la plaza Djemaa-el-Fnaa de Marrakech juega este papel. Para el proyecto fue trascendente el hecho de que esta plaza se defina no tanto por su arquitectura, sino por la acción que en ella se desarrolla, que determina su constante transformación. (...) En el proyecto del Palais de Tokyo, Marrakech no emerge como una metáfora espacial. Únicamente proporciona un ejemplo de cómo puede funcionar el nuevo centro de arte dentro del edificio, sin necesidad de crear para ello una nueva arquitectura. >>⁶²³⁵

De Francia a Escocia pasando por Cataluña (triumfante) e Italia co-participante (co-arquitecta) se produce la valoración / ‘auditoría’ del proyecto-obra de Miralles-Tagliabue para el Parlamento de Escocia, una obra-“desastre” para algún político-usuario:

<< (...) diagnóstico de una diputada escocesa, Margo MacDonald: “Todo lo catalán tenía entonces un aura rosada, y de repente aparece Enric, que era una persona encantadora. Pero fue una vergüenza y un desastre que se le eligiera como arquitecto, y posiblemente también un escándalo”. En esta atmósfera de indignación, las críticas arrecian por los motivos más dispares: >>

... pues parecen cuestionables (a nivel de sostenibilidad ecológica) el uso de materiales exóticos, la falta de identidad lumínica, y en general la priorización de la estética sobre la funcionalidad, aunque la historia tendrá la última palabra en la beatificación de los iconos arquitectónicos-obra:

<< (...) los empresarios locales deploran la madera francesa, el granito chino y el acero japonés, en contra de la promesa inicial de usar materiales escoceses; y los diputados denuncian la falta de flexibilidad de la planta, el exceso de hormigón en los revestimientos y la ausencia de luz natural en los despachos, iluminados por unas caligráficas ventanas que se han convertido en el rasgo más

⁶²³² ARNARDOTTIR Halidora - SANCHEZ MERINA Javier, *Cómo se habita y se hace una casa*, Blanco y Negro Cultural, 10-1-2004, p.35

⁶²³³ MASSAD Fredy - GUERRERO YESTE Alicia, *Hadid al completo*, ABCD 751 24 a 30 junio 2006, p.41

⁶²³⁴ RUBY Ilka & Andreas, *Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*, en LACATON & VASSAL 2G N°21 Revista internacional de arquitectura, p.15

⁶²³⁵ *Op. cit.* p.16

característicos del proyecto, pero que a juicio de los parlamentarios se adaptan mejor a la luz inmensa del Mediterráneo que al clima escocés. Cuando a finales de agosto el edificio se inundó, obligando a desalojar las oficinas de la policía en los sótanos, el caricaturista Hellman aprovechó la ocasión para recordar festivamente la metáfora de barcos volcados que había inspirado originariamente el proyecto, y que ahora se asocia inevitablemente al naufragio económico y funcional del paquebote parlamentario.>>⁶²³⁶

... pero el cuestionamiento de la realización va más allá de la estética:

<< El informe de lord Fraser pone especial énfasis en advertir que no emite opiniones estéticas, recordando que la decisión del jurado que eligió a Miralles en 1998 fue unánime y glosando algún ejemplo de proyectos emblemáticos que fueron polémicos durante su ejecución para convertirse en iconos universalmente aceptados a su término. >>

... la oscuridad creativa y política (metodología ‘en negativo’ de la *caja negra*) es manifiesta en el devenir de obra a proyecto, aquí a cargo de Miralles-Tagliabue:

<< El contenido del informe de lord Fraser (con momentos sórdidos como las pugnas interminables por los honorarios y episodios tan disparatados como la designación de compromiso del fallecido Miralles como “persona principal” del proyecto, y por tanto, de las decisiones en el curso de la obra) puede darles algún motivo para ello. Pero, lo mismo que la emoción del arte es independiente de su precio, y al igual que es dudosa la prolongación artificial de un idioma formal tan singular como el de Miralles, tampoco es seguro que queramos saber todo lo que ocurre en los opacos laberintos de la creación o la política. >>⁶²³⁷

Podríamos calificar de ‘errata-obra’ lo acontecido con Miralles (‘necesariamente’ más próximo al proyecto por fallecimiento durante la obra) en la realización del Parlamento de Escocia:

<< Han pasado seis años desde que ella [Benedetta Tagliabue] y su marido [Enric Miralles] empezaron un proyecto que ha vivido un sinfín de peripecias de todo tipo. Algunas trágicas, como la muerte de Miralles, en julio de 2000. Otras polémicas y enrevesadas, como los retrasos en las obras y el desvarío de un presupuesto que se multiplicó por diez. >>

... y constatamos que una realización problemática también puede tener un origen proyectivo en una ‘idea en el aire’ (recordando las citas a los *Castillos en el aire* de Pedro Azara), pues “no había cliente”, y un programático ‘devenir’ (“el programa fue cambiando”):

<< El nuevo Parlamento de Escocia se ha construido con tres años de retraso y ha costado 431 millones de libras (cerca de 650 millones de euros), casi 11 veces más de los 40 millones presupuestados a principio. (...) ríe y se escabulle Benedetta Tagliabue cuando le preguntan por las causas del desfase. “En edificios así hay mucha gente involucrada y es algo muy normal. También para mí fue algo especial entender qué complejo era todo. Al principio había una idea, pero no había cliente. El cliente llegó un año después. Poco a poco fueron descubriendo el espacio que realmente necesitaban, cómo necesitaban utilizarlo, el programa fue cambiando y creo que eso fue una parte importante de ello.” >>⁶²³⁸

Siglos antes, y en otro contexto, se puede también apreciar otra curiosa ‘errata’ (aquí ‘hermenéutica’) en la ‘tratadística’ de Alberti, de mayor repercusión histórica / espiritual:

<< Richard Krautheimer ha demostrado que la obra de Alberti en S. Andrea en Mantua está concebida según el “templum etruscum” descrito por Vitruvio (IV,7) y que, a efecto de la planificación, enfrenta las dificultades en la comprensión del texto (al que somete a una interpretación propia /De re aed., VII,4) mediante el análisis de los edificios romanos que conocía. En una carta del 12-10-1470 a Ludovico Gonzaga, Alberti comenta su proyecto para S. Andrea: “Questa forma di templo se nomina apud veteres Etruscum sacrum...” Alberti creía construir en Mantua un templo etrusco, al construir bóvedas cruzadas.

⁶²³⁶ FERNÁNDEZ GALIANO Luís, *Pesquisas escocesas*, El País - Babelia, 9 octubre 2004, p.20

⁶²³⁷ *Ibidem*.

⁶²³⁸ OPPENHEIMER Walter, *El Nuevo Parlamento de Escocia se inaugura tras seis años de polémicas*, El País 5 octubre 2004, p.44

De un malentendido histórico surgió la creación de un espacio que marcó decisivamente y durante siglos la construcción de iglesias en Occidente. >>⁶²³⁹

... y también con varias citas históricas concluye su intervención el presidente del Parlamento de Escocia, para valorar y revalorizar la ‘obra-errata’ de Miralles, quizás ‘sucesora errática’ de la histórica arquitectura del Parlamento de Londres:

<< “Creo que la disposición de la gente hacia el Parlamento ha cambiado, lo noto”, sostiene George Reid, su presidente, “(...) Hemos tenido ya un número extraordinario de visitantes y les gusta. Ha habido un cambio de actitud, hay que decir que la Casa de los Comunes [el Parlamento británico] tardó 33 años en acabarse. Hubo resoluciones para apartar a los arquitectos, ¡incluso para ahorcarles! Se superó el presupuesto, pero ésa es la historia de todos los grandes edificios que se han convertido en iconos históricos. Quisiera recordar que el Guggenheim de Bilbao costó 100 millones de euros y fue muy criticado por eso; el Gobierno vasco ha informado este año que el Guggenheim ha generado un negocio de más de 1.000 millones de euros en el País Vasco”, concluyó Reid. >>⁶²⁴⁰

Manteniendo este tono conciliador en la paridad proyecto / realización, aunque desde un ‘presupuesto’ antagónico (“bajo presupuesto”), encontramos al citado grupo francés de arquitectura Périphériques, que entiende positivamente la relación proyecto / futuro, demostrando que a pesar de las ‘erratas’ todavía son posibles las proposiciones arquitectónicas:

<< Périphériques decidió compartir esta investigación con otros muchos jóvenes arquitectos europeos. Para ello invitó a cerca de cuarenta estudios a presentar un proyecto de vivienda tipo consistente en 80 metros cuadrados y cuyo presupuesto no superase los 80.000 euros, honorarios de arquitecto incluidos. El resultado fue la exposición *Treinta y seis propuestas para una vivienda* que se organizó en el Centro de Arquitectura Arc-en Rêve de Burdeos, en otoño de 1997. Cada uno de los treinta y seis proyectos demostraba que era posible proponer esquemas interesantes a un bajo presupuesto, para lo cual muchos adoptaban a escala doméstica los distintos materiales estandarizados que comúnmente se utilizan en la industria. >>⁶²⁴¹

02.8.09- Filosofía, no dualidad obra – proyecto

En esta confrontación entre obra y proyecto vemos que Zaha Hadid consigue excepcionales obras que, no obstante, evidencian la distancia entre proyecto y construcción (dualidad paradigmática):

<< La Estación de Bomberos Vitra (1990-94), el LFOne / Landesgartenschau (1996-99), la plataforma de salto de esquí en Bergisel (1999-2002), el edificio central de BMW en Leipzig (2001-2005) y el Museo de La Ciencia Phaeno (2001-2005) -y productos de diseño industrial como su candelabro Vortexx (2005) son exponente de esta cualidad y energía específica y única de Zaha Hadid, aun evidenciando que la radicalidad que subyace en las imágenes de sus visiones no es literalmente trasladable a la dimensión física, especialmente a medida que la escala del edificio aumenta. >>⁶²⁴²

Zaha Hadid manifiesta su particular visión del ‘salto’ desde el proyecto a la construcción:

⁶²³⁹ KRUFTHanno-Walter, *Historia de la teoría arquitectónica 1: Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1990, p.59

⁶²⁴⁰ OPPENHEIMER Walter, *El Nuevo Parlamento de Escocia se inaugura tras seis años de polémicas*, El País 5 octubre 2004, p.44

⁶²⁴¹ ARNARDOTTIR Halidora - SANCHEZ MERINA Javier, *Cómo se habita y se hace una casa*, Blanco y Negro Cultural, 10-1-2004, p.35

⁶²⁴² MASSAD Fredy - GUERRERO YESTE Alicia, *Hadid al completo*, ABCD 751 24 a 30 junio 2006, p.41

<< En un proyecto de arquitectura intervienen muchísimos aspectos y, durante la construcción, algunos pierden importancia y otros se convierten en fundamentales. Esto enseña dos cosas: primero, que no es tan difícil llegar a conseguir lo que te habías propuesto (porque la tecnología al servicio de la construcción está más desarrollada cada día), y segundo, que se puede construir todo aquello que uno quiera. Y también que hay cosas que, al cambiarlas de escala y construir las, te sorprenden necesariamente. >>⁶²⁴³

Recíprocamente valoramos como Manrique ‘saltará’ de la construcción al proyecto, aunque inicialmente parte de unas “ideas” (soportadas por la llamada de la naturaleza) que consigue pasar a la “realización” mediando la fama (como hemos apuntado con Zaha Hadid):

<< En 1968 viajó Manrique directamente de Nueva York a Lanzarote, encontrándola tal y como la había dejado. Tenía la sensación de que la isla lo necesitaba. Se convirtió en su abogado y ellos lo proclamaron como tal. Su incansable afán de actividad, su tenacidad, sus grandes facultades y no por último su gran fama internacional posibilitaron la realización de las ideas manriqueñas en Lanzarote. Junto con su amigo de juventud José Ramírez Cerdá, en aquella época presidente del Cabildo Insular, consiguió imponer hábilmente sus proyectos de construcción. El empleado del Cabildo Luís Morales fue para Manrique el compañero ideal. Como práctico de la construcción supo realizar las ideas de Manrique.>>⁶²⁴⁴

Paradójicamente Manrique ‘obra’ sin proyecto:

<< Manrique no hacía planos. Los edificios y los detalles de construcción los trazaba en el mismo lugar, verbalmente, a veces hacía un esquema en una servilleta o hacía un plano directamente con cal que echaba en el suelo, como sucedió en la construcción del restaurante en el Castillo de San José. Para Manrique el plano estaba en el terreno, en el mismo lugar, no en el estudio, en donde hay que trazarlo, rechazarlo y corregirlo. El arriesgaba algo, no necesitaba la seguridad de un plano, él se entregaba de lleno a un proceso creativo abierto, que también podía fracasar. Los planos de construcción fueron dibujados y autorizados a veces posteriormente, cuando la obra ya estaba finalizada. Manrique ha desempeñado un papel decisivo en la política configuradora de la isla, su influencia es visible en toda ella. >>

... Manrique dialoga con el *genius loci*, comprende la naturaleza ‘oculta’ del lugar y con su prestigio consigue que la realización se expanda al territorio y tenga gran repercusión (‘en negativo’) estética sobre la naturaleza visible:

<< Consiguió que las autoridades prohibieran terminantemente los carteles publicitarios y que los cables del teléfono y de alta tensión fueran colocados en parte bajo tierra. >>⁶²⁴⁵

Del paralelismo obra / proyecto pasamos al concepto de dualidad (y luego a la no-dualidad) que desde la alquimia considera la *opus magna*, transmutación de la materia. Desde otros referentes, la arquitectura contemporánea de Souto de Moura genera “concordia” con su obra, trabajando con la “dualidad” de materiales y de territorios arquitectónico / urbanísticos. Interesándonos particularmente la icónica obra ‘clásica’ (“singular *stoa*”) que le dio fama internacional, el Mercado Municipal de Braga (1980-1984):

<< Dos larguísima muros paralelos, una cubierta plana continua y una sucesión de 32 pares de pilares de sección circular mostraron la imagen de una singular *stoa* que seccionaba un territorio cuya organización urbanística era, según las fotografías, poco menos que caótica. Sorprendía, en esta obra, la concordia entre un diseño preciso e inteligible en extremo, tratándose de un edificio de considerable superficie, y unos materiales constructivos de disonantes características, como son el hormigón liso pintado de blanco y el bloque de piedra oscura y rugosa. Bastaron pues, ciertos rasgos peculiares para que el edificio hiciera

⁶²⁴³ ROJO DE CASTRO Luís, *Conversación con Zaha Hadid*, El croquis 73 (1), p.9

⁶²⁴⁴ BORSICH Wolfgang, *Lanzarote & César Manrique. 7 Monumentos*, Yaiza, Lanzarote, 2001, p.54

⁶²⁴⁵ *Ibidem*.

sentir su presencia, al tiempo que la dualidad de los materiales subrayara la contraposición entre la concreción de un muro de hiladas de piedra y la abstracción de una pared blanca. >>⁶²⁴⁶

En paralelo recordemos la ‘clásica’ dualidad icónica en la Gran Obra (alquimia):

<< Gran Obra. Grabado del Viridarium chymicum de D. Stolcius von Stolzenberg (Frankfurt, 1624). En una de sus fases simbólicas, el mercurio es rodeado por la sal del amoníaco (a la derecha) y por la sal pétrica (izquierda) >>⁶²⁴⁷

El concepto de dualidad se hace explícito en el término “eco” (“...de la antinomia...”) también de las “tradiciones”, en esta gran obra (con minúsculas) de Souto de Moura donde opera con *la transmutación de la materia*:

<< Esta contraposición podía además hacerse eco de la antinomia tradición / modernidad. Tal es el modo como a menudo se interpreta el mercado de Braga, según el cual la obra da fe de una situación portuguesa en la que perviven el apego a las tradiciones sempiternas y una voluntad tenaz de recuperar el retraso acumulado a lo largo de décadas de aislamiento. >>⁶²⁴⁸

... Souto observa el devenir proyectivo en la obra (“el *tiempo* se desvanece”):

<< Diseñar un proyecto, es decir, fijar unas ideas en un Din A4 e introducirlas inmediatamente en un CD-Rom es, en estos momentos, menos del 10 por ciento del trabajo que me ocupa la construcción de una casa.

Durante cinco años (para mí el tiempo medio normal para construir un edificio), el *tiempo* se desvanece en múltiples distracciones que nada tienen que ver con la arquitectura. >>

... para Souto el *tiempo* aparece asociado a la “memoria” tanto de la arquitectura como del arte que se interesa por el *lugar* y los materiales:

<< No obstante, existe la memoria de la acción; existen algunos clientes que gracias al *tiempo* se convierten en amigos y existen las obras con defectos, así como su domesticación y es por ello que quiero referirme al *Coyote* de Beuys.

Me interesa la acción transcurrida en la experiencia de Beuys, su resultado y no su localización. ... lo importante fue el *tiempo*, la permanencia en el *lugar* y la selección de los materiales. >>⁶²⁴⁹

La “creación de un lugar” que ‘asocia’ Tokio / París es para Lacaton & Vassal, un proceso temporal donde el azar arquitectónico (“golpe de suerte”, o *golpe de dados* en Mallarmé) se con / funde con el *ready made*, precisamente en el país de origen de Duchamp:

<< Para el proyecto de creación de un lugar de producción y exhibición del arte contemporáneo en el Palais de Tokyo, Lacaton & Vassal se dieron cuenta de que este espacio constituía un golpe de suerte. Para ellos, el bajo presupuesto no suponía ningún obstáculo, porque entendían los despojos fruto de la quiebra del antiguo proyecto, el Palais du Cinéma, como el mayor capital para el suyo, el Nouveau Palais de Tokyo. >>

Por otra parte, la ‘polaridad’ Tokio parece arrojar ciertos ecos japoneses que pudieran aludir al concepto estético del *wabi-sabi*, inspirando conceptualmente una ruina arquitectónica, que asume conceptualmente la obra en el proyecto (“apropiación activa”):

<< Lacaton & Vassal deciden también dejar el edificio arquitectónicamente intacto y valorarlo como lo que es: un espacio con unas características en el que las huellas de su biografía son visibles y exigen expresamente su apropiación activa por parte de los nuevos usuarios (artistas y visitantes). >>⁶²⁵⁰

⁶²⁴⁶ LUCAN J. “*La transmutación de la materia*” en 2G nº5 Eduardo Souto de Moura - *Obra reciente*, p.4

⁶²⁴⁷ ALONSO J. Felipe, *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.372

⁶²⁴⁸ LUCAN J. “*La transmutación de la materia*” en 2G nº5 Eduardo Souto de Moura - *Obra reciente*, p.4

⁶²⁴⁹ SOUTO DE MOURA Eduardo, *El tiempo* en 2G nº5 Eduardo Souto de Moura - *Obra reciente*. p.138

⁶²⁵⁰ RUBY Ilka & Andreas, *Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*, en LACATON & VASSAL 2G Nº21 Revista internacional de arquitectura, p.17

Lacaton & Vassal proponen desde la obra (‘ruinosa’) una radical no dualidad (“máximo” / “mínima”), una ‘real’ “transmutación” realizada en París (‘equiparable’ a la de Souto en Braga):

<< En esta transmutación de todos los valores reside la inteligencia de este proyecto. Gracias a ella es posible conseguir un efecto máximo con una intervención mínima. La preparación de un espacio para el arte, para el arte contemporáneo, que permite que se definan por sí mismas las condiciones de su presencia, en lugar de reducirlas a anticuadas formulaciones. >>

... mucho más avanzada que la paradójica dualidad “extravagancia” / “convencional” desde la arquitectura / arte de Bilbao:

<< En este sentido, el Palais de Tokyo de Lacaton & Vassal es, en última instancia, mucho más radical que el Museo Guggenheim de Bilbao de Frank O. Gehy, cuya potencia del conjunto como arquitectura proviene de su extravagancia, mientras que, en su interior, alberga un museo de arte totalmente convencional. >>⁶²⁵¹

... en “realidad” se trata de muy diferentes lenguajes:

<< Un pequeño detalle numérico puede quizá apuntar una respuesta posible a lo que los vascos realmente “veían” en el Guggenheim. La realidad era que, aun después de la donación de 20 millones de dólares de los vascos, el museo tenía una deuda de más de 55 millones de dólares. Pero Ruiz, por ejemplo, veía algo muy diferente. Según escribió en un artículo panegírico publicado meses más tarde, “el valor de los fondos estaba próximo a los tres billones de pesetas”. No se trataba de un error de imprenta. En un informe no publicado de Martin Filler, Krens hablaba de que el stock de su colección vale 3 billones de dólares, lo que equivalía a 300.000 millones de pesetas si se tiene en cuenta que un “billón” americano equivale a mil millones, mientras que un “billón” español es un millón de millones. >>⁶²⁵²

Una sorprendente paradoja aparece en la visión proyectiva sobre la realización (ofuscada por *seducción*) mediando una errónea equivalencia por deriva lingüística:

<< La falsa equivalencia entre “billón” americano y español tiene lugar nada menos que en el acuerdo de intenciones firmado en Nueva York. El texto dice que la Diputación Foral de Vizcaya deberá pagar “al menos 10 billones de pesetas (100 millones de dólares)” por la renovación de la Alhóndiga y “aproximadamente 2 billones de pesetas (20 millones de dólares)” como cuota de franquicia. Que los americanos no supieran que el significado de billón es mil veces superior en España no es de extrañar; pero sí lo es que los vascos no repararan en la traducción incorrecta según la cual decían estar dispuestos a pagar una cifra mil veces superior a la real. >>

... a cierto nivel la dualidad número / letra comparte errata / “ofuscación”:

<< Ello parece indicar que ni siquiera leyeron el texto, (...) Es un mero detalle el que los vascos no se percataran de la falsa equivalencia entre 2.000 millones y dos billones de pesetas, pero un detalle que, tratándose de un acuerdo económico entre dos países con diferente moneda y diferente significado de “billón”, dice algo de lo que “veían” los vascos en Nueva York y cuán predispuestos estaban a pagar lo que hiciera falta como resultado de su ofuscación. >>⁶²⁵³

Los ecos dualistas y orientalistas (incluyendo Tokyo por azar lingüístico) de Lacaton & Vassal, nos orientan hacia la filosofía de la *no dualidad*, la del proyecto / obra entre la “acción” y la no-acción, con trascendentales implicaciones del yo y consecuente incidencia sobre la identidad:

<< Nuestra experiencia habitual de la acción es dualista (en el sentido de que tenemos la sensación habitual de un “yo” que ejecuta la acción), porque la realizamos para alcanzar un determinado objetivo. Los correlatos, en este caso, de la división tripartita de la percepción en el perceptor, el acto de la percepción y lo percibido, son el agente, la acción y el objetivo de la acción. Así, al igual que, en el caso de la percepción, el pensamiento se superpone al precepto, en este caso, la intención mental se “solapa” a la acción y genera la ilusión de un agente separado. No obstante, sin tal superposición del pensamiento no sería posibles experimentar diferencia alguna entre el agente y el acto, o entre la mente y el cuerpo. >>

⁶²⁵¹ *Ibidem.*

⁶²⁵² ZULAIKA Joseba, *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim Bilbao*, Nerea, Madrid, 1997, p.91

⁶²⁵³ *Op. cit.* p.93

... sin embargo, desde la plenitud de la realización / acción se produce “sin esfuerzo” una natural identificación “no-dual” necesariamente “vacía” de yo (“yo cosificado”):

<< La acción no-dual es espontánea (porque está despojada de toda intención objetivadora), sin esfuerzo (porque no tiene que ver con un “yo” cosificado que deba esforzarse en alcanzar nada) y “vacía” (en el sentido de que uno se halla tan plenamente inmerso en la acción que no existe la menor conciencia dualista de la acción). >>⁶²⁵⁴

Al final la filosofía de la *no dualidad* resuelve la paradoja proyecto y obra por medio de la “identidad”:

<< Esta perspectiva se deriva de la explicación del significado de *wei-wu-wei*, la paradójica “acción de la no-acción” propia del taoísmo, y es utilizada para interpretar el enigmático primer capítulo del *Tao Te King*. También hay que decir que esta visión concuerda con el análisis que la moderna filosofía de la mente pone en la intención como aquello que consolida y mantiene la sensación de identidad. >>⁶²⁵⁵

No obstante los “prejuicios” impiden alcanzar la *no dualidad* disciplinar entre arquitectura y filosofía, cuando la realización del proyecto se impone por vía de la “cotidianidad”, pero esto requiere una previa definición:

<< (...) sería preciso que intentáramos definir lo que entendemos por arquitectura o, por lo menos, cuáles son sus límites disciplinares y metodológicos. Ello, sin embargo, sería meternos en el campo especulativo de filósofos y ensayistas, que son aquellos a quienes corresponde intentarlo, aunque no acaben de salir airoso, quizá, precisamente, porque son filósofos y ensayistas y no se han visto forzados a trabajar en la cotidianidad del proyecto y la construcción, y tienden a anticipar prejuicios sustantivos a los adjetivos concretos e inmediatos. >>

A este respecto Bohigas realiza algunas afirmaciones que empiezan por una inversión procedimental de la realización a la teoría (proyectiva incluso):

<< Quiero subrayar con ello dos afirmaciones previas. Primera: el esfuerzo por entender la arquitectura como un fenómeno definible y clasificable no puede confiar solamente en una performatización teórica muy general, sino fundamentarse en un análisis y una crítica de las realizaciones concretas y sus complejas circunstancias, de modo que ello permita pasar de la observación particular a la teoría general.>>⁶²⁵⁶

Una afirmación anterior es la “ética” arquitectónica que propone Alberti en una teórica definición profesional “más exigente”:

<< El planteamiento de Alberti sobre el arquetipo profesional del arquitecto es más exigente que el de Vitruvio, (...) Alberti caracteriza su idea del buen arquitecto como la de un científico de alta calificación ética. “(...) Aquel que tiene el valor de llamarse arquitecto ha de poseer un espíritu elevado, (...), pero sobre todo ha de contar con una seria y bien fundada capacidad de juicio y con entendimiento(...)” >>⁶²⁵⁷

Bohigas hace una segunda proposición orientada hacia la integración conclusiva, en cierto modo otra versión de la *no dualidad*:

<< Segunda: (...) En resumen, más que definir la arquitectura, querría explicarla desde la experiencia. (...) No se trata de enseñar, sino de aprender; ni de encontrar, sino de buscar; ni, sobre todo, de creer que la arquitectura parte de elucubraciones filosóficas abstractas, sino de acciones directas, integradas en un pensamiento general pero hijas de una autonomía creativa. >>⁶²⁵⁸

⁶²⁵⁴ LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p.23

⁶²⁵⁵ *Op. cit.* p.24

⁶²⁵⁶ BOHIGAS Oriol, *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Electa, Barcelona, 2004, p.13

⁶²⁵⁷ KRUFTH Hanno-Walter, *Historia de la teoría arquitectónica 1: Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1990, p.58

⁶²⁵⁸ BOHIGAS Oriol, *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Electa, Barcelona, 2004, p.13

Asimismo observamos como Lacaton & Vassal, al establecer las prioridades proyectuales, también proponen la integración concretamente de las “ruinas” (de la obra y también del proyecto):

<< Con ese minimalismo de medios, el proyecto del Palais de Tokyo demuestra, además, que una parte muy importante de la arquitectura de Lacaton & Vassal se basa en el establecimiento de prioridades. Sólo con esta actitud puede llevarse a cabo un proyecto como éste. Un proyecto que había nacido de las ruinas de un malogrado proyecto cultural de prestigio con un presupuesto de cincuenta millones de euros: la reconversión del Palais de Tokyo en un Palais du Cinéma que fue paralizado por motivos políticos una vez transformado y desmantelado el edificio, (...) >>

Así en la *no dualidad* obra-proyecto del Palais de Tokyo tiene cabida el arte, pero paradójicamente no la arquitectura (“ni pensarse en la arquitectura”) por imperativos de la realización:

<< En este edificio, arruinado artificialmente, debía albergarse un centro de arte contemporáneo con espacios para exposición y espacios para los artistas. Además, el presupuesto había sido drásticamente reducido a 4,57 millones de euros, aunque los trabajos de demolición y planificación del primer proyecto habían costado más del doble de esta cantidad. De inmediato se hizo evidente que ese dinero debería utilizarse, fundamentalmente, para la renovación del edificio (reparación de fallos estructurales y patologías constructivas que ponían en peligro la seguridad del edificio, construcción de salidas de emergencia, instalación eléctrica). No podía ni pensarse en la arquitectura. >>⁶²⁵⁹

Con este ‘mínimo’ planteamiento Lacaton & Vassal aparecen como evanescentes “iluminados” hasta casi la ausencia (próxima a la oriental mística estética *wabi-sabi* del despojamiento, del “no se necesitaba”), en esta arquitectura expositiva (arte / arquitectura) del Palais de Tokyo:

<< Pero Lacaton & Vassal se dieron cuenta de que, en realidad, no se necesitaba arquitectura, porque ésta ya estaba allí. En el interior de ese pomposo palacio neoclásico a orillas del Sena (...) había surgido, mediante la relación entre el antiguo proyecto y los trabajos de demolición, una sugestiva arquitectura moderna. Gracias a la aparición de ventanas corridas, que habían estado ocultas bajo falsos techos y que ahora quedaban a la vista, aparecían enormes espacios iluminados con abundante luz natural. >>⁶²⁶⁰

En esta lingüística deriva ‘japoneizante’, pasamos de Tokio (en París) a la obra de Toyo Ito que se expone necesariamente “evanescente”, por la modificación “minuto a minuto” del proyecto en obra, trascendiendo los límites espacio temporales y alcanzando la no-dualidad característica de la filosofía espiritual oriental:

<< Para presentar la obra de Toyo Ito en Barcelona se ha escogido el Convento de Sant Agustí donde se proponen dos espacios diferenciados. Por un lado, en el interior de una secuencia de columnas vaporosas bañadas por la luz, se muestran sus principales proyectos en una atmósfera evanescente de evocaciones inmateriales. En el segundo espacio, la atención se centra en su obra más emblemática por medio de una gran proyección. La Mediateca de Sendai evoluciona en imágenes acompañadas de la música del compositor japonés Ryoji Ikeda. >>

Esta exposición *Al filo de lo evanescente* es comentada por el propio arquitecto, que aporta una paradigmática ‘realización’ liberada del espacio y el tiempo:

<< “Estas imágenes en blanco y negro se han convertido en un *collage* de planos que hemos venido dibujando durante todos estos años para la realización de este edificio. Estudios que van introduciéndose sobre la marcha, modificándose minuto a minuto, que en su repetición forman una serie de planos de planta superpuestos que pueden proyectarse secuencialmente. Este proceso de investigación se comprime en el tiempo y se muestra como una especie de notación gráfica de signos. El bosque de tubos cortados en secciones o en alzado parece fluir sin fin en la videoproyección tanto en dirección horizontal como vertical. Se trata de abstracciones que comprenden las experiencias espaciales del edificio y que muestran la Mediateca de Sendai libre de límites espaciales y temporales.” >>⁶²⁶¹

⁶²⁵⁹ RUBY Ilka & Andreas, *Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*, en LACATON & VASSAL 2G N°21 Revista internacional de arquitectura, p.16

⁶²⁶⁰ *Op. cit.* p.17

⁶²⁶¹ FRANCO Arturo, *Vapores alegóricos en Barcelona*, Blanco y Negro Cultural /28-12-2002, p.27

Esta arquitectónica liberación / renuncia de Toyo Ito deviene “abstención” en la no-arquitectura (“plaza”) de Lacaton & Vassal:

<< En su proyecto para la plaza Léon Aucoc en Burdeos, Lacaton & Vassal llevan esta *arquitectura de la abstención* al extremo. Ante el encargo de la ciudad de Burdeos para realizar una propuesta para el “embellecimiento” de la plaza, y tras realizar un inventario preciso y exhaustivo, así como una encuesta entre los habitantes de la zona, llegan a la conclusión de que lo único que la plaza realmente necesita es un mejor cuidado y conservación, y presentan una lista de medidas a tomar. (...) consideran que la plaza es bella tal y como está, y no ven, por ello, ninguna necesidad de transformarla arquitectónicamente. >>

... con una “renuncia” casi espiritual, que incluso implica el concepto de no-ego (“falta de cualquier tipo de vanidad”):

<< Esta cualidad de unos arquitectos que renuncian a intervenir (la falta de cualquier tipo de vanidad es provocadora) y que, bien al contrario, plantean la cuestión de las prioridades de una situación, es la base sobre la que se funda la efectividad del proyecto. >>⁶²⁶²

Una arquitectónica “renuncia” de Lacaton & Vassal tan subversiva como ‘el arte de vanguardia’ o la de cierto arte ‘menos contemporáneo’ que en su visión natural y directa se aproxima a la naturaleza:

<< La renuncia pública a cualquier extravagancia formal, así como el hecho de apartarse conscientemente de cualquier clase de polémica programática, otorga a esta arquitectura una especie de capacidad subversiva que, quizá, esté aún por descubrir. Una subversión que recuerda a algunas de las pinturas *naïf* de Henri Rousseau. >>⁶²⁶³

Una visión lúcida y directa como la de Lacaton & Vassal que, utilizando términos casi espirituales (“lo esencial se hará visible”), se nos propone en inconsciente sintonía con un ‘proyecto budista’ de futuro (tan “sencillo” como el *wabi-sabi* del zen) orientado al despertar (Buda significa el Despierto, con mayúsculas) donde “la ceguera desaparecerá”:

<< (...) a muchos les puede parecer que la arquitectura de Lacaton & Vassal es algo *naïf*, porque sus ojos, ciegos a consecuencia de un exceso de arquitectura de salón, están imposibilitados para ver la radicalidad de lo sencillo y la belleza de lo evidente. Con el tiempo, sin embargo, la ceguera desaparecerá y el perfil de lo esencial se hará visible. >>⁶²⁶⁴

... ceguera que nos lleva a orientarnos finalmente hacia ‘un oriental’ (el arquitecto contemporáneo Toyo Ito) que desde la valoración (casi zen) de la “imperfección” subraya indirectamente el valor de una identidad (“tratan de parecerse a...”) erróneamente fundamentada en el deseo (que el budismo cuestiona), tal como el arquitecto afirma desde su enfático discurso, lingüístico incluso (“alegóricos, metonimias o sinécdoques”):

<< “Siempre hay una cierta distancia entre las ideas del proyectista y el edificio construido. Un edificio real no pasa de ser un ejemplo imperfecto o una mera aproximación a las ideas arquitectónicas del proyectista”, esto realmente, sólo sucede en un único caso, cuando se piensa en algo muy concreto para proyectar, en un objeto definido, en un referente figurativo ajeno a la propia arquitectura y se intenta trasladar a la realidad más concreta. (...) Toyo Ito se adelanta a la crítica de su propia arquitectura. La frustración que genera la imperfección por definición suele ir unida a ciertas voluntades metafóricas, intentos alegóricos, metonimias o sinécdoques donde las arquitecturas tratan de parecerse a otras disciplinas de una forma casi literal. >>⁶²⁶⁵

⁶²⁶² RUBY Ilka & Andreas, *Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*, en LACATON & VASSAL 2G N°21 Revista internacional de arquitectura, p.17

⁶²⁶³ *Op. cit.* p.18

⁶²⁶⁴ RUBY Ilka & Andreas, *Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*, en LACATON & VASSAL 2G N°21 Revista internacional de arquitectura, p.19

⁶²⁶⁵ FRANCO Arturo, *Vapores alegóricos en Barcelona*, Blanco y Negro Cultural /28-12-2002, p.27

Toyo Ito también interesa a Quesada (mediando entrevista en *Babelia* n°484 p.21, *El País*, 3 marzo 2001) desde una valoración metodológica cuando el proyecto se confronta con “la realidad” y la teoría se difumina ante el empuje de la realización, que incluso puede devenir “azarosa”:

<< (...) ante la pregunta de si la teoría deja de ser importante cuando se empieza a construir, responde él (que es considerado sobre todo por sus conceptos teóricos) que en esos momentos ni siquiera queda tiempo para la teoría. Toyo Ito dice que cuando el proyecto toma contacto con la realidad, la obra cambia y se independiza. (...) afirma que muchas de las soluciones aparecen de forma azarosa, planteando un símil con lo que acontece en la vida misma. >>⁶²⁶⁶

Una valoración que en cierta medida viene a insistir en la distinción entre el proyecto de arquitectura y su ejecución, que nos actualiza el “tratado” de Alberti:

<< Las más recientes investigaciones nos devuelven el rectificado oficio de un Alberti que conoce, y cita, los materiales de la Romagna que se deberán utilizar en la obra bajo su dirección; y que la correspondencia con sus colaboradores no es más que otra modalidad de control a distancia, no tan diferente de la obligada lejanía, y supervisión esporádica, del arquitecto contemporáneo. >>

... descubrimos, pues, que Alberti no olvida el “oficio” incluido como parte de una “metodología” global desde la idea al dibujo y la maqueta, y hasta la realización:

<< Porque la metodología albertiana (que va desde la fase inicial de formalización de la “idea”, de su concepto mental en unos primeros bocetos, hasta el dibujo medido y corregido en sucesivas fases, y la realización de “modelos” o maquetas) se propone como garantía de la adecuada realización; y nunca, por tanto, de renuncia a la vigilancia de la ejecución constructiva.

Cualquier opción que vaya, en contra de esta necesaria continuidad entre ideación y realización, tendrá como primera consecuencia el deterioro y la trivialización de la misma arquitectura. >>⁶²⁶⁷

Un planteamiento plenamente “humanista” que parece lógico en un intelectual interesado por diferentes disciplinas artísticas, que ‘construye’ los conocidos tratados históricos de arquitectura, pintura, escultura:

<< En la fase inicial del Humanismo, los artistas y artesanos formados en la tradición medieval no participaron aún de este desarrollo intelectual en un nivel que les permitiera satisfacer tales exigencias. Por ello es sintomático que haya sido uno de los más destacados humanistas quien se ocupara por primera vez de forma sistemática de las artes plásticas y de la arquitectura, aun antes de que artistas y arquitectos estuvieran en condiciones de formular adecuadamente sus puntos de vista y de estructurarlos en un sistema.

Leon Battista Alberti (1404-72) escribió las obras teóricas fundamentales de la primera mitad del siglo XV, tanto sobre pintura y escultura como también sobre arquitectura. >>⁶²⁶⁸

Los sueños proyectivos de Toyo Ito (entre lo “inmaterial” y la obra ‘material’) se abren a otros mundos, incluyendo la naturaleza pero también aparece la paradoja de la vacuidad (siempre con ecos orientales):

<< El período de ensoñación inmaterial parece tensarse de manera especial en los últimos trabajos de Ito en una voluntad permanente por alcanzar la transparencia, la ausencia de materia a través de momentos alegóricos en su obra. Hace unos años ya se encargó de recordar como paradoja de su arquitectura que: “La gente quiere encaminarse hacia el objetivo del vacío, pero jamás podrá alcanzarlo”. >>

... de esta manera, la naturaleza forma parte de diferentes proyectos y realizaciones abiertas a “otros mundos”:

<< Ito habla de la “arquitectura como jardín” e incluso de ella como una “corriente de agua”, de esta manera hace referencia a otros mundos por medio de su obra. Ejemplos de estas propuestas metafóricas

⁶²⁶⁶ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.124

⁶²⁶⁷ HERNANDEZ LEON Juan Miguel (director), *Editorial: El proyecto de arquitectura*, Pasajes de arquitectura y crítica n°52, p.3

⁶²⁶⁸ KRUFTH Hanno-Walter, *Historia de la teoría arquitectónica 1: Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1990, p.49

son: la casa para huéspedes en Sapporo tomando parte integrante del paisaje doméstico, o la cúpula proyectada para Odate que participa de un entorno articulado por estanques, bosques y laderas. Otros proyectos como el Parque de Bomberos en Yatushiro (1995), el Teatro Lírico L en Nagaokoa (1996) o la residencia para la Tercera Edad también en Yatushiro prolongan la idea de jardín a la envergadura de un bosque, la columna como un árbol, de nuevo se toma la parte por el todo para referirse a otros mundos.>>⁶²⁶⁹

Valorando a Toyo Ito desde la metodología aparece cierto ‘elogio’ (negativo) de la lentitud, al “caminar” (como en el arte de Long), por la naturaleza (incluso) que, al margen de la sorprendente negación conceptual de una simultaneidad de “teoría y práctica”, nos interesa más como el “ponerse a pensar...”, en el sentido de negación programática que hace el zen de ‘la intelectualización’ frente a la experiencia directa:

<< (...) esta intuición de la que hace gala Toyo Ito y muchos otros creadores, no hace su aparición por generación espontánea sino que precisa de un fuerte componente reflexivo previo o paralelo. Aunque, eso sí, estoy totalmente de acuerdo con todos aquellos creadores que indican lo imposible de teoría y práctica de modo simultáneo a la hora de proyectar. (...) Pretender simultanear teoría y práctica es como pretender ponerse a pensar como andamos al andar. En el mejor de los casos, si no tropezamos antes, es casi seguro que ralenticemos nuestro caminar. >>⁶²⁷⁰

Por otra parte, desde un enfoque radicalmente distinto del tema (“práctica”) el mismo autor se interesa por el PERT, que se propone como una excelente metodología para la coordinación de la obra, aspecto que ya reflejamos en anteriores citas y otros autores:

<< P.E.R.T (Program Evaluation and Review Technique) y otros métodos de racionalización del proceso creativo. Alsina y Trillas p.39-41 >>⁶²⁷¹

Al final Toyo Ito vuelve a aparecer críticamente (Arturo Franco) relacionado con la naturaleza, en cuyo ciclo vital encontramos el concepto / obra de la rotación (puede que hasta espiral, como el ADN). Con una meta difícil de alcanzar, casi una búsqueda filosófico / espiritual fácilmente asociable a la “rueda” (símbolo de re-encarnación en Oriente) y que puede asociarse lingüísticamente con nuestro ‘principio’ deriva de ‘realización-iluminación’:

<< No sería justo concluir este repaso sin valorar el esfuerzo constante por dotar de argumentos técnicos a su arquitectura construida [Toyo Ito]. Tal vez una obsesión por demostrar la viabilidad de una búsqueda que él mismo reconoce imposible. Una zanahoria delante de un burro o una rueda de laboratorio sin cesar de girar, sin pretender ser ni el asno, ni el ratón, simplemente un observador autorizado de la realidad más patética de alto contenido poético. >>⁶²⁷²

02.8.10- Obra - naturaleza y construcción espiral

Miret Magdalena propone una “espiral” re-combinante / alternante de “pensamiento y acción”, como filosofía vital proyectiva (con futuro por definición) donde existe un futuro que es la obra / realización (“praxis”). Este religioso cristiano (que practicaba yoga y meditación zen) desde la pregunta trascendental *¿La nada de la vida?* se aproxima a

⁶²⁶⁹ FRANCO Arturo, *Vapores alegóricos en Barcelona*, Blanco y Negro Cultural /28-12-2002, p.27

⁶²⁷⁰ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.124

⁶²⁷¹ *Op. cit.* p.126

⁶²⁷² FRANCO Arturo, *Vapores alegóricos en Barcelona*, Blanco y Negro Cultural /28-12-2002, p.27

planteamientos orientales, desde una estimulante filosofía para el futuro (tan optimista como la *new age*) que busca lo esencial, quizá implícito en la doble espiral del ADN (“espiral cambiante” por excelencia, además de ‘re-combinante’):

<< (...) ¿qué ser en la vida, un filósofo o un pragmático? ¿un hombre que lo piensa todo o un activista?, ¿un filósofo o un místico?

(...) la filosofía del futuro es la de la praxis, en la que están unidas pensamiento y acción sin dar prioridad a ninguno de las dos, y con ello saber hacer de nuestra vida una espiral en la que tras el pensar viene la acción, que lo sigue; y, dando la vuelta, esta acción trae un nuevo pensamiento; y llega otra nueva acción, que a su vez trae otro nuevo pensamiento, y sigue así la espiral cambiante.>>⁶²⁷³

En la filosofía transpersonal de Wilber también aparece la “espiral” (“nueva”) asociada a un futuro espiritual, más allá del ego / “egocentrismo” (clave de la identidad que venimos tratando):

<< La dimensión aperspectivista a la que nos permite acceder la estructura visión-lógica no supone que el Espíritu se haya quedado ciego a lo largo del proceso, sino que está contemplando el mundo a través de infinitos y milagrosos puntos de vista, un nuevo descentramiento, una trascendencia más, una nueva espiral en el proceso evolutivo que trasciende el egocentrismo. >>⁶²⁷⁴

En sintonía con el conocido concepto / obra de la circularidad en las obras de Richard Long, nos interesa como propone Gloria Moure una aproximación a la naturaleza en tanto que *bucle*, implicando a la filosofía budista:

<< (...) las razones de la sencillez y radicalidad que trasluce la obra de Richard Long suelen buscarse en la filosofía budista, y más concretamente, en la visión de la vida que el Zen prescribe. (...) esa coincidencia debiera invocarse no sólo en base intuitiva, sino también en una conceptual, (...) porque realmente existe una clara coincidencia en la concepción de la realidad de la cual emana la “condición paisajística en Buda” que aquí he utilizado (haciendo referencia específica a la cultura occidental) y la tradición de la filosofía oriental hinduista y, sobre todo, Budista. >>

... apareciendo ‘naturales’ afinidades filosóficas Oriente / Occidente:

<< (...) esa similitud viene de antaño, de la época presocrática, aunque el platonismo la escamotea durante siglos. Heráclito se niega a separar el “logos” de los sentidos, Demócrito nos dice que todo es azar y necesidad. Luego, ya en época aristotélica, Diógenes Laercio contesta con aparente descaro a Alejandro el Grande, al igual que a menudo los monjes Zen a sus autoridades soberanas. >>⁶²⁷⁵

En esta valoración de la filosofía oriental y mediando la ciencia de Einstein (incluyendo mecánica cuántica) se aprecia un paralelismo con el espíritu budista que pone en cuestión el ego (identidad), en afinidad con ciertos filósofos occidentales:

<< (...) hay un sugerente paralelismo entre el modelo einsteniano ampliado por la mecánica cuántica que explica nuestro universo azaroso e indeterminado y el esquema que se podría inferir de las reflexiones budistas sobre el vaciado interior del “yo” y la dilución de éste en la energía cósmica universal. Ambas concepciones, por otra parte, demuestran una casi asombrosa cercanía con la filosofía de Shopenhauer, que colmó los vacíos dejados por Kant, a conciencia probablemente por su fervor religioso y que culmina la tradición del idealismo trascendental europeo; obligando, de paso, a los filósofos posteriores a concentrarse en los aspectos cognitivos y lingüísticos de la realidad. >>

... que orientan una convergencia cultural, filosófica y espiritual, que interesará finalmente a Long y su visión de la naturaleza, según revela el estudio de Moure:

<< Este territorio de las coincidencias científicas y filosóficas no sólo es extremadamente sugestivo y atrevido, sino que demuestra una convergencia necesaria para el desarrollo del espíritu humano entre las ciencias y la humanística, y a su vez, entre culturas diversas. Por otra parte, su constatación ya hoy evidente para todos (...) >>⁶²⁷⁶

⁶²⁷³ MIRET MAGDALENA Enrique, *La vida merece la pena ser vivida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p.113

⁶²⁷⁴ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.261

⁶²⁷⁵ MOURE Gloria, *El natural como bucle; A propósito de Richard Long*, en *El paisaje - Huesca: Arte y Naturaleza - Actas del II curso*, Huesca, 1997, p.116

⁶²⁷⁶ *Op. cit.* p.117

Pero la interacción entre ciencia, arte y naturaleza aparece también en un entorno próximo en el sentido de filosófica integración local / global:

<< Rosa Olivares: Esther Ferrer. *Números primos*. Superficie de baldosas con diagonal roja, diagonal azul y números primos, 20 x 20 mts. 2003. >>⁶²⁷⁷

Aquí observamos como construye naturalmente Esther Ferrer en un parque la circularidad de una “espiral” de “números primos”:

<< La mejor explicación de los conceptos y los objetivos que habitan en este proyecto la da la propia artista: “ Mi proyecto para el parque, es un suelo que está basado en las observaciones del matemático húngaro Stanislaw Ulam: cuando se escriben los números primos en espiral a partir del 41, esta espiral se ve atravesada por una diagonal (al principio ininterrumpida, luego discontinua) de números primos. A partir de esta espiral he establecido un sistema de relación de los números primos entre sí, creando una estructura que se transforma según avanza la serie. El resultado es sorprendente y para mí, de gran hermosura. >>⁶²⁷⁸

En otro contexto ‘paralelo’, para Moure la naturaleza como *bucle* lleva a Long por los vericuetos del budismo zen (antes también al pionero Wats) apareciendo convergencias entre intelecto y arte, comprendiendo súbitamente la ‘difícil’ obviedad:

<< (...) en torno al análisis de la obra de Richard Long. Así, parece mucho más sólido reseñar la posible relación de su aproximación creativa con el Zen, a través de la convergencia cultural y disciplinaria, es decir, a partir de su sensibilidad generacional respecto al “corpus” de métodos configurativos derivados de la “condición paisajística” (...) Allan Wats o el Maestro Suzuki, que son los dos autores que me permitieron introducirme modestamente en los difíciles vericuetos del Zen (por mi pertenencia a la cultura occidental sin duda) nos dirían que cualquier iniciado en esa práctica filosófica estaría de acuerdo respecto a la manera de ver la realidad y el arte (...), a parte seguramente, de mofarse de las cabriolas intelectuales que mis trampas discursivas me obligan a hacer para llegar a conclusiones para él obvias.>>⁶²⁷⁹

Aunque también pueda parecer obvio, recordemos que estas afirmaciones vienen del ‘intelecto’, el de Gloria Moure, que es Directora de la Fundació Espai Poblenu de Barcelona, Asesora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Directora Artística del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Comisaria de exposiciones: *Marcel Duchamp* en la Fundació Miró de Barcelona; *Tàpies. Extensiones de la realidad* en MNCARS y la Fundació Miró de Barcelona. Y que, finalmente, redondea sus afirmaciones explicando la naturaleza del *bucle*, en relación con el “eterno retorno” que interesa a Long rodeado naturalmente por Buda, pero también por diferentes filósofos:

<< El eterno retorno es de Buda pero también de Nietzsche y este último nos diría probablemente: guardaros del lenguaje, apoyado seguramente por el Wittgenstein de las investigaciones filosóficas; pero esa advertencia está en boca de cualquier acólito Zen de siempre. >>⁶²⁸⁰

⁶²⁷⁷ OLIVARES Rosa (direc.) *Parque del Prado: Intervenciones artísticas*, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2004, p.90

⁶²⁷⁸ *Op. cit.* p.94

⁶²⁷⁹ MOURE Gloria, *El natural como bucle; A propósito de Richard Long*, en *El paisaje - Huesca: Arte y Naturaleza - Actas del II curso*, Huesca, 1997, p.117

⁶²⁸⁰ *Ibidem*.

02.8.11- Re-construcción de la iluminación

Desde la realización, la práctica, la obra, retomamos la filosofía de la iluminación (de Buda) que iniciaba este capítulo. La ‘construcción’ de un buda (según el Buda histórico, cualquier ser humano puede serlo) se realiza desde la obra, desde la práctica del “camino”:

<< El paso siguiente de Siddharta fue unirse a un grupo de ascetas y probar sinceramente su camino. (...) Al final se debilitó en tal grado que cayó desmayado y, de no haber estado con él sus compañeros, que lo alimentaron con gachas de arroz, podría haber muerto fácilmente. >>

Incluso los errores devienen ‘constructivos’ (“el experimento había fracasado”) y una vez comprendidos se puede iniciar una re-construcción, que permite iluminar un nuevo proyecto, un nuevo camino, el de la Vía Media:

<< Esta experiencia le enseñó la futilidad de ascetismo. Se entregó al experimento con todo lo que tenía, pero el experimento había fracasado, no le había traído la iluminación. Pero los experimentos negativos tienen sus propias lecciones y, en este caso, el fracaso del ascetismo le proporcionó a Siddharta el primer puente constructivo para su programa: el principio del Camino Intermedio entre los extremos del ascetismo, por un lado, y de la indulgencia, por el otro. >>⁶²⁸¹

Se impone ahora la necesidad de recordar otra vez (desde un reconocido diccionario de filosofía ‘universal’) que el término Buda lingüísticamente significa el “despierto”, el “iluminado” (el que ha alcanzado la realización) y, en cierta medida, el lenguaje evoca la sabiduría iluminista (amplia visión global) de la Ilustración en Occidente:

<< Buddha, que significa el “despierto” o el “iluminado”, es el nombre que recibió el príncipe indio Siddharta Gautama, de la casta de los *ksatriya*, nacido en Kapilavastu hacia el 566 a.C. También recibió los nombres de Sakyamuni (el asceta silencioso de los *sakya*), Tathagata (el que ha recorrido el camino) y Baghavat (el bienaventurado). Profundamente impresionado por el mal del mundo (pobreza, enfermedad, vejez, acabamiento), por esa rueda de muerte de carácter causal, por el devenir sometido a la ley o *samsara*. Buddha abandonó muy joven su vida regalada para asumir la de un asceta errante. Tras numerosos ayunos rigurosos, prácticas de yoga y crueles mortificaciones que minaron gravemente su salud, Buddha escogió y recomendó la “vía media” de conducta, equidistante entre el lujo y la mortificación extrema. >>

No obstante, desde la “vía media” la construcción de la realización / iluminación debe continuar y para ello el método es la práctica de la meditación:

<< Consciente, con todo, de no haber alcanzado aún la salvación intramundana que buscaba, tomó la determinación a los treinta y cinco años de meditar hasta conseguir penetrar en el secreto del sufrimiento, hasta dar con la clave del mal del mundo y encontrar el remedio salvador, hasta hallar, en fin, una iluminación, mediante una reflexión sapiencial o filosófica cuyo resultado fuera una suerte de “buena nueva” o *farmakon* capaz de remediar las heridas, mitigar el sufrimiento y borrar la culpabilidad oprobiosa; capaz, en una palabra, de ayudar a alcanzar la liberación, el *nirvana*. >>⁶²⁸²

La realización, la práctica, la obra de Buda se construye híbrida (“pensamiento” y “mística”) en la naturaleza, donde literalmente el amanecer trae la “iluminación”:

<< Volviendo sus espaldas a la mortificación, Siddharta dedicó la parte final de su búsqueda a una combinación de pensamiento riguroso y concentración mística al estilo del *raja yoga*. Una noche, cerca de Gaya, en el noroeste de la India, al sur de la actual ciudad de Patna, se sentó bajo una higuera (que ha llegado a conocerse como el árbol Bo, una forma abreviada de *bodhi* o iluminación). Posteriormente el sitio recibió el nombre de Lugar Inamovible, porque la tradición dice que Buda, sintiendo que el descubrimiento estaba próximo, se sentó esa noche que haría época dispuesto a no levantarse hasta lograr la iluminación. >>⁶²⁸³

⁶²⁸¹ SMITH Huston, *Las religiones del mundo*, Kairós, Barcelona, 2002, p.96

⁶²⁸² MUÑOZ Jacobo, *Filosofía india*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.315

⁶²⁸³ SMITH Huston, *Las religiones del mundo*, Kairós, Barcelona, 2002, p.96

En la construcción del budismo pasamos desde esta filosófica referencia del *raja yoga* al zen japonés (llegado desde China) que siglos después deriva hacia un budismo dotado de potente identidad, que al aplicarse al arte (*Zen y arte japonés*) valora la obra desde una singular actitud del “espíritu” que le dota de identidad:

<< La principal razón del carácter imprevisible o sorprendente del Zen deriva de su trascendencia respecto a la conceptualización. Se manifiesta en las formas más insólitas o irracionales; no permite que nada se interponga entre lo que se trata de expresar y la expresión. De hecho, lo único que limita el Zen es su deficiencia a la hora de expresarse. Pero es ésta una limitación impuesta a todo lo humano y, en realidad, a todo lo divino en cuanto a que pretenda tornarse inteligible. >>

... que, no obstante, va más allá de la conceptualización, pero también del oficio:

<< El espíritu del Zen consiste en ir más allá de la conceptualización, y esto implica unirse al espíritu de la manera más íntima. Esto supone, a su vez, la infravaloración, en cierta medida de todo tipo de técnica. La idea podría expresarse mejor diciendo que el Zen contiene en sí mismo algo que evita toda destreza técnica sistematizada, pero que debe ser de algún modo dominado a fin de llegar al más estrecho contacto posible con la Vida que todo lo genera, lo penetra y lo fortalece. >>⁶²⁸⁴

Incluso cuando estas artes son “marciales”, se mantiene el concepto de obra / acción en el camino de en medio, entre mente y técnica (construcción) tal como manifiesta Suzuki:

<< Tekuan (1573-1645), uno de los grandes maestros de esgrima, decía: “Lo que importa en el arte de la esgrima es adquirir una determinada actitud mental llamada ‘sabiduría inmutable’. Esta sabiduría se adquiere intuitivamente tras un prolongado entrenamiento práctico. Inmutable no significa rígido, pesado y sin vida, como una piedra o un trozo de madera; significa el grado más alto de movilidad alrededor del centro inmutable... Cuando la atención está centrada en la espada del enemigo se pierde la ocasión de realizar por uno mismo el gesto siguiente.” >>

... y donde, paradójicamente, incluso el pensamiento se vuelve problemático:

<< [Tekuan] “Se duda, se piensa, y, durante esta deliberación, el enemigo se dispone a batirnos. Se trata de no desperdiciar esa ocasión. Basta con seguir el movimiento de la espada que se encuentra en las manos del enemigo, guardando la mente libre y dispuesta a hacer un contramovimiento, sin necesidad de que la reflexión intervenga.” Citado por Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, vol.III pgs. 1345-1346 >>⁶²⁸⁵

Desde la “íntima” unidad de obra y espíritu (zen) el artista trasciende las “restricciones técnicas”:

<< La principal preocupación del artista japonés es entrar en íntima relación con esta Vida, con este Espíritu. Aún cuando haya adquirido el perfecto dominio de la técnica necesaria para su profesión, el artista no se detendrá en este punto, pues todavía se encuentra con una carencia; se halla aún bajo la esclavitud de las restricciones técnicas y del peso de la tradición; su genio creador se siente de alguna manera encarcelado, no alcanza la plenitud de su expresión. Ha empleado muchos años en cualificarse para su profesión como digno continuador de una tradición de brillantes maestros, pero sus obras están lejos de sus ideales, no fluyen dinámicamente con la Vida, es decir, no está satisfecho consigo mismo; no es un creador, sino un imitador. >>

y Suzuki concluye con un manifiesto de la unidad en la diversidad (“diversas” artes), como identidad en la realización del zen:

<< Cuando el artista japonés llega a esta situación, acude, con frecuencia, a la puerta de un maestro y le ruega le conduzca al santuario interior del Zen. Cuando el Zen es comprendido, su espíritu se manifiesta bajo formas diversas: el pintor lo expresa en sus pinturas, el escultor en sus esculturas, el actor Noh en su danza, el maestro de té en la ceremonia del té, el jardinero en sus jardines, etc. >>⁶²⁸⁶

⁶²⁸⁴ SUZUKI Daisetz T. *Budismo zen*, Kairós, Barcelona, 1998, p.104

⁶²⁸⁵ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.187

⁶²⁸⁶ SUZUKI Daisetz T. *Budismo zen*, Kairós, Barcelona, 1998, p.105

02.8.12- Materia, materialización y materialidad desde el oficio

El re-descubrimiento de la ‘realización’ (material) alcanza también al arte contemporáneo, que se orienta hacia la liberación (casi espiritual) cuando asume la identidad de la materia, tal como Eco entiende en *El descubrimiento de la materia*:

<< El arte contemporáneo ha descubierto el valor y la fecundidad de la materia. Esto no quiere decir que los artistas de otras épocas ignoraran el hecho de que trabajaban sobre un material y no comprendieran que de este material procedían las constricciones y sugerencias creadoras, sus obstáculos y liberaciones.>>⁶²⁸⁷

La “identidad” de los materiales también aparece valorada por otras vías del diseño, que se interesan por los *orígenes (de la forma, incluso)*:

<< Todos los materiales poseen sus características idiomáticas. El idioma de ese material es una exigencia formulada a su usuario para que comprenda su identidad personal y su significado, sus fuerzas y sus debilidades, su estructura, sus formas más cómodas, su mejor uso. >>

La vía del medio, aquella que integra la sabiduría de “la mente y la mano”, es la que Williams propone como camino a seguir para las adecuadas relaciones entre proyecto y obra:

<< Un operario que posea una vinculación prolongada y estrecha con un material podrá a menudo comprender el idioma de ese material con más plenitud que el físico, el químico o el ingeniero de materiales. Los especialistas pueden ser versados en propiedades y en composición, pero no estar capacitados de sentir en la mano cuál es la cantidad exacta de torsión que necesita un tornillo de acero, de un cuarto de pulgada para que quede ajustado sin pasarse de rosca. Un material puede ser catalogado y definido, sus propiedades pueden ser analizadas y su estructura puede ser reconocida, pero tales determinaciones no reemplazan al conocimiento empírico de una mano experimentada que haya trabajado durante años en una relación directa con ese material. La mente y la mano saben exactamente cuándo y cómo utilizar mejor un fragmento de madera o de hierro. >>⁶²⁸⁸

En este sentido nos hacemos ‘eco’ de la ‘con / sabida’ afirmación de Miguel Angel respecto a la escultura contenida en la piedra, que viene a ser el más famoso elogio artístico del diálogo con la materia para la iluminación del proyecto:

<< (...) la escultura estaba virtualmente contenida en la piedra originaria, de modo que al artista sólo le quedaba quitar de la piedra el excedente, para sacar a la luz esa forma que el material contenía ya en su corporeidad. Y por ello enviaba (como cuentan los biógrafos) “a uno de sus hombres a buscar sus esculturas entre las piedras.

“Non ha l’ottimo artista alcun concetto / que un marmo solo in sé non circonscriba / con suo soverchio, e solo a quell’ artista / la mano que ubbidisce all’ intelletto.” (No posee el mejor artista ningún concepto / que un mármol solo en sí no contenga / en su excedente, y sólo es del artista / la mano que obedece al intelecto.)

(...) demuestra este soneto de Miguel Angel, que los artistas han sabido siempre que debían dialogar con la materia y hallar en ella la primera fuente de toda aspiración inventiva de formas y colores, también lo es que muchas teorías estéticas han tratado de ocultar este hecho. >>⁶²⁸⁹

Estamos por tanto tratando del “oficio” de escultor, que se acerca a un material, la “piedra” por ejemplo:

⁶²⁸⁷ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.211

⁶²⁸⁸ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.23

⁶²⁸⁹ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.212

<< Para quienes no conocen los métodos de trabajo, parece maravilloso hacer aparecer una estatua de un bloque de piedra; se entiende mejor que un artista pueda modelar en cera o arcilla una figura, porque puede hacer correcciones en ella, quitando o añadiendo materia, sin riesgos irreversibles, (...) Los antiguos, en la elaboración de las copias de mármol procedían como ahora, con la ayuda de esos puntos de referencia que ya se explicaron antes; pero los medios geométricos que utilizaron para situarlos nos son desconocidos, porque existen varias soluciones. >>

... aunque el oficio escultórico también está asistido por la tecnología:

<< Las maquinillas sacapuntos y los pantógrafos dan resultados rápidos y exactos. Existen algunos que emplazan sobre el mármol los puntos del modelo con exactitud matemática, pueden además copiar una figura en sentido inverso a su posición, transportar a izquierda lo que está a derecha y viceversa, etc.>>⁶²⁹⁰

En escultura cuando se trata de quitar o añadir materia puede trabajarse sin riesgos (modelado en cera o arcilla), pero cuanto trabajamos sustractivamente con piedra (que naturalmente procede de una cantera) nos encontramos que hasta hace poco tiempo no era muy habitual el enfoque de considerarlo como ‘artístico’ riesgo para la salud. Pero en el *zeitgeist* aparece incluso como enfermedad profesional (silicosis) por la inhalación del polvo pétreo:

<< El Ayuntamiento de Mondragón ha permitido a la cantera San Josepe Bi, donde se ha detectado silicosis en tres trabajadores, continuar su explotación durante 14 meses más. (...) La consejera de Industria, Ana Aguirre, ha asegurado en una respuesta al PSE que la empresa ha adoptado “la gran mayoría de actuaciones para reducir los efectos del polvo. (...)” Aguirre afirma que las ocho condiciones impuestas por el Instituto Nacional de Silicosis para reducir las afecciones del polvo, como disminuir los valores en todos los puestos, sistemas de acondicionamiento de aire o riego de pistas, “han sido cumplidas” según la verificación realizada por el Servicio de Minas del departamento. >>⁶²⁹¹

... hay también otra “crítica” que surge desde el oficio escultórico

<< La crítica a los métodos mecánicos de sacado de puntos no son simples alegatos a favor de la pureza y de la espontaneidad creativa, tienen un fundamento perceptivo-visual muy sólido, relacionado con el rechazo a la aplicación de reglas mecánicas y escalas a la sensación visual intuitiva. Las correcciones ópticas también tienen mucho que ver con todo ello. >>

Aparece así una ética conceptual del oficio que, cuestionado desde la habilidad, da lugar a la instrumentalización de ‘la vía media’ (“ni es malo ni es bueno”) y que, cuando se escribe con mayúsculas, corresponde a uno de los principios ‘constructivos’ del budismo (ya citado):

<< (...) los buenos escultores sólo han confiado la copia, reducción o ampliación de sus modelos a los artesanos o prácticos, en los estadios necesarios y sin riesgo del proceso de sacado de puntos, pero nunca les han cedido el acabado de sus mármoles, la textura, ni la elección de ciertos toques expresivos que son personales de cada autor. El sacado de puntos en sí ni es malo ni es bueno, es sólo un instrumento, que da resultados positivos si se sabe controlar, (...) eligiendo para ello sólo las fases del proceso en que deba estar presente. >>⁶²⁹²

Entre la piedra y el hormigón valoramos la obra de Mies y Tadao, entre Oriente y Occidente. Mies proyecta / construye con la piedra, desde el conocimiento del espíritu interior del material y en interacción con el *genius loci*:

<< Cuando Mies van der Rohe construyó el pabellón de Alemania de Barcelona, utilizó piedras como material de construcción, de un modo perfecto y sutil. Era hijo de un cantero y aprendió a apreciar las cualidades de las piedras mucho mejor que muchos otros arquitectos (...) no mucha gente sabe que la piedra también tiene vetas, y que deben respetarse y utilizarse con mucho cuidado para revelar la vida interior de esa piedra. Creo que Mies van der Rohe podía ver la vida contenida en la piedra y ponerla de

⁶²⁹⁰ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.331

⁶²⁹¹ URIONA GOMEZ A. - DAMBORENEA P. *Mondragón permite la explotación durante 14 meses más a la cantera donde se detectó silicosis*, El País –País Vasco, 19 septiembre 2004, p.5

⁶²⁹² SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.331

manifiesto al utilizarla en sus edificios. El pabellón de Barcelona refleja su entendimiento del vidrio como material universal y la vida que contienen las piedras. Creó un espacio imbuido de la vida de esos materiales. No es simplemente la forma de un edificio, sino el espíritu de los materiales lo que crea el espacio. >>⁶²⁹³

Tadao, cambiando no obstante la piedra ('de' Mies) por el hormigón, mantiene esa sabiduría interior y el valor del "contexto" (con naturaleza incluso). A la pregunta de "¿Cómo describiría el espíritu o el alma del hormigón?", manifiesta:

<< Tiendo a pensar que el hormigón es muy duro y agudo. Me gustan los bordes afilados y planos que pueden lograrse con el hormigón. Cuando entran en contacto con la naturaleza son como una espada poderosa. El orden preciso en contraste con la naturaleza puede hacer que ambos elementos sean más dinámicos. Sin embargo, a lo largo de los años utilizando este material, he llegado a descubrir sus distintas cualidades. Según el espacio que intento construir, puedo verlo en el otro extremo: más suave y menos severo. (...) aprecio la dureza, la fuerza y la agudeza geométrica del hormigón, pero esto no funciona siempre con cualquier tipo de espacio, y la percepción de esta cualidad puede cambiar con el uso de la luz natural. Ningún material funciona exclusivamente por sí solo. Siempre se ve afectado por el contexto de otros materiales y condiciones naturales. >>⁶²⁹⁴

No obstante, Eco 're-define' el arte contemporáneo desde la 're-valorización' de la "materia" (piedra incluso), equiparando interior (espíritu creador) y exterior (técnica). Hemos de considerar el hecho de que este artículo data de 1963, por tanto anterior al arte conceptual 'histórico':

<< La estética idealista, por ejemplo, nos ha enseñado que la verdadera invención artística se produce en ese instante de la intuición-expresión que se consume totalmente en el interior del espíritu creador; la extrinsecación técnica, la traducción del fantasma poético en sonidos, colores, palabras o piedra, constituía sólo un fenómeno accesorio, que no añadía nada a la plenitud y concreción de la obra. Y precisamente reaccionando ante esta persuasión la estética contemporánea, con diversos matices, ha revalorizado la materia. >>⁶²⁹⁵

Esta revalorización de la materia podría llevar a una lógica revaloración instrumental:

<< Puntómetro: Aparato que se utiliza en escultura para medir y comprobar datos exactos, cuando se quiere hacer la reproducción de un modelo original sobre un bloque de materia definitiva. Por puntómetro se entiende al conjunto formado por la cruceta y la maquinilla sacapuntos que va fijada sobre ella. >>⁶²⁹⁶

Desde el "puntómetro" procedente del oficio escultórico podríamos retroceder hasta los orígenes (también conceptuales), hasta su fundamento, el "punto", que es crucial y forma parte de todo un proceso constructivo, al que pertenece el "sacado de puntos":

<< Punto: Elemento básico de la geometría, signo gráfico que indica situación, pero no tiene dimensiones.

Cada uno de los puntos que se señalan sobre el modelo que se va a copiar mediante sacado de puntos o por compases, cuya situación habrá de ser trasladada con exactitud al bloque que se ha de tallar. Conviene señalar que hay unos puntos más importantes que otros, y que el anclaje en ellos de la máquina sacapuntos o de los compases es fundamental a la hora de utilizar estos procedimientos de traslado de datos. >>

... pero sobre la necesidad de esta "labor" no hay unanimidad:

<< El sacado de puntos es una labor necesaria que exige la copia, ampliación o reducción de un modelo, sobre un material definitivo, generalmente piedra, mármol o madera, utilizando alguno de los métodos usuales, en especial el de los compases y, sobre todo la maquinilla sacapuntos o el pantógrafo industrial. Estos métodos han sido muy despreciados durante los siglos XIX y XX, "vil industria" (Ruskin), como símbolos del academicismo más servil y aberrante. (...) >>⁶²⁹⁷

⁶²⁹³ AUPING M., Tadao Ando. *Conversaciones con Michael Auping*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.62

⁶²⁹⁴ *Op. cit.* p.63

⁶²⁹⁵ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.212

⁶²⁹⁶ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.331

⁶²⁹⁷ *Op. cit.* p.330

Al igual que Ruskin desprecia “estos métodos” históricos, actualmente también son muy despreciados (incluso golpeados) los obreros ‘sin oficio’ que trabajan el hormigón proyectado por Tadao:

<< M.A. Tengo que preguntarle sobre la historia que citan muchos críticos norteamericanos a propósito de su intenso respeto por el hormigonado. Se dice que una vez usted le dio un puñetazo a un trabajador que dejó caer una colilla mientras hormigonaba. ¿Es cierto, o se ha construido un mito en torno a su pasado de boxeo? >>

Tadao Ando responde con una revalorización proyectiva / temporal del “oficio”:

<< T.A. No recuerdo ese caso concreto de una colilla arrojada a la mezcla, pero no puedo negar que se hayan producido situaciones similares. Ahora no es exactamente el caso, pero hace 20 años, ese tipo de incidentes se producía a diario. Me preocupa mucho que los trabajadores asuman la responsabilidad de su oficio. Incluso un edificio medio durará cincuenta años y hay que vivir en él ese tiempo. Por eso es importante prestar atención a lo que estamos haciendo. >>⁶²⁹⁸

El maestro zen (japonés o no) también golpea a los practicantes pero no con el puño del arquitecto / boxeador, sino con el bastón (madera) del “despertar” denominado *kyosaku*, un bastón-espada con el que se golpea por el lado plano (golpe equiparable, en cierta medida, al recibido por el noble medieval cuando se le armaba caballero):

<< El soto zen: Dogen. Un monje mayor se alza en la sala de meditación con el “bastón de la compasión”, que se usa, si es necesario, para golpear los músculos del hombro del meditante y despertar su mente. >>⁶²⁹⁹

No es un castigo sino una ayuda que ha de solicitarse ritualmente a ‘la madera’, para mantener la Vía Media (entre la ensoñación y la excitación) durante la práctica de la meditación, *za-zen*:

<< El *kyosaku* es un bastón plano de madera con el que el *jikido* despierta a los meditadores cuando se duermen o cuando están agitados (el *jikido* representa al bodisatva Manyusri en el mundo humano).>>

... en las *Normas de comportamiento en el zendo*, que es la sala usada para la práctica de *za-zen*, se indica el ritual apropiado para su aplicación:

<< Si usted quiere recibir el *kyosaku*, indíquelo haciendo *gasshō* [saludo ritual inclinándose hacia adelante] y espere. Cuando el *jikido* coloque el *kyosaku* sobre su hombro derecho, agache la cabeza hacia la izquierda. Esto se hace para evitar ser golpeado en la oreja y para facilitar el golpe en los músculos del hombro. Continúe en *gasshō*. Después de que el *jikido* golpee su hombro, vuelva a enderezar la cabeza e inclínese. El *jikido* también se inclinará hacia usted mientras permanece de pie detrás de usted, sujetando el *kyosaku* con las dos manos. >>⁶³⁰⁰

En cierta relación con la citada práctica corporal (desde el ‘no-pensamiento’) de *za-zen*, la referencia espiritual de Eco a propósito de la definición del arte contemporáneo, establece cierta identidad entre pensamiento y cuerpo:

<< La cultura contemporánea no podía dejar de volver a una toma de conciencia positiva de los derechos de la materia, en orden a comprender que no existe valor cultural que no proceda de un acontecimiento histórico, terrenal; que no existe espiritualidad que no se manifieste a través de situaciones corporales concretas. Nosotros no pensamos *a pesar del cuerpo* sino *con el cuerpo*. >>⁶³⁰¹

⁶²⁹⁸ AUPING M., Tadao Ando. *Conversaciones con Michael Auping*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.64

⁶²⁹⁹ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.117

⁶³⁰⁰ AA.VV. *Zen: Amigos Espirituales Vol.6.Nº1-2006*, Sotoshu Shumucho, Tokio, p.18

⁶³⁰¹ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.213

También la “fibra” de madera, ayuda a despertar la identidad del material:

<< La fibra es el secreto de la resistencia de muchas cosas. (...) En toda situación en que los elementos a utilizar posean una estructura fibrosa, o ‘vetas’, la reunión de ellos ganará en resistencia si las fibras quedan alineadas en la dirección de la forma a obtener, o si las fibras reflejan ya esa forma. (...) Ambos, el hierro y la madera, han estado vinculados entre sí de muchas maneras.

Su similitud más significativa es que ambos poseen una veta que surge en su desarrollo y les da firmeza para sus usos por parte de los seres humanos. La veta del hierro forjado se corresponde con una determinada figura forjada y la fibra de la madera con la de su crecimiento dentro de una pauta dendrítica del árbol. >>

Fibra en madera o hierro (pero también hielo o tierra), ‘forma-ndo’ veta evidencia el oculto concepto del devenir (“las sustancias terrestres fluyen”):

<< Comprender la estructura de las fibras de un material es un dato esencial para comprender el material mismo. Cuando las sustancias terrestres fluyen de una forma a otra, dejan sendas en su estructura que revelan el curso de su recorrido y el cambio producido en la configuración. Una avalancha de hielo o de tierra puede ser vista desde arriba con líneas de movimiento que corren paralelas en la dirección de su flujo. >>⁶³⁰²

Adolf Loos cuenta en 1903 una historia (casi zen) sobre el material cuero y la forma apropiada, cotejando diseño frente artesanía:

<< Erase una vez un maestro guarnicionero. Un maestro hábil y bueno. Hacía sillas de montar con una forma tal que en nada recordaban a las de pasados siglos. Ni a las turcas o japonesas. Es decir, sillas de montar modernas. Tan bien como le era posible.

Llegó a la ciudad un curioso movimiento. Se llamaba Secession. Pedía que sólo se produjeran artículos de consumo modernos. >>

... y en este punto narrativo aparece *El maestro guarnicionero* (1903):

<< Cuando el maestro guarnicionero oyó esto, cogió una de sus mejores sillas y se fue con ella a ver a un dirigente de la Secession. Y le dijo: “Señor profesor (...) he oído hablar de sus pretensiones. Yo también soy un hombre moderno. Dígame usted: esta silla de montar, ¿es moderna?”

El catedrático observó la silla y dirigió al maestro un largo discurso (...) Pero el resultado fue: No, esta silla no es una silla de montar moderna. >>⁶³⁰³

Si *el maestro guarnicionero* entiende el cuero, también los “artesanos” conocen la fibra de la madera y la clave de las “intersecciones naturales” (quizás hasta del proyecto con la obra) desde la naturaleza del árbol-rama:

<< (...) Es esa fibra la que da su resistencia al árbol y a los productos de madera que con él se hagan.

Los artesanos de otras épocas, que trabajaban con la madera, reconocieron esa cualidad estructural y la utilizaron con ventaja, en mayor grado que lo que lo hacen los operarios de hoy. No sólo sabían cómo dejar la fibra en los segmentos lisos, sino que utilizaban las curvas naturales del árbol para formar las curvas de sus productos. Donde se necesitaban intersecciones, se las formaba a menudo, y toda vez que fuera posible, con las intersecciones naturales de las ramas. >>

... y naturalmente aparece la analogía constructiva entre madera y río, añadiendo además cierta sabiduría apropiacionista (“dejando ramas insertas”), precisamente aquella que integra en el diseño el ‘dejar’ hacer de la naturaleza (uno de los fundamentos taoístas):

<< El resultado de tal construcción llevaba a que las sendas de esas fibras fluyeran de una a otra donde se unieran las partes, como ocurría con las corrientes de dos ríos que se encuentran. (...) Los primeros carpinteros cortaban a menudo los árboles dejando ramas insertas en el tronco. Cuando esos maderos eran luego recortados y colocados en una estructura, la rama saliente formaba ya un ángulo de riostra en las

⁶³⁰² WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.25

⁶³⁰³ LOOS Adolf, *Ornamento y delito, y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p.90

intersecciones. Tal ángulo era extremadamente fuerte, ya que la fibra de la madera había derivado naturalmente junto al tronco central. >>⁶³⁰⁴

Este concepto de ‘natural’ utilización no parece muy distante de la filosofía de la “permacultura” (concebida por Fukuoka, nacido en Japón en 1913-2008), una nueva edición contemporánea de la milenaria sabiduría oriental:

<< ¡Imaginémonos cultivando cosechas sin labranza, sin fertilizantes químicos, sin herbicidas, e incluso, sin añadir abonos compuestos! Fukuoka ha aprendido a no pedir imposibles a la Naturaleza y se ha congado con la imposibilidad de conseguir artificialmente “altos rendimientos”. (...) ha buscado el camino de “hacer menos” y de eliminar trabajos innecesarios. Sin embargo, sus terrenos son más ricos cada año. Ha ido reduciendo gastos, equipamiento y técnicas a un mínimo absoluto, rechazando la competición que mantiene el caballo desbocado de la política económica relativa, cambiando el sistema a un ciclo natural más sensato y equilibrado. >>⁶³⁰⁵

Volviendo a la reflexión sobre el material, Loos continúa la narración cuestionando la “fantasía” creativa del *maestro guarnicionero* con el material cuero:

<< El maestro se marchó de allí avergonzado. Y pensó, trabajó y volvió a pensar. Pero a pesar de que se esforzaba mucho en cumplir las pretensiones del profesor sacaba siempre el mismo modelo de silla de montar.

Afligido, se fue otra vez a ver al profesor. Le contó su pena. El profesor observó los intentos que había realizado el maestro y le dijo. “Querido maestro, usted no tiene fantasía”. (...) Pero no sabía que en la actualidad fuera precisa para hacer sillas de montar. Si la hubiese tenido, seguramente se habría hecho pintor o escultor. Escritor o compositor. Pero el profesor le dijo: “Venga mañana otra vez. Estamos aquí para fomentar la industria y fecundarla con ideas nuevas. Quiero ver lo que puede hacerse por usted”.>>⁶³⁰⁶

En cierto modo otra variante del problemático encuentro de la vieja artesanía (obra) con estilo moderno (proyecto), equiparable a la “comprensión” / incomprensión de los “materiales modernos” que se manifiestan con una problemática multiplicada constructivamente (“producción en masa”):

<< Los materiales modernos están todavía más necesitados de comprensión, porque los errores no se limitan ya a un solo objeto, sino que quedan multiplicados por la producción en masa. Los materiales son a menudo más complejos y los métodos para trabajarlos son masivos y sofisticados. >>⁶³⁰⁷

La conocida historia de Loos concluye con moraleja sobre la identidad impersonal e intemporal del material (cuero, por ejemplo), donde la sabiduría artesanal ironiza sobre el moderno proyecto de diseño:

<< Y en su clase, propuso el siguiente concurso: Un proyecto de silla de montar.

Al día siguiente, llegó el maestro guarnicionero. El profesor pudo enseñarle 49 proyectos de sillas de montar. (...) Durante largo rato miró el maestro los dibujos y sus ojos se iban aclarando cada vez más. Luego dijo: “Señor profesor, si yo supiera tan poco de cabalgar, de caballos, de la piel y del trabajo de ésta como ellos, también tendría fantasía”.

Y vive feliz y contento. Y hace sillas de montar, ¿modernas? Lo ignora. Sillas de montar.>>⁶³⁰⁸

Casi un siglo después la lección aprendida por Loos sobre el cuero, no parece haber sido comprendida cuando se utiliza un material más moderno, el plástico, que surge como “enigma” proyectivo por no haberse comprendido la identidad de su forma y superficie, su peculiar carencia de estructura:

⁶³⁰⁴ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.26

⁶³⁰⁵ FUKUOKA Masanabu, *La Senda Natural del Cultivo. Regreso al cultivo natural. Teoría y práctica de una filosofía verde*, Terapión, Valencia, 1999, p. contraportada

⁶³⁰⁶ LOOS Adolf, *Ornamento y delito, y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p.90

⁶³⁰⁷ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.27

⁶³⁰⁸ LOOS Adolf, *Ornamento y delito, y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p.90

<< Entre todos los materiales modernos, los plásticos siguen siendo un enigma. Lamentablemente, el rasgo más destacado que los diseñadores y fabricantes han elegido y utilizado con mayor abundancia es la capacidad de los plásticos para imitar a otros materiales tradicionales y más caros. >>⁶³⁰⁹

Entre la representación y la presentación (“la realidad”) una doble narración ‘filosófica’ de Williams sobre el plástico comienza con el “cuero” tan bien comprendido por *el maestro guarnicionero*:

<< Los siguientes dos párrafos describen situaciones idénticas. El primero se refiere a la concepción que se ha intentado; el segundo, a la realidad:

“El cliente se sienta en un bar para almorzar. El asiento es un taburete forrado de un cuero negro oscuro. Los codos se apoyan sobre un mostrador de madera de cerezo. (...) las vigas de roble, terminadas a mano, atraviesan techos blanqueados. Detrás del bar hay un teléfono negro, fabricado en material plástico.

El cliente se sienta en un bar para almorzar. El asiento es un taburete de espuma de estireno y vinílico. Los codos se apoyan sobre un mostrador de bar, plastificado con vetas a la manera de la madera de cerezo. (...) vigas de uretano, con una superficie de textura hecha a presión, abarcan todo un techo cuya textura es la de planchas-piedra. Detrás del bar hay un teléfono negro, fabricado en material plástico.”>>⁶³¹⁰

Aparecen unos más que discutibles ‘prestamos’ conceptualmente *kitsch* (“imitaciones y deshonestidad”) por no comprender el “potencial” (“no realizado” como concepto equiparable a la no-obra) del proyecto plástico (“un material auténtico”):

<< Solamente el teléfono es, dentro de tales impresiones, el que se compone de un material auténtico, porque no existe una tradición a la cual copiar y que lleve a su forma contemporánea. En un conjunto de imitaciones y de deshonestidad, se han copiado los terminados y se han ejecutado las formas con asombrosa fidelidad. Uno debe acercarse y tocar el material para estar seguro de sus sospechas. Las vigas de uretano que se entrelazan en el techo parecen ser la cosa auténtica. Y así nos enfrentamos con una pregunta: ¿importa realmente que las vigas sean o no verdaderas si se consigue el efecto deseado? Parte de la respuesta se relaciona con el desdén manifestado contra la honesta asociación formada por los artesanos que trabajaban con sus materiales, y otra parte alude al potencial no realizado, al idioma que no ha sido explorado. >>⁶³¹¹

Quizás por estas confusiones convenga redefinir el término “proyecto” (en correspondencia con el término “potencial”) en el contexto del *oficio del escultor*:

<< **Proyecto**: Plan y disposición que forma para ejecutar una escultura, que suele consistir en una serie de dibujos representativos de los aspectos de detalle y de conjunto del objeto a realizar.>>⁶³¹²

Al tiempo que desde el diseño se realiza una redefinición profesional (aquí del diseñador gráfico) que propone *volver a la realidad del oficio*, en relativa ‘afinidad’ con el concepto de la *Vía Media* (en terminología zen), entre la “fantasía” (recordando la cita a Loos) y el control total:

<< Las habilidades que se combinan en su ejercicio son necesariamente heterogéneas; lo cual desautoriza toda reducción a un principio único: sensibilidad cultural, racionalidad, capacidad analítica, pensamiento e intuición estructural, sentido de la estética, etc. Como la amplísima mayoría de los oficios, el diseño gráfico es tan ajeno a la imaginación libérrima como a la planificación absoluta. >>⁶³¹³

Casi al mismo nivel de fantasía (“imaginación libérrima”) aparecen los términos cuero-plástico o bronce-plástico, que se manifiestan como sendas paradojas (incluso con

⁶³⁰⁹ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.28

⁶³¹⁰ *Ibidem*.

⁶³¹¹ *Ibidem*.

⁶³¹² SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.330

⁶³¹³ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.139

humor) derivadas del concepto de inversión, desde la propiedad de la ‘no-identidad’ o duplicación:

<< Las sandalias [de propileno] duran más que el cuero, bajo todo tipo de circunstancias, y no pueden ser duplicadas con la misma simplicidad por otro material. Los plásticos pueden copiar a otros materiales, pero ningún otro material puede hacer todo lo que consigue el plástico. Si esos papeles estuvieran invertidos, y si el plástico fuera un material natural, quizás extraído de las minas de la antigüedad pero actualmente escaso, y si en cambio el bronce fuera un material recién desarrollado y existente en grandes cantidades, lo probable es que los fabricantes estuvieran intentando, con dificultades considerables, que el bronce pareciera una imitación del plástico. >>⁶³¹⁴

Una duplicación que sintoniza en cierta medida con una curiosa paradoja cinematográfica de Woody Allen, que aparece sin “identidad” como los plásticos, cuando sorprendentemente se transforma en Leonard Zelig:

<< Leonard Zelig (Allen) es un artista en constante evolución cuya neurótica inseguridad le fuerza a imitar -mental y psíquicamente- a quien está con él. Tratado por la Dra. Eudora Fletcher (Farrow), Zelig sigue un lento proceso de curación en el cual pasa de ser un monstruo de caseta de feria a una celebridad nacional para terminar prometido a Eudora. Pero cuando los delitos cometidos por su personalidad múltiple comienzan a salir a la superficie (latrocinio, bigamia y una apendicectomía sin autorización), el camaleón humano vuelve a entrar en acción, y ¡Eudora debe salir a buscar -y salvar- al único hombre que tiene todo lo que ella siempre ha querido! >>⁶³¹⁵

En el guión se estudia ‘científicamente’ el caso de este “milagroso hombre mutante”:

<< Zoom sobre foto fija de Zelig sentado entre dos psiquiatras junto a las camas del hospital y con aspecto él mismo de psiquiatra.

NARRADOR: Mientras los médicos le estudian, Zelig se convierte en un perfecto psiquiatra.

Foto fija. Zelig, junto a dos franceses, parece él mismo un francés.

NARRADOR: Cuando le llevan ante dos franceses, Zelig se transmuta y habla francés bastante bien.

Zelig sentado en compañía de un chino en el pasillo del hospital. Zelig también tiene rasgos orientales.

NARRADOR: En compañía de un chino, se desarrollan en él facciones orientales.

Foto fija del titular de un artículo de periódico.

MILAGROSO HOMBRE MUTANTE EN EL MANHATTAN HOSPITAL >>⁶³¹⁶

La “crisis de identidad” aparece soportada por la falsedad (“falso documental”):

<< ¿Mr. personalidad? o ¿Mr. desorden de personalidad? Averígualo en este disparatado falso documental de Woody Allen sobre una crisis de identidad de divertidísimas proporciones. Temáticamente intrincado, técnicamente complejo (...) Candidata a dos Oscars (1983: Fotografía, Diseño de Vestuario)>>⁶³¹⁷

La seriedad del tema objeto del estudio (“la identidad”) deriva en “carcajadas” y el proyecto de Allen de “ser otro” se realiza como obra en *Zelig*:

<< Mucho antes de concebir la película *Zelig*, Woody Allen había declarado: “No lamento sino una cosa en la vida: no ser otro”. Años después, convertido él mismo en Leonard Zelig, protagonizaba el filme y llevaba así a la ficción esta genial idea. En efecto, de todas las obsesiones que Allen ha abordado en sus películas y en sus libros, ninguna tan original como la que, llevada a un extremo patológico, se convierte en el complejo *Zelig*, la capacidad de transformarse en otra persona. Poco imaginábamos que un tema tan serio como la identidad haría reír a carcajadas (...) durante la hora y veinticinco minutos que duran las vicisitudes del hombre-camaleón. >>⁶³¹⁸

Entre la realidad y la ficción, entre el artificio y la naturaleza, pasamos a la científica observación que Williams ofrece a modo de conclusión sobre los plásticos (no-naturales

⁶³¹⁴ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.29

⁶³¹⁵ Película: ALLEN Woody, *Zelig*, 1983 Metro Goldwyn Mayer, p.contraportada

⁶³¹⁶ ALLEN Woody, *Zelig*, Tusquets, Barcelona, 2004, p.25

⁶³¹⁷ Película: ALLEN Woody, *Zelig*, 1983 Metro Goldwyn Mayer, p. contraportada

⁶³¹⁸ ALLEN Woody, *Zelig*, Tusquets, Barcelona, 2004, p. contraportada

por definición y por ello ecológicamente ‘discutibles’). Destaca su capacidad imitativa y su ‘natural’ resistencia a evidenciar su propio idioma, incluso su paradójica ‘no-identidad’ (mismamente):

<< Los plásticos se han convertido en los grandes imitadores, porque pueden ser simulados como madera o acero, como bronce o cuero. A menudo el plástico obtiene un logro mayor a aquello que imita. Pero el mayor crimen en el empleo deshonesto del plástico no se refiere al intento de convertirlo en otro material, sino en el desprecio que se manifiesta hacia su propio y complejo idioma. Igual que los materiales naturales, el plástico posee su propio conjunto de reglas, sus fórmulas de fabricación que regulan sus cualidades. >>⁶³¹⁹

Desde esta sorprendente búsqueda de la identidad del plástico (paradójicamente su ‘ausencia’ misma), por extensión cabría preguntarse sobre la autenticidad de la obra (escultórica) en relación con el oficio, la “autoría” y el yo implicado:

<< Auténtica obra: Se entiende como auténtica la pieza escultórica de un autor de la que haya constancia fehaciente sobre su autoría, si procede de su trabajo directo o si se responsabilizó de la supervisión de su ejecución, en el caso de ser obra realizada por otras manos, lo que era frecuente en el caso de artistas con taller de gran producción, o en época contemporánea, cuando se realizan obras en materiales que requieren de un proceso tecnológico e industrial. >>⁶³²⁰

La búsqueda de la identidad ‘auténtica’ (“características que los hacen distintos”) de diferentes materiales nos lleva a reflexionar desde la obra (“madera”) al proyecto (“árbol”):

<< El papel, el vidrio, la arena, el humo y todos los otros materiales, sean o no utilizados por el hombre, poseen una agrupación particular de características que los hacen distintos. Los materiales naturales varían no sólo de un tipo a otro, como la madera es diferente de la piedra, sino que también cambian su carácter entre una sección individual y otra. Cada árbol es diferente de los otros árboles, y dentro del tronco y de las ramas esa variedad se continúa. Las raíces son sinuosas, la parte exterior del tronco es de madera blanda y flexible, la madera central es más dura, y en las juntas la madera es todavía más dura si el árbol ha desarrollado la resistencia necesaria para mantener en posición horizontal a una larga rama.>>⁶³²¹

El proyecto que la naturaleza diseña en relación con los materiales, evidencia un elogio de la multiplicidad:

<< Las fuerzas ejercidas sobre toda estructura, y especialmente si es móvil, varían considerablemente de un punto a otro. Algunas partes deben ser flexibles; otras exigen la rigidez. Una viga de aluminio, en el ala de un avión, es uniforme en su composición, a lo largo de toda su longitud, aunque está sujeta a exigencias muy distintas de carga entre los extremos y la zona central. Los ingenieros aeronáuticos no han resuelto este problema de relación entre estructura y carga con tanta fortuna como lo ha hecho la Naturaleza en los diversos huesos animales. (...) Una vara de vidrio sólido es muy rígida, y se quebrará fácilmente si se quiere doblarla, pero la misma cantidad de vidrio, colocada como finos hilos, se convierte en una cuerda con la fuerza de tensión de la vara original, más la flexibilidad, y así puede ser atada en un nudo sin que se quiebre. >>

... tomando la naturaleza como modelo (concepción próxima al concepto de biónica) descubrimos un concepto de reciprocidad dinámica, entre los conceptos de “estructura” y “forma” del material. Un planteamiento en cierta medida equiparable al taoísmo que también toma la naturaleza como modelo, la entiende en devenir y lo expresa con el conocido equilibrio alternativo *yin-yang*:

<< La forma en que los materiales de la Tierra se reúnen, para resistir mejor las fuerzas de su medio ambiente, es lo que determina la estructura. Y a su vez, la estructura es el factor determinante más inmediato para la forma. >>⁶³²²

⁶³¹⁹ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.29

⁶³²⁰ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.236

⁶³²¹ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.29

⁶³²² *Op. cit.* p.30

Si pasamos de la naturaleza al artificio, la ‘estructura’ del oficio deriva hacia el término profesionalidad (incluyendo la relación con la materialidad-obra) en el *zeitgeist*:

<< La pérdida del canon del arquitecto y su situación de privilegio en terrible decadencia se refleja hoy en una encuesta encargada por el Consejo Superior de Arquitectos y por la Fundación Caja de Arquitectos sobre el estado actual de la profesión. Sin profundizar, por prudencia, en los aspectos pecuniarios de la encuesta, habría que destacar la calidad de ejecución de las obras como la preocupación más señalada, así como la mala cualificación y formación de los agentes que intervienen: carpinteros, instaladores, albañiles...>>

... del estudio de algunos autores realizado por Arturo Franco (*El estado de la profesión*) podría desprenderse la ecuación un obrero sin ‘oficio’, igual a un arquitecto sin ‘beneficio’. La contundente evidencia de los datos viene a cuestionar el concepto profesional de “autoestima”:

<< El perfil actual del arquitecto según este análisis es mayoritariamente masculino. El arquitecto colegiado medio es hombre, tiene 42 años y ejerce la profesión como liberal. Su remuneración anual bruta no alcanza los 45.000 euros al año; trabaja más de 44 horas a la semana y tiene 26 días de vacaciones al año. A finales del 2003 había en España un arquitecto por cada 1.134 habitantes, mientras que treinta años antes la proporción de habitantes era seis veces mayor. Estos parecen datos suficientes para rebajar el nivel de autoestima, dejar de frecuentar el sastrero y sustituir el puro por el chicle. >>⁶³²³

La “autoestima” del “oficio” artístico también podría devenir conflictiva, sin embargo, puede tener apoyos curriculares:

<< Javier Sauras Viñuales (Huesca, 1944) Escultor. Se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes San Jordi de Barcelona. Fue profesor de los Departamentos de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luís de Zaragoza. Director de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón. >>⁶³²⁴

Desde la historia moderna de la profesión, hace tiempo que parece desprenderse cierta negatividad (‘incomodidad’) que afecta al ‘oficio’ de arquitecto (considerado en un sentido amplio) cuyo ‘tradicional’ ensimismamiento (ego) empieza a desmoronarse:

<< Walter Gropius, (...) escribió en una ocasión: “La solución del arquitecto depende de un cambio en la disposición del individuo hacia su trabajo, y no de las circunstancias exteriores”. Como idea parece muy romántica, pero si tenemos en cuenta que el arquitecto ya no vive dentro de su burbuja de colonia, habría que recuperar la conversación con humildad, precisamente dialogando con esas “circunstancias exteriores” que tanto nos incomodan. >>

Según Arturo Franco actualmente *el estado de la profesión* impone ‘otra’ realidad, en la que el público manifiesta una cierta “indiferencia” con respecto al oficio e, incluso, se expresa cierta opinión “negativa”:

<< No obstante, los arquitectos ya están comenzando a ser conscientes de su realidad y piensan en su gran mayoría que la sociedad tiene una opinión indiferente con respecto a ellos. Incluso, un 17 por ciento piensa que es negativa. >>⁶³²⁵

Las *imágenes sin construcción* que Paricio cuestiona en el inicio del nuevo siglo (y milenio) fluctúan entre lo negativo y lo positivo. Así el diseño arquitectónico / icónico como no-obra (aquí entendida como ‘sin oficio’), tiene que enfrentarse con una

⁶³²³ FRANCO Arturo, *El sombrero del arquitecto*, Blanco y Negro Cultural 24-4-2004, p.35

⁶³²⁴ SAURAS J., *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, portadilla interior

⁶³²⁵ FRANCO Arturo, *El sombrero del arquitecto*, Blanco y Negro Cultural 24-4-2004, p.35

naturaleza demoledora (otra ‘de-construcción’), aunque parece que ocasionalmente los ‘dioses’ (fuerzas de la naturaleza) también pueden ser favorables:

<< La reivindicación de un lenguaje arquitectónico más próximo a la organización constructiva del edificio no es banal. (...) Si los acabados exteriores se mueven con los cambios térmicos, las estructuras se deforman con la evolución reológica o las acciones horizontales ¿Cómo podremos encomendar a unas uniones amortiguadas la estanqueidad del edificio o la estabilidad de los aplacados? La bondad de nuestros climas y la infinita misericordia parece que han estado a favor de los arquitectos, pero no son argumentos suficientes para seguir llevando fuera de su marco de posibilidades unos sistemas constructivos muy delicados. >>⁶³²⁶

Consecuentemente se necesita “volver a la “realidad”, lo que para Chaves necesariamente implica volver al “oficio”, en este caso de diseñador (aunque sea gráfico), lo que le hace destacar la relevancia de conceptos como combinatoria, sincretismo y especialmente equilibrio (“sin el predominio de ninguna”). Actitud que entendemos aplicable también a la relación proyecto-obra:

<< Para poder avanzar en el aprendizaje eficaz del diseño gráfico, parece sensato (...) asumir convencidamente su carácter real y positivo de oficio; lo cual implica reconocer las siguientes realidades: (...) práctica empírica con alto componente artesanal y experimental, exploratorio o de ensayo-error. (...) Dicha práctica, (...) debe sintetizar múltiples dimensiones, en combinaciones siempre variables y sin el predominio de ninguna: funciones informativas, persuasivas, estéticas; factores técnicos, económicos, sociales y culturales. >>⁶³²⁷

En el diseño gráfico, pero también en la definición artística (escultura), aparece el “punto” (o mejor “los distintos puntos”) que es ‘crucial’ en el término “proyectar” y del que se desprende la importancia de encontrar la “intersección” (“con una superficie de las rectas”), pero quizás también entre proyecto (idea) y obra:

<< Proyectar: Idear, trazar, disponer el plan y los medios para ejecutar una obra de arte. Determinar la intersección con una superficie de las rectas, o rayos proyectantes, o de la serie de rectas trazadas en una dirección determinada desde un punto o los distintos puntos de una figura. >>⁶³²⁸

Las directrices (‘medio’ decálogo) para la construcción del oficio de diseñador, paradójicamente proponen ‘la negación’ (formulaciones pre-establecidas), para proponer una actitud despierta (quizá búdica) hacia la especificidad de cada situación vital:

<< Cinco ideas para aprender un oficio: *Un oficio sólo se aprende ejerciéndolo.* (...) No existen recetas de validez universal sino criterios específicos para aspectos particulares del diseño (...) >>⁶³²⁹

Finalmente Chaves incluye, para la adecuada construcción del oficio de diseñador, la validez del ‘apropiacionismo’ (“oficio” pero también técnica artística) de una sabiduría que es intemporal y anónima (patrimonio colectivo), pero con la ética obligación de incrementarla:

<< *Aprender un oficio es apropiarse de una herencia artesanal.* Ningún oficio se construye desde la nada ni es la mera exteriorización de supuestas habilidades latentes en el individuo. Estas habilidades, para transformarse en oficio, deben llenarse de contenidos al encontrarse con los saberes acumulados históricamente por sus cultivadores. Aprender un oficio es apropiarse de un patrimonio y sumarse a su desarrollo. >>⁶³³⁰

⁶³²⁶ PARICIO Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, Bisagra - Actar, Barcelona, 2000, p.24

⁶³²⁷ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.139

⁶³²⁸ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.329

⁶³²⁹ CHAVES Norberto, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.141

⁶³³⁰ *Op. cit.* p.142

En esta vía ‘humanista’ subraya Mario Molina que al utilizar las estrategias del diseño arquitectónico o metodologías que median entre el proyecto y la obra, no debería olvidarse (aparentemente una obviedad, ‘perdida’ no obstante por el camino) que el fin del proyecto es la obra (“proyecto consumado”) necesaria para el ser humano (“terminada y habitada”):

<< El diseño arquitectónico implica básicamente un acto de creatividad, un acto de invención, que va desde el comienzo del proyecto del edificio, o conjunto habitacional, hasta la ejecución de un plan que, desarrollado, conducirá a una situación deseada y sin efectos colaterales o posteriores no deseados. El resultado del diseño es ese proyecto consumado, o sea la obra ya ejecutada por el constructor y los obreros. Y sólo cuando el edificio ya terminado es habitado por el hombre se produce el fenómeno arquitectónico que justifica y culmina las anteriores etapas del diseño y la construcción. La obra ya terminada y habitada es, pues, la finalidad del diseño arquitectónico. >>⁶³³¹

Esta supuesta obviedad de concluir el proyecto en obra (supuestamente) se evidencia reiteradamente olvidada (o al menos minimizada) incluso por grandes arquitectos ‘históricos’ (de la vanguardia). Así el proyecto vence a la obra (“claudicación”) y conlleva un diseño arquitectónico como no-obra, sin oficio (*imágenes sin construcción*):

<< Pero la voluntad de geometrizar, minimizar, unificar el volumen del edificio es más fuerte que el respeto a la realidad constructiva. El magnífico edificio del Gobierno Civil de Tarragona (1956) de Alejandro de la Sota nos brinda un ejemplo paradigmático de esa claudicación de la expresión de la construcción ante la potencia de una geometría elemental. >>⁶³³²

Así para un ‘maestro de la construcción’ como Paricio, en algunas obras del ‘maestro’ “don Alejandro” de la Sota el proyecto ‘vence’ a la obra, apareciendo contradicciones entre proyecto y obra:

<< No es esto un reproche a la opción arquitectónica de don Alejandro, que desembocó en tan brillante edificio, sino una ejemplificación de las contradicciones entre la volumetría al uso y la construcción que la soporta. Las opciones son diversas: asumir los riesgos y adoptar las precauciones constructivas que caben dentro de la construcción convencional, buscar soluciones iconográficas más próximas a la realidad estructural del edificio o, por fin envolver al edificio con un acabado cuya relación con la obra sea más libre y permite un comportamiento diferencial. >>⁶³³³

Unas actitudes que a un nivel ‘radical’ pueden culminar en un ‘circo’ constructivo,

<< La alta construcción tiene mucho de cirquense, con cosmética de payaso y lentejuelas de trapezista. Nos ha acostumbrado al engaño de brillos metálicos que revisten protecciones de cerámica que a su vez protegen las auténticas estructuras de acero. Todos hemos visto la falsedad de una arquitectura que se finge industrial para difundir sofisticados componentes artesanos, que vuelve la espalda a la economía, auténtico baluarte moral de la construcción, para imponer sus impagables espectáculos. >>

... en cierto modo un diseño arquitectónico como no-obra, sin ‘oficio’ y que Paricio califica de *alardes y parques temáticos*:

<< No es cierto que la alta construcción sea el lenguaje que la industria sugiere al arquitecto. Muy por el contrario; es una cierta arquitectura del prestigio y sus sistemas de montaje, de las chapas de zinc y titanio o de los tejidos de acero inoxidable cual es el camino del mercado en el campo de la arquitectura. >>⁶³³⁴

⁶³³¹ MOLINA Mario, *Problemas y estrategias del diseño arquitectónico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p.10

⁶³³² PARICIO Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, Bisagra - Actar, Barcelona, 2000, p.24

⁶³³³ *Op. cit.* p.25

⁶³³⁴ *Op. cit.* p.52

Las contradicciones se hacen evidentes especialmente en aquella alta construcción que pone de manifiesto una baja comprensión de la especificidad (entorno y técnicas locales), en beneficio de la construcción de metafóricos “parques temáticos” (de la construcción misma / ensimismada, o alta tecnología):

<< (...) entender las contradicciones de la técnica constructiva en este cambio de siglo. En las dosis adecuadas, dentro de las posibilidades económicas razonables y al servicio de una idea más ecléctica y respetuosa con las posibilidades técnicas locales y las exigencias del entorno, la alta construcción es una valiosa alternativa dentro de la panoplia de recursos de la arquitectura contemporánea. >>⁶³³⁵

Otros alardes también afectan a otros parques (‘auténticos’), aquellos que inciden sobre la naturaleza (urbana y local incluso):

<< Anna Bofill: Vitoria parece tener una vocación tremenda de crear espacios verdes y eso también es malo. Se ha pasado de mucha densidad a muy poca, algo que crea espacios poco definidos, aislados, solitarios y poco iluminados de noche.

(...) Sí son problemáticos para la población considerada más vulnerable, como las mujeres o los niños pequeños... Por eso hay que buscar una armonía entre los volúmenes construidos y los espacios abiertos.>>⁶³³⁶

Anna Bofill desde el oficio de la arquitectura pero también de la música (*arquitecta y compositora*) nos previene frente a los excesos de la teoría (próxima al proyecto) engendrando contradicciones que implican incluso a la “escultura”:

<< Pregunta: Además de las zonas verdes ¿qué otros espacios se relacionan con la violencia de género?

A.B.: Los soportales, por ejemplo, y los espacios debajo de los edificios que conectan vías o plazas. Son espacios que no están resueltos y que no deberían existir. También está el tema de la densidad, de la percepción del espacio. Es necesario que los espacios sean legibles, claros, que se vea lo que se tiene detrás y delante, sin la presencia de recovecos. Por ejemplo, las esculturas o monumentos a veces tienen recovecos.

Pregunta: ¿Todas estas teorías son sólo eso o se aplican?

A.B.: Son muchas teorías, porque estudios sobre la densidad ideal, las dimensiones ideales para un espacio urbano... los llevamos a cabo poca gente. >>⁶³³⁷

⁶³³⁵ *Op. cit.* p.53

⁶³³⁶ JIMENEZ DE VICUÑA Virginia, *Anna Bofill: arquitecta y compositora*, Gaceta Municipal Vitoria-Gasteiz nº34, enero, p.27

⁶³³⁷ *Ibidem.*

02.8.13- Obra y salud

Como ya hemos dicho el fin del proyecto es la obra (evidentemente terminada) y ello implica una relación con la realidad que ‘naturalmente’ se evidencia hostil, incluso perjudicial para la salud. Así desde una proyección de futuro (sostenible) encontramos un ejemplo (‘cualquiera’, pero excepcional) de publicidad donde sorprendentemente (para el actual *zeitgeist*) se valora la salud del obrero (solador en este caso):

<< Línea de productos bioecológicos Geo, materiales naturales para un ambiente ideal ... y para la salud del solador. La calidad bioecológica de la línea Technokolla Geo garantiza al solador la utilización de productos atóxicos en la aplicación o en la puesta en obra, pudiendo así trabajar de manera segura. >>⁶³³⁸

Si miramos en dirección contraria, hacia la génesis histórica de la obra y desde un afán equivalente de superar el nivel de proyecto ...:

<< Suele pensarse tal vez con y por sentido común, que los edificios, las arquitecturas son un acto de creación, de construcción, que implican o aspiran a su terminación, a su acabamiento, logrando, al final, solidez, firmeza, habitabilidad, capaces incluso de permitir un uso ceremonial, ritual o conmemorativo.>>

... apreciamos no obstante un mal nacimiento (‘mítico’) asociado a dos referentes esenciales, “Caín” y la “Torre de Babel”:

<< (...) Y en esta torre mítica y legendaria [Torre de Babel] podría situarse el origen o uno de los orígenes, de ese morir de arquitectura, de ese construir y destruir que ha acompañado siempre a lo arquitectónico que, ya nació mal, como es sabido, ya que el primer arquitecto y constructor de ciudades fue nada menos que Caín. >>⁶³³⁹

Algunos milenios después otra torre (también desaparecida) se vuelve problemática, sorprendentemente por el hecho de su misma desaparición (sin entrar en la tragedia ‘mundial’ de una ‘proyectada’ demolición):

<< El 70% de los trabajadores de la ‘zona cero’ sufre enfermedades respiratorias.

Al desplomarse las Torres Gemelas murieron 2.726 personas. Pero ese desgarrador número palidece si se compara con las víctimas potenciales que la nube tóxica que cubrió el sur de Manhattan puede provocar en las próximas décadas. Han tenido que pasar cinco años para que las autoridades locales y federales comiencen a admitir, con la boca pequeña, que quienes estuvieron expuestos al polvo generado por el derrumbamiento de las torres, se enfrentan a graves problemas de salud. >>

La silicosis es una enfermedad tradicionalmente asociada al polvo procedente de la tierra / piedra, tanto en la minería como en las canteras a cielo abierto (ya citamos el caso de “silicosis” en Mondragón), que más o menos indirectamente afecta a los trabajadores de la piedra, como marmolistas e incluso escultores. Pero el polvo además puede ir cargado de otros contaminantes todavía más nocivos, como sucede en el caso de Nueva York donde se inhalan distintos “metales”:

<< Más de 40.000 personas participaron en las labores de rescate y desescombro de la *zona cero*, que se prolongaron hasta mayo de 2002. Y unos 200.000 vivían o trabajaban (y aún lo hacen) en un área que nunca fue descontaminada. Todos ellos inhalaban restos de mercurio, cristal, cemento, plomo, aluminio, magnesio, titanio y decenas de metales, convertidos en polvo al implosionar los edificios. >>⁶³⁴⁰

El mercurio tiene “usos médicos” (con posible ‘entrecomillado’) donde habitualmente los profesionales (y los pacientes) inhalan mercurio:

<< El mercurio puede tener usos médicos muy útiles: la amalgama con que se realizan los empastes dentales contiene mercurio y emite vapores que se inhalan sobre todo en los momentos de colocación o extracción del empaste. Existe una correlación entre el número de amalgamas que tiene un sujeto y los

⁶³³⁸ ReHabitat nº8, p.36 Technokolla Geo (Publicidad) p.36

⁶³³⁹ RODRIGUEZ Delfín, *Morir de arquitectura*, Blanco y Negro Cultural 20-9-2003, p.33

⁶³⁴⁰ CELIS Bárbara, *Las otras víctimas de las Torres Gemelas* El País 9 septiembre 2006, p.6

niveles de mercurio en sangre. También los dentistas están expuestos principalmente a esta forma de contaminación. >>⁶³⁴¹

Respecto al mercurio Pilar Riobo, como jefa asociada de endocrinología y nutrición de la Fundación Jiménez Díaz de Madrid, pone en evidencia el peligro de la inmersión cotidiana en este metal líquido:

<< ¿Quién no ha jugado con las bolitas de mercurio cuando se rompía un termómetro? Ahora conocemos los efectos nocivos de este metal sobre la salud.

El mercurio se ha utilizado comercialmente durante siglos. Hasta hace unos años formaba parte de ciertos medicamentos, y aún hoy se utiliza en los termómetros y en los aparatos para tomar la tensión arterial, en las pilas y baterías, en los relojes... Es un componente esencial de la amalgama utilizada para realizar empastes dentales. Sin embargo, ahora sabemos que cuando su concentración en sangre pasa de unos límites determinados puede ser nocivo. >>

... se ha de destacar el origen oriental de la sensibilización ante este problema. En la actualidad se ha generado cierta alarma social por la incidencia del mercurio sobre las enfermedades neurológicas degenerativas:

<< Los efectos nocivos del mercurio se conocen desde que en Japón se produjeron episodios de intoxicación tras la ingesta de pescado contaminado a altas dosis por vertidos industriales. Los síntomas, en estos casos, eran de tipo neurológico. La preocupación actual se basa en la hipótesis de que la exposición a largo plazo a vapores de mercurio, aunque sea a bajas concentraciones, podría ser causa de enfermedades neurológicas degenerativas. Sin embargo, en los estudios epidemiológicos no se ha confirmado una relación concluyente entre mercurio y enfermedades neurológicas degenerativas, ni tampoco con la enfermedad cardiovascular. >>⁶³⁴²

... y, sorprendentemente, hay aún ‘algún’ artista que juega con bolitas de mercurio:

<< *Seven Mercury Balls* (Siete Bolas de Mercurio), 1991. Tela, bola de mercurio y plomo. >>⁶³⁴³

La doctora Riobo incide sobre la alteración del ecosistema marino por los vertidos industriales de mercurio:

<< Otra segunda fuente de exposición es el consumo de pescado contaminado. Desgraciadamente, el mercurio arrojado al mar se acumula en los peces, y alcanza su mayor concentración en los peces de la cima de la cadena alimentaria, es decir, en peces grandes (que a su vez se han comido a los peces más pequeños), como son el pez espada, la caballa, el atún..., y sobre todo en otros mamíferos acuáticos que se consumen habitualmente en otros países, como la ballena, el delfín o el tiburón. Por ello es importante ser ecológicos y colaborar en el reciclado de los productos con mercurio. >>

... al tiempo que define la “población de riesgo”:

<< El cerebro fetal, al igual que el de los niños pequeños, es más susceptible que el de los adultos al daño por el mercurio a niveles elevados, por encima de los permitidos. Por tanto, las embarazadas, las madres lactantes y los niños deben cuidar este aspecto, disminuyendo el consumo de estos pescados a no más de una o dos veces por semana. Para la población en general, sin embargo, el consumo de pescado tiene claros beneficios para la salud. >>⁶³⁴⁴

Esta “población de riesgo” podría ampliarse con artistas como James Brown, que desde la deriva posminimalista trabaja con oro, mercurio y plomo, aparentemente sin valorar su nocividad, por otro lado, desde hace ya tiempo conocida:

<< Sobre superficies de pan de oro y, en otros casos, sobre plomo, James Brown deja vibrar en estas obras los reflejos luminosos (...). Como un alquimista busca licuar lo espiritual e intangible y dar, luego, forma etérea a la materialidad de sus experiencias plásticas. Experimentando con oro, mercurio y plomo,

⁶³⁴¹ RIOBO Pilar, *Mercurio y salud*, El País Semanal 1446, 13 junio 2004, p.105

⁶³⁴² *Ibidem*.

⁶³⁴³ CLEMENTE José Luis, *La original alquimia de James Brown* en Catálogo *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p.40

⁶³⁴⁴ RIOBO Pilar, *Mercurio y salud*, El País Semanal 1446, 13 junio 2004, p.105

vierte en un crisol oscuridades y luminiscencias, para extraer finalmente todo su potencial virtual. (...) James Brown conecta también con la deriva del posminimalismo. >>⁶³⁴⁵

Otros artistas, ‘más prestigiosos’, ofrecen históricos paradigmas del uso del “mercurio”:

<< Calder pudo poner a prueba, una y otra vez, su espíritu de ingeniero; por ejemplo, cuando el arquitecto español Josep Lluís Sert le encargó diseñar, para la Exposición Mundial de París de 1937, una fuente con el mercurio de las minas de Almadén. En estas minas se encontraba el 60 por ciento de los yacimientos mundiales de mercurio. La población se había dado a conocer breve tiempo atrás, porque allí las tropas republicanas habían plantado una especial resistencia al ejército franquista. De ese modo, la fuente era expresión tanto del orgullo nacional como de la oposición a Franco. >>

... Calder, al que a partir de 1937 se le llama “el padre Mercurio”, crea una escultórica fuente peligrosamente ‘anti-natura’:

<< La *Mercury Fountain* de Calder, colocada enfrente del *Guernica* —el famoso cuadro antibélico de Picasso—, unía la habilidad técnica con una forma innovadora, piezas móviles y estables. Después de ver la fuente, Léger exclamó: “Antes eras el rey del alambre; ahora eres el padre Mercurio”. La composición cinética fue uno de los primeros proyectos de fuentes de Calder. >>⁶³⁴⁶

La conocida *Fuente de Mercurio* de Calder de 1937 en París, que años después pudo contemplarse (envuelta en una caja-patio de vidrio) en la Fundación Joan Miró de Barcelona, propone una loable (solidaridad política) integración del arte de vanguardia con la arquitectura (en cierta medida precedente de la Sede de la UNESCO, también en París 1953-58, a cargo del arquitecto-diseñador Marcel Breuer, que luego trataremos). Expuesta junto al *Guernica*, que denuncia la guerra y la muerte que es su consecuencia, esta fuente irónicamente termina décadas después como paradigma de un trágico paralelismo por la toxicidad-mortal del mercurio / guerra:

<< 1937. Josep Lluís Sert + Lluís Lacasa. *Pabellón de la República Española*. Exposición Internacional, París, Francia.

El gobierno de la II República Española hizo construir un pabellón que pretendía exponer sus objetivos a todo el mundo, así como mostrar las condiciones existentes en un país en plena Guerra Civil. Debido a los constantes cambios en los acontecimientos bélicos, la construcción del pabellón se realizó bajo unas difíciles condiciones de escasez de materiales y premura en el tiempo de ejecución. El pabellón reunió en un mismo espacio un magnífico ejemplo de integración de arte de vanguardia solidario con la causa republicana. Los arquitectos contaron con obras donadas por los artistas españoles exiliados en París como Pablo Picasso, Joan Miró y Julio González, a los que se les unió Alexander Calder con su *Fuente de Mercurio*. >>⁶³⁴⁷

En la perspectiva cronológica, constatamos que Brown también trabaja con “plomo”, al menos desde 1988:

<< *Stabat Mater Grey I* (Stabat Mater Gris I), 1988. Pintura sobre plomo. 200 x 200 cm. >>⁶³⁴⁸

Podemos encontrar otros escultóricos y contemporáneos venenos metálicos y derivamos del “mercurio” de Calder y Brown al “plomo”, utilizado también por Serra. El artista lleva trabajando con plomo desde los años 60, rasgándolo, fundiéndolo e incluso arrojándolo sobre la arquitectura, subrayando el diedro suelo-pared (concepto espacial que ya interesó a Oteiza):

<< *Thirty-Five of Lead Rolled Up* (Diez metros sesenta y siete centímetros de plomo enrollado), 1968

⁶³⁴⁵ CLEMENTE José Luís, *La original alquimia de James Brown* en Catálogo *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p.19

⁶³⁴⁶ BAAL-TESHUVA Jacob, *Alexander Calder 1898-1976*, Taschen, Colonia – Madrid, 2003, p.23

⁶³⁴⁷ PUENTE Moisés, *Pabellones de Exposición. 100 años*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.83

⁶³⁴⁸ CLEMENTE José Luís, *La original alquimia de James Brown* en Catálogo *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p.24

Tearing Lead From 1:00 to 1:47 (Rasgando plomo entre la 1:00 y la 1:47), 1968
Casting (Pieza fundida), 1969. Plomo, superficie ocupada por la obra: 10 cm. x 7,62 m. x 4,57 m. Realizada para una exposición en el Whitney Museum of American Art, Nueva York.
Splashing (Salpicadura), 1968. Plomo. 46 cm. x 7,93 m. Realizada para una exposición en el Castell Warehouse, Nueva York. >>⁶³⁴⁹

... respecto a estas piezas queremos destacar su génesis lingüística y arquitectónica:

<< Las *Splash Pieces* (1968-70) son el resultado de la aplicación del verbo *to splash* (esparcir, rociar, salpicar) de la *Lista de Verbos*, en cuanto que su forma depende de su proceso de creación. Así, en *Splashing* la acción consiste en arrojar o salpicar con plomo líquido la intersección entre la pared y el suelo de la sala. *Casting*, siguiendo el mismo procedimiento de esparcir plomo fundido en el ángulo entre pared y suelo, una vez que el plomo se solidifica, consiste en cortar o extraer los fragmentos amorfos de ese "molde" arquitectónico y extenderlos por la sala, serialmente. >>

... pero sobre todo el énfasis artístico sobre el "proceso de producción de la obra":

<< Serra busca hacer "demostraciones" del proceso de producción de la obra, y mostrar a su vez su pura materialidad, aniquilando totalmente la voluntad de representación de algo que no sea la obra misma.>>⁶³⁵⁰

Otras fuentes documentales insisten en la asociación creativa del 'procedimiento lingüístico' con el concepto de "materialidad" (particularmente del plomo) para proceder a ciertas 'eliminaciones' programáticas de Serra:

<< Serra insistió, más allá de los límites del minimalismo, en los mismos términos eliminados de las lecturas gestálticas del arte alentadas por los modelos modernos dominantes –términos como materialidad, corporalidad, temporalidad. Primero, en lugar de una lógica de especificidad del medio, utilizó una lógica de materiales sujeta a una serie de procedimientos. De modo que la "Lista de Verbos" de 1967 ("enrollar, arrugar, plegar...") dio como resultado diversos tipos de obra: chapas de plomo enrolladas, rotas o manipuladas de otra forma; plomo fundido salpicado a lo largo de la base de una pared, despegado, y dispuesto en filas; planchas de acero apiladas o apoyadas, y demás. >>

... y, para *des / hacer* la escultura (acabar con la "pictoricidad"), Serra encuentra ciertas complicidades con otros artistas, que como Smithson se acercan a la naturaleza e incluso a la filosofía / naturaleza / escultura del budismo zen ("jardines Zen"). Quizás hasta podríamos establecer cierta afinidad formal / procesual entre la *Spiral Jetty* y el proceso de rastrillado en los jardines secos de piedra y grava, característicos del zen:

<< Estos procesos transformaron el objeto de arte tradicional, pero no acabaron con la pictoricidad, como reconoció Serra en una autocrítica en 1970: "Un problema reciente con la extensión lateral de los materiales y elementos en el suelo del campo visual es la incapacidad de esta forma de paisaje para evitar la disposición como fondo de la figura: la norma pictórica". De modo característico, Serra en lugar de echarse atrás siguió adelante, exacerbando el mismo término que parecía problemático: el fondo. Carl Andre ya comenzó a mediados de la década de 1960 a traer la ubicación a un primer plano con sus montajes de ladrillos y planchas, que Serra confirmaría en 1970 tras entrar en contacto con *Spiral Jetty* de Robert Smithson, *Double Negative* de Michael Heizer, y lo más importante de todo, con algunos jardines Zen en Japón. >>⁶³⁵¹

En esta fundamentación especulativa incluso la 'agresividad' implícita en la acción de arrojar plomo candente podría sugerir una inconsciente proyección de su nocividad (sobre la salud), subrayando la "relación estrecha entre obra y lugar", que frecuentemente son 'insalubres' "espacios industriales":

<< (...) obras clave de la tendencia procesual de Serra, como *Casting* o *Splashing*. Este carácter efímero y puntual determina una relación estrecha entre obra y lugar, cambiando su percepción de un lugar a otro

⁶³⁴⁹ FOSTER Hal, *El des / hacer de la escultura*, Catálogo Richard Serra. *Escultura 1985-1999*, Guggenheim Bilbao, Bilbao, 1999, p.20

⁶³⁵⁰ LAYUNO M^a Angeles, *Richard Serra*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2001, p.36

⁶³⁵¹ FOSTER Hal, *El des / hacer de la escultura*, Catálogo Richard Serra. *Escultura 1985-1999*, Guggenheim Bilbao, Bilbao, 1999, p.21

de instalación. Estos lugares son generalmente espacios industriales que por sus características "admiten" determinadas acciones un tanto agresivas, como el hecho de arrojar plomo fundido contra una pared. >>

... el uso de la máscara protectora parece evidenciar 'cierta' conciencia (salud laboral) en el trabajo / "acción" artístico-industrial con el material plomo:

<< (...) emblemática imagen del artista lanzando plomo en el almacén de Leo Castelli en 1969 (...). Este acto de lanzar el plomo fundido contra el muro y el suelo, protegido por una máscara de gas, posee el mismo tono ceremonial y espectacular de las imágenes de Jackson Pollock lanzando chorros de pintura sobre los lienzos en el suelo, en una especie de *performance* cuyo resultado será la obra, que en este caso desaparece frente a la acción. En el caso de la fotografía que muestra a Serra en pleno proceso de producción lanzando plomo, destaca la postura heroica y épica de una acción en sí misma prosaica, intrascendente y material. El escenario es un almacén industrial, tipo *loft* industrial, el proceso industrial, el material, plomo. >>⁶³⁵²

Un pie de foto (aquí visualmente innecesaria) ilustra el uso de "máscara de gas", por parte de Serra en 1969:

<< [Pie de foto] Richard Serra lanzando plomo, 1969. Acción. Almacén de Leo Castelli. Nueva York. Rosalind Krauss, partiendo del análisis de esta fotografía del artista lanzando plomo, realiza varias observaciones. En primer lugar, es obvio el paralelismo entre la imagen de Serra y la de Pollock, pero entre ambas hace notar una serie de diferencias. La primera, la máscara de gas que lleva Serra. La máscara como un elemento ajeno al propio ser o individualidad, anti-romántica, por tanto, la "máscara, opaca e impenetrable, es la enemiga de la expresión". Pero al carácter impersonal de cualquier máscara, la de gas añade "las condiciones de despersonalización del trabajo industrial", asociándose a ideas como repetición, serialidad, tareas en relación a un conjunto de materiales en que las "operaciones se establecen más por habilidad que por inspiración. Así, la máscara (...) subordina la creatividad al trabajo". >>

... y quizá el uso de la "máscara" sea la causa de que no aparezca efecto "perceptible" sobre su salud, a pesar de los años transcurridos desde este "trabajo industrial":

<< Otra de las diferencias que Krauss establece entre ésta y la imagen de Pollock es, en el caso de Serra, la ausencia de la obra de arte dentro de la representación. (...) "La imagen de Serra lanzando plomo es como la suspensión de una acción en infinitivo: todo causa sin ningún efecto percible" (Krauss, 1986:16) >>⁶³⁵³

Por otra parte, el mismo material (plomo) cuando años después lo utiliza Brown (que vive en Méjico), aparece dotado de otra relación distinta con el lugar (aquí geográfico) valorando su nexa con la identidad norte-americana:

<< En *Plomo*, serie de obras realizadas sobre planchas de ese material entre 1988 y 1993, se reconoce con claridad el radical cambio estético y formal experimentado en la pintura del californiano a lo largo de los ochenta. Partiendo de la voluntad revisionista, irónica, trasgresora y desacomplejada que desprendía el arte del East Village y que conoció de primera mano, conformó un estilo particular basado en la intersección entre el ser humano como referente y su emplazamiento en un universo de grafismos y signos que cargaban de significación simbólica las composiciones. Junto a ello, la sutileza minimalista, aprehendida del arte europeo, y cierta reticencia al excesivo expresionismo de la abstracción norteamericana. >>⁶³⁵⁴

También desde norte-América se ofrece uno de los aspectos más sorprendentes relacionados con la *zona cero* de Nueva York: al drama del terrorismo se añade la deliberada des-información de la EPA, para aparentar una normalidad ficticia:

<< Oficialmente el aire estaba en perfecto estado. Lo dijo alegremente una semana después del 11-S Christie Whitman, la entonces responsable de la Agencia federal de Protección Medioambiental (EPA). "El aire en la *zona cero* es seguro", afirmó, e invitó a residentes y trabajadores a regresar a sus hogares, oficinas y colegios. >>⁶³⁵⁵

⁶³⁵² LAYUNO M^a Angeles, *Richard Serra*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2001, p.36

⁶³⁵³ *Op. cit.* p.37

⁶³⁵⁴ TORRE AMERIGUI Ivan de la, *El espíritu de los metales*, Blanco y Negro Cultural, 9 agosto 2003, p.21

⁶³⁵⁵ CELIS Bárbara, *Las otras víctimas de las Torres Gemelas* El País 9 septiembre 2006, p.6

La sistemática desinformación es una estrategia anti-laboral que reiteradamente aparece en diferentes épocas y contextos, siendo particularmente escandaloso en un caso muy ‘localizado’ relacionado con el amianto:

<< Durante los años 60, 70 y 80, se manipularon grandes cantidades de amianto en la industria siderúrgica, naval, papelera, construcción,... y como aislante frente al calor en acerías, forrando tubos, hornos, zapatas de freno, guantes,... Todo ello, sin informar del riesgo cancerígeno de la inhalación de su fino polvo, por parte de las empresas, no asumiendo la obligación de la prevención y comunicación a la autoridad de su uso. >>

... aquí el “silencio” deviene mortal (lenta e invisiblemente), irónicamente, más incluso que los accidentes laborales ‘visibles’:

<< La exposición de los trabajadores al amianto ha generado que 30 años más tarde, las víctimas, en su mayoría hoy jubilados, enfermen y mueran prematuramente con mesoteliomas o cáncer de pulmón y Asbestosis en el más absoluto silencio. Miles de muertes, con el silencio cómplice de los profesionales de la salud, ante los familiares y la víctima, del origen de la enfermedad. Hoy existen evidencias de que el amianto mata más que la siniestralidad de la construcción. >>⁶³⁵⁶

Por último, la acción local se vuelve ejemplarizante:

<< Familiares de un jubilado de ACENOR de Basauri, que murió por un mesotelioma han exigido justicia, con el resultado de que un juzgado de Bilbao condenaba a Acenor (Sidenor) a pagar 240.000 euros, es decir casi 40 millones de pesetas a la viuda. (...) Similares procesos se han iniciado contra Olarra-ACENOR y otras. >>⁶³⁵⁷

En nuestra dialéctica global-local volvemos a Nueva York. La EPA incurre en un politizado auto-terrorismo interno sobre los trabajadores (incluso del voluntariado ‘suicida’), pues permite el trabajo sin “mascarilla” protectora que rápidamente ha demostrado ser mortal. Christie Whitman, ‘irónicamente’ “responsable de la Agencia federal de Protección Medioambiental (EPA)” de manera ostentosamente ‘irresponsable’ afirmó una semana después del 11-S:

<< “El aire en la zona cero es seguro”, afirmó, (...). Mientras, quienes limpiaban el área se quitaron las mascarillas de protección. Y nadie les obligó, como sí se hizo en el Pentágono, a volvérselas a poner.>>⁶³⁵⁸

Volviendo a nuestro territorio disciplinar (artístico) observamos que ‘naturalmente’ se convive con cierto peligro ‘de muerte’ asociado a la obra escultórica y que bajo un concepto laboral (además del conceptual tratado con Serra) requiere el uso de máscara protectora:

<< Resinas y plásticos reforzados con fibra de vidrio: *Vapores*: Los de las resinas, los catalizadores y la acetona son tóxicos; deben usarse en lugares ventilados, llevando siempre máscara protectora. >>

... casualmente (o no) algunos célebres artistas que han trabajado con este material han muerto prematuramente (“Eva Hesse aspira...”):

<< *Pie de foto*: Arriba: *Repetición 19, III*, de Eva Hesse, es una colección de 19 unidades tubulares de fibra de vidrio. Sus medidas van desde 48 a 50 cm. de altura y 28 a 33 cm. de diámetro. A diferencia de buena parte de la escultura en resina y fibra de vidrio, Eva Hesse aspira a conseguir un efecto orgánico en lugar del producido por las líneas precisas y de corte neto a menudo identificadas con este medio. >>⁶³⁵⁹

⁶³⁵⁶ AA.VV. *Condena a Sidenor por una víctima del amianto*, Biltzar n°5 / octubre, 2004, p.15

⁶³⁵⁷ *Ibidem*.

⁶³⁵⁸ CELIS Bárbara, *Las otras víctimas de las Torres Gemelas* El País 9 septiembre 2006, p.6

⁶³⁵⁹ MIDGLEY Barri (cord.) *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.95

El arte contemporáneo debería utilizar la máscara por seguridad, como se hace en el trabajo de taller con resinas y fibra vidrio que veremos más adelante. También utiliza máscara en el artístico ‘apropiacionismo’, incluso de materiales en descomposición que emiten olores o, aún más peligrosos, cuando no emiten ningún indicio de su mortal nocividad, como en el caso del “monóxido de carbono”:

<< (...) Santiago Sierra, que se ha venido apropiando de cosas como basura en descomposición, alquitrán, yeso sin amasar tirado en la calle, o el monóxido de carbono de unos automóviles empleado recientemente en la antigua sinagoga de Stommeln (que ni siquiera era visible, aunque pudiera causar la muerte del “espectador” no preparado) >>⁶³⁶⁰

La nocividad del aire respirado no tiene por qué generar siempre una muerte inmediata, lo que nos lleva a contemplar el fenómeno conocido como *síndrome del edificio enfermo*:

<< Bastantes personas que trabajan en oficinas modernas, edificios públicos y escuelas se han quejado recientemente de dolores de cabeza, fatiga y adormecimiento, irritación ocular y nasal, sequedad de garganta, pérdida general de la concentración y náuseas. Los estudios efectuados sobre el aire interior de estos edificios han descubierto una mezcla compleja de contaminantes: formaldehído, radón, monóxido de carbono, dióxido de azufre, ozono, y partículas como las del humo del tabaco. >>

... el espectro mortífero se amplía de los materiales a las instalaciones:

<< Pero también se cree que las afecciones se derivan de otras causas como la iluminación fluorescente, el aire demasiado caldeado o seco, la elevación de la presencia de iones positivos en el aire y la incapacidad individual para poder regular ese ambiente. Este problema se ha definido como ambiental, y se conoce como “el síndrome del edificio enfermo”. >>⁶³⁶¹

Por otro lado, en otras fuentes documentales constatamos que los “fluorescentes” forman parte de un “todo” constructivo modernamente insalubre:

<< Un factor de gran importancia es la aeroionización interior del edificio, donde podemos encontrar valores que rondan unos niveles normales, hasta zonas donde los potenciales eléctricos son prácticamente nulos. En estos casos, suelen coincidir distintos elementos: materiales sintéticos (muebles o recubrimientos de suelos y paredes como moquetas, pinturas y lacas), estructuras metálicas (hormigón armado, mallas, calefacción eléctrica radiante, etc.), aparatos eléctricos (electrodomésticos, ordenadores, etc.), luminarias (halógenos, fluorescentes, etc.), sistemas de climatización, etc. Todo ello forma el marco idóneo para crear ambientes insalubres. >>⁶³⁶²

La “iluminación fluorescente” está siendo contestada actualmente por sus dudosos efectos sobre la salud, aunque históricamente se haya valorado como un progreso técnico incontestable:

<< La disponibilidad de sistemas de acondicionamiento total -ventilación, calefacción, refrigeración, humidificación- es sin duda el logro técnico más singular de este período [terminada la Segunda Guerra Mundial], posible en gran medida gracias al desarrollo de otros dos elementos: la iluminación fluorescente y el cielorraso suspendido. El fluorescente, comercializado a partir de 1938, no sólo revolucionó los parámetros de confort luminoso sino que además liberó a los equipos de aire de las cargas térmicas generadas por la iluminación incandescente, con el consiguiente aumento de economía y versatilidad de las instalaciones. >>

... conceptualmente la ‘falsedad’ de los techos (“cielorraso suspendido”) resulta equiparable al detrimento de la “luz natural” desde un punto de vista salutífero:

<< La iluminación fluorescente uniformaba la importancia a la luz natural, con lo que la profundidad de la oficina dejaba de ser exclusivamente un factor de proximidad al cerramiento. El segundo [cielorraso

⁶³⁶⁰ RAMIREZ Juan Antonio, *Del minimalismo al sentimiento de culpa*, El País - Babelia 10 junio 2006, p.17

⁶³⁶¹ PEARSON David, *El libro de la casa natural*, Integral - Oasis, Barcelona, 1991, p.52

⁶³⁶² ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.71

suspendido] sirvió como instrumento de organización y flexibilización tanto de los servicios mecánicos como de la definición morfológica del espacio interior. >>⁶³⁶³

... aún dentro de una concepción de “oficina” que paradójicamente en sus orígenes se interesa por la naturaleza (humana incluso), al menos a nivel del lenguaje utilizado por Abalos y Herreros cuando se refieren a *la oficina abierta, la oficina paisaje y el puesto de trabajo automatizado*:

<< La rigidez de la oficina taylorista dio lugar a una progresiva argumentación en favor de un estilo empresarial menos jerárquico, más fluido y participativo, que comienza a cristalizar en los años previos a la Segunda Guerra Mundial determinando las posteriores revisiones tanto de la concepción del puesto de trabajo como de sus organizaciones tipológicas. >>⁶³⁶⁴

Desde una óptica natural (occidental y ‘orientalizante’), se cuestiona la calidad del aire respirado, la iluminación fluorescente y la participación en la gestión del aire:

<< En Occidente nos vanagloriamos de haber “mejorado” el aire que respiramos. Nuestros especialistas han determinado su grado higrométrico, su temperatura, etc., y de acuerdo a las normas teóricamente “ideales” del aire, numerosos edificios públicos y privados han sido equipados, a gran costo, con instalaciones de acondicionamiento de aire, el *non plus ultra* en materia de confort vital y de higiene. >>

... desde esta concepción, como ‘mínimo’ debería poderse “abrir las ventanas”, un hecho natural no obstante prohibido por los expertos en “aire acondicionado”:

<< Sin embargo, los “privilegiados” humanos que se benefician -a menudo a disgusto- de esas instalaciones, parecen mucho menos entusiastas que los inventores (y vendedores) de esos sistemas de acondicionamiento de aire. Es frecuente que los hombres condenados a vivir en esas oficinas con aire acondicionado echen de menos sus antiguos despachos: “Al menos se podía abrir las ventanas”. >>⁶³⁶⁵

Esta negación aparece contestada por cierta arquitectura (minoritaria y alternativa) desde la programática ‘participación’ como método de diseño en el que Ch. Alexander reivindica la antigua costumbre de poder (optativamente) abrir la ventana (a la naturaleza):

<< Patrón 236. Ventanas que abran: En la actualidad muchos edificios carecen totalmente de ventanas practicables; y gran parte de las practicables que se construyen, no cumplen la tarea propia de estas ventanas.

Se está convirtiendo en regla del diseño moderno sellar las ventanas y crear climas interiores “perfectos” con sistemas mecánicos de acondicionamiento de aire. Es alucinante. >>

... que además funciona también como antídoto natural frente al ensimismamiento que ‘tecnológicamente’ parece exigir el *zeitgeist*:

<< La ventana es nuestra conexión con el exterior. Es una fuente de aire fresco; un método simple para cambiar la temperatura con rapidez, cuando la habitación está demasiado caliente o demasiado fría; un lugar al que asomarse a oler el aire, los árboles, las flores y el tiempo; y un orificio a través del cual unas personas pueden hablar con otras. (...)

Por tanto: Decida qué huecos tendrán ventanas practicables. Elija aquellas fáciles de instalar, que se abran a flores que usted guste de oler, a caminos por los que podría charlar, y a la brisa natural. Instale luego batientes verticales que abran hacia fuera. >>⁶³⁶⁶

También recordamos la crítica a la “iluminación inapropiada” (fluorescente por ejemplo) que se hace desde la ‘alternativa’ (y oficial, por parte de la OMS) denuncia del “síndrome del edificio enfermo”:

⁶³⁶³ ABALOS Iñaki. - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.174

⁶³⁶⁴ *Op. cit.* p.170

⁶³⁶⁵ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.54

⁶³⁶⁶ ALEXANDER Christopher, et alt. *A pattern language / Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.957

<< (...) -reconocido en 1983 por la Organización Mundial de la Salud- se define como el conjunto de molestias y enfermedades que aquejan a las personas, simplemente por residir o trabajar en un determinado lugar: alergias, cansancio injustificado, insomnio, dolores de cabeza, afecciones pulmonares e, incluso, enfermedades crónicas o degenerativas, la problemática de este síndrome se fundamenta en la sinergia de distintos factores que, como iremos viendo, abarcan las emanaciones tóxicas de materiales de construcción y decoración, los campos magnéticos procedentes de redes de conducción eléctrica exterior, los campos eléctricos interiores y los electromagnéticos creados por los propios aparatos, así como por una iluminación inapropiada, ruido, etc. >>⁶³⁶⁷

La problemática viene de lejos, desde el concepto mismo de la moderna oficina artificial que, paradójicamente, se denominó “oficina paisaje”:

<< La profundidad mínima aconsejada será la máxima alcanzada por la oficina abierta, veinte metros, pero las plantas modélicas presentadas tendrán una profundidad mayor, en torno a los cuarenta - cincuenta metros. La dependencia del medio exterior que había determinado la tipología del edificio de oficinas desde Chicago hasta la oficina taylorista, y con la cual la oficina abierta aún mantenía un nexo relativo, se rompe definitivamente en la *Bürolandschaft* [oficina paisaje]. >>

En estas circunstancias el desarraigo y la desmaterialización del ‘oficio’ (oficinista) es lo único que parece natural:

<< El operario queda desvinculado del cerramiento. De hecho, la transparencia de éste ya no será una necesidad objetiva, sino una condición subjetiva ligada a la sensación de confort, a la posibilidad de extender y descansar la mirada. El edificio habrá quedado desmaterializado, reducido progresivamente a climatizador y proveedor de energía. >>⁶³⁶⁸

Frente a la natural tendencia de “descansar la mirada” (como en el paisaje), se diseñan condiciones ambientales / laborales anti-natura, en virtud de un concepto de desmaterialización y consecuente revalorización de la “energía” (que podría haberse orientado hacia cierta espiritualidad / no materialidad):

<< En 1971, el doctor Sulman aportó un nuevo dato científico. Informó en varias revistas científicas y médicas de Inglaterra y Europa que había realizado experimentos con varios centenares de personas, observando que los iones contenidos en el aire tenían un claro efecto biológico significativo sobre, aproximadamente, el 25 por ciento de la gente, y un efecto considerable sobre otro 50 por ciento. El 25 por ciento restante no se vieron alterados -como el propio doctor Sulman- cuando se alteró el equilibrio de iones. Además, probó que, en términos generales, los iones positivos son perjudiciales, particularmente si se somete una persona a dosis excesivas de ellos, durante períodos prolongados de tiempo. Por otra parte, los iones negativos produjeron generalmente efectos beneficiosos. >>

En este contexto un científico puede ser reconocido profesionalmente como ‘gurú’ (o sabio maestro espiritual, en Oriente) después de su estudio energético del aire:

<< Cuando yo vi al doctor Sulman, en 1972, había alcanzado y obtenido el estado de “guru” (preceptores espirituales indios) entre los hombres de ciencia, quienes, estimulados por el trabajo original del doctor Krueger, habían estado llevando a cabo experimentos con iones durante los años sesenta. >>⁶³⁶⁹

La polarización nociva-salutífera de los iones del doctor Sulman procede de anteriores estudios de campo, a pie de obra sobre la relación de los iones y la salud:

<< En 1969, Félix Sulman observó que la gente normal -las personas sobre las que realizó el estudio lo formaban dos grupos de hombres y mujeres entre los veinte y los sesenta y cinco años- se irritaba y fatigaba cuando se les dejaba durante una hora aproximadamente en una habitación que contenía una dosis excesivamente fuerte de iones positivos. Sin embargo, la misma gente confinada durante el mismo período de tiempo en aire que contenía una dosis excesiva de iones negativos mostraron, mediante el electroencefalograma, un latido más fuerte y lento de las ondas alfa del cerebro que cuando estaban en

⁶³⁶⁷ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.76

⁶³⁶⁸ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.181

⁶³⁶⁹ SOYKA Fred - EDMONDS Alan, *El efecto de los iones. Cómo la electricidad del aire rige la vida y la salud*, Edaf, Madrid, 1990, p.76

aire normal. (Los ritmos de las ondas alfa se consideran una medición de la salud y de la actividad cerebral; un pulso firme y lento generalmente es considerado como una indicación de salud y tranquilidad, así como de actividad en aumento) >>⁶³⁷⁰

También entre la ciencia y la energía (espiritual incluso) otro ‘guru’ estudia el aire, desde el occidental magisterio de una autoridad del yoga como Lysebeth. Así aparece el concepto oriental de *prana* en el aire asociado al concepto occidental de iones negativos, incompatibles con el insalubre y anti-energético aire acondicionado:

<< Todo se explica por el prana del aire: después de pasar por la instalación de acondicionamiento, en la que todos los iones negativos vivificantes han sido atrapados, el aire se ha convertido en un gas inerte, privado de todo poder vitalizante. Los seres humanos obligados a respirar este aire, se sienten “achataados” por la tarde, al regresar a casa; sufren a menudo de dolores de cabeza, su rendimiento en el trabajo es mediocre, disminuye su concentración mental. El aire se ha vuelto avivificante, y los seres humanos que respiran este aire privado de su prana viven de sus reservas y de las otras escasas fuentes de prana (como los alimentos), éstas también afectadas fuertemente en su integridad. ¡El acondicionamiento del aire actual es un acondicionamiento al revés! >>⁶³⁷¹

La artificial fricción del aire en el interior del edificio moderno genera iones nocivos para la salud (paradójicamente denominados positivos, por su carga eléctrica):

<< El aire frío o caliente, forzado a través de canalizaciones de la mayor parte de los sistemas de calefacción y aire acondicionado centrales, establece una fricción que produce pérdida de casi todos los iones negativos, y también arrastra la mayor parte de los iones positivos, a los que extrae del aire. Entonces se produce el “golpe de gracia”: este aire, con algunos iones positivos y virtualmente sin iones negativos, se ve forzado a través de los respiraderos al interior de las habitaciones, oficinas y pasillos; y a medida que pasa a través de los respiraderos, más fricción se establece, la cual genera una sobrecarga adicional de iones positivos. Lo que finalmente sucede en la mayor parte de los orificios de salida de la calefacción y del aire acondicionado, tanto en las oficinas en que trabajamos como en las habitaciones en que vivimos, es que se forme un “viento de brujas” eterno, (...) >>⁶³⁷²

Otros autores también detectan como problemática esta ionización, por la “fricción” del aire acondicionado:

<< En los edificios públicos, oficinas, grandes superficies comerciales y hospitales, la calidad del aire suele ser ínfima, debido a la proliferación de virus y bacterias que se distribuyen eficazmente a través de las conducciones del aire. Si a esto unimos, además, la fricción generada por el aire al circular a través de los conductos, la calidad iónica se reduce de manera drástica. Esta situación comporta que, al menos el 10% de los pacientes ingresados en los hospitales de los países de la Unión Europea, contraigan en el hospital una enfermedad más grave que la que les condujo a dicha institución sanitaria. >>⁶³⁷³

El “diseño” (además de los materiales) también se vuelve perjudicial para la salud:

<< Hasta dónde son perniciosos estos sistemas depende en gran manera de su diseño y de los materiales utilizados para las canalizaciones. El diseño o instalación del sistema total es fundamental. En los recodos y curvas, así como en las uniones de ángulo recto, la fricción entre los conductos y el aire aumenta, y surge el efecto de aumentar a su vez el número de iones positivos en el aire. >>

Bajo esta concepción el “rascacielos” aumenta *a priori* la nocividad al aumentar la longitud de estos modernos túneles de viento por el interior del edificio:

<< Se debe al diseño de esta canalización el hecho de que algunas partes de un edificio resulten más “incómodas” que otras para trabajar. Esto depende de si se está en el extremo receptor de aire que ha pasado por una sección particular de canalización, donde hay un recodo agudo cerca del orificio de salida -ya que el aire, al verse forzado en los recodos y ángulos, aumenta su fricción y, consecuentemente, el

⁶³⁷⁰ *Op. cit.* p.75

⁶³⁷¹ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.54

⁶³⁷² SOYKA Fred - EDMONDS Alan, *El efecto de los iones. Cómo la electricidad del aire rige la vida y la salud*, Edaf, Madrid, 1990, p.125

⁶³⁷³ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.71

número de iones positivos-. (...) sería peor si se trabajara o viviera en un rascacielos. El aire tiene que recorrer más camino hasta el piso quince que hasta el segundo. >>⁶³⁷⁴

Unas “canalizaciones” en cierta medida equiparables a los “túneles de viento” que previamente ya participaron en el proyecto externo del edificio (especialmente de los rascacielos) azotados por la naturaleza con viento y agua (literalmente el *feng-shui* oriental que luego citaremos) y que necesariamente se interesan por la energía, pero conceptualizada de manera muy diferente a la tratada en este trabajo:

<< El avance que significó el desarrollo en los años sesenta de los modelos aeroelásticos por la aplicación de túneles de viento consistió no sólo en reproducir las características elásticas del edificio, sino también una sollicitación, el viento, que por su propio carácter dinámico obligaba a un estudio que incorporase el tiempo como variable analítica. >>

... a este respecto, Abalos y Herreros proponen el sutil (incluso ‘aéreo’) concepto de *energía disipada* dentro del contexto de una *optimización estructural contemporánea*:

<< Con los modelos aerolásticos se dispuso de un método que permitía analizar fenómenos que no tenían expresión matemática, facilitando medir aceleraciones, frecuencias, amortiguamientos y tensiones estáticas y dinámicas. El efecto de las ráfagas en la oscilación de los grandes rascacielos y en la aceleración de la oscilación, y la influencia de contornos complejos en el comportamiento mecánico de los edificios pasaron a ser así temas conocidos y divulgados. >>⁶³⁷⁵

Entre el futuro y el pasado avanza una conceptualización desmaterializadora también articulada entre el artificio y la naturaleza, con acercamientos orientalistas y espirituales. Desde la realización arquitectónica ‘un ingeniero’ evoluciona hacia las energías sutiles, que toman en consideración el fenómeno de la ionización positiva-negativa, entre los “vientos de brujas” y el “aire acondicionado”:

<< ¿Pueden crear los sistemas de aire acondicionado “vientos de brujas” en el siglo veinte? Un año después, usando el conocimiento de la termodinámica que había obtenido en mi adiestramiento como ingeniero mecánico, supe que no sólo estaba en lo cierto, sino que los medios ambientes hechos por el hombre, en la era tecnológica, constituyen una amenaza en potencia para todo el mundo, no sólo para aquello que, como yo, son sensibles a las condiciones atmosféricas. >>

A diferentes escalas y en distintos ámbitos la “vida normal y saludable” está amenazada por ciertos materiales y tecnologías dominantes ‘ensimismadas’ (edificios “herméticamente cerrados”):

<< Las ciudades que se extienden por doquier, los automóviles, la polución, el humo del tabaco, las fibras sintéticas modernas de las que se hacen nuestros muebles y vestidos, los nuevos materiales de construcción, el transporte moderno y, sobre todo, los sistemas centrales de calefacción y refrigeración, en edificios de apartamentos de oficinas altos, herméticamente cerrados, todo ello constituye parte de los medios ambientes hechos por el hombre, los cuales tienen demasiados pocos iones de ambas clases para el desarrollo de una vida normal y saludable. >>⁶³⁷⁶

“Viento” (de “brujas” o no) es el que genera artificialmente el aire acondicionado, que sin embargo no hace volar las bacterias que, por el contrario, se instalan en estos contextos “iónicos positivos” (paradójicamente de ‘signo’ negativo para la salud):

<< Ciertas condiciones atmosféricas, algunos tipos de viento, las fases lunares y las alteraciones geológicas modifican el equilibrio iónico, a lo que debemos sumar la polución atmosférica, las fibras y materiales sintéticos, los sistemas de aire acondicionado o la contaminación electromagnética. La polución, el polvo, las bacterias y los estafilococos suspendidos en el aire atraen los iones, sobre todo los

⁶³⁷⁴ SOYKA Fred - EDMONDS Alan, *El efecto de los iones. Cómo la electricidad del aire rige la vida y la salud*, Edaf, Madrid, 1990, p.126

⁶³⁷⁵ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.85

⁶³⁷⁶ SOYKA Fred - EDMONDS Alan, *El efecto de los iones. Cómo la electricidad del aire rige la vida y la salud*, Edaf, Madrid, 1990, p.124

negativos, formando grupos de partículas que caen al suelo debido a su elevado peso, convertidos en polvo, o bien quedan atrapados en las paredes. De esta forma, el aire queda cargado de iones positivos, un ambiente iónico positivo donde las bacterias proliferan. >>⁶³⁷⁷

Soyka y Edmonds ejemplifican un salutífero ‘regreso al pasado’ al constatar un tecnológico paso en falso hacia un ‘futuro’ enfermizo (*cárceles de iones hechas por el hombre*), cuestionando el concepto de obra ruinoso, no obstante permeable (edificio “antiguo y con corrientes”) a la salud (ionizante ‘negativa’):

<< Un soleado día del verano de 1972 me presenté en el hermoso edificio de las nuevas oficinas de Rothschild Bank, en París, y me informaron que el departamento al que yo quería ir se había vuelto a trasladar al edificio antiguo y confortablemente decrepito, desde el cual el banco se había mudado meses antes. Cuando finalmente puede dar con la persona que buscaba, le pregunté que sucedía de malo con las nuevas y espléndidas oficinas. Todos comenzamos a acatarrarnos y sentirnos mal todo el tiempo, y dado que nuestro trabajo no constituye parte de lo que se hace en la oficina central, regresamos aquí”. Continuó diciendo una serie de quejas de sus compañeros sobre el nuevo edificio: pérdida del color y tensión, falta de energía, depresión y dolores de cabeza. >>

... hasta que, finalmente, la salud termina por ser revalorización ancestral:

<< Dijo que las quejas habían cesado cuando regresaron al bloque de oficinas de ladrillo, antiguo y con corrientes, en el que habían trabajado durante años. >>⁶³⁷⁸

Es evidente que la naturaleza es saludable sobre todo cuando científicamente se constata como hace Raúl de la Rosa la existencia de *unos iones negativos muy positivos* que se relacionan con el agua en movimiento:

<< Pasear cerca de aguas en movimiento (mar, lagos, ríos y especialmente, cascadas) es saludable y beneficioso, al generarse una mayor proporción de iones. >>⁶³⁷⁹

Desde el yoga, también se valoran ciertos lugares relacionados con el agua en movimiento (desde la sabiduría de la India, conceptualmente afín con la China, que maneja el concepto *feng-shui* o viento-agua):

<< Enormes cantidades de iones vitalizantes se producen por las grandes masas de agua en movimiento o en curso de evaporación: por esto es tan vitalizador el borde del mar -y no sólo a causa de la presencia de yodo, del que incluso diríamos que desempeña un papel menor- En el mar se dan todas las condiciones para una ionización vitalizante máxima: grandes masas de agua en movimiento y en evaporación, amplia acción del viento, ausencia de polvo, ionización máxima por el Sol y los rayos cósmicos. A lo largo de la costa nos bañamos en un océano de prana, a veces incluso demasiado intenso para algunos organismos ultrasensibles, incapaces de absorber y de repartir esta afluencia sobreabundante de energía. >>⁶³⁸⁰

... que ponen en evidencia unos notables efectos salutíferos de los “iones negativos”:

<< En las personas expuestas a altas concentraciones de iones negativos se comprueba una serie de mejoras físicas y mentales: favorece la tranquilidad y la relajación, se reduce la ansiedad y se duerme más profundamente; además aumenta la capacidad de trabajo, la energía y la salud en general. Efectivamente, el estado de relajación se potencia, fenómeno que podemos comprobar midiendo la longitud de las ondas cerebrales; éstas disminuyen su frecuencia y aumentan su amplitud cuando la persona recibe durante cierto tiempo iones negativos. >>⁶³⁸¹

⁶³⁷⁷ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.66

⁶³⁷⁸ SOYKA Fred - EDMONDS Alan, *El efecto de los iones. Cómo la electricidad del aire rige la vida y la salud*, Edaf, Madrid, 1990, p.123

⁶³⁷⁹ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.70

⁶³⁸⁰ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.29

⁶³⁸¹ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.70

En este regreso salutífero a la naturaleza, netamente influenciado por el yoga ('occidentalizado' por Van Lysebeth), se estudia la *fuerza de los pequeños iones revitalizantes*:

<< (...) la fuente principal de iones negativos vitalizantes la constituyen las radiaciones electromagnéticas de corta longitud de onda que provienen del Sol, inagotable generador de energía. Otra fuente: los rayos cósmicos; éstos son muy importantes, puesto que la radiación solar es intermitente (alternancia del día y la noche, interposición de la pantalla de nubes), en tanto que los rayos cósmicos irradian día y noche y atraviesan las capas más espesas de nubes sin perder nada de su energía; se los encuentra incluso en el suelo. >>⁶³⁸²

En ciertas situaciones pueden experimentarse algunos salutíferos fenómenos energéticos de la naturaleza en una directa relación con la energética polarización cielo / tierra:

<< Antes de una tormenta, el aire se carga positivamente. Un frente atmosférico crea un campo eléctrico, que se desplaza con mayor rapidez y carga el aire de iones positivos antes de que llegue la tormenta. En estos casos, muchas personas notan ciertos trastornos como son: jaquecas, irritabilidad, cansancio, malestar, etc. Cuando termina la tormenta, ésta ha eliminado a su paso los iones positivos, dejando el aire con más iones negativos. Entonces sentimos la sensación de respirar mejor y notamos una mayor relajación. >>⁶³⁸³

Entre esta valoración de la salud en la naturaleza y el próximo 'salto' que daremos al estudiar la enfermedad en un edificio de enfermos (que sorprendentemente sufre el síndrome del edificio enfermo) revisamos una última observación científica de Soyka y Edmonds. Se trata de un estudio sobre uno de los 'gérmenes' (aquí en el sentido positivo de germinación) de la salud (iónica) que aparece como concepto (psiquiátrico incluso) en un hospital católico y que tras la satisfactoria experimentación deviene 'obra' ("procedimiento estándar en el hospital"):

<< Aproximadamente al mismo tiempo en que Sulman [1969, Félix Sulman] medía las ondas alfa en ambientes negativamente ionizados, doctores de la Universidad Católica, en Argentina, administraban iones negativos a pacientes que sufrían diferentes formas de psiconeurosis, la cual se manifestaba como temores y estados de aprensión irracionales. El experimento llevó a la conclusión de que casi el 80 por ciento de los pacientes tratados "respondían favorablemente" y, con frecuencia, con la desaparición total de los síntomas. La terapia a base de iones negativos para pacientes sometidos a tratamiento psiquiátrico constituye en la actualidad un procedimiento estándar en el hospital de la Universidad Católica, en Argentina. >>⁶³⁸⁴

Años después observamos una paradoja en Zaragoza: un hospital generador de enfermedad. Será Raúl de la Rosa el que nos introduzca en la problemática hospitalaria:

<< En los hospitales en los que, por diversas circunstancias (variaciones geofísicas, polución interior, campos eléctricos artificiales, materiales sintéticos, etc.), la concentración de iones positivos es elevada, se incrementan espectacularmente los casos de muerte por trombosis postoperatoria. Resulta un contrasentido comprobar que en los centros de salud la calidad del aire está más deteriorada. En los hospitales se debería llevar un estricto control de la calidad del aire y del lugar para evitar cualquier anomalía, ya sea generalizada o puntual, periódica o permanente. >>⁶³⁸⁵

⁶³⁸² VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.29

⁶³⁸³ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.66

⁶³⁸⁴ SOYKA Fred - EDMONDS Alan, *El efecto de los iones. Cómo la electricidad del aire rige la vida y la salud*, Edaf, Madrid, 1990, p.76

⁶³⁸⁵ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.71

Queremos, además, subrayar un nefasto paralelismo (relativo) entre hospital y oficina, respectivamente ubicados en Zaragoza y Bruselas. Para ello utilizaremos pies de fotos sin foto, pues aquí la palabra vale más que 1.000 imágenes (tópico de la comunicación invertido, de hecho, en toda la tesis).

El paralelismo tiene que ver con la inhalación nociva, en un caso, de microorganismos vivientes y, en otro, de material ‘inerte’. Encontramos cierta afinidad con el citado síndrome del edificio enfermo (más frecuente en oficinas) en un pie de foto de 2005 en el que se alude al aire acondicionado hospitalario:

<< *Pie de foto:* “Aparatos de aire acondicionado en la azotea de un edificio.”
(...) Hasta el momento se han detectado catorce casos, el primero el 16 de agosto.
El Departamento autonómico de Salud inspecciona 26 instalaciones como posible origen del foco y ha clausurado de forma preventiva cuatro equipos de refrigeración.
Catorce personas han enfermado en Zaragoza de legionela en las últimas dos semanas. El brote se localiza en pleno centro de la ciudad. >>⁶³⁸⁶

El otro pie de foto es más antiguo (2004), aunque el problema viene de 13 años antes y como veremos se origina por el aire (cargado del amianto y utilizado como aislante de incendios). Ante esta conceptual ‘cerrazón’ (sin aireación), cabría preguntarse sobre el beneficio de abrir la puerta para ventilar el aire insalubre. Una actitud que ‘poéticamente’ podría ir pareja a la apertura de las puertas de Europa a Turquía (aspirante a “nuevo socio de la UE”), que podríamos entender como simbólico puente con Oriente (que así podría aportar el saludable concepto hindú del *prana*):

<< *Pie de foto:* “Un trabajador de la limpieza ante la renovada sede de la Comisión Europea en Bruselas.”
(...) El nuevo Ejecutivo deberá enfrentarse al proceso de ratificación de la Constitución. (...) Ratificación de la Carta Magna. El 29 de octubre se firmará en Roma la Constitución europea y se abrirá un proceso de dos años para que los 25 países de la Unión la ratifiquen. Una decena de ellos (España, Francia, Irlanda,...) lo harán por referéndum. El resto, por aprobación de los Parlamentos nacionales. (...) Europa debe decidir antes de fin de año si abre oficialmente las puertas a Turquía para que este país de 70 millones de musulmanes se convierta en un nuevo socio de la UE. >>⁶³⁸⁷

Ante la nueva perspectiva europea, quizás sea necesaria una limpieza / “ventilación”, que parecen exigir algunos edificios sanitarios (empezando por Zaragoza). Recordemos, a este respecto, un artículo de 1993, en este caso referido al acondicionamiento de nuevas oficinas:

<< Prácticamente todas las oficinas de nuevo cuño están climatizadas con aire acondicionado, y es imposible abrir ventanas que dejen pasar el aire de la calle. Los aparatos de climatización suelen provocar alergias e infecciones, pues en sus conductos se instalan hongos, virus y bacterias favorecidos por la temperatura constante del edificio y la falta de ventilación que se propagan fácilmente entre las personas.>>⁶³⁸⁸

... en realidad los nocivos microorganismos se encuentran perfectamente ‘cuidados’:

<< Todavía no se ha encontrado el origen de la infección y los técnicos autonómicos de Salud están inspeccionando veintiséis instalaciones del área en la que se ha registrado el brote. (...) De momento, los técnicos han clausurado de forma preventiva cuatro equipos de refrigeración.

⁶³⁸⁶ R.P. (Zaragoza) *Doce hospitalizados en Zaragoza por legionela, dos en estado muy grave*, ABC 27 agosto 2005, p.38

⁶³⁸⁷ YARNOZ Carlos, *La Unión Europea afronta el nuevo curso con el desafío de incorporar a Turquía*, El País, 3 septiembre 2004, p.8

⁶³⁸⁸ RAMIS Segi, *Trabajo y salud (dossier)*, Integral nº 158 / vol. 6, febrero 1993, p.(59)-835

Luís Gómez [director general de Salud Pública del Gobierno aragonés] aseguró que “se están inspeccionando minuciosamente las torres de refrigeración, porque la experiencia nos dice que en estos casos es el elemento que suele estar más implicado”. (...) Hace un año se registró otro brote de legionela en Zaragoza, en aquella ocasión en el Hospital Clínico. Siete de los afectados fallecieron. >>⁶³⁸⁹

Hospital y salud, una natural relación que de Zaragoza a Sevilla se manifiesta conflictiva, por un enemigo tan pequeño como un punto (que nos remite al citado oficio / escultura y la máquina de ‘sacar’ puntos):

<< El aumento de la edad de los enfermos ingresados aumenta la vulnerabilidad ante las infecciones. La erradicación total de las infecciones hospitalarias o nosocomiales (IN) es prácticamente imposible, pero algunos hospitales están ganando terreno en esta batalla. Los médicos saben que han de convivir con estas infecciones porque el 50% de ellas son imprevisibles. El simple intento de reducir las ya resulta difícil porque cada vez ingresan pacientes de mayor edad y con más patologías. >>

... y las cifras sanitarias se manifiestan ostentosamente alarmantes:

<< Se calcula que el 5-15% de las personas ingresadas, dependiendo del tipo de hospital, sufre una infección contraída en el propio centro y que el 1% de los afectados fallece, lo que representa en España más de 3.200 muertes al año. Además, en un 2,5 de los infectados se produce un agravamiento de su estado, que prolonga el ingreso hospitalario entre 4 y 10 días. Del gasto sanitario que generan las infecciones nosocomiales en España nadie se atreve a dar cifras, pero en Europa algunos estudios lo estiman en 800 millones de euros, con tres millones de pacientes infectados. >>⁶³⁹⁰

Después de constatar reiterados defectos en relación con la salud en las ‘obras’ cabría hacerse algunas preguntas sobre los sistemas de acondicionamiento modernos (y por tanto supuestamente ecológicos, por venir derivados de un ‘verde’ *zeitgeist*) en la nueva sede de la Comisión Europea en Bruselas. Cabe preguntarse ¿se tendrá en cuenta la higiene en los conductos de aire?

<< Acorde con los nuevos tiempos, (...) En los 241.515 metros cuadrados del edificio no hay un solo rincón para los fumadores. La boca del metro, que da acceso también al tren, está a las puertas del edificio para promover el transporte público y los sistemas de calefacción y refrigeración están ideados para consumir lo mínimo. El aire caliente de los despachos, por ejemplo, se utilizará para calentar el aparcamiento (de 1.223 vehículos). Paneles móviles de cristal rodean el edificio y se orientan automáticamente para captar y reflejar el máximo de luz hacia dentro, lo que la luz artificial compensará en cada momento. >>⁶³⁹¹

... o, puestos a considerar el concepto de invisibilidad, ¿será más importante (para un periodista, evidentemente, sí) la conexión inalámbrica informática (Wi-Fi)?, que además está siendo cuestionada socialmente por equivalente problemática a la de las antenas de telefonía móvil o incluso a la de este aparato mismo:

<< Pero el caso es que la obra está terminada. Los 240.000 metros cuadrados del inmueble acogerán, a plena utilización, a un total de 2.000 funcionarios, 200 intérpretes, 50 cocineros, 25 guardias y del orden de medio millar de periodistas en una sala de prensa dotada de las últimas tecnologías, aunque, aparentemente, sin conexión inalámbrica con Internet (Wi-Fi). >>⁶³⁹²

Respecto a estas últimas tecnologías (inalámbricas) los obreros sindicados (Comisiones Obreras) también se pronuncian:

⁶³⁸⁹ R.P. (Zaragoza) *Doce hospitalizados en Zaragoza por legionela, dos en estado muy grave*, ABC 27 agosto 2005, p.38

⁶³⁹⁰ MAYORDOMO Joaquín (Sevilla), *Dura batalla contra las bacterias de hospital*, El País 28 marzo 2006, p.38

⁶³⁹¹ CAÑAS, Grabiela, *Bruselas recupera su vieja sede*, El País, 3 septiembre 2004, p.8

⁶³⁹² PESCADOR Fernando, *Retorno a Berlaymont*, El Correo, 5 septiembre 2004, p.51

<< Nuestra dependencia de la electricidad, los tendidos de alta tensión, la existencia de transformadores cercanos al domicilio, la difusión de los sistemas inalámbricos de comunicación, está generando importante contaminación electromagnética y controversia sobre sus efectos en la salud. >>⁶³⁹³

Ante estos modernos problemas de salud la “medicina occidental” oficial se ha visto obligada a ciertos replanteamientos, que le llevan a tomar en consideración aspectos cada vez más sutiles (“fenómenos ambientales”):

<< Cada vez más, la medicina occidental se ve obligada a relacionar la enfermedad no con un virus o microbio, sino con fenómenos ambientales. Tales fenómenos pueden ser químicos (sustancias orgánicas e inorgánicas), biológicos (bacterias, moho, polvo y polen) y físicos (electromagnetismo, luz, temperatura y ruido). >>⁶³⁹⁴

... por lo que deberían valorarse los efectos médicos positivos de la ‘negatividad’ iónica:

<< En general, los iones negativos favorecen el alivio de todo tipo de dolores, desde simples migrañas hasta los provocados por enfermedades crónicas o degenerativas. El simple hecho de permanecer en un ambiente ionegativo facilita la absorción de oxígeno y favorece los fenómenos de oxidación celular, gracias a un mejor uso del oxígeno. También posee una acción estimulante sobre las glándulas endocrinas y acelera la oxidación de la serotonina, entre otros efectos orgánicos benéficos. >>⁶³⁹⁵

Una concepción ‘totalitaria’ de la salud y de la energía espiritual se ofrece desde el yoga, que ‘naturalmente occidentalizado’ se interesa por el aire artificial. Finalmente Van Lysebeth subraya con mayúsculas:

<< El aire acondicionado: (...) “los iones intervienen en TODAS LAS FUNCIONES VITALES”. Esta frase debería publicarse en millones de ejemplares y obsesionar a los responsables. “LOS IONES NEGATIVOS INTERVIENEN EN TODAS LAS FUNCIONES VITALES. Son verdaderos catalizadores respecto a la oxigenación de la sangre”. Al eliminar esos iones negativos, se atenta contra todas las funciones vitales, y por consiguiente contra la salud de poblaciones enteras. >>⁶³⁹⁶

Lo que nos lleva a retomar la sutilidad de la ‘otra’ energía, la relacionada con el aire. Se han de reconsiderar los antiguos experimentos científicos con el aire (Félix Sulman en 1969) que valoran los sutiles iones del aire en relación con salud:

<< Probó un estado de vigilancia o actividad, y su capacidad de trabajo, administrando a cada uno una serie de tests de elección alternativa, implicando una selección de palabras, números y símbolos. Todos ellos dieron “significativamente superior” en estas pruebas, tanto durante el tiempo que estuvieron en una habitación con iones negativos, como inmediatamente después que lo hicieron en un ambiente de aire normal. >>⁶³⁹⁷

Llegados a este punto parece indispensable una definición conceptual de los iones:

<< El aire está constituido por partículas elementales de la materia: los átomos, con un núcleo compuesto por partículas de carga positiva, engarzadas unas a otras, llamadas protones, y una envoltura de cargas negativas, los electrones. Si la cantidad de electrones es igual al número de protones forman un conjunto neutro: entonces la molécula es estable. Cuando un átomo estable pierde u obtiene electrones se convierte en un ion positivo (catión) o negativo (anión), respectivamente. Así, un ion, ya sea positivo o negativo, es un átomo inestable que posee un mayor número de protones o de electrones. >>

Esta amplia clarificación del concepto de “la ionización” encuentra su aplicación a escala humana:

⁶³⁹³ AA.VV. *Kutsadura elektromagnetikoa, alarma are handiangoa*, Biltzar nº2 / abril, 2006, p.14

⁶³⁹⁴ PEARSON David, *El libro de la casa natural*, Integral - Oasis, Barcelona, 1991, p.52

⁶³⁹⁵ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.69

⁶³⁹⁶ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.55

⁶³⁹⁷ SOYKA Fred - EDMONDS Alan, *El efecto de los iones. Cómo la electricidad del aire rige la vida y la salud*, Edaf, Madrid, 1990, p.75

<< Los iones que respiramos o recibimos a través de la piel producen en el organismo resultados parecidos a las vitaminas; penetran en él, principalmente, a través de la respiración, pero también a partir de las terminaciones nerviosas bajo la piel, ya que éstas son permeables a los iones.>>⁶³⁹⁸

Contrastada con otra definición conceptual de los iones que desde el yoga se asocian con el *prana*:

<< Prana = iones negativos: Ante todo, recordemos que un ion es un átomo o fragmento de molécula cargado eléctricamente, y que los iones son los verdaderos obreros de la vida en la célula; constituyen en buena parte su potencial vital, es decir, pránico.>>⁶³⁹⁹

... debiendo destacarse el hecho probado de que en la atmósfera encontramos dos tipos de iones:

<< a) Los pequeños iones negativos, o iones normales. Muy activos eléctricamente, son minúsculos paquetes de energía eléctrica casi en estado puro. En el aire que respiramos, están por lo general constituidos por uno o más átomos de oxígeno o nitrógeno que llevan una carga correspondiente a un electrón único. Los pequeños iones negativos proporcionan la vitalidad al organismo, representan el prana atmosférico en su forma más activa.

b) Los grandes iones, o iones lentos. Estos están formados de un núcleo polimolecular, por consiguiente mucho más gruesos, al cual se ha agregado un ion negativo normal -que deberíamos mejor decir ha caído en el lazo de dicho núcleo.>>

... también desde la antigua sabiduría de la India se reconsidera el valor de los iones negativos:

<< Retendremos, pues, que los pequeños iones negativos vitalizantes son rápidos, muy móviles, en tanto que los grandes iones lentos hacen de cazamoscas, aglutinando los pequeños iones, a los que atraen y capturan a su paso. La presencia de numerosos iones lentos, formados por captación de pequeños iones muy móviles, disminuye la conductividad del aire, lo que sucede especialmente cuando está sucio con polvo, humo, niebla.>>⁶⁴⁰⁰

Otra definición conceptual de los iones insiste sobre la fuente original de “equilibrio”, la naturaleza:

<< La importancia de preservar el equilibrio iónico natural viene determinada por las consecuencias que acarrea el respirar un aire cargado de iones positivos, como suele ocurrir en las grandes ciudades a causa de la contaminación ambiental. Las modificaciones en las cargas electrostáticas en el aire afectan favorable o desfavorablemente, dependiendo de su signo (negativo o positivo), a los organismos vivos. Desde hace unos años se ha comprobado científicamente que los procesos biológicos se desarrollan en mejores condiciones con el aire cargado de iones negativos. Por el contrario, un exceso de iones positivos, en dosis superiores a los valores habituales presentes en la naturaleza es, en general, nocivo.>>⁶⁴⁰¹

Hemos de destacar también una fundamental ‘in-definición’, que se orienta (mediando la técnica oriental del yoga) hacia una apertura a las energías sutiles:

<< Lo anterior explica las teorías yóguicas que afirman que el prana no es ni el oxígeno, ni el nitrógeno, ni ninguno de los constituyentes químicos de la atmósfera, porque la proporción de oxígeno de la atmósfera es la misma en la ciudad que en el campo. Lo que hace que el aire de las grandes ciudades sea menos tónico y vivificante que el del campo en el predominio de los grandes iones lentos y la ausencia de los pequeños iones negativos activos. Por consiguiente, las partículas de polvo son tan perniciosas, sino más, como los gases de escape de los coches y las emanaciones industriales, porque absorben y neutralizan el prana de la atmósfera.>>

... pero Van Lysebeth no se contenta con ciertos ‘arreglillos’ técnicos:

⁶³⁹⁸ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.65

⁶³⁹⁹ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.27

⁶⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁴⁰¹ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.65

<< No concluyamos que basta con acondicionar el aire de nuestros departamentos y limpiarlo de polvo antes de respirarlo. El acondicionamiento del aire no restituye los pequeños iones negativos. La única solución consistiría en impedir a cualquier precio que las partículas contaminaran la atmósfera antes que lleguen a vaciarla de sus pequeños iones vitalizantes. El humo y la niebla desempeñan el mismo papel.>>⁶⁴⁰²

Otras definiciones del “síndrome del edificio enfermo” aparecen también desde la óptica de la naturaleza (...*casa natural*) y destacamos cuatro “mecanismos”. Empezaremos por los referentes médicos y la presentación que Pearson hace de los mecanismos relacionados con la “cantidad total” soportable por el individuo:

<< Existen cuatro mecanismos principales que tienden a influir en la salud cuando aparece una sensibilización química. Han sido descritos por numerosos especialistas, particularmente el médico norteamericano William J. Rea y Jean Monro, médico alergista británico:

Cantidad total: Cada persona posee un umbral individual respecto de la cantidad de contaminantes que puede soportar. Este umbral es variable y puede verse reducido por la tensión nerviosa, las infecciones, la falta de sueño y el escaso ejercicio. >>

... pasando luego a la “adaptación” que el organismo sufre, alterando la real percepción de la problemática:

<< Adaptación: A menudo cada persona responde de modo fisiológico a un contaminante, pero se acostumbra tanto a su respuesta que ya no es consciente de ella. Esta adaptación o “enmascaramiento”, continuará dándose a lo largo de repetidas exposiciones, mientras el cuerpo se esfuerza en adaptarse. Con el tiempo llega la fase de agotamiento y puede tener como consecuencia la enfermedad. >>⁶⁴⁰³

Raúl de la Rosa constata la respuesta del organismo al desequilibrio iónico, subrayando la polarización de los iones (positivos-negativos), también ‘polarizados’ entre la carencia y el exceso, aspectos que parecen anticipar el concepto de “bipolaridad” y que interesará en una construcción acorde con la naturaleza:

<< Un exceso de iones positivos en la atmósfera tiene como resultado el desarrollo de trastornos nerviosos en las personas expuestas. (...)

Cuando se está expuesto a una alta concentración de iones positivos, la producción de serotonina se incrementa espectacularmente. Esta sustancia se encuentra, sobre todo, en el sistema nervioso; es un vaso-constrictor y actúa como una droga, estimulando el organismo. (...) El cerebro medio, centro de control del carácter y de las sensaciones, es el primero en verse afectado, lo que puede repercutir en alteraciones del comportamiento. >>⁶⁴⁰⁴

... re-valorizamos los otros dos “mecanismos” restantes estudiados por Pearson, que conceptualizan el “síndrome del edificio enfermo”:

<< Bipolaridad: La respuesta natural del cuerpo a un contaminante consiste en activar sus sistemas de defensa inmunitaria y no-inmunitaria (enzimas). En primer lugar, aumenta el metabolismo, en un intento de eliminar el contaminante. Luego, después de períodos prolongados, viene la etapa depresiva, en que los sistemas de respuesta ya no pueden hacer frente al problema. Esta respuesta bipolar “alta y baja”, al cabo de los años agotará los nutrientes esenciales del sistema inmunitario y como consecuencia sobrevendrá la enfermedad. >>

... sin olvidar que todo ello implica al individuo / yo:

<< Individualidad bioquímica: El sistema inmunitario de cada persona es distinto y su susceptibilidad varía. Se sabe que existen más de 1.500 defectos metabólicos innatos que afectarán a las capacidades defensivas corporales. >>⁶⁴⁰⁵

⁶⁴⁰² VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.28

⁶⁴⁰³ PEARSON David, *El libro de la casa natural*, Integral - Oasis, Barcelona, 1991, p.52

⁶⁴⁰⁴ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.67

⁶⁴⁰⁵ PEARSON David, *El libro de la casa natural*, Integral - Oasis, Barcelona, 1991, p.52

Todos sabemos que, cuando las defensas decaen, surge el “agotamiento” como primer problema, pero no el último:

<< Otro trastorno frecuente es el agotamiento; el exceso de iones positivos estimula la producción de adrenalina y otras sustancias químicas productoras de energía. La adrenalina es la hormona que segrega la glándula suprarrenal, encargada de elevar la presión sanguínea por vasodilatación, aumentando el rendimiento cardíaco. De esa manera, en un primer momento, se obtiene un estado estimulante de mayor actividad, incluso de euforia o de excitación. Pero, transcurrido un tiempo, el organismo se agota, las glándulas pierden su eficacia y cesa el suministro de adrenalina. >>

... necesariamente el sistema endocrino que regula “el comportamiento y los sentimientos” resulta notablemente afectado por el desequilibrio iónico:

<< (...) la glándula tiroides (relacionada con el comportamiento y los sentimientos) sufre los efectos de la concentración de iones positivos. En este caso, se produce un exceso de producción de histamina (hormona de los tejidos, producto del metabolismo celular), sustancia química activa que repercute sobre las alergias, causando una dilatación capilar, además de una contracción de los músculos lisos y la excitación de la secreción gástrica, salival y lacrimal. >>⁶⁴⁰⁶

De esta manera, el nivel personal y también el colectivo / laboral quedan afectados por un conjunto heterogéneo de “elementos a considerar”:

<< Estadísticamente se comprueba un mayor absentismo laboral en las personas que trabajan en estos edificios, así como un menor rendimiento, que tiende a normalizarse cuando logramos contrarrestar algunas de las causas.

En un mismo lugar encontramos distintos elementos a considerar: partículas, gases, iones, luz, temperatura, humedad o radiaciones, que conforman un efecto favorable o agresivo dependiendo de su correcto equilibrio. >>⁶⁴⁰⁷

El lenguaje no nos debe hacer confundir los “mecanismos”, que Pearson relaciona con la salud, con la “mecanización” (“...del ambiente”) que Abalos y Herreros asocian con los avances históricos en la tipología edificatoria, y en los que, paradójicamente (por los resultados ‘enfermizos’), ‘el proyecto’ (de concepción mecanicista) pretendía una mejora ambiental alternativa:

<< Pero será sin duda el Inland Steel de SOM (Bruce Graham, Walter Netsch y Fazlur Khan, Chicago 1954-1957) el edificio que proponga con mayor precisión una tipología vertical alternativa al modelo de núcleo central, comenzando a desarrollar plenamente el significado arquitectónico de las transformaciones introducidas por la mecanización del ambiente. >>⁶⁴⁰⁸

El lenguaje también nos invita a ‘confundir’ a los ‘obreros’, (algunos ‘grandes’ como los “iones grandes” o positivos), que a menudo se encuentran en estos grandes edificios, frecuentemente ocupados por oficinas de atmósfera ‘irrespirable’ (energéticamente) y que se ven confrontados con otros “obreros” minúsculos (“iones negativos”) que se encuentran en la naturaleza (“...de la vida interior de la célula”) relacionados con la energía, según la identidad que establece Van Lysebeth entre “prana = iones negativos”, siguiendo los trabajos del doctor Goust:

<< (...) la concentración de los pequeños iones en la atmósfera disminuye cuando aumenta la de los grandes y viceversa, o que la concentración de unos es inversamente proporcional a la de los otros. Esta es la razón por la que hay sobreabundancia de iones grandes en la atmósfera impura de las ciudades. En el campo, donde el aire está limpio, se cuentan uno, dos o tres pequeños iones por uno grande, en tanto que en la ciudad la proporción es de 1 pequeño contra 275 grandes, y en ciertos casos la proporción es de 1 contra 600. Si consideramos los iones negativos como los “obreros de la vida interior de la célula”

⁶⁴⁰⁶ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.67

⁶⁴⁰⁷ *Op. cit.* p.77

⁶⁴⁰⁸ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.132

(doctor Goust), se comprenderá cuán pobre en prana es la atmósfera de las ciudades y, por tanto, cuán debilitante. >>⁶⁴⁰⁹

Algunos visionarios creadores occidentales que se mueven entre la arquitectura, el diseño y el arte, como es el caso de Buckminster Fuller, ya tomaron en consideración (a su manera) estos conceptos de iones y energía (“dinamismo máximo e iones”):

<< Fue Buckminster Fuller (1895-1983) quien en gran medida se anticipó con sus propuestas a los desarrollos actuales. Plantear las relaciones de la arquitectura con el medio físico en términos de energía fue una de sus aportaciones más significativas, en tanto que superación de la visión evocativa de los avances técnicos desarrollada por el maquinismo simbólico del Movimiento Moderno. La idea *Dymaxion* (dinamismo máximo e iones) pretendía expresar una máxima ganancia de ventajas a partir de una absorción mínima de energía, expresión que él consideraba un principio tecnológico transferible a la arquitectura. >>⁶⁴¹⁰

Los iones forman parte del aire exterior / interior, cómplice evidente del “síndrome del edificio enfermo”, una problemática que se acentúa en función del “tiempo” de exposición y se polariza en el tratamiento ‘antagónico’ del aire, entre el artificio (“aire acondicionado”) y la “estanqueidad”:

<< Además de calibrar la polución exterior hay que estudiar la procedente del interior del edificio, donde solemos pasar alrededor del 80-90% del tiempo. Muchas personas están gran parte del día en el interior de edificios modernos, lo que ha dado lugar a la aparición de una serie de trastornos crónicos, debido, fundamentalmente, al aire acondicionado y a la estanqueidad de las casas. >>⁶⁴¹¹

Por último, señalaremos que otros autores también detectan graves problemas de respiración, esencialmente debidos a esos mismos conceptos extremos (dualidad artificio / estanqueidad), conceptualmente ‘ensimismados’ (aire acondicionado ‘retroalimentado’ y hermetismo):

<< Las medidas de ahorro energético y los materiales sintéticos modernos son en parte culpables de los efectos adversos sobre la salud de la casa enferma moderna. La casa “hermética” de hoy es como una caja cerrada de materiales impermeables: la ventilación se reduce drásticamente y los contaminantes se concentran y circulan por la vivienda y por los sistemas de aire acondicionado. En la casa más antigua, tipo “colador”, el aire puro del exterior penetra más fácilmente, y las sustancias químicas, se disipan a través de las grietas y materiales porosos, que respiran. >>⁶⁴¹²

Después del recorrido ‘conceptual’ que hemos realizado desde el aire nocivo (máscaras, amianto, vapores escultóricos, etc.) al saludable aire ‘energético’ y constructivo, retomamos la disciplina escultórica. Por tanto reconsideramos el uso artístico / laboral de la máscara, que ya vimos utilizar a Serra frente a la nocividad del plomo y ahora en la radical obra de Sierra, que nos remite a un arte con máscara en el contexto expositivo (con literal peligro de muerte para el visitante):

<< La última refriega en la que se ha visto envuelto Sierra ocurrió hace sólo un par de meses, cuando las autoridades de la ciudad alemana de Stommeln forzaron la clausura anticipada de su creación *245 metros cúbicos* al considerarla escandalosa. Sierra convirtió una antigua sinagoga en desuso en una cámara de gas utilizando una serie de mangueras -que se muestran en el CAC Málaga- que canalizaban las emisiones de monóxido de carbono a través de las ventanas.

⁶⁴⁰⁹ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.28

⁶⁴¹⁰ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.87

⁶⁴¹¹ ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998, p.77

⁶⁴¹² PEARSON David, *El libro de la casa natural*, Integral - Oasis, Barcelona, 1991, p.52

Los visitantes debían asistir a esta singular instalación provistos de máscaras antigás y acompañados de un bombero. “Era un trabajo contra la banalización del Holocausto”, apuntó Sierra (...) >>⁶⁴¹³

Ramírez subraya como la citada sala de arte está mortal / conceptualmente conectada con la sinagoga, a su vez también conceptualmente conectada con las cámaras de gas nazis:

<< Para la acción *245 metros cúbicos* (Stommeln, Alemania, 2006), Sierra convirtió una sinagoga de la localidad de Pulheim en una cámara de gas, con mangueras que emitían monóxido de carbono. La muestra fue clausurada antes de tiempo ante la polémica que suscitó. >>⁶⁴¹⁴

Antes hemos anunciado que también se hace pública la peligrosidad de ciertos materiales de escultura. Es el caso de las *resinas y plásticos reforzados con fibra de vidrio* que implican algunos riesgos como el incendio y la explosión derivados en gran parte por la mezcla:

<< Estos materiales no resultan gratos de usar, e incluso pueden ser peligrosos. Por ello hay que observar algunas precauciones:

Riesgo de explosión: La resina, el catalizador y la acetona se inflaman a bajas temperaturas; nunca deben exponerse a la llama. El catalizador y el acelerador explotan si se mezclan solos entre sí. Ahora, casi todas las resinas vienen aceleradas y sólo hay que añadirles el catalizador. >>⁶⁴¹⁵

Aunque la mezcla puede que no llegue a explotar, tal vez sea mortal de otra manera, ya que quizás pueda tener un efecto cancerígeno más difícil de relacionar ‘directamente’:

<< Eva Hesse experimentó con una nueva gama de materiales, primero con látex (que empezó a usar en 1967) y después con fibra de vidrio y resina de poliéster. Su obra en fibra de vidrio fue realizada en Aegis Reinforced Plastics, de Staten Island, con la ayuda de Doug Johns, que se convirtió en su amigo íntimo, así como en asesor técnico y ayudante de todas las piezas importantes que haría después. Las esculturas realizadas en las instalaciones de Aegis integraron su primera exposición individual en la Fischbach Gallery, en 1968. >>

Aunque la artista hace un manifiesto sobre la “no-obra”, al final, ‘fatalmente’, la obra se realiza:

<< Tal vez la mejor exposición de las intenciones de su obra madura fue la que hizo la propia artista en el catálogo de la exposición: “Me gustaría que la obra fuera una no-obra. Esto significa que se situaría más allá de mis ideas preconcebidas”. >>

... porque misteriosamente la artista enferma y fallece:

<< Pero Eva Hesse no pudo disfrutar mucho tiempo de su éxito. A principios de 1969 le diagnosticaron un tumor cerebral, del que fue operada en abril. A ésta le siguió una segunda operación en agosto, ahora con quimioterapia, y una tercera en 1970. Todos los tratamientos fueron inútiles, y Eva Hesse murió este mismo año. >>⁶⁴¹⁶

Parecería que en el caso de Eva Hesse la mística artística olvida la racionalidad de una realización saludable:

<< (...) su obra impresiona por su singular sentido del humor. (Sus amigos recuerdan su viva personalidad y su comportamiento en ocasiones propios de una jovencita. Y además confirma una declaración hecha por Le Witt: “Los artistas conceptuales son místicos, antes que racionalistas. Llegan a conclusiones que la lógica no puede alcanzar”. >>⁶⁴¹⁷

⁶⁴¹³ MELLADO Sergio, *Santiago Sierra exhibe en Málaga sus cuatro últimas creaciones*, El País 28 mayo 2006, p.46

⁶⁴¹⁴ RAMIREZ Juan Antonio, *Del minimalismo al sentimiento de culpa*, El País - Babelia 10 junio 2006, p.17

⁶⁴¹⁵ MIDGLEY Barri (cord.) *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.95

⁶⁴¹⁶ LUCIE-SMITH Edward, *Vidas de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999, p.340

⁶⁴¹⁷ *Op. cit.* p.341

Practicamos ahora una deriva profesional del sacerdote (mística) al médico (incluso si a nivel vital sería preferible el preventivo orden inverso, enfermedad => muerte), porque si bien es cierto que los plásticos de la escultura (*resinas y plásticos reforzados con fibra de vidrio*) no siempre son mortales, a veces conllevan ciertos riesgos para la salud:

<< Irritación de la piel: La resina y la fibra de vidrio son irritantes; hay que usar crema aislante o guantes de goma cuando se manejan. El catalizador es un oxidante muy enérgico; debe evitarse que entre en contacto con la piel o con los ojos. En caso de contacto hay que lavarse inmediata y abundantemente con agua fría, acudiendo siempre a un médico. >>⁶⁴¹⁸

No obstante, a la luz de ciertos aspectos vitales-emocionales explícitos en su biografía, la enfermedad de Eva Hesse no parece motivada ‘exclusivamente’ por el trabajo con plásticos:

<< Eva Hesse nació en Alemania en 1936. Era hija de un abogado criminalista. Sus padres eran judíos y en 1938 Eva y su hermana mayor fueron enviadas en tren a Amsterdam, mientras sus padres se ocultaron en el campo. Aunque la familia consiguió reunirse pronto, esta separación fue el hecho determinante de su vida, una continua causa de depresión y angustia.

En 1939 la familia Hesse huyó a Nueva York, donde el padre se puso a trabajar como agente de seguros. Su madre no soportó el desarraigo. Fue hospitalizada con una grave enfermedad depresiva, y en 1945 el padre se casó con una mujer que no gozaba de las simpatías de Eva. En enero de 1946 su madre se suicidó. Este hecho se convirtió en una nueva causa de angustia para Eva, preocupada de haber podido heredar el temperamento inestable de su madre. >>

... aceptando que la enfermedad de Eva Hesse no se debe exclusivamente al trabajo con plásticos (si acaso tuviese alguna incidencia ‘certificable’), aparecen, sin embargo, unas sorprendentes (y trágicas) ‘videncias’ anticipatorias (proyecto anticipatorio negativo):

<< En 1954, año que abandonó el Pratt Institute y se pasó a la Cooper Union, empezó un curso de psicoterapia. Las sesiones iban a durar hasta el fin de su corta vida.

En 1960 regresó a Nueva York y trabajó a tiempo parcial como diseñadora textil. Sin el entorno estudiantil, se sentía muy sola y empezó a sufrir pesadillas en las que de manera recurrente veía su situación de abandono y su propia muerte. En su diario habla de la “profunda inseguridad que ha hecho imposible cualquier relación, cualquier relación válida”. No obstante, en 1961 conoció a Tom Doyle, escultor ocho años mayor que ella, con quien se caso en noviembre del mismo año. En 1962 Eva hizo su primer objeto tridimensional, un vestido de alambre y un jersey blando para una serie de *happenings* organizados por Alan Kaprow y otros. >>⁶⁴¹⁹

En la realización de la obra se advierte como ‘casi’ se podría ‘morir de escultura’ en la fase terminal, es decir en la fase de acabado de los citados plásticos (reforzados con fibra de vidrio) que es cuando se desprende “polvo” del lijado, una re-consideración que nos lleva de nuevo al uso profiláctico de la máscara y alguna “vestimenta protectora”:

<< Polvo: Cuando se lija o se trabaja resina endurecida hay que usar una máscara, ya que el polvo que se produce está formado por vidrio y partículas insolubles. Si se lija a máquina hay que usar además gafas y vestimenta protectora. >>⁶⁴²⁰

Entre el incendio (incluida explosión, ya citado en *resinas y plásticos...*) y el polvo, media otro material el amianto (ignífugo utilizado en arquitectura):

⁶⁴¹⁸ MIDGLEY Barri (cord.) *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.95

⁶⁴¹⁹ LUCIE-SMITH Edward, *Vidas de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999, p.339

⁶⁴²⁰ MIDGLEY Barri (cord.) *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.95

<< Un equipo de doce investigadores de cuatro universidades estadounidenses ha conseguido identificar el mecanismo molecular mediante el cual el amianto o asbesto produce cáncer. Este hallazgo publicado en “Proceeding”, órgano de la Academia de Ciencias de Estados Unidos, abre el camino para conseguir métodos de tratamiento contra el mesotelioma maligno (cáncer de pleura), uno de los principales originados por el amianto. >>

El polvo o las partículas que se desprenden de diversos materiales, no siempre son procedentes de la escultura sino de la arquitectura, tal como sucede en el caso del amianto, cuya nocividad ha tardado en detectarse y su prohibición oficial se ha demorado hasta el tercer milenio:

<< Michael Carbone, de la Universidad de Loyola, en Chicago, ha encontrado que el amianto acciona la proteína inflamatoria factor alfa de necrosis tumoral, que produce daño celular. El amianto se ha utilizado en muchos países entre ellos España, en una diversidad de manufacturas, como materiales de construcción, embragues y frenos para automóviles, envases, productos textiles y de revestimiento, hasta su prohibición a principios de este siglo [XXI]. >>⁶⁴²¹

No obstante, ya desde finales del siglo XX se considera el efecto cancerígeno del amianto, al tiempo que también se incide sobre la nocividad de su sustituto, la fibra de vidrio (recordar su uso en escultura, fibra de vidrio y resina de poliéster):

<< Es de sobra conocida la potencialidad cancerígena del amianto o asbesto con respecto al ser humano. Recordemos que el problema del amianto reside en que sus fibras indestructibles, suspendidas en el aire e inspiradas, se clavan en los alvéolos de nuestros pulmones, generando con el tiempo tumores malignos. En algunos países europeos se calcula que las fibras de amianto son responsables todavía hoy de la muerte anual de unas mil personas. >>

... de hecho en 1990 la mezcla de cemento-amianto (mayoritariamente comercializada en España por la ‘popular’ Uralita) ya pasaba a la historia (como muchos obreros que fabricaron la mortal mezcla, ahora en proceso de reivindicación legal):

<< Dado pues el impacto negativo que tiene sobre la salud, tanto en el medio laboral como social, el amianto está siendo retirado de muchos sectores industriales donde antes era un elemento casi imprescindible. Y uno de los campos en que se utiliza profusamente en el de la construcción. Aunque en la actualidad ya no se emplea como “cemento-amianto”, todavía se utiliza en muchos sectores de esta actividad industrial, por ejemplo como material aislante. >>⁶⁴²²

... con posterioridad el asunto se clarificará jurídicamente:

<< Uralita no sólo debió velar por sus trabajadores. También tendría que haberse asegurado de que los vecinos que vivían alrededor de sus fábricas no respiraban las fibras de amianto que se desprendían durante la fabricación del fibrocemento y que podían derivar en graves problemas respiratorios y cánceres mortales. Esto es lo que le ocurrió a al menos 45 vecinos de Cerdanyola y Ripollet, a 15 kilómetros de Barcelona. Así lo ha dictado un juez en primera instancia: Uralita deberá indemnizarles con 3,9 millones de euros. (...) sienta un precedente muy importante y abre la puerta a que otros afectados de las fábricas de Uralita presenten nuevas demandas. (...) la sentencia de ayer da un paso histórico, al reconocer por primera vez que la empresa puso también en peligro a los vecinos que vivían junto a la fábrica de Cerdanyola. Algunos de ellos enfermaron. Inhalaron las fibras mortales que salían por las ventanas de la fábrica. O que se desprendían de los restos de tubos y placas que había esparcidos por las calles. O de la ropa de los vecinos que trabajaban para Uralita. >>⁶⁴²³

Las alternativas (“fibras minerales o fibras de vidrio”) ya se contemplan a nivel europeo (particularmente en el uso de aislamientos):

⁶⁴²¹ FERNANDEZ-RUA José M^a, *Amianto versus cáncer*, ABC - Los sábados de ABC, 8 junio 2006, p.9

⁶⁴²² VERDU Pepe (cord.) *Fibra de vidrio en vez de amianto: de las brasas al fuego*, Integral - El Correo del Sol, septiembre 1990, p.6

⁶⁴²³ DELGADO Cristina, *Condena millonaria a Uralita por intoxicar a vecinos de Barcelona*, El País – Vida & artes, 14 julio 2010, p.30

<< En dicho sector se ha empezado a sustituir el amianto por las llamadas fibras minerales o fibras de vidrio. En Europa existe en estos momentos un verdadero “boom” de empleo de la lana de vidrio y lanas de piedra para mil usos en la construcción. >>⁶⁴²⁴

... precisamente ese “boom” europeo, conduce nuestra argumentación hasta el 2004 año en que en el centro constructivo de Europa se puede apreciar un ostentoso “vacío” de obra:

<< Durao Barroso estrenará despacho en el emblemático edificio cerrado hace 13 años. El nuevo presidente de la Comisión Europea, José Manuel Durao Barroso, estrenará despacho en noviembre y, junto a él, miles de funcionarios europeos. Se prevé que para entonces esté en funcionamiento el edificio en forma de estrella, que acogió a los primeros mandatarios de la Unión Europea y que está vacío desde 1991 por culpa del cancerígeno amianto. >>⁶⁴²⁵

En 1993 ya se escribió un artículo que planteaba el concepto “síndrome del edificio enfermo”, sobre la demolición de esta obra que perjudica ‘seriamente’ a la salud:

<< El edificio de la Comunidad Europea será demolido por su alto contenido en amianto [Pie de foto]. La Organización Mundial de la Salud (OMS) ha establecido el nombre de “síndrome del edificio enfermo” para aquellas construcciones que, por causa de su configuración y los materiales que las componen, pueden causar molestias y enfermedades en las personas que las habitan. >>

... y podemos constatar la relación de este síndrome con el *zeitgeist*:

<< Se da la circunstancia de que los modernos edificios son los que más sufren este síndrome. En realidad se trata de todo un cúmulo de situaciones resumidas en una: el edificio no se ha construido pensando en el bienestar de las personas que trabajarán durante muchas horas al día en su interior. >>⁶⁴²⁶

La paradoja forma parte de esta realización (“gestión de obras”) situada en el centro simbólico de Europa:

<< Paradójicamente, la renovación de este edificio emblemático varado en el centro europeo de Bruselas, al que se conoce como el Berlaymont, ha caminado más lentamente que la construcción europea: el euro y la ampliación han ganado al ladrillo.

La gestión de las obras por parte del Estado belga, dueño del edificio, ha sido tan lamentable que el coste de las obras se ha multiplicado por seis y los aplazamientos para su entrega han sido de varios años. Pero ayer unos 200 de los 950 periodistas acreditados en las instituciones europeas pudieron visitarlo y constatar que, esta vez sí, la Comisión, ahora dispersa en oficinas de Bruselas, está a punto de recuperar su sede central. El destino ha querido que coincida con el estreno de la nueva Comisión, formada por 25 comisarios, uno por cada país de la nueva UE ampliada. >>⁶⁴²⁷

Y vemos que el problema del amianto lleva incluso a proponer una radical ‘solución’: el derribo de esta obra “estrella”:

<< Edificios mundialmente conocidos como el de estrella de la CEE en Bruselas deberán ser derribados una vez sus actuales inquilinos –los euroburócratas– lo desocupen, pues se han detectado elevadísimas dosis de amianto que ponen en serio peligro la salud de los funcionarios de la Comunidad. >>

... en este caso parece que cierto tipo de ensimismamiento puede superarse:

<< Aunque parezca lanzar piedras a su propio tejado, la CEE piensa aprobar una normativa según la cual los propietarios de los edificios serán responsables de las afecciones que desarrollen sus ocupantes. Ello puede dar paso a una nueva política preventiva mucho más cuidadosa por parte de arquitectos y diseñadores, que en el momento de pensar un nuevo equipamiento deberán tener en cuenta el bienestar de los trabajadores que lo van a ocupar. >>⁶⁴²⁸

⁶⁴²⁴ VERDU Pepe (cord.) *Fibra de vidrio en vez de amianto: de las brasas al fuego*, Integral - El Correo del Sol, septiembre 1990, p.6

⁶⁴²⁵ CAÑAS, Grabiela, *Bruselas recupera su vieja sede*, El País, 3 septiembre 2004, p.8

⁶⁴²⁶ RAMIS Segi, *Trabajo y salud (dossier)*, Integral nº 158 / vol.6, febrero 1993, p.(59)-835

⁶⁴²⁷ CAÑAS, Grabiela, *Bruselas recupera su vieja sede*, El País, 3 septiembre 2004, p.8

⁶⁴²⁸ RAMIS Segi, *Trabajo y salud (dossier)*, Integral nº 158 / vol.6, febrero 1993, p.(59)-835

Trece años ha llevado el re-nacimiento del edificio / paradigma de la Unión Europea:

<< La operación, programada inicialmente para cuatro años y tres meses, se ha prolongado trece [años], como los pisos del inmueble, y los costos de renovación se han multiplicado exponencialmente hasta alcanzar cifras que, según el senador belga Alain Destexhe podrían rebasar los 1.500 millones de euros. En noviembre de 1991, cuando las autoridades de Bruselas anunciaron haber adoptado la fórmula de la renovación del edificio para hacer frente al problema del amianto, el costo barajado fue de 11.000 millones de francos belgas de la época, es decir, 33.000 millones de las antiguas pesetas o 198 millones de euros. >>⁶⁴²⁹

Como era esperable la “realidad” supera toda previsión proyectiva, añadiendo daños éticos colaterales:

<< Aunque, en realidad, el costo total, incluido el descrédito moral, que el Estado belga ha tenido que soportar por esta renovación de la sede central de la Comisión europea es muy superior. Porque, si algo queda claro durante estos últimos trece interminables años, en los que el barrio europeo de Bruselas ha sido un tajo abierto, es que las autoridades del país son incapaces de gestionar una obra de estas características en el modo debido. >>

... y un cierto desastre ecológico / económico:

<< Los retrasos se han acumulado y, con ellos, la factura que el Estado belga afrontaba todos los años – del orden de 34 millones de euros- por el alquiler de los edificios en los que los habían sido realojados los eurócratas que antes ocupaban el Berlaymont. Una parte de este costo –15 millones de euros- la resarcía la propia Comisión, pues ése era el montante del alquiler que pagaba Bruselas cuando ocupaba el edificio. A comienzos de este año, sin embargo, la Comisión, harta de retrasos, dejó de abonar las cantidades correspondientes, con lo que la factura íntegra pasó a reposar sobre los riñones de los belgas. >>⁶⁴³⁰

A nivel local encontramos ciertos paralelismos con el caso del “amianto” en Bruselas:

<< Los afectados por Mesoteliomas aumentan sin cesar, mientras los trabajadores continúan sufriendo el riesgo en demoliciones y obras, ante la ausencia de un Inventario del Amianto. >>⁶⁴³¹

Por otro lado, el caso del “amianto” en el País Vasco retrocede en el tiempo para establecer responsabilidades, llegando a cuestionar el uso y manipulación de este material (incluida la fabricación, evidentemente):

<< El 31 de mayo de 2002, el Parlamento Vasco instaba unánimemente al Gobierno Vasco a la elaboración conjunta con los Ayuntamientos y la ciudadanía a realizar un Inventario del Amianto instalado en la Comunidad, garantizando la idoneidad de las tareas de desamiantado, gestión adecuada de los residuos peligrosos, evitando que ningún trabajador más se vea expuesto a la fibra cancerígena en las tareas de reparación y demolición. El Gobierno Vasco ha venido haciendo oídos sordos a la resolución parlamentaria. Mientras tanto, alguna empresa de construcción ha sido duramente sancionada por la Inspección de Trabajo, con la petición de la Fiscalía de 8 meses de cárcel, por retirar las placas de fibrocemento o Uralita, exponiendo a los trabajadores al riesgo, sin las medidas de prevención. >>

... consecuentemente podemos apreciar cierta nefasta convergencia global / local a este nivel constructivo:

<< En el marco del Año Europeo de Acción contra el Amianto, CCOO de Euskadi, está presentando una moción en diferentes Ayuntamientos, que solicita la realización de un Inventario del Amianto instalado en edificios, pabellones industriales o ganaderos, estableciendo un diagnóstico del estado y si procede la retirada. Asimismo, solicitamos que la Guardia Municipal controle los vertidos incontrolados y en los supuestos en que empleados de mantenimiento municipal hubieran estado expuestos (como los detectados en Elgoibar, Renteria, Hernani,...) se notifique a Osalan y Servicio de Prevención. >>⁶⁴³²

⁶⁴²⁹ PESCADOR Fernando, *Retorno a Berlaymont*, El Correo, 5 septiembre 2004, p.51

⁶⁴³⁰ *Ibidem*.

⁶⁴³¹ AA.VV. *Condena a Sidenor por una víctima del amianto*, Biltzar nº5 / octubre, 2004, p.15

⁶⁴³² AA.VV. *Mociones municipales de CCOO para exigir un inventario del amianto*, Biltzar nº2 / abril, 2006, p.14

Citamos ahora algunos datos divulgados en relación el tema del amianto en Uralita / Barcelona:

<< *El amianto hoy*. **Aplicaciones:** El uso de la fibra de amianto, con propiedades aislantes y muy resistente, se disparó a partir de los años cincuenta para fabricar tuberías, tostadoras y secadores de pelo, entre cientos de aplicaciones.

Veto: La UE prohibió su uso en 2001 porque la manipulación de las fibras, durante la fabricación o cuando los productos se deterioran, es peligrosa y puede causar cánceres y otros daños pulmonares.

Producción: Pese a estar prohibido en 52 países, aún se producen más de dos millones de toneladas al año de amianto, según un informe de Environmental Health Perspectives.

Víctimas: Se calcula que al año se producen 90.000 muertes por enfermedades asociadas a la exposición al amianto. >>⁶⁴³³

También deben recordarse otras problemáticas asociadas a este material, particularmente la ‘normal’ asociación del amianto con el fuego. Desde una perspectiva un tanto ‘radical’ podría afirmarse que se puede llegar a ‘morir de escultura’ por incendio (*resinas y plásticos reforzados con fibra de vidrio*):

<< **Incendio:** La resina en cantidad puede empezar a humear e incluso inflamarse; por ello, la resina catalizada no usada debe extenderse sobre una superficie amplia. Si los botes con resina comienzan a humear se sumergen en agua fría y se sacan al exterior. Resinas, catalizador y acetona se almacenan en un lugar frío y a prueba de fuego. >>⁶⁴³⁴

En este sentido recordemos la nocividad del polvo en otros materiales lo que se incrementa en el caso del amianto utilizado como protector contra el fuego:

<< La Comisión Europea comienza este mes su retorno al Berlaymont, el emblemático edificio en forma de estrella que fue sede oficial hasta 1991, cuando debió abandonarlo para que las autoridades belgas, propietarias del inmueble, acometieran un complejo proceso de retirada del amianto que protegía su estructura metálica contra los riesgos de incendios. >>⁶⁴³⁵

Si bien el amianto protege de los incendios las estructuras metálicas de los edificios, por el contrario ‘des-protege’ la salud del usuario:

<< Esta investigación, de indudable importancia para identificar potenciales dianas en las que actúen futuros fármacos, también abre la puerta para confirmar que el amianto es el origen de otros carcinomas, como el de estómago, colon y laringe. Respecto a este último cáncer, el Senado de Estados Unidos concluyó hace unas semanas que el asbesto o amianto da origen a su aparición, después de que aprobara un exhaustivo informe elaborado por los Institutos Nacionales de la Salud a petición de un amplio colectivo de trabajadores con esta patología que, durante años, estuvieron trabajando con materiales que contenían amianto. El Senado aprobará probablemente antes de fin de año un fondo de compensación por lesiones provocadas por este mineral que asciende a 140.000 dólares. >>

... en recientes investigaciones se ha comprobado que se trata de un agente cancerígeno de amplio espectro (“asbesto o amianto”):

<< El asbesto afecta principalmente a los pulmones y la pleura, membrana que envuelve estos órganos. Así, respirar altos niveles de fibras de asbesto durante largo tiempo puede producir lesiones que se asemejan a cicatrices en el pulmón. >>⁶⁴³⁶

Finalmente recordemos un artículo de 1990 que ya nos anticipaba la continuidad de la problemática, al alertarnos sobre los materiales alternativos al amianto que ahora décadas después se están utilizando:

⁶⁴³³ DELGADO Cristina, *Condena millonaria a Uralita por intoxicar a vecinos de Barcelona*, El País – Vida & artes, 14 julio 2010, p.30

⁶⁴³⁴ MIDGLEY Barri (cord.) *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.95

⁶⁴³⁵ PESCADOR Fernando, *Retorno a Berlaymont*, El Correo, 5 septiembre 2004, p.51

⁶⁴³⁶ FERNANDEZ-RUA José M^a, *Amianto versus cáncer*, ABC - Los sábados de ABC, 8 junio 2006, p.9

<< Pero el Dr. Pott, jefe del departamento de Higiene de la Universidad Médica de Düsseldorf, ha sorprendido recientemente a industriales y fabricantes de las nuevas fibras, indicando que él tiene pruebas de que tanto las fibras de vidrio como las del mineral son, como el amianto, cancerígenas. >>⁶⁴³⁷

Además el Dr. Pott demuestra científicamente mediante “experimentos toxicológicos” las alarmantes diferencias ‘inmunológicas’ entre animales y humanos:

<< El mencionado científico ha realizado experimentos toxicológicos con animales en torno a la potencialidad cancerígena de dichas fibras durante cuatro años. Ha inyectado en el pecho de miles de cobayas soluciones con fibras de vidrio microscópicas y sustancias minerales, y los resultados han confirmado una gran incidencia de cáncer en diversos órganos nobles. El Dr. Pott renunció a realizar experimentación animal a través de la inhalación de estas fibras, porque los cobayas tienen la capacidad de filtrar estas partículas microscópicas mediante el sistema nasal. El ser humano, en cambio, que no posee esa capacidad, inhala las partículas de vidrio hasta el último rincón de sus pulmones. >>

... aunque concluye expresando alguna esperanza en las alternativas matéricas (fibra de vidrio y lana de roca frente al amianto) por las propiedades físicas observadas:

<< Ahora bien, los informes del Dr. Pott también indican que las fibras de vidrio u otras sustancias minerales tienen la ventaja respecto a las del amianto de ser solubles en agua, lo que permite que el organismo pueda desembarazarse parcialmente de ellas. >>⁶⁴³⁸

Por otra parte, surgen antagonismos, como el conceptual contraste frente a ciertas casuales afinidades formales (‘estrella’ en “forma de Y”) entre el insalubre edificio de Berlaymont (Comisión Europea) y el de París (UNESCO):

<< La administración central de la UNESCO en el séptimo arrondissement de París consta de cuatro edificios. El mayor, situado en el área cercana a la Escuela Militar, es el Secretariado en forma de Y (Bâtiment I). >>⁶⁴³⁹

Conviene recordar la forma de “estrella” de la CEE en Bruselas:

<< Edificios mundialmente conocidos como el de estrella de la CEE en Bruselas deberán ser derribados una vez sus actuales inquilinos –los euroburócratas– lo desocupen, pues se han detectado elevadísimas dosis de amianto que ponen en serio peligro la salud de los funcionarios de la Comunidad. >>⁶⁴⁴⁰

Las afinidades podrían ampliarse (desde la forma a las ‘artes’) cuando observamos que en los edificios de la UNESCO se produce una histórica fusión de arquitectura, artes plásticas y naturaleza (algo urbanizada). Desde una perspectiva histórica se valora especialmente la escultura / naturaleza de Noguchi, que supera los géneros academicistas tradicionales:

<< Los primeros seis artistas contratados para la UNESCO por el Comité fueron Picasso, Moore, Arp, Calder, Miró y Noguchi. Aunque muchas de las obras de arte eran inmuebles, es decir, ligadas al edificio, no por ello dejaban de ser sencillamente añadidos. No se apartaban de los géneros tradicionales: pintura, relieve, escultura. Sólo el japonés Isamo Noguchi, residente en EE UU, logró una fusión de arquitectura, artes plásticas y paisajismo configurando la superficie entre el Secretariado y el edificio de ampliación como un jardín inspirado en la tradición japonesa. >>⁶⁴⁴¹

⁶⁴³⁷ VERDU Pepe (cord.) *Fibra de vidrio en vez de amianto: de las brasas al fuego*, Integral - El Correo del Sol, septiembre 1990, p.6

⁶⁴³⁸ *Ibidem.*

⁶⁴³⁹ GRAWE Grabele Diana, *El edificio de la UNESCO en París*, en Catálogo Marcel Breuer - *Diseño y arquitectura*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Alemania, 2003, p.338

⁶⁴⁴⁰ RAMIS Segi, *Trabajo y salud (dossier)*, Integral nº 158 / vol.6, febrero 1993, p.(59)-835

⁶⁴⁴¹ GRAWE Grabele Diana, *El edificio de la UNESCO en París*, en Catálogo Marcel Breuer - *Diseño y arquitectura*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Alemania, 2003, p.355

Constatamos que en París reaparecen algunos de los artistas que participaron en el efímero *Pabellón de la República Española* de 1937 (Picasso, Miró y Calder) que volverían a ‘conjuntarse’ unos veinte años después:

<< El pabellón reunió en un mismo espacio un magnífico ejemplo de integración de arte de vanguardia solidario con la causa republicana. Los arquitectos contaron con obras donadas por los artistas españoles exiliados en París como Pablo Picasso, Joan Miró y Julio González, a los que se les unió Alexander Calder con su *Fuente de Mercurio*. El edificio, de planta baja más dos, tuvo que realizarse en un tiempo récord con materiales prefabricados. La planta baja, que alojaba el *Guernica* de Picasso, se abría hacia un patio cubierto por un toldo que se plegaba mediante un mecanismo eléctrico. >>

Este *Pabellón de la República Española* de 1937 en la Exposición Internacional de París, proyectado y construido por Josep Lluís Sert y Lluís Lacasa, además integra diferentes disciplinas:

<< Sobre un pequeño escenario, se proyectaba cine y se desarrollaban otros eventos musicales o teatrales. La planta primera exponía fotomontajes cambiantes sobre paneles móviles, mientras la segunda se dedicaba exclusivamente a las artes plásticas y populares, en un recorrido expositivo que se iniciaba en la escalera en planta baja y que culminaba en el descenso por la rampa-escalera de la parte posterior. Los fotomontajes de la fachada se iban sustituyendo a medida que avanzaban los acontecimientos de la guerra. >>⁶⁴⁴²

Este concepto integrador de las artes (también de la ciencia, educación e información) forma parte del proyecto mismo de la UNESCO, surgido de la ‘nueva era’ después de la Segunda Guerra Mundial:

<< La UNESCO fue fundada en Londres en 1945. Es una organización especial de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Los objetivos de la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization son, sobre todo, fomentar la colaboración internacional en los campos de la educación, la ciencia y la información, y fomentar el acceso de todas las personas a la educación y la cultura. >>⁶⁴⁴³

No obstante, entre el proyecto UNESCO y la obra realizada existen notables diferencias, con cierto detrimento para las artes plásticas. Recordemos que el diseño de interiores también forma parte del proyecto integrador y que en su mayor parte se les encargó a Gerrit Rietveld y Philipp Johnson:

<< Aunque la relación especial entre las artes plásticas, el interiorismo y la arquitectura ya tenía una larga tradición en la práctica del movimiento moderno, no obstante, en el proyecto de la UNESCO se puede observar una separación clara, en el sentido de una yuxtaposición de la arquitectura y el apéndice artístico, que se estaba imponiendo en ese momento cada vez más en los grandes edificios públicos. >>

... aunque puede apreciarse una ‘leve’ orientación hacia el sincretismo “del arte y la arquitectura” dotado de cierto sentido proyectivo (“visión concluyente del futuro”):

<< No se puede hablar de una síntesis de géneros pero sí, siguiendo la convincente exposición de Christopher Pearson, de un puente simbólico entre el individualismo y la tecnología. La UNESCO, en su sede central en París, hizo uso del arte y la arquitectura para ofrecer una visión concluyente del futuro. La yuxtaposición de dos esferas separadas, la subjetiva y la técnica, simbolizaba la coexistencia libre y pacífica entre los individuos, a través de la confrontación de obras de arte individuales y abstractas, y tecnología optimizada. >>⁶⁴⁴⁴

Esta concepción integradora de la UNESCO incide sobre el proyecto arquitectónico mismo, formado por varios arquitectos e ingenieros que colaboran creativamente en el proyecto de la UNESCO en París entre 1953 y 1958, como queda claro en la *Biografía* de Breuer:

⁶⁴⁴² PUENTE Moisés, *Pabellones de Exposición. 100 años*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.83

⁶⁴⁴³ GRAWE Grabele Diana, *El edificio de la UNESCO en París*, en Catálogo *Marcel Breuer - Diseño y arquitectura*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Alemania, 2003, p.339

⁶⁴⁴⁴ *Op. cit.* p.354

<< 1902 Marcel Lajos Breuer nace el 22 de mayo en Pécs, Hungría.
1920-23 Breuer recibe su formación en la carpintería de la Bauhaus en Weimar. 1924 Breuer vuelve a la Bauhaus. Es nombrado “Juungmaister”, joven maestro, y director del taller de muebles.
1953-58 Breuer, junto con Pier Luigi Nervi y Bernard Zehrfuss, recibe el encargo de construir el edificio de la sede central de la UNESCO en París, con el que alcanzará fama internacional.
1981 Marcel Breuer fallece el 1 de julio en Nueva York. >>⁶⁴⁴⁵

Desde el mismo concepto de colectivización creativa de la UNESCO, se potencia una organización gremial (con ecos medievales) y una conjunción de arquitectos, que minimiza el ego individualista lo que constituye un hito (casi excepcional) en la historia de la arquitectura:

<< Debido al gran número de arquitectos implicados y a las reglamentaciones de la organización democrática de gremios por parte del cliente y sus asesores, el complejo arquitectónico de la UNESCO difícilmente puede describirse como expresión del estilo individual de Breuer. (...) son precisamente las especiales condiciones y división del trabajo de los tres arquitectos Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi y Bernard Zehrfuss lo que le confiere a este edificio su extraordinario rango dentro de la historia de la arquitectura. >>

... aunque, cuando insistimos en buscar autorías, se enfatiza el papel creativo de Marcel Breuer:

<< (...) aunque el reconocimiento al trabajo de ingeniería en la construcción del edificio de París corresponde a Nervi, su forma y diseño proceden de Breuer. En el reparto de las tareas que acordaron los arquitectos, Breuer se hizo cargo sobre todo de la configuración de las fachadas y los espacios exteriores.>>⁶⁴⁴⁶

El mismo Breuer, una vez concluida la obra, valora muy positivamente el fructífero intercambio creativo y disciplinar, en su caso muy estimulado por el ingeniero Nervi. En 1959 Breuer escribió al respecto:

<< “La construcción del proyecto UNESCO se desarrolló, en líneas generales, simultáneamente a la del plano horizontal. Aunque cada uno de nosotros tenía unas tareas claramente definidas y personales, entre nosotros se producía un constante e intenso intercambio de ideas y pensamientos; era algo perfectamente natural, amistoso, y de todo punto objetivo.” Nervi actuaba como un catalizador entre Breuer y Zehrfuss y su aportación al trabajo en común del equipo fue decisiva, también por su función como ingeniero de la construcción. Además, los numerosos paralelismos que resultaban de los trabajos de Nervi y de Breuer llevaron a éste, durante el desarrollo de la sede central de la UNESCO, a concentrarse en la edificación con hormigón y, por consiguiente, a una recuperación de la cualidad escultural de la arquitectura, con la que habría de identificar sus construcciones en las décadas que siguieron. >>⁶⁴⁴⁷

Estos equipos multi-disciplinares (arquitectos / artistas) en la UNESCO parecen sintonizar (anticipadamente) con ciertos criterios multi-disciplinares para la salud, que se proponen decenas de años después para solucionar una paradigmática obra (paradoja de hospital insano) afectada del síndrome del edificio enfermo:

<< Según el Estudio de Prevalencia de las Infecciones Nosocomiales en España (EPINE), que realiza cada año desde hace 15 la Sociedad Española de Medicina Preventiva, Salud Pública e Higiene (SEMPSPH), en 2005 la tasa de infecciones fue el 6,9% frente al 6,5% del año anterior. (...) El hospital Macarena de Sevilla reduce un 70% las infecciones por algunos organismos. (...) Ambos especialistas destacan “la conveniencia de un abordaje multidisciplinar”. Cantón, por su parte, avisa de que “la presión asistencial” con la que trabajan los profesionales puede llegar a provocar que la vigilancia nosocomial “pase a segundo plano”. >>⁶⁴⁴⁸

⁶⁴⁴⁵ *Op. cit.* p.445

⁶⁴⁴⁶ *Op. cit.* p.336

⁶⁴⁴⁷ *Op. cit.* p.337

⁶⁴⁴⁸ MAYORDOMO J. (Sevilla), *Dura batalla contra las bacterias de hospital*, El País 28 marzo 2006, p.38

De esta manera los conceptos de “sinergia” y multi-disciplinariedad artística, surgen saludablemente en el corazón de Europa, después de la ‘enfermedad cultural’ de la Segunda Guerra Mundial:

<< La UNESCO exigía no poco de la estética de la apariencia externa de su edificio en París, y se centraba sobre todo en los aspectos artísticos. La arquitectura de la sede permanente de la UNESCO, además, debía reflejar el sistema de valores de la Organización –cultura, democracia y universalidad (...) Para alcanzar su fin, se solicitaba la sinergia ideal de todas las artes (...) >>

... y la “síntesis” proyectiva parece aproximarse a su realización:

<< Siguiendo la idea de una síntesis entre arquitectura, pintura y escultura, todas las decisiones, desde la adjudicación de una contrata a una constructora o su autorización, hasta la ejecución de la obra, no se tomaban individualmente, sino por comisiones de trabajo formadas por miembros de la Conferencia General plenaria, el Comité de la sede central, el equipo de arquitectos, el consejo de asesores y el comité de asesores artísticos. >>⁶⁴⁴⁹

En este sentido las “conclusiones” aparecen natural / conceptualmente emparentadas con el término “síntesis” y aún se refuerzan más en la arquitectura hospitalaria (arquitectura y salud), y más especialmente a partir del ‘caso Macarena’ de Sevilla. Allí surge un conclusivo re-descubrimiento del sentido común, explícito en una saludable ‘manualidad’ que hubiera parecido obvia:

<< Después de 10 años el hospital Macarena ha sacado conclusiones “Los médicos tal vez creímos que la tecnología podría acabar con las infecciones hospitalarias. Y no ha sido así. Al contrario todos los días descubrimos que cualquier instrumento, por sofisticado que sea, puede convertirse en un peligroso foco infeccioso si no se cumplen las normas de higiene más básicas”, explica Rodríguez Baños. “La primera regla de oro para evitar las IN es lavarse las manos las veces que haga falta; más de 50 veces al día si es necesario”, recalca. Lavado correcto, uso de guantes y utilización adecuada de sondas y catéteres venosos es la primera norma. “En una medicina cada vez más tecnificada tendemos a olvidarnos de las cosas sencillas. Reivindicamos estos gestos, obvios si se quiere, pero absolutamente eficaces para combatir los microorganismos”, advierte. >>⁶⁴⁵⁰

Retrotrayéndonos ‘saludablemente’ al mito histórico, observamos como sorprendentemente el proyectista puede morir a causa de la obra misma:

<< Se trata de una relación tan íntima, la establecida entre construcción y destrucción, entre muerte y arquitectura, que sobrecoge tomar conciencia histórica o mítica de su existencia. Incluso los edificios más felices, los levantados con diseños divinos, también fueron destruidos, como ocurriera con el Templo de Salomón, aunque ya naciera tocado por la desgracia de la violencia cuando su arquitecto, Hiram, fue asesinado por envidia y con el fin de que desvelase el secreto de su arquitectura perfecta, golpeado además con los instrumentos propios del oficio de arquitecto. >>

Delfín Rodríguez muestra otros ejemplos ‘míticos’ de cómo la obra es algo más que el final del proyecto:

<< Este caso de la muerte del arquitecto no es tampoco excepcional, siendo muy rica la literatura que nos describe el castigo, a manos de sus mecenas o colegas, como destino fatal de la profesión, una vez terminado sus proyectos. Encerrados, cortadas las manos, cegados, emparedados en sus propios edificios, las leyendas son casi infinitas, de Dédalo al Maestro Manole. >>⁶⁴⁵¹

Sin ir tan lejos, ni a tan alto nivel (‘el demiurgo’, el autor del proyecto), se puede morir de arquitectura durante el proceso constructivo, mediando un ‘accidente’ laboral, donde siempre debería quedar cuestionado el proyecto (de seguridad):

<< La Generalitat valenciana decidió ayer paralizar las obras de construcción del complejo hotelero Atrium Beach, en La Villa Joiosa (Alicante), después de registrarse en seis días dos accidentes con tres muertos y dos heridos. En un pleno municipal celebrado ayer en La Villa Joiosa se admitió que la

⁶⁴⁴⁹ GRAWE Grabele Diana, *El edificio de la UNESCO en París*, en Catálogo Marcel Breuer - *Diseño y arquitectura*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Alemania, 2003, p.339

⁶⁴⁵⁰ MAYORDOMO J. (Sevilla), *Dura batalla contra las bacterias de hospital*, El País 28 marzo 2006, p.38

⁶⁴⁵¹ RODRIGUEZ Delfín, *Morir de arquitectura*, Blanco y Negro Cultural 20-9-2003, p.33

promotora del hotel carecía de licencia y ha construido 10 plantas más de las autorizadas. La fiscalía ha abierto una investigación. >>

... en este dramático y ejemplarizante caso es ostentosa la diferencia entre proyecto (legalidad) y realización (ilegalidad):

<< El director general de Trabajo de la Generalitat Valenciana, Román Ceballos, se personó ayer en el hotel (el mayor complejo hotelero de Europa, con 7.000 plazas) y paralizó unas obras que no disponen de licencia municipal. Los informes municipales que deniegan la licencia a la promotora de las obras, Hotel Luna, SA, son expeditivos: “La obra supera el parámetro correspondiente a la máxima edificabilidad permitida”, dice el arquitecto municipal. Hasta tal punto se rebasa la edificabilidad que el hotel tiene ya construidas 21 plantas a pesar de que el proyecto básico (el único por ahora aprobado) limita las alturas a diez plantas. >>⁶⁴⁵²

También desde la dualidad retomamos ‘la torre’ (aquí como *Torres Gemelas* de Nueva York) que ha marcado el *zeitgeist* (‘mítico’ y contemporáneo), donde apreciamos que el lenguaje (mentiroso, sin paliativos) también deviene mortífero:

<< Hoy miles de ellos padecen enfermedades respiratorias, enfermedades de la piel, de estómago y nerviosas, y algunos, como el detective James Zadroga, han fallecido por envenenamiento pulmonar y cáncer. Su muerte, el pasado enero, fue la primera que relacionó, a través de un informe forense, el polvo del 11-S a un fallecimiento.

(...) lo único que parece innegable es la conexión entre la nube tóxica y las enfermedades respiratorias. El primer informe sólido al respecto llegó esta semana a través del hospital Mount Sinai. De los 9.500 participantes en el estudio, el 70% sufre enfermedades respiratorias, muchas de ellas crónicas, lo que trasladado estadísticamente al total de los afectados, arroja un balance de decenas de miles. “No debería quedar ninguna duda respecto a los efectos sobre la salud del World Trade Center. Nuestros pacientes están enfermos y van a necesitar atención médica el resto de sus vidas”, dijo esta semana Robin Herbert, codirectora del estudio. >>

El tiempo es dramáticamente clarificador por la ‘terrorista’ y politizada exposición a las “toxinas letales”:

<< Ahora se sabe que Whitman mintió, que los niveles de contaminación eran altos y que desde la Casa Blanca, a Rudolph Giuliani, presionaron a la EPA para que suavizaran la realidad. Pero todo se paga. Hay dos demandas en los tribunales: 8.000 trabajadores contra el ayuntamiento por exponerles a toxinas letales y vecinos y oficinistas contra la EPA por engañarles.>>⁶⁴⁵³

En un entorno también contemporáneo pero más cercano, también apreciamos como los políticos locales manejan un lenguaje mortal:

<< El alcalde, José Miguel Llorca del PP, admitió en un pleno celebrado ayer que ha firmado siete decretos de paralización de la obra y que carece de potestad para ejecutarlos a pesar de haber enviado “entre cinco y seis veces” a la Policía Local a parar los trabajos. La oposición municipal pidió responsabilidades políticas al alcalde e incluso dejó entrever la existencia de connivencia de la alcaldía con el promotor. >>

... resulta sorprendente como la obra ‘debe continuar’ a pesar de ‘todo’:

<< El accidente más grave se registró el miércoles, cuando un elevador que desmontaban dos operarios venció y se precipitó al vacío desde una altura de tres pisos. Los trabajadores, dos jóvenes de unos 20 años de la empresa Emilio Ventenillas, de Vitoria, murieron en el acto. El jueves de la semana pasada, un montacargas de las obras del Atrium Beach se desplomó desde una altura de 20 pisos sobre tres operarios. Uno de ellos, de 28 años, murió en el acto. Tras ese siniestro y pese a las reiteradas órdenes de paralización dictadas por el Ayuntamiento de La Vila, las obras continuaron. >>⁶⁴⁵⁴

La empresa constructora no siempre es la responsable cuando se detectan *problemas de los elementos componentes de los espacios públicos urbanos* tal como acontece en la

⁶⁴⁵² MARTINEZ Luís D. *Paralizadas las obra del hotel donde han muerto tres obreros en seis días*, El País 19 septiembre 2003, p.26

⁶⁴⁵³ CELIS Bárbara, *Las otras víctimas de las Torres Gemelas* El País 9 septiembre 2006, p.6

⁶⁴⁵⁴ MARTINEZ Luís D. *Paralizadas las obra del hotel donde han muerto tres obreros en seis días*, El País 19 septiembre 2003, p.26

‘des-conocida’ problemática arquitectónica / escultórica de Ganchegui / Chillida, que aparece en unos *pies de foto* que permiten visualizar ciertos defectos de obra:

<< (2.50) Vacío escultórico en el pavimento de una plaza [Plaza de los Fueros de Vitoria, de Chillida y Ganchegui] (2.51) Cerramiento del vacío anterior por motivos de seguridad [Pza. de los Fueros cubierta por tablonos de madera] >>

... la problemática de la obra puede ser precisada, pero no aparece aquí reflejado una hipotético conflicto derivado del proyecto:

<< Entre los problemas de trazado de las áreas peatonales pavimentadas destacan: (...) La existencia de resaltos en los pavimentos, originados por la falta de coordinación entre distintas obras, el emplazamiento de instalaciones subterráneas bajo ellos y la subsistencia de cimentaciones de elementos suprimidos y de tapas de registro, que suponen un peligro para las personas y barreras para los coches de mano; los desniveles producidos por el vaciado escultórico de algunos suelos (figura 2.50) han resultado especialmente peligrosos y han tenido que ser cubiertos (figura 2.51) >>⁶⁴⁵⁵

La cubrición de la obra (el gran foso) con madera, viene obligada por un accidente infantil:

<< A algunos les parecía que aquellas escalinatas de piedra suponían un peligro grave para los niños y por desgracia un accidente vino a darles la razón: un crío estuvo a punto de descalabrarse en las profundidades de la plaza y desde entonces este tramo está cubierto por listones de madera escasísimamente estéticos. >>

La naturaleza (aunque urbanizada) también realiza su particular ‘aportación’ a la obra que Uralde denomina *Plaza de los Fueros: La llamada de la piedra*:

<< Además, si las lluvias caían sin misericordia la escultura quedaba anegada por el agua, a modo de barco perdido. (...) Lo cierto es que se daban y se siguen dando argumentos fascinantes para una discusión a ser posible civilizada sobre los límites que un artista ha de imponerse a sí mismo cuando se encarga de un monumento público. >>⁶⁴⁵⁶

El texto de 1993 se hace eco de la obra inacabada, al tiempo que apela al sentido común por no haber previsto ya en el proyecto las dificultades posteriores de la obra:

<< La polémica, contra lo que pudiera pensarse, no ha terminado aún. Nadie sabe con certeza qué diablos hacer con la escultura sumergida, asunto que al señor Chillida me consta que le pone de muy mal humor, para salvaguardar al mismo tiempo el respeto que merece el arte y el que merece la integridad física de los niños. Los que basan sus opiniones en el implacable sentido común se preguntan por qué no se pensó en su día, cuando hasta el más miope podía darse cuenta de lo que iba a pasar con sólo echar un vistazo. (...) Unos y otros prefirieron encaramarse a los cerros de Ubeda, con lo lejos que están, y servirse del asunto para llamarse cretinos entre sí en vez de fijar su atención en lo que realmente importaba. Por eso estamos donde estábamos. >>⁶⁴⁵⁷

Otras fuentes documentales más próximas a Chillida, incluso aportan el nombre de la víctima infantil:

<< La Plaza y el homenaje a los Fueros: “Defenderlos con uñas y dientes, si es preciso”. Un aciago día de 1981, Jairo Díez, un chavalito destutelado, cae al fondo del laberinto. Sufre graves heridas. La Alcaldía da una orden tajante: cubrir herméticamente ese espacio con tablonos. Desde ese día, el *Homenaje a los Fueros* pasa a ser una escultura secuestrada. >>⁶⁴⁵⁸

Volviendo al autor local (ya fallecido) recogemos otras deficiencias apreciadas en esta paradigmática conjunción de arquitectura y escultura:

⁶⁴⁵⁵ MARTINEZ SARANDESES, José – HERRERO MOLINA, María – MEDINA MURO, María, *Espacios Públicos Urbanos. Trazado, urbanización y mantenimiento*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1990, p.57

⁶⁴⁵⁶ PEREZ URALDE, Carlos, *Travesía de Vitoria*. Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1993, p.91

⁶⁴⁵⁷ *Op. cit.* p.92

⁶⁴⁵⁸ MARTINEZ AGUINAGALDE, Florencio, *Palabra de Chillida*, Gobierno Vasco - UPV, Zarautz (Guipuzkoa) 1998, p.66

<< La plaza de los Fueros acoge deportes populares, conciertos de rock, exhibiciones folklóricas y mítines políticos, además de las terrazas veraniegas y los abetos de Navidad. Escuchar música aquí es un ejercicio penoso, porque las condiciones acústicas son nefastas, pero aún así se han celebrado concentraciones multitudinarias. >>⁶⁴⁵⁹

Así junto a otras apreciaciones semánticas (“escaleras faraónicas”), se insiste en el conflicto infantil con la escala monumental:

<< (...) tengo que admitir que más de una vez he sentido algo parecido a la angustia al ver a un chiquillo encaramado en lo alto de las escaleras faraónicas. Si decenas de críos no se han roto la crisma ya, ha sido seguramente porque el ángel de la guarda, que sólo existe para ellos, ha demostrado su excelente solvencia profesional. Ojalá siga así. >>⁶⁴⁶⁰

No obstante, el concepto mismo de escalera (en cierta medida aquí asociada a cierta monumentalidad) diseñada por arquitectos, aparece como objeto de culto artístico, cuestionando el concepto de “escalera ilegal” acuñado por Tusquets:

<< La inmensa mayoría de las escaleras que han visto [en la exposición a que se refiere este catálogo-libro] no serían aceptables, por uno u otro motivo, como vías de evacuación, según las normas vigentes en la mayoría de los países tecnológicamente avanzados. >>⁶⁴⁶¹

Tusquets, artista y diseñador al tiempo que arquitecto, introduce un concepto procedente de la naturaleza (ahora ‘actualizada’ como ecología) para la defensa de la escalera:

<< Para levantar una escalera de esta gracia y belleza hoy el arquitecto debe convencer al cliente de que la considere escultura transitable y que, como tal, esté dispuesto a pagarla. O sea, que, lógicamente, esta gran protagonista de la historia de la arquitectura está en vía de extinción. *Requiem por la escalera*. Oscar Tusquets Blanca >>⁶⁴⁶²

Antes de su ‘normativa’ extinción, la escalera tiene una historia artística detrás, incluso tan revolucionaria como un “manifiesto”:

<< (...) la escalera es probablemente la mejor sustentadora de la línea diagonal en el cine, aquella tensión que Eisenstein reclamaba en sus escritos sobre estética cinematográfica, convencido de que en la diagonal radicaba la base de la energía constructiva que necesitaba el arte nuevo. Efectivamente, como demostró en *El acorazado Potemkin*, una escalera podía llegar a ser un manifiesto. >>⁶⁴⁶³

Pero incluso esta histórica escalera tiene su devenir como obra:

<< Odessa / Escenario. (...) aún es posible rastrear la huella de Eisenstein en las calles y en las escalinatas de Odessa. Por estas escaleras el cine echó a rodar en 1925. Sus 192 escalones alfombraron la secuencia más sobrecogedora del cine mudo (...)

Aquel escenario está hoy parcialmente cambiado. (...) Pero sí está la catarata granítica de escalones, 140 metros de longitud (...) Una estatua de Richelieu, gobernador de Odessa entre 1803 y 1814, observa desde lo alto. (...) son pocos los que se dejan atraer por el reto del descenso. (...)

Desde arriba, debido a un efecto óptico, sólo se ven los 10 rellanos. >>

... a los precisos datos cuantitativos (también cualitativos) se añade una concreta autoría, pero también el devenir temporal sobre la obra:

<< Diseñada por los arquitectos de San Petersburgo Avraam Melnikov y F.K. Boffo en 1825, las escaleras fueron inauguradas en 1841 con su piedra arenisca color verde-grisacea traída desde Trieste (Italia). Bautizadas como escaleras *Primorski* cambiaron su nombre tras las revolución. Debido al paso del tiempo y al de los transeúntes, las escaleras se fueron desgastando y en 1933 fueron reconstruidas con

⁶⁴⁵⁹ PEREZ URALDE, Carlos, *Travesía de Vitoria*, Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1993, p.92

⁶⁴⁶⁰ *Op. cit.* p.93

⁶⁴⁶¹ TUSQUETS Oscar (dir.) *Réquiem por la escalera*, RqueR, Barcelona, 2004, p.218

⁶⁴⁶² *Op. cit.* p.219

⁶⁴⁶³ BALLO Jordi, *Subiendo y bajando (las escaleras del cine)* en TUSQUETS Oscar (dir.) *Réquiem por la escalera*, RqueR, Barcelona, 2004, p.45

granito. La erosión de la escalinata original es perceptible en la escena durante el descenso de Eisenstein. >>⁶⁴⁶⁴

Tan mitificada como la escalera de Eisenstein aparece otra casi coetánea, la de la *Opera de París* (1861-1875) proyectada por Charles Garnier, que Tusquets estudia irónicamente desde unos parámetros excluyentes de lo artístico. Así la seguridad termina (incluso significativamente con el catálogo mismo, que concluye con esta imagen) con una obra maestra cuestionada, ilegal (incluso escultóricamente hiriente) de construirse con la normativa actual:

<< Escalera dentro de recinto propio. Falta un vestíbulo de independencia previo. Todos los pasos con paredes RF-60. Faltan elementos de acceso para minusválidos. Faltan dos barandillas intermedias A < 18. Falta alumbrado de emergencia. Sólo se admiten 18 escalones seguidos. Falta rellano intermedio. Hay elementos peligrosos [pies salientes de sendas esculturas que soportan elementos de iluminación, en el arranque de la escalera]. Los escalones no tienen la altura reglamentaria $17 < H < 18,5$. >>⁶⁴⁶⁵

Nosotros también concluimos, la paradigmática colaboración Chillida / Ganchegui en la “polémica” *Plaza de los Fueros* de Vitoria (poco antes precedida por la conocida intervención en la naturaleza costera de San Sebastián, en la Plaza del Tenis), con una crítica al ego de los autores (artista y arquitecto):

<< Cada vez que he preguntado a alguien su opinión acerca de las virtudes estéticas de la plaza de los Fueros me he encontrado sobre todo con dos tipos de respuestas: la de quienes lo consideran un disparate directamente surgido de la soberbia de un escultor megalómano y la de quienes se encogen precavidamente de hombros y renuncian a emitir un juicio. En realidad, los más sensatos piensan que la cuestión no está en la calidad de la obra, sino en el lugar que ocupa, aunque lo mismo podría decirse de la torre Eiffel o del Empire State Building. >>

... insiste Uralde sobre la autoría de esta “soberbia olímpica”:

<< (...) recuerdo con un sabor amargo aquellas discrepancias acerca de la obra de Chillida, aquel caos en el que se mezclaron las conveniencias políticas, los prejuicios culturales y, justo es reconocerlo, la soberbia olímpica de los propios autores del proyecto. Supongo que es parte de nuestro carácter y de nuestra manera de hacer las cosas, pero yo preferiría otros comportamientos menos temperamentales.>>⁶⁴⁶⁶

Pero el ego artístico asociado a la “seguridad”, tiene otras historias más recientes y futuras:

<< La polémica Torre de la Libertad que se eruirá en el lugar donde existieron las Torres Gemelas ha sido enviada de vuelta a la mesa de los arquitectos para ser rediseñada de acuerdo con los requisitos de seguridad que ha expuesto la Policía. Durante el último mes, las autoridades han presionado al constructor y propietario del contrato de la torre para que modifique su proyecto inicial, en el que se han gastado diez millones de dólares en trabajos preliminares. >>

... En este caso el terrorismo (potencial) incide sobre el proyecto arquitectónico, que culmina escultóricamente (parece que también problemáticamente):

<< La Policía está preocupada, entre otras cosas, por la cercanía de la torre a la calle West, que la hace más vulnerable a un atentado con coche bomba. Los rumores indican que si se eliminase la forma circular de parte de la torre se podría reducir su base y con ello la distancia que la separa de los vehículos. En el proyecto actual la torre, de fachada circular, termina en una espiral que se inspira en el brazo que alza la antorcha de la estatua de la libertad. >>⁶⁴⁶⁷

⁶⁴⁶⁴ UTRILLA Daniel, *Historia de una escalera*, El Mundo 3 agosto 2006, p.9

⁶⁴⁶⁵ TUSQUETS Oscar (dir.) *Réquiem por la escalera*, RqueR, Barcelona, 2004, p.220

⁶⁴⁶⁶ PEREZ URALDE, Carlos, *Travesía de Vitoria*, Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1993, p.94

⁶⁴⁶⁷ GALLEGO Mercedes, *Ordenan rediseñar la Torre de la Libertad de Nueva York por motivos de seguridad*, El Correo 6 mayo 2005, p.87

Sin ir a un futuro hipotético de atentados con “coche bomba”, en el presente y en un entorno próximo, los sindicatos ‘de obra’ utilizan también el lenguaje (como los citados periodistas y escritores) para explicitar la mortalidad de la obra:

<< La siniestralidad laboral en la construcción se ha cobrado 308 vidas durante 2005. Se trata de la cifra más alta alcanzada en los últimos 14 años, según los datos difundidos ayer por Comisiones Obreras, y representa un aumento de 45 respecto a 2004. El sindicato atribuye esta subida al “incumplimiento generalizado de la ley de prevención de riesgos laborales”. >>

Parece que para los sindicatos, ‘la policía’ debería formar parte de la obra:

<< Comisiones Obreras ha detectado una “bajada de vigilancia” en el sector de la construcción, que supone aproximadamente el 13% de la población activa y aglutina el 31% de las muertes en todos los sectores. Las comunidades con más fallecimientos en esta actividad han sido Andalucía, con 58; Madrid con 29; Galicia y Cataluña, con 28 cada una. >>⁶⁴⁶⁸

Aquella desaparecida Torre de Babel contemporánea (en Nueva York) se evidencia problemática incluso en su ‘reencarnación’, puesto que frente a la ejemplarizante colaboración (‘excepcional’, ya citada) en el edificio de la UNESCO en París de los años 50, los arquitectos actuales incluso tienen problemas con el lenguaje (parece que también éste ha muerto):

<< Aún se desconocen las modificaciones impuestas sobre el proyecto original, o si se parecerá en algo al que se dio a conocer hace 18 meses. Lo único que las autoridades han prometido es que conservará el emplazamiento actual, su carácter de símbolo y los 1.776 pies de altura que la convertirán en la más alta del mundo.

A las dificultades de un nuevo diseño se suman las disputas personales entre los dos arquitectos responsables del diseño presentado al público hace 18 meses. David Childs y Daniel Libeskind no se hablan ni en los tribunales. >>

... no obstante, más importante que estas diferencias entre arquitectos es el desfase temporal entre proyecto y obra:

<< Pero la verdadera preocupación de las autoridades es el retraso que ello supondrá en un proyecto que debería terminarse en 2009, y que pone en peligro todo el desarrollo de la zona. La estación intermodal diseñada por Santiago Calatrava se empezará el próximo verano. >>⁶⁴⁶⁹

Por último, para que las obras no sean mortíferas, los sindicatos obreros se plantean proyectos (planes estratégicos) para las obras futuras. Se proponen actuar no sólo sobre los síntomas sino también (especialmente) sobre las causas de ‘la enfermedad’ que dependen en gran parte del lenguaje (escrito como ley):

<< En los 10 años transcurridos desde que se aprobó la ley de prevención de riesgos se han producido 1,9 millones de accidentes leves, unos 28.000 con consecuencias graves y 2.700 trabajadores muertos.

Para Comisiones Obreras el análisis de estos datos demuestra que, mientras en algunos sectores se ha conseguido reducir la siniestralidad, la estructura propia de la construcción, basada en la subcontratación en cadena y en la altísima rotación, dificulta la mejora.

El sindicato pide que la propuesta de ley reguladora de la subcontratación que se debate en el Parlamento ataje las causas de los siniestros. >>⁶⁴⁷⁰

El concepto de presupuesto es esencial en la obra, incluyendo además implicaciones éticas. Por lo tanto, otro material de la obra (menos constructivo pero indispensable) es el dinero, que se hace explícito en el término presupuesto y que frecuentemente es una incógnita. Aspecto enigmático que se evidencia paradigmático en el centro ‘conceptual’

⁶⁴⁶⁸ EL PAIS, MADRID, *Las muertes en la construcción suman 308, la peor cifra en 14 años*, El País, 3 enero 2006, p.54

⁶⁴⁶⁹ GALLEGO Mercedes, *Ordenan rediseñar la Torre de la Libertad de Nueva York por motivos de seguridad*, El Correo 6 mayo 2005, p.87

⁶⁴⁷⁰ EL PAIS, MADRID, *Las muertes en la construcción suman 308, la peor cifra en 14 años*, El País, 3 enero 2006, p.54

de Europa (en Bruselas) y que se concreta en el simbólico edificio situado en Berlaymont:

<< Nadie sabe a ciencia cierta cuáles han sido los números reales de la cuantiosa operación. El ex ministro de Finanzas y actual titular de la cartera de Exteriores de Bélgica, Didier Reyndes, ha prometido una auditoria a cargo del Tribunal de Cuentas del reino (...)
(...) los tribunales locales están saturados de demandas de subcontratistas por supuestos incumplimientos de compromisos, que podrían aumentar aún más el costo de la factura final.
Las instituciones europeas serán las propietarias finales del edificio, por el que abonarán 552,8 millones de euros a lo largo de veintisiete años. >>⁶⁴⁷¹

Ante semejante descalabro presupuestario, quizás tendría sentido gastar un poco más en una obra de arte. Así tal vez sería coherente re-‘construir’ una conocida obra de Sierra, en una versión actualizada de la política artística del edificio de la UNESCO en París (ya citado):

<< Con *El pasillo de la casa del pueblo* construyó un pasillo de 240 metros de largo y muy estrecho que recorría todo el edificio. A ambos lados colocó a mujeres rumanas que asaltaban al visitante y repetían a modo de letanía “dame dinero, dame dinero”. >>⁶⁴⁷²

Repitiendo la ‘repetición’ de un país aspirante a entrar en la Unión Europea, donde desde un número emblemático (por correlativo, 4-5-6 al tiempo que casual) se evidencia artísticamente la problemática económica:

<< *El pasillo de la casa del pueblo* (Bucarest, 2005) consistió en reunir a 456 mujeres rumanas en un corredor de 240 metros de largo. Cuando el visitante pasaba a su lado, ellas le repetían la frase: “Dame dinero, dame dinero”. >>⁶⁴⁷³

El edificio de Berlaymont durante 13 años también ha estado pidiendo dinero y recordemos que en origen se esta cuestionando tanto la salud en arquitectura como el despilfarro económico, dado que con el devenir temporal el presupuesto (metafóricamente) se ha multiplicado por “dos” (dos fachadas):

<< Las viejas taras del edificio original, y en particular su muy deficiente distribución de espacios interiores, se han visto subsanadas, y todo en el nuevo Berlaymont respira modernidad. Su fachada llama la atención. Son, en realidad dos, una interior que constituye el cerramiento en sí de la obra, y otra exterior, compuesta de láminas móviles de cristal, que aprovechan la luminosidad que proporciona la luz natural al máximo para reducir los costos de iluminación [artificial] de los despachos.
Los escépticos y resabiados que en esta plaza son legión, manifiestan que la motivación es distinta. A fin de cuentas, suelen comentar, ¿por qué conformarse con una única fachada, cuando el contribuyente puede pagar dos? >>⁶⁴⁷⁴

Pero no es aquella la única ocasión en que Sierra trabaja artísticamente con el material / dinero, incidiendo económicamente también sobre el concepto de identidad (cuestionada mediando el teñido de pelo):

<< (...) con los emigrantes que reunió en una nave para después teñirles el pelo de rubio, decolorárselo, como si de una peluquería a destajo se tratara y con el claro objetivo de ver cómo por un puñado de monedas se es capaz de cualquier cosa cuando no se es nada ni nadie en país ajeno: desde anticipar tu propia muerte a someterte a las experiencias más humillantes y teñirse el pelo es poca cosa comparada con otras de las muchas intervenciones de Santiago Sierra, podemos recordar a quienes ha metido dentro de una caja, durante horas; o quienes ha tatuado una línea en su cuerpo... Todo previo pago de unos honorarios. >>

⁶⁴⁷¹ PESCADOR Fernando, *Retorno a Berlaymont*, El Correo, 5 septiembre 2004, p.51

⁶⁴⁷² MELLADO Sergio, *Santiago Sierra exhibe en Málaga sus cuatro últimas creaciones*, El País 28 mayo 2006, p.46

⁶⁴⁷³ RAMIREZ Juan Antonio, *Del minimalismo al sentimiento de culpa*, El País - Babelia 10 junio 2006, p.17

⁶⁴⁷⁴ PESCADOR Fernando, *Retorno a Berlaymont*, El Correo, 5 septiembre 2004, p.51

... lo que no excluye las ‘artísticas’ contradicciones:

<< Santiago Sierra es tan explotador como la sociedad explotadora que denuncia, han venido a decir sus críticos más acérrimos, y, además, vive del mercado del arte, vende sus piezas, los documentos videográficos y fotográficos de las mismas galerías y ferias más importantes de este mundo, y él no niega esta contradicción. >>⁶⁴⁷⁵

Concluyendo con las consideraciones sobre el contradictorio edificio de Bruselas, recordamos que el amianto originó una problemática obra de 13 años de re-construcción, y no queda claro si la obra está realmente terminada. En tanto que al investigar el material sustituto del amianto, advertimos que desde hace tiempo se viene evidenciando que priorizan los intereses económicos en el uso de materiales aislantes ‘alternativos’. Recordemos un artículo de 1990 ‘alrededor’ del “amianto” con sus implicaciones económicas y el círculo vicioso de informes y contra-informes generados:

<< En el caso de que los informes del Dr. Pott se confirmasen y las fibras de vidrio y piedra mineral fueran catalogadas como cancerígenas a nivel europeo, esto implicaría un frenazo a la gran expansión de esta nueva industria y la detención de operaciones de miles de millones sólo en nuestro país. Por esta razón, decenas de investigadores financiados por esas empresas están iniciando en toda Europa programas de investigación animal con la esperanza de refutar las tesis del Dr. Pott. De lo que se trata es, pues, de salvar al sucedáneo del amianto, en el que ya se han realizado suculentas inversiones, antes de saber si realmente era inofensivo. >>⁶⁴⁷⁶

Como conclusión podríamos observar cierta circularidad viciosa en la obra de Sierra, que tanto cuestiona el dinero artístico:

<< Todo ello ha implicado más de una lapidación pública y la última y más sonada ha sido la de la Sinagoga alemana de Stommeln, que se presenta en esta muestra. Sin embargo, juzgar siempre tiene sus peligros, porque, en un mundo plagado de contradicciones, ¿quién tira la primera piedra? Quizá sea lo más fácil, a la vez que luego se esconde la mano. Santiago Sierra ha hecho de la denuncia a bocajarro un arte o del arte una denuncia a bocajarro -tanto monta, monta tanto-, que luego sea capaz de que le aplaudan en los foros contemporáneos no es más que el resultado de una pescadilla que se muerde la cola.>>

... y aparece citado Francis Alÿs, como artista afín a Sierra:

<< La contradicción más la contradicción -de nuestro mundo, de nuestra historia- siempre ha sido una buena materia prima para un puñado de artistas que han hecho de las *performances*, de las intervenciones su moneda de cambio. Nos viene a la cabeza el nombre de Francis Alÿs, otro creador europeo que vive en México, como Santiago Sierra, y que por ser más lírico, más sutil en sus trabajos no deja de dinamitar con sus críticas la sociedad entera. >>⁶⁴⁷⁷

Pero no debemos olvidarnos de otro artista paradigmático (en cuanto que trabaja con temas polémicos) cuando se trata del ‘material’ dinero / arte:

<< Cuando hace poco consulté la palabra “cultura” en un diccionario de citas y referencias, me encontré con una frase sorprendente: “Cuando oigo la palabra cultura, cojo mi revolver.” No encontré, de entrada, la siguiente frase, que no resulta tan tajante: “Cuando oigo la palabra cultura, cojo el talonario.” Quería encontrar esta cita porque creo que es más apropiada para el tema “Las artes y la economía”, que hoy tratamos. >>⁶⁴⁷⁸

... Hans Haacke *entre el revolver y el talonario* teoriza sobre estas relaciones:

<< A parte de su valor simbólico, los productos artísticos tienen un valor económico. Son objeto de compras y ventas vinculadas a los mecanismos de la oferta y la demanda, y son objeto de especulación, igual que las acciones en la bolsa. La promoción, la publicidad negativa y las conversaciones y chismes

⁶⁴⁷⁵ REBUELTA Laura, *La sierra de cortar por lo sano*, ABCD 748 3 a 9 junio 2006, p.35

⁶⁴⁷⁶ VERDU Pepe (cord.) *Fibra de vidrio en vez de amianto: de las brasas al fuego*, Integral - El Correo del Sol, septiembre 1990, p.6

⁶⁴⁷⁷ REBUELTA Laura, *La sierra de cortar por lo sano*, ABCD 748 3 a 9 junio 2006, p.35

⁶⁴⁷⁸ Catálogo *Obra social. Hans Haacke*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995, p.315

urbanos, elementos que no tienen estructura definida, siempre han formado parte del mercado del arte. El valor simbólico y el económico, aunque no siempre vayan en paralelo, están íntimamente vinculados.>>⁶⁴⁷⁹

Casualmente este artista nace en Alemania y también el mismo año que la malograda Eva Hesse:

<< **Hans Haacke**: (1936, Colonia) Artista alemán, después de pasar por diferentes escuelas de arte obtiene becas que le permiten residir en Francia y, posteriormente, en los Estados Unidos, donde se establece en 1965. Su producción apunta en un principio a poner en evidencia, con diapositivas muy simples, los fenómenos físicos (gravedad, evaporación, condensación, etc.). Luego se interesa por la circulación de los fluidos y los fenómenos climáticos o biológicos, pero a partir de 1969 su trabajo se dirige cada vez más claramente al análisis de las relaciones que unen implícitamente el arte y la política. >>

Pero sobre todo nos interesa destacar como Hans Haacke aparece valorado en la historia del arte por su evolución desde el trabajo con los fenómenos de la naturaleza, a los fenómenos artificiales de la sociedad (multinacional incluso) movida por la política económica y con implicaciones artísticas a descubrir:

<< Al cabo de escrupulosas investigaciones, va logrando arrojar luz sobre la acción de las sociedades multinacionales que, por un lado, apoyan la cultura mediante su mecenazgo y, por otro, condicionan sus beneficios mediante la sumisión de poblaciones enteras. Para demostrar esta objetiva complicidad entre la libertad reivindicada por el artista moderno y los regímenes no democráticos, Haacke selecciona un material mediático (fotografías, artículos, publicidad) y lo pone en escena en Environnements demostrativos y plásticamente coherentes: de este modo, todo el sistema del arte -de su producción a su difusión- resulta fríamente denunciado. >>⁶⁴⁸⁰

Así, según Haacke, al margen de cualquier ética, parece que *entre el revolver y el talonario* se mueve la obra de arte contemporánea:

<< En una ocasión, un responsable de relaciones públicas de Mobil explicó los motivos que tenía su empresa para apoyar el arte: “Estos programas generan la aceptación necesaria para que nos podamos permitir ponernos duros en cuestiones serias”. Un anuncio de Mobil en la página de opinión del The New York Times lo expresaba de manera más cruda: “El arte por interés de los negocios”. El propósito del patrocinio empresarial del arte es influir en la legislación y, como ha dicho Alain-Dominique Perrin, director general de Cartier, “neutralizar la crítica”. Perrin tiene razones para estar encantado: “El patrocinio del arte no sólo es un gran instrumento de comunicación empresarial, es mucho más; es un instrumento para la seducción de la opinión pública.” >>

... al final el artista nos desvela ‘cómo’ la obra de arte se nos propone fehacientemente (“mientras creamos que...”) desde un contemporáneo mecenazgo como “placer desinteresado”:

<< Los gastos en estas iniciativas desinteresadas son deducibles de los impuestos. En consecuencia, los seducidos son los que pagan la factura de su seducción. Esta estrategia tendrá éxito mientras creamos que obtenemos algo a cambio de nada, y creamos en el “placer desinteresado”. >>⁶⁴⁸¹

02.8.14- Ética y naturaleza de la obra

Entre la creación - destrucción de una obra, puede suceder una humana y sorprendente negociación creativa:

<< La ejecución del preso Michael Morales quedó ayer aplazada de forma indefinida después de que las autoridades del penal californiano de San Quintín notificaran que no podían contar con ningún médico

⁶⁴⁷⁹ *Op. cit.* p.316

⁶⁴⁸⁰ DUROZOI Gerard, *Hans Haacke* en DUROZOI Gerard (dir.), *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997, p.290

⁶⁴⁸¹ *Catálogo Obra social. Hans Haacke*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995, p.317

dispuesto a supervisar el proceso, que se haría mediante inyección letal. La condena a muerte ya había sido postergada el lunes, cuando dos anestelistas alegaron motivos éticos. Se espera que en mayo se celebre una audiencia que revise los mecanismos de ejecución en California. Entonces se decidirá si Morales tiene una nueva cita con la muerte. >>⁶⁴⁸²

Para algunos profesionales es más ostentosa la necesidad de que entre la vida y la muerte medie la ética antes de ‘obrar’:

<< (...) ¿Y cuántos médicos, hombres y mujeres, no habrá ahora en Guantánamo, Abu Ghraib y en lugares que desconocemos, asesorando maldades? ¿Cuántos no hubo colaborando con Hitler, con Stalin, con los verdugos de todas las dictaduras? Espanta pensarlo. >>

... y la anestesia deviene ética creación - destrucción de una obra (humana), una ejemplarizante (individual y colectivista o gremial) negación creativa en el contexto de un *zeitgeist* de trasfondo no-ético (“hipocresía”):

<< Por eso se me alivió el ánimo al leer el miércoles la objeción de conciencia de dos anestelistas, que se negaron a participar en una ejecución en California. Se les había pedido que indujeran al reo a la inconsciencia para que no sufriera durante su agonía por cóctel letal. Se negaron a involucrarse y, con ellos, su gremio al completo. Bien, bravo, pensé. Que el condenado sufra al ser asesinado legalmente por el Estado es atroz; pero lavarse la cara aliviando su sufrimiento, cuando lo imperdonable es la existencia de la pena de muerte, eso es sólo una hipocresía más de nuestro tiempo. >>⁶⁴⁸³

Quienes no se negaron (no tuvieron la oportunidad) a participar en la destrucción (incluso de sí mismos) fueron los animales incorporados a las Guerras Mundiales:

<< A los animales se los ha involucrado en los aspectos más sangrientos de la guerra, como verdadera carne de cañón, pero también los ha habido dedicados a salvar vidas: los perros de la Cruz Roja y los canes especialistas en rescatar a víctimas de bombardeos, como *Irma*, que localizó en Londres a 21 personas atrapadas entre las ruinas y ¡a un gato! *The animals ‘war’* puede verse en el Imperial War Museum de Londres hasta el 22 de abril de 2007 >>⁶⁴⁸⁴

En tiempos de paz y entre los humanos también se producen tesituras heroicas, optando entre creación / destrucción de una obra humana. Así hemos visto como surge una doble negación creativa que paradójicamente introduce consciencia en la anestesia:

<< Pero las cosas nunca son lo que parecen. Sospecha: ¿Estaban los anestelistas realmente en contra de la pena de muerte, o no quisieron mojarse, temiendo que las cosas no funcionaran según lo previsto y les metieran un puro? Es más: ¿Qué clase de protesta han protagonizado las asociaciones médicas estadounidenses que ahora les respaldan, ante esta ejecución y las anteriores? ¿Votaron los anestelistas, hoy en tesitura heroica, a su actual gobernador Exterminador? >>⁶⁴⁸⁵

Volviendo a los animales utilizados en la Segunda Guerra Mundial, pueden descubrirse ciertos paradójicos principios universales (palomas ‘de la paz’ guiando bombas) que desde el diseño (militar) no parecen valorar aspectos éticos en las obras:

<< El Proyecto Paloma (*Project Pigeon*) fue un programa clasificado de investigación y desarrollo que se llevó a cabo durante la segunda guerra mundial. Se creó en una época en la que no existían los sistemas de guía electrónicos, y la única solución frente a la imprecisión de las bombas era lanzarlas en gran cantidad. Esta ingeniosa aplicación del aprendizaje aumentó espectacularmente la precisión de las bombas y redujo las bajas de civiles. Sin embargo, a pesar de las pruebas favorables, el Comité de investigación de la Defensa Nacional de EE. UU. puso fin al proyecto, al parecer nunca se acabó de aceptar la idea de que unas palomas guiasen las bombas. >>⁶⁴⁸⁶

⁶⁴⁸² Y.M., *Aplazada indefinidamente una ejecución en EE UU*, El País 23 febrero 2006, p.10

⁶⁴⁸³ TORRES Maruja, *Anestesia*, El País 23 febrero 2006, p.80

⁶⁴⁸⁴ ANTON Jacinto, *Guau, guau, ¡vaya guerra!*, El País Semanal 1577, 17 diciembre 2006, p.44

⁶⁴⁸⁵ TORRES Maruja, *Anestesia*, El País 23 febrero 2006, p.80

⁶⁴⁸⁶ LIDWELL William - HOLDEN Kritina - BUTLER Jill, *Principios universales de diseño*, Blume, Barcelona, 2005, p.181

Una exposición no artística (en principio) sino militar celebra el valor de los animales, particularmente el de las palomas que lógicamente están al servicio de las fuerzas aéreas (RAF):

<< Delfines detectores de bombas, perros espías y rescatadores, palomas paracaidistas... tuvieron una intervención decisiva en las guerras mundiales. Una exposición en el Imperial War Museum de Londres recuerda el papel que desempeñaron los animales en los conflictos bélicos.

“Por entregar un mensaje bajo excepcionalmente difíciles circunstancias y contribuir con ello al rescate de una tripulación de la Real Fuerza Aérea” (RAF). Así se justificó la medalla al valor entregada durante la II Guerra Mundial a... una paloma. >>

Paradójicamente ‘frente’ al símbolo militar del oficial anonimato militar humano (tumba al soldado desconocido), “a... una paloma” se la ‘personaliza’ y premia:

<< NEHU 40 MS1 era el contundente nombre oficial del ave, y se la premió por el salvamento de los tripulantes de un avión torpedero británico Bristol Beaufort que, alcanzado por los alemanes durante una misión en Noruega, hubo de hacer un amerizaje de emergencia en el mar del Norte en un gélido febrero de 1943. Perdido el contacto por radio, encaramados desesperadamente en los restos del fuselaje, con mal tiempo y olas enormes, los aviadores soltaron como única esperanza la paloma mensajera que llevaban. El pájaro, exhausto, empapado y cubierto de petróleo, consiguió llegar a los cuarteles de la RAF Pigeon Service (...), donde los expertos fueron capaces de retrazar su ruta para dar con los náufragos y rescatarlos. >>⁶⁴⁸⁷

Precisamente del término valor parece desprenderse naturalmente el nombre / título *Valiant* aplicado a una película protagonizada por palomas mensajeras, que introduce ciertos ‘valores’ (entrecuadrados) en los niños:

<< Aurum producciones s.a. 2005. *Valiant* es una comedia familiar de animación 3D que cuenta la historia de un pequeño pichón, *Valiant*, con grandes sueños. El, junto con sus amigos, se une a la élite del Servicio Real de Palomas Mensajeras y, contra todo pronóstico, triunfa donde otros muchos más cualificados han fracasado. Es la determinación de *Valiant* la que, junto con un desenfadado coraje, convierte a este pequeño pichón de campo en un aventurero y un héroe.

Inspirada en hechos reales (el ejército francés concedió medallas a palomas mensajeras en la Segunda Guerra Mundial) esta película (...) co-producida por Disney es una magnífica aventura atiborrada de humor y peripecias con el espíritu loco y aventurero (...) >>⁶⁴⁸⁸

Por su parte los diseñadores bélicos utilizan con las palomas algunas estrategias éticamente algo discutibles:

<< Proyecto Paloma: 1.- Las palomas se adiestraron para picotear en los objetivos sobre fotografías aéreas. Cuando se logró cierto nivel de eficacia, las palomas se cubrieron y se introdujeron en el interior de unos tubos.

2.- Los tubos con las palomas se introdujeron en la ojiva de la bomba. Cada ojiva utilizaba tres palomas en una especie de sistema de voto según el cual los picoteos al unísono de dos palomas invalidaban los picoteos irregulares de una sola.

3.- Selladas en el interior de la bomba, las palomas veían a través de lentes de cristal instaladas en la ojiva.

4.- Una vez lanzada la bomba, las palomas empezaban a picotear ante la visión del objetivo. Los picoteos desplazaban las lentes del centro, de manera que se ajustaban las superficies de la cola de la bomba y, en consecuencia, su trayectoria. >>⁶⁴⁸⁹

No obstante en la ficción cinematográfica los valientes animales se humanizan, en la medida que se les conceden honores militares, al tiempo que se añade cierta documentación histórica:

⁶⁴⁸⁷ ANTON Jacinto, *Guau, guau, ¡vaya guerra!*, El País Semanal 1577, 17 diciembre 2006, p.39

⁶⁴⁸⁸ www.valiant.aurum.es

⁶⁴⁸⁹ LIDWELL William - HOLDEN Kritina - BUTLER Jill, *Principios universales de diseño*, Blume, Barcelona, 2005, p.181

<< Personajes: Nombre: *Valiant*. Rango: soldado raso. Altura: 14,5 cm. Peso: 1,36 kg. Actitudes: Coraje, para esta paloma no existe la rendición. Nota: su pequeño tamaño no es nada comparado con su gran espíritu.

Las palomas salvaron miles de vidas durante la Segunda Guerra Mundial.

La más alta condecoración al valor animal es la Medalla Dickin. De las 53 Medallas Dickin otorgadas en la Segunda Guerra Mundial, 18 fueron para perros, 3 para caballos, 1 para un gato... y 32 para palomas.>>

... aunque la distancia entre la realidad y la ficción no parece excesiva:

<< En realidad la ficción está basada en los hechos: las palomas han sido utilizadas durante mucho tiempo para transportar mensajes en situaciones de guerra, incluyendo la I y II Guerra Mundial. Muchas palomas llevaron mensajes que salvaron vidas humanas, y gran número de ellas murieron en el intento. Algunas ganaron la medalla Dickin, el equivalente a la Cruz Victoria para animales, en reconocimiento a su valor y contribución.

Las divisiones militares del Ejército [de Tierra], la Marina y las Fuerzas Aéreas usaron palomas para enviar mensajes importantes. Cuando estaban en dificultades, las fuerzas ataban estos mensajes vitales a la pata de la paloma o los metían en cápsulas atadas a su lomo. Después soltaban a las aves, sabiendo que usarían su instinto de volver al hogar para encontrar su camino de vuelta a la base. >>⁶⁴⁹⁰

Finalmente algún periodista (diríamos casi corresponsal de guerra) certifica la realidad (no sin cierta ironía) manifestando que algo equiparable sucedió:

<< Una de las sorpresas que produce la exposición es enterarse que los animales más premiados por su valor en las dos guerras mundiales han sido las palomas. De las 500.000 empleadas en la II Guerra Mundial, 20.000 fueron KIA (*killed in action*); a 16.544 de ellas se las lanzó en paracaídas tras las líneas alemanas “y capturadas o muertas por el enemigo, sólo 1.842 volvieron”, se señala en la exhibición –y uno cree oír casi fanfarrias-. Se exhiben varias medallas *for gallantry* (al valor). Te dan ganas de cuadrarte y saludar ante el coraje de la paloma 2709, que voló de noche y herida para librar con su último aleteo un mensaje al cuartel general; caída muerta al suelo al llegar, hubo que retirárselo póstumamente de la patita fría. >>⁶⁴⁹¹

Si los militares y diseñadores alteran la naturaleza animal en la era moderna, descubrimos que siglos antes la naturaleza ya era alterada dramáticamente por los ‘indígenas’. Parece que ética y ecología entran en conflicto en la cultura polinesia, antes considerada paradigma de armonía con la naturaleza:

<< La voracidad humana acabó en el colapso ecológico y cultural de la isla.

Llegaron y erigieron una floreciente civilización. Pero en el empeño, los polinesios consumieron la naturaleza de la isla de Pascua. Su voracidad acabó en un colapso ecológico que ayudó a que su civilización sucumbiera. la isla de Pascua demuestra que acabar con el medio ambiente es, a la larga, un mal negocio. >>

... y recientes estudios científicos desmontan viejos tópicos:

<< Hasta ahora se pensaba que los polinesios vivieron durante al menos cuatro siglos en armonía con la naturaleza, pero un estudio que hoy publica la prestigiosa revista científica *Science* demuestra que la llegada de los polinesios y el inicio de la tala indiscriminada fue casi simultánea.

La isla de Pascua proporciona un “modelo de degradación ambiental inducida por el hombre”, explican los autores del estudio, Terry Hunt, antropólogo de la Universidad de Hawai, y Carl Lipo, de la Universidad del Estado de California. Lipo explica por teléfono que “hubo un colapso ecológico” y afirma que cuando en 1722 llegaron los holandeses no hallaron rastro de los 20 millones de palmeras que llegó a albergar la isla”. Habían sido taladas. >>⁶⁴⁹²

Precisamente el término “colapso ecológico” será utilizado en el título de un trabajo coetáneo sobre la Isla de Pascua, realizado por el galardonado científico Jared Diamond (Boston 1937), que integra varias disciplinas:

<< (...) un personaje de otra época, uno de los intelectuales del Renacimiento que igual esculpían estatuas que pintaban paisajes que escribían versos. Diamond, uno de los autores más admirados de

⁶⁴⁹⁰ www.valiant.aurum.es

⁶⁴⁹¹ ANTON Jacinto, *Guau, guau, ¡vaya guerra!*, El País Semanal 1577, 17 diciembre 2006, p.42

⁶⁴⁹² MENDEZ Rafael, *La caída de la isla de Pascua*, El País 10 marzo, 2006, p.80

Estados Unidos desde hace años, tiene una formación académica en medicina y en biología es profesor de geografía en la Universidad de California, Los Angeles, ha viajado por medio mundo para desarrollar sus trabajos de campo y sus libros son una mezcla de historia, antropología, política, economía y ecología. Esta suma de saberes, junto a una envidiable capacidad didáctica, le ha permitido convertirse en un escritor de éxito que fue galardonado con el Premio Pulitzer por *Armas, gérmenes y acero*, su anterior libro. >>⁶⁴⁹³

Por otra parte, los científicos Terry Hunt y Carl Lipo descubren que el misterio de Rapa Nui deriva de la problemática ética y ecología, con catastróficas implicaciones artísticas en la cultura polinesia, mediando cierta problemática escultórica:

<< Los científicos han descubierto que los polinesios llegaron en el año 1200 y no en el 800, como se pensaba hasta ahora. Puede parecer un tecnicismo, pero la cronología es crucial para descifrar el misterio de Rapa Nui, el nombre original de la isla. El hallazgo supone que la devastación y la construcción de moais, las enormes esculturas que levantaron mirando al mar, son prácticamente simultáneas. >>⁶⁴⁹⁴

El trabajo de Diamond explica científicamente en “un voluminoso ensayo” de 747 páginas el *Colapso* ecológico de la Isla de Pascua, pero también de otras culturas, partiendo de una pregunta fundamental:

<< Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen es precisamente el subtítulo de esta obra en la que el profesor de geografía invirtió seis años de su vida, recorriendo el mundo, y que analiza el esplendor y la decadencia de sociedades tan alejadas en el espacio y en el tiempo como la Groenlandia vikinga, la Isla de Pascua, los indios anasazi de Norteamérica o los mayas. >>

... el autor expande también su visión ecológica que naturalmente deviene global cuando afirma:

<< que “los problemas del medio ambiente, como el suelo, el agua, los bosques o la energía, se encuentran entre las amenazas más importantes que sufre nuestro planeta”. >>⁶⁴⁹⁵

Otro periodista alude al mismo texto, enfatizando el valor paradigmático de la Isla de Pascua, en paralelo con otras culturas históricas, pero sobre todo proyectando el aprendizaje ecológico (en negativo) al presente, fundamental aprendizaje en una humanidad interconectada a escala global:

<< (...) en *Colapso* se ha propuesto la tarea simétricamente opuesta de explicar las razones del fracaso cultural que precipitó a ciertas sociedades del pasado en la decadencia (como la Groenlandia vikinga), la degradación (como la civilización maya) o el súbito final (como el de la Isla de Pascua). Unas razones catastróficas que son las mismas que ahora cercan a las sociedades del presente, amenazando con precipitar a toda la humanidad interconectada en un fracaso colectivo mucho más pavoroso porque habría de producirse a escala global. Por eso es de temer que su mensaje de aviso y alerta no siente muy bien al conformismo dominante, (...) >>⁶⁴⁹⁶

Carl Lipo explica científicamente el desastre ecológico de la Isla de Pascua que está relacionado con el nivel cuantitativo:

<< “La devastación de la isla comenzó al poco de llegar los primeros pobladores. Explotaron un entorno que desconocían de forma insostenible desde el principio, no hubo un margen de cuatro siglos en el que convivieran de forma sostenible con la naturaleza”, explica Lipo.

Los científicos argumentan (...) con que sólo hubieran llegado 50 polinesios, en un siglo habría, como mínimo, 2.000 personas en la isla, 10 habitantes por kilómetro cuadrado, una cifra considerable. >>

⁶⁴⁹³ VILLENA Miguel Angel, *Jared Diamond “La Isla de Pascua es una metáfora del mundo actual”*, El País - Babelia, 4 marzo 2006, p.10

⁶⁴⁹⁴ MENDEZ Rafael, *La caída de la isla de Pascua*, El País 10 marzo, 2006, p.80

⁶⁴⁹⁵ VILLENA Miguel Angel, *Jared Diamond “La Isla de Pascua es una metáfora del mundo actual”*, El País - Babelia, 4 marzo 2006, p.10

⁶⁴⁹⁶ GIL CALVO Enrique, *Catástrofes evitables*, El País - Babelia, 4 marzo 2006, p.10

Pero nos interesa particularmente como “la madera” aparece en tanto co-participe material en un ‘insostenible’ proyecto escultórico en piedra, de nefastas consecuencias socio-culturales:

<< La madera les había servido para transportar los moais, para construir las canoas con las que navegaban y para alumbrar el fuego.

Ellos acabaron con la naturaleza y la naturaleza se vengó, porque la civilización no volvió a ser la misma. A los supervivientes les esperaban las enfermedades importadas por los europeos y los trabajos a los que les forzaron. Sólo los moais saben con certeza lo que fue Rapa Nui y cómo cayó. >>⁶⁴⁹⁷

El ensimismaniento (natural a nivel geográfico en toda isla) de la cultura y es-cultura en Pascua estudiado por Diamond, deviene así error ecológico ejemplarizante, para el presente y el proyecto de futuro:

<< Pese a mostrar un cierto optimismo por el futuro del género humano, Diamond utiliza la degradación de la mítica Isla de Pascua como una “metáfora aplicable hoy al mundo entero”. “Aislada en medio del océano Pacífico” (...) “los habitantes de la Isla de Pascua no tuvieron ningún lugar al que pudieran huir ni podían esperar ayuda de ningún sitio. Si echamos a perder nuestro planeta, no tendremos otra galaxia a la que escapar ni podremos pedir auxilio a nadie”. >>⁶⁴⁹⁸

Jared Diamond en el texto *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*, (Debate, Madrid, 2006) manifiesta un posicionamiento ecológico, explícito en algunas causas subyacentes como “el deterioro ecológico y el cambio climático”, pero no exclusivamente:

<< Pero aunque participe activamente en las luchas ecologistas, Diamond no es un determinista medioambiental, (...) Por el contrario, en su modelo explicativo, fundado en un pentágono causal, sólo dos ángulos son medioambientales (el deterioro ecológico y el cambio climático), pues otros dos proceden del medio social (la presencia de vecinos hostiles y socios comerciales) mientras el quinto es institucional o político: las decisiones que adopte cada sociedad en respuesta a sus crisis ambientales y sociales. >>

El trabajo de Diamond sobre el colapso ecológico plantea un esperanzador antagonismo ético-ecológico entre la Isla de Pascua y la Isla de Tikopia, en la que sí supieron readaptar su proyecto armonizándolo con la naturaleza:

<< (...) un análisis comparado en el que contraponen el diferente resultado de supervivencia o colapso que obtienen sociedades análogas al enfrentarse a crisis ambientales y sociales semejantes. (...) allí donde los isleños de Pascua se extinguieron súbitamente en muy pocos años, tras alcanzar la cima de su apogeo en el que edificaron los colosales *moais* que simbolizan su extinción, los isleños de Tikopia por el contrario, enfrentados a una crisis maltusiana parecida, supieron sobreponerse y cambiar, renunciando al culto al cerdo para aprender a readaptarse a su entorno de forma sostenible. >>⁶⁴⁹⁹

El histórico problema con la madera-escultórica en la Isla de Pascua en cierta medida parece repetirse a ‘pequeña’ escala (tamaño de la madera) y a ‘gran’ escala por tratarse de las dimensiones de un gran país como China. Indirectamente aquí la ética ecológica está cuestionando la identidad milenaria mediando un diseño exótico (para Occidente):

<< Los chinos consumen -y exportan- al año 16 millones de palillos de usar y tirar. El Gobierno ha decidido gravarlos con un impuesto ¿Avidez recaudatoria? Más bien espíritu ecológico. Se acusa a los palillos de que contribuyen a la deforestación del país.

La pregunta es inevitable ¿Tienen los días contados los típicos palillos chinos? Aunque resulta bastante difícil imaginarse un futuro en el que los restaurantes del gigante asiático dispongan de tenedores y

⁶⁴⁹⁷ MENDEZ Rafael, *La caída de la isla de Pascua*, El País 10 marzo, 2006, p.80

⁶⁴⁹⁸ VILLENA Miguel Angel, Jared Diamond “*La Isla de Pascua es una metáfora del mundo actual*”, El País - Babelia, 4 marzo 2006, p.10

⁶⁴⁹⁹ GIL CALVO Enrique, *Catástrofes evitables*, El País - Babelia, 4 marzo 2006, p.10

cuchillos -prácticamente inexistentes en la actualidad-, este país evoluciona tan deprisa que hasta sus más milenarias tradiciones corren el riesgo de desaparecer para siempre. >>⁶⁵⁰⁰

Munari ya en los años 60 hace una histórica (y necesariamente occidental) apología del exotismo oriental (cambiando China por Japón) en diseño, partiendo paradójicamente de un concepto de funcionalidad minimalista, pero inconscientemente no parece valorar el citado concepto de sostenibilidad, cuando las grandes cifras imponen su ley:

<< (...) En el caso de que toda esta colección de cubiertos (incompleta) os deje perplejos, sea por el gasto, sea por el mueble que hay que construir para contener todo ello, sea por el estilo del material a elegir (...) podéis siempre hacer una reducción pero es sabido que todo reducirse es un repliegue original si se quiere, repliegue en este caso hacia la cubertería japonesa, que no da complejo de inferioridad: cubiertos que no han de lavarse porque, en cuanto se acaban de usar, se tiran inmediatamente, no por ello pueden dejar de conservarse, y no dan ninguna inquietud pensando en el robo de la plata, cuestan poquísimos y millones de personas las emplean desde hace millares de años. Se compran en los grandes almacenes en paquetes de a ciento, son de madera natural, miden 24 cm y son como dos grandes palillos. El empleo es bastante fácil: toda la comida se ha cortado precedentemente en trozos pequeños y ello basta. >>

... curiosamente el escrito sobre *Los cubiertos* se cierra con un elogio de la sencillez, que en el momento actual parece que no es ecológicamente suficiente:

<< Millones de personas los usan desde hace millares de años. Nosotros no. Son demasiado sencillos. [fin del artículo] >>⁶⁵⁰¹

El diseño exótico y milenario se presenta incompatible con el contemporáneo concepto de sostenibilidad que el nuevo milenio parece asumir:

<< Pero no será el progreso el que borre los palillos de madera de las mesas chinas, sino los devastadores efectos medioambientales que está provocando el imparable crecimiento del coloso oriental. Por eso, y debido a la fuerte deforestación que sufre China, el Gobierno ha decidido aplicar una tasa del 5 por ciento sobre los palillos, dentro de la reforma fiscal acometida por el régimen sobre determinados artículos de lujo. También se gravará el parqué para los suelos. >>

... y los números imponen su objetividad:

<< Con 1.300 millones de habitantes acostumbrados desde su más tierna infancia a comer con palillos - un hábito que tiene 5.000 años de historia-, tal impacto medioambiental resulta insostenible en China, seriamente dañada por una alarmante pérdida de floresta y donde la desertización afecta ya al 27,46 por ciento de su superficie. >>⁶⁵⁰²

El comienzo del citado artículo de Munari que hace apología de los exóticos cubiertos orientales, empieza por cuestionar (irónicamente) el diseño occidental, lo que en cierta medida puede entenderse como cuestionamiento de 'la identidad':

<< Me parece de utilidad dar a conocer a los esposos jóvenes que han de poner casa cómo debe ser hoy el servicio de cubiertos, servicio completo, se entiende, para no hacer mal papel ante la condesa.

De una encuesta que hice acerca de los principales representantes de la cubertería resulta que, en la actualidad, hay cubiertos para cada uso específico, que cada función exige sus cubiertos (por ejemplo, esto es sabido ya respecto al pescado) (...)

¿Quién no conoce el cuchillo que sirve para dar un corte a las castañas? ¿Puede faltar en una casa bien? Si la condesa desea, por capricho, castañas al horno, ¿cómo iban a poder hacerse? >>⁶⁵⁰³

... años después parece que también *los cubiertos* llevan al cuestionamiento de la identidad (del diseño gastronómico) oriental, en función de una sostenibilidad amenazada por las grandes cifras y que obliga a buscar alternativas al material madera:

⁶⁵⁰⁰ DIEZ Pablo M. *Palillos en cuestión*, Abc - Los sábados de ABC, 8 abril 2006, p.81

⁶⁵⁰¹ MUNARI Bruno, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1973, p.111

⁶⁵⁰² DIEZ Pablo M. *Palillos en cuestión*, Abc - Los sábados de ABC, 8 abril 2006, p.81

⁶⁵⁰³ MUNARI Bruno, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1973, p.109

<< Hasta 1,3 millones de metros cúbicos de madera son empleados anualmente en China para sus “cubiertos” desechables.

La situación se ha vuelto tan delicada que muchos restaurantes ya han optado por comprar palillos de calidad, para volver a emplearlos de nuevo. Pero en una nación que no destaca por sus condiciones higiénicas, numerosos comensales se sienten bastante incómodos con palillos desconchados o incluso mordisqueados (...)

Un gran hotel, por ejemplo, necesita reponer sus existencias de palillos con 10.000 pares cada mes.

Pare evitar todos estos quebraderos de cabeza, cada vez son más los chinos que, cuando salen a un restaurante, prefieren llevarse sus propios palillos de casa, donde se suelen cambiar de año en año. >>

... finalmente la problemática resulta ser ‘relativamente’ novedosa cuando la contemplamos desde la perspectiva de ‘todo’ el Oriente lejano:

<< Otros países de Asia, donde el uso de los palillos está generalizado, ya pasaron por este mismo problema hace tiempo y encontraron soluciones más o menos eficaces. En Corea del Sur se implantaron palillos de metal, tan fáciles de lavar como cualquier otro cubierto. (...) parece poco probable que los habitantes del coloso oriental renuncien a uno de sus hábitos culinarios más ancestrales, ya que muchos no sabrían comer sin palillos (...) >>⁶⁵⁰⁴

Si en modo intemporal y a-cultural hemos reconsiderado la materialidad de la escultura (árboles en Isla de Pascua) y hemos derivado hacia el diseño (palillos de madera) ahora revisamos la arquitectura, que también cuestiona la identidad al producirse unos curiosos intercambios contemporáneos entre Oriente y Occidente, en el *zeitgeist* de la ‘aldea global’ que conecta Gasteiz / China:

<< Diego Gasteiz ultima una promoción de 2.500 viviendas y un centro comercial en Taizhou, a 250 kilómetros de Shangai.

“Se ha optado por una solución que incorpora las costumbres locales a la estética occidental”.

(...) El equipo de Diego Gasteiz ha abierto una delegación en China, donde van desarrollando el proyecto. “Hemos estudiado la arquitectura local y las costumbres de la gente, así como las distintas normativas de aplicación, ya que todo se diferencia ampliamente de la forma en la que estamos acostumbrados a proyectar” aclara. >>

... y que normaliza el exotismo arquitectónico, aquel que implica conceptos como el *feng-shui* (que puede ir más allá del “para decorar”, aquí considerado) que aclara Diego Gasteiz:

<< Al final, se optó por una solución híbrida que desde los presupuestos estéticos occidentales incorporase las costumbres chinas, como la organización a partir del *feng-sui* (técnica para decorar la casa) que obliga, entre otras cosas, a que las viviendas (en bloques de seis plantas, dispuestos en paralelo) estén orientadas al Sur, con la entrada por el Norte. “Salirse de estos parámetros suponía poner en riesgo la promoción inmobiliaria, por lo que nos vimos obligados a olvidarnos de la tipología de manzana, por ejemplo”. >>⁶⁵⁰⁵

Por otra parte, observamos que ‘recíprocamente’ otros arquitectos reconsideran el no ir a China, valorando el desarrollo interior (introspección y auto-conocimiento):

<< Con los pabellones transparentes del hotel Les Cols en revistas internacionales, el Premio de Cultura de la Generalitat y proyectos expuestos en el MOMA de Nueva York, tres arquitectos defienden desde Olot el trabajo desde la comarca. (...)

R. Aranda: (...) mientras podamos evolucionar no nos moveremos. Si podemos hacer la arquitectura que queremos donde vivimos, ¿para qué moverse? (...)

R. Villalta: (...) Nos han ofrecido diseñar proyectos en lugares lejanos, pero no con las condiciones de tranquilidad e intensidad con los que queremos hacerlos. Para nosotros más importante que construir por el planeta es crecer como arquitectos. Lo importante no es dónde construyes sino lo que construyes. Es cierto que hay un tópico que relaciona construir fuera con el éxito. Pero ésa no es nuestra idea del éxito. Hace unos años nos invitaron a construir en Shangai. Lo pensamos y declinamos la oferta. >>

... paradójicamente estas manifestaciones vienen de un equipo ‘ostentadamente’ internacional:

⁶⁵⁰⁴ DIEZ Pablo M. *Palillos en cuestión*, Abc - Los sábados de ABC, 8 abril 2006, p.81

⁶⁵⁰⁵ CRESPO Txema G. *Un arquitecto vasco en China*, El País, 30 julio 2006, p.30

<< El estudio de Rafael Aranda (Olot, 1961), Carme Pigem (Olot, 1962) y Ramón Villalta (Vic, 1960) (...) entre japoneses, portugueses, alemanes y españoles forman un equipo de veinte. >>⁶⁵⁰⁶

Todo un manifiesto (mediando no-obra) a favor del arquitectónico desarrollo del interior pero también una consecuente proyección hacia el exterior, un proyecto de “identidad” estudiado por el arquitecto Nagakura:

<< ¿Cómo habrían sido aquellos edificios que fueron pensados pero que nunca vieron la luz? La solución la aporta el japonés Takehiko Nagakura, padre del proyecto “Los monumentos no edificados”. Pura realidad-ficción.

La arquitectura puede ser comprendida como una sustancia que puede hallarse en diferentes estados más allá de la materialidad física. Originalmente, la obra arquitectónica ha sido un pensamiento en la mente de su autor que ha adquirido identidad y ha ido proyectándose desde ese interior hacia el exterior, desarrollándose mediante dibujos, anotaciones, maquetas... >>

... otro ‘recíproco’ manifiesto de la no-obra realizado por un oriental occidentalizado que establece unas notables reflexiones sobre el proyecto y la realización, incluyendo el estado intermedio ‘indefinido’ como “no-construido”:

<< Y posteriormente, a través del proceso de construcción, que sitúa a la idea conceptualizada en el contacto directo con la realidad. La construcción de un proyecto no significa su conclusión, ni física, ni intelectual. El cerebro del arquitecto contiene y conserva ideas que se originan y prosiguen su desarrollo, cuya esencia aparece o re-emerge durante la concepción de nuevos proyectos, durante la reflexión profunda ante el propio trabajo. Lo abstracto parece ir eligiendo sus propias formas de traducción a lo concreto y la actividad de la vida intelectual consiste también en la búsqueda que permita descubrir cuáles son esas formas precisas deseadas por las ideas que bullen en el interior. La materia de lo no-construido habita y rige la cabeza del arquitecto definiendo esa otra sustancia esencial de la arquitectura.>>⁶⁵⁰⁷

Pero en el caso de que la obra se construya, habrá debido de tomar en consideración la diferencia “normativa” Oriente / Occidente:

<< (...) la normativa es muy diferente a la de los países occidentales como España: la distancia entre los edificios viene fijada por el sol, por lo que en función de la altura de los edificios la separación entre estos deberá ser mayor o menor. Cosas del *feng-sui* cuyos principios rigen todo el proceso constructivo.>>⁶⁵⁰⁸

Retomando el ‘animado’ trabajo de un oriental-occidentalizado (Nagakura) observamos un curioso devenir tecnológico (“representación digital del espacio arquitectónico”) de la no obra en ‘otra’ obra re-nacida (quizás no muy distante del concepto oriental de la reencarnación):

<< Nagakura crea una experiencia de cada uno de estos edificios que ya no tiene nada que ver con una vivencia desde lo físico, sino desde lo etéreo e inmaterial. Así devienen, desde esta condición idea e idealizada, “monumentos”.

A mediados de los noventa, el japonés Takehiko Nagakura, especializado en la representación digital del espacio arquitectónico y conocimiento del diseño formal, y responsable del laboratorio de diseño y computación en el Massachusetts Institute of Technology, dio inicio a un proyecto cuyo objetivo era construir una serie de edificios que únicamente habían adquirido entidad dentro de la cabeza de sus autores. >>

... de esta manera la realidad deviene virtual. Nagakura monumentaliza algunos arquetipos de la arquitectura contemporánea que adquieren una ‘vívida’ dimensión espacio-temporal (“animación y lenguaje cinematográfico”):

<< Nagakura se enfrascó en un exhaustivo trabajo de recopilación y análisis de toda la documentación existente acerca del Monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin (1919-1929); del Dantéum de Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri (1938); de la Iglesia de Altstetten de Alvar Aalto (1967); del

⁶⁵⁰⁶ ZABALBEASCOA Anatxu, RCR. “Más importante que construir por el planeta es crecer como arquitectos”, El País – Babelia, 11 marzo 2006, p.20

⁶⁵⁰⁷ MASSAD F. - GUERRERO YESTE A., *Nagakura: ¿No construido?*, ABCD 739 1 a 7 abril 2006, p.48

⁶⁵⁰⁸ CRESPO Txema G. *Un arquitecto vasco en China*, El País, 30 julio 2006, p.30

Palacio de los Soviets (1931-32) y la Iglesia de Firminy (1961-70) de Le Corbusier; de la vivienda con elementos curvos (década de 1930) de Mies van der Rohe y de la Drive-in House (1968) de Michael Webb, proyectos que nunca fueron edificados, pero que Nagakura ha construido mediante *software* de animación y lenguaje cinematográfico, titulado a la serie de cortometrajes producidos *The Unbuilt Monuments*. >>⁶⁵⁰⁹

Buren en lugar de animación informática trabaja con fotografía, pero conceptualizada (*photo-souvenir*) y exótica cuando interviene en China:

<< Pie de foto: “De l’Azur au Temple du Ciel (photo-souvenir)”, octubre de 2004, intervención en el Templo del Cielo, Pekín. >>⁶⁵¹⁰

Aranda, Pigem y Villalta no van a realizar ‘obras de arte’ (arquitectura) en China (recordamos que en beneficio de su desarrollo interior) y que no obstante a partir de su interés por la pintura (aunque sin referirse específicamente a Buren), alcanzan una concepción unitaria (o global, diferente de la globalización), desde una armonización con la “naturaleza”:

<< R. Villalta: (...) Nosotros sentimos que vamos evolucionando como arquitectos, que crecemos, y eso es lo que nos interesa. Cuando éramos estudiantes en la escuela daban una formación fragmentaria. Te enseñaban a hacer las fachadas y ventanas, pero no que la arquitectura es un todo. No había una unidad. Pregunta: ¿Dónde descubrieron esa unidad? R. Villalta: En lo que te emociona. Al principio en los maestros: Mies, Kahn. Luego en el mundo del arte. Hace ya muchos años que nos fijamos más en la pintura que en la arquitectura. Eso nos hace pensar y evolucionar. Lo que buscamos es que al final los proyectos sean algo sustancial, (...) Creemos que la mano del hombre debe estar en armonía con la naturaleza pero que cada uno debe hablar con los mecanismos propios. >>⁶⁵¹¹

Buren también tiene negaciones, desde las más evidentes (sin “taller”) a las más sutiles (paradójica no obra, por conceptual), que sin embargo si tiene obra (efímera) en China, participando en contemporáneos intercambios artísticos Oriente / Occidente:

<< Célebre por sus bandas a rayas verticales, que alternan blanco y color en un ancho fijo de 8,7 cm, Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, Francia, 1938) ha explorado muchas otras formas, signos y juegos con la luz, tal como se observa en sus últimos trabajos con espejos, cristales, plexiglás y filtros de color, Buren no tiene estudio ni taller; trabaja siempre *in situ*, en espacios públicos, galerías o museos, en proyectos permanentes o muestras efímeras -algunos de los cuales requieren años para su desarrollo. Buren solapa y alterna sus proyectos desplazándose por numerosas ciudades: Castellón, Chicago, San Gimignano (Italia), Mainz (Alemania), Bruselas y Pekín son los últimos lugares donde ha desarrollado su obra. >>⁶⁵¹²

En cierta ‘reciprocidad’ con la obra efímera (en cierta medida monumental) de Buren en China, Nagakura trabaja con Occidente ‘construyendo’ monumentos no edificados pero tan visibles como los de Buren, utilizando para ello la tecnología digital:

<< El carácter visionario de cada uno de ellos, piezas fundamentales en la Historia de la arquitectura moderna, es el nexo que vincula entre sí estos *Monumentos No Edificados* a cuya construcción virtual comenzó a dar inicio Nagakura en un momento en que la tecnología digital se encontraba aún en sus primeras fases de desarrollo y se incorporaba como revolucionaria herramienta de visualización para los arquitectos, fundamentalmente para planear el posible aspecto finalizado de un proyecto. *The Unbuilt Monuments* surge dentro de este contexto de comprensión acerca del posible rol de las técnicas y procesos de visualización de la idea arquitectónica permitidos por lo digital. >>⁶⁵¹³

⁶⁵⁰⁹ MASSAD F. - GUERRERO YESTE A., *Nagakura: ¿No construido?*, ABCD 739 1 a 7 abril 2006, p.49

⁶⁵¹⁰ RODRIGUEZ Begoña, *Signo y color. Entrevista a Daniel Buren*, Lápiz 225, p.38

⁶⁵¹¹ ZABALBEASCOA Anaxu, *RCR*. “Más importante que construir por el planeta es crecer como arquitectos”, El País – Babelia, 11 marzo 2006, p.20

⁶⁵¹² RODRIGUEZ Begoña, *Signo y color. Entrevista a Daniel Buren*, Lápiz 225, p.34

⁶⁵¹³ MASSAD F. - GUERRERO YESTE A., *Nagakura: ¿No construido?*, ABCD 739 1 a 7 abril 2006, p.49

No puede saberse si ciertos arquitectos habrían construido “monumentos”, puesto que no han querido edificarlos. A pesar de no construir en China, Aranda, Pigem y Villalta desde un cierto desarrollo interior (“centrados”) parecen ‘próximos’ a cierta ‘lejana’ sabiduría oriental, aquella interesada en la naturaleza (como el *taoísmo*) y que en contra del *zeitgeist* occidental, elogia la lentitud (“ir despacio”):

<< Pregunta: ¿Creen que si construyen fuera perderán el control de sus proyectos.

R. Villalta: Más que el de la obra, el de la vida. Hay que elegir. Si haces cosas en las que no crees por probar, la vida se te va.

R. Aranda: Creemos que la arquitectura no gana con trasladarse lejos. La arquitectura más internacional se puede hacer en el medio más rural. Nuestros proyectos han salido de Olot publicados en las páginas de las revistas extranjeras. Ese reconocimiento nos satisface. El de salir fuera no nos atrae. Nos interesa mantener una relación muy estrecha con lo que hacemos. Estamos más centrados haciendo las cosas así. (...)

R. Villalta: Nos interesa mantener el control y puede que ese control lleve implícito ir despacio. Lo que no parece tener sentido es que lo primero que hagas sea grande y lejano. Es como empezar la casa por el tejado. >>⁶⁵¹⁴

Por el contrario para otros arquitectos que si desean construir en China, el resultado es paradójicamente equiparable (finalmente tampoco construyen), porque entre el proyecto y la obra, culturalmente se producen paradojas ‘bestiales’ (“arte taurino”) desde el exotismo arquitectónico inserto en la globalidad:

<< El arquitecto vizcaíno Diego Gasteiz viajó a China para construir una plaza de toros y se volvió con el encargo de proyectar una promoción de 2.500 viviendas en Taizhou, a 250 kilómetros de Shangai. En estos días, el autor de los nuevos cosos taurinos de Logroño, Vitoria o Illescas, ultima los detalles de ese proyecto de urbanización, con centro comercial incluido, en el que ha tratado de combinar las tendencias contemporáneas de la arquitectura occidental y oriental, de complejo encaje. Las relaciones con los técnicos y obreros chinos han sido complejas. (...)

La afición de los chinos por el arte taurino es conocida. Y ahora que la economía del país asiático va viento en popa, no es de extrañar que cuando le propusieron a Gasteiz diseñar una plaza cerca de Shangai, entendiera que podría ser un proyecto factible. >>⁶⁵¹⁵

No menos paradójica es la no obra occidental del oriental Nagakura, “entre” (“... lo arquitectónico y lo cinematográfico”) el ideal (proyecto) y la materialidad (obra):

<< Nagakura trasciende el intento historicista de ensayar una construcción virtual para mostrar al ojo cómo podría haber sido cierto edificio de haberse erigido. El tratamiento hiperrealista de los componentes plásticos, texturas, luz y brillos introducen al espectador en una nueva dimensión del edificio. (...) una búsqueda en la que se supera la recreación del edificio construido, transformando ésta en una indagación profunda de los ideales con que cada obra fue proyectada y creando una nueva materialidad que no tiene que ver con la idea de la construcción real. >>

... esta “nueva materialidad” parece sintonizar con la oriental filosofía del devenir (“los edificios devienen”) en este caso hacia “monumentos” (en terminología escultórica):

<< Al utilizar una forma expresiva que articula la intersección entre lo arquitectónico y lo cinematográfico. Nagakura crea un recorrido y experiencia de cada uno de estos edificios que ya no tiene nada que ver con una vivencia desde lo físico, sino desde lo etéreo e inmaterial en la que se percibe el cierto extraño potencial contenido en la existencia de esos proyectos, en su sustancia de hipótesis. Los edificios devienen, desde esta condición ideal e idealizada, “monumentos”. >>⁶⁵¹⁶

⁶⁵¹⁴ ZABALBEASCOA Anatxu, RCR. “Más importante que construir por el planeta es crecer como arquitectos”, El País – Babelia, 11 marzo 2006, p.20

⁶⁵¹⁵ CRESPO Txema G. *Un arquitecto vasco en China*, El País, 30 julio 2006, p.30

⁶⁵¹⁶ MASSAD F. - GUERRERO YESTE A., *Nagakura: ¿No construido?*, ABCD 739, 1 a 7 abril 2006, p.49

No obstante, este ‘artista’ de otra realidad (virtual) parece alcanzar finalmente cierto grado de libertad (“libertad de la mente”), quizás un acercamiento a la liberación espiritual o realización que históricamente ha venido interesando a Oriente:

<< La arquitectura siempre se ha movido entre la obligación de ser construida y la necesidad de sentirse ligada a formas que la mantuvieran próximas a lo subjetivo. Ejemplos como los de Claude Nicholas Ledoux (1736-1806), Giovanni Piranesi (1720-1778) o Etienne-Louis Boullée (1728-1799) evidencian que esa búsqueda cimentada en los campos de la imaginación impacta sobre la mente del arquitecto, produciendo nuevos modelos. Nagakura haciendo uso de la tecnología y tomando como modelo obras pensadas por otros, se sumerge en este mismo mundo de la virtualidad, de la construcción fantástica de la arquitectura, tan necesaria para repensar los modelos preestablecidos y para adentrarse en la creación de formas desde un estado más arraigado en la libertad de la mente. >>⁶⁵¹⁷

Buren antes de ‘obrar en Oriente ha realizado (1968) alguna ‘no-obra’ paradigmática, con notable incidencia y dotada de una semántica arquitectónica (cerrado por obras) que permite múltiples lecturas (“...tres o cuatro lecturas”) naturalmente “contradictorias”:

<< P.- En 1968, cegó la entrada de la Galería Apollinaire de Milán con sus “rayas”. En aquel momento, ¿hubiera querido clausurar las entradas a todos los museos, todas las galerías, como protesta?
R.- Sí y no. Fue mi primera exposición individual, y la paradoja es que cerré la galería. En todo lo que hago hay dos, tres o cuatro lecturas, y frecuentemente son contradictorias. El cierre de la galería es la apertura de mi obra. Se pueden decir muchas cosas de forma metafórica. La Galería Apollinaire es la puerta recubierta y cerrada. Es como la piel de un tambor, que depende de una buena caja para producir un sonido más o menos bello. En este caso, la galería -una de las más conocidas en ese momento-, aun cerrada, “resuena” como un tambor. >>

... y al final la radical no obra es coherentemente correspondida por el director de la galería:

<< R. La obra cierra la galería, pero no utilizándola, en mi opinión, en mayor medida de lo que haría una exposición “normal”. Detrás de la obra, como resonancia, se encuentra la historia de ese espacio. El director [Guido Le Noci] se entusiasmó tanto con la idea que consideró que aquella debía ser la última exposición de su galería, y tras ella la cerró definitivamente. >>⁶⁵¹⁸

Otras negaciones o fracasos de obra / exposición siguen apareciendo con posterioridad, destacando en 2002 una exposición (entre escultura y diseño) de Tobias Rehberger que “no se celebró”:

<< *Kingeli - recuerdo de un fracaso*: En el caso del cartel *kingeli*, diseñado para una exposición de la Kunsthalle de Basilea en 2002, falló la memoria de los comisarios; no tenían la menor idea de la exposición que no se celebró (¿;), ni del proyecto de Tobias Rehberger. Así pues el proyecto sólo existe en el recuerdo del artista y da casi la impresión de que éste se había inventado la historia. (...) El significado del letrero oscila, pues, continuamente entre la escultura y el objeto funcional. >>⁶⁵¹⁹

Más allá de esta ‘relación’ con Buren, observamos que Rehberger tiene una gran práctica en no-obras, incluso en proyectos relacionados con la naturaleza (en Münster):

<< *Esculturas. Proyectos en Münster 1997 - Producción del fracaso*:
La aportación al catálogo sobre la labor de Tobias Rehberger para “Esculturas. Proyectos en Münster 1997” parece en principio irritante: en lugar de un texto teórico sobre la obra creada para la exposición, el lector encuentra datos minuciosos sobre dos proyectos precedentes del artista que no se llevaron a cabo. Sólo al final describe Günter’s (Reiluminado), es decir, la instalación que sí acabó realizándose. (...) Tras unos meses de evaluación, el Vicario General Episcopal de la iglesia católica en Münster rechazó el proyecto (...) >>⁶⁵²⁰

⁶⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁶⁵¹⁸ RODRIGUEZ Begoña, *Signo y color. Entrevista a Daniel Buren*, Lápiz 225, p.43

⁶⁵¹⁹ Catálogo Exposición *Tobias Rehberger: Y die every day*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.76

⁶⁵²⁰ *Op. cit.* p.38

Los artísticos fracasos no-obra (“proyectos de Arte en la Construcción”) también se expanden a la naturaleza artificial:

<< “*Instalación de lluvia artificial*” - *Contra el éxito*: La planificación y el fracaso de la “instalación de lluvia artificial” para el área de servicio de la autopista Pratteln, Suiza, es ejemplar en diferentes sentidos: por un lado para el manejo artístico de Tobias Rehberger de grandes proyectos similares y por otro, para la ambivalencia generalizada de intereses económicos y conceptuales en el manejo de proyectos de Arte en la Construcción. >>⁶⁵²¹

Daniel Buren sí que realiza obra incluso con cerámica (material ‘entre’ natural y artificial) con “ausencia” de taller pero con referente constructivo / arquitectónico, bajo la denominación:

<< *Las cabañas de cerámica y espejo. Trabajo in situ*. EACC. Castellón. Hasta el 25 de junio 2006. La instalación que Daniel Buren ha preparado “in situ” para las salas del Espai de Arte Contemporáneo de Castellón es el mejor ejemplo práctico y tangible de lo que el artista entiende por pintura expandida. >>

... lo que, sin embargo, no le impide practicar una “pintura expandida” (incluso hasta China y ahora a Castellón) en sintonía con una estética relacional que trataremos:

<< (...) ha ido concibiendo cada una de sus “cabañas” a modo de manifiesto que resumía su manera de entender el hecho pictórico tras su experiencia BMPT y su crítica a los conceptos de ilusionismo, expresión, subjetividad, oficio, estética y mensaje. A partir de esos momentos lo más importante era el trabajo del artista y su relación con el taller (o de la ausencia de taller) siguiendo la tradición situacionista de formular una crítica a las instituciones, al museo y al medio artístico (lo que se conoce como crítica institucional). >>⁶⁵²²

La “crítica a las instituciones” en tanto concepto genérico, parece interesar tanto a Buren como a Rehberger que, con la citada no-obra de naturaleza artificial (*Instalación de lluvia artificial - Contra el éxito*), parece manifestarse explícitamente interesado por el “fracaso” de la “realización”:

<< Podría resumirse algo sarcásticamente que el elevado potencial de fracaso de estos intentos los convierte en objeto ideal de un juego (potencial) en el que corredores siempre nuevos son inscritos en la misma carrera (desde el punto de vista estructural) para comprobar dónde queda eliminado uno u otro. Aunque esto implique una simplificación exagerada, responde empero a una actitud radical de Rehberger en el manejo de proyectos dentro del ámbito no institucional, cuya realización sólo se considera la última etapa de un proceso. Aunque plantear propuestas que se consideran irrealizables no es una estrategia artística, el artista no somete su proyecto al dictado de la viabilidad, sino que cede esa decisión al eventual contexto, que en última instancia determina el trabajo ya concluido. >>⁶⁵²³

Buren en el citado proyecto de Castellón se aproxima a un peculiar concepto de diseño de interiores en el que resuenan ecos de naturaleza (“cuerpo biológico”):

<< (...) funciona como una metáfora del diálogo entre el mundo de las formas y el del cuerpo biológico (el espacio se compara con una caja torácica con elementos que se contraen y se dilatan). En esta obra - una de las más sofisticadas y complejas que recordamos, con seis grandes cabañas de 5,65 x 5,65 metros distribuidas a uno y otro lado del espacio central del EACC-, el “revés” aparece pintado de blanco sin otra concesión que su propia geometría cúbica, neutra y minimalista, mientras que el interior se encuentra totalmente recubierto de diseños abstractos compuestos con espejos y material cerámico. >>⁶⁵²⁴

... Rehberger, por su parte, ‘colecciona’ nuevos fracasos de obra, ahora relacionados con el diseño:

⁶⁵²¹ *Op. cit.* p.46

⁶⁵²² GUASCH Anna María, *¿Lo ves o no lo ves?* ABCD 749 del 10 al 16 junio 2006, p.40

⁶⁵²³ Catálogo Exposición *Tobias Rehberger: Y die every day*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.47

⁶⁵²⁴ GUASCH Anna María, *¿Lo ves o no lo ves?* ABCD 749 del 10 al 16 junio 2006, p.40

<< *Cenicero caja - función fallida*: El proyecto de la “caja cenicero” surgió en 2000 para *Recuerdo*, una acción del Banco Federal de Badem - Württemberg (LBBW) en el marco de los procesos internos de mejora. El banco decidió regalar una obra de arte, completando un premio en metálico, a los empleados que hubieran contribuido a mejoras en la empresa, (...) >>⁶⁵²⁵

La ética (“cuestión de conciencia”) aparece también como clave de los fracasos de esta obra-diseño (*Cenicero caja - función fallida*):

<< Pero la idea del cenicero tendía a suscitar justo esta reacción, que la empresa no quería esperar: emplazado en el lugar donde en los últimos años se había aspirado continuamente a liberar las salas del humo del tabaco, es privado de su función original. Sin embargo, para el observador (no fumador), en estado vacío entraña una provocación: para unos es el recuerdo de la limitación, para los demás un objeto no apreciado *per se*, que ni se desea poseer ni se necesita. En cualquier caso, el cenicero, reducido a su cualidad estética, se convierte en objeto autónomo y sólo en ese momento despliega su carácter de obra de arte, al convertirse las preguntas por su función y recepción en una cuestión (de conciencia) >>⁶⁵²⁶

Por otra parte, el diseño de interiores (expositivos) de Jorge Pardo en Barcelona establece una estética relacional (“arte y decoración”):

<< El proyecto de Jorge Pardo para la Colección de Arte Contemporáneo propone una reflexión sobre la práctica tradicional de la exposición de arte. El artista ha construido un suntuoso ambiente -cubriendo las paredes con relieves e iluminando la sala con extraordinarias lámparas de colores- para explorar una serie de obras de la colección. Arte y decoración se yuxtaponen en esta instalación estableciendo un juego ambiguo de jerarquías que pone en tela de juicio las convenciones sobre la presentación, el contexto y la percepción del arte. >>⁶⁵²⁷

El diseño de interiores cerámicos de Buren también es relacional, una obra “total”, realizada en pintura-cerámica entre la “arquitectura” y el “espacio público”:

<< Buren aparece cada vez más como un “artista total”: un artista que desde la pintura es capaz de recorrer los ámbitos de la arquitectura, del espacio público, de la teoría y también del “espacio escénico”, (...) se esconden complejos procesos de reflexión: desde el “repensar” el espacio arquitectónico, implicándolos en las narrativas del lugar (de ahí el hecho de que las cabañas estén hechas no con capas de pintura, sino con azulejos de la industria cerámica de la zona de Castellón) hasta el repensar la pintura desde la teoría. >>

... Buren sitúa la obra cerámica entre la pintura y la escultura “expandida” (+ s), incluso dotada de un soporte teórico entre lo “visible y lo invisible”:

<< Llama la atención, por ejemplo, lo poco conocidos que resultan los textos de Buren y, sobre todo, su pocas veces citado concepto de “pintura expandida”, en contraposición con el desgastado uso del concepto de “escultura expandida” de Rosalind Krauss. >>⁶⁵²⁸

El ‘teórico’ oficio escultórico de Jorge Pardo en Barcelona, incide sobre el cuestionamiento de la identidad disciplinar, valorando la disolución de fronteras:

<< El trabajo de Jorge Pardo (...) se sitúa en un terreno fronterizo entre las disciplinas artísticas, como la escultura y la pintura, y aquellas más funcionales, como la arquitectura y el diseño. Con su obra ha contribuido a ampliar la práctica del arte, desarrollando una gran variedad de actividades que incluyen la creación de objetos, la presentación de exposiciones, las intervenciones arquitectónicas y los proyectos de diseño y decoración. Sin embargo, este artista no usurpa en ningún momento el papel del arquitecto o del interiorista. Jorge Pardo define su obra como escultura sin atender a los posibles límites tradicionales de

⁶⁵²⁵ Catálogo Exposición *Tobias Rehberger: Y die every day*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.52

⁶⁵²⁶ *Op. cit.* p.53

⁶⁵²⁷ Catálogo de mano *Jorge Pardo. Un projecte per a la Col.lecció d'Art Contemporani Fundació “la Caixa”*, Barcelona, 2004, p.1

⁶⁵²⁸ GUASCH Anna María, *¿Lo ves o no lo ves?* ABCD 749 del 10 al 16 junio 2006, p.40

esta disciplina, sino por lo que significa como interrogación sobre nuestra situación y nuestra relación con todo lo que nos rodea. >>⁶⁵²⁹

Más allá de la desaparición de fronteras disciplinares, surge la desaparición programática de la obra de Buren en Castellón (“la obra deberá desaparecer al final”):

<< Es en estos textos donde podemos ir descubriendo algunas de las ideas básicas para entender el pensamiento de Buren: el buscado carácter efímero de sus “cabañas” (la obra deberá desaparecer al final de la exposición, a pesar de su vinculación inicial con el espacio) (...); el carácter discursivo del lugar, que acabará imprimiendo todo su carácter tanto formal como arquitectónico, psicológico o político al objeto -de ahí la proclamada inexistencia de toda idea preconcebida en la mente del artista (...)-; y, finalmente, la voluntad de perturbar y hacer “explotar” el espacio, en lugar de acomodarse o insertarse pacíficamente en él (“la explosión permite trinchar, destripar el paralelepípedo y, por tanto, permite entrar en él”) >>⁶⁵³⁰

Saltamos de Castellón a Valencia, de Buren a Espinosa y descubrimos una sorprendente participación artística, anticipatoria de la no-obra:

<< Dos jóvenes que se dieron a la fuga arrojaron ayer de madrugada una botella con gasolina a los fragmentos de la falla oficial de Valencia, que ya estaban preparados en la plaza del Ayuntamiento para su montaje con vistas a las fiestas de la próxima semana. El fuego quemó la estructura de tres figuras, conocidas como *ninots* en el argot fallero. Otra también quedó afectada por las llamas. >>

... otra versión del fracaso de la obra, en función del concepto de desaparición programática (fuego):

<< El monumento fallero una alegoría del *Imagine* de John Lennon. dominada por una figura central femenina que alcanza los 25 metros de altura, no podrá lucir exactamente como estaba ya ejecutada y a falta de ser montada. El artista, Ramón Espinosa, se ha comprometido a reconstruir el remate del monumento, la cabeza de la figura central, para el próximo día 15, aunque será de un material de peor calidad. >>⁶⁵³¹

Paradójico devenir, de la no obra (desaparición ‘no-programada’) a la obra (solidaridad artística) que pasará a no-obra (desaparición programada):

<< La falla del Ayuntamiento de Valencia para esta edición 2006 ha costado 190.000 euros y está compuesta por 35 figuras. El gremio de artesanos ha puesto a disposición del taller de Espinosa su colaboración para lograr que el monumento luzca, sin más contratiempos (...)
“Es un acto repugnante desde el punto de vista del respeto y la convivencia”, dijo de este ataque la alcaldesa, Rita Barberá. >>⁶⁵³²

La colaboración-‘relacional’ entre artistas falleros podría sintonizar con otro tipo de relación más conceptual. Así Buren, como otros artistas (recientemente citados), practica una “estética relacional”:

<< Es el espectador el que mira “a través” de, no “a lo largo de”, el que tiene que discernir entre lo real y lo ficcional; el que proyecta su corporalidad en una obra entendida como un organismo vivo. A veces, sin embargo, Buren se lo pone difícil a un espectador que quiere seguir viendo “crítica” institucional en sus obras: el mundo de las formas y un cierto decorativismo nos llevaría a otra lectura de Buren: la que deriva del tema “la decoración como crítica”, que parece interesar cada día a un mayor número de creadores contemporáneos, sobre todo a los vinculados a la estética relacional, entre ellos, Liam Gillick, Jorge Pardo o Tobias Rehberger. >>⁶⁵³³

⁶⁵²⁹ Catálogo de mano Jorge Pardo. *Un projecte per a la Col.lecció d'Art Contemporani Fundació “la Caixa”*, Barcelona, 2004, p.1

⁶⁵³⁰ GUASCH Anna María, *¿Lo ves o no lo ves?* ABCD 749 del 10 al 16 junio 2006, p.41

⁶⁵³¹ GARRIDO L. - ALTAMIRA M. *Atacada con un ‘cóctel molotov’ la falla del Ayuntamiento*, El País 11 marzo 2006, p.31

⁶⁵³² *Ibidem.*

⁶⁵³³ GUASCH Anna María, *¿Lo ves o no lo ves?* ABCD 749 del 10 al 16 junio 2006, p.41

De Castellón a Barcelona y por ‘alusiones’ de estética relacional valoramos como presenta el arquitecto Jorge Pardo una confluencia disciplinar:

<< Nacido en La Habana en 1963, Jorge Pardo vive en los Estados Unidos desde los seis años. Estudió biología en Chicago y arte en Los Angeles, donde reside actualmente. A lo largo de los noventa, Pardo se reveló como un creador singular que lleva a cabo su trabajo en un área en la que se entremezclan diferentes ámbitos. Pintor y escultor, su obra se ramifica hacia la arquitectura, el diseño de interiores y el diseño gráfico para volverse provocadoramente original en la confluencia entre diferentes disciplinas y discurso artísticos. >>⁶⁵³⁴

También por ‘alusiones’ de estética “relacional” nos interesamos por Lozano Hemmer y su práctica de una “arquitectura relacional” que valora el proyecto como una premeditación sistemática:

<< Desde hace varios años este artista mexicano-canadiense [LOZANO-HEMMER] lleva realizando proyectos que él mismo llama “arquitectura relacional”, en los que altera la lectura de una arquitectura urbana mediante intervenciones tecnológicas. *Alzado Vectorial* es el cuarto proyecto de esta serie (...) El esfuerzo colectivo de cientos de miles de creadores crearon un rítmico ballet lumínico, cuyo impacto sobre el cielo de México genera reflexiones fascinantes sobre la compleja relación entre el espacio urbano y el ciberespacio. >>⁶⁵³⁵

Los fracasos de obra de Tobias Rehberger parecen confirmar el fracaso de ‘otra’ estética relacional (“del artista y de la comisión”):

<< *Cultural axis en Rotterdam - Comission imposible*: Más productiva que Münster -en relación al número de proyectos presentados- fue la invitación a diseñar un proyecto para el *Cultural Axis* de Róterdam, con una diferencia fundamental, los esfuerzos del artista y de la comisión no condujeron a resultado alguno. De siete propuestas, ni una sola se puso en práctica. >>⁶⁵³⁶

Por otra parte, observamos como aparece literalmente el término “estética relacional” en la arquitectura expositiva del Palais de Tokyo (que no está en Japón sino en París):

<< Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans, directores del Palais de Tokyo en París, han hecho de este nuevo centro de arte el templo de la llamada “estética relacional”. Un movimiento para el cual el arte es un medio de reencuentro con la realidad más desnuda. Donde las acciones cotidianas ocupan el “lugar sagrado”, en vez de los objetos para la evasión que defendía la vieja tradición. >>

... que sorprendentemente se interesa por el “sagrado” “vacío” “budista”, para dotar de una dimensión sagrada al proyecto creativo, que no obstante asume las acciones cotidianas (algo natural en el zen):

<< (...) los turistas caminan entre una especie de oxímoron museístico, el “Mu” budista (el vacío), un lugar donde opera un cierto estremecimiento de la realidad hasta su vacío insustituible. Esta es la cualidad más amable del espacio concebido por Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans, defensores de la llamada “estética relacional”, un movimiento artístico que sugiere que el arte no es el lugar ficticio y de evasión que entendía la vieja tradición, sino un medio para encontrar de nuevo la realidad, en donde las acciones cotidianas ocupan el “lugar sagrado” del proyecto creativo.>>⁶⁵³⁷

El vacío arquitectónico también comparte el concepto de ausencia con la obra escultórica ausente (en este caso valenciana),

⁶⁵³⁴ Catálogo *Jorge Pardo. Un projecte per a la Col.lecció d'Art Contemporani Fundació "la Caixa"*, Barcelona, 2004, p.6

⁶⁵³⁵ CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.77

⁶⁵³⁶ Catálogo Exposición *Tobias Rehberger: Y die every day*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.56

⁶⁵³⁷ MOLINA Angela, *El 'palais' del 'sushi'*, El País - Babelia, 21 septiembre, 2002, p.17

<< La falla de la plaza del Ayuntamiento fue atacada en la madrugada de ayer con productos inflamables. El fuego dañó varios de los ninots, aún sin montar. El acto vandálico ha coincidido con la aparición de pasquines contra estas fiestas firmados por un grupo antifallero. >>

Esta denominada “*cremá vandálica*” cuestiona el concepto mismo de “identidad”, mediando una desaparición ‘anticipada’ de obra:

<< El gamberismo siempre es condenable. Nunca entendible. Cuando un acto vandálico sólo daña algo material, su verdadera trascendencia está en el sufrimiento que causa en las personas este hecho malintencionado. Ayer, los valencianos fueron amaneciendo con una noticia muy desagradable. Dos importantes figuras del remate de la falla del Ayuntamiento, la que representa a la capital de la Comunidad Valenciana, habían sido quemadas durante la noche. Unos gamberros quisieron ser héroes no se sabe de qué, dañando algo que la mayoría de los valencianos sienten como propio. Simplemente demostraron que son villanos en una tierra que no entienden. >>⁶⁵³⁸

Por el contrario, las señas de identidad en Buren no inciden sobre el concepto de lo propio, sino más bien sintonizan con el concepto *ready-made* (hallazgo en elemento cotidiano), mediando una súbita comprensión (*satori* o iluminación del budismo zen) o también un científico ¡eureka!:

<< P.- Se considera decisivo en su carrera el hallazgo en septiembre de 1965 de las telas de franjas blancas en el mercado de Saint-Pierre de París, que a partir de entonces emplearía como un signo en su obra.

R.- (...) Un día encontré esa tela y la utilicé para pintar como lo hacía en aquella época, en los años sesenta. Era un algodón ligero, como el utilizado para hacer cojines. Poco a poco, abandoné la pintura y mantuve ese signo, ese alternar blanco, color, blanco, color... Seguí trabajando con ese elemento durante más de 40 años. >>⁶⁵³⁹

El “signo” (identidad) de Buren es único y variado, una característica que en cierto modo también aparece en el contexto valenciano de la citada desaparición ‘anticipada’ de obra y cuyas “señas de identidad” devienen múltiples (“el arte, el color, la luz, la pólvora,...”):

<< Las fallas son el sentimiento del pueblo valenciano. Los monumentos de cartón son el motivo principal de una fiesta que rebosa arte y folclore popular. Quemar parte de la falla municipal es atentar contra el pueblo valenciano. Herir el corazón donde se dan cita el arte, el color, la luz, la pólvora, el ruido, las flores o la belleza. Pero los valencianos se crecen ante la adversidad y se unen ante la desgracia. Nadie podrá acabar nunca con sus señas de identidad. >>⁶⁵⁴⁰

La identidad de Buren también implica múltiples conceptos integrados en la “firma” (bandas alternas de 8,7 cm. de ancho) que cuestionando el material de la obra (realización) deviene “patrón universal” (globalización artística):

<< P.- Se ha convertido, de hecho, en una especie de imagen de marca, como una “firma”, o algo casi “patentable”.

R.- Si lo hubiera pensado así, hubiera sido una contradicción, porque la idea era justamente emplear una forma que no es original. Esa forma existe desde siempre, es casi estándar. Se utilizaba hace 5.000 años, hace 10.000 años... Se trata de un patrón universal. Yo lo utilizo como un signo, y éste, que se repite. Las cabañas, por ejemplo, son cubos, y no bandas, obviamente. En los diseños que recubren sus paredes hay cuadrados, zig-zags, rombos... Y, aunque siempre se encuentre el contraste blanco-color en tela, blanco-color en papel, etc., cada vez es diferente. >>

... y esto, paradójicamente, desde la negación de la originalidad, en cierta medida identificable con la disolución del ego. Empleando incluso un material dotado de identidad (“cerámica”) que también es propio de la citada zona valenciana y caracteriza la “obra” aquí citada (distinta a “otros proyectos”):

⁶⁵³⁸ DOMENECH Javier, *Fuego a destiempo*, ABC 11 marzo 2006, p.2

⁶⁵³⁹ RODRIGUEZ Begoña, *Signo y color. Entrevista a Daniel Buren*, Lápiz 225, p.40

⁶⁵⁴⁰ DOMENECH Javier, *Fuego a destiempo*, ABC 11 marzo 2006, p.2

<< R.- La utilización de la cerámica confiere una calidad visual que nunca he empleado en otros proyectos. Si se trata de papel pegado, sería otra historia. Incluso si fuera un papel a rayas, no obtendríamos el mismo dibujo, porque cada material tiene su lógica. Si la hubiera hecho con papel, tela o cristal, sería otra obra.>>⁶⁵⁴¹

02.8.15- Obra escultórica ‘cuestionadora’ de la identidad

Al constatar que la identidad artística de Buren se vuelve paradójica (incluso incomprensible), observamos también que ‘el proyecto’ (negativo) de ‘desaparición’ de la personalidad del artista en un “signo” impersonal deviene misteriosamente signo de identidad. Ahora valoramos otro misterio artístico, cierto ‘ocultismo’ latente en la desaparición de una obra maestra ‘irrepetible’:

<< ¿Es posible que un grupo escultórico de 38 toneladas desaparezca sin dejar rastro? Es posible. El montaje *Equal-Paralell / Guernica-Bengasi*, de Richard Serra, está en paradero desconocido desde hace dos lustros. Esta obra de arte, compuesta por cuatro enormes bloques de acero, estuvo depositada durante varios años en un almacén de Arganda del Rey (Madrid), hasta que su propietario fue embargado por deudas. En 2001, el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social ocupó ese solar y construyó allí sus archivos generales. La Brigada de Delitos contra el Patrimonio investiga el caso. Un expleado del almacén deja caer la sospecha de que la escultura quedase sepultada bajo el jardín o el conjunto de edificios oficiales. >>⁶⁵⁴²

A este respecto recordemos que ‘sepultar’ obras anteriores ha sido una práctica habitual (hasta cierto punto inconsciente) desde hace milenios, desde la civilización mesopotámica incluso:

<< Los desechos urbanos duran a veces tanto como la naturaleza. El promontorio sobre el que se asienta la actual Arbil (antigua Arbela) en Irak, son en realidad los desechos acumulados durante 6.800 años de población continuada. >>⁶⁵⁴³

Incluso la acumulación misma (a modo de ‘sepultamiento’ sistematizado) puede devenir naturalmente creativa, quizás hasta artística e incluso llegar a equipararse con los procesos de la naturaleza:

<< La acumulación de desechos puede hacer un terreno útil. La famosa “montaña de basura” de Berlín (originalmente llamada Teufelsberg, literariamente “La montaña del diablo”), esta colina de 100 m. de altura, construida durante las décadas de 1960 y 1970 a partir de los escombros de los bombardeos, está ahora cubierta, ajardinada y en uso. Es una llanura plana y arenosa donde hay espacio para esquiar, toboganes, un observatorio, una viña y un mirador (con las mejores vistas sobre Berlín Este). El presidente del consejo municipal de Nueva York soñó con un Grand Teton de basura en Pelham Bay, una montaña de desechos compactados de 800 m de altura, que podría ser utilizada para recreo por un lado mientras por el otro seguiría creciendo. Colinas semejantes se han propuesto para el plano de Chicago, colinas que podrían alcanzar los 300 m. en 20 años. >>⁶⁵⁴⁴

Manteniendo este histórico concepto de ‘desecho-basura’, recordamos que el caso Serra en Madrid forma parte de una historia de misteriosas desapariciones en el arte contemporáneo, relacionadas con el cuestionamiento de la identidad de la obra (‘tutelada’ por una empleada de la limpieza). En 2004 en Londres, también arte y “basura” vuelven a explicitarse como principio de identidad integrado:

⁶⁵⁴¹ RODRIGUEZ Begoña, *Signo y color. Entrevista a Daniel Buren*, Lápiz 225, p.43

⁶⁵⁴² DUVA Jesús, *Un misterio de 38 toneladas*, El País 26 marzo 2006, p.50

⁶⁵⁴³ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.130

⁶⁵⁴⁴ *Op. cit.* p.196

<< Una empleada de la limpieza de un museo de Londres tira a la basura una bolsa con desperdicios que formaba parte de una obra de arte.

Nada es lo que parece en el arte contemporáneo. Una bolsa de basura puede dar para hondos debates si capta el tema con la suficiente perspectiva. Pero la señora de la limpieza del museo Tate Britain debía de andar demasiado ocupada para meterse en esas reflexiones y optó por la eficacia: vio una bolsa transparente con papeles y cartón y la depositó en el contenedor correspondiente. >>

... la autoría aparece compartida entre Gustav Metzger y “la señora de la limpieza”:

<< Lástima que ese objeto fuera parte de una instalación del artista alemán Gustav Metzger, seleccionada para una exposición sobre el arte de los sesenta. Los portavoces de la Tate Britain se olían el cachondeo que se avecinaba y han querido guardar en secreto esta ‘performance’ de la señora de la limpieza, ‘celebrada’ a solas el 30 de junio pasado. Pero al final han confesado y así han suscitado la enésima disputa sobre si el arte contemporáneo merece o no un respeto. >>⁶⁵⁴⁵

La frontera del absurdo artístico retrocede hasta 2001, también estableciendo la identidad arte-basura, entonces a cargo de un “empleado de la limpieza”:

<< Un empleado de la limpieza barrió una instalación de arte de Damien Hirst convencido de que se trataba de pura y simple basura. En el suelo de la Galería Eyeston de Londres, Emmanuel Asare tropezó con una pila de botellas de cerveza, tazas de café, ceniceros con restos de cigarrillos... y no se lo pensó dos veces. Recogió la *basura*. Una portavoz de la galería confirmó ayer el incidente, aunque aseguró que la pieza ha podido reinstalarse en su distribución original. “Puede venir bien para fomentar el debate sobre lo qué es arte y qué no es arte, lo cual siempre es saludable”, dijo. >>

En este caso el prestigioso artista Damien Hirst comparte la autoría gustosamente (“históricamente divertido”) con Emmanuel Asare:

<< La reacción de Hirst, destacado exponente de la generación de *Young British Artists*, fue igualmente lógica. De acuerdo con la portavoz de la galería, el episodio le ha parecido “históricamente divertido”. La instalación en cuestión está en venta y podría cambiar de manos por millones de pesetas. >>⁶⁵⁴⁶

Esta anécdota de Hirst se recuerda años después con una natural alusión a Duchamp:

<< Desde que Marcel Duchamp mostró su urinario en 1917, sin más aditamentos que los que venían de fábrica, los materiales poco o nada nobles han entrado a saco en las galerías y museos. Hace tres años, el artista británico Damien Hirst (participó en la exposición inaugural del Guggenheim Bilbao), se encontró con que otra señora de la limpieza había tirado a la basura su inspirada instalación compuesta por un cenicero lleno de colillas, botellas y paquetes de tabaco vacíos: un duro paseo por su condición existencial que la empleada no supo apreciar. >>

En la frontera del absurdo artístico el caso de la empleada en el 2004, inconscientemente parece conectar con la esencia conceptual propuesta hace décadas por Metzger, que asumió el hecho y “repuso la bolsa” de arte / basura desaparecida / destruida (y ‘proyectada’ para que “se autodestruya en un máximo de veinte años”):

<< Gustav Metzger, de 78 años quizá piense que la señora tenía razón y que ha sido la única que ha sobrevalorado la superchería museística y entendido de verdad su obra. El artista inventó el denominado ‘arte autodestructivo’ en 1969 y, seis años más tarde, realizó un simposio al que asistieron John Lennon y Yoko Ono.

Para hacer una obra de arte vale todo, decía Metzger, a condición de que se autodestruya en un máximo de veinte años. La obra del artista, cuyos padres y un hermano murieron en el holocausto nazi, ha durado más. La voracidad de los museos por la conservación traicionó sus iniciales propósitos autodestructivos. Quizá la señora de la limpieza haya sido la única que la ha leído correctamente, aunque el propio Metzger no perdió el tiempo y repuso la bolsa el mismo día de su desaparición. >>⁶⁵⁴⁷

En el caso del 2004 el artista también optó, como Reinhardt y Serra, por re-construir gratuitamente la obra, cuestionando así su ‘artística’ identidad. Un cuestionamiento que curiosamente parece reforzado por el lenguaje cuando diferentes fuentes documentales le

⁶⁵⁴⁵ ESTEBAN I., *Entre el arte y la basura*, El Correo 28 agosto 2004, p.72

⁶⁵⁴⁶ GOMEZ Lourdes, *Arte basura o la basura del arte*, El País 20 octubre 2001, p.45

⁶⁵⁴⁷ ESTEBAN I., *Entre el arte y la basura*, El Correo 28 agosto 2004, p.72

cambian el apellido a Gustav Metzger => Metzeger, como azarosa contribución al cuestionamiento artístico de la identidad:

<< La instalación de Metzeger: *Recreación de la primera demostración pública de arte autodestructivo* (1960/2004)

La pieza formaba parte de una instalación de Gustav Metzger expuesta en la Tate Gallery.

(...) Cumplidora con su trabajo, tomó la bolsa de plástico transparente, en la que había papel de periódico y cartones rotos, y la lanzó al contenedor junto con los demás desperdicios. >>

... aunque en este caso el original artístico fue encontrado antes de ser destruido, no obstante, se desechó su restauración:

<< Un día antes de que el 30 de junio se abriera la exposición *Esto fue mañana: arte y los sesenta*, el autor de la instalación se percató de la ausencia de la bolsa, que debía estar junto a un mural de nylon corroído por pintura ácida. El alemán Gustav Metzger, de 78 años, había reproducido para la muestra de la Tate su obra de los años sesenta *Primera demostración pública de arte autodestructivo*. Cuando Metzger puso ese título poco sospechaba que parte de su obra, la bolsa de basura, se iba a 'autodestruir' de verdad, aunque con la ayuda de una señora de la limpieza. Alertadas las autoridades de la Tate, la bolsa fue hallada en el contenedor y aunque quien la retiró no la había abierto, había quedado tan chafada que Metzger juzgó apropiado componer otra. No le fue muy difícil. >>⁶⁵⁴⁸

... y esta misma fuente documental resume la historia reciente del arte-basura en Inglaterra:

<< Para evitar que se produzca de nuevo la confusión, el personal de limpieza ha sido advertido de que el plástico transparente y su contenido son una obra de arte. Por si acaso, además, por la noche se cubre para que no vuelva a producirse el error. El museo no ha desvelado el coste que le ha supuesto el daño causado a la pieza de Metzger, y ha mostrado su comprensión por el fallo cometido por la empleada. "¿Cómo iba a saber lo que se suponía que era?", comentó un portavoz de la Tate Britain.

Metzger ha presentado su composición como una explicación de que "pinturas, esculturas y construcciones tienen una existencia finita, después de la cual pueden ser destruidas". Se diría que, con su equivocación, la mujer no hacía más que dar cumplimiento a lo deseado por el autor. >>

Metzger pero antes también Hirst asumen con naturalidad la identidad 'insustancial' de la obra (necesariamente contingente desde una perspectiva temporal):

<< No es la primera vez que en los museos británicos una pieza de arte contemporáneo es confundida con despojos. Ya ocurrió hace tres años con una instalación de Damien Hirst. Su obra era un conjunto de botellas, cajetillas de cigarros, ceniceros llenos de colillas y botes de pintura que pretendían reflejar el caos del estudio de un artista. El personal de limpieza juzgó que en realidad se trataba de porquería y todo fue arrojado a la basura. Las piezas fueron recuperadas y vueltas a colocar en la exposición. >>⁶⁵⁴⁹

Unos años antes y en un entorno más próximo las obras también son "agredidas" (en este caso deliberadamente) y consecuentemente el arte o más concretamente los "artistas" también son puestos en "entredicho":

<< En un breve artículo que escribió por esos días [1992] con su apretado estilo literario. Oteiza justificaba la agresión que había padecido una instalación de Ibarrola en Vitoria a manos del pintor Iñurrieta, calificándola como "reacción radical contra nuestra ciudades congestionadas de pedruscos adornos monumentos" >>

Este texto continúa con una proyección crítica hacia la "naturaleza" urbana y corresponde al artículo de J. Oteiza, "Agresión cultural y protesta /a favor de Iñurrieta" (*El Mundo*, País Vasco, 19-XII-1992) que aparece en el contexto que Muñoa titula *De 1992 a 1996. Obras de arte agredidas y artistas en entredicho*:

<< De sus palabras se deducía que previamente, en un alarde de protesta, había sugerido recoger todos los monumentos de Bilbao en un parque-museo que se crearía en sus afueras para devolver "Naturaleza a la ciudad, espacios libres y altos en suelos acompañados de planos de hierba y agua". >>⁶⁵⁵⁰

⁶⁵⁴⁸ BLASCO E.J. *Una señora de la limpieza confunde una obra de arte con una bolsa de basura*, ABC, 28 agosto 2004, p.36

⁶⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁶⁵⁵⁰ MUÑOA Pilar, *Oteiza, la vida como experimento*, Alga, Irún, 2006, p.235

A su vez la defensa de la agresión realizada por un artista a otro queda en “entredicho” cuando la propia obra de Oteiza es agredida en una supuesta “defensa del medio ambiente”:

<< Pocos días después, una de sus esculturas resultaría seriamente dañada por obra de unos desconocidos. Se trataba de la estela dedicada al padre Donosti en Agiña, cerca de Lesaka (Navarra). Los agresores, un extraño Aralar Komando Kulturala, a través de una pintada perpetrada en la parte posterior de la estela y de unos textos fotocopiados dejados en su proximidad, reivindicaban la defensa del medio ambiente y de los restos arqueológicos del entorno. >>

El autor es identificado y sorprendentemente parece ser un artista (no como el personal de limpieza en los casos citados de Hirst y Metzger) tal como aparece en el artículo de M. Remón, “Aspiazu en libertad provisional con fianza de un millón de pesetas” (*El Diario Vasco*, San Sebastián 14-VI-1993, p.67)

<< Al parecer, el presunto responsable era el escultor Koldo Aspiazu, antiguo discípulo de Oteiza, con el que se había enfadado hace tiempo. La Fundación Jorge Oteiza pide que se apliquen medidas legales a los autores de los daños causados a la estela. En junio de 1993, la Audiencia de Pamplona decretó la apertura del juicio oral contra Aspiazu, que quedó en libertad provisional bajo fianza de un millón de pesetas. >>⁶⁵⁵¹

Hemos constatado como Metzger y años antes Hirst asumen el deterioro e incluso la desaparición de la obra. Sin embargo, casi una década antes, en 1992, encontramos este paradigmático deterioro de una escultura de Oteiza (que se había inaugurado el 20 de junio de 1959 y que estaba situada en Agiña a 562 m. de altura en plena naturaleza). Oteiza que defendió a Iñurrieta (ataque a Ibarrola) no asume el deterioro de su obra. Será, sin embargo, Chillida, con quien Oteiza estaba enemistado (su histórico abrazo de reconciliación Chillida / Oteiza no se produce hasta el 15 de diciembre de 1997 en Zabalaga) quien le defenderá:

<< 1992 – Atentado contra la estela dedicada en Aguiña (Lesaka) al padre Donostía. 1993.- Chillida califica de “disparate irracional” el ataque a la estela de Agiña. >>⁶⁵⁵²

Sorprendentemente el ataque se repite meses después:

<< 1993.- Oteiza insiste en su deseo de aislarse del mundo. Nuevo ataque a la estela de Aguiña (febrero)>>⁶⁵⁵³

No obstante Guillermo Zuaznabar (pero ya ‘desde’ 2006) en el texto (*Dentro de Agiña*). *El tablero*, manifiesta un previo descuido de la *Piedra*, pero también un elogio de la ‘ruina’:

<< Cuando no olvidada por sus vecinos, la piedra ha sido agredida y maltratada. Con las aristas melladas, presenta un perfil bien diferente de lo que fue. Desfigurada, roma pero resistente, (...) >>

... y el autor de la escultura también tiene su propia vivencia de la ‘ruina’:

<< “Quise volver por Oyarzun a Lesaka, para detenerme en Agiña. Encontré muy maltratada la piedra, magulladas las aristas, la encontré sufrida, envejecida mas entera y hermosa, indestructible, más viva y espiritual que nunca.” Jorge Oteiza en: José Luis ANSOAREANA, *Aita Donosita. Padre José Antonio de San Sebastián. José Gonzalo Zulaica Arregui*, Kutxa, Donostia 2004, p.174 >>⁶⁵⁵⁴

⁶⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵⁵² MARAÑA Félix *Jorge Oteiza, elogio del descontento*, Bermingham Edit., San Sebastián, 1999, p.239

⁶⁵⁵³ *Op. cit.* p.240

⁶⁵⁵⁴ ZUAZNABAR Guillermo, *Piedra en el paisaje*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona, 2006, p.31

Observamos, también, que la acusación ‘popular’ se hace explícita mediante “Varias firmas” en el artículo “La crisis del arte vasco” (*El Diario Vasco*, San Sebastián 14-I-1993, p.66):

<< Los destrozos padecidos por obras de arte de Ibarrola, Oteiza e Iturrarte causaron preocupación y un rechazo generalizado. Pero resultaba llamativo que los agresores fueran artistas. La prensa dedicó varios artículos a un suceso que según los entendidos del mundo de la cultura había puesto en evidencia la crisis del arte vasco y en general las del “hacer arte”. En una carta manifiesto firmada por varios “artistas y pensadores” se exponían una serie de reflexiones al respecto. >>

... la ‘naturaleza’ (“ecologismo”) es absuelta en este juicio mediático y la acusaciones se reparten equitativamente entre los artistas:

<< Los firmantes no creían “que deban buscarse explicaciones de estos sucesos en ideologías políticas (nacionalismo o ecologismo), sino en la negativa evolución del propio mundo de la cultura y del arte”. Bajo las pretendidas teorías éticas y estéticas manifestadas por los agresores, ellos veían unos móviles más bien vulgares: “egolatría y narcisismo inagotable de unos, lucha sucia de otros por más cuota de poder y mayores subvenciones”. >>⁶⁵⁵⁵

Las acusaciones a los “unos” de egocentrismo (“egolatría y narcisismo inagotable de unos”) parecen tener cierto fundamento, en el caso de que hubieran ido dirigidas a Oteiza:

<< El de Oteiza es un fracaso anunciado mil veces y celebrado algunas, pero no por eso más fácil de aceptar: “Estoy contento de haber fracasado. Hubo un momento en el que pude triunfar. Pero a mí no me ensuciaban mi currículum vitae. Yo he fracasado y soy feliz”. >>⁶⁵⁵⁶

Finalmente el “fracaso” artístico de la obra (en un sentido amplio) deviene mito:

<< (...) reclamar el fracaso como premio, no era más que una forma de proclamar la magnitud de sus aspiraciones. El héroe debe fracasar en prueba de lo sobrehumano de sus empresas: el castigo es la única recompensa que le es adecuada y la manera de que la grandeza de los impulsos que nacen de su impetuoso corazón puedan ser reconocidos públicamente. >>⁶⁵⁵⁷

En cierto modo también es un tanto ‘mítico’, y en la frontera del absurdo identitario de la obra, el caso del arquitecto Luca Luciani, “s.XVIII-XIX, suizo italiano de la región de Trissino”. Recordemos su cuestionamiento artístico que implica el devenir del dibujo a la maqueta y finalmente a la realidad, en una búsqueda conceptual (casi mística) de la verdad:

<< Dotado con una especial capacidad como dibujante (...) se mostraba siempre insatisfecho con el resultado (...) en su opinión el dibujo en todas sus variantes y matices, resultaba inútil para transmitir los aspectos específicos del arte de la construcción. >>⁶⁵⁵⁸

Del dibujo a la maqueta, la diferencia entre presentación y representación aparece insalvable:

<< Intentó entonces buscar un sistema nuevo de expresión plástica que superase estas limitaciones, ensayando maquetas que reprodujesen no sólo los edificios sino también sus entornos, con las figuras más características, la vegetación, la luz, etc. (...) era imposible recoger la sensación que produce el espacio interior de los edificios. >>

... y, finalmente, de la maqueta de nuevo al dibujo (mediando el texto como en el arte conceptual) con cuestionamiento económico de la identidad de la obra, concluyendo en la no-obra:

⁶⁵⁵⁵ MUÑOA Pilar, *Oteiza, la vida como experimento*, Alga, Irún, 2006, p.236

⁶⁵⁵⁶ MANTEROLA P., *La escultura de Jorge Oteiza*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona, 2006, p.27

⁶⁵⁵⁷ *Op. cit.*, p.28

⁶⁵⁵⁸ CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003, p.49

<< Para salvar este nuevo contratiempo, quiso entonces hacer sus maquetas con materiales reales, lo que suponía ampliar sus dimensiones de manera alarmante. Al final de todo este proceso llegó a la sorprendente conclusión de que para captar los valores propios de la arquitectura, no son ni útiles ni suficientes las herramientas habituales del dibujo, las vistas, los levantamientos o los modelos. Solamente la reproducción de los edificios, a su escala real, con sus materiales concretos y, a ser posible, en su emplazamiento, pueden hacerles justicia con realismo y fidelidad. >>⁶⁵⁵⁹

Un posicionamiento mental equiparable, también con la conocida afirmación de Leonardo sobre la pintura como ‘cosa’ mental, es el que propone Lynch respecto al concepto de deterioro, no exento de paradojas (simultaneando atracción-repulsión):

<< Por eso lo deteriorado nos atrae y nos repele. Lo odiamos y a la vez disfrutamos con ello. Qué pueda ser lo deteriorado varía de una cultura a otra, al igual que los sentimientos cambian completamente de una persona a otra. Estas sensaciones fuertes y contradictorias nos llevan a actuar, ahora con efectos buenos, ahora con resultados nefastos. Sólo podemos estar de acuerdo en que el deterioro se encuentra en nuestras mentes. >>⁶⁵⁶⁰

Manteniendo este cuestionamiento sobre obra / no-obra, retomamos ‘el devenir’ de la desaparición de la citada obra maestra ‘irrepetible’ de Serra y cuya materialidad se evidencia “difícil de manejar”:

<< Esta obra de Richard Serra (San Francisco, 1939) fue comprada en abril de 1987 por el Ministerio de Cultura, que abonó al artista 450.000 marcos alemanes (unos 36 millones de pesetas). La colosal escultura está formada por dos bloques de acero de cinco metros de longitud, 1,48 de altura y 24 centímetros de espesor -cada uno de los cuales pesa 15 toneladas- así como otros dos bloques de menor tamaño, con un peso global de 8 toneladas. Es un conjunto no sólo muy pesado, sino difícil de manejar sino es mediante grúas. >>

... y cuyo “traslado” también se demostró antieconómico:

<< En marzo de 1988, el museo decidió depositar la escultura en los almacenes de la firma Fluiters, en Torrejón de Ardoz (Madrid). El conjunto de acero regresó el 31 de octubre de 1990 al Reina Sofía como motivo de la inauguración de este centro de arte como museo nacional. Un mes más tarde, fue desmontado y trasladado a las naves de la empresa Macarrón, en Arganda del Rey (Madrid). Fue una operación muy complicada. Tuvimos que sacar los bloques de acero por las ventanas del museo con cinco grúas”, recuerda un empleado que intervino en la operación. Macarrón pasó una factura de 10 millones de pesetas por el traslado y la custodia inicial del conjunto escultórico. >>⁶⁵⁶¹

Quizá el metal escultórico finalmente no sea más que “chatarra”, pero puede dotar de cualidades místicas a la estética:

<< Hemos visto la larga y lenta deriva del sentimiento popular hacia las cosas viejas; y el crecimiento más rápido, y quizás más superficial, del interés por la chatarra y los patrones aleatorios inspirados por el arte contemporáneo. El arte puede llevarnos a ver valor en las cosas usadas y modelos estables en un cambio dinámico. Las simplicidades sofisticadas de la estética y de la religión son lecciones sobre la pérdida constructiva. La limpieza puede ser un agradable ritual común que refuerza los vínculos sociales. El arte de morir es una enseñanza profunda de cómo controlar un desenlace y cómo hacerlo significativo. El arte aristocrático de perder el tiempo puede prolongar nuestras vidas. >>⁶⁵⁶²

La desaparecida obra maestra ‘irrepetible’ de Serra fue dejada al ‘cuidado’ de la naturaleza, incluso cultivada (económicamente abonada) como ruina:

<< Desde 1991, la mastodóntica obra de Richard Serra quedó en un descampado de la empresa Macarrón, en la calle del Brezo, en el polígono industrial de Arganda. (...)

La enorme escultura cayó aparentemente en el olvido, aunque la empresa de Jesús Macarrón pasaba a Cultura, cada seis meses, una factura de 300.000 pesetas por tenerla en depósito. (...)

⁶⁵⁵⁹ *Op. cit.* p.50

⁶⁵⁶⁰ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.163

⁶⁵⁶¹ DUVA Jesús, *Un misterio de 38 toneladas*, El País 26 marzo 2006, p.50

⁶⁵⁶² LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.172

La empresa depositaria entró en barrena, de forma que en abril de 1994 fue embargada por adeudar 656 millones de pesetas a Hacienda y a la Seguridad Social, según fuentes policiales. >>⁶⁵⁶³

... pero un “descampado”, aunque parezca ruinoso, en realidad no deja de ser naturaleza y ofrece paradojas como la de una cierta estética de la decadencia:

<< El declive en la naturaleza tiene a veces atractivos estéticos irresistibles. El turismo alcanza su punto más alto en Nueva Inglaterra cuando las hojas empiezan a caer y adquieren brillantes colores. >>⁶⁵⁶⁴

La “construcción” arquitectónica se sobre-impone a la de-construcción (ruina) escultórica de la citada obra de Serra y la policía descarta algunas hipótesis ruinosas:

<< En septiembre de 2001 se iniciaron en el solar Macarrón las obras de construcción de los Archivos Generales del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, que hoy ocupan casi por completo el antiguo predio.

¿Cuándo y cómo se esfumaron los cuatro enormes bloques de acero? Nadie lo sabe. Pero fuentes policiales están convencidas que la escultura no ha sido refundida ni desguazada. >>

Además la desaparición de esta obra maestra ‘irrepetible’ de Serra, se evidencia paradójica cuando se valora a 50 céntimos de euro el kilo. Valoración que misteriosamente el arte multiplica ‘subjetivamente’ hacia el infinito, un lugar hacia el que un hipotético traslado sería muy costoso (diríamos que ‘ruinoso’):

<< Para que eso hubiera ocurrido, alguien habría tenido que empezar por contratar unas costosas grúas para trasladar a otro lugar los cuatro paralelepípedos de acero. Si pretendía fundirlos, antes tendría que despedazarlos, ya que no caben en ningún horno convencional. Para desguazar unos bloques metálicos de 24 centímetros de espesor sólo es factible mediante oxicorte (con un soplete de oxiacetileno). “Creemos que, como se dice vulgarmente, valdría más el collar que el galgo”, dice una fuente policial. En efecto, el beneficio a obtener por las 38 toneladas de acero no habría superado los 18.000 euros, teniendo en cuenta que el kilo se paga hoy a 50 céntimos. No parece un gran botín a cambio de un robo tan complicado y que hubiera necesitado previamente de una fuerte inversión. >>⁶⁵⁶⁵

Insistiendo en los valores objetivos de la obra (de arte), recordamos que esta obra desaparecida aparece reseñada en el catálogo de Serra (1999) en el Reina Sofía (MNCARS). Nos interesamos particularmente por su aspecto dimensional, apareciendo reiteradamente el color negro asociado a la medida de 1,48 metros de unos bloques escultóricos de escaso espesor (24 cm.), incluso reiterándose en “dos” ocasiones como cuadrado (proporcionalmente una escultura tan plana como un cuadro):

<< *Equal - Paralel: Guernica - Bengasi* (Igual - Paralelo: Guernica - Bengasi). 1986, acero laminado en caliente, cuatro bloques, dos de: 1,48m. x 1,48m. x 24 cm. cada uno; dos de 1,48m. x 4,97m x 24 cm cada uno.

Instalación de interior para la apertura del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Los alzados, de la misma altura en campo abierto y sobre suelo plano, cambian tanto horizontal como verticalmente en función de los movimientos. El centro se desplaza del centro físico de la obra pasando al espectador, que se convierte así en centro en movimiento. >>⁶⁵⁶⁶

En ese sentido también podríamos ‘catalogar’ a Serra (como ‘post-minimalista’) en cierta ‘medida’ heredero escultórico de la ‘minimalista’ pintura negra de Reinhardt:

<< Desde 1965, la obra de Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse o Robert Smithson había planteado una forma de trabajo paralela como salida del *impasse* minimalista. >>⁶⁵⁶⁷

⁶⁵⁶³ DUVA Jesús, *Un misterio de 38 toneladas*, El País 26 marzo 2006, p.50

⁶⁵⁶⁴ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.130

⁶⁵⁶⁵ DUVA Jesús, *Un misterio de 38 toneladas*, El País 26 marzo 2006, p.50

⁶⁵⁶⁶ Catálogo *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 1999, p.51

⁶⁵⁶⁷ SAN MARTIN Francisco Javier, *Ultimas tendencias: Las artes plásticas desde 1945*, en RAMIREZ Juan Antonio (dir.) *Historia del Arte 4. El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997, p.367

En esta hipotética interacción minimalista-‘post’, Reinhardt - Serra, parece interesante recordar que si un pie anglosajón (*foot*) mide 0,3044 m. al multiplicarlo por 5 pies resulta un equivalente a 1,50 m. y que aproximadamente mide igual (*Equal - Parallel: Guernica - Bengasi*) que los 2 cuadrados negros de los ‘cuadros’-esculturas ‘ausentes’ de 1,48 m. pintados por Reinhardt:

<< En 1957, Reinhardt, que trabajó activamente como teórico y crítico de arte, escribió una definición del *objeto* cuadro cuya influencia planea sobre la generación de los minimalistas: “Un lienzo cuadrado (neutro, sin forma), de 5 pies de alto por 5 de ancho, del alto de un hombre y tan ancho como los brazos extendidos de un hombre (ni grande, ni pequeño, carente de tamaño), sin composición, en el que una línea horizontal niega a otra vertical (...), un objeto que es autoconsciente (sin inconsciencia), ideal, trascendente, preocupado sólo por el arte (absolutamente anti-arte)”. >>

Recordemos que a nivel perceptivo estas “obras” y mediando el “negro”, podrían considerarse también como ausencias (aunque todavía no han desaparecido totalmente como la citada obra de Serra):

<< Reinhardt describe así una serie de obras en las que aparece una cruz como única imagen y en las que la diferencia figura / fondo es prácticamente nula, de forma que el cuadro, antes de una observación más detallada, aparece uniformemente negro. Giulio C. Argam definió certeramente estas pinturas como “*trompe l’oeil* invertido”. >>⁶⁵⁶⁸

Ahora necesitamos recordar una cita anterior de este artista (un precedente también próximo al concepto de minimalismo), que tácitamente reconoce que la obra ‘no vale nada’, que es sustituible y que su identidad no es soportada por la exclusividad:

<< Cuentan que en una ocasión una obra de Reinhardt propiedad del Museo de Arte Moderno de Nueva York se estropeó accidentalmente. Cuando iba a ser restaurada, Reinhardt se ofreció a cambiarla por otra, afirmando que en su estudio tenía cuadros más parecidos a aquél que aquel mismo. >>⁶⁵⁶⁹

... y, en otra azarosa coincidencia, muchos años después Serra propone una resolución equivalente, que de nuevo cuestiona la identidad de la no-obra, pero también la ‘consistencia’ económica del trabajo del artista:

<< Richard Serra (San Francisco 1934) ha llegado a un acuerdo con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para reponer la escultura *Equal-Parallel / Guernica-Bengasi*, desaparecida en circunstancias todavía sin resolver. El escultor norteamericano no percibirá honorario alguno. El MNCARS sólo tendrá que afrontar los gastos derivados de la producción de la pieza, un conjunto de planchas de acero de 38 toneladas. La escultura original fue concebida por Serra expresamente para el MNCARS en 1986, con motivo de su inauguración, en una exposición comisariada por Carmen Giménez. >>

... paradójicamente el proyecto artístico de futuro pasa por la oficial destrucción de uno de los dos ‘originales’ (con evidente cuestionamiento de identidad):

<< En caso de que aparezca la escultura primigenia, Serra y el MNCARS decidirán cuál de las dos se destruirá para que quede una única obra original. >>⁶⁵⁷⁰

Este hecho ‘artístico’ parece confirmar el estudio de Lynch sobre los *Placeres del deterioro* y como “nos gusta romper cosas” (parece que incluso artísticas) constatando que se produce cierta purificación y que podría llegar a ser incluso espiritual:

<< Nos gusta romper cosas, utilizar nuestro poder y ver sus efectos, desafiar a la sociedad y a la conducta correcta. Existe cuando menos un placer temporal en el consumo burdo, en ensuciar, en exhibir nuestra riqueza. Otros placeres residen en eliminar la basura, en purificarnos a nosotros mismos al eliminarla. Cuando reutilizamos algún objeto abandonado, estamos muy contentos con nosotros mismos. Parece que ha llegado hasta nosotros sin coste. >>

⁶⁵⁶⁸ *Op. cit.* p.363

⁶⁵⁶⁹ LAHUERTA Juan José, *El espacio en la pintura*, en Catálogo *Frank Stella*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p.60

⁶⁵⁷⁰ HUICE Fernando (dir.) *Noticias: Richard Serra repondrá la escultura perdida*, Arte y parte nº 64, p.83

... el deterioro sugiere / potencia la renovación, casi una reencarnación (siempre con referente espiritual y orientalista) de la identidad:

<< En los lugares deteriorados nos vemos libres de control. Bajamos la guardia, nos abandonamos, nos relajamos en un desaliñado confort, actuamos como nos place sin tener en cuenta las apariencias. El rey juega a ser plebeyo y disfruta porque puede regresar a la realeza. Gastando y cambiando, dejamos atrás nuestras viejas cáscaras y nos renovamos. >>⁶⁵⁷¹

Si con Lynch “el rey juega a ser plebeyo”, en el estudio de Koren también una famosa ‘reina’ exhibe una actitud paradójica equivalente. Anécdota que nos remite a Francia pero también a Japón y a una estética del deterioro (que ya hemos citado) relacionada con el budismo zen:

<< El minúsculo pabellón de té de Rikyu, al estilo de la choza de campesinos, y el uso de utensilios toscos como reacción a la opulencia de su tiempo, se compara a veces con María Antonieta, que se disfrazaba de pastora y lechera, ataviada con un simple vestido de algodón y un sombrero de paja, en una falsa cabaña de campesinos situada en una esquina del jardín del Palacio de Versalles. >>

... debiendo recordarse la distancia actitudinal y no sólo geográfica / temporal, sino sobre todo un distanciamiento conceptual entre estas dos ‘originalidades’ que incluyen algunas paradojas:

<< Probablemente, la actuación de Rikyu era mucho más seria. Rikyu se apoyaba en un compromiso estético, mientras que los intereses de María Antonieta eran esencialmente las distracciones novedosas. Sin embargo, posteriores legiones de seguidores de Rikyu, fueron (y son) gente rica que representan ser pobres en un estilo claramente wabi-sabi, pero más cercanos al espíritu de María Antonieta que al de Rikyu. Algunas de sus “simples” y rústicas chozas de té, hechas con los mejores materiales y utilizando las artesanías más caras, valían más que algunas mansiones. Sus utensilios de aspecto humilde eran también escandalosamente caros. >>⁶⁵⁷²

Por otra parte, Buren trabaja sistemáticamente con la no-obra incluyendo la destrucción, programada ya desde el proyecto:

<< P.- Gran parte de sus obras son efímeras. Normalmente, usted especifica en el contrato que deben ser destruidas. ¿Qué va a suceder en este caso? ¿No recuperará ninguna pieza para próximos proyectos? [*Cabanes aux céramiques et aux miroirs* (Cabañas de cerámica y espejo) Espai d’Art Contemporani de Castelló (EACC)] >>

Buren responde a este interrogante destructivo de manera variada al confrontarse con la obra y, como en el caso de Serra (con la obra que venimos tratando), constata el aspecto anti-económico del transporte:

<< R.- Lamentablemente, creo que se destruirán por completo. Se podría pensar en coger una cabaña e instalarla en otro lugar, lo que respondería al principio que rige todas las cabañas que construyo: las hago *in situ*, pero siempre pueden volver a instalarse en otro emplazamiento. No obstante, transportar estas piezas representa un gran desembolso. Si no hay alguien -un museo, o incluso un particular- que quiera comprarlas o que esté dispuesto a pagar el transporte, desaparecerán. En teoría, no es obligatorio destruirlas, me gustaría insistir en ello. No se trata de una voluntad por mi parte, es un imperativo de las cifras, lo que es totalmente diferente. >>

... “sin embargo”, asume conceptualmente la paradoja y ocasionalmente la obra se reencarna a modo de “proyecto permanente”:

<< P.- En la cafetería del EACC deja, sin embargo, un proyecto permanente.
R.- Todo el espacio del que dispone el museo para la cafetería se ha transformado con la intervención de las paredes. Se ha producido una modificación de esta sencilla arquitectura. El interior de la cafetería hace pensar al visitante que ha entrado en una cabaña. >>⁶⁵⁷³

⁶⁵⁷¹ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.163

⁶⁵⁷² KOREN Leonardo, *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi - Renart, Barcelona, 1997, p.80

⁶⁵⁷³ RODRIGUEZ Begoña, *Signo y color. Entrevista a Daniel Buren*, Lápiz 225, p.40

Por último, parece que es imprescindible establecer ciertos *criterios para el deterioro* que se establecen a nivel “racional” pero también emocional:

<< Allí donde los criterios para el buen deterioro se basan en fundamentos estables y generales, nuestras actitudes deberían llegar a un acuerdo con esas certezas. Esa correspondencia incluye una comprensión racional, pero también una reestructuración de nuestras emociones, lo que constituye la proeza más difícil. >>

Pero la contradicción también aparece aquí (“emplear la estrategia opuesta”) y la consiguiente “armonización” exige una conclusiva “aceptación” (muerte / desecho) que nunca es total (“distorsionado”):

<< Donde los criterios son menos estables o generales, podemos emplear la estrategia opuesta, armonizando nuestros desechos con nuestros sentimientos, en especial cuando esos sentimientos son parte integrante de nuestra cultura. Esto puede requerir el enmascaramiento del deterioro, su remodelación o ritualización, o una aceptación de ciertas ineficiencias. Algunas de nuestras emociones sobre el deterioro pueden arraigar profundamente dentro de la estructura de nuestro cerebro o ser imposibles de erradicar. Entonces el deterioro debe ser distorsionado para adaptarse. >>⁶⁵⁷⁴

En el ‘epílogo’ del ‘caso’ Serra la investigación llevada a cabo por los “agentes del Grupo Operativo de Intervenciones Técnicas (GOIT)” implicando una excavación ‘semi-arqueológica’, sorprendentemente resulta no ser concluyente (2006):

<< La policía halla sólo una torre eléctrica al excavar en el solar de un antiguo almacén en busca de una escultura de 38 toneladas.

El misterio continúa. Nadie sabe dónde está el enorme conjunto escultórico de 38 toneladas, obra de Richard Serra, desaparecido hace 10 años. Hace cinco días se desvanecieron las últimas esperanzas de la policía por aclarar este enigma: excavó en el jardín de Arganda del Rey (Madrid) donde sospechaba que estaba enterrada la escultura, pero lo que descubrió fue parte del forjado de una vieja torre eléctrica de alta tensión. La zona había sido rastreada con aparatos detectores, que habían confirmado que en ese punto había gran cantidad de metal sepultado. >>

Evidenciando la obvia materialidad de la obra, la característica del metal como no arte, generando nuevos interrogantes y, sobre todo, constatando un conceptual cuestionamiento de la materialidad de la obra (¿de arte?):

<< Fuentes policiales siguen hoy convencidas de que la escultura no ha sido refundida ni desguazada. Trocear unos bloques metálicos de 24 centímetros de espesor sólo es factible mediante oxicorte (con un soplete de oxiacetileno). (...) el beneficio a obtener por las 38 toneladas de acero no habría superado los 19.000 euros, teniendo en cuenta que el kilo se paga a unos 50 céntimos.

No obstante, el fiasco sufrido ahora por los investigadores policiales les obligará a encauzar sus pesquisas hacia otras hipótesis, entre ellas, naturalmente, las de que la obra de Serra haya sido vendida de forma fraudulenta. ¿Pero por quién? ¿Y a quién? >>⁶⁵⁷⁵

02.8.16- Entre la obra y el proceso

Progresivamente vamos orientándonos hacia unas conclusiones constructivas que valoran la biodiversidad procesual y que, consecuentemente, se dirigirán hacia el sincretismo y la intemporalidad:

<< La conclusión de este último capítulo es, evidentemente, la variedad de procesos y materiales que se reúnen en la construcción de hoy y que suponen una riqueza acumulada a lo largo de siglos que no puede ser abandonada sacrificándola a utopías tecnocráticas. >>

... que debería pasar por un cuestionamiento crítico de amplio espectro:

⁶⁵⁷⁴ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.173

⁶⁵⁷⁵ DUVA Jesús, *Sin rastro del coloso de Serra*, El País 2 julio 2006, p.51

<< La aplicación estricta de los criterios económicos a los procesos técnicos constructivos produce graves deformaciones en el producto. No se trata de adoptar, sin más, posturas estrictamente conservadoras sino de valorar globalmente los siguientes aspectos:

- La amplia gama de soluciones y tipos edificatorios que es necesario considerar abren campo de aplicación a todas las técnicas edificatorias. Ninguna, en principio, debe ser relegada y todas deben encontrar su aplicación en la construcción actual. >>⁶⁵⁷⁶

Esta diversidad en lo constructivo exige otra conceptualización en la de-construcción y en el “deterioro”, que aquí también concluye con una aproximación (en sintonía con el concepto de sincretismo) integradora (“correspondencia”):

<< Hemos encontrado tres clases de deterioro: el de desarrollo, el económico y el percibido. El primero es el de verdad, el que nos afecta- El segundo, muy relacionado con el primero, es un cálculo útil: menos estable, menos general y ligado al contexto, utilizado en casos concretos y dentro de los límites impuestos por la primera regla. La última clase de deterioro está cargada de emoción y es específica de la cultura. Nuestra tarea consiste en poner esos conceptos en correspondencia unos con otros para hacer del deterioro un placer y una oportunidad de crecimiento. >>⁶⁵⁷⁷

Paricio establece unas sugerentes (por su potencial creativo) “conclusiones” constructivas que, incidiendo sobre el concepto de proceso en la obra, se muestran preocupadas por la comunicación excluyente, que desde un materialismo fundamentalista no toma en consideración otros “valores” más sutiles (puede que hasta espirituales):

<< Conclusiones: - Algunas aplicaciones brutales de los criterios tecnocráticos han producido una inversión grave de valores. Cuando el proceso se hace más importante que el producto, toda clase de valores funcionales y culturales se sacrifican a la optimización. Y esta optimización sólo suele tener en cuenta los aspectos cuantificables del proceso y del producto, olvidando todos los que por su incommunicabilidad es más difícil de introducir en el mecanismo optimizador, sea cual sea su importancia. Este desplazamiento de los mecanismos de determinación, cuya prioridad pasa del producto al proceso, ha sido calificado recientemente de “proceso de inversión de la racionalidad técnica”. >>⁶⁵⁷⁸

Para unas equivalentes conclusiones de-constructivas se necesita una re / orientación (“experiencia positiva”), incluso en el sentido lingüístico de ‘Oriente’ y más en particular de la tradición japonesa de la estética *wabi-sabi* que dignifica “lo raído” (como ya hemos visto). Podría descubrirse, pues, cierta transformación alquímica de los materiales (plomo en oro) lingüísticamente expresado con “deterioro” / “constructividad”:

<< Allí donde es posible, buscamos hacer del deterioro una experiencia positiva. Podemos empezar por esos placeres que el deterioro ya proporciona: las fuertes sensaciones de destrucción, de ensuciar y limpiar, de lo raído y de los trastos viejos, de progresar y gastar, de reutilizar material viejo y ver en él nuevos modelos, de apreciar la profundidad histórica, la edad, la madurez y el declive. Gastar las cosas puede ser tan valorado e interesante como fabricarlas y consumirlas. Recoger basura y desechos puede ser un proceso de aprendizaje en lugar de algo degradante, una oportunidad para mostrar habilidad o para adquirir conocimientos. ¿Podrían tener la chatarra, el hierro, la basura o los trapos las mismas connotaciones emocionales de atracción que la madera, la piedra o el grano? >>⁶⁵⁷⁹

Desde la sabiduría que aporta el tiempo, las “conclusiones” constructivas de Paricio se hacen explícitas con un lenguaje en devenir:

<< Frente a esta evolución no cabe la defensa de la variedad de recursos técnicos que nos ofrece una construcción fruto de una experiencia de siglos. Es evidente que estas técnicas han de pasar por las transformaciones que imponen las exigencias económicas de nuestra sociedad, pero es preciso que esta

⁶⁵⁷⁶ PARICIO Ignacio, *La construcción de la arquitectura - 1. Las técnicas*, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, Barcelona, 1985. p.112

⁶⁵⁷⁷ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.172

⁶⁵⁷⁸ PARICIO Ignacio, *La construcción de la arquitectura - 1. Las técnicas*, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, Barcelona, 1985. p.113

⁶⁵⁷⁹ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.173

transformación sea respetuosa con otras exigencias y mantenga la amplitud actual de posibilidades sin inclinarse exclusivamente por las soluciones espectacularmente industrializadas. >>

... y que significativamente van desde el ‘construir’ al “constructivizar” (con anomalía lingüística incluida) y que incluso requiere “inventar una palabra audaz” con capacidad para proyectarse al futuro, desde un *zeitgeist* explícitamente “cambiante”:

<< La evolución que deseamos debe ser enriquecedora y realista a corto plazo. Para llamarla de alguna manera, ya que el término industrialización está lleno de implicaciones tecnocráticas, deberíamos inventar una palabra audaz como, por ejemplo, “constructivizar”, para expresar muy claramente que lo que se necesita es profundizar en los propios recursos que la construcción ofrece para su evolución dentro de nuestra cambiante sociedad. >>⁶⁵⁸⁰

02.8.17- Lenguaje: de la constructividad al constructivismo y la de / construcción, con leves implicaciones

Siguiendo las reflexiones de ‘aquel’ docto constructor, ahora aspirante a ‘académico de la lengua’, insistimos en la valoración de la sabiduría intemporal:

<< El idioma es el depositario de un inmenso caudal de conocimientos. Toda la experiencia de siglos se halla codificada en ese conjunto de voces que definen, matizan, acercan y separan los conceptos y los elementos, las herramientas y las obras. Los cambios técnicos que la construcción ha experimentado en este siglo han inutilizado gran parte de nuestro vocabulario tradicional, pero esa merma de su potencial no justifica el increíble desprecio que los profesionales de nuestro sector muestran por la precisión en la expresión técnica. >>

... no obstante, queda trabajo para los auténticos académicos de la lengua:

<< Otros sabrán explicar las razones de esta evolución; pero es evidente que sin un vocabulario preciso no existe realmente el conocimiento técnico de algo que debe ser imaginado por unos, dibujado por otros, contratado por unos terceros, ejecutado por unos cuartos y usado por otros de más allá. >>⁶⁵⁸¹

Otro docto constructor también incide sobre la importancia del lenguaje:

<< La palabra no es sólo el soporte del pensamiento, sino su propia sustancia. No expresamos con palabras lo que pensamos, sino que pensamos en la medida en que dominamos el lenguaje. Probablemente el dibujo -o, en términos más generales, la representación- es inseparable de la imaginación de formas. >>⁶⁵⁸²

Por eso, Ricardo Aroca, en tanto que arquitecto, catedrático de Estructuras y director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, asume los riesgos del oficio (“antiguo camino”):

<< El oficio de construir añade un nuevo ingrediente a la ideación, al lenguaje puramente formal. A las ventajas de la libertad y el riesgo de la banalidad, se añade el también arriesgado asidero de la construcción.

No es un asidero fácil. El ver la construcción como fuente de formas en lugar de limitación de la ‘libre imaginación’ requiere largos años de lento aprendizaje y reflexión sobre obras propias y ajenas; el adquirir la disciplina de no aceptar lo usual hasta haber comprobado que es inevitable -y en qué medida lo es- conlleva numerosos errores, a veces costosos. Es el antiguo camino del oficio, que sólo conduce a algo si en él no se pierden la actitud crítica, la ilusión y la intuición. >>

⁶⁵⁸⁰ PARICIO Ignacio, *La construcción de la arquitectura - I. Las técnicas*, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, Barcelona, 1985. p.113

⁶⁵⁸¹ PARICIO Ignacio, *Vocabulario de arquitectura y construcción*, Bisagra, Barcelona, 1999, p.3

⁶⁵⁸² AROCA Ricardo, *Los riesgos del oficio. Variaciones sobre la tradición constructiva* en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.4

... evidenciando la valoración del “oficio” en tanto firme soporte del “lenguaje formal” y como “parte de un proceso” (añadiríamos que como parte de un todo) soportado por la realidad / realización:

<< (...) el oficio, entendido como herramienta de la ambición y no como su verdugo, es lo que realmente permite ampliar el lenguaje formal con elementos no procedentes de recuerdos sino de la estructura de un proceso con reglas que, aunque suponen limitaciones, son en mayor medida andamios que permiten imaginar cosas distintas, probablemente con mayor seguridad que los procesos más abstractos. >>⁶⁵⁸³

... y constatando también que el lenguaje constructivo se interesa por el lenguaje de la naturaleza, exótica incluso, sobre todo plena de “matices” conceptualizados y explicitados (lenguaje):

<< Dicen que los esquimales tienen decenas de voces para diferenciar las formas de la nieve, quizás tantas como nosotros hemos heredado de nuestros campesinos para matizar las formas de lluvia. Sustantivos como llovizna, chaparrón, chirimirí, aguacero, matabra, calabobos, chubasco... Verbos como chispear, lloviznar, diluviar, jarrear... Adverbios como torrencialmente, mansamente... Expresiones como chuzos de punta, a cántaros, a mares... Lo que nos es tan próximo y tan necesario exige y sugiere mil matices que merecen sus correspondientes nombres. >>⁶⁵⁸⁴

Desde la *cultura tectónica* aparecen otras voces como Gregotti y Frampton que se interesan por el lenguaje, particularmente el relacionado con artistas visuales y filósofos:

<< “La consecuencia más desastrosa de estas actitudes es la distancia, el enorme salto que se ha creado entre decir y hacer. Dejando a un lado los esfuerzos válidos de estos teóricos, es cierto que la traducción de lenguajes de una disciplina a otra presenta obstáculos significativos; e incluso si reconocemos su legitimidad, lo más directo se convierte en lo más efectivo, insinuándose en el material de diseño...”>>

Aunque Vittorio Gregotti, en “Cultural Theatrics” (Casabella, nº 606, noviembre 1993, pp. 2, 3 y 71) advierte sobre la dificultad del intento de transferencia disciplinar:

<< “En esencia, el intento de transferir directamente a la arquitectura las invenciones de los artistas visuales o las conclusiones teóricas de los filósofos, casi siempre da como resultado una caricatura o un desastre.” >>⁶⁵⁸⁵

No obstante, recordamos como artistas visuales de la vanguardia histórica han trabajado por la integración disciplinar, desde un ‘lugar’ tan emblemático como la Bauhaus, lingüísticamente ‘identificada’ (fundacionalmente y al margen de sus distintas sedes) por la construcción (desde la etimología misma en alemán) y eminentemente orientada en sus investigaciones hacia la búsqueda de ciertos “principios absolutos” compartidos:

<< Se creía que las investigaciones -dirigidas por artistas como Klee, Kandinsky y Moholy-Nagy- desentrañarían esas teorías. Los manifiestos publicados por Kandinsky (*Pequeños artículos sobre grandes cuestiones*, de 1919) y Klee (*Credo creativo*, de 1920, y *Modos de estudiar la naturaleza*, de 1923) tenían todos un aura de verdad fundamental; estas y otras publicaciones defendían el argumento de que todo el diseño estaba controlado por unos principios absolutos. >>

... Moholy-Nagy es uno de esos buscadores / constructores de la “verdad fundamental” que intentan disolver la frontera “entre el arte y el no-arte”:

<< En su texto *Von Material zu Architektur* (literalmente ‘Del material a la arquitectura’) (*La nueva Visión*, Infinito, Buenos Aires, 1963) Moholy-Nagy hacía referencia al espíritu creativo que tenían en común el diseño de las escaleras de un parque de bomberos y el de una espiral que soporta una escultura, destacaba algunas cualidades similares en la pintura de caballete y la fotografía, así como en un edificio y un decorado, y no encontraba una clara línea divisoria entre el arte y el no-arte. >>⁶⁵⁸⁶

⁶⁵⁸³ *Ibidem.*

⁶⁵⁸⁴ PARICIO Ignacio, *Vocabulario de arquitectura y construcción*, Bisagra, Barcelona, 1999, p.23

⁶⁵⁸⁵ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.361

⁶⁵⁸⁶ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.148

Otro “lenguaje” constructivo, que también se interesa por los principios absolutos, es el *lenguaje de patrones* de Alexander, en el que de modo intemporal se integran proyecto y construcción:

<< Llegados a este punto, usted tiene ya un diseño completo del edificio. Si ha seguido los patrones anteriores, cuenta ya con un esquema de espacios, ya sea marcado sobre el terreno con estacas, ya sea sobre un trozo de papel, y con un margen de error de unos decímetros. Conoce la altura de las habitaciones, el tamaño y la posición aproximados de ventanas y puertas y sabe más o menos cómo serán los tejados y los jardines. >>

... incluso con la “filosofía” integrada en la “estructura” como parte esencial y terminal del citado “lenguaje”:

<< La parte siguiente y última del lenguaje le dice cómo hacer un edificio directamente construible a partir de este esquema aproximado de los espacios, y cómo hacerlo en detalle.

Antes de trazar los detalles estructurales, establezca una filosofía de la estructura que permita a ésta nacer directamente a partir de sus planes y su concepción de los edificios.

205. LA ESTRUCTURA EN FUNCION DE LOS ESPACIOS SOCIALES.

206. ESTRUCTURA EFICIENTE.

207. BUENOS MATERIALES.

208. REFORZAMIENTO GRADUAL. >>⁶⁵⁸⁷

Retomando el contexto creativo de la Bauhaus, observamos que “gramática” (“...visual”) e “identidad” se valoran constructivamente:

<< (...) la reflexión consistía en que, en cierto sentido, la industrialización y el arte eran una sola cosa, que ambas cosas evolucionaban a partir del mismo espíritu de diseño y que el entendimiento de los principios arrojaría luz sobre el proceso de diseño de los productos industrializados. Todo ello llevaría a entender la gramática visual y la identidad de los artículos industrializados, (...) a saber qué aspecto deberían tener los nuevos edificios industrializados. >>⁶⁵⁸⁸

El lenguaje constructivo se aligera con apoyos lingüísticos en Calvino y Kundera, para proyectarse al liviano futuro desde la solidez / pesadez tradicional del pasado constructivo, debiendo cuidarse no obstante su ‘sostenibilidad’ (“...propio peso insostenible”):

<< El peso ha sido siempre una garantía de calidad constructiva. Los materiales tradicionales, tan eficaces para soportar compresiones, no suelen tener problemas para soportar masas muy pesadas. (...) hoy prima la liviandad. Quizás como quiere Italo Calvino eso no suponga necesariamente una negación de la calidad de lo tectónico, “(...) no quiere decir que considere menos válidas las razones del peso (...)” / Pero el mismo Calvino cita a Kundera para señalar que “todo lo que elegimos por ser leve no tarda en revelar su propio peso insostenible”. >>⁶⁵⁸⁹

‘Recíprocamente’ también se revela “insostenible” el lenguaje, al que se le aplica una politizada de-construcción semántica, en paralelo con las construcciones físicas de las obras (“destruye las infraestructuras”):

<< Un soldado israelí es secuestrado; un ministro palestino es detenido. Israel es un Estado, y como tal tiene derecho a defenderse. A los palestinos no se les reconoce como Estado, luego no pueden tener un ejército ni derecho a la defensa colectiva. El ejército israelí, mano armada y legal de un Estado reconocido internacionalmente, se defiende cuando infringe castigos colectivos a poblaciones civiles y destruye las infraestructuras que necesitan los palestinos para vivir. >>

... y Gallego-Díaz aclara la insostenible diferencia semántica entre “secuestrados” y “raptados”:

⁶⁵⁸⁷ ALEXANDER Christopher, et alt. *A pattern language / Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.21

⁶⁵⁸⁸ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.148

⁶⁵⁸⁹ PARICIO Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, Bisagra - Actar, Barcelona, 2000, p.72

<< Los soldados de Israel nunca pueden ser hechos prisioneros ni capturados en esos territorios, que ocupan en contra de las resoluciones de la ONU y que han convertido en una mísera cárcel, sino que son, simple y llanamente, secuestrados. Por el contrario, los ministros y los parlamentarios elegidos por los palestinos pueden ser detenidos, pero nunca raptados. >>⁶⁵⁹⁰

La levedad que proyecta Calvino para el milenio futuro (ya presente) es, en cierta medida, sinónimo de la “desmaterialización” que poéticamente Frampton ya ha visto en la construcción de los siglos XIX y XX:

<< (...) debemos reconocer el impacto crítico que han tenido las incontables innovaciones técnicas sobre el carácter del entorno constructivo; innovaciones que, desde finales del siglo XVIII han desembocado en la desmaterialización progresiva de la forma construida y en la mecanización y electrificación demasiado literal de su estructura. >>⁶⁵⁹¹

La filosofía milenarista de Italo Calvino hace compatible “ligereza” y “pesadez”:

<< Lo más significativo es que esta ligereza que Calvino propugna no se opone a la pesadez, es otro valor independiente que puede incluso caracterizar a formas tradicionalmente consideradas pesadas. El vuelo de los arbotantes de una girola gótica es una de las imágenes más ligeras que puedo recordar a pesar de estar realizada con uno de los materiales más pesados. >>

... no obstante, con frágil equilibrio entre las polaridades (con referente a la naturaleza), que Paricio y Calvino dudan en explicitar constructivamente, en una obra creada con ostentosa “seguridad” (y “prepotencia”):

<< El aspecto más atractivo de la lectura que Calvino hace de la levedad es el que plantea su componente de fragilidad, algo de lo que todos somos conscientes en este cambio de siglo. La fragilidad de la cultura, el poco grosor de todo lo que es soporte de nuestra aparentemente sólida y bien fundada vida cotidiana. Por ello resulta acertado en este momento y en palabra del propio Calvino: “expresar la precariedad de los procesos que las han creado (las formas vivientes), lo poco que faltó para que el hombre no fuese hombre y la vida la vida y el mundo el mundo”. ¿Deberá la arquitectura del siglo que empieza evidenciar esa fragilidad, la delgadez del mundo que hemos creado con tanta prepotencia y seguridad? >>⁶⁵⁹²

La “prepotencia” también se expresa con semántica mortal (*se mueren* / “asesinato”) en el lenguaje que Gallego-Díaz delata en tanto ‘simulación’ (cuando menos, sino engaño explícito) de la realidad:

<< Los militantes de Hamás que saltan por los aires, junto con sus mujeres, hijos, vecinos y viandantes, reciben un castigo legal; *se mueren*, o, todo lo más, *mueren*. El grupo armado palestino que mató a un ministro israelí cometió un asesinato. Los palestinos de menos de 15 años son menores y pueden estar, a centenares, en las cárceles. Los israelíes de la misma edad son, afortunadamente, sólo niños, y como tales están protegidos, a Dios gracias, por la ley. >>⁶⁵⁹³

Esta cotidiana “desmaterialización” de seres humanos también tiene un fundamento tecnológico, relativamente equiparable al ‘sufrido’ por la *cultura tectónica*:

<< Esta desmaterialización del edificio ha sido todavía mayor debida al desarrollo de la construcción del muro seco, a la introducción de productos de fibra de vidrio reforzada y a la invención de pegamentos y selladores de gran fuerza que facilitan la aplicación de una gran variedad de capas, desde el contrachapado de madera a las finas capas de piedra cortada a máquina. >>

Finalmente parece apreciarse en la construcción cierta orientación hacia el equilibrio entre la “presentación” y la “representación” por medio de la “desmaterialización” (por “simulación”) o no-materialidad ‘terminal’ (en estas *poéticas de la construcción*

⁶⁵⁹⁰ GALLEGO-DIAZ Soledad, *A vueltas con el lenguaje*, El País-Domingo, 2 julio 2006, p.13

⁶⁵⁹¹ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.359

⁶⁵⁹² PARICIO Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, Bisagra - Actar, Barcelona, 2000, p.73

⁶⁵⁹³ GALLEGO-DIAZ Soledad, *A vueltas con el lenguaje*, El País-Domingo, 2 julio 2006, p.13

estudiadas por Frampton), que lingüísticamente se asimila a la no-obra, un concepto que venimos asociando al proyecto (‘inicial’):

<< (...) que ahora gastemos más en los servicios de un edificio que en cualquier otra cosa, es indicativo de la importancia que concedemos al control del entorno. Esta maximación del confort, que linda con el consumo gratuito, conduce a la devaluación fenomenológica y cultural de la técnica y a un estado de cosas en el que la *simulación*, mas que la *presentación y representación*, se ha convertido en el modo de expresión fundamental. >>⁶⁵⁹⁴

02.8.18- Equilibrio como vía de realización e iluminación

Lingüísticamente (por ‘deriva’, casi situacionista según Debord) nos vamos orientando desde el equilibrio de la obra hacia la realización, que derivando hacia el término ‘iluminación’, media una Vía o camino espiritual (*sadhana* en el lenguaje de la India). Observamos como Calder profesa “cierta fe” en el equilibrio (“tan frágil”), tan insistentemente repetitivo como una práctica espiritual y que conceptualmente se mueve entre el proceso y la obra:

<< Las representaciones del *Circo* de Calder afanosamente repetidas durante cuatro décadas, cautivas de una desesperada voluntad de ver el arte como único y repetible, pero siempre cercano, inauguran el catálogo del arte de acción, cuando la actitud desborda el contenido.

(...) un quehacer artístico tan frágil, trabajado con tesón durante toda una vida, es la extensión temporal del proceso de búsqueda de equilibrio. El móvil permanece con vida propia siempre, esperando nuestro soplo, y la conciencia de su balanceo, incluso en la lejanía, humaniza el objeto, le insufla vida nuestra voluntad cuando el dedo roza, con cierta fe, lo inerte. >>⁶⁵⁹⁵

Al mismo tiempo, con Frampton la *tectónica* parece derivar hacia la *poética* y finalmente casi hacia la mística (profética). Desde una concepción equitativa “regional” / “universal” va surgiendo un equilibrio en la obra que deviene realización / iluminación en la “encrucijada” (con ecos milenaristas), desde la poética ‘culta’ (de levedad casi espiritual) de la *cultura tectónica*:

<< Este análisis, conjugado de forma regional y también universal, permanece como una luz que ilumina la encrucijada en la que ahora se encuentra la arquitectura, pues, o bien los arquitectos consiguen mantener su control sobre el *métier* del diseño de edificios, independientemente de su escala, o bien la profesión, tal y como la conocemos, dejará de existir. (...) la arquitectura se encontrará en esta coyuntura al adaptarse al carácter tecno-económico transformado del edificio, o bien se verá aplastada por el empuje del desarrollo, por la consecución de cierto grado de cambio y por todos los intereses especiales, grandes y pequeños, que estas fuerzas combinadas aportan a su paso. >>⁶⁵⁹⁶

⁶⁵⁹⁴ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.360

⁶⁵⁹⁵ MANSILLA Luís, *Cuando el dedo roza, con cierta fe, lo inerte*, en MANSILLA Luís - ROJO Luís - TUÑÓN Emilio, *Escritos circenses*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.11

⁶⁵⁹⁶ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.364

... y derivando de la *cultura tectónica* de Frampton a la *cultura de la construcción* de Fernández-Galiano también llegamos al “culto” (religioso) y al “cultivo” (naturaleza, extensible incluso al no-cultivo o permacultura de Fukuoka). Precisamente allí donde se juega con el lenguaje constructivo (“culto”-“oculto”) mediando la “prosa” y la “retórica” (edificio-edificante) en el ‘circo’ constructivo que el autor encuentra en el *zeitgeist* (al menos en 1993):

<< En la construcción coexisten el culto y el cultivo. El culto de la construcción celebra y exhibe los procedimientos por los cuales la arquitectura se levanta; el cultivo de la construcción utiliza los conocimientos técnicos sin subrayar su presencia. Entre la actitud reverencial del culto y la voluntad productiva del cultivo hay un abismo simbólico; polos polémicos de la cultura de la construcción, la retórica tecnológica y la prosa didáctica de la edificación generan formas distintas y distantes. La religión constructiva alumbra con frecuencia edificios escasamente edificantes; y casi siempre la construcción más culta resulta ser aquella que se oculta. >>⁶⁵⁹⁷

Se detecta todo un “equilibrio” circense en la “cuerda floja” entre la tecnología y el espíritu, a la búsqueda de la “verdad”, del sí mismo (auténtica identidad), casi un sinónimo lingüístico del zen que propone la Vía Media, puesto que hace ya tiempo que:

<< La verdad, como escribió Le Corbusier, ya no se encuentra en los extremos: ahora, tal como él mismo dijo con ironía reprobatoria, se encuentra en la lucha constante por mantener un estado de equilibrio, cualesquiera que sea nuestro oficio. La bella metáfora del arquitecto acróbata posee unas implicaciones ideológicas inmensas: “(...) Vive en el mundo extraordinario de la acrobacia”. >>

Estas palabras de Le Corbusier, *My Work*, trad. inglesa, James Palmes (Londres, Architectural Press, 1960, p.197) parecen ecos de un período heroico donde la “cultura de la tectónica” se manifestaba asociada al “espíritu”:

<< (...) ¿acaso en última instancia no somos todos acróbatas?, es decir, ¿acaso la humanidad en su conjunto no se encuentra atrapada en la cuerda floja de la tecnología, de la que, si finalmente cae, será imposible recuperarse? Mientras, la cultura de la tectónica todavía persiste como testamento del espíritu: la poética de la construcción. Todo lo demás, incluyendo nuestra alardeada manipulación del espacio, se confunde con el mundo vivo, y en esto pertenece tanto a la sociedad como a nosotros mismos. [Fin del libro] >>⁶⁵⁹⁸

Frágiles acrobacias constructivas en el circo que otros arquitectos relacionan con el arte, concretamente, de Calder:

<< La poderosa fragilidad de las figuras circenses de Alexander Calder bien pudiera evocar, (...), la sucesión vertiginosa de algunas cuestiones artísticas de este siglo XX ya longevo (...)
El circo de Calder es, quizás, el episodio del siglo XX más cargado de reflexiones sobre estructura, escultura, teatro y espectáculo, sobre el movimiento y el aire que nos rodea; pero también es, ante todo, una actitud que traza gestos y ademanes del enfrentarse al mundo con una conciencia artística moderna, (...) extraordinariamente precisa en la materialización de sus percepciones. >>

... que Mansilla y Tuñón integran entre el proyecto (“idea”) y la obra (“resultado”) en complicidad con múltiples disciplinas:

<< Para el artista de hoy, la razón está recluida en el proceso de expresión de la idea, pero ausente de cómo es percibida y necesariamente velada en su resultado. Cerca de los prestidigitadores, nos sentimos atraídos por esas flores que se transforman en conejos, (...)
Si algo caracteriza al arte moderno es el extrañamiento del hombre respecto al proceso, incluso material, de cómo se produce. >>⁶⁵⁹⁹

⁶⁵⁹⁷ FERNANDEZ-GALIANO L., *La cultura de la construcción* en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.2

⁶⁵⁹⁸ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.365

⁶⁵⁹⁹ MANSILLA Luís, *Cuando el dedo roza, con cierta fe, lo inerte*, en MANSILLA Luís - ROJO Luís - TUÑÓN Emilio, *Escritos circenses*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.9

Indirectamente otros artistas también aparecen en la poética constructiva orientada hacia la “realización” (quizás luminosa), que utiliza términos tan significativos como “entropía” (ecos de Robert Smithson) o “indiferencia” (Duchamp, cuando es estética y se hace *ready-made*):

<< (...) la indiferencia hacia la cultura tectónica del capitalismo tardío se está desarrollando a niveles muy distintos, desde su desdén por la continuidad física e histórica de la forma urbana hasta su indiferencia latente por la entropía general del entorno construido, tal y como existe actualmente. Lo que sí parece cierto es que, salvo encargos relativamente pequeños o de prestigio, el arquitecto tendrá muy pocas ocasiones para mantener el control sobre cada uno de los aspectos de la realización. >>⁶⁶⁰⁰

Tras la desaparición de Calder el circo constructivo ‘debe continuar’ (‘el espectáculo debe...’) y lo hace enraizado en la posmodernidad arquitectónica, anticipada por Kahn y cultivada por Venturi:

<< En la obra de Clotet y Paricio se escuchan los ecos de la lección de Kahn y, al propio tiempo, de manera aparentemente paradójica y acaso inevitable, también los de su discípulo Venturi. El rigor antiguo del maestro de Filadelfia y la inquietud manierista de su más ilustre alumno cohabitan de forma inestable en los edificios de la pareja. Ambas filiaciones pueden recibir el apelativo de clásicas. Pero mientras el clasicismo de Kahn pertenece a la cepa moderna, el clasicismo jugueteón e irónico de Venturi está en el origen del nihilismo posmoderno. >>

Así para Fernández-Galiano (quien utiliza unos términos lingüísticos que aluden a la naturaleza) Clotet y Paricio cultivan con “ingenio jardinero” la construcción clásica:

<< (...) el clasicismo de Clotet y Paricio (...) precisos diagramas que reconcilian la construcción y la geometría. (...) su clasicismo no es seguramente diferente del viejo clasicismo moderno: un clasicismo que persigue la permanencia sin fingir la continuidad; un clasicismo que procura la exactitud sin obligarse a la ingravidez; y un clasicismo que, sin rendirle culto, cultiva la construcción con obstinación campesina e ingenio jardinero. >>⁶⁶⁰¹

Entre la cultura de la “construcción” y la cultura “tectónica”, los juegos con el lenguaje poético recuperan la metodología (incluyendo la *caja negra*) y el “proceso” (necesariamente “complejo”) como medios auxiliares del diseño final, es decir de la obra:

<< “El diseño final fue, por supuesto, obra de muchas personas. Numerosos arquitectos, ingenieros y técnicos contribuyeron a la fundición y consecución de la forma real de cada pieza. (...) Lo que importa es que se han liberado de la tiranía de la industria. Exigen la presencia de personas que miren y perciban y que, por tanto, deben entender. Esto me recuerda otro mito de la tecnología: la idea de que existe una solución correcta a una cuestión tecnológica es algo muy común “. >>

Este texto que Frampton toma del Catálogo RIBA, *The Work of Peter Rice* (Londres: Riba Publications, 1992) continúa y desvela la aparición de una mirada nueva que hace visible el trabajo colectivo, valorado por los profesionales de la arquitectura:

<< “La decisión es el resultado de un proceso complejo donde se analiza y examina mucha información y se elige según las evidencias. Es un momento en el tiempo y el espacio, donde lo principal son las personas, su entorno y su talento. A menudo se olvida la evidencia de la intervención humana, el síndrome de la caja negra. Así, al mirar los nuevos materiales o los antiguos materiales de forma nueva, cambiamos las reglas. Las personas vuelven a ser visibles”. >>⁶⁶⁰²

Pudiendo observarse como este texto de Peter Rice llega a ser constructivamente una luminosa “revelación del espíritu humano”, otra categoría de “realización”:

⁶⁶⁰⁰ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.364

⁶⁶⁰¹ FERNANDEZ-GALIANO L., *La cultura de la construcción* en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.2

⁶⁶⁰² FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.365

<< Aunque el tono de Rice resulta tecnocrático, alude de forma patente a la dimensión poética formal capaz de trascender la instrumentalidad como un fin en sí mismo: de hecho, su interés se centra en la revelación del espíritu humano mediante la forma específica de realización y desarrollo colectivo de una obra. (...) se trata de la postura de un intelecto crítico frente a la tendencia habitual de maximizar cualquier valor único, independientemente de los costes en cuestión, bien sean ambientales u otros. >>⁶⁶⁰³

En la sociedad del “espectáculo” aparece ostentosamente la carpa del ‘circo constructivo’ (“tensión circense”) situado entre lo clásico y lo moderno:

<< El ámbito generoso de la *firmitas* clásica ampara simultáneamente el espectáculo de la alta tecnología y el oficio habitual de la técnica cotidiana; y aunque nos hemos acostumbrado a encontrar la emoción en la tensión circense de cables y tensores, la arquitectura comprimida y grávida puede ofrecer también placeres sosegados. La ostentación constructiva de la carpa exige la exactitud evidente del trapeceista; pero la representación costumbrista del escenario tradicional obliga a un rigor entre las bambalinas: la precisión no es patrimonio de la ligereza. >>

Recíprocamente interesan los lenguajes vivos, precisamente aquellos que de manera “intemporal” hablan el “idioma del material”:

<< Los maestros modernos monumentalizaron la construcción en direcciones diferentes: el hormigón plástico de Le Corbusier y las abstracciones de Mies van der Rohe en vidrio y metal son los dos extremos de un variado abanico de propuestas que hicieron de la técnica lenguaje. Posteriormente, el uso monumental de la cerámica por Louis Kahn mostró la vigencia contemporánea de la construcción intemporal. Nuestra época no se edificará sólo con las técnicas del siglo XX, sino con todas las que ofrece el nutrido repertorio de la tradición y de la historia: en el idioma del material no hay lenguas muertas. >>⁶⁶⁰⁴

Christopher (Alexander) se manifiesta como una autoridad en este tema del equilibrio (“construir” / “teoría”) entre *El modo intemporal* y *Un lenguaje...*:

<< El volumen 1, *El modo intemporal de construir*, y el volumen 2, *Un lenguaje de patrones*, son dos mitades de la misma obra. Este libro presenta un lenguaje para construir y planificar; el otro, la teoría y las instrucciones necesarias para el empleo de ese lenguaje. >>⁶⁶⁰⁵

No obstante, observamos que otro Christopher (Williams) se interesa por la naturaleza del diseño constructivo, aunque comparte con aquél (Alexander) el interés por la sabiduría intemporal. Así, en un equilibrio entre artesanía e industria, entre “maquinismo” y naturaleza (“biología”), propone una saludable coexistencia contemporánea:

<< (...) se reproduce a sí mismo con repetitividad tediosa e inspira una vida humana monótona y falta de imaginación.

En la actualidad, la sociedad del maquinismo no es aún universal: la mitad del mundo vive sin la tecnología moderna. Sus moradores poseen conceptos de forma y función desarrollados a partir de la biología de su tierra. >>⁶⁶⁰⁶

... pero la comprensión constructiva de la “naturaleza” no está exenta de contradicciones:

<< En cuanto a la recuperación de formas y sistemas tradicionales -yo diría, más bien, la reflexión sobre todo ello-, añadiría una segunda reflexión. El optimismo científico del siglo XIX llevó a la formulación de modelos matemáticos que habrían permitido predecir de manera perfecta el mundo físico, si no fuera por la absurda obstinación de la realidad en no ajustarse exactamente a los modelos, que siempre se dejan algo fuera pese a ir adquiriendo con el tiempo una complejidad que les hace cada vez menos manejables.>>

⁶⁶⁰³ *Ibidem.*

⁶⁶⁰⁴ FERNANDEZ-GALIANO L., *La cultura de la construcción* en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.2

⁶⁶⁰⁵ ALEXANDER Christopher, et alt. *A pattern language / Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.9

⁶⁶⁰⁶ WILLIAMS Christopher, *Artesanos de lo necesario*, H. Blume, Madrid, 1978, p.4

... y Ricardo Aroca hace explícitamente *Una contradicción insoluble*:

<< La contradicción entre la exactitud y la claridad de un modelo es insoluble; y el reconocimiento de las limitaciones inherentes al método es probablemente la aportación de nuestro siglo a la comprensión de la naturaleza. >>⁶⁶⁰⁷

Sin embargo cuando Clotet y Paricio construyen sus ideas, no hay contradicciones, sino equilibrio entre las formas y la “gramática constructiva” pues:

<< Sus edificios son el fruto del maridaje de dos sensibilidades, cada una con su propio linaje intelectual. (...) el interés de Clotet por formas y tipos genéricos, capaces de satisfacer varias funciones a lo largo del tiempo y susceptibles de edificar la ciudad a largo plazo. (...) la meticulosa preocupación de Paricio por la gramática constructiva basada en el carácter de los materiales y en cómo están hechas y compuestas algunas cosas. >>⁶⁶⁰⁸

Este interés por el trabajo arquitectónico “a lo largo del tiempo” es asimilable a la sabiduría constructiva atesorada por los artesanos que, a lo largo de la historia, han aprendido de la naturaleza (“biosfera”) y lo han aplicado al uso sensible de los materiales:

<< [El hombre] Aprendió el lenguaje de sus materiales [de la naturaleza]: la resistencia de la madera, las formas del barro, el corte de la piedra. Conoció las presiones y demandas de la biosfera, y se sometió a ellas. >>⁶⁶⁰⁹

La tectónica de Paricio al igual / ‘diferente’ que la de Williams, pero que también estudia la tradición vernácula y su coherente devenir ‘temporal / intemporal’:

<< Las investigaciones de Paricio sobre las técnicas tradicionales de construcción le han hecho percatarse de las continuidades virtualmente inconscientes que unen las formas vernáculas a lo largo de los siglos, y de los vínculos que existen entre las necesidades prácticas y la aparición de distintas clases de molduras y juntas en la arquitectura monumental. >>⁶⁶¹⁰

La cultura tectónica contemporánea de proyección internacional (ejemplificada por Renzo Piano) muestra una actitud comprensiva que, superando el ego artístico (“propia fama”), le permite “escuchar” a los demás, valorando incluso la artesanía (compatible también con la informática), y se orienta hacia el trabajo en “equipo”:

<< Posiblemente ningún arquitecto nos muestre mejor que Renzo Piano todo el potencial que puede tener hoy una práctica reflexiva (...) Apenas debe sorprendernos que el éxito de este tipo de logros dependa de un esfuerzo de colaboración en equipo absolutamente consciente, tanto dentro como fuera del estudio. Piano escribió en 1962 sobre el carácter de este esfuerzo: “Hasta que un arquitecto sea capaz de escuchar a la gente y comprenderla, simplemente será alguien que crea arquitectura en beneficio de su propia fama y gloria personal, en vez de dedicarse a hacer la obra que realmente tiene que hacer... Un arquitecto debe ser un artesano. Es evidente que el uso de cualquier herramienta le confiere ese carácter, pero hoy en día podemos incluir entre estas herramientas un ordenador, un modelo experimental o las matemáticas.”>>⁶⁶¹¹

Finalmente, pone de manifiesto (Clotet y Paricio) la cultura de la construcción debe hundir necesaria y ejemplarmente sus “raíces” en la naturaleza:

⁶⁶⁰⁷ AROCA Ricardo, *Los riesgos del oficio. Variaciones sobre la tradición constructiva* en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.5

⁶⁶⁰⁸ CURTIS William, *Construyendo ideas. De la tectónica a la monumentalidad*, en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.10

⁶⁶⁰⁹ WILLIAMS Christopher, *Artesanos de lo necesario*, H. Blume, Madrid, 1978, p.3

⁶⁶¹⁰ CURTIS William, *Construyendo ideas. De la tectónica a la monumentalidad*, en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.13

⁶⁶¹¹ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.362

<< Con Clotet y Paricio es posible hablar de una ‘cultura de la construcción’, una cultura que tiene raíces regionales. Han intentado por tanto, desarrollar soluciones que sean adecuadas para el lugar, el emplazamiento y el clima. >>⁶⁶¹²

02.8.19- Equipo de obra y naturaleza

Entre la mente y la mano se produce un devenir (un término ‘siempre’ con ecos orientales) un proceso circular idea / construcción, en el que el trabajo en equipo surge naturalmente. Así de rotunda se manifiesta la filosofía constructiva de Piano, utilizando la cita de Frampton en “Renzo Piano Building Workshop 1964-1991: In Search of Balance”, *Process Architecture* (Tokio) n. 700 (1992) pp.12-14:

<< (...) sigue siendo artesanía -la obra de alguien que no separa el trabajo de la mente del trabajo de la mano-. Supone un proceso circular que nos lleva de una idea a un dibujo, de un dibujo a un experimento, de un experimento a una construcción y de ésta, otra vez a la idea inicial. Desgraciadamente, muchos han aceptado cada uno de estos pasos como algo independiente... El trabajo en equipo es esencial si se quieren hacer proyectos creativos. El trabajo en equipo requiere habilidad para escuchar y entablar un diálogo”. >>⁶⁶¹³

Antes que Renzo Piano, los miembros de SOM (por definición, un equipo) ya se dieron cuenta de que para generar un sistema tectónico completo era necesario un equipo multidisciplinar que integrara arquitectos, ingenieros, instaladores, diseñadores, aplicados a un proyecto de “mobiliario”:

<< La relación directa entre proyecto y mobiliario obligará a desarrollar equipos multidisciplinares en los que, junto a arquitectos e ingenieros, comienzan a trabajar diseñadores, instaladores y expertos en organización operativa. Se extiende así el trabajo en equipo a la práctica profesional de las oficinas de arquitectura. Un ejemplo que sintetiza esta forma de trabajo es el Union Carbide (Nueva York, 1957-1960), realizado por Gordon Bunshasft (SOM) conjuntamente con la firma Design for Business, obteniéndose los máximos niveles de integración conocidos en su momento. >>

... así las fronteras entre proyecto y obra, por un lado, y arquitectura y mobiliario, por otro, se diluyen en el preciso término “sistema completo”:

<< Techos, suelos, cerramientos y estructura son piezas de un sistema completo que incluye tabiquería, almacenaje y mobiliario entre sus elementos compatibles. Todo el programa se apoya en la compartimentación del techo en una retícula de cinco pies de lado que actúa como guía para la fijación de las subdivisiones interiores, coincidiendo con la dimensión principal de la mesa de trabajo y su duplo con el despacho mínimo. >>⁶⁶¹⁴

El creativo agrupamiento de individuos forma parte del concepto mismo de la idea histórica de modernidad, concretada en la fundación de la Bauhaus y adaptada al *zeitgeist* contemporáneo, haciendo compatible la pluralidad con la “identidad” del sí mismo:

<< (...) la influencia más vasta y duradera de la Bauhaus está vinculada a su enseñanza elemental, que actualmente adoptan todas las academias e institutos de arte, desde luego en forma modificada, a tono con las exigencias de nuestro tiempo y con la idea –expresada por Gropius en 1961, en la inauguración

⁶⁶¹² CURTIS William, *Construyendo ideas. De la tectónica a la monumentalidad*, en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.14

⁶⁶¹³ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.362

⁶⁶¹⁴ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.176

del Archivo de la Bauhaus en Darmstadt- de “una pluralidad de individuos dispuestos a colaborar juntos sin renunciar a su identidad”. >>⁶⁶¹⁵

El concepto de trabajo en equipo comienza desde el proyecto y culmina con los “grupos de trabajo” contruidos / ‘realizados’ en la “oficina paisaje”, que integra tanto la mesa equipo / grupo como algo de naturaleza (“jardineras”) para orientarse hacia una cierta liberación:

<< La mesa individual en L, característica del equipamiento de la oficina abierta, da paso a organizaciones en las que es preeminente la extensividad horizontal, apareciendo mesas de geometría hexagonal, circular, etc. que remiten directamente su integración para formar grupos de trabajo. >>

... potenciándose así el concepto occidental del devenir (netamente oriental en nuestro estudio), explícito en el término *continuum* espacial, todo un paisaje interior (en lingüística proyección):

<< La fragmentación del espacio se realiza con mamparas acústicas bajas (semicirculares, rectas, en zig-zag), jardineras, elementos de almacenaje y archivadores exentos que dividen áreas virtuales destinadas a los distintos equipos dentro del *continuum* construido de la planta libre.>>⁶⁶¹⁶

Esta continuidad y “conectividad” mantienen un juego lingüístico que podría evolucionar del “papel” hacia el árbol (origen) del artificial “paisaje” - oficina, hacia una auténtica naturaleza interior (minimizando la tecnología y aumentando la sostenibilidad):

<< Si La oficina paisaje o *Bürolandschaft*, tal y como entonces se denomina a este nuevo modelo, se basa en un espacio libre, continuo, profundo y climatizado, igualmente dotado de servicios energéticos en todos sus puntos -esencialmente el medio ambiental puesto a punto por la oficina abierta; pero ahora el protagonismo pasa de los sistemas técnicos constructivos que permiten la organización del “tajo largo” al instrumento básico sobre el que éste se organiza, el papel, buscando una optimización de sus recorridos que implica la redistribución de los puestos de trabajo en función de sus diferentes grados de conectividad. Con ello se reducen tiempo y distancias, optimizándose también el espacio ocupado. >>⁶⁶¹⁷

Esta evolución del “papel” se sustenta en el concepto de levedad (Italo Calvino) para transformarlo en “flujo” (de información) un devenir (filosóficamente orientalista) casi sin soporte:

<< La eliminación progresiva del papel en la oficina determina la desaparición del elemento que servía para fijar los esquemas organizativos en la oficina paisaje: el flujo de información se produce por canales distintos del contacto físico tradicional, lo que exige nuevas formas de abordar el programa del edificio de oficinas. >>⁶⁶¹⁸

... así al “paisaje” (artificial por “oficina”) se incorpora naturalmente un nuevo concepto:

<< La versatilidad de la *Bürolandschaft* [oficina paisaje] se concibe también desde una perspectiva temporal. A cada cambio en la tarea le acompañará un cambio organizativo; a cada programa de trabajo le corresponderá una forma distributiva particular. Y ello implica que la versatilidad deja de ser una opción implícita en el sistema de equipamiento, en cierto modo suplementaria, para pasar a ser el objetivo prioritario. >>

... concretado en el término “flexibilidad”, que también tiene sus principios:

<< Esta búsqueda de flexibilidad en la oficina pasará por la propuesta de tres nuevos principios: la eliminación máxima de cualquier subdivisión interior, la necesidad de dotar de movilidad al mobiliario y el estudio del puesto de trabajo no ya como una unidad elemental, sino como un sistema acoplable en múltiples organizaciones geométricas. >>⁶⁶¹⁹

⁶⁶¹⁵ WINGLER H. M. *La Bauhaus. Weimar – Dessau – Berlín 1919-1933*, G. Gili, Barcelona, 1975, p.21

⁶⁶¹⁶ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.182

⁶⁶¹⁷ *Op. cit.* p.178

⁶⁶¹⁸ *Op. cit.* p.185

⁶⁶¹⁹ *Op. cit.* p.179

Pero la “crisis” también forma parte del nuevo paisaje artificial:

<< La oficina paisaje no era simplemente una reproposición de los ideales modernos, sino más bien un sistema de concepción del espacio que iba a ponerlos en crisis de forma gradual pero definitiva. >>⁶⁶²⁰

... y la “flexibilidad” expulsará algo más que la estructura:

<< La expulsión de la estructura a la periferia del edificio y la concentración de todos los servicios en un núcleo autónomo cristalizan en una propuesta radical de liberación del espacio de trabajo. La idea de flexibilidad en la oficina se manifiesta en los 960 m2 totalmente libres de cada planta, [Inland Steel de SOM] aptos para disponer oficinas abiertas, oficinas ejecutivas, salas de reunión o cualquier otra forma de organización administrativa. >>⁶⁶²¹

Paradójicamente la “naturaleza” también quedará expulsada por la tecnología, en la moderna oficina paisaje y en otros ámbitos tectónicos:

<< La mejora perpetua de la condición humana es una visión difícil de sostener en un mundo donde el grado de cambio tecnológico ha ido más allá de nuestra capacidad para asimilarlo. (...) la tecnología está destrozando la naturaleza, hasta tal punto que la supervivencia de las especies comienza a ser algo cuestionable. (...) podemos seguir desconfiando de la tendencia de la tecnología a convertirse en una nueva naturaleza que cubrirá el globo entero. >>⁶⁶²²

Parece lejana aquella lección constructiva aprendida de la naturaleza por la artesanía:

<< Para construir por primera vez el hombre se fijó en cómo lo hacía la naturaleza y después la imitó.>>⁶⁶²³

Un olvido que necesariamente lleva a errores y que cuenta también con una moderna historia de los edificios en altura, que consecuentemente “son puestos en cuestión”, tanto como los principios que los sustentan (incluida su geometría):

<< (...) se pondrá de manifiesto la ingenuidad no ya de pensar el rascacielos en términos de retícula estructural, sino de plantear el cerramiento, tal y como Le Corbusier imaginó, como un momento técnico diferente del estructural y completamente autónomo respecto del comportamiento mecánico. Es ahora, en la extrapolación que supone el rascacielos como lugar de experimentación, cuando la implicación creciente de las condiciones del contorno plantea la responsabilidad mecánica del cerramiento: el sólido platónico, el prisma puro, el concepto repetitivo y el cerramiento autónomo son puestos en cuestión desde la lógica estructural de la disipación. >>⁶⁶²⁴

En la naturaleza la geometría interna es fundamental y los artesanos lo tienen muy en cuenta en sus diseños, siguiendo el diseño del “árbol” mismo que se eleva hacia el cielo:

<< Los constructores que trabajaban la madera procuraban tener en cuenta las complejidades derivadas del crecimiento del árbol, a fin de aprovechar la disposición de fibras y ramas, y el árbol conformaba también el diseño. >>⁶⁶²⁵

Naturalmente aparece en la construcción en altura el concepto de relaciones estructurales, que incluyen la geometría interna:

<< La referencia a Robert Le Ricolais (1894-1977) (...) permite acotar el significado de la invención de las estructuras espaciales como una forma completa de entender el problema tensional y la relación entre materia, forma y sollicitación. Su trabajo como profesor en el Institute for Architectural Research de Filadelfia le permitió establecer una estrecha vinculación con Louis Kahn, vinculación que se manifestó

⁶⁶²⁰ *Op. cit.* p.184

⁶⁶²¹ *Op. cit.* p.133

⁶⁶²² FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.359

⁶⁶²³ WILLIAMS Christopher, *Artesanos de lo necesario*, H. Blume, Madrid, 1978, p.3

⁶⁶²⁴ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.87

⁶⁶²⁵ WILLIAMS Christopher, *Artesanos de lo necesario*, H. Blume, Madrid, 1978, p.3

tanto en la obra como en los textos de este último, especialmente en la Yale Art Gallery y en el rascacielos tetraédrico de hormigón que proyectó para el Ayuntamiento de Filadelfia. >>⁶⁶²⁶

Le Ricolais observa como estructura y naturaleza (biología) aparecen armonizadas mediante el “estudio interno” (relativamente equiparable con cierta interiorización espiritual):

<< Le Ricolais puso en el centro de su investigación el estudio interno de las estructuras, lo que el denominó “la estructura de las estructuras”, como el área creativa basada en un saber topológico y mecánico, de raíz biológica (...). Su campo de investigación, los fenómenos tensionales en su naturaleza tridimensional, le permitió estudiar leyes estructurales presentes en el mundo orgánico e inorgánico induciendo a partir de ello principios que desarrolló en objetos analógicos de carácter experimental.>>⁶⁶²⁷

El concepto de estudio interno también interesa a Williams como parte de la génesis de la forma en la naturaleza. Concretamente en el estudio de la “estructura del hueso” y de las “trabéculas” óseas aparece una sofisticada y ‘sustancial’ interacción entre lo duro lo blando:

<< La estructura animal y su materia son a menudo de composición más refinada que sus similares hechos por el ser humano. La estructura del hueso es una armonía de absorción de fuerzas. Las fibras (trabéculas) que integran las secciones duras del hueso se alinean frente al esfuerzo. La forma de los huesos largos es tubular, forma que ofrece una alta proporción de resistencia en relación al peso. Por debajo de la cubierta ósea dura, la sustancia pasa desde ser dura y rígida en la zona central (o diáfisis), hasta ser muy blanda en los extremos, con lo que aporta la rigidez necesaria en el tramo central y la absorción necesaria de golpe y esfuerzo en los extremos.>>⁶⁶²⁸

Precisamente la estructura de “trabéculas” óseas también aparece estudiada por Abalos y Herreros (citando a Cullman) en el contexto de la estructura arquitectónica, citando también el histórico trabajo de Le Ricolais:

<< La composición de la materia ósea -la estructura de las estructuras- fue una de sus fuentes más características; Cullman había descubierto en 1866 la constitución de las fibras óseas (trabéculas) en dos familias de isostáticas que reconducen la flexión en compresiones y tracciones simples evitando los problemas de cizallamiento y adoptando una disposición óptima de la masa en un medio esencialmente poroso.>>

... interesándonos la inclusión de una paradoja conclusiva sobre “los vacíos”:

<< La optimización, el empleo mínimo de materia estructural, presente también en las estructuras de los radiolarios y otros microorganismos, desvía la atención de Le Ricolais hacia la disposición y geometría de los vacíos: “Llegamos a una conclusión aparentemente paradójica: el arte de una estructura estriba en saber cómo y dónde disponer los huecos”. Materia y resistencia, materia y sollicitación, deben adoptar disposiciones espaciales correlativas.>>⁶⁶²⁹

Nos interesa también la cita a D’Arcy Thompson (‘arquitectónicamente’ valorado por Mies), por su consideración del arte y la naturaleza, concretamente en relación con el concepto de sostenibilidad (en tanto “imposibilidad”), a propósito del “crecimiento” estructural “ilimitado”:

<< La obra de D’Arcy Thompson titulada *On Growth and Form*, que Mies admiraba y recomendaba a sus alumnos, está en el origen del trabajo de Goldsmith. Este texto recoge los análisis mecánicos de Galileo sobre relaciones entre forma y crecimiento en la naturaleza. Concluyendo en la imposibilidad de

⁶⁶²⁶ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.52

⁶⁶²⁷ *Op. cit.* p.53

⁶⁶²⁸ WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Barcelona, 1984, p.30

⁶⁶²⁹ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.53

un crecimiento ilimitado de las formas “del arte o la naturaleza” sin cambios en la tensión de trabajo de la estructura o la proporción de la misma. >>⁶⁶³⁰

Citando directamente a D’Arcy Thompson podemos observar cómo estudia la estructura del hueso, las “trabéculas óseas” y por medio de la contemplación / meditación de la científica “sala de disección” (que artísticamente se correspondería con la surrealista mesa de disección de Lautréamont) se produce el ¡eureka!, comprensión súbita o *satori* (en términos de budismo zen):

<< El gran ingeniero, el profesor Culmann de Zurich, a quien debemos todo el método moderno de “estática gráfica” entró casualmente en 1866 en la sala de disección de Meyer, cuando el anatomista se encontraba contemplando la sección de un hueso. El ingeniero, que estaba por entonces ocupado en el diseño de una nueva grúa de gran potencia, vio inmediatamente que la disposición de las trabéculas óseas era ni más ni menos que un diagrama de las líneas de fuerza, o direcciones de tensión y comprensión de la estructura cargada con un peso: es decir, la Naturaleza estaba reforzando el hueso exactamente en el modo necesario y en la dirección adecuada: y se dice que el ingeniero exclamó: “¡Pero si ésta es mi grúa!” >>⁶⁶³¹

... Williams también recuerda que la estructura del hueso también interesa a los técnicos que estudian el aire:

<< Los ingenieros aeronáuticos no han resuelto este problema de relación entre estructura y carga con tanta fortuna como lo ha hecho la Naturaleza en los diversos huesos animales. Casi todos los huesos animales requieren cierta flexibilidad en sus dos extremos y una relativa rigidez en la parte central. (...) La forma en que los materiales de la Tierra se reúnen, para resistir mejor las fuerzas de su medio ambiente, es lo que determina la estructura. Y a su vez, la estructura es el factor determinante más inmediato de la forma. >>⁶⁶³²

Podríamos decir que en cierta ‘reciprocidad’ los técnicos de la construcción se muestran interesados por el aire (“acción del viento”), necesariamente cuando tienen que ocuparse de edificios en altura,

<< La estructura reticular fue asumida por los arquitectos de la modernidad como un principio ligado unívocamente al rascacielos. Su trabajo se centró en dotar de significado simbólico a este instrumento entendido como modelo universal, indiferente a la escala y proporción de la construcción. Sin embargo, la estructura reticular pierde eficacia a partir de ciertas alturas y proporciones. Los edificios en altura, sometidos prioritariamente a la acción del viento, ven disminuir las tensiones de trabajo de sus elementos portantes por la necesaria rigidización del conjunto para evitar molestas oscilaciones en punta. >>

... y acaban (“cortante”) finalmente con los tradicionales principios constructivos de la retícula:

<< Para proporciones usuales, la construcción en altura entra en el entorno de las veinte plantas en un campo nuevo en el que las soluciones horizontales, tradicionalmente absorbidas por la masividad e isostaticidad de los muros de fábrica, aparecen como el principal agente estructural. Los rascacielos reclaman un tratamiento que haga del momento de vuelco y el cortante los motivos centrales del comportamiento mecánico. >>⁶⁶³³

Este fin de la estructura reticular, en cierta medida va a reorientar la construcción hacia la naturaleza (“crecimiento del árbol”):

<< El corte mecánico de troncos ignora las desviaciones de la madera producto del crecimiento del árbol y procura reducir la operación a su forma más simple. La tecnología ha otorgado a los constructores materiales y procedimientos que poco tienen que ver con el clima o el rededor. >>⁶⁶³⁴

⁶⁶³⁰ *Op. cit.* p.57

⁶⁶³¹ THOMPSON D’Arcy, *Sobre el crecimiento y la forma*, H. Blume, Madrid, 1980, p.226

⁶⁶³² WILLIAMS Christopher, *Los orígenes de la forma*, Barcelona, 1984, p.30

⁶⁶³³ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.47

⁶⁶³⁴ WILLIAMS Christopher, *Artesanos de lo necesario*, H. Blume, Madrid, 1978, p.3

Por lo tanto, el “ideal mecánico-estructural” es de-constructivamente atacado por métodos experimentales, que generan una apertura hacia un enfoque muy distinto, el de la desmaterialización, afín al concepto de “energía disipada”:

<< Estos métodos experimentales influyeron en la concepción arquitectónica con una repercusión de tono distinto al programa de perfeccionamiento del ideal mecánico-estructural que derivó en “lógica de la excentricidad”. >>⁶⁶³⁵

En la evolución de la técnica constructiva en la arquitectura soplan nuevos aires (“industria aeronáutica”) que introducen una concepción desmaterializadora (quizá la levedad de Calvino), donde la energía (“disipada”, etérea, casi espiritual) es el nuevo concepto guía:

<< *Optimización estructural contemporánea: la energía disipada*: El uso de calibradores electrónicos introducido a través de la industria aeronáutica tras la Segunda Guerra Mundial permitió medir deformaciones mediante la reproducción de las características elásticas del edificio, asimilando la presión del viento a cargas estáticas. >>⁶⁶³⁶

No obstante, estos nuevos aires no dejan de ser “viento”, un concepto milenario en la cultura oriental que asociado a otro elemento de la naturaleza, el “agua”, fundamentan a nivel conceptual una construcción energéticamente (energías sutiles) más saludable:

<< La traducción literal de Feng Shui es “viento-agua”; este término sibilino expresa la idea de movimiento de elementos en acción constante. En la antigua China situarse en armonía con los elementos otorga la salud, la felicidad y ... la suerte. >>⁶⁶³⁷

La filosofía del *feng-shui* aunque exótica para nosotros, no deja de ser una mirada hacia la naturaleza, equiparable a la que los “indígenas” y los artesanos vienen realizando desde tiempos inmemoriales, que genera incluso el cuestionamiento del proyecto (“no planifica”), en beneficio de la comprensión del “sí mismo” (dotado de significada incluso espiritual), en suma del concepto ‘mismo’ de identidad:

<< La mayoría de las gentes indígenas del mundo practica aún la tecnología orgánica: el opuesto al pensamiento maquinista. Es aquella una actitud, no un mecanismo o dispositivo, una filosofía para gobernar los métodos de seleccionar la acción. No planifica un acontecimiento sino que permite a éste desarrollarse por sí mismo y simultáneamente coordina su esfuerzo con ese desarrollo. >>⁶⁶³⁸

Los ‘vientos orientales’ vehiculados por la religión (“misioneros católicos”) soplan en Occidente al menos desde el siglo XIX:

<< Este arte de la armonía de los lugares aún se practicaba en China a principios de este siglo [XX]. Los misioneros católicos debían doblegarse a las reglas del dragón y modificar la arquitectura de las iglesias; incluso las vías de tren debían ajustarse a las reglas del Feng Shui.

Precisamente fue uno de estos misioneros, E.J. Eitel, quien introdujo los conocimientos del Feng Shui, con un libro que describe de forma sucinta los principios. El libro fue publicado por primera vez en 1873. Eitel residió en Hong Kong gran parte de su vida y atravesó China en varias ocasiones. >>⁶⁶³⁹

El ‘histórico’ libro de Eitel ejemplifica la problemática realización de una obra:

<< Cuando se trata de adquirir un terreno, de construir una casa, de demoler un muro o de levantar el asta de una bandera, los residentes de las Puertas del Tratado se han encontrado con innumerables dificultades, y todo ello precisamente a causa del Feng-Shui. Cuando se propuso levantar unos cuantos

⁶⁶³⁵ ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.86

⁶⁶³⁶ *Op. cit.* p.84

⁶⁶³⁷ EDDE Gerard, *La salud por el hábitat. Feng Shui el arte de elegir un lugar*, Indigo, Barcelona, 1991, p.11

⁶⁶³⁸ WILLIAMS Christopher, *Artesanos de lo necesario*, H. Blume, Madrid, 1978, p.4

⁶⁶³⁹ EDDE Gerard, *La salud por el hábitat. Feng Shui el arte de elegir un lugar*, Indigo, Barcelona, 1991, p.12

postes de telégrafos, cuando se urgió al Gobierno chino para que construyera líneas de ferrocarril, o cuando se sugirió la construcción de una línea de tranvía para aprovechar las minas de carbón del interior, los funcionarios chinos efectuaban invariablemente una amable inclinación y declaraban que aquello era imposible de realizar debido al Feng-Shui. >>⁶⁶⁴⁰

En este sentido la obra arquitectónica en Hong Kong (ejemplificada por el rascacielos Hongkong Shangai Banking Corporation de Norman Foster en 1986), paradigma de interacción Oriente / Occidente, vuelve a ser una muestra de la vigencia de esta filosofía oriental. Recordemos aquí lo dicho respecto a la obra arquitectónica de equipo de Diego Gasteiz cuando abre una delegación en China:

<< (...) la normativa es muy diferente a la de los países occidentales como España: la distancia entre los edificios viene fijada por el sol, por lo que en función de la altura de los edificios la separación entre estos deberá ser mayor o menor. Cosas del *feng-sui* cuyos principios rigen todo el proceso constructivo.>>⁶⁶⁴¹

Por otra parte, la energía cinética del viento (de raíz “naval”, “aeronáutica” y “automovilística”) condiciona la técnica de elevación de la arquitectura contemporánea (sometida al viento y al agua de la naturaleza) que, ya desde la fase de proyecto, tiene en cuenta el aire (“modelística aerolástica”) para lo que utiliza el ‘túnel del viento’ que conecta circularmente proyecto y obra:

<< Disipar la energía cinética del viento es el objetivo que unifica distintas formas de abordar la optimización estructural y supone en última instancia una aproximación a los avances tecnológicos de esferas industrialmente más desarrolladas que la construcción, tanto en los productos ofertados como en los métodos de diseño. La modelística aerolástica [túnel de viento] facilita otras formas de aproximación al rascacielos, las consolidadas en industrias como la naval, la aeronáutica y más recientemente la automovilística, en las que el estudio del coeficiente de penetración de los prototipos es uno de los objetivos esenciales de los ensayos. >>⁶⁶⁴²

Los vientos orientales que soplan en la realización de la obra, inciden sobre la salud tanto como la “acupuntura”, otra ciencia antigua como el *Feng Shui* que tiene unas leyes sintetizadas desde la Edad Media que son aplicadas a construcciones paradigmáticas:

<< El Feng Shui es una ciencia tan antigua como la acupuntura, aunque de hecho fue sintetizada como un sistema coherente, sobre todo en la dinastía de los Song (1126-1278). Uno de los más típicos ejemplos de construcción que respetan las leyes del Feng Shui es la construcción de la Ciudad Prohibida o ciudad imperial en Pekin. >>⁶⁶⁴³

02.8.20- Circularidad obrando

Naturalmente cerraremos este capítulo integrando en el concepto de circularidad ciertas obras realizadas en sintonía con los ciclos naturales (entre la realización y el proceso) y superando desde el exotismo (oriental) la circularidad viciosa que deviene (tautología del devenir) levemente espiritual incluso.

⁶⁶⁴⁰ EITEL Ernest J. *Feng-Shui. La ciencia del paisaje sagrado en la antigua China*, Obelisco, Barcelona, 1993, p.7

⁶⁶⁴¹ CRESPO Txema G. *Un arquitecto vasco en China*, El País, 30 julio 2006, p.30

⁶⁶⁴² ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992, p.87

⁶⁶⁴³ EDDE Gerard, *La salud por el hábitat . Feng Shui el arte de elegir un lugar*, Indigo, Barcelona, 1991, p.12

El *Feng Shui*, que tanto interesa a la cultura china, a nosotros puede que nos resulte una concepción dotada de cierta “fantasía”, un término que en la cultura japonesa se utiliza asociado a una arquitectura paradigmática cargada de filosofía y espiritualidad (budismo zen), la Casa de Té:

<< La denominación “morada de la fantasía” denota una estructura creada para satisfacer algún requisito artístico individual. La sala de té está al servicio del maestro, y no viceversa. No ha sido diseñada para que perdure y, por lo tanto, es efímera. >>

... que, conceptualmente (“efímera”), podría resultar afín con otro paradigma arquitectónico, el Templo de Ise, que es renovado de forma ritual cíclicamente (cada veinte años):

<< La reconstrucción, cada veinte años, del *templo de Ise*, santuario supremo de la diosa del Sol, es un ejemplo de uno de esos ritos antiguos que siguen vigentes en nuestros días. >>⁶⁶⁴⁴

Por el contrario, lo que sí perdura es el lugar, que en Japón también se valora telúricamente, mediante la geomancia *sino* que ofrece otro lenguaje alternativo al *feng-shui* chino:

<< La geomancia es, según nuestra forma de pensar, una de las ciencias naturales heterodoxas de China, donde se la conoce con distintos nombres: *feng-shui*, literalmente agua-viento, que es el más usual; a menudo también se la suele denominar *kan-yu*, cubierta-soporte, o sencillamente *ti-li*, modelo-país.>>

... nos interesa particularmente la manera en que Nitschke concibe la “geomancia japonesa *sino*” en tanto “teoría holística del diseño” que valora la “forma energética”:

<< Este campo de la ciencia china se llama en Japón *chiso*, fisonomía del país, o *kaso*, fisonomía de la casa. La geomancia es una ciencia que se ocupa de determinar la forma energética (...) >>⁶⁶⁴⁵

Aunque no se utilice el término específico de “geomancia”, en Occidente también adquiere una importancia fundamental el concepto de lugar, que Buren asocia artísticamente al término “*in situ*”:

<< La fórmula consagrada “Vive y trabaja...”, utilizada para todas las biografías sobreentendiendo que el taller del artista está situado en la ciudad mencionada y que no trabaja nunca jamás en otra parte. La fórmula que utilizo me parece la más apropiada para mi situación. Yo vivo *in situ*. Como todo el mundo. Pero decir que trabajo *in situ* es declarar que mi trabajo en tanto que haciéndose sobre el lugar, y que los lugares son indefinidos progresivamente y múltiples. >>⁶⁶⁴⁶

La japonesa concepción “holística” o globalizante de las energías sutiles del lugar valora diferentes escalas y actividades acotadas lingüísticamente entre los términos *chiso* y *kaso*:

<< Geomancia: ciencia china (en japonés *chiso*, “Fisonomía del país”, o bien *kaso*, “Fisonomía de la casa”) aplicada para encontrar la forma energética y la situación más apropiadas de una casa, una ciudad o una tumba. >>⁶⁶⁴⁷

También Buren aparece fundamentalmente ligado al lugar, pero no tiene un proyecto previo, sino que en cierto modo el lugar / *in situ* le dicta el “proyecto específico”:

<< Estando sobre el lugar, yo no se de primera impresión lo que voy a realizar. Esto depende de un cierto número de elementos ligados al lugar. Este es evidentemente muy diferente a instalar lo mejor posible según sus propios criterios, en un lugar que no se conoce, uno o más objetos ya realizados. En este caso

⁶⁶⁴⁴ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.108

⁶⁶⁴⁵ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.32

⁶⁶⁴⁶ BUREN Daniel, *Au sujet de ... -Entretien avec Jérôme Sans.*, Flammarion, Paris, 1998, p.165

⁶⁶⁴⁷ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.236

se trata de la puesta en escena. Hace falta cierto talento si se quiere que la presentación tenga espíritu, pero personalmente esto no me interesa absolutamente nada. >>⁶⁶⁴⁸

Aunque el “proyecto específico” al que alude arquitectónicamente Strike no tiene nada que ver con el de Buren, sin embargo, el concepto de lugar (contextualizado) también interesa a la construcción occidental, que valora la complejidad e incluso la contradicción entre polaridades (en Oriente podría ser el *yin* y el *yang*):

<< A través de la estructura del edificio el arquitecto verifica la solución del diseño y expresa las cuestiones físicas y emocionales inherentes al proyecto específico.

La solución del diseño surge de una compleja interacción entre los numerosos problemas que aparecen durante el proceso del proyecto, y supone inevitablemente establecer prioridades entre influencias opuestas; éstas incluyen factores tan diversos como las finanzas, las actitudes sociales, la historia, la política, los recursos humanos, los materiales y las técnicas, así como las expectativas y las emociones de los seres humanos. >>

... enfatizándose la polarización “construcción” / “temas contextuales”:

<< Aunque todos los factores están relacionados entre sí, se pueden dividir en dos grupos claramente identificables: uno tiene relación con el proceso real de la construcción de los edificios (por ejemplo materiales, estructura y técnica); y el otro tiene que ver con temas contextuales y de aplicación externa, tales como el urbanismo, la sociología, el entorno y los antecedentes históricos. >>⁶⁶⁴⁹

En el contexto japonés los templos de Ise fueron construidos sobre un lugar telúrico y sagrado con referentes agrarios (sobre los que luego insistiremos):

<< Muchas conjeturas se han hecho con respecto al misterioso *shiki no himorogi*; sólo sabemos que se trataba de zonas sagradas cubiertas de cantos rodados donde se celebraban abluciones. Estos lugares ya se citan en las crónicas del siglo VIII y todavía hoy aparecen en casi todos los relicarios sintoístas. En el relicario de Ise se encuentra un *shiki no himorogi* especialmente hermoso. >>

... contexto y religión confluyen naturalmente en el “lugar de la teofanía”:

<< Yo creo que los *shiki no himorogi* tienen su origen en antiguas plantas depurativas de las orillas de los ríos y que tienen una estrecha relación con los rituales descritos por Tsukushi Nobuzane. La divinidad se le apareció por primera vez al pueblo creyente en la orilla del río. Las riberas fluviales o las superficies cubiertas de cantos rodados en los jardines japoneses son algo más que copias ingenuas de un fenómeno natural. Son arquetipos de un lugar digno de respeto, un lugar de la teofanía. >>⁶⁶⁵⁰

Esta revelación de la divinidad (“teofanía”) interacciona con una arquitectura entre cielo y tierra, entre la diosa Amaterasu y ‘el hombre’ por excelencia, el emperador. Lo que se concreta en un lugar marcado por la “ciencia” de la geomancia que posee una concepción global (“holística” en lenguaje de la contemporánea filosofía transpersonal, que más adelante trataremos) en la que la naturaleza adquiere un papel relevante:

<< La geomancia japonesa *sino* se basa en una concepción holística del cosmos, en la cual el hombre se entiende como una pieza integral de la naturaleza y de sus campos de energía. La geomancia razona siguiendo complicadas correlaciones entre factores geofísicos -formas geológicas del país, clima, campos magnéticos-, factores astrales -movimientos de las estrellas, solsticios, fases de la luna- y el estado psicosomático del hombre. >>

... esta “ciencia” determina la situación de cierto “arte” (“... de la jardinería”) en el contexto de la naturaleza:

<< (...) quiero ocuparme con detalle de esta ciencia, no sólo porque es muy distinta de la primitiva geomancia japonesa que he citado anteriormente, sino porque además tiene una gran importancia para el arte de la jardinería japonesa; con su ayuda se determinó la situación geográfica del jardín. >>⁶⁶⁵¹

⁶⁶⁴⁸ BUREN Daniel, *Au sujet de ... -Entretien avec Jérôme Sans.*, Flammarion, Paris, 1998, p.166

⁶⁶⁴⁹ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.16

⁶⁶⁵⁰ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.20

⁶⁶⁵¹ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.32

Los textos sagrados japoneses se hacen eco de esta interacción Amaterasu / Emperador, que a otro nivel ejemplifica la conexión macrocosmos / microcosmos (casi equiparable en términos occidentales):

<< *Gochinza Honki* afirma que el pilar da testimonio de que la vida del emperador y la salvación descansan sobre sólidas bases (...) Si el pilar fuera dañado, el país se hallaría en grave peligro. (...) El pilar, morada de la divinidad ancestral de la estirpe imperial, Amaterasu, representa simbólicamente al emperador (microcosmos) en el centro del estado (macrocosmos). De este modo, si el pilar es dañado, el estado corre evidentemente peligro. Las antiguas crónicas, de hecho, cuentan algunas veces que el *shintai* era transferido temporalmente a otra sede mientras un viejo *shin no mihashira* era reparado. >>

... que en el Templo de Ise tiene su paradigma, en tanto construcción en madera que simbólicamente es soportada por el pilar sagrado de madera, a imagen y semejanza del emperador. (Podríamos interpretarlo como un ancestral precedente sagrado del Modulor de Le Corbusier, que no obstante siempre mide seis pies o 1,83 cm.) En lo que se refiere a la “relación existente entre el pilar y el emperador”, el libro *Gyokusen-shu* escrito por Tamaki Shoei (de la escuela sintoísta Suika, muerto en 1736), revela la siguiente “costumbre tradicional, transmitida oralmente”:

<< “En los tiempos antiguos el tronco para el *shin no mihashira* era llevado por el *daiguji* (sumo sacerdote), que en su calidad de administrador jefe lo talaba más o menos a la medida, lo colocaba en una caja y lo llevaba a la capital. El emperador lo sacaba de la caja, marcaba en él la medida de su estatura y lo devolvía a Ise. Entonces el *daiguji* cortaba personalmente el leño según las medidas indicadas y lo transformaba en un *shin no mihashira*. Enterrar el *shin no mihashira* bajo el *shintai* en los dos templos significaba guardar el noble cuerpo del emperador. Este rito era el más sagrado de todos. Parece que esta costumbre ha sido practicada de modo discontinuo”. >>⁶⁶⁵²

Esta sagrada operación auto-dimensional forma parte de la veneración que en Japón se hace de la construcción en madera, con una lectura final de los templos de Ise (en reconstrucción permanente) desde la realización, desde el material madera:

<< Los tejados a dos aguas, de aleros pronunciados y faldones con una pendiente de 45°, se cubren con caña (*kayabuki*) en los templos principales y con tablas (*itabuki*) en los templos secundarios. La madera de ciprés sin tratar adopta pronto una tonalidad gris plateada. Cada veinte años los edificios deben renovarse. Para ello se alza un nuevo templo en un solar contiguo al anterior. Cuando las obras finalizan, las imágenes se trasladan en una ceremonia nocturna para, poco después, desmontar el templo viejo. En japonés, este proceso recibe el nombre de *shikinen-sengu*, cuya traducción literal sería “traslado del templo en años de celebración”. >>

El ritual de la madera en los templos de Ise forma parte de una tradición sintoísta más amplia, que parcialmente se mantiene hasta la actualidad:

<< (...) muchos de los templos sintoístas eran reemplazados periódicamente. Los intervalos de tiempo eran diferentes, según el templo. En Izulo-taisha se guardaban intervalos de sesenta años, en Kitano-taisha de cincuenta y en Sumiyoshi-taisha se renovaba el templo cada veinte años. El conjunto de Ise fue construido en el siglo VII y renovado con regularidad desde entonces, salvo algunas interrupciones entre 1465 y 1585, cuando el país estaba dividido en provincias enfrentadas, y alguna vez con demora, como después de la Segunda Guerra Mundial. Actualmente, las construcciones de Ise y sus templos secundarios son los únicos santuarios en Japón que se renuevan totalmente; en otros lugares, hubo que simplificar este ritual o renunciar del todo al mismo por motivos económicos. >>⁶⁶⁵³

En el estudio de Gutiérrez sobre la *arquitectura shintoísta* apoyado en el de A.L. Sadler (*A Short History of Japanese Architecture*, E. Tuttle, Tokyo, 1962 p.3) se pone en evidencia que los ritos y tiempos cíclicos de reconstrucción en Ise se corresponden ‘fundacionalmente’ con los de la divinidad terrenal, el “emperador”:

⁶⁶⁵² OBAYASHI Taryo - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985, p.44

⁶⁶⁵³ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail n°3 / 2003 Madera, p.262

<< Ise también ha cambiado un poco, especialmente en las reconstrucciones hechas durante los periodos de Asuka y Heian. Las edificaciones de Ise son reconstruidas cada 20 años en un lugar contiguo, pero desde el siglo VII nunca se han alterado los edificios principales en los ritos de reconstrucción. La tradición de reconstruir los edificios puede provenir de la costumbre de cambiar las edificaciones a un lugar nuevo cuando moría el emperador, lo que solía ocurrir cada 20 ó 25 años. >>⁶⁶⁵⁴

Esta importancia del emperador en la *reconstrucción periódica* de los templos de Ise concretada a modo de ‘pilar-emperador’ parece fundamentar esta tipología de construcción en madera, que simbólicamente marca el *axis mundi*:

<< Si esta descripción [de Tamaki Shoei] fuera correcta, confirmaría la hipótesis de acuerdo con la cual el *shin no mihashira* no era sino el símbolo del emperador representado como microcosmos. Los objetos que representan un microcosmos suelen ser con frecuencia un símbolo del centro del universo o *axis mundi*. Takeshi Matsumae, experto en mitología, está de acuerdo con la interpretación del *Gochinza Honki* y de otro libro, el *Gengenshu*, que consideran el pilar, llamado *ame no mihashira* o *kuni no mihashira*, un *axis mundi* a través del cual el *shinrei* (espíritu divino del *kami*) transmigra del cielo a la tierra. >>

... que une macrocosmos / microcosmos a modo de “fuente genética” (ADN ‘sagrado’ de cielo / tierra en naturaleza) por medio del “pilar” fundacional:

<< El pilar se identifica con el *Ame no Nuboko* (lanza celestial) que Izanaki e Izanami usaron para crear la tierra. He aquí por tanto que el *shin no mihashira* simboliza la fuente genética en el centro del cielo y de la tierra, a partir del cual se originaron todos los *kami* y el Universo entero. El *shin no mihashira* no se encuentra en el centro exacto del *shoden*. No obstante, representa simbólicamente ese centro y el *axis mundi*. >>⁶⁶⁵⁵

En el santuario de Ise “el emperador” (o emperatriz) mediante la ritual reconstrucción viene manteniendo históricamente el equilibrio lleno / vacío, presencia / ausencia:

<< Cada veinte años se produce una renovación de templo; se construye uno exactamente igual en el *kodenchi* y se desmonta el templo viejo. Este sistema de reconstrucción periódica se llama *shikinen sengu*. La costumbre se instaura con el emperador Temmu y se aplica con la emperatriz Jito en el año 690.

(...) Hasta la siguiente renovación, el *kodenchi* se mantiene vacío, con la mínima y solitaria reconstrucción que envuelve el *shin no mihashira*. >>

Según Espuelas, en esencia se trata de un “renacimiento” continuo, tal como manifiesta Michel Random en *Japón, la estrategia de lo invisible* (Eyras, Madrid, 1985, p.40):

<< “Noboru Kawazoe, un experto del signo que asistió a las ceremonias de la sexagésima construcción, afirma: ‘La sorprendente diferencia entre el edificio viejo y nuevo asume el significado de un renacimiento del *kami*’ “. >>⁶⁶⁵⁶

El “vacío” se vuelve proyecto sagrado (estado “germinal”) que conceptualmente es soportado por el fuste de madera con la “altura del emperador”:

<< El santuario sintoísta se compone tanto del recinto edificado con todos sus elementos (pabellones, empalizada y puertas) como del recinto vacío que a su lado espera. Se trata de una explanada con suelo de guijarros en cuyo centro se levanta un simple fuste, el *shin no mihashira*, de la altura del emperador. Este magnífico símbolo de la inmanencia y la espera es el centro germinal que preside la dormida

⁶⁶⁵⁴ GUTIERREZ Fernando G^a, *La arquitectura japonesa vista desde occidente. Japón y Occidente (II)*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.47

⁶⁶⁵⁵ OBAYASHI Taryo - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985, p.44

⁶⁶⁵⁶ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.83

vacuidad y que después sostendrá el santuario en el preciso lugar en el que descansa el objeto sagrado (*shintai*). >>⁶⁶⁵⁷

Y más allá del concreto santuario de Ise, simboliza todo el conjunto de templos de alrededor, presentes, pasados y futuros:

<< Es inmediato ver el templo de Ise como el conjunto de construcciones y espacios que se levantan en ese lugar. Este santuario, sin embargo, puede entenderse no tanto como un objeto material y actual, sino como una serie. Así, el templo de Ise se compondría de todos los templos de Ise edificados y derruidos que hasta ahora han sido. >>

En esencia se trata del proyecto (sagrado) por excelencia, del concepto mismo de proyecto (identidad), plasmado en un sagrado vacío en la naturaleza (*claro en el bosque* en la tesis de Espuelas):

<< En un lentísimo guño, adecuado por ejemplo al tiempo geológico, Amaterasu puede ver desde lo alto esa intermitencia de edificaciones en un claro del bosque. >>⁶⁶⁵⁸

La diosa Amaterasu resulta especialmente importante por ser la “antepasada del emperador” y, en cierta medida, un reflejo de esta diosa solar, detentadora de un espejo sagrado (que luego trataremos):

<< La primera traducción que damos a continuación reproduce el primer capítulo de la *Historia Nacional para las escuelas primarias ordinarias*. La segunda ofrece una versión del capítulo correspondiente del *Manual del maestro*. (...) asombrosa mezcla de mitología e historia merece una mención especial. >>

Este texto escolar que Holtom contextualiza dentro del “Shintô de estado. El culto a la diosa sol” explicita por medio del mito cómo también ella nutre a los japoneses (enseña a “plantar arroz”):

<< *La Antepasada del Emperador. La virtud de Amaterasu-Omikami*. La primera antepasada del Emperador se llama Amaterasu-Omikami. Esta *kami* era una persona de elevadísima virtud que nos enseñó primero como plantar arroz y cebada en nuestros campos y cómo criar gusanos de seda, otorgando así grandes beneficios a la nación. >>⁶⁶⁵⁹

Después de plantar el arroz y la cebada hay que construir el “granero” para guardar la cosecha, una construcción que naturalmente deviene sagrada. En este sentido los templos también nos interesan desde la realización, utilizando madera, material habitual en la construcción de graneros:

<< En Kasuga-taisha (Nara), se reparan las construcciones cada veinte años, se renueva la pintura de color rojo y se reemplazan los objetos rituales. La razón de esta cuidadosa reconstrucción tiene sus orígenes en la propia religión sintoísta, en la que renovación y limpieza gozan de una importancia primordial. Los objetos sagrados, símbolo de las divinidades, deben conservarse en estado imaculado. Por otra parte, la limitada durabilidad de tan delicadas construcciones, con sus pilotes de madera directamente empotrados en la tierra y tejados de caña y tablas, hace aún más necesaria la reconstrucción. Gracias a esta tradición, se han podido conservar las formas, las dimensiones y las técnicas constructivas propias del siglo VII. Desde el punto de vista constructivo, los edificios se parecen a los graneros de arroz habituales de aquel tiempo. >>⁶⁶⁶⁰

Por lo tanto, el santuario de Ise se nos re / presenta como templo / granero, en el que el “templo interior” de Amaterasu queda protegido por otro “templo exterior” de la “diosa de los cereales”, y todo el conjunto se articula simbólicamente alrededor del “espejo sagrado” (interior y oculto):

⁶⁶⁵⁷ *Op. cit.* p.84

⁶⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁶⁵⁹ HOLTOM Daniel Clarence, *Un estudio sobre el shintô moderno. La fé nacional del Japón*, Paidós, Barcelona, 2004, p.140

⁶⁶⁶⁰ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail n°3 / 2003 Madera, p.262

<< El santuario de Ise se compone de dos recintos: el Kotai Jinju (Naiku o templo interior) y el Toyouke Dai Jingu (Geku y templo exterior). El Naiku está consagrado a Amaterasu y el Geku, a Tokonye Ohokami (gran diosa de los cereales). Para nuestro estudio elegimos el Naiku. El templo está rodeado de un espeso bosque compuesto por *cryptomeria* y por cipreses del Japón. El edificio principal es el *shoden*. Dentro del recinto hay otras dos edificaciones que son los *hoden* o tesoros, donde se guardan las ofrendas imperiales. El *shoden* guarda el espejo sagrado que representa a la diosa. >>⁶⁶⁶¹

Incluso otros autores consideran literalmente ‘el templo de Ise’ (pieza clave de la *arquitectura shintoista*) como un “antiguo granero” (sagrado):

<< El templo de Ise fue construido en la forma de un granero, por los arquitectos de la corte Yamato y por miembros del clan de Inabe, en el siglo tercero. >>

Al efecto debería realizarse una lectura paralela de:

<< Los templos de Ise e Izumo son los ejemplos más puros y significativos de la arquitectura japonesa nativa. El templo de Izumo tenía al principio una altura de casi seis metros, que era muy considerable para aquel tiempo, mucho mayor que los edificios de Ise. En 1248 se redujo su altura al ser restaurado, y más tarde, en 1667, en una nueva restauración, quedó con la altura que tiene en la actualidad, casi tres metros. Este templo volvió a ser reconstruido en 1744, pero se mantuvo la misma altura que tenía antes. Aun así es mayor que los edificios de Ise. A pesar de estas sucesivas restauraciones, la entrada al templo de Izumo permaneció siempre al extremo del hastial (*tsuna-iri*), dándole la sensación de ser un antiguo granero. >>⁶⁶⁶²

Entre el pasado y el futuro la construcción de este granero sagrado requiere una cuidadosa planificación del ciclo de la madera (‘cultivada’):

<< Hasta la Edad Media, la madera necesaria se obtenía en los alrededores. En el siglo XIII, se comenzó a traer la madera de regiones cada vez más lejanas. Desde 1650 hasta nuestros días, la madera empleada procede de la región montañosa de Kiso, famosa por sus cipreses, en la prefectura de Nagano. A comienzos del siglo XX, se reservó un bosque de cipreses de 8.000 hectáreas, de arbolado especialmente antiguo y alto, para uso exclusivo del complejo de Ise, convirtiéndose en una dependencia más del templo. >>

La renovación más reciente arroja un saldo económico impresionante en la *adquisición de la madera en el pasado y en el presente* estudiada por Henrichesen:

<< (...) con la caída del sintoísmo como religión oficial al término de la Segunda Guerra Mundial, el estado lo nacionalizó y la madera empleada para los templos pasó a tener un precio. En 1996, disminuyó enormemente el número de cipreses centenarios del bosque estatal, pudiendo preverse el futuro fin de las reservas de madera. Como consecuencia de la escasez, los precios de la madera no tardaron en dispararse. Entre las obras de renovación de 1973 y 1993, el precio por metro cúbico fue diez veces mayor, pasando a valer unos 50.000 dólares (lo que representaba un gasto total superior a los cincuenta millones de dólares) >>⁶⁶⁶³

En Occidente la construcción y la teoría del proyecto, al menos inicialmente, no valoran igualmente el concepto del no-cambio, cuidadosamente proyectado como reconstrucción en Japón. Sin embargo, saben valorar la “lentitud” que exigirá largos plazos (por ejemplo para ‘cultivar’ la madera, con la que construir aquel “granero” sagrado) y que finalmente si conducirá a “un cambio”:

<< Este libro estudia los acontecimientos y los avances que, en el ámbito de la industria de la construcción, han transformado el proceso de realización de los edificios y han provocado un cambio en la composición y la imagen de las construcciones. (...) se analiza cómo todo ello también ha conducido,

⁶⁶⁶¹ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.83

⁶⁶⁶² GUTIERREZ Fernando G^a, *La arquitectura japonesa vista desde occidente. Japón y Occidente (II)*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.46

⁶⁶⁶³ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail n°3 / 2003 Madera, p.263

casi siempre con lentitud, a un cambio en el diseño arquitectónico y, a la postre, también en la actitud de los proyectistas y en las características de las teorías del proyecto. >>⁶⁶⁶⁴

El proyecto continuista del santuario de Ise necesita una planificación desde el presente de la madera, que fluctúa entre la naturaleza y la economía, donde el proyecto (previsor) permitirá en un próximo futuro que lo sagrado pueda compatibilizarse con la sostenibilidad:

<< En Ise, se han visto obligados a asegurar sus fuentes a largo plazo. El santuario posee hoy unas 7.000 hectáreas de bosque, cuyo cuidado y explotación corren a cargo de un departamento forestal compuesto por veinte empleados. Por suerte, en los años 20, se empezaron a plantar sistemáticamente bosques de cipreses en un área de 2.900 hectáreas junto al río Isuzu, aunque el abastecimiento de madera parecía asegurado en aquella época. En esta región se consigue el veinte por ciento de la madera necesaria para el 63° Sengu, que se celebrará en el año 2013, con troncos de unos setenta años de antigüedad. Por primera vez tras varios siglos, los templos pueden abastecerse parcialmente con madera local. >>⁶⁶⁶⁵

El santuario actual aparece con múltiples delimitaciones, pero también el proyecto de reconstrucción aparece delimitado:

<< El santuario está delimitado por cuatro vallas de madera de distinto tipo, llamadas -de interior a exterior- Mizugaki, Uchi Tamagaki, Tono Tamagaki e Itagaki. Son el resultado de la evolución de los primitivos cordeles sagrados que delimitaban los sencillos himorogi de los bosques. Las dos empalizadas más interiores recogen únicamente el *shoden* y los *hoden*. Entre la tercera y la cuarta están el pabellón de Okihama no Kami y los pabellones de guardia (septentrional y meridional). Adyacente a este recinto, el *kodenchi* o área del templo precedente ocupa una superficie similar, aunque vacía. >>

... y el prototipo del “granero” puede continuar con su periódica renovación, compatible con la permanencia del sagrado “pilar principal” (guardián del reflejo / repetición):

<< Según Tokukuni Kimura, estudioso de la historia de la arquitectura japonesa, los pabellones de Ise derivan del prototipo de granero o almacén. Son edificios totalmente construidos en madera, con cubierta vegetal.

El apoyo central del *shoden*, justo debajo de donde reposa el espejo sagrado de Amaterasu, es el pilar principal llamado *shin no mihashira*. Al desmantelarse el templo en las renovaciones periódicas, este pilar permanece, construyéndose para albergarlo una mínima cabaña de madera. >>⁶⁶⁶⁶

La continuidad de los emperadores parece asegura mediando la continuidad de la madera, que acoge los objetos sagrados, especialmente el Espejo de la diosa solar:

<< *El traslado de las insignias imperiales (“Los Objetos sagrados de tres clases”)*. La Gran Divinidad otorgó a Ninigi-no-Mokoto las Brillantes Joyas Curvas Yasaka, el Espejo Yata y la Espada que agrupa las nubes del Cielo. (...) El príncipe los recibió y, (...) Desde entonces en adelante, sucesivas generaciones de emperadores, en una línea ininterrumpida, han preservado los Objetos sagrados como símbolos del Trono imperial. >>⁶⁶⁶⁷

Naturalmente esta trascendencia soportada materialmente por la madera, requiere un “trazado” magistral, un oficio casi divino, donde el maestro podría ser equiparado al sacerdote:

<< El trazado siempre comienza con los maderos de mayores secciones, de cuyos restos se cortarían otras piezas inferiores. Los troncos siempre son trazados por el maestro de la carpintería. Este conoce todos los edificios y sabe mejor que nadie las exigencias a las que va a someterse cada elemento. Junto con el

⁶⁶⁶⁴ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.15

⁶⁶⁶⁵ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail n°3/2003 Madera, p.263

⁶⁶⁶⁶ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.83

⁶⁶⁶⁷ HOLTOM Daniel Clarence, *Un estudio sobre el shintô moderno. La fe nacional del Japón*, Paidós, Barcelona, 2004, p.141

aprovechamiento óptimo del material, el maestro ha de procurar que se emplee el tronco más adecuado para cada elemento constructivo. >>

... desde el oficio se contempla sabiamente la jerarquización de la “calidad” de la madera, ocupando el rango superior su uso como contenedor de “objetos sagrados”:

<< Los lados redondos del tronco se disponen hacia arriba. Los troncos que contienen mucha resina se usan para construir los pares de la cubierta. En la clasificación de la madera se contempla una jerarquía de calidad. La más alta, que no presenta ningún defecto en sus cuatro caras, se destina a la elaboración de los contenedores de objetos sagrados (...) >>⁶⁶⁶⁸

En el artesanal taller de Ise, pero también en la occidental industria de la construcción, encontramos una “infraestructura” dinámica con múltiples participantes en la obra:

<< La industria de la construcción se entiende aquí en su sentido más amplio y con toda su infraestructura: no sólo los materiales y las personas que se concentran en la obra, sino también las empresas que extraen las materias primas, las compañías de transporte, las sociedades de transformación y fabricación que producen materiales constructivos elaborados y piezas normalizadas, los arquitectos e ingenieros que diseñan los edificios, los equipos de gestión de obras y de control de costes, las entidades financieras que inyectan capital y especulan con la propiedad, así como los organismos gubernamentales que intervienen en el sector. >>

... en este devenir constructivo se “amalgama” también el ecosistema natural-artificial:

<< La amalgama resultante no es algo estático, sino una fuerza activa y cambiante que da respuesta a las aspiraciones sociales, económicas y políticas de la sociedad. >>⁶⁶⁶⁹

También son múltiples los participantes del taller de Ise, que trabajan con una excepcional veneración (baño previo, gorro, guantes, etc.) en la “elaboración” de la madera sagrada:

<< Los diez años antes de la reconstrucción de los templos Naiku (templo interior) y Geku (templo exterior), el número de carpinteros que trabajan en Ise asciende a ochenta. Algunos de ellos llegan de regiones muy lejanas. La plantilla fija se compone de diez personas. (...)

Los carpinteros visten monos blancos, gorros con el signo del taller y guantes de algodón. Cuando trabajan en los edificios principales, la jornada laboral comienza con un baño en la zona de los talleres. Las piezas de los talleres se cubren con paños blancos de algodón. >>

... lo que no impide incorporar, en el ciclo sagrado integrado en la naturaleza, el ‘moderno’ concepto de “reutilización”:

<< Desde el 61° Sengu, la base de los pilotes se reviste de chapa de cobre. De esta manera, se impide el proceso de descomposición, facilitándose la reutilización de los maderos. (...) Las partes valiosas de la construcción, a excepción de los tablonos del tejado y los pies de los pilotes, vuelven a emplearse para otros fines. >>⁶⁶⁷⁰

Fahr-Becker ofrece algunos datos más sobre el taller de Ise e insiste sobre aspectos que ya hemos tratado, aportando, no obstante, alguna notable precisión numérica:

<< Desde 673 a.C. los santuarios de Ise se renuevan cada veinte años, con una excepción de 100 años durante las guerras civiles de la Edad Media. Se restauran cada vez un total de 65 construcciones y durante 8 años trabajan 200.000 personas entre carpinteros, techadores, orfebres, tejedores, etc., utilizando 13.600 cipreses de hasta 800 años, 25.000 haces de paja y 12.000 cañas de bambú. Los altos costes, unos 8.500 millones de pesetas, se cubren a base de donativos voluntarios. >>

... sobre todo enfatiza la importancia de un sagrado poste de madera (“elevada columna del corazón”), ‘conceptualmente’ permanente:

⁶⁶⁶⁸ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail n°3/2003 Madera, p.264

⁶⁶⁶⁹ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.15

⁶⁶⁷⁰ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail n°3/2003 Madera, p.264

<< La única construcción que se mantiene es una pequeña cabaña de madera en la que hay un poste, el *shin-nomi-hashira* o “elevada columna del corazón”. El nuevo santuario se construye en torno a este poste y su cabaña. El objeto más sagrado y misterioso de Ise se conserva intramuros para siempre. >>⁶⁶⁷¹

Al contrario que en el taller de madera de Ise, Buren no tiene material ni taller pero si tiene un útil visual (las ‘identitarias’ bandas paralelas alternas de 8,7 cm. de anchura) que también es ‘conceptualmente’ permanente (‘como’ la japonesa “elevada columna del corazón”):

<< Hasta ahora no he tenido jamás un taller. Al comienzo, no habiendo querido trabajar, había decidido trabajar de otra manera. Entonces comencé a trabajar en la calle. Lo que es evidentemente más fácil y sobre todo era más barato. Ahora de vez en cuando, el taller podría serme útil para preparar las cosas de cara a las exposiciones y en este sentido lo podría tomar en consideración. Pero no hay un lugar específico para producir algo, salvo sobre el lugar donde se realiza el trabajo. Esto es una fuerza muy dura pero extremadamente vivificante. >>

... y que reutiliza, aunque ni tan siquiera tenga ‘el lugar’, por lo que tiene que “readaptarse” contextualmente en cada obra:

<< Es necesario readaptarse cada vez a una nueva situación y ello evita, entre otros, el tener arquetipos que se puedan reutilizar. Ello da también más apertura, en la medida que utilizo lo que es apropiado para el lugar. Puedo utilizar los materiales en función del país, del lugar, y según las posibilidades de los que me inviten. Puedo imaginar respuestas que no vendrían al espíritu sólo en mi taller. >>⁶⁶⁷²

La “reutilización” que hace Buren del útil visual (su material-inmaterial) en cada nuevo lugar, tiene su ‘corolario’ en el material madera reutilizado en Japón pero manteniendo su conceptualización sagrada que abre nuevas “puertas” (en sentido metafórico pero también literal):

<< Los pilotes que sujetan la viga de la cumbrera en los frontones de los grandes templos constituyen los elementos de mayor tamaño, con 11 metros de largo y 76 cm. de diámetro. Cuando se desarma el templo estos elementos se emplean para la construcción de dos Torii (puertas que indican la entrada a los santuarios sintoístas) a ambos lados del puente Uji. (...) Transcurridos veinte años, se llevan a Sekimachi y Kuwane, donde se emplean para la construcción de la puerta de entrada al camino de peregrinación a Ise, tras un tratamiento de reparación. >>

Esta reutilización de la madera en las construcciones estudiada por Henrichesen se aplica también a otros templos, con lo que el ciclo vital se amplía:

<< Parte de la madera desmontada se usa nuevamente en la reparación de templos menores, cada veinte años (su renovación completa tiene lugar sólo cada cuarenta años). >>⁶⁶⁷³

Por su parte Buren cuestiona los ‘sagrados’ hábitos culturales del arte occidental, como el concepto mismo del “taller” del artista:

<< ¿Por qué un artista tendría la imperante necesidad de un taller? ¿De dónde viene esta obligación del taller? La cuestión del taller es fundamental, lo mismo si se acepta finalmente tener uno. Tener un taller es un hábito cultural en Occidente. Este es un confort que puede convertirse en contrariedad. Esta es la razón por la cual, estando en la imposibilidad de tener un taller por falta de medios financieros, había decidido pasar de él y ver lo que implicaba para mi trabajo, en espera de tiempos mejores, y asumir las consecuencias, tales como dejar de trabajar! >>⁶⁶⁷⁴

⁶⁶⁷¹ FAHR-BECKER Gabriele, *Ryokan. Alojamiento en el Japón tradicional*, Köneman, Colonia - Barcelona, 2001, p.63

⁶⁶⁷² BUREN Daniel - SANCHEZ Marc (entrevistador), *Arguments Topiques -Exposition du 17 mai au 29 septembre 1991 - Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Burdeos, 1991, p.19

⁶⁶⁷³ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail n°3 / 2003 Madera, p.265

⁶⁶⁷⁴ BUREN Daniel, *Au sujet de ... -Entretien avec Jérôme Sans.*, Flammarion, Paris, 1998 p.164

Las puertas sagradas del shintoísmo (*Torii*) se reabren continuamente, desde la eterna reutilización de la madera Ise, que conceptualmente fluctúa entre la permanencia y la impermanencia (“los detalles y las proporciones pueden variar”):

<< ‘Torii’ portón de dos maderas verticales y dos horizontales, que marca la entrada a los santuarios sintoístas; dos montantes, normalmente ligeramente inclinados, soportan un travesaño unido a caja y espiga (shimaki), parcialmente cubierto por otro travesaño (kasagi); por debajo de este travesaño, a cierta distancia, otro madero de sección rectangular atraviesa los travesaños verticales, quedando fijado mediante cuñas. Los detalles y las proporciones pueden variar. Originalmente, se construían enteramente de madera. En el siglo XI, se comenzó a emplear la piedra. Hoy día, también se recurre al acero y al hormigón armado. >>⁶⁶⁷⁵

La superioridad del plano conceptual afirmado por Buren parece confirmada constructivamente por Strike que prioriza el “plano mental superior” (proyecto) y que anteriormente ya enfatizaba ‘conclusivamente’ Nervi orientado hacia la “síntesis” en la realización (“exigencias físicas”), que casi deviene sabiduría oriental, por “silenciosa” (“acción educativa”):

<< En el proceso de diseño, el arquitecto necesita poner la construcción del edificio por encima de la solución física concreta, en un plano mental superior que aúne las cuestiones intelectuales y estéticas con las exigencias físicas. El influyente ingeniero Pier Luigi Nervi aludía a esta síntesis en el proceso constructivo:[...] >>

... y que Strike cita con precisión como Pier Luigi Nervi, *Structures* (Nueva York: F.W.Dodge, 1956), publicado originalmente como *Costruire correttamente: caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate* (Milán: Hoepli, 1955, p.I):

<< “Construir es, sin comparación, la más antigua e importante de las actividades humanas; nace de la satisfacción de las exigencias materiales de los individuos y de la colectividad, y se eleva para expresar sus más profundos y espontáneos sentimientos; reúne en una única síntesis el trabajo manual, la organización industrial, las teorías científicas, la sensibilidad estética y los grandes intereses económicos; y por el hecho mismo de crear el marco de nuestra vida, ejerce una acción educativa y silenciosa, pero muy eficaz, sobre todos nosotros.” >>⁶⁶⁷⁶

La referida conceptualización japonesa de la reutilización de la madera asociada a la sagrada reconstrucción arquitectónica, podría contextualizarse en un sentido más amplio, el de otra filosofía todavía más extendida por Oriente como es el concepto de renacimiento (‘creencia’ en el ciclo de la reencarnación), que como ya citamos a propósito de la Estética, encontramos en Occidente con el mítico renacimiento del ave Fénix (sobre el que luego insistiremos), en este caso también aplicado a una reconstrucción teatral (quizá tan ritual como una Casa de Té):

<< El renacido teatro veneciano exhibe imágenes del que es su símbolo. La Fenice y el fénix están vinculados no sólo por su nombre y por el hecho de que la legendaria ave que la leyenda quiere renacida de sus cenizas es el emblema del teatro veneciano: también La Fenice ha resurgido tras el incendio que la devastó en 1996. Ahora una exposición en el propio teatro estrecha aún más los lazos. Los orígenes de la mítica ave han sido reconstruidos por primera vez en una minuciosa muestra, *El mito del fénix en Oriente y Occidente*, que reúne sus diferentes variantes iconográficas en el mundo. >>⁶⁶⁷⁷

Este re-nacimiento continuo en la arquitectura oriental podría sintonizar con cierta filosofía occidental que introduce el concepto de totalidad (“visto en conjunto”) e integra cíclicamente muerte y vida:

⁶⁶⁷⁵ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail n°3/2003 Madera, p.265

⁶⁶⁷⁶ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.15

⁶⁶⁷⁷ FERNANDEZ Milena, *La Fenice reúne por primera vez la iconografía mundial del ave fénix*, El País 29 enero 2005, p.34

<< En el pasado los desechos eran algo que había que transformar en inofensivo e invisible, y que debía acarrearle lejos. Más recientemente, minimizar los desperdicios se ha presentado como la mejor regla: reducir el consumo, fabricar cosas duraderas, mantenerlas con cuidado. Ojalá fuera posible no suprimir los desechos. No hemos basado nuestro argumento en la permanencia, en la pureza, en la reducción de residuos, ni siquiera en una ecología estable. >>

A este respecto Lynch se pregunta sobre el papel del “papel” (constructivo incluso):

<< ¿Por qué *no* vivir en casas de papel? ¿Por qué no encontrar placer en romper cosas cuando deben romperse, hacer de la limpieza algo alegre, encontrar compensaciones en la decadencia, en tratar a diario con la pérdida y el abandono, en ver la muerte como parte de la vida? El abandono de un lugar podría ser un espectáculo emotivo y dramático. Visto en conjunto, el deterioro es un trágico y maravilloso proceso.>>⁶⁶⁷⁸

Por lo que nos vemos obligados a recordar que el “papel” forma parte integrante (a varios niveles) de la casa tradicional japonesa, donde las “sombras flotan en el vacío”:

<< Como lo que se busca son las sombras y no la oscuridad absoluta los muros *shoji* no son de mampostería, sino de papel; no son opacos, sino translúcidos. El interior de la vivienda fue dividido con elementos verticales también de papel, llamados *fusuma*. De esta manera, los elementos verticales van tamizando la luz definiendo la privacidad de las habitaciones no por su función, sino por su luminosidad. La habitación no viene definida por una geometría, sino por la profundidad de la oscuridad. De este modo, la casa se convierte en un flujo de sombras que flotan en el vacío.>>⁶⁶⁷⁹

En un aparente salto temporal (en realidad intemporal) encontramos la moderna casa de “cartón” construida por Shigeru Ban, orientada hacia la levedad y en cierta sintonía con la antigua casa tradicional japonesa:

<< La arquitectura de cartón de este joven proyectista japonés representará a su país en la próxima Exposición Universal de Hannover.

Yo utilizo el papel como material estructural y eso resulta paradójico porque, en general, las estructuras se construyen con materiales muy resistentes.

Es un material muy barato y muy mejorable gracias a la industria. Papel hay casi por todo el mundo.>>

... construcción paradójicamente exótica incluso para los japoneses, que actualmente también pueden sorprenderse de la duración de la contemporánea casa de papel:

<< Pregunta. ¿Cuánto puede durar una casa de papel? Respuesta. Toda la vida.

P. ¿Cree que vivir en una casa de papel sería posible en otra cultura que la japonesa. R. Vivir en una casa japonesa es algo extraño para cualquiera, incluso para los japoneses. Es cierto que la vivienda tradicional japonesa utilizaba el papel, pero para formar pantallas que sustitúan las ventanas. Nunca se ha usado el papel como elemento estructural.>>⁶⁶⁸⁰

El proyecto empieza siendo papel como proyecto y termina el ciclo siendo obra realizada en papel. Paradójicamente el ciclo natural proyecto a obra llega a invertirse para conseguir el permiso de construcción:

<< Los tubos de papel se utilizaron en diversos proyectos de construcción y Ban acumuló un cierto número de planes no llevados a cabo. Para conseguir el permiso del Ministerio de la Construcción para utilizar estructuras de papel, diseñó la casa de papel. Finalmente se le concedió el permiso en 1993, lo que permitió la posterior construcción de la galería de papel [Tokio 1994] y después de la casa de papel [Lago Yamanaka, Yamanashi 1995].>>⁶⁶⁸¹

En relación con el trabajo de Shigeru Ban consideramos una revisión de la casa tradicional japonesa, que sintoniza con la “cosmovisión” sintoísta de la naturaleza (Templo Ise):

<< La casa tradicional japonesa es una imagen del paraíso sintoísta. El paraíso sintoísta está en la naturaleza; está en la impenetrable oscuridad que reina en la profundidad del bosque. El clima húmedo de

⁶⁶⁷⁸ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.173

⁶⁶⁷⁹ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n° 309, Trimestre I-1997, p.28

⁶⁶⁸⁰ ZABELBEASCOA Anatxu, *Shigeru Ban*, El País - Babelia 29 abril 2000, p.20

⁶⁶⁸¹ BAN Shigeru, *Shigeru Ban*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p.54

Japón hace que los bosques sean frondosos y que la mayor parte del año estén llenos de nieblas. Así, es el paraíso sintoísta es un mundo de tinieblas y sombras; por lo tanto, en la penumbra es donde se puede apreciar la belleza de las cosas. Esta cosmovisión se plasmó en la casa tradicional, apareciendo los ámbitos de la vivienda no como espacios de luz, sino como capas de oscuridad que pretenden materializar las brumas del bosque. >>⁶⁶⁸²

En esta inmersión en la natural ‘oscuridad’ de los tiempos, descubrimos que incluso antes de que la casa japonesa se construya en madera, con anterioridad la cabaña agrícola, utiliza otra técnica constructiva más simple, el “atado”:

<< (...) la cultura japonesa, donde las técnicas de tejido y atado aparecen desde tiempos remotos como elementos primarios de ciertos ritos de renovación agraria y profanación de la tierra, que todavía perviven actualmente a lo largo del país. En un ensayo sobre estos rituales, Gunter Nitschke, muestra que los ritos japoneses territoriales / agrícolas más arcaicos surgen invariablemente a partir de símbolos atados o anudados, conocidos generalmente como *msubi*, de *musubu*, atar. >>⁶⁶⁸³

Por lo que nos vemos obligados a recordar la paradigmática “choza” / ‘manifiesto’ (ecológico y algo ‘más’), sutilmente atada-desatada, contextualizada en la tradición del budismo zen:

<< Cuando al anochecer se acerca a los valles, el viajero se pregunta dónde buscar cobijo para pasar la noche. Ve altos juncos creciendo por todos lados, los junta en una brazada, erguidos tal y como se mantienen en el campo, y los ata por arriba. Presto, una choza de hierba viva. A la mañana siguiente, antes de embarcarse en una nueva jornada de viaje, desata los juncos y presto, la choza se de-construye, desaparece y vuelve a convertirse en una parte prácticamente indiferenciable del amplio campo de juncos.>>

... y Koren nos aclara filosófica y espiritualmente como *las cosas evolucionan hacia o desde la nada*:

<< El paisaje original parece restaurarse de nuevo, pero quedan trazas minúsculas del refugio. Algún junco doblado o entrelazado aquí y allá. Queda también la memoria de la choza en la mente del viajero, y en la mente del lector que lee la descripción. El wabi-sabi, en su forma más pura e idealizada, se refiere precisamente a estas delicadas trazas, a esta evidencia evanescente, en las fronteras de la nada. >>⁶⁶⁸⁴

Recordamos que esta misma historia (“choza en un erial”) aparece en el contexto de la Casa de Té también inspirada por el budismo zen, donde proyecto / obra / proyecto se alternan cíclicamente:

<< (...) cuando en el siglo XV se consolidó el predominio del zen, la idea antigua, aplicada a la sala de té, adquirió un significado más profundo. El zen, con la teoría budista de la evanescencia y la exigencia de que el espíritu se imponga a la materia, consideraba la casa solamente como un refugio temporal del cuerpo. El mismo cuerpo no era más que una choza en un erial, un endeble refugio que se confeccionaba atando las hierbas que nacen en los alrededores y que, al desatarse, se disuelven en el erial. >>⁶⁶⁸⁵

La actividad cíclica en la reconstrucción oriental tiene lingüísticas evocaciones religiosas, incluso desde el latín. Nitschke “argumenta” que:

<< en la creación arcaica del orden a partir del caos, el acto de edificar / atar es una actividad cíclica que tiene prioridad sobre la religión, citando como evidencia el origen etimológico de la palabra religión en el verbo latino *ligare*, unir. En contraste con la tradición monumental occidental y su dependencia de la relativa permanencia de la masa estereotómica, el mundo arcaico japonés se estructuraba simbólicamente a través de material tectónico efímero, paja anuda o cuerdas de caña de arroz conocidas como *shime-*

⁶⁶⁸² RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n°309, Trimestre I-1997, p.28

⁶⁶⁸³ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.25

⁶⁶⁸⁴ KOREN Leonardo, *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi - Renart, Barcelona, 1997, p.42

⁶⁶⁸⁵ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.109

nawa, literalmente “cuerdas atadas”, o de forma más elaborada a través de pilares de haces atados de bambú y juncos denominados *hashira*. >>⁶⁶⁸⁶

El verbo latino *ligare*, unido al término religión, también se revela unido al término yoga:

<< Demasiado a menudo se olvida que el Hatha-Yoga es, ante todo, un yoga. El término yoga, etimológicamente emparentado con la palabra “yugo”, que encontramos en “conyugal”, tiene dos acepciones principales, por lo demás estrechamente ligadas. El estado de yoga es aquel en el cual el hombre está “bajo el mismo yugo” que lo Divino, es decir, ligado a lo Divino, idea que expresa la palabra “re-ligión”; en una ligera variante, expresa el estado en el que “el hombre aparente” está igualmente ligado al “hombre real”, es decir, ha recobrado su verdadera naturaleza y vive en conformidad con ella. La técnica del yoga es una disciplina, sea cual fuere, mediante la cual el hombre se esfuerza por llegar al estado de yoga. >>⁶⁶⁸⁷

Desde la *cultura tectónica* se valora la “reconstrucción cíclica” en la cultura japonesa (“cada veinte años”, templos de Ise). Frampton hace referencia a la conocida alternancia en el lugar activo / “inactivo”:

<< Tal y como han mostrado Nitschke y otros, estos mecanismos pro-tectónicos Shinto ejercieron una influencia decisiva en sus diversas formaciones en la evolución de la arquitectura doméstica y sagrada del Japón: desde los sepulcros Shimmei primitivos, fechados en el siglo I, hasta las versiones *shoin* y *chaseki* de la construcción de madera Heina del siglo XVII. Debido al relativo carácter perecedero de la madera sin tratar, las estructuras honoríficas japonesas siempre estuvieron sujetas a una reconstrucción cíclica; el ejemplo más famoso es el de los recintos monumentales Naiku y Geku en Ise, con sus edificios adyacentes, que son reconstruidos en su totalidad cada veinte años. En estas ocasiones, se construye un nuevo sepulcro anterior, este dominio sagrado permanece inactivo durante un período intermedio de veinte años. >>⁶⁶⁸⁸

La cita a Nitschke nos permite recordar otro aspecto de la ‘construcción’ occidental que también se interesa por Japón, sobre todo por la construcción de la identidad, reflejada en la naturaleza de los jardines que el autor estudia:

<< Los santuarios fijos a modo de templos aparecen relativamente tarde en el sintoísmo, la religión más antigua del Japón, es probable que en el siglo V o VI de la cronología occidental. Los santuarios y los rituales que allí se celebran durante la primera fase del sintoísmo, el sintoísmo natural, tenían una claridad formal y una simplicidad tales que su simbolismo ritual, casi diríamos universal, engendró tipos característicos de actos y “lugares” sagrados en el subconsciente colectivo del japonés. Aquí encontramos un lenguaje formal que no parece envejecer y que hasta el día de hoy ha cautivado a los turistas extranjeros. >>⁶⁶⁸⁹

Entre el sintoísmo y el budismo la casa tradicional japonesa aparece plena de conceptualizaciones, creativamente contaminadas de naturaleza (necesariamente en devenir):

<< El budismo también condicionó el desarrollo de la arquitectura y en particular el de la vivienda. La creencia budista de que el universo es una entidad en continuo crecimiento sin principio ni fin tuvo su reflejo en el desarrollo espacial de la casa. La vivienda tradicional se despliega horizontalmente a través de una adición de espacios sin una dirección o tendencia axial. >>

... apreciándose que filosóficamente implicarán un cierto paradigma de ‘el proyecto’ que programáticamente nunca se complete como ‘obra’:

⁶⁶⁸⁶ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.25

⁶⁶⁸⁷ VAN LYSEBETH André, *Aprendo yoga*, Pomaire, Barcelona, 1978, p.3

⁶⁶⁸⁸ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.25

⁶⁶⁸⁹ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.15

<< Las habitaciones se van añadiendo como una red sin principio ni fin, sin ninguna intencionalidad, excepto la de mostrar un proceso de crecimiento orgánico. Teóricamente la construcción de la casa nunca se completa. >>⁶⁶⁹⁰

Asimismo, tal y como tratamos en los templos de Ise, recordamos ahora que en la culturalmente paradigmática “sala de té” la ‘obra’ tampoco puede concebirse conceptualmente completa (“fugacidad”):

<< El tejado de paja, la fragilidad de las esbeltas columnas, la ligereza de la sustentación de bambú, el aparente descuido en el uso de los materiales corrientes, todos estos elementos de la sala de té dan una idea de fugacidad. Lo eterno sólo se encuentra en el espíritu que, encarnado en este medio sencillo, lo embellece con la luz sutil de su refinamiento. >>⁶⁶⁹¹

En todo caso la “forma permanente” interesa como paraíso futuro, anticipado por la casa tradicional japonesa (aún siendo construcción fugaz) que “potencia” una integración del hombre con la naturaleza, siempre que se tenga una actitud receptiva:

<< Mientras que llegaba el día en que alcanzarían de forma permanente el paraíso, los japoneses vivían un anticipo con este tipo de construcción que potencia el contacto con la naturaleza. Con este proceder, el carácter animista del sintoísmo resultó reforzado. La naturaleza no está enfrentada al hombre; y el entorno no tiene que ser conquistado por éste: el hombre pierde su protagonismo frente a la naturaleza en favor de una armonización con ella. Si el papel del hombre ya no es el de controlar y conquistar el mundo natural, entonces pasa a ser un elemento más de éste. >>⁶⁶⁹²

Esta relación con la naturaleza forma parte de la definición (“Glosario”) del sintoísmo e implica al concepto mismo de identidad:

<< *Sintoísmo*: religión primitiva de Japón, la naturaleza sintoísta determinó el lenguaje formal de Japón que refleja los rasgos de las formas de vida y modos de comportamiento de los japoneses. El apego a la propiedad territorial, el culto a la naturaleza, el sentido de la pureza y la cultura del arroz. >>⁶⁶⁹³

La “tradicición sintoísta”, reflejada en el santuario de Ise, muestra también una paradójica actitud ante la naturaleza (también apreciable en la concepción misma del tradicional jardín japonés) que utiliza artificios para conseguir la naturalidad aparente:

<< La cultura japonesa -y, en concreto su tradición sintoísta- proporciona una de las concepciones más ricas del vacío. Su cualidad consiste en proporcionar un marco espacial a fenómenos espirituales, resaltando con ese sabio uso del vacío una peculiar forma de trascendencia. >>

También nos interesa este concepto del “vacío” sagrado, en medio de la naturaleza (El “claro” en el bosque, título de tesis) que entendemos como paradigma de proyecto (de naturaleza, arquitectura y otras artes) en cuanto a “hueco para el futuro”, tanto en sentido filosófico como literal soporte de obra previsto por el proyecto:

<< Su carácter excepcional sirve con fortuna a la sacralización postulada para un lugar. En el tupido bosque de Ise, el claro alberga el vacío de intención humana, el hueco recortado y acotado geoméricamente por unos sutiles y refinados mecanismos simbólicos de apariencia natural. Se da allí una excepcionalidad en primera instancia, la del claro respecto al bosque y otra excepcional en segundo nivel: la del *kodenchi* dentro del santuario. En lo natural se abre paso lo humano y en lo humano se deja un hueco para el futuro. >>⁶⁶⁹⁴

⁶⁶⁹⁰ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n° 309, Trimestre I-1997, p.28

⁶⁶⁹¹ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.110

⁶⁶⁹² RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n° 309, Trimestre I-1997, p.29

⁶⁶⁹³ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.237

⁶⁶⁹⁴ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.84

El concepto de “reconstrucción periódica” (*shikinen sengu*) del santuario de Ise (que tanto nos interesa como paradigma de proyecto) también se aplicó a otros templos:

<< Una de las características principales del Ise Jingu es el sistema del *shikinen sengu*, o sea, la reconstrucción periódica del templo cada veinte años. El sistema fue adoptado también en otros templos antiguos como por ejemplo en el Kamo, el Kashima, el Katori y el Sumiyoshi. Pero en Ise es más antigua e importante que en los demás. >>⁶⁶⁹⁵

La importancia de Ise salta a la vista (de los dioses = ‘a vista de pájaro’) mediando unas ilustraciones innecesarias para nuestra tesis, que en la de Espuelas se destacan en tanto *claro en el bosque*:

<< [Pies de foto:] 5.12 Plataforma de madera de un templo sintoísta que refleja el paso del tiempo y la necesidad de renovación material.

5.13 Vista aérea del “claro en el bosque” del templo de Ise. En la parte superior el vacío *kodenchi*. >>⁶⁶⁹⁶

Distintas ilustraciones procedentes de otras fuentes documentales valoran desde la tierra el proyecto germinal de la renovación, visible en la minúscula “cabaña” que oculta en su interior el sagrado pilar fundacional:

<< [Pies de foto:] El área del templo anterior (*kodenchi*) al Naiku y la cabaña (*oy-ya*) construida como protección del pilar principal (*shin no mihashira*). El santuario se reconstruye cada veinte años. Cuando se renueva el *shoden* construyendo un nuevo edificio en el área adyacente a la precedente, el viejo edificio es desmantelado y sólo la *oy-ya* es respetada para indicar la colocación del pilar principal.

(En las páginas siguientes) Los edificios del Naiku vistos desde el *kodenchi*. La hilera de piedras negras entre las blancas señala el trazado de la vieja muralla. >>⁶⁶⁹⁷

Esta arquitectura mínima no obstante ‘gran’ “cabaña” sagrada, también aparece ilustrada en la tesis de Espuelas destacando también la dualidad arquitectónica “viejo”-nuevo y actual-“espera”:

<< [Pies de foto:] 5.7 *Kodenchi* o “recinto del templo anterior” con la cabaña *oi-ya* que protege el pilar principal o *shin no mishashira*.

5.8 Viejo pabellón frente al recién construido en el momento de producirse el *shikinen sengu* o reconstrucción periódica.

5.9 Vista aérea del *kotai jingu* o “recinto actual”. En la parte superior de la imagen aparece *kodenchi* o “recinto en espera”. Ise. >>⁶⁶⁹⁸

Entre las más paradigmáticas ilustraciones occidentales figuran las fotos tomadas por el arquitecto Bruno Taut en los años 30, cuando viajó, estudió y trabajó en Japón (como ya tratamos en otro lugar):

<< Pie de foto: *Santuario Futami, de Ise*. El santuario Futami, de Ise (aprox. año 690), no muy lejos del *ryokan* Futami-kan. Fotografía: Bruno Taut, 1935. Fuente: *Bruno Taut, La vida en una casa japonesa*, Manfred Speidel, Berlín, 1997, p.144. >>⁶⁶⁹⁹

El “pilar sagrado” o *shin no mihashira* fundamenta la sagrada reconstrucción periódica, que comienza en la citada cabaña (*oy-ya*) que lo alberga, es la vivienda (en

⁶⁶⁹⁵ OBAYASHI Taryo - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985, p.40

⁶⁶⁹⁶ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.84

⁶⁶⁹⁷ OBAYASHI Taryo - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985, p.44

⁶⁶⁹⁸ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.83

⁶⁶⁹⁹ FAHR-BECKER Gabriele, *Ryokan. Alojamiento en el Japón tradicional*, Köneman, Colonia - Barcelona, 2001, p.63

fase de germinal proyecto) de la divinidad (*kami*) de este lugar de la naturaleza (recordar geomancia):

<< Masanori Hayashino, un historiador de la arquitectura, sostiene que el origen del *shin no mihashira* debe buscarse en el *himorogi* o vivienda del *kami*, que se encontraba en el lugar donde fue erigido el templo de Ise y que todavía en nuestros días se venera como pilar sagrado. >>⁶⁷⁰⁰

Sobre el término *kami*, el shintoísmo primitivo afirma su relación con las “fuerzas vivas” de la naturaleza:

<< Aquel hombre primitivo que no distinguía claramente la “morada de los dioses” (cielo) de la “morada de los hombres” (tierra), se sentía sólo rodeado de fuerzas vivas, superiores que habitaban en determinados elementos del entorno (montaña, árbol, islotes, cascadas, animales, lagos ...) y que pueden ser “favorables” o “dañinas” para el hombre. >>

... expresando la relación de esas fuerzas de la naturaleza con estos “espíritus de los dioses” que fundamentan la “actividad religiosa”:

<< Tales fuerzas superiores se llaman “TAMA”, y son sólo espíritus de los dioses (“KAMI”) que residen en singulares seres de la naturaleza. Estas fuerzas vivas, fuente de toda vida, también residen en el hombre (“TAMASHI”), y lo abandonan después de la muerte. Por consiguiente la mayor preocupación de los pobladores será “atraer” las fuerzas favorables y benéficas, y “ahuyentar” las malélicas y dañinas.

En primer lugar, la actividad religiosa de cada comunidad agrícola se centraba en ritos de culto estacional, de frutos del campo y del mar, con plegarias para la obtención de buenas cosechas y expresión de agradecimiento por la buena recolección obtenida. >>⁶⁷⁰¹

A este respecto encontramos una amplia literatura sagrada alrededor del mítico “renacimiento” del *kami*, mediante la reconstrucción, (que luego equipararemos con el simbolismo del ave Fénix):

<< El renacimiento del *kami* y la renovación del templo cada veinte años, aluden por tanto simbólicamente a la instauración de un nuevo orden. Se podría decir que la renovación del santuario más importante de un reino equivale a una nueva vida para dicho reino. En cambio, por lo que se refiere al número veinte, el ex sacerdote supremo del Ise Jingu, Katsunoshin Sakyrai, citando los ejemplos del *Manyo-shu* (colección de poesías antiguas), en veinte volúmenes; del Konin Shiki (códice de la época Konin), también en veinte volúmenes, formula la hipótesis de que “el número veinte fuera considerado un término de referencia ideal para medir entidades y períodos de tiempo”. >>⁶⁷⁰²

... se ha de destacar no obstante, el sentido “amplio y ambiguo” del término *kami*, de problemática traducción:

<< (...) el término empleado tanto para expresar los seres “superiores” de la naturaleza (poseedores de las fuerzas vivas “TAMA”), como los jefes de los clanes y distinguidos antepasados. Ambos se expresan con la palabra “KAMI” en general, traducido por “dios”.

El término “KAMI” de la lengua japonesa es un vocablo de un sentido muy amplio y ambiguo. >>⁶⁷⁰³

Por otra parte, y desde el punto de vista de la realización de la obra, debe recordarse que el término *kami* se asocia con otro término el *shin no mihashira*, el pilar principal de madera sagrada, y que para la “reconstrucción” se necesita de un “árbol” y por ‘extensión’ de un bosque:

⁶⁷⁰⁰ OBAYASHI Taryo - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985, p.42

⁶⁷⁰¹ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.57

⁶⁷⁰² OBAYASHI Taryo - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985, p.40

⁶⁷⁰³ LANZACO F., *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Univ. Valladolid, 2000, p.58

<< (...) algunos ritos conectados con el *shikinen sengu* eran celebrados antes de que tuviera lugar la ceremonia auténtica y propia del *sengu*; la tala de los troncos para la reconstrucción, por ejemplo, debía comenzarse mucho antes de la fecha fijada.

(...) La ceremonia tenía lugar en el bosque, en la montaña, al pie del árbol que se sacaría el *shin no mihashira*, el pilar principal. Según la tradición, otro Konomoto-sai se celebraba cuando llegaba el momento de talar el árbol que se debía sacar el *mifunashiro* o contenedor del *shintai*, objeto en el que mora el *kami*. El hecho de que este rito se celebrara sólo en dos ocasiones demuestra la trascendencia que se le atribuía al *shin no mihashira* y al *mifunashiro*. >>⁶⁷⁰⁴

La reutilización aparece como concepto afín con el de la periódica reconstrucción del santuario de Ise:

<< Un edificio del Geku, la casa oeste del tesoro (Higashi-Hoden), es desmontado y levantado al año siguiente en la isla Shinojima. Para ello, se procede a la preparación artesanal de todas las piezas. Se separan las bases podridas de los pilotes, y se montan nuevamente sobre piedras de cimentación. De esta manera, el edificio de pilotes se convierte en edificio de entramado. Un tejado de cobre sustituye al anterior de caña. >>

... valorada construcción / reconstrucción desde una precisa realización, mediando el material / madera sometido a un sucesivo “levantamiento” casi hasta el infinito (“tercer levantamiento”):

<< Transcurridos otros veinte años, el edificio vuelve a desmontarse y alzarse otra vez en otro lugar de la isla, sirviendo de espacio principal para el Hachioji-sha. Tampoco se eliminan las piezas que configuran este tercer levantamiento, sino que éstas vuelven a ser empleadas en dieciocho templos secundarios. La madera soporta así un período de ochenta años. La mayoría de las partes procedentes del Naiku (templo interior) y el Geku (templo exterior) son adjudicadas a un gran número de templos menores. >>⁶⁷⁰⁵

En el concepto de renovación cíclica aparecen “dos factores” comunes en los templos de Ise, destacando el concepto de “presente eterno” que se nos antoja no muy distante del término “modo intemporal” que venimos tratando a propósito de Ch. Alexander:

<< Dejando a un lado las diferencias evidentes que separan la construcción tectónica de la estereotomía en la cultura edificatoria arcaica, podemos encontrar dos factores comunes en los dos ejemplos citados [Naiku y Geku en Ise]. El primer factor sería la primacía del tejido como agente indicador de lugar en las así llamadas cultura primitivas; el segundo, la presencia universal de una actitud no lineal del tiempo que garantiza la renovación cíclica de un presente eterno. >>

... y (sorprendentemente) Occidente se adapta ‘temporalmente’ a Oriente:

<< Esta percepción estacionaria premoderna de lo temporal se refleja en el hecho de que el día japonés no se divida en veinticuatro horas hace tan sólo un siglo y medio, sino en seis períodos iguales cuya longitud variaba según las estaciones del año. Incluso cuando se importaron relojes occidentales en el siglo XVI, éstos tuvieron que ser manipulados mecánicamente para adaptarse al antiguo sistema temporal. >>⁶⁷⁰⁶

En Occidente sorprenden los talleres de Ise por la sagrada y perfecta (sublime) integración del cíclico devenir de proyecto a obra, incluyendo la planificación que exige una meticulosa plantación previa de la madera:

<< (...) no sólo importa la calidad, sino también el vínculo con los templos de Ise, cuya madera sagrada es casi como la madera de las reliquias. El atractivo especial de los templos de Ise está en que el trabajo y la forma de tratar la madera, desde su explotación forestal a su empleo en la construcción, se encuentran controlados por una misma mano. >>

⁶⁷⁰⁴ OBAYASHI Taryo - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985, p.42

⁶⁷⁰⁵ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail n°3 / 2003 Madera, p.265

⁶⁷⁰⁶ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.25

... Henrichesen finalmente proclama que la *reutilización de la madera en las construcciones* más allá de una contemporánea lectura en clave de sostenibilidad, debería re / considerarse desde una dimensión sagrada de la naturaleza:

<< Si se tiene en cuenta la corta vida de los edificios, puede parecer excesivo el empleo de tiempo y material. Sin embargo, este esfuerzo cobra sentido desde el punto de vista religioso, por contribuir a la renovación de la casa de los símbolos divinos. El cuidado con que los valiosos troncos se cortan y trabajan es una condición indispensable para la inmaculada calidad de los templos, cuya perfección impresiona aún más sobre los sinuosos bosques japoneses. >>⁶⁷⁰⁷

La circularidad como concepto constructivo tiene ciertas afinidades Oriente / Occidente. Así la Fenice podría equipararse a Ise, en cuanto a reconstrucción reiterada. En este teatro veneciano (templo pagano) se ha materializado el mito del ave Fénix, que además ha servido para reconstruir expositivamente un estudio comparado:

<< La primera de las secciones de la exhibición, dedicada a Occidente, reúne jeroglíficos y pinturas egipcias, estatuas, monedas, diseños medievales y libros de alquimia, entre otros objetos.

En el segundo apartado, sobre Oriente, se pueden ver dibujos, miniaturas, esculturas, máscaras, tambores, espejos, platos, jarrones...

El mito del fénix en Oriente y Occidente, (www.teatro.lafenice.org, abierta desde hoy hasta el 2 de abril) coincide con el noveno aniversario del incendio que el 29 de enero de 1996 destruyó por completo uno de los principales escenarios de la lírica mundial. Ya en 1836, el teatro se había incendiado por primera vez y fue reconstruido en tan sólo dos años. >>

... Egipto y Grecia aparecen como referentes occidentales:

<< El primer antecedente del ave fénix en Occidente aparece en Egipto. Para los egipcios, este ser fabuloso tenía dos significados: por un lado, representaba un pájaro sagrado, cuya función se asociaba al mito de la creación; y por otro, simbolizaba la renovación de la naturaleza. Se le consagró un templo en Heliópolis.

En la Grecia clásica, la literatura hablaba del famoso pájaro. Narran los textos que un ave enorme como un águila realizaba cada 500 años un viaje en el cual transportaba a su padre muerto para llevarlo al santuario del Sol. Herodoto escribió que el ave vivía mil años y cuando le llegaba la hora del fin construía un nido-hoguera de sándalo y otras maderas perfumadas en lo alto de una montaña, donde se inmolaba. >>⁶⁷⁰⁸

Esta vinculación conceptual Oriente / Occidente respecto al ciclo de reconstrucción, aparece reforzado por la intervención en el teatro de La Fenice (reconstruido) de la artista oriental (coreana) Kimsooja:

<< El conjunto, con el título *To Breathe / Respirare (Invisible Mirror, Invisible Needle)*, se ha presentado en el teatro de La Fenice de Venecia el 27 de enero de 2006 y proyectado durante los meses de febrero y marzo antes del comienzo de la sesión de las óperas *Die Walkure* y *I Quattro Rusteghi* de Ermanno Wolf-Ferrari, programadas para esos meses por dicho teatro. Una gran pantalla sobre la que se van sucediendo a un ritmo pautado todas las tonalidades de la gama de colores recibe al visitante, que, inmediatamente se ve sorprendido por el sonido de una respiración pausada cuya procedencia al entrar, no acierta a identificar. >>

En cierta medida la artista oriental podría ser considerada como una mujer “espejo” (espejo-pantalla, colores y respiración), que a nosotros ya nos resuena (después del estudio cíclico de Ise), ‘inconscientemente’ equiparable con Amaterasu, la diosa Japón con espejo sagrado:

<< A medida que los colores, con sus diversas intensidades, aparecen sucesivamente en la pantalla, que actúa como un espejo, tiñendo el espacio del teatro, la respiración se hace más intensa y profunda, llenando igualmente el lugar. >>⁶⁷⁰⁹

⁶⁷⁰⁷ HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail nº3 / 2003 Madera, p.265

⁶⁷⁰⁸ FERNANDEZ Milena, *La Fenice reúne por primera vez la iconografía mundial del ave fénix*, El País 29 enero 2005, p.34

⁶⁷⁰⁹ RUBIO Olivia M^a, *Kimsooja: menos es más*, en Catálogo *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.43

La “simplicidad” (“respiración”) de la oriental ‘música’ artística de Kimsooja, podría equiparse con la “respiración” que modula la “sencillez” del trabajo musical occidental de Stockhausen que valora el concepto del devenir temporal:

<< P. Tras terminar su ciclo de óperas *Licht* -basado en los siete días de la semana- compone usted actualmente *Klang*: las 24 horas del día. ¿Con qué concepto de tipo formal está usted trabajando?

R. (...) Existen muchas duraciones naturales: no dependen de mí sino del instrumento. Si uno toma como medida el largo de la respiración de un cantante, también se obtienen duraciones naturales. *Klang* será principalmente un estudio del tiempo. Combinaciones del tiempo natural con tiempo artificial, o del tiempo orgánico con el cósmico.

P. Se dice que con la experiencia se produce un giro hacia la simplicidad. ¿Es también su caso?

R. Cierto. La palabra “simplicidad” es acaso errónea, “sencillez” es adecuada. Sí: se quieren dejar cada vez más cosas de lado. >>⁶⁷¹⁰

En este sentido recordemos que al músico alemán se le considera ‘mítico’ artista de “vanguardia”:

<< Figura de referencia de la vanguardia musical de la generación de posguerra, Karlheinz Stockhausen es uno de los “cien alemanes de la historia”, según una encuesta del semanario *Die Zeit*. Su pensamiento musical ha influido en todos los compositores posteriores. >>⁶⁷¹¹

Anticipando la sonoridad de la ópera siguiente (devenir temporal en *La Fenice*), Kimsooja genera una respiración musical que se va espiritualizando (“oración” y “pureza de la luz”):

<< En la primera parte, el ritmo de la respiración de la artista se va acelerando y profundizando hasta alcanzar momentos de verdadera angustia. En la segunda, el tono, la modulación y el ritmo de esa respiración cambian hasta llegar a un *crescendo* armónico en el que se convierte en un himno, una oración, un coro, el sonido de un instrumento de viento. Inmediatamente nos vemos inmersos en esa experiencia, sentimos que formamos parte de la pieza, seguimos la cadencia y los diversos ritmos de esa respiración. >>

... y quizás sea simplemente el saludable (“salud”) aliento vital (“metáfora de la vida”) esencial (“simplicidad de la respiración”):

<< Como si de una metáfora de la vida se tratara, pasamos por los más diversos estados de ánimo: de la incertidumbre a la tranquilidad, de la angustia al alivio, de la tristeza a la alegría, del sentimiento de peligro al gozo. Sentimos la salud y la enfermedad, el caos y la armonía. La respiración parece absorbernos hacia adentro de nuestro propio cuerpo. Es una pieza que, en sí misma, actúa por contrastes y donde, al mismo tiempo, la simplicidad de la respiración y la pureza de la luz que emana de los colores, fundiéndose armónicamente con el espacio, contrasta con el barroquismo del teatro. >>⁶⁷¹²

No obstante, aunque se trate de una artista oriental, su “oración” con los ritmos de respiración (“de la angustia al alivio”) no se corresponde con el ritmo pausado (generalmente) del *pranayama* (ciencia hindú de la respiración espiritual), particularmente equilibrada en la práctica denominada “*Samavritti pranayama*, el *pranayama cuadrado*”:

<< El *pranayama* estudiado en este capítulo es absolutamente único, porque, junto con ser muy sencillo y sin peligro, incluye todos los aspectos de esta ciencia milenaria que nos han legado los Rishis de la Antigüedad. Es incluso más clásico y más corriente que el célebre 1 : 4 : 2 que viene en las obras que tratan de este tema. Se caracteriza por el hecho que las cuatro fases del acto respiratorio tienen la misma duración. >>⁶⁷¹³

⁶⁷¹⁰ SOLARE Juan M^a, *Karlheinz Stockhausen, compositor. “Para componer se requiere una sorpresa interior”*, ABCD las Artes 709, 3 a 9 septiembre 2005, p.57

⁶⁷¹¹ *Op. cit.* p.56

⁶⁷¹² RUBIO Olivia M^a, *Kimsooja: menos es más*, en Catálogo *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.47

⁶⁷¹³ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.182

El “pranayama cuadrado” aparece formalmente como paradigma del equilibrio:

<< En tanto que el proceso respiratorio ordinario y habitual sólo incluye dos fases distintas, la inspiración (Puraka) y la espiración (Rechaka), el yoga agrega la retención (Kumbhaka), que puede hacerse con los pulmones llenos o vacíos. El Pranayama cuadrado consiste en incluir estas cuatro fases en un único ejercicio y en darles la misma duración. >>

Incluso podríamos proponerlo por su forma geométrica, como óptimo para un escenario teatral ‘casi cuadrado’:

<< Comience por vaciar a fondo los pulmones, sin contar; después retenga el aliento con los pulmones vacíos, el tiempo de escuchar 4 veces OM, por ejemplo, (...)

Inspire después (con la pared abdominal controlada), respetando la técnica yóguica completa, contando 4 OM. Cuando estén llenos los pulmones, retenga el aliento y cuente 4 OM (...) Vacíe los pulmones en 4 OM (...). Reinicie el proceso, a voluntad, sin interrupción entre los ciclos. (...) Un pranayama cuadrado de 6 a 8 OM constituye el término medio. Hay que reservar el tiempo para vaciar los pulmones y para llenarlos después completamente durante la fase activa del ejercicio.

Este es el esquema del proceso completo: Inspiración > Retención don pulmones llenos > Espiración > Retención con pulmones vacíos. >>⁶⁷¹⁴

En esta hipotética afinidad conceptual entre respiración musical y creación artística de Stockhausen, advertimos que como en el *pranayama* se busca el equilibrio. Desde el elogio de la lentitud (“aprendí a esperar”) se produce un renacimiento de la persona (ave Fénix) dotada de gran interiorización (casi espiritual), en la que incluso el “yo” se distancia (tema que luego trataremos) y así surge “como una nueva persona”:

<< Ya desde mis comienzos aprendí a esperar antes de empezar a componer, hasta que tenía la impresión de que surgía como una nueva persona, un nuevo mundo sonoro. Cuando se realiza música electrónica, este mundo sonoro tarda meses en crecer. Así, cada día es un día de modelado genético.

P. ¿Cómo logra que cada obra sea un nuevo ser?

R. Lo esencial, en el sueño o en sueños diurnos, es siempre una conmoción interna; producida por una atmósfera sonora imaginaria. Entonces busco: “¿cómo podría yo realizarla?”. De ahí surge lentamente una obra. Pero antes requiere siempre esta sorpresa interior: que yo mismo esté sorprendido de algo que me imagino. >>⁶⁷¹⁵

También con el *pranayama* se generan unos ‘cuasi’ musicales ritmos de respiración que van estructurando una progresiva interiorización:

<< Antes de practicar la respiración alternada ritmada, debe ejercitarse en la respiración yóguica completa con control de la cintura abdominal y con introducción de una corta retención del aliento. Proporción (al comienzo): puraka = 1 unidad, kumbhaka = 2 unidades. En otras palabras, inspire durante 4 latidos del corazón, retenga el aliento durante 8 latidos, después espire durante 8. Ensayando, descubrirá su duración óptima, caracterizada por el hecho de que estará en condiciones de continuar casi indefinidamente y sin fatiga. >>

... esta práctica, explícitamente denominada *respiración completamente ritmada*, se va orientando poco a poco hacia un “ritmo clásico”:

<< Con la práctica, aumentará la duración de la retención, para llegar sucesiva y progresivamente al ritmo clásico: puraka = 1 unidad, kumbhaka = 4 unidades, rechaka = 2 unidades. Por lo tanto, si la inspiración dura 4 pulsaciones (1 unidad), deberá retener el aliento con los pulmones llenos durante 16 latidos (4 unidades), y la espiración se extenderá a lo largo de 8 latidos (2 unidades). >>⁶⁷¹⁶

La modulación de la respiración (“longitud del aliento”) en yoga es una ciencia muy antigua, que tiene efectos físicos, psíquicos y espirituales:

<< A cada actividad le corresponde un tipo propio de respiración. (...) nuestro ritmo respiratorio de vigilia difiere del que se establece durante el sueño.

⁶⁷¹⁴ *Op. cit.* p.183

⁶⁷¹⁵ SOLARE Juan M^a, *Karlheinz Stockhausen, compositor. “Para componer se requiere una sorpresa interior”*, ABCD las Artes 709, 3 a 9 septiembre 2005, p.57

⁶⁷¹⁶ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.134

Los yoguis, sin embargo, han observado esto más detenidamente y han discernido correlaciones sutiles entre la respiración y todas las actividades humanas, no sólo físicas, sino también intelectuales y emotivas -tomando este término en su sentido más amplio-. El hombre encolerizado respira en forma distinta al ansioso; la respiración del hombre dichoso y dilatado es muy diferente a la del neurótico. A los yoguis les basta con observar atentamente cómo respira una persona para conocer su estado físico y psíquico. >>

... los sabios o *Rishis* hace tiempo que hicieron importantes investigaciones:

<< Los Rishis de la India antigua han estudiado las modalidades del aliento: longitud, ritmo, duración, amplitud, centro de gravedad, etc. >>⁶⁷¹⁷

Las obras de Kimsooja también generan una interiorización ‘casi’ espiritual, al concebir “el espacio expositivo como santuario” y donde en términos lingüísticos la anterior inspiración / espiración deviene “aspiración” (casi mística):

<< (...) sus obras parecen estar rodeadas de silencio. Tanto en sus vídeos procedentes de las performances como en las instalaciones realizadas con ropas e incluso en las videoinstalaciones con sonido late una aspiración de aislamiento, de recogimiento. Son una invitación a huir por un momento del caos y del ruido del mundo que nos rodea para reencontrarnos con nosotros mismos y cuestionarnos nuestra relación con los otros; para reflexionar sobre nuestro lugar en el mundo y confrontarnos con los problemas esenciales de la existencia. El espacio expositivo como un santuario. >>⁶⁷¹⁸

Pudiéndose apreciar que la artística respiración deviene respiración cósmica al fundirse con la ‘otredad’:

<< La respiración suave, lenta, apenas perceptible, de la primera parte de la *performance*, poco a poco se va haciendo cada vez más profunda y acelerada, adquiriendo un ritmo vertiginoso y produciendo una sensación de incomodidad y angustia. Diversos estados de ánimo se experimentan a través de la respiración de la artista, que se funde con la nuestra. En la segunda parte, apenas distinguimos esa respiración sino como sonido de fondo. El tono, la modulación y el ritmo han cambiado. Creeríamos que se trata ahora de un sonido exterior, pero sigue siendo su propia respiración la que crea ese *crescendo* rítmico, esa sensación de armonía, obtenida solapando, unas sobre otras, diferentes notas. >>

... incluso casi se confunde con el yóguico *pranayama* cuando se practica suavemente “por la nariz”:

<< Tanto en la primera como en la segunda parte de la *performance*, la respiración -inhalar y exhalar- se efectúa únicamente por la nariz, sin abrir la boca, pero en la segunda, el sonido sale de la nariz en forma de zumbido. La artista -para quien el acto de reflejarse es como el acto de respirar, pues la estructura de ambas operaciones es la misma, van de fuera a dentro y de dentro a fuera, extraen una realidad y crean otra- utiliza una mínima parte de su cuerpo para conseguir una mirada de sonidos -semejante a los haces de luces producidos por la película de difracción- y provocar en el visitante todo un espectro de emociones. De la perturbación al gozo, de la angustia al regocijo, de la incertidumbre al reconocimiento se mueven los estados por los que pasa el espectador a lo largo de los once minutos y treinta y ocho segundos que dura la audición. >>⁶⁷¹⁹

Como en el yoga, particularmente en la práctica de la “respiración ritmada”, los estados anímicos van cambiando (“sobreexcitación” / “serenidad”):

<< Muy pronto se establecerá una sincronización perfecta y observará que la respiración regular, consciente y ritmada, absorbe la mente: es una de las finalidades del ejercicio. De aquí brota una tranquilización, una serenidad que se establece por la magia del ritmo, antídoto de la sobreexcitación de la vida moderna. Nada puede igualar a la respiración ritmada para calmar los nervios a flor de piel, para tranquilizar los espíritus agitados por la tensión que nos impone nuestra civilización (...) >>⁶⁷²⁰

⁶⁷¹⁷ *Op. cit.* p.85

⁶⁷¹⁸ RUBIO Olivia M^a, *Kimsooja: menos es más*, en Catálogo *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.47

⁶⁷¹⁹ RUBIO Olivia M^a, *Respirar - Una mujer espejo*, en Catálogo *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.54

⁶⁷²⁰ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.134

La luz y el color se incorporan a la respiración artística, configurando una experiencia integradora:

<< La luz procedente del exterior que entra a través de los cristales del pabellón, al reflejarse en la película de difracción, se difunde en forma de espectros de arco iris transformando tanto el panorama del exterior que vislumbramos desde dentro como el interior del palacio, donde toda la estructura, así como los haces de colores, se ve reflejada en el suelo de espejo. Visto desde el exterior, el interior del palacio también se ve transformado por el reflejo de la luz y de los árboles. El efecto es especialmente potente en los días soleados. >>

... que se orienta naturalmente (incorporando a la naturaleza circundante del Palacio de Cristal) hacia el “Arco Iris”:

<< Pero incluso en los días grises, cualquier brecha en las nubes o en los cielos tormentosos, cualquier rayo de sol que se cuele por ellos incrementa los niveles de contraste de luz creando ese efecto multiplicador del arco iris. Asimismo, la luz directa del sol en la película de difracción produce el efecto adicional de proyección del espectro del arco iris sobre la superficie del interior del palacio, donde el espejo provoca el rebote de la luz coloreada, y sobre los visitantes. La impresión que tenemos es la de estar inmersos en el arco iris, la de formar parte de él, la de estar fundidos con él. >>⁶⁷²¹

En esta arquitectura transparente el ‘yo’ se funde en la naturaleza (urbana del parque) y Kimsooja conecta con el infinito:

<< Esta reproducción *ad infinitum* del espectro del arco iris, que adquiere diferentes formas a lo largo del día -rayos, ráfagas, aureolas, zigzags...-, nos trae a la memoria tanto el colorido de las colchas tradicionales coreanas que tantas veces ha utilizado la artista como su trabajo sobre la naturaleza, *A Wind Woman*, pues en ciertos momentos del día, dependiendo de la intensidad de la luz, la estructura acristalada del edificio se convierte en una pintura abstracta con el fondo de los árboles del jardín. >>⁶⁷²²

Del mismo modo, con la respiración yóguica (mediando la sonoridad mental del OM) también se va consiguiendo una experiencia integradora:

<< Prosigue acortando así la longitud del aliento durante algún tiempo. Perfectamente concentrado, deje que su mente se absorba más y más en la pronunciación mental del “OM”; deje que el aliento, el “OM” y la mente se confundan, se mezclen, se unifiquen. (...) Al prolongar el ejercicio puede manifestarse cierta somnolencia. (...) Una de las finalidades del ejercicio es provocar un afloramiento controlado del inconsciente. De hecho hay que pasar a un estado de sueño aparente, pero insensiblemente, sin solución de continuidad en la conciencia. >>

... en la que también el color y la luz podrían participar espectacularmente. No obstante, se debe permanecer indiferente, dejando ‘pasar’ (como los pensamientos, sentados en *za-zen*) “ni procurarlos ni rechazarlos”. Así en la disciplinada y liberadora práctica respiratoria se va más allá del espectáculo, estableciéndose una cierta sintonía conceptual (evidentemente ‘casual’) con la indiferencia estética (“permanecer neutro”) que ‘predicaba’ Duchamp con los *ready-mades*:

<< A veces aparecen entonces colores, torbellinos de luz. No se sorprenda ni se inquiete: estos fenómenos lumínicos son el resultado de la actividad inconsciente. No hay ni que procurarlos ni rechazarlos, sino permanecer neutro frente a ellos. Estas manifestaciones son muy raras, pero hay que señalarlas para que nadie se inquiete si llegaran a aparecer.

Con los pulmones vacíos, detenga calmadamente el aliento y dirija su atención concentrada hacia la base de la columna vertebral, hacia el sacro. Durante la retención le será fácil enfocar su conciencia hacia esta zona. Podrá percibir vibraciones.

Sea lo que fuere, imagínese que dirige hacia este lugar una corriente de prana, que puede concretar imaginándola en forma de luz y de calor. >>⁶⁷²³

⁶⁷²¹ RUBIO Olivia M^a, *Respirar - Una mujer espejo*, en Catálogo Kimsooja. *Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.52

⁶⁷²² *Ibidem*.

⁶⁷²³ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.87

La sonoridad del OM forma parte esencial de la práctica del yoga, por tratarse del sonido original, que acota el comienzo y el final de las sonoridades (quizás equiparable al alfa y omega en el pensamiento occidental). OM no significa nada (lo mismo sucede con el término zen, que luego trataremos) pero acompañando a la práctica del yoga el ego se abre hacia la dimensión universal y los colores resplandecen (equiparable a la experiencia de los colores del arco iris de Kimsooja en el Palacio de Cristal):

<< No conozco nada mejor que el yoga. No digo que no lo haya: digo que, si lo hay, yo no lo conozco. La práctica física rejuvenece el cuerpo, calma la mente y limpia la percepción. Después de una simple sesión de yoga, un velo cae de los ojos y de pronto vemos el mundo como es realmente. La percepción de las cosas se hace mucho más intensa. Los colores resplandecen. Uno siente verdadero amor hacia el mundo y amor hacia los otros. Al final, en el yoga, se dice Om Shantih, “Om” no significa nada: representa el sonido original. “Shantih” significa “la paz está más allá de toda comprensión”. >>⁶⁷²⁴

La experiencia integral (casi espiritual) de fusión de luz, color y sonido, también le interesa a Kimsooja, que ‘naturalmente’ sigue respirando:

<< Luz natural, color y sonido, todos ellos elementos etéreos, llenan el espacio. No hay objetos que perturben nuestra mirada. Sólo luz y color. La respiración de la artista, procedente de la *performance The Weaving Factory*, llena el espacio rebotando una y otra vez contra el espejo, expandiéndose por todo el interior del edificio, fundiéndose con él, rompiendo las barreras entre el espacio y el tiempo. Cómo señala la artista, “las oleadas de luz y sonido y su reflexión en el suelo respiran y se entretajan con nuestro cuerpo en el espacio. Reflejar es para mí otra forma de tejer”. >>⁶⁷²⁵

Para el yoga el aliento es vital, y tal como ilustra algún tratado, lenticándose a medida que aumenta la concentración mental, pudiendo devenir casi imperceptible en el estado de realización espiritual (*samadhi* o iluminación para el yoga), mediando una ‘escultórica’ inmovilidad:

<< En la *Gheranda Samhita*, uno de los tratados clásicos del yoga, el Rishi Gherand dice (vers. 84-96): “El cuerpo mide 96 dedos (1,80 m. aprox.). La corriente de aire que se emite normalmente en la espiración es de 12 dedos (unos 20 cm.); al cantar, aumenta a 16 dedos; al caminar, a 24; durante el sueño, 30 dedos; durante el acto sexual, 36; durante el ejercicio físico intenso, más aún”. Acortando progresivamente la longitud natural de la corriente de aire espirado, se aumenta la vitalidad, en tanto que el alargamiento reduce la vitalidad. Los Rishis han observado, además, que mientras más absorba y concentrada está la mente, más corto es el aliento; en el estado de *samadhi* se vuelve imperceptible. Para llegar al estado de máxima concentración, el yoga nos recomienda tomar conciencia del aliento y reducir progresivamente su longitud. >>

... y la practica yóguica (en cierta medida) deviene escultórica:

<< En la práctica: siéntese en su postura favorita, con la columna vertebral recta y vertical, la cabeza en equilibrio. Relájese e inmovilícese como una estatua. (...) La respiración debe hacerse cada vez más silenciosa y suave, cada vez más lenta, permaneciendo siempre profunda. >>⁶⁷²⁶

A la iluminación interior (solar) con sonido de la respiración y la visual multiplicidad cromática se añade (en el interior del Palacio de Cristal de Madrid) un gran espejo (todo el suelo), aspecto que en la lectura orientalista (japonesa) que venimos estudiando podría reflejar la diosa solar Amaterasu (aquí con espejo ritualmente escondido) en Kimsooja:

<< Para el Palacio de Cristal de Madrid, Kimsooja ha realizado *To Breathe - A Mirror Woman* (Respirar - Una mujer espejo), trabajo formado por una intervención en el espacio y la pieza de sonido *The Weaving Factory* (2004). En este proyecto, que es una continuación lógica de sus anteriores propuestas, la artista

⁶⁷²⁴ IBÁÑEZ Andrés, *Yoga*, ABCD 739 1 a 7 abril 2006, p.19

⁶⁷²⁵ RUBIO Olivia M^a, *Respirar - Una mujer espejo*, en Catálogo *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.52

⁶⁷²⁶ VAN LYSEBETH André, *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999, p.86

ha querido dejar completamente intacta la estructura arquitectónica del edificio haciendo que forme parte de un todo unitario con la instalación de un espejo en el suelo, que actúa como multiplicador y unificador del espacio. Con los mínimos elementos -una película de difracción translúcida que cubre la bóveda y toda la estructura acristalada del palacio, un espejo que recorre el suelo del mismo y el sonido de su propia respiración-, Kimsooja nos sumerge en una experiencia transfiguradora y nos invita a experimentar tanto con la mente como con los sentidos, a poner en juego nuestras percepciones sensoriales y nuestra imaginación. >>⁶⁷²⁷

Esta insistente práctica artística (en continuidad con anteriores propuestas), que puede resultar equiparable a la reiteración de las prácticas espirituales (yoga y meditación), se torna “experiencia transfiguradora” (con ecos místicos) cuando se hace integral (mente / “intelecto” y sentidos / “sensación”). Tal y como aparece en el *Corpus* que Copenhaver estudia, concretamente *Acerca del intelecto y la sensación: (Qué la belleza y el bien tan sólo existen en dios y en ninguna otra parte)*:

<< (6) Al disolver todas las cosas, el cosmos las renueva, y cuando las cosas han sido disueltas de esta manera, el cosmos (como un buen sembrador de vida) les ofrece la renovación a través del mismo proceso de cambio que mueve el cosmos. ‘Nada’ hay que no sea producto de la fertilidad cósmica. Al moverse, hace que todas las cosas vivan, él y, al mismo tiempo, el lugar y el hacedor de la vida. >>

... *corpus* hermético (oculto pero abierto) que se hace permeable y “respira” con el cosmos en devenir (“proceso de cambio”):

<< (7) Todos los cuerpos proceden de la materia, pero de maneras diversas: algunos modos proceden de la tierra, otros del agua, algunos del aire y otros del fuego. Todos ellos son cuerpos compuestos, algunos lo son de un modo más complejo y otros de un modo más simple. Los que son compuestos de un modo más complejo son los cuerpos más pesados; los que son de un modo más simple resultan más ligeros. El movimiento rápido del cosmos da origen a la diversidad de las diferentes generaciones. Así pues, cuando el cosmos respira con mayor rapidez ofrece cualidades a los cuerpos, cuya plenitud es una sola, la de la vida. >>⁶⁷²⁸

El “cuerpo y la mente” también forman parte de la “experiencia” artística, un viaje ‘a lo desconocido’ que resulta ser “al interior de nosotros mismos” desde un artístico proyecto integral y conectivo (“el yo y el otro”):

<< Kimsooja nos invita, así, a un viaje al interior: al interior del espacio, al interior del arco iris, al interior del espejo, al interior de nuestra respiración; en definitiva, al interior de nosotros mismos. Y en ese viaje terminamos enfrentándonos con el otro, siempre presente en sus obras, ya que el espejo conecta el yo y el otro, y refleja ese otro que hay en nosotros. El espejo atrae y refleja, y ese reflejo es otro modo de exteriorizar el yo. Kimsooja nos habla de la relación de nuestro cuerpo con el espacio y hace del arte una experiencia del cuerpo y de la mente, de los sentidos y de la imaginación. >>⁶⁷²⁹

El origen oriental de Kimsooja (“coreana”) se refleja (incluso literalmente en el suelo de “espejo”) en la obra del Palacio de Cristal, donde se invita a experimentar la búsqueda del “sí mismo”:

<< Kimsooja está habituada a intervenir en toda clase de espacios. Al aire libre o cerrados. El Palacio de Cristal, del madrileño parque del Retiro es su último reto. Cada visitante puede experimentar la instalación de Kimsooja a su manera: deambulando, sentándose, tumbándose, buscándose a sí mismo... >>

... planteamiento que parece impregnado de filosofía oriental:

<< La coreana Kimsooja ha llegado con su filosofía oriental, de control de la mente y el cuerpo, ésa que parece no haber roto un plato, ni un cristal, y, de hecho, ha roto la vajilla entera en la instalación. No sólo

⁶⁷²⁷ RUBIO Olivia M^a, *Respirar - Una mujer espejo*, en Catálogo *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.50

⁶⁷²⁸ COPENHAVER Brian P. (ed.) *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Siruela, Madrid, 2000, p.145

⁶⁷²⁹ RUBIO Olivia M^a, *Respirar - Una mujer espejo*, en Catálogo *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.54

porque haya llenado el suelo de este espacio de espejos, de prismas, de fragmentos esquinados que cortan la realidad, que rompen los reflejos (...) sino también porque con esto le basta y le sobra. >>⁶⁷³⁰

A este respecto recordemos que la filosofía oriental se integra con la respiración, emblemáticamente expresada en el término *pranayama* que venimos estudiando y del que ya trataban los históricos *yoga sutras* de Patanjali:

<< Pranayama: (*prana* = energía vital; *ayama* = expansión, extensión) expansión de la energía vital o fuerza vital a través del control de la respiración, cuarto de los ocho aspectos del *astanga yoga*. >>⁶⁷³¹

En el término *astanga yoga* se explica como el *pranayama* forma parte de un todo disciplinar, un proceso con diferentes etapas:

<< Astanga yoga: disciplina óctuple u ocho aspectos del yoga: yama, niyama, asana, pranayama, pratyahara, dharana, dhayana y samadhi. >>⁶⁷³²

Pero el yoga no es sólo historia, es también una práctica contemporánea culturalmente asumida incluso por Occidente. Desde su negación como “religión” (concreta), deviene práctica espiritual universal (sin creencia o fe) para el desarrollo interior orientado hacia la realización de “uno mismo”, la obra (práctica interior) por excelencia ha construir:

<< El yoga no es una religión. Tampoco es una filosofía, aunque tiene una parte filosófica y se considera que el yoga es una de las “escuelas filosóficas” de la India. El yoga es una realidad una práctica de desarrollo interior, y tiene un carácter empírico. Quiere decir que para practicar el yoga uno no necesita “creer” en nada en el sentido religioso, ni tampoco “entender” nada en el sentido teórico de la filosofía. El yoga es una práctica ejercida en uno mismo. No es necesario “creer” que existen chakras o canales sutiles. Basta con experimentar los efectos del yoga. >>

... afirmaciones que proceden de un practicante experimentado:

<< Llevo catorce años practicando el yoga. Comencé en Nueva York, en el Dharma Yoga Center de la Tercera Avenida, el centro del gran yogui Dharma Mittra, y Dharma ha sido siempre mi maestro. >>⁶⁷³³

Apareciendo así la práctica del yoga, como una vitalmente sorprendente ‘condición normal’ de los eruditos del tema:

<< Aunque he practicado y trabajado en el campo del yoga durante más de cincuenta años, deberé practicar durante varias vidas más para alcanzar la perfección en ese ámbito. Por ello, la explicación de los *sutras* más difíciles está más allá de mi capacidad. >>⁶⁷³⁴

No obstante, debemos recordar (aparente obviedad) que Oriente es múltiple y que el yoga tiene su origen en la India y que Kimsooja es de Corea. Un lugar donde es más habitual la práctica de las artes marciales, como el karate que a todos los efectos cuenta con un “ritmo respiratorio” propio:

<< Bueno, hay un toque más: la instalación sonora *Respirar*, que recoge, tal cual su nombre indica, el profundo ritmo de la respiración, como quien medita, hace ejercicios de control mental y corporal. Dos golpes secos y precisos al más puro estilo de un arte marcial karateka para dejarnos secos, le han bastado a Kinsooja, otros [artistas que han intervenido en este espacio] necesitaron de pomposa parafernalia. ¿Qué le vamos a hacer? Oriente es así y Occidente necesita de todo lujo de detalles para sentirse más profundo que nadie. >>

Pero siempre hay algunos aspectos filosóficos orientales (más o menos) comunes, como la artística valoración del vacío. A este respecto la intervención artística en el

⁶⁷³⁰ REBUELTA Laura, *Caleidoscopio*, ABCD 744 6 a 12 mayo 2006, p.35

⁶⁷³¹ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.467

⁶⁷³² *Op. cit.* p.447

⁶⁷³³ IBÁÑEZ Andrés, *Yoga*, ABCD 739 1 a 7 abril 2006, p.19

⁶⁷³⁴ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.28

Palacio de Cristal es escasamente intervencionista y en ella la arquitectura podría funcionar a modo de naturalista eco lejano del *ready-made* de Duchamp (sabiendo que utiliza diferentes tipologías, como los *ready-mades* ‘asistidos’, es decir manipulados).

<< La bombonera de cristal ya es otra cosa: el espejo de un alma fraccionada si uno mira a la altura de sus pies (metáfora nada desdeñable) pero si mira a las alturas, un calidoscopio. La luz se filtra entre los árboles y choca contra los espejos, también se fracciona: en colores. De igual modo que cuando uno se aproxima al Palacio a través del parque ya intuye, entre las ramas de los árboles, la descomposición luminosa. Luego, no es sólo un juego interior sino también exterior.

No hay mucho más que añadir. Aquí, Kinsooja no ha introducido elemento alguno, ha tomado todo lo que su alrededor le ofrecía y ha acentuado su presencia. >>⁶⁷³⁵

En cierto modo nuestra tesis sintoniza con este espíritu no intervencionista, concibiendo / fundamentando el trabajo en tanto estructuración hermenéutica que valora multitud de ‘textos sagrados’, simplemente “acentuado su presencia”.

Por otra parte, constatamos que el orientalismo llega a Occidente y que el concepto oriental del devenir se transforma en “cambiante” moda (“efímera” por definición), que además de por las artes marciales (incluido el karate) se interesa por el Yoga

<< El yoga está de moda. Especialmente en Estados Unidos, especialmente desde que Madonna salió haciendo yoga en una película y es una oleada que también llega aquí rápidamente.

(...) En Estados Unidos, es posible que la moda del yoga haya alcanzado su cenit. La simple razón es que no hay nada que pueda seguir estando de moda mucho tiempo, ya que la moda es necesariamente cambiante y efímera. >>⁶⁷³⁶

Pero más allá de las modas temporales la práctica del yoga se evidencia intemporal, porque se manifiesta como una “síntesis del conocimiento humano” (proyecto) que se orienta hacia la práctica (obra) y que conlleva la transformación del sí “mismo” hacia la realización (espiritual):

<< Patanjali escribió sobre tres temas: gramática, medicina y yoga. Los *Yoga Sutras*, su obra cumbre, es una síntesis del conocimiento humano. Como perlas en un hilo, los *Yoga Sutras* conforman un hermoso collar, una diadema de sabiduría iluminadora. Comprender su mensaje y ponerlo en práctica es transformarse uno mismo (...). >>⁶⁷³⁷

A partir de una moda superficial se profundiza (integrando materia y espíritu) en las raíces históricas del yoga, con términos como *pranayama*. Así la sabiduría de Patanjali entra en sintonía con el histórico encuentro de Occidente con los *gimnosofistas* (yoguis) de la India (representados por Luca Cambiaso en la bóveda del coro del monasterio del Escorial, como ya tratamos):

<< Cuando los ejércitos de Alejandro Magno entraron en la India se encontraron a los gimnosofistas, es decir, a los yoguis haciendo sus posturas. La filosofía del yoga es, sin embargo, mucho más antigua, y se remonta a los orígenes de la civilización del Indo, donde ya aparecen imágenes de Shiva sentado en la postura del loto como “señor de los animales” y “señor del yoga”. Patanjali, en sus *Yoga sutras*, estableció el canon clásico del yoga, el ashtanga yoga o “yoga de ocho miembros”. >>

... Este óctuple sendero del yoga integra programáticamente “materia y espíritu”:

<< Estos ocho miembros incluyen preceptos o principios tales como la “no violencia”, la auto-observación o el estudio del Ser, prácticas físicas (son las *asana* que constituye la parte más conocida del yoga), ejercicios de respiración y de control de la energía (*pranayama*) y prácticas de meditación en diverso grado de profundidad. El objetivo último del yoga es el conocimiento del Ser, es decir, el conocimiento del Sí, esa totalidad que es uno mismo.

(...) En el yoga, no hay separación entre la materia y el espíritu. >>⁶⁷³⁸

⁶⁷³⁵ REBUELTA Laura, *Caleidoscopio*, ABCD 744 6 a 12 mayo 2006, p.35

⁶⁷³⁶ IBÁÑEZ Andrés, *Yoga*, ABCD 739 1 a 7 abril 2006, p.19

⁶⁷³⁷ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.27

⁶⁷³⁸ IBÁÑEZ Andrés, *Yoga*, ABCD 739 1 a 7 abril 2006, p.19

La sabiduría intemporal (las palabras “siguen siendo actuales”) descrita por Patanjali hace “más de veinte siglos”, actuando sobre el “cuerpo” y la “mente” incide sobre el “desarrollo espiritual”, centrado en el re-descubrimiento del “auténtico Sí-mismo”, la verdadera identidad:

<< Históricamente, Patanjali debe haber vivido entre -500 y -200, pero gran parte de lo que sabemos sobre el maestro del yoga proviene de leyendas. Se alude a él como un *svayambhu*, un alma evolucionada encarnada por voluntad propia para ayudar a la humanidad. (...) En los Yoga Sutras describió los medios para superar las aflicciones del cuerpo y las fluctuaciones de la mente: los obstáculos para el desarrollo espiritual.

Las palabras de Patanjali son directas, originales (...) Siguen siendo actuales, fascinantes y exhaustivas al cabo de más de veinte siglos, y seguirán siéndolo durante muchos siglos más.

Los 196 aforismos o sutras de Patanjali abarcan todos los aspectos de la vida, empezando con un código de conducta prescrito y finalizando con el ser humano que ve su propio y auténtico Sí-mismo. >>⁶⁷³⁹

El “sí mismo” del Palacio de Cristal-espejo de Kinsooja ‘potencialmente’ vacío conecta con el sí mismo de “la gente”:

<< Mientras nos volvemos a calzar [pisar el espejo del suelo] después de recorrer la instalación de Kinsooja (1957) en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, la gente se acerca a la artista para felicitarla.

P.- Son muchos los artistas que han intentado ocupar el Palacio de Cristal y que han fracasado en el intento. Quizás el secreto lo tenía usted: se trataba de ocuparlo sin introducir nada en él.

R.- Desde que vi el Palacio de Cristal por primera vez me di cuenta de que este espacio es un objeto completo en sí mismo y que no era en absoluto necesario añadirle más elementos. He tratado de potenciar el vacío hasta sus máximas consecuencias, confrontarlo con la estructura del edificio. >>

... el interior y el exterior se integran en esta artística “respiración”:

<< R.- (...) Aquí se sucede todo un juego de ideas basadas en lo interior y lo exterior: en lugar de servirme de la ropa de la gente, invito al público a que se cubra con el envoltorio que es el Palacio de Cristal y que lo experimente. Desde el interior nos vemos arropados por este espacio, por el cristal, por el espejo y por los juegos de luces y sonidos, pero éstos a su vez se nutren del exterior, se ven influidos por lo que hay fuera. Desde fuera, además, podemos ver parte de lo que ocurre dentro. Es como un ejercicio de costura, de meter y sacar la aguja, un ejercicio de respiración, de tomar y echar aire. >>⁶⁷⁴⁰

Volviendo sobre la respiración-*pranayama* retomamos la sabiduría de Patanjali, mediante un encadenamiento de *sutras*, coherente con el encadenamiento de los ritmos respiratorios:

<< II.49 *Pranayama es el control del flujo respiratorio entrante y saliente junto con la retención. Sólo debe practicarse tras haber alcanzado la perfección en asana.* >>

Como parte de un encadenamiento procesual, en el que la etapa anterior es la *asana* o postura de yoga (*hatha yoga*, el más popular en occidente) Iyengar aclara:

<< Los sutras II.49-53 describen el pranayama y sus efectos.

(...) Por primera vez [Patanjali] muestra claramente un escalón en el ascenso de la escala del yoga, mientras que en otros aspectos no había estipulado progresión alguna. >>⁶⁷⁴¹

El siguiente *sutra* ilustra una nueva categoría de respiración yóguica, la que trasciende las fronteras interior y exterior, superando la disciplina anterior y surge la verdadera naturaleza de la respiración:

<< II.51 *El cuarto tipo de pranayama trasciende los pranayamas externo e interno, y surge fácil e indeliberado.* >>⁶⁷⁴²

⁶⁷³⁹ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.27

⁶⁷⁴⁰ DIAZ-GUARDIOLA Javier, *Kinsooja: “El espejo es un tejido que refleja encuentros”*, ABCD 744 6 a 12 mayo 2006, p.32

⁶⁷⁴¹ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.236

⁶⁷⁴² *Op. cit.* p.243

En la obra “diferente” (identidad) de Kimsooja (coreana-norteamericana):

<< En esta época de globalización una de las características fundamentales de la teoría y la práctica artística contemporánea es la búsqueda de la otredad, de la presencia del otro como realidad ineludible, y en esta búsqueda se ha dado visibilidad a numerosos artistas procedentes de ámbitos no-occidentales que, con sus propuestas, han contribuido a transformar la percepción del individuo y de la sociedad desde una sensibilidad cultural diferente. >>

Las fronteras culturales se “disuelven” y se produce naturalmente una fusión cultural, como destacaba Calvo (Ministra de Cultura):

<< Kinsooja, artista coreana residente en Nueva York, ejemplifica, con su actitud y su obra, una nueva manera de manifestarse como artista en el mundo. En su espacio creativo se disuelven las fronteras físicas. Explora conceptos como el nomadismo, y ella misma es una emigrante-nómada que deambula por diversas ciudades de todo el planeta con un bagaje personal en el que se fusionan elementos de la cultura oriental y occidental. >>⁶⁷⁴³

Calvo (Serraller) jugando con el lenguaje y también a propósito de la artística respiración de Kimsooja, propone para Occidente una orientación hacia Oriente:

<< En estos momentos, que bajo la capa de la “globalización”, eufemismo para denominar, entre otras cosas, la occidentalización de Oriente; esto es: el imperio universal de la técnica, es saludable que nos sumerjamos los occidentales en el arte oriental, o lo que es lo mismo, sepamos orientar a Occidente. >>

... y lo hace inspirado por esta poética cita femenina, en la que encuentra un ‘muy’ lejano antecedente del ‘lenguaje’ de Kimsooja:

<< Y YO he adquirido el saber de la pena” -dice la poeta china Li Ch’ing Chao (1084-1142) en su melodía *Corto una rama de ciruelo en flor*- “Nada puede hacerla esfumarse / y desaparecer. En un momento, la siento / en las cejas. En el siguiente, / se vuelve un peso atroz en el corazón”. Extraigo estos versos del poema citado, que está incluido en la antología de Kenneth Rexroth (1905-1982) titulada en castellano *El amor y el tiempo y su mudanza. Cien nuevas versiones de poesía china* (Gadir) (...) También la califica como la mayor poeta china de cualquier época, (...) >>⁶⁷⁴⁴

Volviendo a la India, nos interesamos por la cita del siguiente *sutra* que nos anticipa la “luz” de la sabiduría, desde la respiración yóguica:

<< II.52 *Pranayama aparta el velo que cubre la luz del conocimiento y anuncia el principio de la sabiduría.* >>⁶⁷⁴⁵

... y la contemporánea sabiduría artística (erudición) de Calvo también nos anuncia un *hatillo de luces* en la arquitectura del Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, donde hasta el 24 de julio de 2006, expone *Kimsooja*, la instalación *Respirar - Una mujer espejo*:

<< Nacida en Taegu, Corea, en 1957, y, en la actualidad, residente en Nueva York, Kimsooja ha llevado a cabo una de las más sutiles y hermosas intervenciones en el Palacio de Cristal de entre las que yo he visitado en este lugar tan especial. No sólo ha potenciado su luminosa transparencia, sino que ha convertido su refracción versicolor en un hermoso manto de intimidad. La forma con que ha conseguido el efecto buscado no ha podido ser más etérea: ha recubierto toda la estructura acristalada de una película de difracción traslúcida. que, con el efecto solar, reproduce el arco iris, y ha dispuesto en el suelo una delgada lámina plateada que actúa como espejo, por donde puede evolucionar el visitante. A esta luminosa lluvia de colores, visible desde el exterior y el interior del palacio, le ha dado por dentro un aliento sonoro de su respiración como música ambiental. >>

... del que se desprende una “luz cósmica” en fluida circularidad, contenida en la cadencia de la artística respiración de Kimsooja:

⁶⁷⁴³ CALVO POYATO Carmen (Ministra de Cultura), *Presentación* en Catálogo *Kinsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.13

⁶⁷⁴⁴ CALVO SERRALLER Francisco, *Oriente*, El País - Babelia 25 marzo 2006, p.18

⁶⁷⁴⁵ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.244

<< Lo uno te proyecta hacia el misterio de la luz cósmica, lo otro te encierra en tu propia intimidad, o, si se quiere, ambas experiencias te atraviesan en un mismo fluido, como si de repente, físicamente comprendieses que la oscuridad es otra luz: la luz de la oscuridad o la oscuridad de la luz. Es una experiencia difícil de olvidar la que ha generado esta notable artista oriental con su instalación realizada expresamente para el lugar con su, nunca mejor dicho, hatillo de colores y con la cadencia de su respiración. >>⁶⁷⁴⁶

Por otra parte, el siguiente *sutra* de Patanjali relaciona la respiración mental con la “realización” espiritual, o iluminación (“nueva luz”):

<< II.53 *La mente también se vuelve apta para la concentración.* Pranayama no sólo es un instrumento para estabilizar la mente, sino también la puerta de acceso a la concentración, dharana. Una vez que surge la nueva luz de conocimiento a través de la práctica de pranayama, la mente está lista y dispuesta para continuar avanzando hacia la realización del alma. >>⁶⁷⁴⁷

La práctica repetitiva del *pranayama* tiene algo de circularidad viciosa, como los múltiples reflejos de “el espejo” de Kimsooja:

<< El título mismo no sólo hace referencia a otros proyectos en los que la artista ha utilizado el espejo y el sonido de su respiración, también tiene que ver con sus trabajos de aguja y cosido. Al igual que en video-instalaciones como *A Needle Woman*, donde ella misma es la aguja que se planta en medio de la multitud, en *A Mirror Woman* la artista es el espejo; el espejo que refleja y crea la realidad. >>

... reflejos proyectivos que encadenan artísticas citas (como nuestra tesis ‘hermenéutica’) de otras obras (incluso con espejo) a la búsqueda de una experiencia integradora (“la imaginación y los sentidos”) que trascienda el “cuerpo”:

<< Como la superficie especular, la artista bebe de la realidad pero refleja otra, crea otra realidad. Es reflectora pero también creadora de esa realidad que el espejo refleja. El conjunto del proyecto remite asimismo a los *bottari*, ya que también en él se produce la operación de envolver, de empaquetar. (...) envuelve el Palacio de Cristal con una película translúcida. (...) mientras el *bottari* envolvía y transportaba ropas o enseres, aquí el edificio nos envuelve y transporta a nosotros mismos mediante la experiencia del cuerpo, de la imaginación y los sentidos. >>⁶⁷⁴⁸

Volviendo finalmente a la sabiduría de Patanjali, subrayamos que Iyengar también valora las repeticiones de los *sutras*, interconectados o encadenados, permitiendo una mayor profundización en la “comprensión” (razón por la que en nuestra tesis repetimos):

<< Apéndice II: Interconexión de los sutras. El lector se percatará de que muchas ideas de Patanjali se repiten a lo largo de los Yoga Sutras. Algunos temas claramente aparecen en numerosas ocasiones; en cada una de ellas, con una nueva percepción que profundiza nuestra comprensión. >>⁶⁷⁴⁹

También “se repiten a lo largo” de la historia las adhesiones a esta antigua práctica oriental, que siguen apareciendo incluso en círculos ‘racionales’ que detentan el poder en Occidente (2010), como Elena Salgado, Vicepresidenta segunda del Gobierno y ministra de Economía quién afirma públicamente: “Duermo muy bien. Será por el yoga.”

<< Cuesta imaginar a la vicepresidenta Salgado descompuesta. Al contrario. Tiene un aura casi zen reforzada por un atuendo impecable y una espalda rectísima ejercitada en la modalidad más extrema del yoga.>>⁶⁷⁵⁰

⁶⁷⁴⁶ CALVO SERRALLER Francisco, *Hatillo de luces*, El País - Babelia, 27 mayo 2006, p.27

⁶⁷⁴⁷ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.245

⁶⁷⁴⁸ RUBIO Olivia M^a, *Respirar - Una mujer espejo*, en Catálogo *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.50

⁶⁷⁴⁹ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.415

⁶⁷⁵⁰ SANCHEZ-MELLADO, Luz. *Entrevista en Contraportada*. El País, 21 agosto 2010

Por último, valoramos como tesoros orientales (no obstante y siglos después ‘ya’ patrimonio de la humanidad) los *Yoga-sutras* (pensamiento / experiencia = proyecto / obra) de Patanjali que poéticamente se funden con la naturaleza:

<< Cada una de las palabras de los *sutras* es concisa y precisa. De igual manera que cada una de las gotas de lluvia contribuye a la formación de un lago, cada una de las palabras contenidas en los *sutras* transmite un tesoro de pensamiento y experiencia, y resulta indispensable en su conjunto. >>⁶⁷⁵¹

Otros tesoros orientales (de India a Japón) los reencontramos en el santuario de Ise. Así en la tesis doctoral de Espuelas se refleja una triple vacuidad sagrada. En primer lugar el espejo sagrado de la diosa solar Amaterasu, con un vacío, incluso sin identidad:

<< Lo vacío aparece en tres sentidos distintos: como *marco* que destaca un lugar o un ser; como *demanda* que indica, con entropía negativa, dónde se invoca a una deidad, y como *espera* que representa la continua renovación del universo.

(...) tres elementos que utilizan lo vacío para expresar contenidos gnoseológicos e ideológicos: en primer lugar, el espejo sagrado de Amaterasu, cuya superficie vacía, sin identidad, aísla a cada ser al que refleja enmarcándolo como manifestación de la divinidad. >>

... también el conceptual *himorogi* o acotación del lugar sagrado, merece nuestro interés:

<< En segundo lugar, el *himorogi* o recinto es un simple enmarque formado por cuatro postes y un cordel. Dentro no hay nada *añadido*. Su función es la de evidenciar una intención. Tanto el espejo sagrado como el *himorogi* tratan de capturar la mirada distraída. A través de ellos, la mirada debe cargarse de penetración para sentir el *kami* que se esconde en un ser o se intuye en un vacío. >>⁶⁷⁵²

... y en tercer lugar el concepto mismo de reconstrucción periódica, mediando también el vacío. Aquí podríamos encontrar algún precedente conceptual del vacío arquitectónico con espejo de Kimsooja en el Palacio de Cristal (en cierta medida un material coherente con el vacío):

<< Y por último, el *shikinen sengu* (la reconstrucción periódica) nos proporciona el tercer vacío, el del *kodenchi*, el lugar que ocupó el templo precedente y que ocupará el posterior, pero que en su estado actual es un vacío de espera. El reverenciado sentimiento hacia la constante renovación de la naturaleza tiene un perfecto correlato en este ritual edificatorio. La fuerza dinámica de la norma vence así a la tentación de adherirse al aparente perdurar de la materia. >>⁶⁷⁵³

Patanjali desde otra cultura oriental también muestra tres tesoros ‘dinámicos’ de la vacuidad (aire respirado con técnica *pranayama*):

<< II.50 *Pranayama* consta de tres movimientos: *inspiración*, *expiración* y *retención prolongadas* y *suaves*; todos ellos regulados con precisión según duración y lugar. >>⁶⁷⁵⁴

En casual coincidencia numérica con la trilogía de objetos sagrados en el Japón sintoísta, destacando especialmente “el espejo”, tal como aparece en *Jinjô Shôgaku Kokushi*, vol.1 (Historia Nacional para las escuelas primarias ordinarias, Tokio, 1927, p.1-6):

<< *El traslado de las insignias imperiales* (“*Los Objetos sagrados de tres clases*”). Cuando la Gran Divinidad otorgó los Objetos sagrados al príncipe, le dijo, “Mira este espejo como si fuera yo, y venéalo siempre”. Este augusto espejo se ha convertido en el objeto sagrado guardado (*go-shintai*) en el Gran

⁶⁷⁵¹ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.27

⁶⁷⁵² ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.84

⁶⁷⁵³ *Ibidem.*

⁶⁷⁵⁴ IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los yoga sutras de Patanjali*, Kairós, Barcelona, 2003, p.241

Santuario Imperial de Ise, donde se adora a la Gran Divinidad, el augusto santuario tan intensamente venerado por generaciones de emperadores y también por el pueblo. >>⁶⁷⁵⁵

Aunque finalmente el espejo establece interacciones interculturales, no obstante fundamenta la identidad japonesa soportada por la conexión Amaterasu / Emperador, que mantiene la unión cielo / tierra:

<< (...) y son espejos de importación lujosa que empiezan a llegar durante el citado período de Yayoi, 200 a.C - 300 d.C., aproximadamente, pero que bien pronto habrán alcanzado las cimas de la divinidad celeste, Amaterasu, y terrena, la familia imperial, aunque distinguir entre ambas no sólo es superfluo, sino además tendencioso y falso, dada la identificación existente entre cielo y tierra justamente a través de la institución imperial, cuyo poder inamovible dimana de las joyas de la corona que le legó la diosa Amaterasu, >>

Y que utiliza tres “joyas” (“espada”, “collar” y “espejo”):

<< y fueron una espada, un collar y ¡un espejo!, y es así cómo se puede entender el carácter fuertemente anicónico del shintoísmo, la religión nacional japonesa antes de la llegada del budismo, y es así también cómo puede valorarse de modo adecuado el papel que el espejo jugaría dentro de este contexto, instrumento imaginero a la vez que carente de imagen, y Amaterasu era hija de Izanagi, El Hombre que Invita, e Izanami, La mujer que Invita, en algunas tradiciones pareja fundacional y origen de todo lo creado. >>⁶⁷⁵⁶

Pudiéndose apreciar tal como señala E. O. James, *Historia de las religiones*, (Alianza, Madrid, 1981, p.121) que este mito japonés tiene afinidades con otras tradiciones antiguas:

<< “Este mito registrado en el Kojiki, parece ser la versión japonesa muy modificada de la tradición del dios anual del antiguo Oriente Medio, con las figuras principales de Izanagi e Izanami como Padre Cielo y Madre Tierra. La muerte de Izanami, que perece abrasada al dar a luz al príncipe del fuego, sigue el esquema general mesopotámico del descenso de Ishtar a las regiones subterráneas con el calor de la canícula” >>⁶⁷⁵⁷

Son evidentes ciertas afinidades entre Japón y Mesopotamia, pero también pueden encontrarse algunas con Occidente, por el concepto de espejo (no siempre sagrado). Requejo nos cita a Mabilie en su valoración del espejo, planteándonos:

<< una dualidad espacial mediante la cual el sujeto puede contemplar su propio dominio. En este sentido, Mabilie destaca la presencia del espejo en la historia de la arquitectura occidental, mencionando los palacios y jardines, así como el gusto por la integración de los ecos (un reflejo auditivo propio de los jardines barrocos), como una práctica propia de la ostentación de la realeza europea barroca que gustaba de contemplar su esplendor en esa imagen reflejada, en esa extensión social de su poderío personal mostrada en los espacios ostentosos. >>

Por lo tanto frente a la contemporánea y oriental (aunque occidentalizada) obra de Kimsooja que citamos en la arquitectura / naturaleza del Palacio de Cristal del Retiro (con su entorno incluyendo estanque con aves) que aparecen introspectivamente reflejadas, proponemos otros reflejos. Tratamos ahora esta tradición occidental autocomplaciente de arquitecturas y naturalezas domesticadas vertidas hacia el exterior, en las que Requejo refleja una conocida obra de Dalí, necesariamente narcisista, aunque interesada por la búsqueda personal introspectiva (“explorarse por dentro”) de la identidad:

⁶⁷⁵⁵ HOLTOM Daniel Clarence, *Un estudio sobre el shintô moderno. La fé nacional del Japón*, Paidós, Barcelona, 2004, p.142

⁶⁷⁵⁶ DOLS RUSIÑOL Joaquim, Tesis doctoral: *La metáfora del espejo. Ensayo histórico acerca de las rupturas espacio-temporales en la imagen de producción tecnológica*, Departamento de Estructura de la Imagen y el Entorno de la Universidad de Barcelona, 1988, p.17

⁶⁷⁵⁷ *Ibidem.*

<< (...) con *Cisnes reflejando elefantes* las aguas-espejos dejan de ser puras superficies para mostrarse profundas y perforar el reflejo hacia el interior. Se trata de atravesar el espejo para conocer el propio mecanismo del reflejo (es decir de la visión) y, también para explorarse por dentro (es decir, indagar en nuestra identidad), atendiendo a los mecanismos psíquicos del sujeto. Sólo así, perforado el reflejo en superficie, entrando en el mundo de la virtualidad, puede uno conocerse. El tema mitológico de Narciso será un excelente recurrente para esta autoexploración que el propio Freud utilizó para hablar del desarrollo del ser y que Dalí exploró. >>⁶⁷⁵⁸

El espejo también se relaciona naturalmente con las imágenes, y genera reflejos sagrados asociados a la diosa Amaterasu, que conlleva incluso la prohibición de mirarlo (deviene conceptual-virtual) y obliga a su reflejo material, mediante la copia ritual y cíclica:

<< (...) imaginero y refulgente en su propia esencia solar, el espejo de Amaterasu alcanza precisamente en la prohibición de mirarlo el estadio supremo del mito, ¿un espejo que se mantiene oculto, velado? el principio de la contradicción, siquiera sea aparente y desde la óptica, que no catóptrica, de nuestros espejuelos, y es así cómo el dicho templo de Ise, donde oficiaba la hija misma del emperador, se ofrecía a la mirada desveladora de los fieles una copia del espejo del Espejo, a su vez renovada cada sesenta años, siguiendo el mismo ciclo cósmico que obligaba a reconstruir el templo cada otros sesenta años (...)>>

... generando una conceptual “imagen de la Imagen” (con mayúscula) necesaria en una cultura en cierto sentido ‘iconoclasta’:

<< (...) sin embargo, el espejo que Amaterasu concedió a los emperadores, su propia imagen, el modo de decir imagen de la Imagen en una cultura, la shintoísta anterior a la llegada del budismo, que no conocía la representación figurada de sus divinidades (...) >>⁶⁷⁵⁹

Si este espejo sagrado oriental deviene naturalmente inquietante, no lo es menos el espejo profano occidental que cuestiona la “identidad del sujeto”, tal y como la entiende el surrealismo proyectivamente (“proyectado por el sujeto”):

<< Para Mabelle las superficies calmas y pulidas del espejo plantean dos problemas fundamentales. Uno con respecto a la identidad del sujeto que contempla su imagen reflejada y con la que establece una relación tensa y bipolar entre el desconocimiento y el reconocimiento; y otro con respecto al carácter de lo real, en tanto que el espejo sitúa nuestra percepción tanto en el espacio vivido como en el virtual reflejado que, en términos psicológicos, equivale al mundo imaginado y proyectado por el sujeto. >>⁶⁷⁶⁰

Entre Oriente y Occidente la imagen / espejo genera variada imaginaria, que funciona como conceptual “puente” entre diferentes culturas:

<< (...) el espejo, pues, como puente cultural entre el Este y el Oeste, de Ishtar a Venus y Amaterasu, variaciones alrededor de un mismo principio, que lo es de la luz y el fuego y la imagen (...) >>⁶⁷⁶¹

Aunque sin espejo algunos artistas proponen también un puente (“conexiones”) entre dos ‘culturas’ occidentales arte / industria:

<< (...) estudiar las conexiones que se estaban estableciendo entre la industria, el arte y la arquitectura. Y se estudia asimismo la idea de que esta síntesis fue lo que generó la arquitectura moderna. Uno de los más poderosos centros de debate fue la Bauhaus. Su programa docente se proponía desarrollar un proceso (...) que pretendía liberar a los estudiantes del estudio exigente, pero restringido, de las posturas ya establecidas. El objetivo de la Bauhaus era exponer a los estudiantes al influjo de artistas modernos imaginativos como Paul Klee, Wassily Kandinsky y Oskar Schlemmer. >>

⁶⁷⁵⁸ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.116

⁶⁷⁵⁹ DOLS RUSIÑOL Joaquim, Tesis doctoral: *La metáfora del espejo. Ensayo histórico acerca de las rupturas espacio-temporales en la imagen de producción tecnológica*, Departamento de Estructura de la Imagen y el Entorno de la Universidad de Barcelona, 1988, p.19

⁶⁷⁶⁰ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.113

⁶⁷⁶¹ DOLS RUSIÑOL Joaquim, Tesis doctoral: *La metáfora del espejo. Ensayo histórico acerca de las rupturas espacio-temporales en la imagen de producción tecnológica*, Departamento de Estructura de la Imagen y el Entorno de la Universidad de Barcelona, 1988, p.18

Strike en esta valoración de “la industria, el arte y la arquitectura, 1920-1940” insiste en la proyección de aquellos estudiantes hacia el estudio de las “relaciones” entre naturaleza y diseño / construcción. Generando una interesante artística circularidad viciosa de la obra al proyecto (occidental y vanguardista), en la que participa el artista y diseñador Moholy-Nagy:

<< (...) así como impulsarles a explorar las relaciones entre la naturaleza, los materiales, la construcción, la industria y la sociedad. Walter Gropius, director de la Bauhaus durante estos primeros años de formación, mostró la firmeza de sus convicciones llamando a un joven artista desconocido, Laszlo Moholy-Nagy, para que se incorporase al equipo docente de la escuela. De este modo, Gropius reconocía que Moholy-Nagy estaba preparado para enfrentarse a los problemas de diseño inherentes a la expansión de la industria y de la máquina. >>⁶⁷⁶²

Retomando el aspecto constructivo (“reconstrucción periódica”) del santuario de Ise, valoramos la concepción del semi-enterrado pilar sagrado (altura del emperador) que indica el punto cero, el del “espejo sagrado”:

<< El *shin no mihashira*, o pilar principal del Naiku, está considerado como el más sagrado de entre todos los objetos misteriosos pertenecientes al Ise Jingu. Alrededor de seis *shaku* (aproximadamente 1,7 metros) de altura, con un diámetro de 9 *sun* (unos 27 centímetros), el pilar de *Hinoki* (ciprés japonés) está enterrado bajo el pavimento del *shoden* coincidiendo con el punto en el que se colocará el espejo sagrado que representa *shintai*. Sobre el pilar enterrado está construida una cabaña con el techo a doble vertiente sobre el cual se colocan ramos de *sakaki* y cacharros de terracota. >>

... produciéndose al tiempo un constructivo reflejo entre pilares (*Naiku-Geku*):

<< Lo mismo sucede en el Geku, con la única diferencia de que el pilar sobresale más de la mitad del suelo y sus cimientos no son de madera, como en el Naiku, sino de piedra. Mientras los cimientos de madera del pilar del Naiku son renovados en la reconstrucción, los de piedra del Geku se dejan tal cual. Estos son los *shin no mehashira* que pueden verse todavía hoy, pero las viejas crónicas indican que antiguamente el pilar Naiku era similar al del Geku, es decir, que sólo estaba enterrado hasta la mitad. La longitud de ambos pilares era aproximadamente de 1,5 metros. >>⁶⁷⁶³

Como el pilar sagrado semi-enterrado (visible / invisible), entre la luz y la oscuridad, en el punto cero se sitúa la línea sucesoria Amaterasu / Emperador:

<< (...) la lucha pues entre la luz y la oscuridad, lo visible y lo invisible, el día y la noche, y será de la línea de Amaterasu que descenderá Kamu Yamato Iwarebiko no Mikoto también llamado Jimmu Tenne, el primer emperador del Japón, entre la historia documentadas y la mitología imaginaria, cuyos poderes serán los tres emblemas de Amaterasu, Shanshu no Shunki, los Tres Tesoros Sagrados, el sable símbolo del coraje y la decisión, el collar de piedras preciosas y misericordia, y, finalmente, el espejo símbolo de la sabiduría y la pureza, (...) >>

... así en el Japón de los “tres emblemas de Amaterasu”, cuando observamos el espejo, encontramos una nueva triplicidad que también incorpora el concepto de dualidad implícita en la imitación (un reflejo especular más) que nos parece coherente con aquellos espacios dobles (vacío constructivo en reserva) que tratamos a propósito del santuario de Ise. Dols cita a Solmi, Angelo, y Fernández, Javier, editores, *El Shinto* (p.409), en *Las grandes religiones*, vol V, (Traducción de Rizzoli Editore, Milano, 1963, Editorial Mateu, Barcelona, 1968):

<< “El espejo se conserva en el santuario de Ise. Permaneció en el palacio imperial hasta la época del emperador Sūjin que ordenó trasladarlo al templo de Ise, y para el palacio imperial se fabricó una imitación, gravemente dañada por tres incendios sucesivos, tanto que actualmente está partido en tres. El

⁶⁷⁶² STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.147

⁶⁷⁶³ OBAYASHI Taryo - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985, p.42

original se conserva en un saquito de seda que jamás se abre. La tela se cambia cada veinte años, pero jamás se quita la vieja, de modo que el espejo está cubierto de infinidad de saquitos de seda.” >>⁶⁷⁶⁴

La imagen también aparece relacionada con la construcción en ciertos artistas occidentales programáticamente relacionados con la etimología alemana del término construcción (Bauhaus):

<< El debate se polarizó en torno a las imágenes que iban surgiendo debido al uso de nuevos métodos para la construcción de edificios. Estos nuevos edificios que se estaban construyendo con los nuevos procesos industrializados ¿deberían verse influidos por las teorías compositivas del arte abstracto, o bien cada nueva técnica constructiva industrializada debería generar, a partir de sí misma, su propia identidad distintiva e independiente, intacta e ímpoluta, sin rastros de influencias artísticas externas? >>

Unos interrogantes que evidencian el interés por una imaginería definidora de la “identidad”, en cierto modo a ‘ritualizar’ (reconstrucción-procesual del santuario de Ise) como “reglas fundamentales” del proceso de diseño:

<< Sobre todo durante los primeros años de la Bauhaus, lo que hubo fue una intensa búsqueda para establecer unas reglas fundamentales que condujesen a un mejor entendimiento del proceso de diseño.>>⁶⁷⁶⁵

Indefectiblemente en Occidente la imaginería aparece vinculada a la construcción, que se propone como objeto de culto (paradójicamente “acultural”):

<< (...) existe cierta tendencia a primar la tecnología como si fuera un discurso esencial, aunque totalmente acultural. (...) Al contrario que otras artes plásticas, la arquitectura no puede representarse nominalmente mediante una sola imagen fotográfica, (...) A la vista de todo ello, la construcción se presenta como algo vinculado a imágenes y a la perspectiva, en vez de ser algo más táctil o espacial.>>⁶⁷⁶⁶

No obstante la vinculación a imágenes aparece cuestionada desde la antigüedad. Por ejemplo, Platón desde el origen divino (como Amaterasu) cuestiona el reflejo ilusorio del arte:

<< Según la ontología platónica, del Ser divino emanaron dos mundos reflejos contrapuestos: uno, el mundo de las cosas que hay en la naturaleza (los árboles, los ríos, los valles, las montañas...) que podríamos llamar "reflejo verdadero", en tanto que tiene presencia, y otro mundo "reflejo falso" constituido, a su vez, por los reflejos, las huellas y sombras que producen la presencia de las cosas que existen en la naturaleza. >>

... y la falsedad se hace más explícita en el reflejo (del que Dalí se hará “eco”):

<< Los sueños son para Platón pertenecientes al mundo falso del reflejo, al igual que la imagen artística, cuyo significado hemos de entender en un sentido etimológico, esto es, asociado a lo que estando ausente imaginamos a través de su representación. La representación es, pues, una sombra para Platón, ya que la ontología humana funciona como una versión inferior, pero idéntica a la del Ser. Esto es, el ser humano, al igual que el Ser divino, crea dos tipos de mundos: uno de objetos reales (casas, coches, aviones...) y otro de imágenes artísticas que como los reflejos, huellas y sombras de la naturaleza, son falsas. A este mundo pertenecen las imágenes representadas y / o reflejadas del paisaje onírico de Dalí, donde es fácil observar la doble condición humana como demiurgo de objetos y de reflejos-ecos. >>⁶⁷⁶⁷

Otra “crítica”, indirectamente referida a la ‘artisticidad’ proviene de la cultura tectónica, que cuestiona (constructivamente) la imaginería formalista:

⁶⁷⁶⁴ DOLS RUSIÑOL Joaquim, Tesis doctoral: *La metáfora del espejo. Ensayo histórico acerca de las rupturas espacio-temporales en la imagen de producción tecnológica*, Departamento de Estructura de la Imagen y el Entorno de la Universidad de Barcelona, 1988, p.19

⁶⁷⁶⁵ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.147

⁶⁷⁶⁶ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.357

⁶⁷⁶⁷ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.119

<< (...) la consolidación de la industria de la construcción favorece unidades mayores de producción, y la fluidez cada vez mayor de capital internacional crea un ambiente que, en general, es opuesto a la creación crítica de la forma arquitectónica. >>⁶⁷⁶⁸

No obstante el cuestionamiento de la imaginaria artística ya aparece en el seno mismo de la Bauhaus, que incluye otras visiones a modo de reflejo o contrapunto de su ideología dominante:

<< El debate se vio alimentado por otros pensadores que defendían una visión opuesta: que el arte no desempeñaba papel alguno en la gramática visual del diseño industrializado, que al diseño industrial no le afectaba la abstracción genérica del arte, y que sólo en la máquina y en el proceso industrial se encontraría una nueva estética. >>

... Georg Muche aparece como “uno de los defensores más destacados de esta visión” proponiendo otra concepción de la industria (para la que reivindica una identidad propia) y que en cierto sentido, ‘como’ Platón, denuncia la “ilusión” artística:

<< (...) Georg Muche, que en 1926 escribió lo siguiente en el artículo titulado *El arte y la forma industrial*, publicado en la revista de la Bauhaus: “La ilusión de que el arte debe asimilarse a los modelos creativos del diseño industrial se desvanece tan pronto como se encuentra cara a cara con la cruda realidad. La pintura abstracta -que ha sido conducida con unas intenciones convincentemente equívocas desde su utopía artística hasta el prometedor ámbito del diseño industrial- parece perder de repente su prevista trascendencia como elemento determinante de la forma, puesto que el diseño formal de los productos industriales fabricados por medios mecánicos se rige por leyes que no pueden derivarse de las bellas artes”. >>⁶⁷⁶⁹

Años después y casualmente encontramos cierta complicidad conceptual artística (también distante de la Bauhaus), en el espejo surrealista de Dalí que también se interesa por la ilusión / engaño, aquí el ‘mítico’ de Platón:

<< Dalí parece incrementar esta dualidad remitiéndonos subrepticamente al mito platónico de la Caverna, que parece fundir aquí con el de Narciso al representarnos ambiguamente un fondo rocoso (tras la imagen izquierda del Narciso) que tanto podría ser la cañada donde habita el personaje de Eco, amante de Narciso, como el interior de la Caverna. >>

... y, aunque se trate de un aspecto muy conocido, Raquejo nos recuerda el fundamento de estas “imágenes reflejadas” por las sombras proyectadas:

<< Según este mito platónico, el hombre percibe dentro de la cueva, y al no poder contemplar la realidad directamente, esto es, al no poder ver las cosas desde el exterior tal y como son, las conoce sólo a través del reflejo de las sombras que sobre las paredes se proyectan. La percepción humana es pues una percepción de sombras, de imágenes reflejadas o de ecos, pero no de cosas. >>⁶⁷⁷⁰

Insistiendo sobre las fuentes documentales originales nos reencontramos con unos ecos míticos que ya nos son familiares (casi en viciosa circularidad):

<< Platón introduce el Mito de la Caverna en su libro VII de *La República*: “Representate hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza. Más arriba y más lejos se halla la luz del fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y ellos... imagínate un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los titiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo los muñecos...imagínate ahora, que del otro lado del tabique, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figuritas hechas en piedra y madera...” (514 a-514 c). >>

... pudiéndose apreciar la aplicación del conocido reflejo de Platón a las artes (“escritura” y “pintura”):

⁶⁷⁶⁸ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.357

⁶⁷⁶⁹ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.148

⁶⁷⁷⁰ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.119

<< A continuación Platón propone que los prisioneros, al no poder girar la cabeza, sólo pueden ver la realidad a través de formas fantasmagóricas, las sombras, que confunden con las reales. (...)
“Pues eso es, Fedro, lo terrible que tiene la escritura y que es en verdad igual a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como si estuvieran vivos, pero si se les pregunta algo, se callan con gran solemnidad. Lo mismo les pasa a las palabras escritas.” cfr. Platón, *Fedro*, 275 b-275e.
Para la distinción entre el simulacro y lo real cfr. además de *Fedro*, *La República* (596 c-597). >>⁶⁷⁷¹

Siglos después desde el reflejo del proyecto, es decir la obra / construcción, se cuestiona el proyecto, incidiendo sobre el concepto de identidad (anonimato) que obliga a una búsqueda de lo esencial del diseño industrial, del “elementalismo”:

<< Era un tiempo de intensos debates, un período de opiniones cambiantes y complejas. En él se pueden identificar en particular tres temas, todos ellos centrados en las repercusiones de la industrialización en el diseño. El primero es el cambio de actitud de los diseñadores con respecto a la industrialización; el segundo, el reconocimiento del carácter anónimo de los procesos industriales; y el tercero, la identificación, dentro del diseño industrial, de un concepto que llegó a denominarse ‘elementalismo’.>>⁶⁷⁷²

No obstante el Manifiesto del “elementarismo” incide también sobre el arte y se muestra crítico (concretamente con el Neoplasticismo) al tiempo que defiende una plenitud dimensional, interesada por el devenir espacio-temporal:

<< *Pintura y escultura. Elementarismo (1925-1927)* -Fragmento de un manifiesto-
El Elementarismo nació en parte como reacción a una aplicación demasiado dogmática y a menudo poco significativa del Neoplasticismo, (...)
1. El Elementarismo rechaza la demanda de un estado plenamente estático, que conduciría a la rigidez y a la mutilación del poder creativo. (...)
Mientras las posibilidades expresivas del Neoplasticismo están limitadas a dos dimensiones (el plano), el Elementarismo realiza la posibilidad del plasticismo en cuatro dimensiones, en el campo del espacio-temporal. >>⁶⁷⁷³

El devenir conceptual del “elementarismo” (o “elementalismo”) en el fondo no deja de ser un “cambio metamórfico”, término que Raquejo incorpora en el estudio de Dalí, en una concepción proyectiva (“modelo que las proyecta”) del *espejo como paradigma del mundo paranoico-crítico*:

<< (...) la pintura del período paranoico-crítico de Dalí resulta de la multitud de imágenes especulares que potencialmente pueden desplegarse en reflejos, cuya formas encuentran una pequeña variante con respecto al modelo que las proyecta. (...) el espectáculo final nos remite a un campo de visión donde todo se parece a todo y donde, por tanto, las lecturas de los objetos dejan de ser unívocas para multiplicarse en un incesante cambio metamórfico. >>

Una concepción que incluye el “uso metafórico del espejo” en Dalí (casi literalmente coincidente con el título de la citada tesis de Dols), incidiendo en la construcción de la identidad e incorporando la cita a Descartes (tradición cartesiana) a propósito de la realización del “yo” (multiplicado por devenir):

<< (...) uso metafórico del espejo dentro de la imagen paranoico-crítica, y particularmente en relación a la construcción de la identidad. Una construcción que lejos de ajustarse a la tradición cartesiana en la que el sujeto se entendía como una unidad pensante se multiplicará, como imágenes, en incesantes ecos sin llegar nunca a configurarse por completo, siendo el fluir en distintos yo el rasgo más significativo de su naturaleza. >>⁶⁷⁷⁴

⁶⁷⁷¹ *Op. cit.*, p.127

⁶⁷⁷² STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.148

⁶⁷⁷³ GONZALEZ GARCIA Angel - CALVO SERRALLER Francisco - MARCHAN FIZ Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, p.266

⁶⁷⁷⁴ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.111

Por otra parte, desde la tesis filosófica / mística de Ceberio se valora el devenir del “ego”, profundizando hasta su muerte en la autorrealización (*La muerte del sujeto*):

<< En estados avanzados contemplativos se trasciende la división sujeto-objeto donde la experiencia absorbe la identidad del individuo. (...) el ego se expande más allá de su esfera mental dejándose absorber por la totalidad. El ego racional que cree que existe por el mero hecho de pensar deja de controlar al individuo porque aparecen otras potencialidades más profundas que dotan al individuo de una mayor complejidad. >>

Una concepción contemplativa (contrapuesta al “ego racional”) que indirectamente evidencia un cuestionamiento del “yo pienso” de Descartes, aunque también se hace una referencia explícita al trabajo de Washburn:

<< La contemplación desconecta las estructuras incrustadas en el ego que reducen la libertad del individuo (163 Washburn, M.: *El ego y el Fundamento Dinámico*, Kairós, Barcelona, 1997, p.236). La contemplación va cortando esas estructuras que lo limitan. >>⁶⁷⁷⁵

Si para Ceberio la “contemplación” (meditativa) corta con el ego ilusorio, para el surrealismo el espejo también sirve para ‘cortar’ con el engaño, mediando la paradoja especular que evidencia las contradicciones de fondo. El penetrar en “uno mismo” facilita el autoconocimiento y orienta hacia la realización (quizás espiritual, hacia el Sí mismo) y dota de una nueva dimensión al concepto de “identidad”:

<< El espejo fue para los surrealistas en general, un instrumento de investigación de las paradojas de la imagen, pero también de las del conocimiento y, especialmente, del conocimiento de uno mismo, es decir, de la exploración de la identidad. Mabile, autor de la celebrada obra surrealista *El espejo de las maravillas*, publicó en el año 1938 un interesante artículo –ilustrado con fotografías de Raoul Ubac-, sobre las contradicciones psicológicas emergidas del espejo. >>⁶⁷⁷⁶

Finalmente en el surrealismo ‘se crítica la crítica’ de Platón, evidenciándose el “espejismo” narcisista, y sorprendentemente (por su carácter en apariencia ególatra) Dalí propone una manera diferente de mirar, que como la práctica de meditación *za-zen* practicada de forma regular y con cierto alejamiento (dejar pasar los pensamientos proyectivos y las sensaciones) favorece la desaparición de la imagen / espejismo (el ego ilusorio incluso):

<< (...) peligro que Platón vio tanto en la palabra como en la imagen, pues ambas no son lo que representan, tan sólo reverberan como ecos o reflejos a las cosas; y como tales son puro espejismo que desaparece cuando las queremos asir, como desaparece el propio Narciso porque, según Dalí, si se mira durante algún tiempo con un cierto alejamiento y una cierta “fijeza distraída” su figura “hipnóticamente inmóvil”, desaparece progresivamente hasta volverse absolutamente invisible, ya que -entendemos- se fusiona con el fondo rocoso. La metamorfosis del mito tiene lugar en ese preciso momento, pues la imagen de Narciso se transforma retóricamente en la mano que surge como un eco de su forma primitiva. Esa mano sostiene con la punta de los dedos un huevo, esto es, una semilla de donde nacerá la flor, el nuevo Narciso. >>

... y la circularidad (“sucesión cíclica”) acontece artísticamente en el devenir de “Narciso” a los “Narcisos” que en su infinito “resurgir” (en sintonía con el ave Fénix) se enfrentan a la lógica ineludible de la Naturaleza que “nace y muere” (cíclica):

<< La sucesión cíclica e infinita de nuevos Narcisos está representada por el reino vegetal, en sí asociado a la repetición periódica de aquello que nace y muere para volver a resurgir de nuevo con otra forma: “La flor...Narciso ¿lo comprendes? -escribe el propio Dalí; la simetría hipnosis divina de la geometría del espíritu, llena ya tu cabeza de ese sueño incurable, vegetal, atávico y lento que seca el cerebro de la sustancia apergaminada del núcleo de tu próxima metamorfosis...”. >>⁶⁷⁷⁷

⁶⁷⁷⁵ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.178

⁶⁷⁷⁶ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.111

⁶⁷⁷⁷ *Op. cit.* p. 121

Este concepto de reflejo en la naturaleza nos lleva a retomar la dualidad en el santuario de Ise (en medio de la naturaleza), mediando los reflejos (ahora sin necesidad del espejo de Amaterasu). Pero más allá de la dualidad / reflejo, desde la materialidad del “inmutable pilar” aparece el concepto de “punto cero” (como luego veremos conceptualmente ausente en la cultura griega) del que surge lo sagrado, tal como apunta Michel Rando en *Japón, la estrategia de lo invisible* (Eyras, Madrid, 1985, p.142):

<< “En el espacio vacío del santuario sintoísta de Ise aparece, bajo un pequeño techo en miniatura, el *inmutable pilar del corazón*. En Ise, cada templo consta de dos emplazamientos: uno vacío, el de la ausencia, el *kodenchi*, y otro lleno, el de la presencia. Lo divino se manifiesta como presente y ausente a la vez. ‘El *inmutable pilar del corazón* que está clavado en el centro del *kodenchi*’, dice Tadao Takemoto, ‘representa la clave del símbolo. En efecto, podríamos compararlo al ombligo. De este punto cero surge lo sagrado’ “. >>⁶⁷⁷⁸

Ahora, y como introducción a otra dimensión del reflejo (dejando al espejo) que surgirá cuando tratemos el concepto de traducción, pasamos a valorar finalmente el santuario de Ise desde la polarización cíclica proyecto / obra, “inactivo” / “activo” en alternancia (a modo de reflejos espaciales / temporales):

<< Santuario de Naiku, Ise. Los dos *temini* contiguos; uno activo y otro inactivo. >>⁶⁷⁷⁹

Valoraremos la dualidad entre reflejos de espejo y “traducción”, tras el concepto de reconstrucción o renacimiento infinito, orientándonos hacia la búsqueda de “identidad”. Así podremos acercarnos al concepto de exotismo, con una nueva perspectiva, la del japonés que se aproxima al francés, mediando el espejo distorsionador de la “identidad” (que resulta ser “abstracta”) de la traducción / interpretación. Nakagawa manifiesta los problemas encontrados personalmente al intentar *traducir la identidad*:

<< Al haber interpretado siempre *El sueño d’Alember* a través del casillero deformado de la traducción japonesa, nunca pude acceder al segundo nivel de lectura. No es que la traducción japonesa fuese mala, en absoluto. (...) En francés, las personas, siendo cada una un sujeto independiente y atomístico, evolucionan dentro de una especie de espacio newtoniano, a saber, en un espacio absoluto y vacío. De ahí, esa identidad abstracta de todos los sujetos, que trasciende la situación. >>⁶⁷⁸⁰

Pero un francés (Buren) también tiene su propia problemática, a partir de la construcción (o no) de un “taller”, quizás otra traducción (taller / exposición) conceptualmente difícil de entender para un japonés (¿o quizás no?, por su tradicional comprensión de la ausencia, constructiva incluso en los “dos *temini* contiguos”) que integra en su identidad el secular funcionamiento del taller de Ise:

<< Privándome voluntariamente, me encuentro en la obligación de preguntarme sobre lo que se puede hacer cuando no se tiene un refugio para ejercer. ¿El taller podría ser un hábito que puede ser cuestionado? Al respecto he escrito el texto *Fonctions de l’atelier*, en 1971. Una de las mayores constricciones es producir <obras de taller>, es decir un producto concebido para un lugar ideal, distinto al taller, en el cual las obras van a embarrancar; fabricar obras en un taller que generalmente no conservarán jamás lo que allí se cree, obras que un día embarrancarán en otros lugares que el artista no conoce *a priori*. (...) >>⁶⁷⁸¹

⁶⁷⁷⁸ ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p.83

⁶⁷⁷⁹ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.27

⁶⁷⁸⁰ NAKAGAWA Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006, p.21

⁶⁷⁸¹ BUREN Daniel, *Au sujet de ... -Entretien avec Jérôme Sans.*, Flammarion, Paris, 1998 p. 163-164

En ‘cierta’ reciprocidad un japonés (Nakagawa) intenta hacer una traducción a Occidente de la identidad japonesa (conceptualmente colectiva / “red social”, incomprendible desde el ego occidental) concluyendo en cierta ‘indefinición’ o programática no traducción; un espejo que siempre produce un reflejo alterado (quizás por eso el espejo sagrado de la diosa Amaterasu no puede verse):

<< (...) en japonés esa identidad no puede existir por el mero hecho de que el espacio, por así decir, no es sino la red social sutilmente jerarquizada de todas las personas. Sin esta red, no hay japonés. En la traducción japonesa de *El sueño d’Alembert* todos los personajes están situados en una red social estrictamente determinada. Esta red es el resultado de una elección tanto instintiva como fruto de la reflexión del traductor (...)

En el texto francés, en cambio, los personajes no están sujetos a esta determinación japonesa. >>⁶⁷⁸²

Por otra parte, el concepto de ‘indefinición’ que vimos en el divino término *kami*, también aparece en el espiritual término *zen* (paradigma de la identidad japonesa), que esencialmente trata de la realización espiritual, de la “iluminación”, que además se evidencia conceptualmente procesual (insistiremos en ello en el próximo capítulo):

<< No hay duda de que entre todo el temario de este Curso sobre el Pensamiento y Religión en Japón, el ZEN, será el más atractivo por toda la curiosidad que despierta. Pero, al mismo tiempo no puedo menos de reconocer que me siento “incomodo”, incompetente, y hasta culpable por atreverme a presentar algo sobre “lo que no se puede hablar ni explicar”. Una clase, un libro nunca es la “experiencia” de lo que se trata.

Y esto es precisamente el ZEN, la experiencia personal, íntima, intransferible, comunicable de una “iluminación interior”, y de un camino de vida. >>

... precisamente esta realidad inexpresable del zen, resulta ser su identidad (naturalmente paradójica):

<< Así, atreverse a explicar lo que es el ZEN es algo tan fútil e insensato como diseccionar con la *muerte* una grácil y hermosa mariposa para estudiar su *vida*.

Esta realidad distingue el presente tema de todos los otros tratados en esta obra.

Sin embargo, consciente de esta peculiaridad, y dejando bien asentada esta premisa de la “inexplicabilidad del ZEN” con conceptos y palabras, me atrevo a abordar este tema deseando ser como Sesshu (siglo XV), el monje ZEN y extraordinario artista de la pintura “SUMIE” de la época MUROMACHI, que esbozando unas sencillas pinceladas, en sobria y diluida tinta china, permitía dejar intuir, de alguna manera, la interioridad insondable del ZEN. Con la “pobreza” de unos escasos trazos de su pintura “hatsu-boku” consiguió sugerir la apertura hacia un mundo maravilloso y desconocido. >>⁶⁷⁸³

Hagamos una re-construcción de aquella cita sobre el término *kami*, naturalmente situado en el contexto de *reconstrucción periódica*:

<< Masanori Hayashino, un historiador de la arquitectura, sostiene que el origen del *shin no mihashira* debe buscarse en el *himorogi* o vivienda del *kami*, que se encontraba en el lugar donde fue erigido el templo de Ise y que todavía en nuestros días se venera como pilar sagrado. >>⁶⁷⁸⁴

Destacando no obstante, el sentido amplio y ambiguo del término *kami*, por tanto (aquí también) de problemática traducción:

<< (...) término empleado tanto para expresar los seres “superiores” de la naturaleza (poseedores de las fuerzas vivas “TAMA”), como los jefes de los clanes y distinguidos antepasados. Ambos se expresan con la palabra “KAMI” en general, traducido por “dios”.

El término “KAMI” de la lengua japonesa es un vocablo de un sentido muy amplio y ambiguo. >>⁶⁷⁸⁵

⁶⁷⁸² NAKAGAWA Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006, p.22

⁶⁷⁸³ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.297

⁶⁷⁸⁴ OBAYASHI Taryo - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985, p.42

⁶⁷⁸⁵ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.58

La programática indefinición del zen esquivada cualquier traducción mental (negación del proyecto y afirmación de la obra), cuestionando la palabra misma, incluso su abuso a nivel clerical y que finalmente Lanzaco reorienta hacia la naturaleza vivenciada:

<< (...) reflexión sobre el mundo de las “palabras”. El hombre de hoy, al igual que el de ayer, está cansado de “palabrería”, conceptualismo, enseñanzas teóricas excesivas y desproporcionadas...

Nos aburren tanto las disquisiciones metafísicas inútiles, como todo el verbalismo hueco de muchos discursos políticos, y la ampulosidad soporífera de tantos sermones de los curas, tan alejados de la vida real. (...)

Y les pido reflexionar un momento sobre el mundo de las experiencias, nuestras experiencias cotidianas, imposibles de traducir y expresar en palabras.

AL VER: una puesta de sol, un cielo estrellado, un paisaje de alta montaña (...) >>⁶⁷⁸⁶

Paradójicamente este cuestionamiento de la sagrada “palabrería” de los sacerdotes proviene de un autor que tiene una formación en contacto con la religión, pero también con el materialismo (económico):

<< Nota biográfica del autor: Perito, Profesor e Intendente Mercantil por la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Comillas. Licenciado en Teología por Loyola University (Chicago, USA). Master of Arts en Lingüística (Inglés y Japonés) por la University of Michigan (Ann Arbor, USA). Desde 1971 hasta hoy. Adjunto a la Presidencia en la empresa Hispano-Japonesa ACERINOX, S.A. (Madrid) >>⁶⁷⁸⁷

... y, naturalmente, la no-traducción del zen con palabras, deviene “silencio” y “espíritu” por fuerza incomunicables, ‘experimentables’ sin embargo y que Lanzaco propone ya desde el *Preámbulo: comunicación y silencio. Palabra y experiencia*:

<< Experiencias de los sentidos corporales. Pero también, disfrutamos y gozamos aun más con las experiencias del espíritu (...)

Un hecho comparable: el mundo de las “experiencias”, y tanto más cuanto más profundas sean, no viene definido por “conceptos”, ni puede expresarse con “palabras”. Son incomunicables, inexpressables. >>⁶⁷⁸⁸

“Inexpressables” para un japonés que se interesa por la traducción de la identidad, trascendiendo su evidente imposibilidad, mediando el espejo deformante que no obstante sugiere nuevos horizontes, que reflejan nuevas lecturas y que finalmente permiten alcanzar la “universalidad” (más allá del francés y del japonés):

<< En un artículo que titulé “El tema no dicho de la trilogía *El sueño d’Alember*”, señalo cómo he releído la obra desde el punto de vista de este tema, que es el de la procreación. Las carencias de la traducción me permitieron una lectura que traspa la escena de teatro y alcanza la universalidad. Así, en el contexto lingüístico de dos culturas distintas siempre se da este tipo de equívoco, puesto que es necesario, inevitablemente, deformar el contexto de una lengua para transponerlo en un sistema lingüístico completamente distinto. >>

... así al *Traducir la identidad* surge poéticamente la naturaleza (“abre nuevos horizontes”):

<< Ahora bien, desde el momento en que se toma conciencia de esta deformación, uno es conducido a un descubrimiento que abre nuevos horizontes. Horizontes que tal vez resulten desconocidos a los lectores cuya lengua materna es la del texto original y que no disponen del espejo de las traducciones, espejo que, gracias a sus deformaciones, refleja una nueva lectura. >>⁶⁷⁸⁹

En un gráfico, que no reproducimos por una actitud consecuente con la programática indefinición del zen (no-traducción) manifestada por Lanzaco (“atreverse a explicar lo

⁶⁷⁸⁶ *Op. cit.* p.300

⁶⁷⁸⁷ *Op. cit.* p.541

⁶⁷⁸⁸ *Op. cit.* p.301

⁶⁷⁸⁹ NAKAGAWA Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006, p.24

que es el ZEN es algo tan fútil e insensato”), se establece una sugerente valoración de la “identidad total”. Desde Japón (aunque su origen es chino y anteriormente indio) la identidad del zen se evidencia superadora de la dualidad “yo”-“tú” estableciendo una “comunidad” con la “naturaleza” (sagrada incluso) mediando el “silencio”:

<< ZEN: Preámbulo: comunicación y silencio. Palabra y experiencia. [gráfico] NOSOTROS (sin dualidad “yo” y “tú”). COMUNION [en la cúspide de la pirámide]. –Pareja. –EXPERIENCIA: sin explicaciones. –Dios. –SILENCIO: sin palabras ni conceptos. –Naturaleza. –IDENTIDAD TOTAL: con persona amada, con Absoluto: Dios o Naturaleza. >>⁶⁷⁹⁰

En Occidente Crimp afirma que la identidad es compatible con la “vergüenza” (un concepto asumible también por el zen, por definición heterodoxo), con explícito apoyo en “Queer Performativity: Henry James’s *The Art of the Novel*”, GLQ 1,1 (1993), p.8:

<< La vergüenza, según Sedgwick, resulta definidora de la identidad y eliminadora de la identidad a partes iguales; utilizando sus propias palabras, “cubre el umbral entre la introversión y la extroversión”>>

... sorprendentemente se establece una sugerente conexión yo / tú (aunque un tanto anómala) en el mismo texto de Sedgwick (p.14):

<< La vergüenza, incluso, parece construir la singularidad y el aislamiento de la propia identidad a través de una conexión afectiva con el avergonzarse de otro: “Uno de los rasgos más extraños de la vergüenza (pero, también, el más significativo teóricamente) es cómo el maltrato a otro, el maltrato *por* otro, la turbación de otro, su estigma, su debilidad, su culpa o su dolor, aunque aparentemente no tenga nada que ver conmigo, me inunda -siempre y cuando yo sea una persona con tendencia a la vergüenza- con una sensación tan envolvente que parece recortar mi perfil individual del modo más preciso y aislante que pueda imaginar”. >>⁶⁷⁹¹

La sabiduría japonesa (con traducción de la tradición-identidad incluida) previene contra el ensimismamiento, la falsa identidad egótica (yo-nosotros frente a tú-vosotros), conceptualmente compartida (paradójicamente) por todos los pueblos:

<< Cada nación tiene la deplorable tendencia de creer que su cultura es la mejor del mundo y, en cuanto individuo, es difícil escapar de esta cómoda posición. >>⁶⁷⁹²

La occidental identidad de la vergüenza deviene “tautológica”, en cierta medida un reflejo del sí mismo, término que cuando se escribe con mayúsculas interesa tanto al budismo zen (como venimos citando cíclicamente):

<< En el acto de asumir la vergüenza que pertenece a otro, siento también mi más completa desunión incluso con aquella persona de la que deriva originalmente tal vergüenza. (...) De este modo mi vergüenza es asumida *in lieu* de la del otro. Al asumir la vergüenza, no participo en la identidad del otro. Simplemente adopto la vulnerabilidad del otro para ser avergonzado. En esta operación, y esto es muy importante, la diferencia del otro se mantiene; no la reivindico como mía. Al asumir o absorber su vergüenza, no intento derrotar su otredad. Me pongo en el lugar del otro únicamente en tanto soy consciente de que yo también puedo tener vergüenza- Pero, ¿quién es susceptible de sufrir vergüenza? Para Sedgwick, la respuesta es necesariamente tautológica. La persona con tendencia a la vergüenza es aquella que ya ha sido avergonzada. >>⁶⁷⁹³

Para encontrar cierta identidad quizá sea necesario ‘volver’ como Crimp (en este caso al ‘otro’) y retomar así el concepto de circularidad:

⁶⁷⁹⁰ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.299

⁶⁷⁹¹ CRIMP Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005, p.197

⁶⁷⁹² NAKAGAWA Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006, p.5

⁶⁷⁹³ CRIMP Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005, p.198

<< Para encontrar una respuesta, vuelvo al artículo de E. KOSOFSKY SEDGWICK, "Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*", GLQ 1,1 (1993), pp. 1-16. >>⁶⁷⁹⁴

No obstante, aportamos un nuevo concepto a nuestro estudio, el de *lococentrismo*, un término aportado por Nakagawa que parece dificultar la comprensión de la auténtica identidad, al confrontar diferentes 'yo-es' (cuando menos Oriente / Occidente):

<< Lococentrismo: Para los europeos, el "yo" es una entidad *a priori* que trasciende todas las circunstancias: todo empieza por "yo", incluso como dice Pascal, "el yo es odioso". No es así en japonés, y esto es lo que lleva a Agustín Berque a escribir sobre el tema en *Vivre l'espace au Japon* (Vivir el espacio en Japón): "La primera persona, es decir, el sujeto existencial, no existe en sí misma, pero sí como elemento de relación contingente que se instaura en una escena en particular". >>⁶⁷⁹⁵

Mosterín en su estudio filosófico sobre *la construcción del yo* pone en evidencia ciertas contradicciones normales del yo ("haz de yoes distintos"), que parecen re / orientar el concepto de identidad hacia una cierta pluralidad:

<< (...) nuestra acción está controlada y dirigida por nuestro encéfalo, que no es un sistema diseñado de un modo unitario, sino el resultado chapucero de la superposición sucesiva de "cerebros" distintos en diversas etapas de nuestra historia evolutiva. Cada uno de ellos capta aspectos diferentes de la realidad, tiene sus propias metas y sigue estrategias distintas. Aunque interconectados e intercomunicados, no siempre actúan al unísono. En general, se da la división del trabajo y sólo uno de ellos es responsable de ciertos asuntos, pero a veces se interfieren unos con otros y toman decisiones contradictorias. >>

... en este sentido la creativa confrontación cultural (especialmente con Japón) que venimos estableciendo parece potencialmente conflictiva:

<< La asimilación de programas culturales distintos y a veces incompatibles es otra fuente de conflictos. También aquí nuestro yo -incluso referido a un organismo determinado- se manifiesta como un haz de yoes distintos, productos de otras tantas estructuras encefálicas diferentes y sólo parcialmente integradas.>>⁶⁷⁹⁶

De la *naturaleza humana* de Mosterín pasamos a la naturaleza (...*forma natural*) estudiada por Nitschke que ofrece un *glosario* donde se relaciona el lenguaje zen y el sí mismo (cuestionando el ego-yo desde el "control" meditativo) como filosofía / camino de vida hacia la "iluminación" espiritual:

<< *Zen*: originalmente dhyāna en sánscrito, "meditación"; práctica de la meditación basada en la creencia en el ji-riki, el "control sobre el propio yo" como único camino para alcanzar la iluminación. >>⁶⁷⁹⁷

Reiterando aquella sorprendente NO - "explicación" del zen que hemos citado, Lanzaco se interesa por otra identidad paralela y sin relación aparente, incluso contradictoria con el zen, se trata del estudio científico (universitario) de la "Comunicación Humana" (palabra como antagonismo de silencio-zen):

<< ZEN: Preámbulo: comunicación y silencio. Palabra y experiencia. Antes de entrar en nuestra "aproximación", que no pretende ser "explicación" del ZEN, me parece muy oportuno presentar unas reflexiones básicas sobre el "Fenómeno de la Comunicación Humana" que, aunque al parecer no guarde relación alguna con nuestro tema, me parecen fundamentales para barruntar de algún modo el "meollo" del ZEN. >>⁶⁷⁹⁸

⁶⁷⁹⁴ *Op. cit.* p.196

⁶⁷⁹⁵ NAKAGAWA Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006, p.25

⁶⁷⁹⁶ MOSTERIN Jesús, *La naturaleza humana*, Espasa Calpe, Madrid, 2006, p.189

⁶⁷⁹⁷ NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999, p.237

⁶⁷⁹⁸ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.297

En un gráfico, que ‘programáticamente’ no reproducimos, aparece una curiosa circunvalación científica para finalmente llegar a la indefinición zen (no-traducción) en la que se valora incluso la comunicación animal que, sin embargo, establece una ‘materialidad’ / no-mental que interesa al ZEN: *Preámbulo: comunicación y silencio. Palabra y experiencia:*

<< En mis años de estudiante de la Universidad de Michigan, en USA, aprendí de un profesor visitante un esquema de la Comunicación Humana que no ha dejado de cautivarme desde entonces. Se resume en el gráfico siguiente:

Niveles de comunicación humana. [nivel superior] LENGUAJE. *Exclusivo del hombre*. Sistema estructural: Fonético (fonemas y suprasegmentales / tono y entonación), ‘Patterns’ de gramática, Vocabulario, Escritura.

[debajo] PARALENGUAJE. *También animales*. Sonidos guturales, ah, uy, ay, oh... Ladridos, maullidos, mugidos... (expresión de sorpresa, alegría, dolor...)

[debajo] KINESICS. *También animales*. Movimiento del cuerpo: Saludos con la mano. Reverencias (Japón), postración. Guiños (...)>>

... también aparece una curiosa afinidad entre la “palmadita en la espalda” en HAPTICS y la aplicación sobre esta zona del bastón del despertar en el zen:

<< [debajo] HAPTICS. *También animales*. Contacto físico con el cuerpo: Antenas hormigas (frotos). Apretón de manos. Frotarse la nariz (esquimales). Palmaditas en espalda. Caricias. >>⁶⁷⁹⁹

Sin embargo, frente a esta ‘vitalista’ y sensorial naturaleza (‘animal’), Occidente se interesa más por el “logos-palabra” que además valora la identidad del “hombre concreto, de carne y hueso”:

<< Para Ortega, la filosofía no se contenta con los datos inmediatos y aparentes, con lo que está ahí, las “creencias previas”, sino que intenta captar el mundo “en su integridad”, “en su ser fundamental”, con la exigencia de desvelar, por medio del “logos-palabra”, el fundamento más radical de la realidad, de la totalidad de lo existente, del “ser” ¿Cuál es la más radical realidad del universo? Es la vida, dice Ortega, la vida del “hombre concreto, de carne y hueso”. Y así, el pensamiento mismo, en contra del idealismo y del racionalismo, no sería la realidad radical y primera sino un fragmento de un sujeto determinado que, sencillamente, vive, y en su vivir, entre otras cosas, piensa. >>

... sin embargo, en Ortega la racionalidad se integra con un filosófico devenir vital, simplemente “viviendo” (en esencia la concepción del zen):

<< Por tanto, ni racionalismo ni vitalismo sino racio-vitalismo. El racionalismo acaba por ahogar la vida. El vitalismo salva la vida disgregando la razón. La forma máxima de razón se halla en la vida humana, en la totalidad de la vida en marcha, en la vida haciéndose, viviendo. >>⁶⁸⁰⁰

También observamos que el yo japonés se contrapone a la concepción occidental del yo, que en la consideración de la “identidad” lingüística no valora los aspectos circunstanciales (“independencia de la situación” en Europa):

<< El “yo” se define en función de la circunstancia por su relación con el otro: su validez es ocasional, al contrario de lo que ocurre en las lenguas europeas, donde la identidad se afirma con independencia de la situación. >>

Algunos estudiosos occidentales citados por Nakagawa, se sorprenden por el natural “estado de indefinición” del yo japonés y el sentido de “lengua logocéntrica” que aprecian:

<< Precisando, Agustín Berque cita una fórmula del lingüista Takao Suzuki: “El yo de los japoneses se encuentra en un estado de indefinición, diríase de ausencia de coordenadas, en tanto que un objeto particular o un interlocutor concreto no aparezca y el locutor no pueda determinar su naturaleza exacta”. Privilegiando, para destacarla, esta característica Agustín Berque señala que Alexis Rygaloff define el japonés, al igual por otra parte que el chino, como una lengua “logocéntrica”. >>⁶⁸⁰¹

⁶⁷⁹⁹ *Op. cit.* p.298

⁶⁸⁰⁰ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.70

⁶⁸⁰¹ NAKAGAWA Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006, p.26

Sin embargo, la filosofía occidental de Ortega si atiende a las “circunstancias” del yo, desde una concepción del “proyecto” vital.

<< La segunda idea central de Ortega se resume en la famosa frase “yo soy yo y mis circunstancia”. “Circunstancia es todo lo que no soy yo: los demás hombres, las ideas, las creencias, los usos sociales, mi cuerpo. El mundo es mi mundo, inseparable de mi yo, de mi yo viviendo con, entre y en función de las cosas, donde yo soy inseparable de las cosas y ellas de mí”. La vida humana es un proyecto, el hombre tiene que inventar lo que quiere ser. El hombre no es un hecho: es un quehacer. >>

... y se interesa por términos como “mismidad” y “autenticidad” que en cierta medida sintonizan con el concepto de identidad:

<< El destino humano es justamente lo que tiene que hacer (libertad). Vivir es encontrarse perdido entre las cosas y hay que salvarse precisamente en ellas. Hay que ser plenamente “yo mismo”. Mismidad y autenticidad: dos categorías del destino humano. >>⁶⁸⁰²

Por lo tanto parece lógico que la filosofía japonesa actual (“país lococéntrico”) se interese por Occidente, particularmente por Heidegger y el concepto de lugar:

<< Todos aquellos a quienes interesa la cultura japonesa se ven obligados a reflexionar sobre el lococentrismo sea cual fuere la forma bajo la que aparezca. Así, los dos filósofos japoneses más representativos del siglo XX, Kitaro Nishida y Tetsuro Watsui, trabajaron sobre el problema del lugar. En el momento en que se aproximaron a la filosofía de Heidegger, en particular a *Ser y tiempo*, tomaron conciencia de la importancia de la condición opuesta al *tiempo*: el *lugar*, que es también otra condición sine qua non de la existencia humana. Si se muestran tan sensibles a esta noción de lugar, más o menos olvidada en la filosofía occidental del siglo XX, es sin duda, debido a su profundo arraigo en la cultura de Japón, país lococéntrico. >>⁶⁸⁰³

Por otra parte, observamos que Ortega y Gasset también se interesa por Heidegger y por las traducciones:

<< Ortega y Gasset, José (1887-1955) Escritor polifacético, ensayista y filósofo español. Estudia filosofía en Madrid y más adelante en Leipzig, Berlín y Marburgo. (...) Vuelve a España con la idea de europeizarla y goza de gran prestigio, que unido a la gran plataforma editorial heredada de su familia, la editorial *Revista de Occidente*, le coloca como líder cultural de su época. En esa editorial aparecieron traducidas obras de Dilthey, Bergson, Husserl, Heidegger, etc. Enseñó en la Universidad de Madrid hasta 1936. >>⁶⁸⁰⁴

Diríamos que ‘casi’ recíprocamente un japonés contemporáneo se interesa por las traducciones de la filosofía occidental, en este caso por Diderot:

<< Hace algunos años en París, en un pequeño teatro cercano a la Opera, asistí a una representación de *El sueño d’Alembert* de Diderot que me dejó desconcertado. La adaptación teatral la había realizado Jacques Kraemer en colaboración con Jean Deloche. Había leído por primera vez, a los dieciocho años, este diálogo del *philosophe* en su traducción japonesa. Más adelante, a los veinte años, leí el texto original. Desde entonces, lo he releído varias veces. >>

Nakagawa años después al intentar *traducir la identidad* tiene una súbita comprensión, ¡eureka! occidental o *satori* oriental al comprender el engaño (en sintonía con el despertar de la ilusión en el budismo):

<< (...) qué sorpresa descubrir de pronto, a los cincuenta y tres años que siempre me había engañado en lo tocante al sentido que había de dar al texto. A pesar de mis repetidas lecturas de la obra de Diderot, el casillero conceptual que me había formado inconscientemente en la lectura de la traducción japonesa había continuado censurando mis impresiones. Estaba desconcertado pero al mismo tiempo entusiasmado por este descubrimiento. >>⁶⁸⁰⁵

⁶⁸⁰² AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.71

⁶⁸⁰³ NAKAGAWA Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006, p.26

⁶⁸⁰⁴ AUBRAL François *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993, p.70

⁶⁸⁰⁵ NAKAGAWA Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006, p.19

Al mismo tiempo, desde la poética constructiva / filosófica se entiende que la “traducción” es fundamentalmente problemática. La filosofía de Heidegger se interesa por la construcción lingüística, subrayando las consecuencias del problema de traducción y la conveniencia de ir a los orígenes (quizá hasta ¿de la forma? / “Gestalt”):

<< Según Heidegger el problema de la tecnología no reside en los beneficios que ésta aporta, sino en su aparición como una fuerza semiautónoma que ha “marcado” la época con su *Gestalt*. No lo interesan los aspectos primarios de la degradación del entorno por la técnica industrial, sino, más bien, el hecho de que la tecnología tienda a transformarlo todo, incluso un río, en una “reserva permanente”, es decir, en una fuente de poder hidroeléctrico y en objeto de turismo a un mismo tiempo.

Según Heidegger, el desarraigo del mundo moderno comienza con la traducción de la experiencia griega en los edictos del imperio romano, (...)>>⁶⁸⁰⁶

No obstante, para el indefinible zen (desde la palabra) la culminación de la comunicación es la comunión yo / tú / nosotros (que en otro capítulo volveremos a tratar en relación con la filosofía transpersonal) silenciosa y vacía (no obstante plena):

<< Y es de destacar el dinamismo “ascendente” y “descendente” de los diferentes niveles en el hombre. (...) Pues bien, en este diagrama de niveles de la comunicación humana falta su *culminación*. El más importante. Hace ya muchos años se me ocurrió que se echaba de menos la *cúspide de la pirámide*.

Todos los anteriores niveles apuntan al más alto grado de comunicación que es la “*COMUNION*”, la experiencia del “*NOSOTROS*” (donde ha desaparecido la dualidad del “yo” y el “tú”. Es la fusión comunicativa, y se caracteriza por el “SILENCIO”. En esta cúspide “no se usan palabras”. Es “estar JUNTOS”. Esta experiencia, inexplicable, “sin hablar NADA lo dice TODO”. En tales momentos de la vida, los mejores y más inolvidables, sobran las palabras. No se necesita “hablar”. Sólo la experiencia de “estar juntos”. Se ha entrado en el mundo del “NOSOTROS”. >>

... al final de *ZEN: Preámbulo: comunicación y silencio. Palabra y experiencia* Lanzaco subraya que la indefinición del zen “culmina” en natural “silencio” desde la “plenitud” del vacío (una aparente paradoja con la que Oteiza también concluye), en una auténtica identidad (con mayúsculas) multicultural y atemporal:

<< Este SILENCIO no es el *vacío* de la soledad, sino la *plenitud* de la compañía.

Y tal experiencia no es patrimonio de ninguna clase social ni cultural. Esta abierta a todos. Y es universal. Se experimenta en todas las culturas de todos los tiempos. >>⁶⁸⁰⁷

Del origen al final del ego mediaría toda una tesis, pasando por el concepto de la negación del yo mediante el anonimato. Strike, al contextualizar el anonimato en una histórica construcción industrial, descubre que ésta, sorprendentemente, existe ‘sin ego’, la contrapartida es que aquí se está considerando negativamente el término “anónimo”:

<< (...) reconocimiento del carácter anónimo de la industrialización. En la producción en serie, cada artículo hecho a máquina es anónimo e impersonal con respecto a todas y cada una de las demás piezas producidas. Igualmente, en un conjunto residencial compuesto, por ejemplo, de numerosas ‘casas de chapa de cobre’ realizadas con el sistema de 1931, los paneles de la puerta delantera, fabricados en serie, serían idénticos en todas las casas del conjunto. >>⁶⁸⁰⁸

En cierta correspondencia con la artesanía (colectiva e impersonal por definición), cierta industria aparece sin ego (“desconocidos”). Así puede llegar a encontrarse el concepto de anonimato (“no por llevar una firma”) en el diseño industrial, aquí valorado positivamente por un diseñador / artista, que estima la reiterada “aceptación por parte del público” del producto:

⁶⁸⁰⁶ FRAMPTON Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999, p.32

⁶⁸⁰⁷ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.299

⁶⁸⁰⁸ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.149

<< Procedamos a hacer un análisis de algunos objetos muy conocidos, objetos correctos y bien hechos que siguen produciéndose desde hace muchos años precisamente por estar bien hechos y no por llevar una firma. Un grupo de estos objetos ha sido seleccionado por mí y propuesto para el premio Compás de Oro. Compás de Oro para los desconocidos, naturalmente. >>⁶⁸⁰⁹

Paradójicamente desde la radicalidad (“extendemos esta idea”) se le puede dar la vuelta (de nuevo la circularidad) al “anonimato” (asimilable al término “impersonal”, entre otros sinónimos) generado por la industria, que se transforma en un nuevo “concepto de diseño”:

<< Si extendemos esta idea a un sistema constructivo que produzca no sólo paneles idénticos, sino también casas idénticas, llegaremos a esa situación en que cada una de las casas del conjunto se convierte en una unidad impersonal con respecto a todas las demás. Esta característica no se consideraba perjudicial: se aceptaba que se establecerían unas nuevas relaciones entre el diseñador y el objeto, y que el fenómeno del anonimato se podría entender como un apasionante concepto de diseño. >>

... y desde un curioso devenir lingüístico ‘idéntico’-‘identidad’, el concepto de no-identidad (sin ego) llega a ser aceptable en arquitectura / diseño industrial:

<< El tema de la repetición, inherente a los sistemas de producción en serie, llevó a otras búsquedas interesantes en el campo del diseño. Las relaciones entre unidades idénticas se estudiaron mediante la geometría de la transformación, la traslación, la rotación y la reflexión, junto con las nociones de apilamiento, inserción y encaje. El tema de la repetición lineal se consideró algo que modificaba la concepción histórica del ritmo de la arquitectura. >>⁶⁸¹⁰

Pero no se trata sólo de un proyecto de futuro, puesto que esta hipótesis de una industria sin ego (lo que sería el concepto del anonimato en el diseño) tiene ya realizadas notables obras que han sido “bien proyectadas” por desconocidos, redescubiertas y premiadas (simbólicamente) por Munari con el *Compás de Oro para desconocidos*:

<< Mucho antes de que se empezase a utilizar el término diseño para referirse a una correcta producción de objetos que responden a funciones necesarias, dichos objetos ya se fabricaban y siguen fabricándose, y cada vez son mejorados a partir de los materiales y las tecnología empleadas. Son objetos de uso cotidiano en las casas y en los lugares de trabajo, y la gente los compra porque no hacen caso de modas, carecen de problemas de símbolos de clase, son objetos bien proyectados y no importa por quién. Este es el verdadero diseño. >>⁶⁸¹¹

Existe cierta afinidad conceptual entre el anonimato y la ausencia del ego, que en una tesis de filosofía se denomina “muerte del sujeto” (no confundir con muerte física):

<< Uno de los grandes problemas del desarrollo psicológico en la mayoría de las personas se relaciona con la trascendencia de la etapa egóica. Para superar dicho estado evolutivo, muchas religiones han desarrollado técnicas contemplativas, no con la intencionalidad psicológica, sino como instrumento de evolución espiritual o de acercamiento a la “unidad”. >>

... una mística trascendencia egóica que culmina en la integración con la “totalidad”, una concepción que, como vimos, también interesó a Lanzaco y que parte como definición proyectiva en Ceberio:

<< (...) el desarrollo espiritual es la búsqueda de la comunión con la totalidad, aunque para alcanzar dicha comunión sea indispensable el desarrollo psicológico del individuo. La razón por la que las religiones no enfatizan lo psicológico es la de evitar caer en las trampas del ego. >>⁶⁸¹²

⁶⁸⁰⁹ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.110

⁶⁸¹⁰ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.150

⁶⁸¹¹ MUNARI Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.111

⁶⁸¹² CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.177

Artísticamente desde el ego-Narciso, el espejo de Dalí / Mabillo produce reflejos que se proclaman como “identidad” mutante y ésta en términos constructivos (y verdaderos) deviene integradora (“andrógino”):

<< La imagen y el texto de Dalí delatan un concepto mutante de la identidad del ser. La idea de la constitución progresiva ha de ser contrastada con la creencia de un yo ya construido y parcialmente oculto bajo las sombras del inconsciente. Dalí habla de un yo en perpetua fabricación cuya identidad se va construyendo y destruyendo como en las metamorfosis de Narciso, a través de la relación dialéctica que el sujeto mantiene con su imagen, tal y como describió Mabillo en su artículo sobre el espejo. La identidad está entonces sujeta a las leyes del método paranoico-crítico: a medida que se vive, se construye, sin que manden las ideas prefijadas de un yo preestablecido. Por eso, la metamorfosis de Narciso acaba en la creación de Gala, su contrario y su complementario (en definitiva, su verdadera construcción) que lo convierte en Dalí-Gala, un ser andrógino. >>

... la complementariedad / “simultaneidad” de los contrarios aparece, así, en sintonía con el concepto oriental de no-dualidad (que venimos tratando), incorporando también el “proyecto” (aunque sea egótico), necesariamente germinal (“conlleva la semilla”) y paradójico:

<< (...) Dalí no maneja los contrarios como una oposición irreconciliable, sino como una relación dialéctica por la que la simultaneidad de los contrarios es posible gracias a que se complementan: uno (el yo) no existe sin el otro (su reflejo) porque uno conlleva la semilla (esto es, el Narciso) del otro. Mi yo se construye y cambia alimentado por el reflejo (la idea) que proyecto de mí mismo, de la misma manera que el reflejo se metamorfosea de acuerdo con la percepción que tengo de mí mismo. (...) Si la energía erótica emerge del deseo de conseguir aquello que no se posee, tal y como propuso Platón en su Banquete, su célebre tratado del amor, entonces Narciso es el paradigma de la paradoja, pues ¿Cómo se puede desear lo que ya se posee? >>⁶⁸¹³

Científicamente se plantea la dualidad idéntico-distinto, que se hace compatible con una concepción de la identidad por medio de un juego de letras (A-T-G-C) en el ADN, que no es otra cosa que “el secreto de la vida”:

<< La segunda gran contribución de Crick fue deducir la naturaleza del código genético. La doble hélice son dos larguísimas hileras de *letras* químicas (las bases A, T, G y C). Cuando en una hilera hay una A, en la de enfrente siempre hay una T, y la G se aparea siempre con la C. Este es el “secreto de la vida”, porque si se separan las dos hileras, cada una puede reconstruir a la otra. Donde antes había un objeto, ahora hay dos objetos idénticos. Así se reproducen los genes, las bacterias y los humanos. >>

... y la ciencia (“biólogo”) parece integrarse con el lenguaje (“criptólogo”):

<< Pero los genes no sólo se dedican a sacar copias de sí mismos. Además deben contener información. Crick se dio cuenta de inmediato de que, si todos los genes son dobles hélices, lo único que es distinto entre dos genes distintos es el orden de las letras en cada hilera. Y, por tanto, la información genética debe estar contenida en ese orden de las letras en un texto. Este es el enigma del código genético, un problema que parece más apropiado para un criptólogo que para un biólogo. >>⁶⁸¹⁴

A nivel “sagrado” un peculiar concepto de identidad (“idénticos a los antiguos”) viene apareciendo hace siglos en el “Santuario” japonés de Ise. Del que podría decirse que también participa de un ‘juego de letras’ del tipo DNI-ADN, ‘virtualmente’ implícito en la integración de conceptos contrarios nuevo / antiguo, con participación cíclica de la naturaleza en devenir:

<< El Gran Santuario de Ise es el más sagrado de Japón, remontándose a los siglos III o IV. Siguiendo un ritual que tuvo lugar por primera vez en el siglo VIII, los edificios que integran el Gran Santuario se destruyen cada veinte años y se construyen los nuevos en un lugar adyacente cuidadosamente preparado. Los nuevos santuarios, aun siendo idénticos a los antiguos, no se consideran réplicas de Ise, sino recreaciones nuevas de Ise. El proceso revela la idea sintoísta de una naturaleza constantemente renovada. La última vez que se reconstruyeron los santuarios fue en 1993. >>⁶⁸¹⁵

⁶⁸¹³ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.122

⁶⁸¹⁴ SAMPEDRO Javier, *Después de la doble hélice*, El País 30 julio 2004, p.21

⁶⁸¹⁵ HUMPHREY Caroline - VITEBSKY Piers, *Arquitectura sagrada*, Debate, Madrid, 1996, p.94

Este juego de contradicciones (a nivel artístico, científico, sagrado) tiene algo de “laberinto” (puede que sinusoidal como el ADN) por la “multiplicidad de identidades”, derivadas de la repetición de la mismidad, pero “metamorfoseada” (incluso tan imperceptiblemente como en Ise) tal y como le interesa a Dalí:

<< Estamos pues sumidos en una especie de laberinto habitado por la multiplicidad de identidades que se buscan, se reflejan y se desean creando y creándose. Este laberinto, tejido por el pensamiento y expresado mediante la naturaleza retórica (ambigua y confusa) del lenguaje, nos atrapa en un espacio lleno de ecos que no hacen sino repetir una y otra vez el mismo juego, pero metamorfoseado. >>⁶⁸¹⁶

En este sentido podría decirse que el surrealismo deconstruye “la razón” analítica (“deconstruir esas estructuras”), un aspecto que desde otra perspectiva resulta ser precisamente un paso hacia la realización espiritual por medio de las “técnicas contemplativas” que Ceberio asocia con el misticismo:

<< (...) las escuelas psicológicas definen la etapa adulta como una etapa predominada por la razón, el análisis, etc. Estas estructuras mentales nos permiten interactuar exitosamente en el mundo hasta el grado que lo podemos adecuar a nuestras necesidades. Sin embargo, el desarrollo psicológico intenta seguir avanzando y lo que en principio nos permitió avanzar (pensamiento conceptual-operacional) ahora se convierte en el elemento que impide el desarrollo psicológico. Las técnicas contemplativas se van a dirigir especialmente a deconstruir esas estructuras que además de impedir el desarrollo psicológico impiden el desarrollo espiritual. >>

... aunque incluso la auto-contemplación del Narciso de Dalí podría ser un comienzo ‘místico’ si consigue profundizar en la superficie del espejo (hacia la “muerte del sujeto”-ego):

<< La trascendencia de esta etapa es lo que denomino “muerte del sujeto” que se remite al sujeto racional y estructurador de la experiencia. >>⁶⁸¹⁷

Para Raquejo el juego narcisista aparece relacionado con el “conocimiento de sí mismo” (siempre que se supere el egocentrismo), que desde una concepción amplia podría sugerir una aproximación entre práctica artística y espiritualidad (especialmente budismo):

<< Este juego no sólo tiene lugar en el terreno amoroso, también en el cognitivo, ya que el futuro de Narciso va esencialmente ligado al conocimiento de sí mismo, pues según nos narra el mito : “Narciso vivirá con tal que nunca se conozca así mismo”. >>

... aunque “al desdoblarse la identidad” se corre el riesgo de “dar vueltas sobre sí mismo”, en una circularidad viciosa (“laberinto”) no evolutiva (diferente a la evolutiva espiral del ADN):

<< Al desdoblarse la identidad en varios sí mismos, bien podríamos interpretar el pensamiento como un proceso onanista, mediante el cual uno no hace sino dar vueltas sobre sí mismo encerrado en el laberinto de su ser y tan sólo para satisfacer su propio egocentrismo. (...) El conocimiento de sí mismo da vueltas y vueltas dentro de ese laberinto que es uno mismo, y por eso no alcanza a contemplar otro paisaje que no sea el proyectado por su propia condición, naturaleza y circunstancia. >>⁶⁸¹⁸

Artísticamente se podría utilizar “el conocimiento para transformarse a sí mismo” como propone Torre Amerigui, entonces el “autodescubrimiento” (asimilable a cierta “realidad interior”) podría formar parte de un “proceso” hacia la autorrealización

⁶⁸¹⁶ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.122

⁶⁸¹⁷ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.178

⁶⁸¹⁸ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.123

(iluminación espiritual) del artista (aquí la ‘construcción’ de James Brown y su *espíritu de los metales*) y por consiguiente de “su obra”:

<< Todo artista posee la habilidad o el conocimiento para transformarse a sí mismo y a su obra. Sin embargo, parece mucho más interesante indagar en el proceso de autodescubrimiento, preguntándonos: ¿qué lleva a un creador a ser consciente de ese poder transformador de una naturaleza externa, de la apariencia y, sobre todo, de una realidad interior, esencial y primigenia? >>⁶⁸¹⁹

La construcción arquitectónica (metálica o no) finalmente parece evolucionar desde el inmovilismo conservador hacia una “visión global” y unitaria, casi como una propuesta más de Italo Calvino para el “nuevo milenio” que, no obstante, aquí proclama constructivamente Paricio:

<< Conclusión: La construcción es masivamente conservadora. (...) lo que es previsible es un profundo desgarró entre formas convencionales de la construcción y las revolucionarias innovaciones de los edificios de moda y de prestigio.

(...) tenemos la responsabilidad de evitar los graves inconvenientes de las alternativas perniciosas. Y los más graves son los que plantea la más utilizada de esas alternativas: la construcción convencional. Su planteamiento asistemático, falta de una visión global del funcionamiento de cada parte del edificio ya no es admisible en el nacimiento del nuevo milenio. Es necesario entender el edificio, y el proceso edificatorio, como una unidad. No pueden tratarse los cerramientos sin hacer referencia a la estructura(...) >>⁶⁸²⁰

La construcción artística-arquitectónica de Buren parece avanzar también hacia una de las seis propuestas milenaristas de Calvino, particularmente desde la levedad implícita en el ‘no-taller’:

<< Producir obras en un taller lleva siempre presente el destino, a menos que el artista trabaje como un arquitecto sobre planos con la finalidad de construir para un lugar preciso, sea bajo pedido, en el sentido más estricto. >>⁶⁸²¹

Las últimas conclusiones finales (y del libro mismo) de Paricio en la construcción de la obra, se nos presentan particularmente afines con el concepto del devenir orientalista. Así significativamente un texto para la realización de obras que inician un siglo (incluso un milenio) termina con una frase (cercana a los aforismos de la sabiduría oriental) que integra filosóficamente la dualidad estabilidad / cambio. Haciendo en realidad una apología del conocido principio de impermanencia (oriental), que trasciende el concepto de “vejez” (o *deterioro* que diría Kevin Lynch):

<< Conclusión: Es decir que tendremos que pensar edificios que, como nuestras ciudades, sean capaces de cambiar, de mejorar, de adecuarse a las imprevisibles exigencias de una sociedad que se ha instalado en el cambio al cambiar el siglo. Como le ocurre a cada individuo, la vejez llega a un grupo social cuando la incapacidad de asumir los cambios nos va haciendo ajenos a la evolución de la sociedad. Si los arquitectos no aprenden a vivir en el cambio, si se refugian en nostálgicas consideraciones sobre el papel que tenían *en su época*, no hacen más que aceptar su progresiva marginación de un mundo en que lo único estable es el cambio. [fin del libro]. >>⁶⁸²²

Desde este concepto de cambio, parece que el plomo de Brown también puede transmutarse en “oro” (realización / iluminación), quizás retomando el camino histórico de la alquimia (ya citado):

<< *Metallic (Gold) X* (Metálico [Oro]X), 1991. Pintura y pan de oro sobre tabla. 46 x 35,5 cm. >>⁶⁸²³

⁶⁸¹⁹ TORRE AMERIGUI Ivan de la, *El espíritu de los metales*, Blanco y Negro Cultural, 9 agosto 2003, p.21

⁶⁸²⁰ PARICIO Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, Bisagra - Actar, Barcelona, 2000, p.80

⁶⁸²¹ BUREN Daniel, *Au sujet de ... -Entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, Paris, 1998 p.163

⁶⁸²² PARICIO Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, Bisagra - Actar, Barcelona, 2000, p.81

⁶⁸²³ CLEMENTE José Luís, *La original alquimia de James Brown* en Catálogo *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p.36

Actualizando el interés de Dalí por el concepto de cambio (en su caso como “metamorfosis”), ahora la “alquimia” artística de Brown transforma el metal, operando una mutación “espiritual”:

<< Sobre madera o tela, sobre piedra o metal... Sobre casi cualquier cosa ha pintado el hombre. Rodeado de metales: de plomos,oros y mercurios, tratando de transfigurar lo musical en plástico, mutar lo espiritual en tangible, lo primero que se asoma al entendimiento del espectador ante la obra de James Brown (Los Ángeles, 1951) es el término alquimia. >>

De manera explícita en este catálogo denominado *James Brown. Plomo*, correspondiente al Centro de Arte Contemporáneo en Málaga (comisaria: Helena Juncosa. Hasta el 7 de septiembre 2003) se hace referencia a la “muerte”. Evidentemente no se refiere al trabajo con materiales tóxicos como el “plomo” o el “mercurio” (tema que ya tratamos) sino a una “muerte del metal”, de su “utilidad” que trascendida resulta artística y en este sentido la “alquimia” artística ‘casi’ deviene mística muerte del sujeto-egóico (en Tesis de Ceberio) en el plomo-oro de Brown

<< La destrucción de la forma y la posterior regeneración-resurrección en una nueva sustancia fueron los dos pasos consecutivos presentes en todo mecanismo alquímico. Pasos ambos omnipresentes en la trayectoria de Brown, con el momento intermedio de la muerte del metal o, al menos, de la muerte de su utilidad e imagen tradicional. >>⁶⁸²⁴

Debiendo precisarse que las “técnicas contemplativas” (que podrían ser artísticas, como luego insistiremos en el caso de Juan de la Cruz) se orientan hacia la autorrealización, o luminosa “muerte del sujeto” debiendo establecerse previamente una “armonía interior”, no obstante con fundamento dinámico del ego, citando Ceberio al efecto a Washburn, M.: *El ego y el Fundamento Dinámico*, (Kairós, Barcelona, 1997, p.221):

<< Para Washburn la única posibilidad de estructurar la experiencia en función de las estructuras heredadas es precisamente no interpretar la experiencia. Es decir, adoptar una actitud puramente receptiva y observadora. Es la actitud contemplativa de los espirituales que desde una perspectiva psicológica permite la armonización entre las diferentes instancias psicológicas y por tanto una mayor armonía interior. Todas las técnicas contemplativas conducen a ese estado receptivo de la conciencia. >>⁶⁸²⁵

Equiparable a la reiteración contemplativa aparece cierta metodología artística surrealista que también trasciende la lógica habitual, como señala Raquejo a propósito del *método paranoico-crítico como sistema de cognición* interesado por la naturaleza (“paisaje percibido”):

<< La asociación de ideas trabaja, pues, a un nivel inconsciente construyendo su propia lógica, y arguye así contra la opinión platónica que desestimaba la semejanza como un recurso del conocimiento hacia la verdad. Ya que, como argumentó en su día el psicoanálisis, el inconsciente se vale de estas asociaciones para hablarnos; si bien en una lengua desconocida y apenas descifrable, pero no por ello, de ninguna manera ficticia, falsa o banal. Es más, el pensamiento hipológico y el lógico racional no actúan en discordancia, ni en tiempos o situaciones separadas (ahora sólo sueño, ahora despierta sólo razono), sino que uno y otro se contaminan mutuamente, de tal manera que el paisaje percibido es un producto de ambos. >>

... mostrando una identidad en devenir (“continuo fluir”), superando antagonismos clásicos (“semejanza-verdad”):

<< Por ello, ese binomio platónico irreconciliable de semejanza-verdad se muestra ahora insostenible, en tanto que, a nivel inconsciente y quizás también intuitivo, el sujeto construye “lo real” entretejiendo

⁶⁸²⁴ TORRE AMERIGUI Ivan de la, *El espíritu de los metales*, Blanco y Negro Cultural, 9 agosto 2003, p.21

⁶⁸²⁵ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.178

semejanza y verdad en un campo de complejas relaciones que, lejos de ser fijas, oscilan como las formas mutantes de las nubes, es decir, a la par que metamorfosea las imágenes en un perpetuo flujo de lecturas múltiples y crea identidades en continuo fluir. >>⁶⁸²⁶

Después de Dalí otros artistas como Brown trabajando el binomio “ida-vuelta” descubren una “identidad” dinámica (cíclica en devenir) desde una búsqueda esencial o “germinal” (por definición, el proyecto aparece como germen de la obra):

<< Un recorrido por la biografía de James Brown nos sitúa en un territorio cambiante al que acude el pintor en un continuo viaje de ida y vuelta, para rehacer su propia pintura y fijar en ella una identidad. Esa búsqueda tiene que ver inevitablemente con un regreso a los orígenes, con el descubrimiento de lo germinal y la indagación sobre los principios que lo rigen todo. >>⁶⁸²⁷

Otro de los conceptos germinales de la obra, resulta ser algo tan ligero como la música, antagónica, a este nivel, del pesado plomo con el que trabaja el artista (James Brown, ‘no / sí’ confundir con el músico negro fallecido el 25 de diciembre de 2006). Fraga afirma que una música puede tener su génesis en una “traducción” (a pesar de la problemática que ello implica, como tratamos a propósito de la identidad japonesa):

<< Semejante texto estaba pidiendo una inmediata traducción musical. Ya contemporáneamente la liturgia católica conoció varias melodías destinadas a cantar el poema y que se entonaban durante la celebración en marzo de los Siete Dolores de la Santa Virgen María, dentro de la secuencia correspondiente a la misa de dicha celebración. Alrededor de 1519 se publicó en Flandes, dentro de la colección de Petrucci, *Motetes de la Corona*, un primerizo *Stabat Mater* original de Josquin Després (1450-1521) para cinco voces, cuya voz principal, como era costumbre entonces, recogía un tema melódico de corte popular y de origen francés. >>⁶⁸²⁸

... así un texto literario espiritual se traduce en música “entre lo divino y lo humano”:

<< Las veinte estrofas del texto de Pergolesi las distribuye musicalmente en doce números, que corresponden a cuatro arias (...) dos para soprano y otras tantas para la mezzosoprano (o contralto o contratenor), y ocho dúos donde el compositor hábilmente combina el estilo religioso heredado de la tradición más convencional y las formas profanas propias del género operístico. >>⁶⁸²⁹

La mística musical de Pergolesi parece tener una inspiración artística en la “transformación de la materia”, que a este nivel siempre nos aparece con ecos de la transmutación alquímica del plomo en oro (realizada por James Brown con la música en ‘plástica’):

<< Desde ese estadio de absoluta frugalidad, James Brown plantea un interesante ciclo de obras que titula *Stabat Mater*, realizadas entre 1988 y 1993 en la iglesia napolitana de San Fernandino. Concebidas como un homenaje al compositor Giovanni Pergolesi, estas obras evocan, como apunta el propio artista, “la luz y la transformación de la materia. Aparecen como un eco, muy fuerte para mí, de la música de Pergolesi(...)” >>⁶⁸³⁰

Fraga se interesa por la mística musical de Pergolesi, traduciendo a su vez a un “fraile franciscano” (con evidentes referentes místicos):

⁶⁸²⁶ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.125

⁶⁸²⁷ CLEMENTE José Luís, *La original alquimia de James Brown* en Catálogo *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p.13

⁶⁸²⁸ FRAGA F., *Entre lo divino y lo humano*, en *Pergolesi: Stabat Mater*, Diario El País, Madrid, 2004, p.10

⁶⁸²⁹ *Op. cit.* p.22

⁶⁸³⁰ CLEMENTE José Luís, *La original alquimia de James Brown* en Catálogo *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p.18

<< Todo comenzó con un fraile franciscano *conventual*, es decir, un miembro de la orden de San Francisco de Asís que en vez de seguir rígidamente las normas de su fundador (éstos eran los *observantes*) se recluía en los monasterios formando parte de la comunidad, donde, además de colaborar en la subsistencia común, dedicaba las horas libres, que eran muchas, a la observancia y la oración. Fruto de ambas actividades fue un poema de veinte estrofas y sesenta versos, distribuidos de tres en tres, donde se contaba la muerte de Cristo vista a través de los ojos de su madre. >>

... James Brown ‘traduce’ plásticamente entre “1988 y 1993” a Giovanni Battista Pergolesi, que vivió entre “1710 y 1736”, y que, a su vez, ‘traduce’ las “poesías místicas” de Jacopone da Todi, que vivió entre “1230 y 1306”:

<< Este fraile menor se llamaba Jacopone de Benedetti, más conocido como Jacopone da Todi, vivió entre 1230 y 1306 y entró en la religión a raíz de la trágica muerte de su esposa, o sea, que conocía los placeres y desventuras del mundo antes de “meterse monje”. Contaba además con disposiciones poéticas, de las que da prueba el emocionante poema que mantendría presente su nombre ante la posteridad, así como otras poesías místicas, los *Laudes*. (...) acertó así a concretar una tradición religiosa relacionada con el motivo mariano a través de un lenguaje sencillo y directo, capaz de ser comprendido por todo el mundo culto o inculto, niños, mujeres o gente madura. >>⁶⁸³¹

Por tanto, parece que la mística musical de Pergolesi sirve de inspiración artística (transmutación plomo-oro) que tiene como ‘conclusión’ el viaje iniciático de Brown (conclusión / iniciación, en circularidad conceptual), y la “introspección” (introducción en el ‘sí mismo’) deviene ascetismo que culmina en un “estado contemplativo”, seguramente en sintonía con la originaria mística franciscana (circularidad no viciosa):

<< Una vez James Brown emprendiera ese viaje de iniciación, ya no habría vuelta atrás. Sus logros fueron sucediéndose, conforme lograba disolver la figura en el espacio, el sentido de su introspección ya no podría tener límites reales. De este modo, fue cómo sus obras comenzaron a profesar un profundo sentido ascético, en el que no había lugar para la distracción. Cualquier vínculo con lo real se había disuelto, y a excepción de algunos collages que realizara en mitad de los años noventa, todo conducía a alcanzar un estado contemplativo a través del camino de la abstracción. >>⁶⁸³²

Esta contemporánea orientación mística de un artista plástico no es ajena a la coetánea “apertura” al más allá, hacia una música del “espíritu” que se hace explícita en la creación artística de un músico tan reputado como Stockhausen (poco tiempo antes de su muerte):

<< El “querer crear” y el “deber crear” estimula la apertura hacia lo desconocido, al más allá y a lo invisible, será más sensitivo para todo. Porque espera que detrás de cualquier pared surja un espíritu o alguna sorpresa. Las personas orientadas hacia la intuición y los chispazos de la imaginación son en efecto más abiertas que otras. Esto no significa necesariamente que los otros no sean sensibles: hay también no artistas altamente sensitivos a lo invisible. >>⁶⁸³³

Siglos antes Pergolesi también se orienta musicalmente hacia lo sublime, en principio netamente religioso, pero que deviene ‘globalmente’ espiritual (más allá de una religión concreta) al encontrar el sentido profundo en la obra de arte, el descubrimiento interior (el ‘sí mismo’) y que consecuentemente dota de sentido intemporal (trascendente, “imperecedera”) a la obra:

<< Lo que da a la obra su imperecedera vigencia es que el compositor supo sentir y comunicar el hecho religioso de la madre de Cristo contemplando a su hijo muerto en la cruz con sentimientos y emociones humanas, capaces de enternecer o impresionar a cualquiera que posea la mínima sensibilidad ante el dolor ajeno o simplemente ante el reconocimiento de uno de la existencia del otro. Este es quizá el

⁶⁸³¹ FRAGA F., *Entre lo divino y lo humano*, en *Pergolesi: Stabat Mater*, Diario El País, Madrid, 2004, p.9

⁶⁸³² CLEMENTE José Luís, *La original alquimia de James Brown* en Catálogo *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p.18

⁶⁸³³ SOLARE Juan M^a, *Karlheinz Stockhausen, compositor*. “Para componer se requiere una sorpresa interior”, ABCD las Artes 709, 3 a 9 septiembre 2005, p.57

objetivo principal de la mayoría de las obras de arte, saber descubrir en nosotros lo mejor que lleva de sí el ser humano. Y Pergolesi lo consigue cada vez que escuchamos su obra. >>⁶⁸³⁴

En Brown la materialidad (“fisicidad”) entra en sintonía con la música sublime y etérea de Pergolesi y el ego reacciona orientándose hacia la inmaterialidad (“no a las formas”) y el “espíritu”, en sintonía con otros artistas históricos (manifiestamente espirituales):

<< (...) de manera natural, el estilo se decantó hacia otras posturas, desapareciendo todo rastro de fisicidad humana y gestualidad simbólica. En 1999, expuso por primera vez individualmente en México, país en el que vive desde 1996. Con motivo de esa exposición en la Ace Gallery, explicó cuáles habían sido las causas del nuevo rumbo que había tomado su arte. Brown desvelaba lo mucho que le había influido una carta de Franz Marc a Kandinsky, donde se comentaba la oposición entre belleza externa e interna. Esa otra esfera territorial, la interna, la de ritmos privados e inconscientes, la tendente al espíritu y no a las formas era la que el pintor quería colonizar. >>⁶⁸³⁵

Así pues, desde la introspección unida a cierta orientación espiritual va surgiendo el concepto de “autorrealización” que al final conducirá a la “creatividad” (según Maslow):

<< La idea de la “autorrealización” es muy antigua y la encontramos en Aristóteles así como en todas las tradiciones contemplativas. Para Maslow, una persona autorrealizada es aquella que ha satisfecho todas sus necesidades, desde las fisiológicas hasta las sublimes. Aunque todos los seres humanos posean innatas estas necesidades, sólo una minoría alcanza la cumbre de la pirámide de las necesidades. Llegar a la cumbre implica un gran autoconocimiento y sinceridad consigo mismo. >>⁶⁸³⁶

Ceberio desde el estudio de esta “psicología humanista” enumera unas características relevantes entre las que destacamos el “altruismo”:

<< Maslow estudió a personas que él consideraba autorrealizadas. De su estudio resaltó las siguientes características (Hergenhahn B.R. *Introducción a la Historia de la Psicología*, Paraninfo - Thomson Learning, Madrid, 2001, p.603):

- Percepción de la realidad más objetiva.
- Aceptación tanto de sí mismos como de los demás.
- Necesidad de privacidad.
- Independencia cultural y social.
- Facilidad para las experiencias cumbre (*peak experience*)
- Preocupación por los demás (altruismo)
- Pocos amigos (por el carácter introspectivo) >>

... pero también el “sentido ético”, el “humor” y la “gran creatividad”:

<< - Gran sentido ético no siempre coincidente con el convencional /- Buen humor / - Gran creatividad.>>⁶⁸³⁷

Esta tesis sobre la muerte del sujeto que indirectamente valora la “creatividad” parece sintonizar con otras artísticas renunciadas conceptuales, pero también físicas. Por ejemplo, el manifiesto sobre el no-taller de Buren tiene algo de *muerte del sujeto* al “cortar desde la raíz” cierta problemática artística, valorando el aquí y ahora (conceptos muy próximos al zen) que él denomina *in situ*:

<< De ahí la siguiente paradoja: la libertad total de poder adaptarse a un lugar es la primera restricción de la obra. Las características que conforman lo específico de un lugar no pueden imaginarse antes de haberlos conocido. Por lo tanto, trabajar por adelantado para un lugar que no se conoce implica necesariamente una dimensión ideal. Se trata en este caso de un trabajo sobre un espacio genérico, un estereotipo. De ahí la similitud flagrante que se encuentra de una galería a otra, de un museo a otro. Todo

⁶⁸³⁴ FRAGA F. , *Entre lo divino y lo humano*, en *Pergolesi: Stabat Mater*, Diario El País, Madrid, 2004, p.25

⁶⁸³⁵ TORRE AMERIGUI Ivan de la, *El espíritu de los metales*, Blanco y Negro Cultural, 9 agosto 2003, p.21

⁶⁸³⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.167

⁶⁸³⁷ *Ibidem*.

esto forma una cadena extremadamente lógica. Rechazar el taller era cortar, desde la raíz, esta cadena. Esta ruptura física tiene muchas consecuencias. Fue para mí indispensable. Es también una cuestión de coherencia. Trabajar *in situ*, como yo lo entiendo, implica la pérdida del taller o viceversa. Trabajar *in situ* cuando la ocasión se presenta, y sin duda parece que hoy está de moda, produciendo el resto del tiempo obras en el taller es un ejercicio de estilo como cualquier otro. >>⁶⁸³⁸

En diferente contexto artístico también apreciamos otra artística “muerte” (la de James Brown) en este caso por “introspección” y que Amerigui relaciona con ciertos “sentimientos espirituales” de neta inspiración musical / franciscana ya citada:

<< Entre las obras que ahora se cuelgan en Málaga, destaca la serie “Stabat Mater”. Inspirada en el himno de Pergolesi del mismo título, comenzó a realizarla en la iglesia napolitana de San Ferdinando, transido por profundos sentimientos espirituales, en los que se mezclan agonía, dolor, muerte e introspección. >>

... pero la muerte del artista no es física (al menos de momento), por una posible intoxicación del plomo o el mercurio con los que trabaja y, por tanto, su camino íntimo puede continuar y deviene “espiritual”, particularmente orientado hacia la “mística”:

<< Con la pintura sobre el plomo crea una pantalla, un telón translúcido, deshilachado, que permite vislumbrar un frontón interior, duro y lejano. Este tránsito, esta proposición anímica se ve reforzada por la incidencia de la luz sobre las superficies plúmbeas y su cambiante personalidad, entre opacidad y reflexión. Las consideraciones del espacio, del tiempo, nuestros propios condicionantes físicos o personales, transforman continuamente estas obras en otras distintas. Brown, entre la imagen y la percepción, se ha decantado por la segunda clave. Mística y abrupta en este caso, más lírica y efectista en *Metallic (Gold)* o más depurada en *Seven Mercury Balls*, la sugerencia como camino hacia la intimidad espiritual es aquí el objetivo. >>⁶⁸³⁹

Esta “introspección” artística tiene cierto correlato en la estrategia de “adentrarse en la interioridad” valorada por Maslow para el desarrollo personal:

<< La metodología de Maslow tiene dos objetivos: el primero es el de conducir al individuo a una experiencia de autoconciencia que le permita encontrar su sentido en la vida; el segundo es el de integrar dicha experiencia de autoconciencia en la que dotaría al individuo calma y autocontrol. Para ello la única forma de desarrollar la psique humana es la de adentrarse en la interioridad donde moran los principales obstáculos del desarrollo psicológico. >>

... esta dinámica evolutiva que concluye en la “autorrealización” y conclusiva muerte mística del sujeto (del ego, no del cuerpo), interesa a Ceberio en tanto experiencia “no necesariamente” religiosa:

<< Una de las grandes aportaciones de la psicología humanista es que los éxtasis o experiencias cumbre ya no son exclusivas de personas de gran espiritualidad, sino que son más corrientes de lo que pensamos. Por otro lado, la autorrealización es la culminación del desarrollo humano y no necesariamente tiene que estar ligado a una religión. >>⁶⁸⁴⁰

Si la “autorrealización” es el término utilizado por la “psicología humanista” para la culminación del desarrollo humano, para el zen la realización o “iluminación” se denomina *satori*. No obstante en ambos casos es necesario adentrarse en la interioridad, en el concepto esencial del sí mismo (“mismidad”), tal como Lanzaco toma de Suzuki para concluir su ‘no explicación’ del zen:

<< Quisiera concluir estos comentarios explicativos sobre la naturaleza del ZEN, (...) citando los DIEZ PUNTOS característicos del ZEN según Suzuki:

- i) La disciplina del ZEN consiste en llegar al "satori" (iluminación).
- ii) El "satori" nos descubre el sentido escondido de nuestra vida cotidiana de experiencias concretas simples, como el comer, beber y cualquier actividad normal.

⁶⁸³⁸ BUREN Daniel, *Au sujet de ... -Entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, Paris, 1998 p.164

⁶⁸³⁹ TORRE AMERIGUI Ivan de la, *El espíritu de los metales*, Blanco y Negro Cultural, 9 agosto 2003, p.21

⁶⁸⁴⁰ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006. p.168

iii) Así, el fruto de la iluminación no es algo extrínseco *que nos viene de fuera*. No. Es lo que en japonés se llama "KONO-MAMA", "SONO-MAMA". Es el ser en sí mismo, en ti mismo. Llega a ser tú mismo, vivir tú mismo. Es la "mismidad de tu ser". >>⁶⁸⁴¹

El sí mismo tiene algo de circularidad (espiritual) al considerarlo como un re-encuentro fundamental (con la esencia) y ese concepto se mueve entre Oriente y Occidente, como la conceptualización de la circularidad, que aquí trataremos retomando las referencias al ave Fénix y el *ouroboros*.

Re-nacimiento en Occidente es toda una concepción que Milena Fernández relaciona con el ave fénix y la "resurrección" en el sentido literal del artístico Renacimiento:

<< En la Edad Media, el ave es asociada a la resurrección de la carne, de la muerte y la resurrección de Cristo. Se la tiene por un ser gentil y bello al que todas las otras aves adoran. Aparece siempre representada por unos rayos de luz alrededor de la cabeza. Sin embargo, surge también una visión profana medieval del mito. El fénix se convierte en una figura mártir del amor y de los amantes. En el *Quattrocento*, trovadores y poetas comparan el pájaro con el fuego amoroso. Numerosos ejemplos aparecen más tarde en la lírica del *Cinquecento* y el *Seicento*, tanto en Italia como en el resto de Europa.>>

... y en Inglaterra esta aérea "resurrección" deviene "emblema":

<< La reina Isabel de Inglaterra hizo del fénix un verdadero emblema, casi una obsesión. En sus retratos que van de 1572 a 1576, aparece siempre el ave, ya sea en una medalla o en alguno de los diseños de sus trajes. "Se identificaba con el fénix porque se veía a sí misma como un emblema de su propio destino de resurrección", comenta Francesco Zambon [comisario de la parte de simbología occidental]. >>⁶⁸⁴²

Esta circularidad histórica en cierta medida sintoniza con la recuperación arquitectónica histórica y occidental que el arquitecto Delfín estudia, denunciando la viciosa circularidad destrucción / reconstrucción:

<< Pasamos buena parte de nuestra vida destruyendo lo que nos ha sido dado y reconstruyéndolo al tiempo. Construir y destruir son como una misma cosa. Es verdad que también hay quienes no quieren participar de ese tipo de comportamiento tan propio de la Historia de la humanidad, y mientras ven o veían construir y destruir, plantean o planteaban el contemplar, el mirar desde fuera ya fuese o sea soñando mundos futuros o paralelos, imaginarios o de consuelo, universos de esperanza que flotan en las ideas y en el aire a la espera de ser reclamados o a su simple advenimiento. >>

... A este respecto, salud y proyecto aparecen como unos sorprendentes términos hacia los que se orienta un cíclico "construir-destruir-reconstruir". Desde una concepción arquitectónica del devenir integral del proyecto ("asumiría en su totalidad") se valora el mestizaje asumiendo incluso las reconstrucciones, en un fundamental interrogante futurible (proyectivo por excelencia):

<< Construir-destruir-reconstruir son las secuencias propias de la Historia, llena de heridas, cicatrices, curas y proyectos. Mezclada, híbrida, sucia, manchada es como se explica a sí misma, lo que la hace apasionante, lo que permite que podamos entender qué hacemos, de dónde venimos e incluso ayudar al hacia dónde vamos. >>⁶⁸⁴³

Este sentido proyectivo de algunos históricos ejemplos manifiesta las contradicciones derivadas de la alteración del natural devenir arquitectónico ("detener"):

<< La mezquita de Córdoba, por ejemplo, es una con su catedral y sus capillas cristianas. Representa cabalmente la Historia, aunque podría reconstruirse como espacio islámico, expulsando lo que pasó después, como si no hubiese pasado, pero pasó. ¿Qué hacer? ¿Negamos la Historia del después?, ¿la

⁶⁸⁴¹ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.314

⁶⁸⁴² FERNANDEZ Milena, *La Fenice reúne por primera vez la iconografía mundial del ave fénix*, El País 29 enero 2005, p.34

⁶⁸⁴³ RODRIGUEZ Delfín, *Es caro, sí, pero se puede*, Blanco y Negro Cultural, 10-1-2004, p.31

asumimos? Y lo mismo podría decirse del palacio de Carlos V en la Alhambra, o de la Giralda de Sevilla. ¿Qué hacemos? ¿Por qué debe ser más importante o significativo detener en un momento histórico determinado la vida de un edificio, que asumirla en su totalidad, en sus confrontaciones? >>⁶⁸⁴⁴

Este histórico “construir-destruir-reconstruir” en Occidente podría tener su correlato oriental en las tres etapas, tres sentidos y tres objetos sagrados de la citada reconstrucción ritual del santuario de Ise (clave de la identidad arquitectónica japonesa), dedicado a la diosa solar Amaterasu:

<< El espejo solar de Ise es el símbolo de la presencia de la diosa Sol, Amaterasu-Omikami, que encarna al mismo tiempo al Sol como fenómeno natural y a dicha antepasada de la dinastía imperial.

El santuario de Ise, principal lugar sagrado de Japón, data del siglo III y se construyó siguiendo el estilo arquitectónico clásico japonés, antes de la influencia cultural china posterior al siglo VI. Los tres estilos sintoístas clásicos se llaman *shimmei*, *taisha* y *sumiyoshi*. El santuario de Ise, que corresponde plenamente al estilo *shimmei*, es todo un incunabulo de la genuina arquitectura japonesa. >>⁶⁸⁴⁵

Retomamos, pues, (cíclicamente) el mito del ave fénix, desde ‘aquel’ Renacimiento en Occidente (Reina Isabel) a la cíclica reconstrucción en Japón (Amaterasu):

<< La segunda fase del recorrido llega a Oriente, donde hoy el mito está más vivo que nunca, asegura el comisario Grossato. “En Japón, Tibet, India e Indonesia es común ver danzas y representaciones teatrales con la figura del fénix”. En el teatro tradicional japonés se encuentra aún el actor que, vestido de fénix, imita los gestos del hombre que “quiere ser de nuevo luz”, continúa. >>

... en esta oriental afirmación del “ser de nuevo luz” siempre nos resuena el concepto del despertar espiritual (Buda / El Despierto), de la Iluminación. Por otra parte el oriental “culto al dios Sol” (mediando el “fénix”) también sintoniza con el japonés culto a la diosa solar Amaterasu:

<< Para los chinos, el animal tiene pareja y es representado por el macho-dragón y la hembra-pájaro. En Oriente, el mito está relacionado con diversas aves imaginarias, que rinden culto al dios Sol. “Se trata de un mito que une culturas, porque en todas el Sol es elemento central, que como el fénix desaparece y vuelve a aparecer. Así, el animal se convierte en centro de la inmortalidad”. >>⁶⁸⁴⁶

La reconstrucción del teatro de la Fenice en Venecia, nos permite concluir con el concepto proyectivo que propone Delfín Rodríguez desde la obra al proyecto, incluso al pensamiento mismo (“construirse tal y como lo pensaron”). En cierto modo esto es algo que ya se hizo con la actual ‘reconstrucción’ en los años 1981-86 del Pabellón Barcelona (por Solá-Morales / Cirici / Ramos) más fiel al proyecto original de Mies que a su ‘chapucera’ obra / construcción original de 1929:

<< Hubo y hay historiadores, arquitectos, escritores y políticos que piensan que el palacio de Carlos V desmerece a la Alhambra nazarí, que la catedral de Córdoba agrade a la mezquita, y así sin fin de casos. De seguir sus criterios, no sería descabellado proponer que el Museo Reina Sofía recuperara su vieja condición de hospital, que para eso lo proyectaron Herosilla y Sabatini. Es más, podría construirse tal y como lo pensaron. Sería caro, pero se puede. Es más, el propio Museo del Prado podría recuperar la originaria función para la que fue pensado por Carlos III, Floridablanca y Juan de Villanueva, es decir, como Museo de Ciencias Naturales. >>⁶⁸⁴⁷

Sentimos que se trata de una conceptualización de la *opus* (obra) tan invisible y hermética como la *opus magnum* de la alquimia, impregnada también del concepto del devenir (cuatro fases clásicas)

⁶⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁴⁵ FAHR-BECKER Gabriele, *Ryokan. Alojamiento en el Japón tradicional*, Köneman, Colonia - Barcelona, 2001, p.63

⁶⁸⁴⁶ FERNANDEZ Milena, *La Fenice reúne por primera vez la iconografía mundial del ave fénix*, El País 29 enero 2005, p.34

⁶⁸⁴⁷ RODRIGUEZ Delfín, *Es caro, sí, pero se puede*, Blanco y Negro Cultural, 10-1-2004, p.31

<< Opus magnum (*alquimia*): Denominación de la magna obra de los alquimistas. Para alcanzarla hay que pasar las cuatro fases clásicas: negro o nigredo, blanco o albedo, amarillo o citrinitas y rojo o rubedo.>>

... proceso en el que aparecen tanto el “fénix” como el sol (que también interesa a Amaterasu) y que se configura arquitectónicamente como un “edificio de tres plantas” y donde curiosamente la “puerta” se relaciona con la “putrefacción”, desde una sugerente concepción “unificadora”:

<< Este proceso se convertiría posteriormente en doce fases sucesivas, que van desde la calcinación, cristalización y solidificación hasta la multiplicación y dispersión. Todo este proceso se lleva a cabo, de acuerdo con el simbolismo del alquimista Andreas Libau, en un “edificio de tres plantas. En la primera o esfera inferior, la materia prima es totalmente purificada mediante una serie de destilaciones, y pasa por la puerta unificadora de la putrefacción. En la segunda planta, las tres esferas superiores se solidifican de forma durable. El cisne simboliza la tintura lunar, el elixir blanco. En la tercera planta tienen lugar los desposorios del rey y la reina, de quienes nace el fénix, la tintura solar o el elixir rojo”. >>⁶⁸⁴⁸

Sorprendentemente observamos que, al igual que en esta arquitectura hermética, en Dalí también aparece el concepto de “podredumbre” “atribuyéndole un valor moral”, y que, en su visión como “putrefacción total”, también podría sintonizar con aquella concepción “unificadora” de la ritualizada obra alquímica, quizás en ese sentido ‘afín’ (a ciertos niveles) al “rito surrealista”:

<< (...) nos ha legado la más explícita y morbosa recreación en torno a la podredumbre que haya producido, desde el barroco español, el arte occidental. Su tratamiento de la descomposición orgánica, de la suciedad y del excremento, puede interpretarse como otra manera de oficiar el rito surrealista de *épater le bourgeois*, pero Dalí lo racionalizó después atribuyéndole un valor moral. (...) Este artista, en realidad estuvo impresionado desde muy niño por las imágenes angustiosas de la descomposición, y se desvelaba durante la noche con la visión de su hermano ideal (el muerto a quien sustituyó) “en un estado de putrefacción total”. >>⁶⁸⁴⁹

Por otra parte, nos reencontramos con otro alquímico artista místico, James Brown, que trabaja (diríamos que asumiendo cierto riesgo laboral) con el plomo y se interesa por la circularidad (“cerrando el círculo”):

<< Conocedor del comportamiento de los materiales y sabedor de las posibilidades mutables de su naturaleza alquímica, James Brown, sin temor a los contagios y peligros de su manipulación, logra, (...) extraer de ellos todo su potencial simbólico y expresivo, volviendo de este modo a incidir en sus preocupaciones originales, cerrando el círculo de un escrutinio permanente sobre el poder y las contingencias de la creación, como un modo ineludible de sentir el ser humano. >>⁶⁸⁵⁰

La “putrefacción” citada por la ‘volátil’ alquimia, en Dalí también se hace sutil (“fantasma”), en sintonía con una actitud “moral” que en la alquimia es espiritual:

<< (...) en este episodio temprano de la vida del artista, el modo paradójico como la vida se liga a la descomposición, y el objeto del deseo a su sustitución. (...) Una vez satisfecho el deseo, regresa el fantasma de la putrefacción. (...) Esta fascinación por lo podrido adquiere una dimensión moral durante los años de la Residencia de Estudiantes. >>⁶⁸⁵¹

La circularidad viciosa aparece relacionada con el término *opus* (incluso programáticamente *magnum*) anticipando el concepto de ‘proceso’:

⁶⁸⁴⁸ ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.1008

⁶⁸⁴⁹ RAMÍREZ Juan Antonio, *Dalí: lo crudo y lo podrido*, A. Machado Libros, Madrid, 2002, p.23

⁶⁸⁵⁰ CLEMENTE José Luís, *La original alquimia de James Brown* en Catálogo *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p.19

⁶⁸⁵¹ RAMÍREZ Juan Antonio, *Dalí: lo crudo y lo podrido*, A. Machado Libros, Madrid, 2002, p.25

<< Ouroboros (*alquimia*): Símbolo de la Gran Obra alquímica. Es la serpiente que se muerde la cola, a la que se vincula con el tiempo y la continuidad vitales. En el *Codex Marcianus* del siglo II aparece con la inscripción “Hen to pan” (el uno, el todo). >>

... circularidad que, cuando en la alquimia se representa como *ouroboros* (además del fénix ya citado), casualmente aparece relacionada semánticamente (por deriva lingüística) con el “Renacimiento” en su representación en “un manuscrito veneciano”:

<< En un manuscrito veneciano del Renacimiento aparece con la mitad de color negro, símbolo de la tierra, y la otra mitad de color blanco, el cielo. Esta forma pretende transmitir la idea de movimiento cíclico en el sentido de que todo lo que nace de la naturaleza vuelve a ella para de nuevo nacer, y así sucesivamente. Según el alquimista Michael Maier, “en el anillo de ouroboros, los antiguos veían tanto el transcurso de los años y el retorno al origen como el comienzo del opus, en el que se ingiere la cola húmeda y venenosa del dragón. Cuando éste muda totalmente la piel, como la serpiente, se obtiene la panacea de su veneno”. >>⁶⁸⁵²

No obstante, el *ouroboros* puede carecer de representación (“rechaza la formalización”), en tanto básica concepción filosófica como *aporía* donde la lógica se enrosca sobre sí misma (problemático ego ‘ensimismado’, conceptualmente distinto del ‘sí mismo’ del zen):

<< El término *aporía* designa en griego antiguo una cuestión problemática que representa una dificultad que impide seguir adelante, una perplejidad que parece cerrar de antemano cualquier salida posible. En su aspecto formalizado se convierte en contradicción; cuando, al contrario, rechaza la formalización lógica y neutraliza la capacidad lingüística, la denominamos paradoja; sus intentos de “superación” pueden dar lugar a las formas dialécticas de la ilusión metafísica, y los fracasos reiterados ante su inaccesibilidad pueden desencadenar el hastío filosófico del nihilismo. >>

... incluso en tiempos recientes con Nietzsche aparecen ciertas alusiones a una concepción que “se enrosca sobre sí misma”:

<< A ella se refería probablemente Nietzsche cuando decía que cualquier persona dotada tropieza en su desarrollo con ciertos puntos-límite de la periferia del pensamiento en donde “la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola”, y que ello constituía también una forma de saber, esa que él designaba como conocimiento trágico. >>⁶⁸⁵³

Lingüísticamente nos dejamos resbalar (circularidad) de la occidental “aporía” al oriental “aforismo” (sabiduría condensada en afirmación breve y contundente, correspondiente a un término históricamente muy utilizado en Oriente) y que ya tratamos a propósito de los *Yoga-sutras* de Patanjali. En este sentido oriental observamos ahora que en el zen también se utiliza (“aforismo zenista”) con un uso programático de la contradicción y la paradoja, que en cierta medida nos suscitará cierta ‘conceptual’ fusión (o / y ‘confusión’) cultural con una filosofía griega fundacional:

<< (...) me acordé del Zen, y pensé que esa “doctrina, método o filosofía” podría hacerme descubrir el eslabón que me faltaba, compre un libro de Zen y empecé con la ilusión de su lectura, pero ya en las primeras páginas empezó a surgir en mí un sentimiento de decepción, que me hizo abandonar; no fui capaz de terminar la lectura del libro, porque lo poco que había leído me pareció absurdo, contradictorio, paradójico e incomprensible. ¡No entendí nada!
Se cumplía el aforismo zenista respecto a que en el Zen no hay nada que entender... >>⁶⁸⁵⁴

Desde esta incomprensible formulación, valoramos la paradoja griega de ‘zen’-ón de Elea (desde una ‘coherente’ errata lingüística), en dos fragmentos:

<< SABADO 13 DE FEBRERO DE 1965: Llegados a este punto podemos encarar la lectura de dos fragmentos del propio Zenón, precisamente sobre el logos al que se refiere Aristóteles (...) >>⁶⁸⁵⁵

⁶⁸⁵² ALONSO J. Felipe *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000, p.1014

⁶⁸⁵³ PARDO José Luís, *Los límites del saber*, El País -Babelia 17 junio 2006, p.13

⁶⁸⁵⁴ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.7

⁶⁸⁵⁵ COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006, p.84

Anticipamos la “demostración por el absurdo” aplicado al fragmento 1 de Zenón, en sintonía con la filosofía contradictoria que nos viene interesando:

<< En nuestro caso el esquema es éste: “si los seres son muchos”. Se sigue que los “muchos” son a la vez “iguales y no-iguales”. Pero el principio de contradicción niega que algo pueda ser a la vez igual y no-igual. Por ello la premisa “los seres son muchos” resulta falsa en la medida en que son falsas las conclusiones que de ella se derivan. No hay que demostrar el principio de contradicción, en la medida en que es un principio, es decir, un presupuesto evidentemente verdadero, no puede demostrarse. Este procedimiento lógico -la demostración por el absurdo- es enunciado por primera vez de una forma inequívoca en este paso platónico que lo atribuye a Zenón. >>

Zenón, Parménides, Platón y Aristóteles aparecen implicados por Colli en el natural devenir filosófico (“toda la lógica posterior”):

<< Es por ello que debemos considerar la demostración por el absurdo como una innovación de alcance incalculable llevada a cabo por Zenón, que no puede atribuirse a Parménides como el principio de contradicción. El enunciado de este procedimiento, como se recoge en el paso platónico, es sustancialmente idéntico a la enunciación aristotélica y a la toda la lógica posterior. >>⁶⁸⁵⁶

En el “fragmento 1” de Zenón la filosofía llega a ser ‘casi’ imposible (“no tener tamaño”) al fluctuar de manera inestable entre lo “infinito” y lo “pequeño”:

<< Leamos el fragmento 1 (29B2 *Die Fragmente der Vorsokratiker*, von H. Diels, hrgs. von W. Krantz, 3 vol., Berlín 1934-1937; *Simpl. in Arist. Phys.* 139,5) “En su libro, que contiene muchos argumentos, Zenón demuestra en cada uno de ellos que quien defiende la existencia de la pluralidad se ve conducido a formular proposiciones contradictorias. Uno de estos argumentos es aquel que demuestra que ‘si los seres son muchos, son grandes y pequeños al mismo tiempo: tan grandes como para tener un tamaño infinito, y tan pequeños como para no tener tamaño en absoluto’. (...) >>

... llegados a este ‘punto’ de contradicción, el discurso deriva hacia los reflejos y la identidad (“idéntica a sí misma”), pero finalmente también hacia la integración (“...y una”):

<< Y en este argumento muestra que lo que no tiene tamaño ni espesor ni masa no puede existir tampoco. “Si se sumara [este ser] a otro ser, dice, no lo volvería mayor. Ya que no es posible que aumente de tamaño el ser al que se le suma otro que no tiene ningún tamaño. Por tanto, en consecuencia, no es nada lo que se le añade. Además, si el otro no disminuye en nada si le es sustraído, ni aumenta si le es sumado, está claro que no es nada ni lo que se le añade ni lo que se le sustrae’. Y Zenón dice esto, no con la intención de negar el uno, sino porque cada uno de los muchos e infinitos seres posee magnitud, dado que ante cada parte simple que tomemos, siempre hay allí otra más por causa de la división del infinito. Y demuestra esta tesis, tras haber probado anteriormente que ninguno de los muchos posee magnitud, dado que cada cosa es idéntica a sí misma y una”. >>⁶⁸⁵⁷

“Idéntica a sí misma” es una afirmación que sintoniza con el concepto de “mismidad” que en el zen se recoge dentro del punto “IV”. Uno de los “diez puntos” que integran la iluminación, (según Suzuki) que no es ‘algo’ lejano sino tan próximo como las “actividades simples cotidianas” (punto “V”):

<< DIEZ PUNTOS característicos del ZEN según Suzuki:

iv) Algunos dirán que “esta mismidad de nuestro ser” no tiene sentido. Pero, aquí se distingue el ZEN. Nuestra “mismidad” es el “sentido” de nuestra vida. La realidad, mi realidad es mi mismidad.

v) El recoger madera para el fuego de mi vivienda, el ir a sacar agua del pozo... estas actividades simples cotidianas, además de ser *útiles*, están *llenas de sentido*. De aquí su ‘misterio’ y su ‘maravilla’. >>⁶⁸⁵⁸

⁶⁸⁵⁶ *Op. cit.* p.45

⁶⁸⁵⁷ MOREY Miguel, *Giorgio Colli, penúltima lección*, en COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006, p.85

⁶⁸⁵⁸ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.314

Sobre el fragmento 1 de Zenón el “traductor” Miguel Morey aporta un ‘reflejo’ que descubre la originaria ausencia conceptual del “cero” y que luego reflejaremos en el 10 de la iluminación en la India:

<< Nota del traductor: La versión de este argumento de Zenón en J.D. García Bacca (*Los presocráticos*, F.C.E., México, 1947, p.281) es la siguiente: “Si a un ser se añadiese otro sin magnitud, sin grosor y sin masa, en nada se haría mayor el primero. (...) es por tanto evidente que lo añadido es nada y que lo restado es igualmente nada”. La siguiente nota del traductor tendrá su importancia más adelante: “Si vale $a+b = a$, $a-b = a$, $a+b-b = a$, deduce correctamente Zenón que $b=0$. Téngase presente que la matemática griega no reconoció carácter de número al cero (0), y por esto he empleado los términos nada y nulo”.>>⁶⁸⁵⁹

Cero y zen comparten cierta concepción implícita en el término vacuidad (particularmente la “intelectual”) como fin / comienzo filosófico-espiritual:

<< El fin inmediato del "ZAZEN" es pues vaciarse de toda actividad intelectual. Es llegar al estado del "MUNEN-MUSO" (sin ideas ni pensamientos) >>⁶⁸⁶⁰

Grecia se nos presentará acotada entre el cero (no reconocido) y la “década”. En clave hermética pitagórica las “Propiedades de la Década” en su valoración “como principio absoluto universal” nos interesará particularmente como “repetición de signos” (también como “progresión”) en la “Memoria” (con mayúscula). Relativamente equiparable a signo / dibujo del proyecto que puede corresponder al cero (inicio) que es el paradigma de la potencialidad (también ‘sinónimo’ de proyecto) y que con la realización como “obra” alcanza el diez / la década:

<< La década representa el principio de la periodicidad, el de causa y efecto, el de nutrición y renovación, el de lo finito en potencia. Pitágoras la llama *Mundo* (porque abarca los valores tangibles), *Cielo* (porque expresa los imponderables), *Destino* (porque es un encadenamiento), *Eternidad* (porque no tiene principio ni fin), *Fuerza* (porque obliga), *Fe* (porque sostiene), *Necesidad* (porque obra), *Memoria* (porque es una repetición de signos), *Alfabeto* (porque comprende todos los sonidos) y *Aritmética* (porque contiene todos los números). En geometría se la representa por tres triángulos que encierran el círculo y el cuadrilátero, (...) Se expresa a través del 1 y el 0 y las letras vinculadas a estas cifras. Es el principio viviente en progresión. >>

Cuando la Década se valora “como principio de formación en el hombre” concluye naturalmente en “la mano de obra”. Pero lo hace recordando aquel “principio absoluto universal” de “renovación, el de lo finito en potencia” que nos sugiere circularidad (uniendo / separando 1 y 0):

<< El 10 está formado por 1 y 0. Es la unicidad del uno y la eternidad en potencia del otro. Contiene lo moral y lo material. Es volición e idea, la inteligencia que formula y comprende el saber. Representa lo trascendente en el pensamiento, y la dedicación en la mano de obra. >>⁶⁸⁶¹

Observamos, por otro lado, cierta afinidad entre la década en Grecia y el número diez en la antigua India. Aquí en relación con el término *avatara*, inicialmente implicado en el concepto de circularidad que venimos tratando (“encarnación”) y que aparece dotado de un simbolismo particularmente asociado a la “divinidad”:

<< *Avatara*: Valor = 10 “Descenso”. Se trata de la encarnación de una divinidad brahmánica, es decir, de su nacimiento mediante una transformación, con el objetivo de cumplir una tarea terrestre para salvar la

⁶⁸⁵⁹ MOREY Miguel, *Giorgio Colli, penúltima lección*, en COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006, p.85

⁶⁸⁶⁰ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.316

⁶⁸⁶¹ IGLESIAS JANEIRO J. *La arcana de los números*, Kier, Buenos Aires, 1978, p.101

humanidad de un gran peligro. La atribución numérica se debe a los Dashavatara, los “diez avatares” o encarnaciones mayores de Vishnú en las cuatro “eras” del mundo (*yuga*), según la cosmogonía hindú.>>⁶⁸⁶²

... sin olvidar que también tiene otras acepciones menos trascendentes:

<< Diez: Nombre sánscrito ordinario: *dasha*. Lista de los símbolos numéricos correspondientes: *Anguli, Asha, Avatara*, (...)

Estas palabras significan o designan simbólicamente:

1. Los descensos o encarnaciones (*Avatara*)
2. Los dedos (*Anguli*)
3. Los horizontes o puntos cardinales (*Dish, Disha, Asha, Kakubh*)
4. Las cabezas de Ravana (*Ravanashiras*) >>⁶⁸⁶³

A pesar de todo, es evidente que el número diez en la India tiene un sentido de eminente trascendencia espiritual, particularmente en el hinduismo y el budismo:

<< Número 10: Concepto que con frecuencia aparece relacionado, directa o simbólicamente con: los dedos; la Fiesta del décimo día; los diez poderes de un buda (*dashabala*); los descensos (avatara); las diez tierras; los diez paraísos (*dashabumi*); las diez etapas del Buda (*dashabumi*); los horizontes; las cabezas de Ravana, las diez encarnaciones mayores de Vishnú, etc. >>⁶⁸⁶⁴

... y si son “diez” las “etapas del Buda” en la tradición de la India, también son “diez” los “puntos” de la iluminación / *satori* en el zen (según Suzuki) interesándonos el punto “VII” donde el *satori* se relaciona con la identidad liberadora (“mismidad”):

<< vii) El “satori” es una emancipación moral, espiritual e intelectual. Cuando me encuentro en mi “mismidad” soy en verdad libre. Y así, el ZEN es la religión de la libertad por excelencia. Es el camino de “*self-reliance*” (“JIYU”) y “*self-being*” (“JIZAI”). >>⁶⁸⁶⁵

En cierta medida esta orientalista “mismidad” podría aparecer también como objetivo filosófico en Zenón (“ser lo que no son o no ser lo que son”), para lo cual Pardo proclama en el nuevo milenio el evidente interés en la reconstrucción de su filosofía contradictoria de “comienzo” a fin, “hasta el agotamiento” del “fenómeno” (también ilusorio en el budismo), elogiando incluso la sabia lentitud de la tortuga:

<< (...) restaurar el nombre, de Zenón más allá de su vinculación a la famosa dificultad de “Aguiles y la tortuga” y de otorgarle el elevado lugar que le corresponde en la historia de la lógica como descubridor de los principios de no-contradicción y del tercero excluido, (...) Pero no es solamente la memoria de Zenón lo que resulta restituído en estas páginas, sino sobre todo las razones por las cuales, en el comienzo del pensamiento, es preciso apurar hasta el agotamiento ese fenómeno que para los pensadores griegos antiguos no dejó de ser al mismo tiempo un misterio y una evidencia: el *movimiento* (cómo pueden ser lo que no son o no ser lo que son, y cómo puede haber sobre ello un discurso sensato, cómo puede la locura del mundo compadecerse con las exigencias divinas de la razón). >>

... es este un camino (el del devenir) de búsqueda proyectiva:

<< Se percibe así que el paso por estas aporías encierra el secreto del conocimiento filosófico de los límites del saber como un conocimiento *positivo*. Sólo tras esta ardua travesía llena de dificultades puede volver a ser cierto aquello que ya escribió Aristóteles, a saber, que “investigar sin recorrer las dificultades es como caminar sin saber adónde se va, exponiéndose incluso a no poder reconocer si en un momento dado se ha encontrado o no lo que se buscaba”. >>⁶⁸⁶⁶

⁶⁸⁶² IFRAH Georges, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p.1013

⁶⁸⁶³ *Op. cit.* p.1045

⁶⁸⁶⁴ *Op. cit.* p.1162

⁶⁸⁶⁵ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.314

⁶⁸⁶⁶ PARDO José Luís, *Los límites del saber*, El País -Babelia 17 junio 2006, p.13

Por su parte, en el zen la búsqueda de filosófica deviene espiritual, del intelecto a la práctica-realización, implicando la identificación / identidad y que Santos ejemplifica en su búsqueda personal:

<< No obstante unos meses más tarde volví a su lectura, y compré otros libros para comparar, sintetizar, analizar, y... seguía sin comprender, en una cosa estaban todos los autores de acuerdo: en que el Zen se practica, no se lee ni se explica, y empecé a practicar... (...) no hay nada que comprender, ni entender, sólo hay una forma de identificarse con el Zen, y consiste en practicar Zazen. >>⁶⁸⁶⁷

Una búsqueda entre extremos, empezando por la cabeza del *ouroboros* (equiparable a una herramienta de la filosofía):

<< (...) las aporías de la Grecia clásica (...) Platón y Aristóteles nunca dejarán de considerarlas como punto de partida de la investigación científica pues, al decir de Pierre Aubenque, son las responsables de ese asombro que ambos sitúan en el origen de la filosofía. >>

... para finalizar por la cola y recomenzar desde la cabeza del *ouroboros*, con las “aporías” circulares y paradójicas de Zenón de Elea:

<< Giorgio Colli, que unió su nombre a la edición crítica definitiva de las obras de Nietzsche, es también uno de los más grandes conocedores del pensamiento antiguo que ha tenido el siglo XX, y uno de los que más a fondo ha pensado precisamente sus aporías para extraer de ellas consecuencias relevantes(...) >>⁶⁸⁶⁸

... incluyendo la paradoja de llegar al “final de la filosofía” desde esta circularidad procesual (sin final):

<< A este respecto resultan especialmente significativas las célebres aporías de Zenón de Elea, (...) notas tomadas en clase por su antiguo discípulo Ernesto Berté [Giorgio Colli] “Las aporías que suscitó están tan por encima de la banalidad y tienen una sutileza teórica tan sabia que no han podido ser superadas. Zenón enunció una posición final de la filosofía”. >>⁶⁸⁶⁹

Por otra parte, la práctica del zen o meditación *za-zen*, al plantearse fundamentalmente como “sin fin” (pero también sin ego / “ni provecho”), sugiere cierta paradoja en circularidad:

<< En cualquier caso y para todos, la práctica del Zazen es beneficiosa, y mucho más cuando, paradoja sobre paradoja, se emprende sin fin ni provecho. >>⁶⁸⁷⁰

Alcanzado este punto (no final) parece oportuno que recordemos las escasas fuentes documentales auténticas para el estudio de Zenón, donde se desvela el fundamental papel de que cumplen los traductores-“comentadores”, en este sentido asimilables al concepto mismo de hermenéutica (y que también constituye uno de los fundamentos de esta tesis):

<< JUEVES 14 DE ENERO DE 1965: Pasemos al examen de las doctrinas de Zenón. Los textos son poco numerosos, pero de mucho valor. La mayor parte son aristotélicos.

Fundamentalmente, se trata de tres filones de noticias:

1. Las noticias aristotélicas: paginas sueltas, especialmente de la *Física*, donde se discuten las aporías. Se trata de los mejores pasos.
2. Los fragmentos auténticos: son poquísimos, tan sólo cinco -en la práctica, tres-. Desgraciadamente, se trata de una carencia insuperable.
3. El *Parménides* de Platón, porque en toda la parte introductoria del diálogo la figura de Zenón ocupa el primer plano.

⁶⁸⁶⁷ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.7

⁶⁸⁶⁸ PARDO José Luís, *Los límites del saber*, El País -Babelia 17 junio 2006, p.13

⁶⁸⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁷⁰ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.8

Hay pocas noticias más, generalmente de comentaristas de Aristóteles y en especial del *Comentario a la Física de Aristóteles* hecho por Simplicio. >>⁶⁸⁷¹

Quedando en evidencia la necesidad de traducir y reconstruir, ante la ruinoso y fragmentaria autenticidad de la fundamentación filosófica occidental que, no obstante, se mueve entre la “lentitud” (quizás de tortuga) y el “vértigo” (quizás de Aquiles) de los “espejos” (aunque no sean sagrados como el de Amaterasu):

<< En tanto que apuntes de clase, el trabajo del traductor ha sido benévolo. Evidentemente no es lo mismo enfrentarse con la escritura de Colli que hacerlo con la reconstrucción de un curso dictado por él, por más cuidadosa que ésta pueda ser. (...) la misma arquitectura formal del texto tiene algo de vertiginoso: se trata de un intento de reconstrucción de las lecciones dictadas por Colli durante el curso 1964-65, utilizando para ello todo el escrúpulo filológico del que hoy se es capaz, para recrear unas lecciones que, a su vez, tratan de restituir los *logoi* de Zenón de Elea, tal como es posible hacerlo a partir de los fragmentos dispersos que generaciones sucesivas de doxógrafos han transmitido en sus textos, y en discusión con los restantes intentos de reconstrucción llevados a cabo por la filología moderna, desde el siglo XIX hasta hoy. Como un vértigo de espejos. >>

... inicialmente los reflejos con-funden al traductor de Colli y el de Zenón:

<< Aquí, al traductor no le ha bastado con saber restituir la franqueza coloquial, (...) Ha sido preciso además alcanzar a mover las piezas -cada frase- sin perder de vista a ninguno de los restantes personajes que en cada momento había en la escena, con suma lentitud. Y el resultado es el que es, un libro que requiere una lectura lenta. >>⁶⁸⁷²

La filosofía fundacional occidental utiliza la “demostración por el absurdo”, apareciendo no obstante un cierto ensimismamiento (relaciones A-B-C):

<< La demostración por el absurdo es el instrumento principal de la demostración indirecta. En Aristóteles encontramos dos principios de demostración: directa e indirecta. El ejemplo clásico de demostración directa es la primera figura del silogismo: “si A pertenece a B y B pertenece a C, A pertenece a C”. Esta demostración encuentra su necesidad en sí misma, procede de sí misma. Las otras demostraciones aristotélicas proceden por el absurdo; son demostraciones indirectas. Para demostrar una tesis se supone verdadera la proposición contradictoria: de esta supuesta verdad se siguen conclusiones absurdas. El absurdo procede de haber aceptado aquella hipótesis determinada, por lo tanto se ha demostrado indirectamente la hipótesis contradictoria, que es lo que se pretendía. >>⁶⁸⁷³

El absurdo en Oriente forma parte de los “diez puntos característicos del zen” (según Suzuki) que en el punto “VI” cita la paradoja filosófica conocida como *koan*, máximo exponente de la anti-conceptualización (filosofía incluida) que identifica al zen:

<< vi) De esta manera, el ZEN no se dedica a abstracciones ni conceptualizaciones. Aunque algunos, que no conocen el ZEN, pueden interpretar equivocadamente que las expresiones utilizadas en las paradojas del ZEN (“KOAN”) son tales abstracciones y conceptualizaciones. >>⁶⁸⁷⁴

Si el zen no debe “tomarse a la ligera” (a pesar de su no-conceptualidad), las aporías de Zenón tampoco:

<< JUEVES 26 DE NOVIEMBRE DE 1964. Las aporías suscitadas por Zenón no deben tomarse a la ligera, desde el momento en que grandísimos pensadores, como Aristóteles (...) y Kant, en la *Crítica de la razón pura*, intentaron superarlas. >>⁶⁸⁷⁵

⁶⁸⁷¹ COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006, p.40

⁶⁸⁷² MOREY Miguel, *Giorgio Colli, penúltima lección*, en COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006, p.179

⁶⁸⁷³ COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006, p.45

⁶⁸⁷⁴ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.314

⁶⁸⁷⁵ COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006, p.22

Por lo que conviene observar la alteración de la cita ‘reflejada’ en Zenón, un rompecabezas equiparable al *koan zen*, centrado en la auténtica identidad, la del sí mismo:

<< Es la cita textual de las palabras de Zenón. (...) Después la cita seguida de un breve comentario, que en su parte final es un verdadero rompecabezas: “...tras haber demostrado anteriormente que no posee tamaño ninguno de los muchos, dado que es idéntico a sí mismo y uno”. Destaquemos primeramente el nexo entre la cita y el testimonio de Aristóteles (...) es evidente que Aristóteles se refiere a este texto.>>⁶⁸⁷⁶

En cierto sentido el ‘sí mismo’ característico del budismo y el ‘principio de identidad’ (que tanto nos interesa) enunciado por la filosofía griega (y sus proyecciones posteriores) comparten el metódico uso de la contradicción programática (como proyecto):

<< (...) este principio [principio de identidad] no fue reconocido, en tanto que principio, por la filosofía griega sino que fue enunciado por Leibniz según la definición “hay identidad entre el sujeto y la suma de sus predicados”: la suma de los predicados es la definición. Es cierto que en Aristóteles existe ya este principio aunque no en la formulación leibniziana. La formulación más usual del principio, $A=A$, para los griegos no es un principio lógico sino una propiedad del ser. Es por ello que Parménides no lo formula, ni consciente ni inconscientemente. Sin embargo, podemos encontrar ya en Parménides el principio de contradicción, aunque no en una definición rigurosa, mientras que en Zenón este principio es la premisa de todo su filosofar. Puede ser que lo hubiera encontrado ya enteramente elaborado en la especulación de Parménides, pero el continuo y riguroso uso que hace de él es un mérito original suyo.>>⁶⁸⁷⁷

En este sentido proyectivo de la filosofía, en el devenir de la paradoja por la historia aparecen (‘circularmente’) grandes nombres como Parménides, Zenón, Aristóteles, Kant:

<< Zenón se coloca en una posición modesta en relación a Parménides: hace una defensa, viene en “ayuda”, de la tesis del maestro, pero el planteamiento de tal defensa es absolutamente original. Hasta el punto de que en el ámbito de la historia de la filosofía occidental su importancia es enorme: lo demuestra la seriedad con la que los más grandes metafísicos han tomado en consideración -para superarlas- las aporías zenonianas (Aristóteles, Kant).>>

... la filosofía paradójica, abre infinitas (“incognoscibilidad de lo infinito”) posibilidades a otras disciplinas (incluso científicas) añadiendo grandes nombres como Leibniz y Newton:

<< Los testimonios más precisos y detallados sobre la formulación de las famosas aporías proceden de Aristóteles, que primero las expone y luego las contradice. El problema de Zenón se relaciona con el origen de la matemática moderna (Leibniz, Newton). El problema es el concepto de infinito y la tentativa de resolver el infinito en términos finitos; de ahí deriva el cálculo infinitesimal. Por ello, por el planteamiento del problema, Leibniz y Newton intentaron resolver también las aporías zenonianas, a pesar de que, como es natural, no entraran en la polémica de Zenón. El punto fuerte de Zenón es precisamente la incognoscibilidad de lo infinito, mientras que la matemática moderna busca justamente su cognoscibilidad.>>⁶⁸⁷⁸

⁶⁸⁷⁶ *Op. cit.* p.86

⁶⁸⁷⁷ *Op. cit.* p.44

⁶⁸⁷⁸ *Op. cit.* p.23

El *satori* puede aparecer como final del zen, pero no obstante la vida continúa, cuando “transforma su propia vida en una obra creativa” y observamos como los últimos “DIEZ PUNTOS característicos del ZEN según Suzuki” devienen artísticos, escultóricos incluso en el último punto (¿final?):

<< viii) Al quedar la mente liberada, en su mismidad, de todos los complejos intelectuales y ataduras moralistas, se abre a todo el mundo sensorial en toda su multiplicidad, y descubre valores escondidos hasta entonces. De esta forma, se abre un mundo al artista lleno de maravillas. >>

... por consiguiente, en este texto de Daisetz Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, (Charles, E. Tuttle, Tokyo, 1988), estudiado por Lanzaco, la “mismidad” interiorizada se evidencia como liberadora identidad indefinible:

<< ix) El mundo del artista, lleno de creatividad, viene directamente de la intuición y surge de las “mismidad” de las cosas. Así, crea las formas y sonidos de la falta de forma y de la falta de sonidos.

x) El hombre-ZEN es un artista en la medida y al igual que el escultor con su cincel forma una estatua dando vida a una masa inerte de materia, y así transforma su propia vida en una obra creativa. >>⁶⁸⁷⁹

Conclusivamente inconcluso aparece también el concepto ‘final’ en la filosofía occidental, una paradigmática e histórica paradoja circular, un final / principio que utiliza la racionalidad, pero la trasciende:

<< JUEVES 19 NOVIEMBRE 1964. Zenón es una inteligencia extremadamente refinada, que presupone todo un trasfondo histórico donde situarlo, pero del que no alcanzamos a saber casi nada. Las aporías que suscitó están tan por encima de la banalidad y tienen una sutileza teórica tan sabia que no han podido ser superadas. Zenón enunció una posición final de la filosofía; y sin embargo se encuentra al principio de la historia de la filosofía: por ello no alcanzamos a ver cómo maduraron históricamente sus enunciados. (...) Zenón desarrolla el discurso con una argumentación racional, y esto constituye un hecho enteramente nuevo. >>⁶⁸⁸⁰

02.9 FASES DEL PROCESO PROYECTUAL

Pasemos ahora a considerar la progresión evolutiva como concepto común en la disciplina proyectiva, que conduce a la realización y no sólo de la obra. Dado que entendemos cierta sintonía actitudinal (concepto común / compartido) de la progresión evolutiva con la disciplina espiritual, que en diferentes etapas se orienta hacia la realización y que en el lenguaje de la naturaleza sería equiparable a filosófica ascensión a un monte (*Carmelo* incluso).

⁶⁸⁷⁹ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.314

⁶⁸⁸⁰ COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006, p.21

02.9.01- Construyendo la realización

La realización de la obra atraviesa diferentes fases, como parte de un proceso donde se alternan creativamente proyecto y construcción. Precisamente el “objetivo de este libro” de Strike es relacionar la *construcción* y los *proyectos*:

<< El objetivo de este libro es estudiar y conocer con más detalle cómo evolucionan las innovaciones en el campo de la construcción y hasta qué punto influyen en el diseño arquitectónico.

Como primera medida, es necesario tener en cuenta cómo interactúan los numerosos requisitos físicos y emocionales de los edificios. Históricamente, el proyectista y el constructor de un edificio eran la misma persona y, por tanto, la interacción se producía de manera natural. Sin embargo, ha habido una tendencia cada vez mayor a separar ambas funciones: a un lado, consultores de proyectos, arquitectos e ingenieros proyectistas; y al otro, constructores, gestores y contratistas. >>

... lo que desde una valoración del *zeitgeist* aporta el concepto de una doble “fecundación cruzada” que nos abre a otra dimensión de la circularidad (no viciosa) revisando algunos históricos paradigmas en la “interacción” proyecto / construcción que incluso utilizan ciertas “ironías”:

<< En estos momentos, la interacción entre los dos grupos se considera un proceso en las dos direcciones, una fecundación cruzada. El proyecto puede guiar la construcción y la construcción puede guiar el proyecto. Esta idea requiere un minucioso estudio. Por una parte, los proyectistas pueden modificar y manipular la construcción para conseguir un efecto concreto; ésta es una idea que repugnaba a los racionalistas pioneros del Movimiento Moderno de principios del siglo XX, pero que fue explotada por arquitectos como Robert Venturi en los primeros años de la década de 1960 para conseguir unas metáforas históricas y esas ironías contextuales que fueron típicas del movimiento posmoderno. >>⁶⁸⁸¹

El “proceso proyectual” tiene un desarrollo temporal que habitualmente en arquitectura se suele organizar en “tres distintos períodos”, que van desde el proyecto a la construcción y que nunca pueden caer en el ‘ensimismamiento’:

<< (...) todo el proceso proyectual, al menos por lo que se refiere a la arquitectura, puede dividirse esquemáticamente en tres distintos períodos, (...) aunque el período central es el que mayormente interesa al trabajo proyectual de construcción de la imagen del futuro objeto-arquitectura, esta fase sin embargo no puede abordarse en sí misma, desatendiendo la anterior y la siguiente, sin poner en peligro el resultado final de la obra. >>

... no obstante, el magisterio de Quaroni le lleva a proponer “cuatro fases del proceso de actuación” que se imponen cuando se toma conciencia de los “vínculos” existentes:

<< Para ser más exhaustivos debemos decir que el proceso completo de actuación sobre el territorio consta de cuatro fases y no de tres, debiendo añadir a las tres que con cierta impropiedad hemos llamado “proyectuales” una cuarta fase, la del disfrute-gestión, y veremos que es importantísima dados los vínculos que impone a la proyectación. >>⁶⁸⁸²

Más allá de la ortodoxia, Strike aprecia un círculo no vicioso proyecto-obra-proyecto un tanto heterodoxo fundamentado en “una mezcla particular”:

<< (...) la construcción puede llevar a la solución del proyecto; la razón de ser de la técnica constructiva se puede considerar el motor que influye en la solución del diseño. En realidad, la mayoría de las soluciones son una mezcla particular de ambas cosas. >>

... y, cuando se toma en consideración la “estética”, da lugar a “dos vías” relacionadas con la preexistencia y con la novedad:

<< (...) es preciso considerar cómo influye esa estética, inherente a la construcción, en el proyecto; y para ello hay dos vías. La primera es el modo en que el proyectista selecciona y utiliza los materiales y los métodos de montaje existentes, para crear así un edificio en el que se alcance la maestría gracias a un entendimiento coherente y sensible de las características de los materiales utilizados, y gracias a cierta empatía con la naturaleza y el carácter distintivo de la manera de levantar el edificio. La segunda vía es el

⁶⁸⁸¹ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.17

⁶⁸⁸² QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.28

modo en que se integran gradualmente en la industria de la construcción los nuevos materiales y los nuevos métodos de montaje, para proporcionar así al diseñador una extensa gama de soluciones y un mayor número de opciones de diseño. >>⁶⁸⁸³

En la fase denominada “programación”, que es la “primera” de las *cuatro fases del proceso de actuación* propuesto por Quaroni, la realidad del “lugar” tiene una especial valoración:

<< La *primera fase* es la que llamaremos de la *programación*; es la fase en la que se ponen a punto, después de los correspondientes análisis previos, las opciones básicas de las cuales deberá partir posteriormente la proyectación. Opciones que pueden afectar no sólo al programa a realizar y al terreno adecuado sino también a la cantidad y a la calidad que entrarán en el proyecto, a determinadas características propias irrenunciables (...), así como a los criterios de disfrute (título de usufructo del edificio por el beneficiario, es decir, alquiler, venta, etc.) y de gestión paralela (quien es responsable por ejemplo, de su manutención, quien de la administración y así sucesivamente).

Esta fase deberá tener en cuenta de modo particular los condicionamientos de partida determinados por el carácter del cliente y por las características del lugar que no pueden desdeñarse (suelo, materiales de construcción, mano de obra, etc.) >>⁶⁸⁸⁴

... desde otra perspectiva arquitectónica Gehry también valora “la realidad” como estímulo creativo:

<< Gehry nunca ha considerado la realidad como un obstáculo, sino más bien un aliciente. “Ahora soy más atrevido, pero no quiero dar rienda suelta a mis ideas. La libertad absoluta no suele ser buena. Prefiero que la gente me encargue cosas y entonces empiezo a pensar en el marco de lo que me han propuesto. (...)”. >>⁶⁸⁸⁵

... si el lugar interesa desde el comienzo (o ‘casi’, como veremos) a un ‘arquitecto-estrella (incluso de cine)’ como Gehry, el cineasta Guerín es reconocido por los arquitectos ‘colegiados’ por su acercamiento a la realidad profesional, utilizando un lugar muy concreto:

<< “El arquitecto esbirro es como el cineasta funcionario”.

José Luis Guerín (Barcelona, 1960) recibió el pasado miércoles el Premio Titanio que entrega la delegación vizcaína del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro (COAVN), como reconocimiento a su película *En construcción*, un documental que narra la demolición del Barrio Chino de Barcelona para construir un nuevo complejo urbano y que le ha servido para profundizar en sus reflexiones sobre la arquitectura y el cine. >>

Esta ‘obra’ se manifiesta explícitamente procesual desde su mismo título (*En construcción*) y necesariamente vital cuando la “mirada a la persona” forma parte del proyecto:

<< Guerín destaca que *En construcción* se nutre de lo que la cotidianeidad oculta. “Trato de visibilizar las grandes cosas y las miserias que se encuentran en la obra y sus alrededores. Yo creo que los buenos arquitectos también incorporan a su proyecto esa mirada a la persona que va a vivir esa construcción. Los esbirros de promotores y especuladores, esos arquitectos de los que sólo interesa la firma, tendrían el equivalente en el cine en lo que llamo el cineasta funcionario” >>⁶⁸⁸⁶

La segunda fase estudiada por Quarioni resulta ser la más propiamente referida (identidad) al concepto de proyecto, observando como fluctúa entre los términos “proyectación” y “*design* del objeto”:

<< La *segunda fase* es la que llamaremos de la *proyectación*, usando este término en su sentido restringido (ya que la misma palabra puede emplearse par designar, ampliando su significado, a todo el proceso, desde el comienzo de la programación hasta la utilización del producto terminado por sus

⁶⁸⁸³ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.18

⁶⁸⁸⁴ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.28

⁶⁸⁸⁵ PIQUER Isabel, *Frank Gehry arquitecto- “La tecnología ha cambiado la relación del arquitecto con su obra”*, El país - 19/5/2001, p.28

⁶⁸⁸⁶ CRESPO Txema G. *Arquitecturas - José Luís Guerín*, El País - País Vasco, 19 enero 2003, p.8

beneficiarios), y es la fase en la que se piensa, se estudia y se construye, por aproximaciones sucesivas y por aproximación cada vez más grandes, el *design* del objeto. >>

... y que se desglosa en varias “fases internas”, la inicial, el anteproyecto y la ejecutiva:

<< Las fases internas del *design* suelen ser tres: una fase inicial de planteamiento que puede proponer incluso soluciones alternativas; una segunda fase de *anteproyecto*, en la que la alternativa adoptada se desarrolla esquemáticamente a escalas pequeñas teniendo en cuenta las críticas hechas por el cliente y por el mismo proyectista después del planteamiento; una tercera fase *ejecutiva*, en la que el proyecto se desarrolla teniendo en cuenta las observaciones que ha sido posible hacer al anteproyecto y que comprende el desarrollo de todos los diseños necesarios para la obra; diseños que se podrían llevar a cabo teniendo en cuenta los diversos modos de proyectar (...) >>⁶⁸⁸⁷

Estos “diversos modos de proyectar” pueden ser tan peculiares como el utilizado por Gehry, que desmitifica el proceso proyectivo, trabajando entre la arquitectura y la escultura:

<< Frank Gehry (Toronto 1929) no trabaja sobre el papel, sino en tres dimensiones, y sus esbozos se convierten en esculturas. El creador del Museo Guggenheim de Bilbao inauguró ayer una retrospectiva en Nueva York, que en otoño viajará al País Vasco, en la que puede explorarse su proceso creativo a través de 40 maquetas. El arquitecto afirma que la tecnología ha cambiado la relación con su obra y le ha permitido ser el máximo responsable de sus creaciones. >>

... precisamente esta identidad ‘bi’-disciplinar es la que se expone ‘artísticamente’ en el Guggenheim y que nos interesa especialmente porque “se centra en el proceso” de “creación en las construcciones”:

<< Las exposiciones suelen mostrar resultados: cuadros, esculturas, objetos. La retrospectiva que inauguró ayer el Museo Guggenheim de Nueva York sobre la obra del arquitecto norteamericano de origen canadiense F.G. se centra en el proceso, la trayectoria creativa que lleva desde los garabatos desestructurados del artista hasta las formas más audaces de sus edificios.

El proceso de creación en las construcciones de F.G., de 72 años, se ve, se toca. Más de cuarenta maquetas, de tamaño descomunal, muestran las dudas, las decisiones y las ideas, que finalmente desembocaron en el Museo ... Gehry no funciona sobre el papel, sino en tres dimensiones y sus esbozos se convierten en esculturas. >>⁶⁸⁸⁸

En la tercera fase estudiada por Quarioni se realiza una sorprendente manifestación sobre el devenir proyectivo (proceso) hacia la “realización”, afirmando que el proyecto no acaba con la construcción:

<< La *tercera fase* es la de la *actuación*; es la fase durante la cual se pasa del proyecto a su realización. (...) Llegados a este punto es conveniente recordar que la actuación de un proyecto no se agota con el fin de la construcción del objeto en sí y por sí sino que se completa con las necesarias obra de organización externa, que son igualmente importantes. >>⁶⁸⁸⁹

Pero antes de esta “realización”, entre el proyecto y la obra se encuentran muchos intermediarios, para (como afirma Ghery) conseguir metafóricamente:

<< (...) llevar el esbozo a la piedra. “Lo que pide el cliente es un objeto de deseo. El arquitecto debe pasar con él por todos los obstáculos del presupuesto, de la burocracia, de los permisos. Y luego llega el contratista y dice que arreglando un poco esta línea se ahorran 100.000 dólares. Es una lucha, pero siempre me ha fascinado este aspecto y he hecho todo lo posible para tratar de profundizar las relaciones con las aseguradoras, los abogados y la industria de la construcción”. >>

En este proceso propio de cierto tipo de arquitectura luego aparece la “presentación”, incluso pública y utilizando a la “prensa”:

⁶⁸⁸⁷ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.29

⁶⁸⁸⁸ PIQUER Isabel, *Frank Gehry arquitecto- “La tecnología ha cambiado la relación del arquitecto con su obra”*, El país - 19/5/2001, p.28

⁶⁸⁸⁹ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.30

<< ¿Es más difícil ser un genio reconocido que seguir cultivando la fama de marginal? “Tiene sus cosas buenas y malas. Ahora no tengo problemas de dinero y me da más libertad para explorar mis ideas. Pero gasto mucho tiempo en esto”. (se refiere a la prensa, a la presentación) >>⁶⁸⁹⁰

La “cuarta fase” y última del “proceso de actuación” que estudia Quarioni valora al ‘humano’ usuario que gestiona la obra:

<< Con la tercera fase acaba el “proceso de proyectación” y comienza la última y cuarta fase que debería concernir a la proyectación sólo en fase de orientación, en fase de programa. Esta última fase de *gestión* se refiere a la relación entre el cliente y el usufructuario; en el caso de un barrio por ejemplo, la relación podrá ser la existente entre una institución estatal y el inquilino al que se alquila el apartamento, quedando a cargo del cliente-propietario la contratación y la manutención; (...) >>⁶⁸⁹¹

En la obra de Guerín el devenir temporal es fundamental y ‘realmente’ extenso. Una parte de este desarrollo temporal se ha dedicado al ‘humanismo’, concluyendo en un natural “paralelismo” cine / arquitectura:

<< Entre 1998 y 2000, Guerín y un grupo de alumnos del *master* de Documentales de Creación impartido en la Universidad Pompeu Fabra rodaron más de 120 horas de imágenes de las que se montaron dos y cuarto. Pero también ha supuesto la inversión de horas en otro campo: el estudio de lo que es una construcción, a partir de la charla con arquitectos, yeseros, albañiles,... Y el estudio del pensamiento de los grandes arquitectos del siglo XX. “Me sorprendieron mucho los textos teóricos de Mies Van der Rohe, Lloyd Wright, Le Corbusier y, sobre todo, Adolf Loos”, comenta. “Incluso llegué a establecer un paralelismo entre las reflexiones de ciertos cineastas y las de arquitectos. En el caso concreto de Loos cuando habla del delito del ornamento, que tiene su eco preciso en Rossellini o Bresson, cuando dicen eso de ‘nada de bellas imágenes, sólo las justas y necesarias’ “, explica Guerín. >>

... en este sentido el protagonismo del lugar arquitectónico es naturalmente para “la gente que lo habita”:

<< “(...) entendía que la manera más noble de mostrar el Chino [Barrio] era delegarlo en sus habitantes. Un barrio es la gente que lo habita. Quería mostrar además cómo se reemplaza una morfología humana por otra”, recuerda. En el fondo, latía la preocupación por el respeto a la memoria popular. “Antes de hacer la película pensaba que la arquitectura era más perdurable que el cine, pero luego he visto que no, que pocas casas superan la edad del cine. El que con esa impunidad se haya barrido todo un barrio para hacer un trazado distinto en una desconsideración hacia esa memoria popular”, concluye el cineasta. >>⁶⁸⁹²

Pero sobre todo Guerín destaca que más allá de la presentación espectacular necesariamente fotogénica deberían valorarse otras realidades, incluyendo “la vida de las personas” y entonces la arquitectura adquiere una dimensión “social”:

<< “El despotismo de la fotogenia es uno de los problemas más sangrantes de la arquitectura”. Lo dice un cineasta que tras esta inmersión en el mundo de la construcción ve con preocupación cómo se juzgan los edificios a través de fotografías, cuando la arquitectura depende de muchos otros factores, como la vida de las personas, el clima, la acústica, el precio, la actitud social. >>⁶⁸⁹³

Quarioni, al resumir su “rápido análisis de las cuatro fases”, valora la importancia de las interconexiones, particularmente entre aspectos externos e internos:

<< De este rápido análisis de las cuatro fases de actuación debería quedar claro (...) la necesidad, en la fase intermedia de la proyectación propiamente dicha, en sentido estricto, de una referencia clara a las cuatro fases; en consecuencia debe quedar clara la importancia de que a la fase de la propia proyectación preceda siempre una fase de programación, como fase que establece aquellas opciones básicas que pueden ser “externas” a una de las fases pero que, en cuanto son “internas” con respecto a otras, deben tenerse en la debida cuenta durante todo el proceso de actuación. >>

⁶⁸⁹⁰ PIQUER Isabel, *Frank Gehry arquitecto- “La tecnología ha cambiado la relación del arquitecto con su obra”*, El país – 19 / 5 / 2001, p.28

⁶⁸⁹¹ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.31

⁶⁸⁹² CRESPO Txema G. *Arquitecturas - José Luís Guerín*, El País - País Vasco, 19 enero 2003, p.8

⁶⁸⁹³ *Ibidem*.

Pero, sobre todo, en este balance final nos interesa, cómo destaca la absoluta necesidad de un “vinculo entre las distintas fases” (en obligada continuidad por tanto), para concluir en un *proyecto integrado* (nuestro próximo capítulo ‘terminal’):

<< Sobre todo debe resultar evidente que es necesario un estrecho vínculo entre las distintas fases: en algunos casos muy simples es sólo una persona la que hace todo (...) >>⁶⁸⁹⁴

En otros casos las vinculaciones también implican la “mezcla” entre azar y planificación, ejemplificada en un proyecto de MVRDV:

<< Desde el aire, el conjunto Hageneiland se asemeja a un tablero de Monopoly, con sus casitas modulares de colores vivos colocadas sobre las casillas repetidas de un solar perfectamente regular, manifestando la mezcla de azar y deliberación que corresponde al juego. >>

... aquí se mezcla el rigor mercantil del Monopoly con otros juegos infantiles arquetípicos, así en Hageneiland:

<< la rigurosa repetición del sistema constructivo (hastiales y muros medianeros de hormigón entre los que se colocan carpinterías y fachadas normalizadas) se palía con una combinación de revestimientos de materiales y colores diferentes (baldosas cerámicas, tejuelos de madera, chapas de aluminio y paneles de poliuretano) para componer un conjunto de extraña seducción, ingenuo y metafísico, estricto y estocástico, amable y arquetípico como un dibujo infantil, pero también caprichoso como el campamento fortuito de un rey de cuento. >>⁶⁸⁹⁵

También otro arquitecto muy creativo, como es Gehry, se interesa por la mezcla proyectiva, entre la intuición y la sorpresa:

<< (...) para mí es importante saber cómo hago las cosas, pero buena parte de ello es intuitivo. Si supiese por anticipado lo que iba a hacer, no lo haría. Así que, bueno, es como si algo se desplegara. >>⁶⁸⁹⁶

... y Gehry desvela la “magia” del proceso proyectivo:

<< “La gente siempre piensa que esto es un acto de magia. Es un error. Me agrada que finalmente se pueda ver cómo he llegado a construir mis obras. Sé que trabajo de una forma completamente original. La mayor parte de los arquitectos no recurre a estos modelos carísimos y extravagantes” >>⁶⁸⁹⁷

Así el juego con maquetas de arquitectura deviene natural en el proceso proyectivo del veterano Gehry y de los jóvenes arquitectos de su estudio norteamericano:

<< Pregunta.- Así que todo empieza con esas maquetas del emplazamiento, cierta idea del volumen y de las necesidades, y luego tú haces los croquis. / R.- Sí, croquis y maquetas, y croquis y maquetas... P.- Pero esas maquetas las hacen otras personas, ¿no? / R.- Sí, a partir de los croquis. Y también aportan cosas propias. A estas alturas ya saben cómo jugar conmigo. >>⁶⁸⁹⁸

En Europa los jóvenes arquitectos de MVRDV también practican con los juegos de construcción pero, paradójicamente, también se asocian con rígidas construcciones adultas e inhumanas, afines a la tipología industrial y militar:

<< El estudio de los holandeses MVRDV (Winy Maas, Jacob vanRijs y Nathalie de Vries) propone renovar la construcción residencial con la combinación azarosa y juguetona de las mismas formas elementales que se emplean en la arquitectura de las naves industriales, las casetas de obra o los barracones militares. >>⁶⁸⁹⁹

Por el contrario, en nuestro contexto nacional Guerin, en su aclamada película *En construcción*, se interesa por una arquitectura auténticamente humana. “Presupuesto” y

⁶⁸⁹⁴ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.31

⁶⁸⁹⁵ FERNANDEZ-GALIANO Luís, *Juegos de construcción*, El País 15/3/20003 - Babelia p.21

⁶⁸⁹⁶ COLOMINA B., *Una conversación con Frank Gehry. (I) El Proceso del Proyecto*, El Croquis 117, p.6

⁶⁸⁹⁷ PIQUER Isabel, *Frank Gehry arquitecto- “La tecnología ha cambiado la relación del arquitecto con su obra”*, El país - 19/5/2001, p.28

⁶⁸⁹⁸ COLOMINA B., *Una conversación con Frank Gehry. (I) El Proceso del Proyecto*, El Croquis 117, p.8

⁶⁸⁹⁹ FERNANDEZ-GALIANO Luís, *Juegos de construcción*, El País 15 / 3 / 20003 - Babelia p.21

humanismo (“vida de las personas”) comparten protagonismo en la “ubicación de una ventana”:

<< Al director barcelonés lo que de verdad le interesa es la implicación del creador en su obra. “Cuando el arquitecto piensa verdaderamente en la distribución de espacios, en la ubicación de una ventana, en los materiales, está incidiendo en la vida de las personas. Este arquitecto con convicciones seguro que tendrá fricciones con los promotores cuyos intereses suelen ser muy parecidos a los de los productores de cine: acabar la película en menos tiempo, con menos presupuesto, con menos materiales”. >>⁶⁹⁰⁰

En Estados Unidos Ch. Alexander también coloca una ventana ‘humanamente’, tal como propone en “Patrón 221. Puertas y ventanas naturales” del proceso proyectivo / constructivo:

<< Encontrar la posición adecuada de una puerta o una ventana es un asunto delicado. Y son muy pocos los procedimientos de construcción que lo tienen en cuenta.

Con los métodos actuales, esa delicadeza en la colocación de una ventana o una puerta casi se ha desvanecido. (...)

Importa también percatarse de que la localización final de puertas y ventanas sólo puede hacerse sobre el terreno, una vez colocado el entramado del edificio. Es imposible hacerlo sobre el papel. En cambio, a pie de obra resulta algo directo y natural: simule los huecos con listones de madera o cuerdas y muévalos hasta que su situación le satisfaga; preste mucha atención al encuadre de la vista y al tipo de espacio que crea dentro. >>⁶⁹⁰¹

Gehry a su manera (maquetas) también valora el “contexto”, aunque destaca que la primera fase es “conseguir el encargo”, pasando a un segundo lugar la valoración del lugar con fotos, maquetas y vivencia *in situ*:

<< Lo primero que hacemos es conseguir el encargo [Risas] Y luego hacemos una maqueta del emplazamiento y de su entorno: el contexto. Y hacemos un montón de fotos del contexto. Y pasamos el tiempo allí.

Sí, lo observamos todo, intentando imaginarnos realmente cuál es el problema, cómo lo vamos a plantear, donde vamos a encajar nuestro edificio. Luego hacemos bloques, unos pequeños bloques de madera, para el programa; y les asignamos un código de color, (...) Y luego empezamos a observar estos volúmenes en relación con el contexto. Y una vez que tenemos eso en la cabeza, podemos comprender el impacto visual del programa en su emplazamiento. Luego yo hago croquis de distintas formas de plantearlo. (...) Con esos bloques, cuando ya los tengo en la cabeza, he captado la escala y he hecho mis croquis, entonces es cuando se los paso a Anand [Devarajan], Craig [Web] y Edwin [Chan]. >>

Finalmente los “croquis” y las “maquetas” entran en diálogo creativo / procesual:

<< Pregunta.- Tus socios. R.-Sí. Así es como hablo con ellos. P.- ¿Con los croquis? R.- Sí. Entonces ellos empiezan a hacer maquetas que evocan esos croquis. En ese punto, Edwin y Craig pueden avanzar mucho, y lo saben. (...) Pero es un debate, un diálogo. >>⁶⁹⁰²

Aquellos juegos de construcción de Ghery o MVRDV en cierta medida forman parte del histórico devenir de “viejos juegos de construcción”, como los de Froebel que ya interesaron a Wright en los que entra en juego el “dinero”:

<< Los prismas, cilindros, pirámides y arcos de madera pintada que componían los viejos juegos de construcción (similares en su concepto a los míticos bloques de Froebel que figuraban en la infancia de tantos maestros modernos, de Wright en adelante) educaban al niño en el orden geométrico y el equilibrio estático; en contraste, las casitas y los dados del Monopoly entrenan al joven en las estrategias inversoras y los riesgos aleatorios, suministrando un modelo más dinámico, verídico y cínico de la ciudad contemporánea, un territorio gobernado por el dinero y el azar. >>⁶⁹⁰³

Algo que también sucede actualmente en la arquitectura pero también en el cine, dos industrias regidas por “el capital” como recuerda Guerín:

⁶⁹⁰⁰ CRESPO Txema G. *Arquitecturas - José Luís Guerín*, El País - País Vasco, 19 enero 2003, p.8

⁶⁹⁰¹ ALEXANDER Christopher, et alt. *A pattern language / Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.907

⁶⁹⁰² COLOMINA B., *Una conversación con Frank Gehry. (I) El Proceso del Proyecto*, El Croquis 117, p.7

⁶⁹⁰³ FERNANDEZ-GALIANO Luís, *Juegos de construcción*, El País 15/3/2003 - Babelia p.21

<< Hay más puntos en común. El arquitecto y el cineasta son los únicos creadores que necesitan de una industria para realizar su obra, lo que les aparta del poeta, el pintor o el coreógrafo. “Entonces, hay actitudes morales de los dos frente a las tensiones con el capital. Cada vez que asistimos a la victoria de una buena idea sobre los intereses del capital, se debería considerar como una celebración”. >>⁶⁹⁰⁴

Retomando la citada concepción lúdica / arquitectónica pasemos a estudiar ciertos procedimientos artísticos en la arquitectura de MVRDV entre los que destacamos el “método paranoico-crítico” de Dalí, pero también otros próximos al trabajo de Johan Huizinga, *Homo Ludens; Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur* (Pantheon, Ámsterdam / Leipzig, 1939) que Fernández-Galiano también referencia en su versión castellana (*Homo Ludens: El juego como elemento de la Historia*, Azar, Lisboa, 1943):

<< Esta obra del estudio de Rotterdam MVRDV (...), es parte de la trayectoria experimental de un joven equipo que en poco más de diez años de actividad ha producido un alubión de proyectos memorables (desde las secciones alabeadas de la sede de la cadena de televisión VPRO (...) hasta la superposición surreal de paisajes en el pabellón holandés de Hannover), basados todos en la capacidad de producir complejidad con elementos sencillos, que se barajan y compactan en combinaciones casuales o maclas laberínticas; un procedimiento que proviene tanto del daliniano método paranoico-crítico de su maestro Rem Koolhaas como de las experiencias antropológicas en los años cincuenta de Aldo Van Eyck o Alison y Peter Smithson (...) que intentaron en la senda del *homo ludens* de Huizinga, hacer de la arquitectura un juego serio. >>

... interesándonos también la referencia procesual a los surrealistas “cadáveres exquisitos” desde la arquitectura:

<< La misma mixtura de precisión y delirio está presente en otra realización residencial del equipo, un gran bloque de apartamentos bautizado como Silodan, que sobre un muelle industrial de Amsterdam agrupa una mareante variedad de viviendas en una colosal pieza monolítica, donde el rigor prismático se reviste con un inesperado collage de tipos de fachada, ritmos de fenestación, materiales, colores y texturas para construir un objeto insólito cuyo *patchwork* remite al pintoresquismo de la ciudad holandesa tradicional, pero también a los juegos surrealistas de los cadáveres exquisitos. >>⁶⁹⁰⁵

Como en nuestra tesis, se utilizan los procedimientos del *patchwork* y el *collage*, observando que este último también forma parte del proceso proyectual de Gehry, que reconoce su “inspiración” artística:

<< Encontró siempre más inspiración entre los artistas que entre sus colegas arquitectos. Ha colaborado con Claes Oldenburg y con Richard Serra. “Siempre me ha interesado la pintura porque trata de la superficie. Yo intento trasladar los valores de la pintura a una superficie dura, conseguir en los edificios el mismo efecto que en los cuadros. Es un proceso muy complicado en el que siempre te arriesgas a perder mucho”. >>

... aunque el “proceso” puede ser “muy complicado” y dilatado en el tiempo (“un proyecto que tardó un decenio en gestarse”):

<< (...) a menudo es más sencillo utilizar palabras como *collage* o instalaciones para describir una obra a medio camino entre los mundos de la escultura y la arquitectura. Buscando su vocabulario, Gehry ha recurrido a todo tipo de materiales, empezando por la chapa ondulada de sus primeros modelos hasta el titanio de los últimos, pasando por el cartón de su serie de muebles *Easy edges* y *Rough edges*. El estudio del material puede tardar tres años cuando, por ejemplo, se trata de encontrar la madera adecuada que “suene bien” en el auditorio Walt Disney, un proyecto que tardó un decenio en gestarse. >>⁶⁹⁰⁶

A partir de las “maquetas” Ghery se dirige hacia niveles más trascendentes, preguntándose sobre el ‘sí mismo’ (“conversación conmigo mismo”) orientado hacia una finalidad / ‘realización’, en la que el proceso seguido (mediando la maqueta) es la

⁶⁹⁰⁴ CRESPO Txema G. *Arquitecturas - José Luis Guerín*, El País - País Vasco, 19 enero 2003, p.8

⁶⁹⁰⁵ FERNANDEZ-GALIANO Luís, *Juegos de construcción*, El País 15/3/2003 - Babelia p.21

⁶⁹⁰⁶ PIQUER Isabel, *Frank Gehry arquitecto- “La tecnología ha cambiado la relación del arquitecto con su obra”*, El país - 19/5/2001, p.28

observación del devenir de los pensamientos que también práctica la meditación *za-zen* (en Gehry “la trayectoria seguida por el pensamiento”):

<< P.- Has dicho algo sobre un diálogo. Según parece, las maquetas también son el vehículo de esa conversación.

R.- Es una conversación para mí, una conversación conmigo mismo, pero también con mis compañeros y con el cliente. Y es que al cliente también le enseño todas esas maquetas de trabajo. Las llamo maquetas *shreck* (fantasma) (...) Son maquetas que asustan, (...) Pero con ellas se muestra la trayectoria seguida por el pensamiento; y me gusta hacerlo porque les da una idea de lo que estoy pensando mientras lo estoy haciendo. Cuando llegamos al final, comprenden cómo he llegado ahí, y eso no es algo arbitrario. Se trata de un proceso cuidadosamente planeado, aunque al principio no supiésemos dónde iba a terminar. Es un proceso muy seguro, y que lleva a una conclusión en un tiempo razonable y dentro del presupuesto. Así que durante el proceso de diseño, es el control presupuestario lo que nos lleva hasta un final en el que hay algo que puede construirse, en vez de algo que está fuera del abanico de nuestras posibilidades. >>⁶⁹⁰⁷

Para llegar a lo más alto, incluso por encima de las montañas (a las que luego ascenderemos con Petrarca) recordamos que Gehry utiliza un “programa informático” con el que habitualmente se diseñan aviones:

<< Desde hace unos años, Gehry ha transformado en realidad sus borradores gracias a CATIA, un programa informático que Boeing utiliza para diseñar sus *jets*, entre ellos el Jumbo 777. Lo usó para Bilbao. “(...) Los ordenadores han permitido juntar a todos los actores de un proyecto, el contratista, el ingeniero y el arquitecto. La tecnología ha cambiado la relación del arquitecto con su obra, le permite ser el máximo responsable”. >>⁶⁹⁰⁸

02.9.02- Tesis filosófica / mística

El proceso de integración de proyecto / realización constructiva y el proceso de individuación filosófico-espiritual comparten el concepto de fases sucesivas. Pero también la valoración del término “Sí mismo” relacionado con el ego, en tanto *proceso de individuación* orientado hacia la integración (como el *proyecto integrado* en nuestro último capítulo). Aspecto ejemplarmente estudiado por Ceberio y que sigue un proceso del “exterior” al “interior” acorde con las “potencialidades” (fundamento del término proyecto):

<< La individuación es un proceso de integración que trata el descubrimiento del propio ser. El proceso tiene las siguientes fases: una primera fase que abarca la primera mitad de la vida donde nos constituimos como sujetos de acorde con la realidad exterior; y una segunda fase donde nos constituimos como sujetos de acorde con nuestra realidad interior, además de la exterior. Pasamos de la centralidad del ego al *Sí Mismo*. Este proceso viene representado por múltiples símbolos como el árbol alquímico, la montaña, las escalas y las moradas. Todos estos símbolos representan el crecimiento interior que lleva al individuo a estados más elevados de conciencia y en el que se abren nuevas potencialidades humanas. >>⁶⁹⁰⁹

La “fama” (evidentemente relacionada con el ego) “pesa” y Gehry constata que no es posible “escapar de sí mismo”, expresión que se utiliza mucho en la búsqueda espiritual:

<< La fama da más libertad, pero también pesa. Bilbao es una sombra que le persigue. Gehry ya se toma con filosofía las constantes comparaciones entre el museo del Nervión y el proyecto para la futura sede del Guggenheim en Manhattan. “Bilbao fue la suma de unas ideas que ya había utilizado en otros

⁶⁹⁰⁷ COLOMINA B., *Una conversación con Frank Gehry. (I) El Proceso del Proyecto*, El Croquis 117, p.8

⁶⁹⁰⁸ PIQUER Isabel, *Frank Gehry arquitecto- “La tecnología ha cambiado la relación del arquitecto con su obra”*, El país - 19/5/2001, p.28

⁶⁹⁰⁹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.143

edificios. Intento no repetirme, pero uno no puede escapar de sí mismo. Trato de hacerlo pero no puedo crear un lenguaje nuevo para cada edificio. >>⁶⁹¹⁰

Entre luces y sombras el proceso de evolución personal se va orientando hacia la “integración total”. Con la participación del psicoanálisis, la filosofía y la mística, incluyendo la visualización del *mandala*. Elemento utilizado en diferentes culturas para la interiorización, tal como Ceberio referencia en relación con A. García de la Hoz, *Teoría psicoanalítica* (Biblioteca Nueva, 2000, p.102):

<< “Después de pasar por un encuentro con la propia sombra, se llega a las profundas imágenes del inconsciente colectivo, donde sobreviene el encuentro con el *animus* o *anima*, hasta llegar a la integración total, a la totalidad que en muchas culturas y religiones se simboliza por el *mandala*, figura circular que los ascéticos y místicos establecieron para ayudarse en la contemplación. Está claro que estos fenómenos se sitúan fuera de la experiencia cotidiana *normal*, y también fuera de los objetivos de la psicoterapia junguiana. La individuación sólo la alcanzarán muy escasos y escogidos pacientes.” >>⁶⁹¹¹

02.9.03- Mandala facilitador de la evolución

En la *Enciclopedia de Filosofía y Religiones Orientales* aparece la definición y concepción oriental del *mandala* como “proyecto unificado” (precedente de nuestro terminal y sincrético *proyecto integrado*) y lo hace desde una concepción evolutiva y circular:

<< Mandala: palabra sánscrita que significa círculo. Un concepto místico, una ilustración o una estructura tridimensional que representa las fuerzas cósmicas y las verdades universales - “la síntesis de numerosos elementos distintivos en un proyecto unificado”. >>⁶⁹¹²

En el arte más contemporáneo también aparece el *mandala*, incluso como ‘título’ literalmente inserto en la naturaleza:

<< Alberto Carneiro: *El mandala del bosque*, 1999. Árboles, cantos rodados de granito, 700 x 300 x 300 cm. Woodland, Devil’s Glen, Ashford, Wicklow, Irlanda. >>

Incluyendo una orientación meditativa que en Alberto Carneiro procede de un real acercamiento a la cultura oriental:

<< Realizado en la secuencia de una serie de viajes a Oriente, India, China, Japón, en el que a lo largo de varios meses, el artista persiguió sus intereses por el arte y la cultura del otro lado del mundo, este jardín de piedra aparece una vez más marcado por el modelo de estructuración mandálica que, aunque desde siempre presente en su obra, se desenvuelve hoy en una línea de serenidad y de sugestión meditativa.>>⁶⁹¹³

Otros artistas como la escultora Vijali Hamilton llevan mucho más lejos la relación del *mandala* y el viaje que le hace embarcarse en un proyecto de *Una rueda mundial*:

<< En 1986, ya cerca de cumplir los cincuenta años, la escultora estadounidense Vijali Hamilton inició un peregrinaje que duraría siete años. Esta dio la vuelta al mundo, creando esculturas de piedra y realizando teatro ritual en pequeñas comunidades de una docena de países que se encuentran justo sobre el paralelo de la latitud 35, formando un mandala alrededor del mundo. Cinceló y pintó, animales y

⁶⁹¹⁰ PIQUER Isabel, *Frank Gehry arquitecto- “La tecnología ha cambiado la relación del arquitecto con su obra”*, El país - 19/5/2001, p.28

⁶⁹¹¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.144

⁶⁹¹² CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.156

⁶⁹¹³ PINTO DE ALMEIDA Bernardo, *Espacio, tiempo y materia en la obra de Alberto Carneiro*, Arte y parte nº 64 agosto-septiembre 2006, p.18

símbolos en una variedad de paisajes distintos. (...) algunas de estas esculturas de piedra alcanzan tamaños monumentales. >>

... Vijali nos describe su “hazaña” (término utilizado por Cunningham):

<< “Decidí dejar a un lado mi carrera exitosa como escultora de estudio. Con tan sólo una mochila a la espalda, me sumergí en nuevos y extraños mundos, llenos de dificultades imprevistas y de recompensas, al tiempo que me dediqué, también a crear una conciencia global de que somos una gran familia mundial, planetaria.” >>⁶⁹¹⁴

Por su parte la tesis de Ceberio también define el término *mandala*, situándolo en una dimensión planetaria oriental / occidental, entre la ciencia y la mística. Hace referencia a la autoridad de C.G. Jung en el apartado dedicado a los *Mandalas* dentro de *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obras Completas* (Volumen 9/1, Trotta, Madrid, 2002 p.371):

<< *Mandala* es una palabra sánscrita que representa geoméricamente y simbólicamente al universo dentro de la cultura hinduista y budista. También encontramos este tipo de representaciones en otras culturas como las de América, las de Australia e incluso en Occidente. Estas representaciones se utilizan como objetivos meditativos y contemplativos. Jung define el *mandala* como: “En el ámbito de los usos religiosos y en la psicología, designa imágenes circulares dibujadas, pintadas, configuradas plásticamente o bailadas. Creaciones plásticas de ese género las hay en el budismo tibetano y como figuras danzantes hay imágenes circulares en monasterios de derviches. Como fenómenos psicológicos se dan espontáneamente en sueños, en ciertos estadios conflictivos y en la esquizofrenia. Muy a menudo contienen una cuaternidad o un múltiplo de cuatro en forma de cruz o de estrella o de un cuadrado, octógono, etc. En la alquimia hallamos este motivo en forma de *cuadratura circuli*.” >>⁶⁹¹⁵

Jung reconoce en el “budismo tibetano” una gran tradición espiritual que utiliza ‘normalmente’ el *mandala* como proyecto integrado (“ritual vajrayana”) y que Lowenstein entiende como necesariamente asociado al concepto de no-ego al utilizar un material tan impermanente como la arena, en el que la ‘ruina’ constructiva forma parte del proyecto:

<< El Dalai Lama traza guías para hacer un mandala de arena, en un ritual vajrayana. Los mandalas de arena se crean con espíritu de desprendimiento, y, una vez realizados, se destruyen ritualmente. >>⁶⁹¹⁶

Otros artistas occidentales también asumen indirectamente (no necesariamente a nivel formal) la filosofía del desecho, en cierta afinidad conceptual con el *mandala* tibetano en arena y también colectiva / participativa. Lynch en su *análisis del deterioro* valora particularmente “el arte del desecho” de Charles Simonds que:

<< construyó pequeñas aldeas de barro para que la “gente pequeña” en el Lower East Side de Nueva York. Desde 1971 hasta 1976, construyó 250 casas de ese tipo, en emplazamientos inesperados y vulnerables. Algunas fueron destruidas en una hora, la mayoría en pocos días y unas pocas duraron unos cinco años. Construidas de minúsculos ladrillos, las casas aparecían y desaparecían. Había ruinas entre ellas (...) A los niños les fascinaba verle trabajar y se unían a la construcción de las aldeas. Después jugaban con ellas y más tarde las destruían; o quizá luchaban para defenderlas. >>⁶⁹¹⁷

En el budismo tibetano estudiado por Lowenstein el *mandala* aparece como proyecto integrado históricamente, que evoluciona desde el “dibujo” al plano del “monasterio” e incluso alcanza al urbanismo:

<< El dibujo del mandala se usa también, desde los primeros tiempos del budismo tibetano, a una escala mucho mayor. Cuando se empezó a construir el monasterio de Samye al sureste de Lhasa a finales del

⁶⁹¹⁴ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.140

⁶⁹¹⁵ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.144

⁶⁹¹⁶ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.144

⁶⁹¹⁷ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.206

siglo VIII (...) el maestro tántrico Padmasambhava dibujó en el suelo un mandala de los cinco *Jina* Budas. Sobre la base de este mandala se construyó el monasterio, que tenía a su vez la forma de un mandala.

Los monasterios de Lhasa también se construyeron en forma de mandala. En el centro del dibujo está el palacio de Potala del Dalai Lama. En las esquinas de un cuadrado abstracto que se extiende a través de Lhasa están los otros grandes monasterios. >>⁶⁹¹⁸

Esto nos lleva hasta el concepto de una arquitectura-*mandala* donde el “hombre” asume una dimensión espiritual (“medida y modelo del Templo”), debiendo considerarse al respecto el término *Vastu* utilizado en la India:

<< El hombre y sus proporciones armónicas sostienen los grandes modelos occidentales de arquitectura. También las medidas están en relación con el cuerpo del hombre y lo expresan en pies, pulgadas, codos, etc. Algunos creadores piensan que los objetos y construcciones han perdido mucha de su armonía después de la adopción del sistema métrico.

La voluntad de reencontrar el Hombre como medida y modelo del Templo se expresa en la India, a través del mandala, sirviendo de “soporte” al trazado director de las construcciones (*Vastu* – *Purusha* – *Mandala*). >>⁶⁹¹⁹

Si históricamente en Occidente el hombre ‘mediaba’ la arquitectura, en la actualidad podemos encontrar aquí cierta arquitectura-*mandala*. Es el caso del “refugio” creado por Henry Yorke Mann, una arquitectura regida por el *mandala*, dotada de una dimensión espiritual y orientación cosmogónica, que entendemos en cierta afinidad con la concepción china *Mi-tang* o casa del emperador (que más adelante trataremos):

<< *La casa mándala*. Canadá, 1993, (...) el arquitecto canadiense contemporáneo, habla del “flujo de Dios” del cual “emanan obras sagradas.” Los diseños llegan a él de manera natural, “entrando más profundamente a la fuente”. Su hogar, (...), refleja el modelo mandálico desde su pilar central hacia fuera, a los muros que representan los cuatro puntos cardinales. >>⁶⁹²⁰

Cierta arquitectura-*mandala* relaciona el modelo tibetano de arena con el *Vastu-Purusha* de la India:

<< El mándala es un diagrama sagrado, con un alto contenido simbólico, funcional para la elevación espiritual del que busca. Recordemos los complejos mándala de arena de la tradición tibetana que, una vez realizados, son borrados en señal de caducidad de todas las formas. El mándala es, por tanto, un documento sagrado que sirve para transferir los contenidos religiosos al plano análogo del edificio. Por medio de este acto, el contexto de la casa no era ya simplemente la ciudad o el territorio físico en el que aquélla se construía, sino que pasaba a ser también el orden cósmico. >>

... también principio ordenador del “asentamiento” sagrado que impregna toda una concepción proyectiva oriental:

<< En la Antigüedad todo acto de asentamiento en un lugar era siempre un acto sagrado, que implicaba a las divinidades correspondientes. Era tarea del arquitecto, el *sthatpatya*, definir las medidas y proporciones del edificio, pero asimismo presidir los ritos religiosos, ligados al asentamiento. Por tanto no es extraño que exista un mándala como instrumento ordenador de la casa. >>⁶⁹²¹

El mándala del Vastu-Purusha relaciona armónicamente colores, elementos y direcciones con una numerología formalista:

<< (...) 81 cuadrados compuesto de 9 subdivisiones por cada lado, capaces de formar. Para simplificar, pero también porque difícilmente se conseguiría atribuir una función a cada una de las casillas, diremos que el mándala del *Vastu-Purusha* está subdividido entre las más importantes divinidades en 9 partes. Se convierte en un instrumento cosmogónico propiamente dicho, en el que las divinidades vinculadas a las

⁶⁹¹⁸ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.144

⁶⁹¹⁹ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.150

⁶⁹²⁰ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.142

⁶⁹²¹ HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.55

distintas direcciones se asocian a los cinco elementos, los colores, los asuntos propios de la vida humana, etcétera. >>⁶⁹²²

La espiritualidad oriental histórica tiene diferentes identidades, pero en su expresión arquitectónica (“arquitectura hindú y budista”) comparten su interés por *mandalas* y *yantras*:

<< Los dibujos de yantras y mandalas tienen su origen en la estructura del Universo según se lo concibe en la mitología hinduista. En el centro de este Universo mítico, manteniéndolo unido y rodeado por anillos concéntricos de montañas y los cuatro continentes, se yergue el monte Meru, el eje cósmico. Gran parte de la arquitectura hindú y budista ha adquirido la forma de un mandala que representa este dibujo cósmico. >>

Así la arquitectura surge naturalmente (“montañas”) desde el proyecto / dibujo *mandala* que incluye la circularidad (que etimológicamente es *mandala*) en la “cúpula” y que, conectando cielo y tierra, se asocia con el despertar espiritual, particularmente con la mitología de Buda-El Despierto:

<< Al igual que los monasterios de Tibet, los grandes relicarios (estupas) indios budistas, como los de Sanchi y Amaravati, estaban construidos asimismo en forma de mandala cósmico: el piso de la cúpula tiene cámaras reunidas en círculos alrededor del “eje del mundo” central simbólico. Un lazo entre lo humano y lo universal fue sugerido por Buda: “Una estupa es merecida por los Despiertos, sus discípulos y los monarcas universales (*cakravartins*).” >>⁶⁹²³

La tipología arquitectónica que utiliza la “cúpula”, ‘también’ con una equiparable función conectiva cielo-tierra, puede encontrarse en la arquitectura occidental, siendo paradigmático el Panteón de Roma. Incluso siglos después en su ‘réplica’ orientada hacia las cuatro direcciones espaciales, en la Villa Rotonda de Palladio, se nos dibuja en planta como un *mandala* cuasi oriental. Recientemente la espiritualidad oriental-occidental contemporánea se hace sincrética en Auroville. Inspirada por la sabiduría espiritual de Aurobindo, arquitectónicamente utiliza tanto el *mandala* como la cúpula (además de la espiral que luego trataremos):

<< Auroville, India: Inspirado por la visión de un gurú indio, Sri Aurobindo, Auroville es una comunidad espiritual construida siguiendo el modelo de un mandala.

Diseñada para albergar a 50.000 personas, varias zonas de Auroville irradian hacia fuera a partir de un punto central, que contiene una urna con tierra de muchas naciones, demostrando así el tema central de vivir y trabajar juntos para lograr la unidad de los hombres. >>⁶⁹²⁴

En el sentido de esta concepción unitaria, observamos que ya en la histórica arquitectura doméstica del *mándala* del *Vastu-Purusha* de la India se incluye en el programa / diseño la “oración” como un componente más de la naturaleza (espiritual incluso) integrada en la vida diaria:

<< De toda la información contenida en el *mándala* del *Vastu-Purusha*, cabe deducir la distribución de funciones dentro de la casa: *Agni*, el dios del Fuego, acoge la cocina al sureste de la casa; *Vayu*, el dios del Viento, renueva el aire de la casa al noroeste; *Ishvara*, en el extremo nordeste, es la divinidad suprema que reclama una habitación para la oración; otras divinidades tales como *Kubera*, dios de la Riqueza, y *Yama*, dios de la Muerte, contrapuestas a norte y sur respectivamente, condicionan la orientación de las personas durante sus actividades, en tanto que *Indra*, rey de los dioses, determina la dirección de la mirada de quien desarrolla actividades importantes, tales como cocinar, trabajar, rezar.>>⁶⁹²⁵

⁶⁹²² *Ibidem*.

⁶⁹²³ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.145

⁶⁹²⁴ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.141

⁶⁹²⁵ HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.56

02.9.04- Etapas del camino espiritual

El camino o proceso de evolución espiritual hacia el “yo superior” (entre la psicología transpersonal y la mística) aparece dificultado por la exteriorización y la “racionalidad”:

<< Uno de los principales problemas en el desarrollo psicológico por influencia externa es el exceso de criticismo que impide el desarrollo de la intuición y con ello la toma de contacto con las instancias transpersonales. El exceso de racionalidad, o un reduccionismo racionalista, ancla al sujeto impidiendo el ascenso al yo superior y la aceptación de la *sombra*. El desarrollo de la espiritualidad se contrapone a los valores preestablecidos de la sociedad, que también es un problema al que se tiene que enfrentar todo aquel que se introduzca en la esfera transpersonal. Los principales valores que empiezan a predominar en una persona espiritual son: amor y aceptación. >>⁶⁹²⁶

Por su parte, en el Budismo Zen de la escuela Soto también se describen las dificultades que encuentra el ser humano, tanto en el plano material como en el mental, para la evolución espiritual; para la que se establecen “cinco etapas”:

<< La preparación en la escuela sôtô sigue un sistema de cinco etapas, llamadas cinco relaciones. Estas presentan el carácter de una relación entre un príncipe y su ministro o entre un anfitrión y su huésped. El príncipe o anfitrión representa la realidad espiritual, que es nuestro verdadero ser y nuestro verdadero hogar. Se contrapone a éste el ministro o huésped, el ser dependiente o iluso o en todo caso el hombre material y mental, la persona que se encuentra en este mundo. >>⁶⁹²⁷

Mientras que Assagioli desde la psicología transpersonal describe “cinco” estadios y el primero de ellos implica el “proceso de desarrollo espiritual” y se manifiesta como inicial crisis existencial:

<< En el proceso del desarrollo espiritual, Assagioli distingue cinco estadios críticos: (Assagioli, R. *Psicosíntesis: ser transpersonal*, Gaia, Madrid, 2000, pp. 130ss.)

[1] Crisis anteriores al despertar espiritual: En este estadio se encuentra la mayoría de las personas. Es lo que se podría considerar como vida convencional. En un momento dado, esta vida ordinaria no satisface las inquietudes interiores del individuo. Aparecen crisis existenciales como interrogantes ante el sentido de la vida. >>⁶⁹²⁸

En el Zen la primera etapa evolutiva deriva del “uno mismo” al “sí-mismo”, al intuir la existencia de lo real más allá de lo “aparente”, una pequeña claridad aparece en el círculo oscuro (expresión visual de esta evolución espiritual):

<< La primera etapa comienza cuando se descubre o acepta la idea de que existe una gran realidad espiritual o que hay en uno mismo algún tipo de “sí-mismo” más elevado o superior, muy contrapuesto a este “pequeño yo que se encuentra aquí abajo”. Este “sí-mismo” superior recibe el nombre de príncipe o anfitrión, que aproxima mucho a la idea de Dios como soberano o como una divinidad en nosotros. Desde el punto de vista filosófico es lo “real”, que eclipsa lo “aparente” y lo representa un círculo en el cual una gran parte oscura (no vista, invisible o desconocida) se perfila sobre una parte luminosa más pequeña (vista), de esta manera: [tercio inferior blanco del círculo restante negro] >>⁶⁹²⁹

En el segundo “estadio crítico” del despertar espiritual descrito por Assagioli se es consciente de seguir un camino espiritual, pudiendo incluir un pasajero énfasis egótico y posteriores desapegos:

⁶⁹²⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.162

⁶⁹²⁷ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.152

⁶⁹²⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.162

⁶⁹²⁹ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.152

<< [2] Crisis durante el despertar espiritual: Desaparece la angustia existencial característica de la etapa anterior. Lo espiritual hace acto de presencia y la vida gira en torno a un nuevo camino, o lo que es lo mismo, uno es consciente de que está caminando. En esta fase puede haber un inflamiento del ego, de sentirse superior a los demás; de ser un elegido. Hasta que choca con su propia ilusión. Aún sigue sufriendo porque sigue teniendo apegos, ora materiales, ora espirituales. >>⁶⁹³⁰

Pudiéndose apreciar como en la “segunda etapa” del Zen Soto, también se toma conciencia del nuevo camino espiritual:

<< La segunda etapa comienza cuando se reconoce y se acepta el hecho de que uno es un ministro, es decir, un servidor del príncipe, o admite y da la bienvenida a lo espiritual como el propio año, cuando uno descubre que tan sólo es un huésped en el mundo y comienza a pensar de qué modo debería actuar en forma apropiada hacia el anfitrión. >>

... también se empiezan a dejar de lado apegos y deseos. Visualmente esta segunda etapa se expresa por el círculo blanco con su parte inferior negra:

<< Ahora se comienzan a dejar de lado los deseos y los placeres personales, con el objeto de servir al príncipe o anfitrión. En el plano filosófico, el principio que eclipsa, superior o mayor es la luz, que es la “cosa importante”, y el hombre es oscuro, alocado, pecador e ignorante. Por consiguiente, en el segundo diagrama las posiciones son las mismas, pero los colores están invertidos de esta manera: [tercio inferior negro del círculo restante blanco]

Una fuerte expresión que se emplea en esta segunda etapa para describir al hombre es que “se convierte en un tronco desecado”, pues sus apegos se extinguen. Sin duda es ésta la forma en que las personas del mundo consideran a menudo a los “religiosos”. >>⁶⁹³¹

Esta codificación en blanco y negro del camino espiritual también aparece en el budismo, concretamente en la historia de la doma del búfalo, interesándonos particularmente la versión de Puming:

<< (...) la versión de diez etapas de Puming denota una purificación progresiva del espíritu, puesto que el búfalo se torna blanco a medida que progresan las etapas, en tanto que en la versión en diez etapas de Kuoan, el búfalo es blanco desde el principio, puesto que se trata de encontrar un búfalo que jamás ha estado perdido. >>

... aquí se identifica al búfalo con “nuestra propia naturaleza”, que una vez despierta resultará ser la del Buda:

<< ¿Qué representa el búfalo? Nuestra propia naturaleza, la naturaleza del despertar, la naturaleza del Buda, la Manera de Ser. El hombre simboliza el individuo, el ser humano; el cuidador la parte del individuo que se vuelve hacia la naturaleza profunda; la cuerda y el látigo son los medios idóneos, los diferentes métodos de trabajo mental que nos guían hacia el despertar. La idea de adiestramiento implica un largo trabajo constante, cotidiano, efectuado con una gran paciencia y una vigilancia sin falla. >>⁶⁹³²

La versión de Kuoan (que luego desglosaremos) carece de evolución cromática (blanco-negro) y resulta aún más paradójica como expresión de un devenir espiritual. No obstante, expresa una gran sabiduría, la del gran chiste cósmico (que diría Osho en la actualidad) que se desprende al comprender que no hay nada que buscar, puesto que nada se ha perdido. Los símbolos circulares usados en la representación Zen-Soto aparecen asociados a otros referentes, como el mítico Libro de las Mutaciones:

<< Estos símbolos circulares provienen de Ts’ao Shan. El otro cofundador de la secta *Tsao-tung* (*sôtô*) empleaba un conjunto de combinaciones de varillas horizontales, cortas y bajas, a la manera del antiguo *I-Ching* (*Libro de las mutaciones*).

Para quienes están familiarizados con el *Libro de las mutaciones* se puede mencionar que las cinco combinaciones dadas son, en este orden, los trigramas “Sun” y “Tui” y los hexagramas “*Tao Kuo*”, “*Chung Fu*”, y “*Chung Li*”. >>⁶⁹³³

⁶⁹³⁰ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.162

⁶⁹³¹ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.153

⁶⁹³² DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.10

⁶⁹³³ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.154

Al mismo tiempo, la circularidad forma parte de otras representaciones, como las diferentes versiones de la progresiva doma espiritual del búfalo, pero sobre todo debe destacarse que el concepto mismo de “círculo” fundamenta la identidad de esta sabia filosofía:

<< Hay demasiada semejanza entre los títulos de las diferentes etapas de las dos versiones [Puming y Kuoan] para descartar toda relación entre ellas. Pese a ello, notamos dos diferencias esenciales. (...) contrariamente a la versión de Puming, la de Kuoan no conlleva el emblanquecimiento progresivo del búfalo. Además, se sitúa netamente en la corriente de la escuela súbita. En la versión ilustrada del pintor japonés Shubun, todos los cuadros están insertados en un círculo, imagen del Absoluto, traduciendo así el hecho de que “la vacuidad no es diferente en los fenómenos, los fenómenos no son diferentes de la vacuidad”. >>⁶⁹³⁴

Existe una constante que se repite en el *Libro de las Mutaciones* o *Libro de los Cambios*, en las narraciones zen que se refieren a los búfalos y en otro mítico texto oriental, el *Lao zi* (un “libro oscuro”) del que luego nos ocuparemos: de todos ellos encontramos diferentes versiones (algo habitual cuando la cultura se transmite oralmente). Nos interesa sobremanera esta concepción no excluyente de las sabidurías orientales y la apertura a múltiples interpretaciones:

<< Nuestra versión: Nuestra intención no ha sido otra sino presentar del *Lao zi* una versión lo más completa y amplia posible. Para ello, hemos traducido las que se podrían denominar “tres grandes versiones”. (...)

El *Lao zi* es un libro oscuro. Uno de los “tres misteriosos” en compañía del *Yi jing* (“Libro de los cambios”) y el *Zhuan zi*. No es, pues, de extrañar que a la hora de interpretar ni los autores chinos se pongan de acuerdo. Desacuerdo que llega, muchas veces, a la confrontación. En realidad, el *Lao zi* es una fuente inagotable. Cada cual puede beber de él hasta sentirse satisfecho. Fervorosos creyentes, ateos convencidos, materialistas dialécticos, idealistas subjetivos y objetivos, todos podrán encontrar en él sugerencias e inspiración para confirmarse en sus posturas. El *Lao zi* es manual para el gobernante y evangelio para el ácrata; (...) Todos pueden leerse en el *Lao zi*. Todos menos los soberbios, los ambiciosos y los hombres vulgares. “Nadie hay en el mundo capaz de comprender mis palabras.” >>⁶⁹³⁵

También Preciado cita como tercer misterio (de la sabiduría china) a *Zhuan zi* aquí escrito como *Zhuangi*. En cualquier caso se nos presenta la sabiduría empírica de un cocinero (Ding) que descuartiza un buey (que podríamos sustituir por un búfalo), en afinidad con el proceso de comprensión espiritual que estamos tratando:

<< (...) en el *Zhuangi*. Figura en un diálogo muy conocido del libro 3. Lo protagonizan un contemporáneo de Zhuangi, el príncipe Wenhui, soberano del estado de Wei, y uno de sus cocineros, un personaje imaginado por Zhuangi: “El cocinero Ding descuartizaba un buey para el príncipe Wenhui. (...)” >>⁶⁹³⁶

Retomando las sabias comparaciones de la historia del búfalo, ilustramos el cambio de color en la versión de Puming, constando de 10 etapas:

<< Resulta difícil situar respectivamente las versiones de Puming y Kuoan, pese a que la de Puming sea probablemente anterior. He aquí un cuadro comparativo de los diez cuadros en las dos versiones:

Versión de Puming: 1.-Todavía sin adiestrar [en 1.ilustración con búfalo totalmente negro]. 2.-Comienzo del adiestramiento [en 2.ilustración sigue con búfalo totalmente negro]. 3.-El adiestramiento [en 3.ilustración con búfalo de cabeza blanca]. 4.-El animal gira la cabeza [en 4.ilustración con búfalo de cabeza y cuello de color blanco, al igual que las patas delanteras]. 5.-El animal está adiestrado [en 5.ilustración con búfalo ya blanco pero en negro patas traseras]. 6.-Sin obstáculos [en 6.ilustración con búfalo ya blanco pero en negro el rabo y parte de cuartos traseros]. 7.-Seguir la naturaleza [en 7.ilustración con búfalo totalmente blanco]. 8.-Olvido recíproco [en 8.ilustración continua búfalo

⁶⁹³⁴ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.53

⁶⁹³⁵ LAO TSE - PRECIADO Iñaki (ed. y trad.) *Tao Te Ching. Los libros del Tao*, Trotta, Madrid, 2006, p.41

⁶⁹³⁶ BILLETER Jean François, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Siruela, Madrid, 2003, p.22

totalmente blanco]. 9.-Iluminación solitaria [en 9.ilustración sin búfalo]. 10.-Desaparición de los dos [en 10.ilustración con círculo blanco y vacío]. >>

... podemos observar que la versión de Kuoan también consta de 10 etapas, pero con notables diferencias:

<< Versión de Kuoan: 1.-A la búsqueda del búfalo. 2.-Las huellas son visibles. 3.-El búfalo es visible. 4.-El búfalo es atrapado. 5.-Adiestramiento del búfalo. 6.-Regreso a casa a lomos del búfalo. 7.-El búfalo es olvidado, el hombre queda solo. 8.-Hombre y búfalo son olvidados. 9.-Retorno al origen, a la fuente. 10.-Entra en la ciudad, las manos cubiertas de bendiciones. >>⁶⁹³⁷

Recuperando el camino de ascensión espiritual de Assagioli (que consta de la mitad de etapas que la historia del búfalo) observamos que el tercer estadio se manifiesta muy oscuro, con una crisis profunda (“pozo sin fondo”):

<< [3] Crisis tras el despertar espiritual: Tras la integración del despertar, la persona tiene una personalidad diferente, más armoniosa y afable. Las instancias del inconsciente profundo se despiertan con mayor virulencia. La consolidación viene seguida de desolación. En estos momentos el individuo se siente abandonado. El sarcasmo y la amargura hacen acto de presencia en estos momentos de oscuridad. El individuo es consciente de que ya no puede retroceder y siente que está cayendo en un pozo sin fondo. La montaña se presenta inaccesible. >>⁶⁹³⁸

Sin embargo, la “tercera etapa” del Zen-Soto se manifiesta primaveral, superado el oscuro invierno:

<< En la tercera etapa el “tronco desecado” florece de nuevo, pues lo real o espiritual se convierte ahora en una realización en el mundo. Existe una vida espiritual positiva, en lugar de la antigua reactividad negativa, que se marchitó en la segunda etapa. Este estadio recibe el nombre de “la llegada de lo real”. Ahora el servidor siente que lo superior o lo real es realmente él mismo; en otras palabras, que lo real está en él, en lugar de estar por encima o más allá de él. De manera similar, en la relación entre el anfitrión y huésped, este último adquiere una conciencia cada vez mayor de la presencia del anfitrión, de tal modo que los intereses de este último se convierten en sus propios intereses. Se expresa esta situación como el espíritu en el seno del hombre, y se simboliza de la manera siguiente: [un punto negro en el centro del círculo blanco]. >>⁶⁹³⁹

Esta tercera etapa se visualiza desde el círculo blanco, sólo ensombrecido con un pequeño punto central negro. Se insiste en la importancia de la práctica de la meditación, que paradójicamente implica la no práctica o *wu-wei* y en realidad trata de la acción sin apegos:

<< Sôtô: (tercera etapa) A medida que la práctica zen de la meditación avanza según estos lineamientos, el efecto se torna cada vez más fuerte, de tal manera que en el diagrama el punto negro de la no visión disminuye, en tanto que el ministro o el huésped se torna cada vez más luminoso con el espíritu. Eso implica una creciente *wu-wei* o respuesta a los mandatos del “espíritu” y una correspondiente declinación del intelecto. Su plena realización debería originar una toma constante de conciencia de la realidad, de tal modo que el *wu-wei* no representa una supresión de la mentalidad sino su declinación como motivación e incluso como base del conocimiento.>>⁶⁹⁴⁰

En la evolución espiritual occidental en el cuarto estadio el cambio es notable, se produce una “transmutación”, pero que sigue implicando cierta crisis motivada por la movilización de las “energías” interiores, que producen “desequilibrios” mientras se va deconstruyendo el ego:

<< [4] Fases del proceso de transmutación: El desarrollo psicológico en la fase transpersonal consiste en una transmutación y regeneración de la personalidad. En esta fase de transición sigue el proceso de deconstrucción, pero empiezan a actuar las energías interiores de manera más acusada. El despertar de la

⁶⁹³⁷ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.53

⁶⁹³⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.163

⁶⁹³⁹ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.153

⁶⁹⁴⁰ *Op. cit.* p.154

energía interior puede crear algunos desequilibrios tanto físicos como psíquicos. Un buen director espiritual puede ayudar a canalizar correctamente este tipo de energías. >>⁶⁹⁴¹

La cuarta etapa del Zen-Soto el círculo aparece ya totalmente blanco, expresando la unión del huésped y el anfitrión, con la comprensión del “sí-mismo”:

<< (...) la cuarta etapa. Aquí el cuadro es totalmente luminoso: [Círculo totalmente en blanco] Ahora el huésped es en todo sentido uno solo con el anfitrión, o el ministro es uno solo con el príncipe, de tal modo que no existe ninguna otra motivación. En la vida ordinaria, esta situación se evidencia cuando el hombre ya no realiza ninguna planificación para su “sí-mismo” separado, sino que procede a pensar o actuar tan sólo cuando se produce un “llamado”. >>⁶⁹⁴²

Aquí, en esta cuarta etapa conviene recordar, otro Budismo Zen, el correspondiente a la escuela Rinzai que plantea sólo cuatro etapas para la evolución espiritual. Aquí se utilizan los términos sujeto-objeto, para concluir en una paradójica y circular eliminación de la eliminación:

<< Sujeto y objeto: Los “cuatro arreglos” de Rinsai para examinar esta relación forman una serie ascendente, no disímil de la del “amo y el vasallo” de la secta *sôtô*. 1) Deje de lado el objeto y medite sobre el sujeto. 2) Deje de lado el sujeto y medite sobre el objeto. 3) Deje de lado a la vez el sujeto y el objeto y medite sobre... 4) Elimine la eliminación. >>

Pudiéndose apreciar como en la escuela Rinzai se establece cierta afinidad con sabiduría de la India, concretamente con los aforismos yóguicos de Patanjali, cuestionando el concepto de proyecto en cuanto concepto de objetivo, para realizar directamente la obra, la iluminación o *satori* (*samadhi* como última etapa de la meditación en yoga):

<< Podemos teorizar y decir: “Encuentra de este modo la realidad”, ¡pero entonces la realidad se convertiría en un nuevo objeto de meditación! El objetivo consiste en realizar el *prajna*, pero el método de la meditación zen consiste en hacer, no en tener en vista un objetivo. De modo similar, en el *samadhi* o contemplación de Patanjali no existe objetivo, no hay deseo, porque el yogi no sabe de antemano lo que va a experimentar. Lo mismo ocurre con el *satori*: no es un objeto que nos proponemos lograr, ni siquiera un objeto subjetivo, sino una nueva experiencia y, sin embargo, “una nueva experiencia” no puede ser la meta, pues el solo hecho de pensar en la experiencia anulará la posibilidad. >>⁶⁹⁴³

Finalmente llegamos al quinto estadio estudiado por Assagioli. Este último de los “obstáculos en la ascensión” implica la oscuridad absoluta (“Noche Oscura del Alma”) con la “muerte del sujeto” y el nacimiento del luminoso “sujeto transpersonal”:

<< [5] *Noche Oscura del Alma*: Es el estadio final donde uno se enfrenta con la oscuridad absoluta. El sufrimiento que surge en este estadio es muy similar al de un depresivo. Las características son: depresión, sentido de indignidad, gran autocrítica y condena hacia sí, impotencia mental, debilitamiento de la voluntad y del autodomínio. En esta fase se experimenta la *crucifixión* (en contextos cristianos) que va seguida de las bodas del alma. La muerte del sujeto es absoluta y da lugar a un sujeto transpersonal. El sufrimiento cesa y emerge una plenitud espiritual que transmuta la oscuridad en luz. >>⁶⁹⁴⁴

La quinta etapa Zen-Soto implica el negro total, que sorprendentemente aparece más allá del blanco luminoso, la “unicidad” plena que incluye hasta lo “erróneo”, lo ilusorio o *maya*:

<< (...) la quinta etapa, representada por un disco totalmente negro. Ahora la realización de la unicidad con el príncipe o con el anfitrión implica la unicidad con todo, de tal modo que la realización lo incluye todo, incluso lo aparentemente erróneo o de carácter *mâyâ*. Después de todo, tan sólo lo aparente era erróneo. Para emplear expresiones de una secta distinta, en la cuarta

⁶⁹⁴¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.163

⁶⁹⁴² WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.154

⁶⁹⁴³ *Op. cit.* p.152

⁶⁹⁴⁴ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006x p.163

etapa “la gota de rocío se desliza hacia el mar brillante”, pero en la quinta etapa “el universo crece convirtiéndose en yo”. >>⁶⁹⁴⁵

La “unicidad con el príncipe” nos remite a un protagonista como el que aparece en la historia del carnicero que despieza al buey, de aspecto no muy diferente al búfalo desaparecido y que aquí es sabiamente comprendido siguiendo los “lineamientos” sólo con el espíritu / cuchillo, sin sentimientos perturbadores:

<< “¡Es admirable! exclamó el príncipe. ¡Nunca había imaginado una técnica así!

El cocinero dejó su cuchillo y contestó: Lo que interesa a vuestro servidor es el funcionamiento de las cosas, no la simple técnica. Cuando empecé a practicar mi oficio, veía todo el buey ante mí. Tres años después, ya sólo veía partes del animal. Hoy lo encuentro con el espíritu, sin verlo ya con los ojos. Mis sentimientos ya no intervienen, mi espíritu actúa como le parece y sigue por sí solo los lineamientos del buey. Cuando la hoja corta y separa, sigue las fallas y hendiduras que se le ofrecen. No toca ni las venas ni los tendones, ni por supuesto, los huesos en sí.” >>⁶⁹⁴⁶

Penone también cita una historia oriental con príncipe / emperador, impresionado por la sabiduría empírica de un maestro:

<< Uno de los relatos favoritos de Penone cuenta la historia de un emperador japonés a quien obsequiaron un instrumento de cuerda muy valioso, fabricado en madera de cedro. Nadie era capaz de tocarlo, hasta que un día llegó un hombre a la corte que cogió el instrumento, tocó la madera y finalmente, punteando las cuerdas, empezó a contarle al instrumento la historia del cedro del cual había sido fabricado. Rara vez había escuchado antes el emperador una música de tanta belleza. >>

En este caso la sabiduría no proviene de la cocina sino de la madera, no obstante aquí también se siguen los “lineamientos”, sustituyendo el animal por el árbol, pero siempre en un camino de búsqueda interior:

<< Penone emplea un procedimiento similar con la gubia cuando les cuenta a “sus” árboles su propia historia, cuando, línea a línea, como si dijéramos, atraviesa los cercos anuales, cuando libera sus formas de los leños, cuando desprende las pieles de su memoria del tiempo. Al igual que la serpiente, la última capa de piel, la última capa de tiempo, es también la más reciente; cómo la serpiente, podríamos decir que el árbol rejuvenece con el tiempo. >>⁶⁹⁴⁷

El mismo Penone se muestra como ‘sabio carnicero’ de árboles, que muestra las etapas de crecimiento (que pueden ser más que las diez de la historia del búfalo), liberando finalmente al árbol encerrado en la artificial viga:

<< (...) una serie de obras que Giuseppe Penone inicia a partir de 1969. Entonces, a los veintidós años, realiza un gesto -un gesto de escultor- (...) por unir la evidencia con la simplicidad: incidir en parte de una viga para liberar el árbol que encierra en ella. Un árbol del que, una vez contados todos los anillos concéntricos que marcan las etapas de su crecimiento, resalta, como si fuese un autorretrato, el vigésimo segundo año. >>⁶⁹⁴⁸

Subrayamos que las “fases de aprendizaje” en la historia del buey y el cocinero, destacadas por el príncipe se orientan siempre hacia la muerte esencial:

<< (...) me importa la descripción del principio, la que hace el cocinero de las fases de su aprendizaje.

Cuando empezó a practicar su oficio, explica al príncipe, “veía el buey entero ante él”. Se sentía impotente delante del objeto que se oponía a él con toda su mole. Luego, la oposición inicial del sujeto y el objeto fue modificándose. Después de tres años de ejercicio, “ya sólo veía partes del animal”, dice, aquellas cuyo corte requiere la máxima atención. Ya se había vuelto más hábil, había empezado a vencer la resistencia del objeto, tenía menos consciencia del objeto que de su propia actividad. Luego, la relación se transformó por completo: ahora, dice al príncipe, “encuentro el buey con el espíritu, sin verlo ya con

⁶⁹⁴⁵ WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991, p.154

⁶⁹⁴⁶ BILLETTER Jean François, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Siruela, Madrid, 2003, p.23

⁶⁹⁴⁷ VON DRATHEN Doris, *Memoria del tiempo* en *Catálogo Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999, p.129

⁶⁹⁴⁸ TOSATTO Guy, *Arboles* en *Catálogo Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999, p.148

los ojos. Mis sentidos ya no intervienen, mi espíritu actúa como le parece y sigue por sí solo los lineamientos del buey". >>

... que paradójicamente no tiene relación directa con la del animal descuartizado (o el árbol cortado) sino con la muerte esencial del ego, del "sujeto", que al final se integra con el "espíritu":

<< Su pericia y su experiencia son tales que el buey ya no le ofrece resistencia alguna y, por lo tanto, ya no existe para él como objeto. Esta abolición del objeto se produce a la par que la del sujeto. El cocinero está tan completamente entregado a la acción que "encuentra el buey con el espíritu, sin verlo ya con los ojos", dice el texto. >>⁶⁹⁴⁹

Zhuangi, usando la materialidad, expresa "la lógica progresión" del espíritu, en la que la integración deviene total ("sinergia tan completa"). Billeter destaca el "régimen superior" de esta comprensión:

<< En la lógica de la progresión que acabo de esbozar, "el espíritu" (*shen*) no puede ser una fuerza exterior al cocinero, ni una fuerza distinta que actúa en él. Ese "espíritu" sólo puede ser la actividad perfectamente integrada de quien actúa. Cuando se produce una sinergia tan completa, la actividad se transforma y pasa a un régimen superior. Parece emanciparse del control de la consciencia y no obedecer más que a sí misma. Es el fenómeno que describe el cocinero: "Mi espíritu", dice, "actúa como le parece y sigue por sí solo los lineamientos del buey". >>⁶⁹⁵⁰

La historia del príncipe (Wenhui) y del cocinero (Ding), curiosamente en referencia arbórea (que interesaría a Penone) del Bosque de las Moreras, forman parte de la historia del pensamiento chino:

<< La metáfora artesanal se encuentra ilustrada y desarrollada en múltiples anécdotas. Una de las más célebres es sin duda la del cocinero Ding en el capítulo 3 titulado *De la manera esencial de nutrir el principio vital*:

El cocinero Ding descuartiza un buey para el príncipe Wenhui. Golpea con la mano, empuja con el hombro, afianza el pie, dobla la rodilla, se oyen los huesos del animal crujir por todas partes y el filo del cuchillo penetrar en las carnes, todo ello en cadencia, ya según la danza del Bosque de las Moreras, ya según el ritmo de Jingshou.

El príncipe Wenhui exclama: "¡Bravo! ¡Pensar que puede alcanzarse una técnica tan perfecta!"

El cocinero Ding deja su cuchillo y responde: "Lo que vuestro servidor busca más es el Dao, y ya ha dejado atrás la simple técnica. >>

El devenir temporal aporta comprensión y significativamente la percepción pasa de los "ojos" al "espíritu":

<< Al principio, cuando empecé a descuartizar bueyes, sólo veía bueyes enteros. Al cabo de tres años, ya no veía al buey entero. Ahora ya no lo percibo con los ojos, sino que lo capto con el espíritu (*shen*). Donde se detiene el conocimiento sensorial, circula libremente el deseo del espíritu." >>⁶⁹⁵¹

El "cocinero" prosigue su manifiesto espiritual, observando que el aprendizaje sobre la obra (cárnica) implicará al menos "diecinueve años" de práctica, que paradójicamente implican un 'renacimiento' ("mi cuchillo esté como nuevo"):

<< "Siguiendo las líneas conductoras naturales (LI), mi cuchillo corta a lo largo de los grandes intersticios, se deja guiar por las principales cavidades, sigue un camino necesario; nunca toca los ligamentos ni los tendones, y menos aún los huesos. Un buen cocinero cambia de cuchillo una vez al año, porque corta; un cocinero mediocre cambia de cuchillo una vez al mes, porque hacea. El cuchillo de vuestro servidor tiene ya diecinueve años de uso, ha cortado miles de bueyes, pero tiene el filo como nuevo como recién afilado. Ved esta articulación: tiene un intersticio, y la hoja del cuchillo no tiene grosor. Si penetráis en un intersticio con algo que no tenga grosor, podréis pasear la hoja a vuestro antojo, incluso holgadamente. Esta es la razón de que, al cabo de diecinueve años, mi cuchillo esté como nuevo, como recién afilado. >>

⁶⁹⁴⁹ BILLETER Jean François, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Siruela, Madrid, 2003, p.24

⁶⁹⁵⁰ *Ibidem*.

⁶⁹⁵¹ CHENG Anne, *Historia del pensamiento chino*, Bellaterra, Barcelona, 2002, p.111

... que implicará cierta comprensión del “principio vital”, compartida conceptualmente por el “príncipe”:

<< (...) cada vez que llego a una articulación compleja, veo primero dónde está la dificultad y me preparo con cuidado. Mi mirada se fija, mis gestos se vuelven lentos, apenas se ve el movimiento de la hoja y, de repente, el nudo queda desecho y se desmorona. Con el cuchillo en la mano, contemplo feliz lo que rodea, le limpio la hoja y lo guardo”.

Y el príncipe Wenhui concluyó: “¡Excelente! Después de escuchar las palabras del cocinero Ding, sé como nutrir el principio vital”. >>⁶⁹⁵²

Esta curiosa valoración del ‘no desgaste’ del cuchillo en diecinueve años, también la destaca Huxley:

<< “Un buen cocinero cambia su cuchilla una vez al año, porque corta. Un cocinero ordinario, una vez al mes porque taja. Pero yo he tenido esta cuchilla diecinueve años, y aunque he cortado muchos millares de bueyes, su filo está como recién pasado por la amoladera. Pues en las articulaciones siempre hay intersticios, sólo hace falta introducir la punta de la cuchilla en tales intersticios. De este modo el intersticio se ensancha, y la hoja encuentra sitio de sobra. Así he conservado mi cuchilla durante diecinueve años, como recién pasada por la amoladera.” >>⁶⁹⁵³

Sin embargo, esa cantidad de años no tiene por qué corresponder a las diez etapas de la doma espiritual del búfalo (tratada ahora en la versión de Kuoan), dado que incluso puede llevar toda una vida (o varias, desde la perspectiva de la reencarnación):

<< *Versión de Kuoan: 1.- El búfalo jamás ha estado perdido. ¿Por qué buscarlo?: Habiendo vuelto la espalda al Despertar, éste se vuelve difuso, y en este mundo de polvo lo perdemos por completo, en tanto que nuestra casa se aleja progresivamente. Echando a caminar a campo traviesa, nos perdemos cada vez más lejos. Las nociones de obtención y pérdida cobran vigor. Las nociones de Verdadero y Falso aparecen, incisivas.*

- *Presto, parte en su busca y corta las hierbas silvestres en su camino. / Andando entre los amplios cursos de agua, los lejanos montes y los caminos interminables, / sus fuerzas agotadas y su espíritu fatigado; ya no sabe dónde buscarlo, / Pero escucha en los arcos el canto nocturno de las cigarras.>>⁶⁹⁵⁴*

Sobre el término “Despertar” al que se le da la espalda, conviene recordar la afinidad de estas 10 etapas del buey con una evolución personal arquetípica, la que va desde el buscador (príncipe) *Sidharta* hasta el iluminado Buda, etimológicamente el Despierto:

<< La palabra en sánscrito y pali *buda* significa “despierto, iluminado”. Por tanto, sólo tras su iluminación puede llamarse Buda a Sidharta. >>⁶⁹⁵⁵

Las “huellas” iniciales pueden proceder de la sabiduría contenida en algunos textos (como los que pueden conformar nuestro trabajo hermenéutico):

<< 2.- Las huellas son visibles: *Gracias a los sutras, comienza a entender, y por la lectura de las enseñanzas descubre las huellas. De la misma manera que todos los objetos están hechos del mismo oro, así las diez mil cosas son el Ser. No distingue lo correcto de lo perverso, ni lo verdadero de lo falso. Como no ha atravesado la puerta todavía, decimos que solamente ha visto las huellas.*

- *En el bosque, al borde del agua, las huellas son numerosas. / ¿Nota las olorosas hierbas holladas? / Sin embargo, los montes distantes, las profundas gargantas, / el azul ilimitado no pueden disimular su hocio.>>⁶⁹⁵⁶*

Una lectura de ciertas enseñanzas impregnadas de taoísmo (que también influyen al budismo zen) requiere una actitud mental concreta y un “pensamiento sintetizante” (que nos orientará hacia nuestro *proyecto integrado*) para penetrar en el “misterio”:

⁶⁹⁵² *Ibidem.*

⁶⁹⁵³ HUXLEY Aldous, *La filosofía Perenne*, Pocket-Edhasa, Barcelona, 2004, p.149

⁶⁹⁵⁴ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.33

⁶⁹⁵⁵ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.12

⁶⁹⁵⁶ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.35

<< Nuestra versión: (...) el interés de este libro que presentamos no reside tanto en el sentido ideológico de la obra como en las nuevas perspectivas que pueda abrir al lector curioso de conocer la inagotable riqueza que la humanidad encierra. Y para esto yo le recomendaría que antes de comenzar la lectura, se esfuerce por paralizar sus mecanismos mentales de análisis y crítica puntualizadora; y de un modo especial le pido olvide el principio de no-contradicción. Pensamiento sintetizante y visión dialéctica del mundo son, en nuestra opinión, las llaves del candado que permite penetrar el “misterio” del *Lao zi*.>>⁶⁹⁵⁷

Este voluntario olvido del “principio de no-contradicción” parece muy útil ante una cierta ‘perplejidad’...:

<< Esta excelente edición de los Libros del Tao no es una simple traducción revisada y mejorada de la gran creación taoísta, sino que estamos ante una nueva y original versión: incluye la traducción de las tres versiones principales de la obra: el *Lao zi de Goudian*, los libros de *Mawangdui* y las versiones tardías, las más conocidas y divulgadas hasta la fecha. >>

...derivada del reciente descubrimiento de diferentes versiones de *Lao zi*:

<< En 1973, al excavar la tumba Han nº3 de Mawangdui, se halló un grupo de antiguos libros de seda, y entre ellos dos copias del *Lao zi*. La primera copia fechada entre los años 206 y 195 a.c. y la segunda entre los años 194 y 180 a.c. Veinte años después se descubrió una tumba en la aldea de Guodian, en el centro de China, y en su interior se halló una abundante cantidad de textos escritos sobre tablillas de bambú y entre ellos una copia, la más antigua de las conocidas hasta el momento, del *Tao Te ching*, compuesta de setenta y una tablillas agrupadas en tres haces. En China las dos copias de Mawangdui son conocidas como “el *Lao zi* de tela de seda” y a la de Guodian como “el *Lao zi* de las tablillas de bambú”.>>⁶⁹⁵⁸

Esta sorprendente pluralidad, en realidad forma parte de la concepción ‘normal’ en Oriente. Así de ‘nuestra’ historia de la doma del búfalo en diez escenas, existen otras versiones paralelas en otras épocas y países, cambiando el “búfalo” por el “caballo”:

<< Algunas versiones ponen el acento en la noción budista del retorno, de inversión, pues es una inversión de nuestro espíritu la que engendra las ilusiones y el mundo exterior tal como lo vivimos corrientemente.

Los maestros *chan* no han sido los únicos en recurrir a la metáfora del adiestramiento de un animal salvaje. Es necesario notar en China la existencia de una versión taoísta del adiestramiento del caballo debida a un tal Gao Daokuan. Este último pertenecía a la escuela Quanzhen, que se desarrolló a partir de la dinastía Song y fue fuertemente influida por el budismo *chan*. >>

... pero también por el “elefante”, incluso cambiando el número de etapas:

<< En el Tibet encontramos finalmente una versión del adiestramiento del elefante, cuyas ilustraciones más antiguas datan del siglo XVII. Los elementos de que disponemos en la actualidad no nos permiten afirmar si el tema y las ilustraciones del adiestramiento del elefante son anteriores a las del búfalo o inversamente, ni cuales fueron las influencias recíprocas. Notemos que esta versión ilustra otra filosofía: la de las nueve etapas del *samatha* del budismo *vynanavada*. >>⁶⁹⁵⁹

Respecto a las versiones del Tao hemos encontrado una sabia conclusión. En una “traducción comparada” a cargo de Iñaki Preciado, prestigioso orientalista occidental, se afirma:

<< Muchos investigadores, tras comprobar detenidamente las tres versiones, han llegado a la conclusión de que el *Lao zi de Guodian*, por una parte y *Lao zi de Mawangdui* y las versiones posteriores, por otra, pertenecen a diferentes tradiciones, transmisiones o subescuelas. Nos hallaríamos, por consiguiente, ante al menos dos diferentes líneas de transmisión de esta fuente de la sabiduría universal.

Esta obra ofrece la traducción comparada de todos estos textos en edición bilingüe, junto con las versiones posteriores del primer clásico taoísta, (...) >>⁶⁹⁶⁰

⁶⁹⁵⁷ LAO TSE - PRECIADO Iñaki (ed. y trad.) *Tao Te Ching. Los libros del Tao*, Trotta, Madrid, 2006, p.41

⁶⁹⁵⁸ ROMAN LOPEZ M^a Teresa, *Fuente de sabiduría universal*, ABCD 750 17 a 23 junio 2006, p.26

⁶⁹⁵⁹ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.10

⁶⁹⁶⁰ ROMAN LOPEZ M^a Teresa, *Fuente de sabiduría universal*, ABCD 750 17 a 23 junio 2006, p.26

Pero retomemos el recorrido del búfalo. En la tercera escena ya aparece el animal objeto de la búsqueda (el búfalo) y sorprendentemente lo hace cuando el buscador “concentra su visión hacia el interior” (artística incluso):

<< 3.- El búfalo es visible: *Escuchando con atención, penetra en la Vía y remonta a la fuente. Los seis sentidos están en armonía e inmóviles. El búfalo está presente, como la sal en el agua o la sustancia en el color. Vuelve la mirada hacia sus cejas (concentra su visión hacia el interior). No se trata de ninguna otra cosa.*

- Posado en una rama, el ruiseñor desgrana su canto. / ¡En la orilla de sauces verdes, la suavidad del sol y la brisa armoniosa! / El búfalo está allí, sin ningún lugar a donde escapar. / ¡Qué artista podría pintar esta espléndida cabeza y esos cuernos majestuosos! >>⁶⁹⁶¹

Para Huxley el sabio taoísta (orientado por “la unitendencia de inclusión”) también concentra su visión hacia el interior y consecuentemente alcanzar su “cumbre interior”:

<< En los casos en que la contemplación unitendente es de Dios, se corre también el riesgo de que se atrofien las capacidades no empleadas de la mente. Los ermitaños del Tibet y de la Tebaida eran indudablemente unitendentes, pero con una unitendencia de exclusión y mutilación. Sin embargo, si hubiesen sido más verdaderamente “dóciles al Espíritu Santo”, quizá habrían llegado a comprender que la unitendencia de exclusión es, en el mejor caso, una preparación para la unitendencia de inclusión; el advenimiento de Dios, así en la plenitud de la existencia cósmica, como en la cumbre interior del alma individual. Como el sabio taoísta ... >>⁶⁹⁶²

En la cuarta escena atrapa el búfalo, tras grandes dificultades al ser “seducido por el mundo exterior”:

<< 4.- Atrapa el búfalo: *Hoy volvió a encontrar al búfalo, tanto tiempo oculto en el campo. Le fue difícil atraparlo, a él, tan seducido por el mundo exterior. Piensa constantemente en los matorrales olorosos y todavía guarda su naturaleza salvaje, reacia y llena de energía. Para entrenarlo por completo, hay que multiplicar los latigazos.*

- Con toda la energía de su alma, se apoderó del búfalo, / cuyo vigor y voluntad son difíciles de eliminar por completo. / A veces vagabundea en los altozanos. / A veces penetra en las nubes y se oculta en un desfiladero profundo. >>⁶⁹⁶³

Para evitar esta seducción se multiplican los latigazos, se impone una severa disciplina ascética, como la seguida inicialmente por Buda, pero para llegar al adiestramiento (del búfalo incluso) pasará por una fase siguiente, la de la “serenidad”:

<< Los relatos sobre la iluminación de Buda se dividen en dos partes principales. La primera trata sobre todo de la lucha interna que le invadía mientras mortificaba su cuerpo y se veía luego asaltado, en las primeras etapas de su iluminación, por “el malo”. Aunque esta fase se expresa de forma folclórica, es una historia intensamente humana. Buda no está representado como un ser sobrehumano; ninguna luz reveladora se enciende de pronto sobre él. La iluminación tiene lugar sólo cuando él ha sido testigo y ha trascendido la oscuridad de la negatividad universal. La segunda fase tiene lugar en una serenidad que es, por lo tanto, conseguida más que concedida. >>⁶⁹⁶⁴

En la quinta escena se consigue el adiestramiento de la mente-búfalo, al comprender lo ilusorio (recordar el termino indio *maya*, que ya tratamos), materializado por el encadenamiento de los volátiles pensamientos, así se alcanza la comprensión del “sí mismo” (un término que ya se nos manifiesta ‘clásico’ en nuestro seguimiento del budismo, desde el sistemático cuestionamiento de la naturaleza real de la identidad):

<< 5.- Adiestramiento del búfalo: *Cuando surge un pensamiento, otro lo sigue. Es a partir del Despertar que se cumple lo Verdadero. Es a partir de la pérdida que nace la ilusión. No procede de la existencia del mundo exterior, está engendrada por nuestro propio espíritu. Coge finalmente la cuerda que atraviesa su nariz, sin ninguna contemplación.*

⁶⁹⁶¹ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.37

⁶⁹⁶² HUXLEY Aldous, *La filosofía Perenne*, Pocket-Edhasa, Barcelona, 2004, p.367

⁶⁹⁶³ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.39

⁶⁹⁶⁴ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.18

- Cuerda y látigo están siempre a su lado. / Por miedo a que el búfalo se pierda en el mundo de polvo. / Así adiestrado, se vuelve totalmente dócil, / sin trabas, sin cabestro y sin ninguna obligación, sigue al hombre por sí mismo. >>⁶⁹⁶⁵

En la sexta escena (ya a lomos del Búfalo) la animalidad es domesticada (se trasciende la polaridad obtención-pérdida) y se integra con la humanidad:

<< 6.- Regreso a casa, a lomos del búfalo: Terminó la lucha. Las nociones de obtención y de pérdida ya no existen. Entona una canción el leñador, y toca en su flauta aires campestres de la infancia. Desde el lomo del búfalo, contempla el empíreo. No se distrae cuando lo llaman ni se demora en el apego y las tentaciones.

- A lo largo de los caminos sinuosos regresa a casa, a lomos del búfalo. / Los sonos melódicos de su caramillo acompañan los fulgores del poniente. / Marca el compás y canta sin una idea precisa. / ¿Hace falta precisar que forma parte de los que saben? >>⁶⁹⁶⁶

A lomos del búfalo ya “forma parte de los que saben”, consecuentemente animal y hombre se integran. En sintonía con este concepto de integración, pero también entre esta historia del búfalo y la del cocinero-carnicero Ding podemos situar la contemporánea ‘carnicería artística’ de Jaime de la Jara, aunque cambiando el búfalo por la “vaca” (“hueca” incluso y en una perspectiva histórica) con reflejos en la mítica-historia del Minotauro:

<< En un matadero, en una cámara frigorífica con veinte vacas, seis horas de tatuaje, seis horas de grabación, de realiza este proyecto. Como resultado una vaca de cuatrocientos kilos de peso con el tatuaje de un motivo floral del siglo XVIII. >>

... en términos del propio autor, literalmente “mitad hombre mitad toro”:

<< El animal crea y utiliza signos sin consciencia (construcciones, marcas...). El hombre también lo crea y con ellos evoca la mente, su racionalidad, pero finalmente se produce el objeto, que adquiere todo el protagonismo (materialismo), dejando de aludir a la razón. El animal como soporte de provocación a la mente, provocación que al hombre le lleva al objeto.

Según detalla la iconografía del Renacimiento, la representación de una vaca hueca, tiene como significado el paso de lo humano a lo animal, la pérdida de la razón, el paso de la irracionalidad del Minotauro, el cual nació del interior de la figura de una vaca hueca, dando como resultado a un ser mitad hombre mitad toro. >>⁶⁹⁶⁷

En cierta sintonía con el Minotauro observamos que en la escena siete, “las cosas son no dualidad” y, más allá de esta integración, comienza la desaparición, primero de la animalidad (ya innecesaria):

<< 7.- El búfalo es olvidado, el hombre queda solo: Las cosas son no dualidad. El búfalo sólo es un símbolo para alcanzar la meta. Hay que distinguir la liebre de la trampa que sirve para atraparla o el pez de la red. Es como el oro nacido de la escoria o de la luna emergiendo de las nubes. ¡Un solo rayo de luz brillante, un sonido majestuoso e intemporal!

- A lomos del búfalo, ya llegó a su hogar rupestre. / Desaparece el búfalo y el hombre queda solo y sereno, / el sol rojo sube a lo alto del cielo, mientras él sueña. / Y de pronto, en su choza, la cuerda y el látigo son inútiles. >>⁶⁹⁶⁸

El búfalo se olvida en la séptima escena y ‘recordemos’ que precisamente “hacer olvidar” es un concepto por el que también se interesa Penone desde la “entidad”-identidad del árbol:

<< Aún más paradójico es el uso de la madera con fines artísticos. Porque aquí no se trata, como en nuestro entorno, de una disimulación sino más bien de una negación del material. Así, un objeto de arte,

⁶⁹⁶⁵ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.41

⁶⁹⁶⁶ *Op. cit.* p.43

⁶⁹⁶⁷ JARA Jaime de la, “Matadero”, de Jaime de la Jara, ABCD 738 25 a 31 marzo 2006, p.46

⁶⁹⁶⁸ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.45

una estatua no alcanzará plenamente su finalidad, no producirá un efecto duradero en el espectador si no llega a “hacer olvidar” su parte material, su naturaleza de trozo de madera, su entidad de árbol. >>⁶⁹⁶⁹

En la escena ocho el olvido del búfalo se extiende al hombre mismo y “todo es vacuidad”:

<< 8.- Hombre y búfalo son olvidados: *Todas las pasiones del hombre común han sido eliminadas, y la idea de santidad ha desaparecido. No se decide a residir en la budeidad, ni a huir rápidamente del estado de no-budeidad. Ni el bodhisattva de los mil ojos podría discernir quién es. Si una muchedumbre de pájaros viniera a ofrecerle flores, ¡qué absurdo!*
- *Todo es vacuidad (ha desaparecido): látigo, cuerda, hombre y búfalo. / Es verdaderamente difícil concebir la inmensidad del azul. Los copos de nieve se desvanecen sobre el hornillo de brasas. / Llegado allí, está unido al espíritu de los patriarcas.* >>⁶⁹⁷⁰

La “budeidad” y la “no-budeidad” citadas en la escena ocho de la doma del búfalo aparecen en cierta sintonía con la expresión de Ramaputra “ni saber ni no saber”. Pero sobre todo se trascienden por la “vacuidad”, que en la expresión “esfera de la nada” aparece como objetivo del entrenamiento mental del maestro de meditación Alara Kalama, uno de los maestros iniciales de Buda:

<< Dos fases principales condujeron a la iluminación del Bodhisattva. Habiendo renunciado a la vida doméstica y a la religión brahmánica (hindú), el Bodhisattva -como muchos compañeros suyos- adoptó la vida del mendigo “alejándose del hogar” (...)

La primera fase de su carrera ascética le llevó sucesivamente hasta dos maestros de la meditación. El primero, Alara Kalama, se especializaba en el entrenamiento mental para llegar a la “esfera de la nada”. El segundo, Uddaka Ramaputra, enseñaba un sendero de meditación que conducía a un estado de “ni saber ni no saber”. El Bodhisattva dominó rápidamente las dos técnicas, pero se dio cuenta de que sólo le conducían en parte hacia la verdad que estaba buscando. (...) se marchó a proseguir solo con su tarea.>>⁶⁹⁷¹

Por otra parte, en la comparación de la versión de Kuoan con la versión de Puming descubrimos que en la primera la desaparición-vacuidad sucede en la escena ocho, mientras que en la segunda la vacuidad sucede al final, en la escena diez, donde el sí-mismo ‘naturalmente’ florece:

<< *Versión de Puming*: 10. Desaparación de los dos: Hombre y búfalo han desaparecido, sin dejar huella. / El claro de luna abarca todos los fenómenos en la Vacuidad. / Si alguien pregunta el sentido de todo esto, / qué observe como crecen por sí mismas las flores salvajes y las hierbas olorosas. >>⁶⁹⁷²

No obstante, como en ‘las historias’ de la doma del búfalo en diez etapas, el desarrollo espiritual (sí-mismo) de Buda no se queda en la esfera de la nada, sino que pasa a una segunda fase, en cierto modo de vacuidad (pero no final) relacionada con la ausencia ascética:

<< Luego inició una segunda fase: un período de severas austeridades. Como se creía que el cuerpo y sus deseos eran un obstáculo para la realización espiritual, casi todas las prácticas religiosas del siglo VI a.C. en India suponían una parte de autonegación. >>

Después de “seis años” continuará su camino espiritual más allá de las austeridades, al encuentro de la Vía Media que empieza a intuir:

<< Durante seis años, el Bodhisattva, en compañía de otros cinco mendigos, ayunó en un esfuerzo por conseguir el control completo de su cuerpo y de su mente. (...) Pero seis años de austeridades -durante los cuales su cuerpo quedó demacrado y negro- fueron “como el tiempo que se pierde al intentar atar nudos en el aire”. Al tomar la decisión de que “aquellas austeridades no eran el camino hacia la

⁶⁹⁶⁹ TOSATTO Guy, *Arboles* en Catálogo *Gioseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999, p.147

⁶⁹⁷⁰ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.47

⁶⁹⁷¹ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.14

⁶⁹⁷² DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.31

iluminación”, se fue a mendigar comida por pueblos y ciudades, y vivió en ella. Las treinta y dos características de un gran ser aparecieron de nuevo y “el color de su cuerpo se volvió como de oro”. Así acabó la segunda fase de vagabundeo del Bodhisattva. >>⁶⁹⁷³

Desde la cima de los “montes” ascendidos (luego trataremos el *Monte Carmelo* en la mística occidental) se “contempla el inicio y el fin”:

<< 9.- Retorno al origen, a la fuente: Desde el comienzo, todo es puro, sin una mota de polvo. Contempla el crecimiento y la decadencia de los fenómenos, mientras permanece en el estado inmutable del No-hacer. ¿Por qué no se identifica con las transformaciones ilusorias, qué tiene en común con la cultura ilusoria y las reglas personales? Sentado en medio de los montes añiles y el agua verdeante, contempla el inicio y el fin (de las cosas).

- Retornar al origen, a la fuente, era vano. / Mejor es ser sordo y ciego. / Sentado en su choza, no ve las cosas exteriores. / Los ríos serpentean por sí mismos y las flores son naturalmente rojas. >>⁶⁹⁷⁴

En la penúltima etapa del camino espiritual arquetípico, el “retorno” (en circularidad no viciosa) puede entenderse como un comienzo, en cierta medida equiparable a la primera etapa-sala del *Centro de Interpretación del Misticismo* en Avila. Allí los múltiples caminos espirituales “llevan a la Iluminación”, que el “budismo” centra en el concepto del sí mismo y que, como en la escena 9 de la doma del búfalo, permite la lúcida contemplación-comprensión de los términos “origen y destino” (equiparables a los citados “el inicio y el fin”):

<< Sala 1. La Tradición: Madera, hierro, vidrio, velo de cuerdas que muestra y oculta, caída de agua... Simbología escueta y simple. [Velo-tapiz colgante Salas 1 y 2: Yolanda Tabanera]

Y el Arbol Místico cuyas raíces se pierden en el cielo. En las alturas de la sala 2, esas raíces extendidas nos recuerdan los nombres de los grandes místicos de todas las culturas. [Arbol invertido: Luís González Adalid]

84.000 caminos llevan a la Iluminación, enseña el budismo. Son tantos los caminos como los caminantes que toman la determinación de descubrir en sí mismos el reino al que pertenecen, su ser primigenio, su origen y destino. >>⁶⁹⁷⁵

Si este artístico árbol de Luís González Adalid valora las “raíces”, el árbol de Penone es el sí mismo, la comprensión final que se ocultaba en la “viga”, la auténtica identidad o carácter de la escultura. Además reaparece el concepto de ‘paralelismo’ o espejo que tanto nos viene interesando:

<< Esta singular operación que consiste en revelar el árbol en la viga, en establecer un paralelo entre la edad del artista y la del vegetal, en oponer a la actitud clásica de negación del carácter intrínseco del material la actitud inversa orientada a convertir ese mismo carácter en escultura, conduce al artista a reanudar la estrecha y misteriosa relación entre la Naturaleza y la Cultura puesta de manifiesto por Malraux. A partir de ese momento se puede instaurar un diálogo silencioso entre las cosas del universo y los objetos de los hombres, entre los elementos naturales y el cuerpo del artista, entre el dibujo de los árboles y la forma de las estatuas. Un diálogo delicado y sutil en el que se pasará libremente de la genealogía de una viga a la memoria de los huesos, del impulso vertical de la linfa a la arborescencia exuberante de los tejidos de la piel. >>⁶⁹⁷⁶

Por otra parte, el paralelismo (incluso en edad) entre artista y árbol, tiene algo del concepto mismo de “espejo” (literalmente tanto en Shenxiu como en Huineng), que también encontramos en la historia del adiestramiento del búfalo en diez etapas, reflejada

⁶⁹⁷³ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.15

⁶⁹⁷⁴ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.49

⁶⁹⁷⁵ BLANCO CHIVITE Manuel (Selección-redacción textos), *Centro de Interpretación del Misticismo*, Avila, 2004, p.8

⁶⁹⁷⁶ TOSATTO Guy, *Arboles* en Catálogo *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999, p.149

en dos tendencias principales del budismo (debiendo recordarse que también venimos tratando varias versiones de Laotsé):

<< Podemos distinguir dos tendencias principales en las diferentes versiones del adiestramiento del búfalo; las que ponen el acento en la progresión de las etapas y parecen una descripción del trabajo mental efectuado durante el transcurso de la meditación en postura sentada o durante las actividades cotidianas y las que se concentran sobre la experiencia del estado de Despertar y ponen de relieve su carácter súbito. Encontramos aquí la distinción que hace el budismo *chan* de dos corrientes distintas: la corriente gradualista y la corriente súbita, ilustradas por dos estancias célebres de Shenxiu y Huineng:

Shenxiu: “El cuerpo es el árbol del despertar / El espíritu es como un espejo brillante. / Es necesario que se mantenga limpio / Para que el polvo no se deposite en él”.

Huineng: “El despertar no forma parte de un árbol / Ni el espejo brillante posee un marco / La naturaleza del Buda es eternamente pura / ¿Cómo podría depositarse polvo?” >>⁶⁹⁷⁷

Además el “espejo” también reaparece a propósito de la historia del “cocinero Ding”, que en el estudio de Anne Cheng aparece ‘titularmente’ como *Capítulo Zhuangi a la escucha del Dao. La espontaneidad como espejo*:

<< Lo espontáneo, nos enseña el cocinero Ding, se alcanza a cambio de una concentración intensa sobre una situación puntual, lo cual exige una lucidez y una clarividencia tan grandes que superen la tendencia habitual a juzgar y clasificar. Por tanto, un acto sólo será “así de por sí”, a condición de “no añadir nada a la vida”, de adaptarse o reflejar perfectamente la situación como se presenta, a la manera de un espejo que reproduce sin pasión las cosas como son. La “lucidez”, la “clari-videncia” del sabio son las del espejo, metáfora recurrente a lo largo del *Zhuangi*: “El hombre cabal convierte su corazón en un espejo. No se apega a las cosas ni se adelanta a ellas. Se limita a responder a ellas sin tratar de retenerlas. Así como es capaz de dominar las cosas sin que hagan mella en él.” *Zhuangi* 7, p.138 (Edición utilizada es *Zuangzi jishi* de Guo Qingfan en la serie ZZJC) >>⁶⁹⁷⁸

Incluso en la actualidad el cocinero Ding sigue interesando a los pensadores chinos y en este contexto se cuestiona el concepto anticipativo (también característico del proyecto), cuando la actitud no es todavía receptiva:

<< El pensador chino contemporáneo Tang Junyi comenta así este pasaje: “Normalmente, conocemos las cosas a través de los conceptos y los nombres. Cuando éstos se aplican a las cosas que se presentan a nuestra atención, nos adelantamos a ellas. En ese caso, el espíritu no está puramente receptivo. La única manera de remediar ese modo corriente de pensar es trascender y eliminar nuestros conceptos y nombres habituales para que se haga el vacío en nuestro espíritu. Entonces es cuando el espíritu se vuelve puramente receptivo y está dispuesto a acoger las cosas plenamente, y todo se vuelve transparente para nosotros. Se produce entonces la iluminación y el olvido de uno mismo”. >>

... además, como en las últimas etapas de la historia del búfalo, de la vacuidad (“en nuestro espíritu”) se pasa a la iluminación, al descubrimiento del auténtico sí-mismo (identidad) después del “olvido” (del búfalo y del “uno mismo” egótico):

<< Así, el sabio es el que “no estando cosificado por las cosas, es capaz de trazar las cosas como cosas”. *Zhuangi* 11, p.178 (Edición utilizada es *Zuangzi jishi* de Guo Qingfan en la serie ZZJC)>>⁶⁹⁷⁹

En la décima y última etapa de la doma del búfalo en la versión de Kuon, la circularidad del camino culmina cuando el proyecto se hace obra y el yo se socializa, ejerciendo un natural y heterodoxo (“sin la ayuda de las auténticas fórmulas secretas de los inmortales”) magisterio del ‘aquí y ahora’ (“enseña directamente”):

<< 10.- Entra en la ciudad, las manos cubiertas de bendiciones: *La puerta de su humilde choza está cerrada y los más sabios no lo reconocen. Oculta su propio paisaje interior y no sigue la Vía de los antiguos sabios. Va al mercado con una calabaza. Apoyado en su bastón, vuelve a casa, transforma a los posaderos y a los pescadores, les conduce a la budeidad.*

- *El pecho y los pies desnudos, entra en el mercado. / Cubierto de barro y cenizas, una gran sonrisa le ilumina el rostro. / Sin la ayuda de las auténticas fórmulas secretas de los inmortales, / enseña directamente y los árboles muertos se cubren de flores.* >>⁶⁹⁸⁰

⁶⁹⁷⁷ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.9

⁶⁹⁷⁸ CHENG Anne, *Historia del pensamiento chino*, Bellaterra, Barcelona, 2002, p.113

⁶⁹⁷⁹ *Op. cit.* p.114

En cierta medida Penone también hace que florezcan los “árboles muertos”, desde la búsqueda del interior que se oculta bajo la superficie del entorno cotidiano al que regresamos (“árbol que contienen”) y comprendemos directamente, como en la décima etapa del búfalo:

<< ¿Qué hay más común que la madera? La madera que encontramos en nuestro entorno cotidiano, del piso a la puerta, de la mesa a la silla, de la viga al tronco que se consume en la chimenea... Vivimos en contacto con este material modesto y discreto, sin interrogarnos jamás sobre su origen, sin intentar imaginar, por un instante, qué es lo que oculta bajo su superficie lisa. Su apariencia familiar, de tabla o de viga, contribuye de nuevo a escondernos su estado inicial. Y necesitamos un auténtico esfuerzo de imaginación para entrever, de pronto, en la mesa o en la silla que utilizamos cada día, el elemento que los compone: el árbol que contienen. >>⁶⁹⁸¹

Otro artista contemporáneo, Oteiza, al final del camino y cerrando el ciclo, también vuelve a la “vida misma” (“entra en la ciudad, las manos cubiertas de bendiciones”). Como ya citamos a propósito del concepto de estética, la búsqueda de Oteiza deviene casi espiritual iluminación, aunque aquí sólo sea artísticamente “conceptual”, en cuanto a que llega a la ‘meta suprema’ que se ha propuesto, concluyendo en una desocupación espacial, un vacío, que le devuelve a la vida:

<< El objetivo difícilmente alcanzable del minimalismo es aproximarse a unos límites más allá de los cuales la obra de arte ya no puede reducirse más (sea escultura, obra literaria o película) ya que se convierte en otra cosa, pura estructura, la vida misma, especulación filosófica y conceptual o alarde técnico. En este sentido, el objetivo del minimalismo de situarse justo en el límite es tal difícil de alcanzar como el del surrealismo más radical. Y cuando se alcanza dicho límite, el creador se ve impulsado a una situación nihilista, como cuando a finales de los años cincuenta el escultor vasco Jorge Oteiza culminó con obras maestras el proceso de desocupación espacial del cubo; a partir de entonces dejó prácticamente de crear, coherentemente con la conciencia de haber alcanzado ya su objetivo, de haber llegado al final del viaje conceptual y experimental de la búsqueda del límite: máximo vacío con el mínimo de geometría.>>⁶⁹⁸²

Este concepto / praxis de vuelta a lo cotidiano también aparece en la *filosofía perenne* de Huxley, citando explícitamente al sabio taoísta regresando al mundo “montado” en el animal domado. El alma alcanza su plenitud con la liberación / iluminación (*samsara-nirvana*) desde la permanente contemplación de la divinidad en el devenir de la vida cotidiana:

<< Como el sabio taoísta, habrían finalmente regresado al mundo montados en su domada y regenerada individualidad; habrían vuelto “comiendo y bebiendo”, habrían tratado con “publicanos y pecadores” o sus equivalentes budistas, “bebedores y carniceros”. Para la persona plenamente esclarecida, totalmente liberada, *samsara* y *nirvana*, tiempo y eternidad, lo fenomenal y lo Real son esencialmente uno. Su vida entera es una vigilante y unitendente contemplación de la Divinidad en y a través de las cosas, vidas, mentes y acaecimientos del mundo del devenir. No hay aquí mutilación del alma, no hay atrofia de ninguno de sus poderes y capacidades, Hay más bien una general exaltación e intensificación de la conciencia, y al mismo tiempo una extensión y transfiguración. >>⁶⁹⁸³

El equivalente budista del “cocinero” / carnicero nos vuelve a remitir a la historia del “buey”:

<< El cocinero del príncipe Hui estaba descuartizando un buey. Cada golpe de su cuchillo, cada esfuerzo de sus hombros, cada paso de sus pies, cada *huich* de carne desgarrada, cada chic de la cuchilla están en perfecta armonía; rítmicos como la Danza del Soto de los Morales, simultáneos como los acordes del Ching Shou. >>

⁶⁹⁸⁰ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.51

⁶⁹⁸¹ TOSATTO Guy, *Arboles* en Catálogo *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999, p.147

⁶⁹⁸² MONTANER Josep M^a, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.162

⁶⁹⁸³ HUXLEY Aldous, *La filosofía Perenne*, Pocket-Edhasa, Barcelona, 2004, p.368

... que a pesar de su aparente vulgaridad (sin búfalo “entra en el mercado. / Cubierto de barro y”) atrae al “Príncipe” en su natural devenir (“sigo las aberturas”):

<< “¡Bravo!- exclamó el Príncipe-. ¡Grande es tu habilidad! -Señor- contestó el cocinero- siempre me he consagrado al Tao. Es mejor que la habilidad. Cuando empecé a descuartizar bueyes, sólo veía ante mí bueyes enteros. Y ahora trabajo con la mente y no con los ojos. Cuando mis sentidos me mandan detenerme, pero mi mente me insta a que continúe, me apoyo en principios eternos. Sigo las aberturas o cavidades que pueda haber, según la natural constitución del animal. No intento cortar las articulaciones y aun menos los huesos gruesos. “ >>⁶⁹⁸⁴

“Cuatro frases” (es sólo una forma de expresión coloquial) pueden ser suficientes para dotar de sabiduría espiritual a la experiencia cotidiana:

<< Conocemos estas fases del aprendizaje, pero no se nos ha ocurrido resumirlas así, en cuatro frases breves y contundentes. Zhuangzi nos proporciona el paradigma que nos faltaba. Nos da el medio de reunir y ordenar una multitud de observaciones dispersas, de completarlas con otras y de arrojar una nueva luz sobre una parte de nuestra experiencia. >>⁶⁹⁸⁵

Son “cuatro frases” que condensan la sabiduría oriental de Zhuangzi y cuatro fases de la mística occidental que culminan en el emblemático *Centro de Interpretación del Misticismo* de Avila, bajando (literalmente) al “mundo”, retornando a él:

<< Sala 4: La Acción. Un nuevo tramo del camino nos lleva hacia el mundo [bajando la escalera].

El retorno al mundo: Para el místico, no es concebible una acción en el mundo sin su propia transformación. La transformación es la condición que le lleva a la acción. Nada puede realmente cambiar sin cambiarse a sí mismo. De ahí la relevancia y la capacidad de remover el mundo que caracterizan su acción.

(...) De aquí, que la sala 4 complementa y da sentido a las anteriores, devuelva al místico, al lugar de la acción. (...)

Una amplia cristalera muestra al visitante-explorador la calle, ahí esta la ciudad, el tráfico, los viandantes, de ahí ha venido y ahora vuelve, pugnando, quizás ya, por ser lo más profundo de sí mismo le pide ser. [Escultura sala 4: Rafael Canogar] >>⁶⁹⁸⁶

En la mística india contemporánea también se destaca la acción “en el mundo”:

<< Dichos y sentencias: (394-395) Cuando se le cae la cola, el renacuajo puede vivir tanto en el agua como en tierra. Cuando se le cae la cola de la ignorancia, el hombre se vuelve libre. Entonces puede vivir igualmente bien tanto en Dios como en el mundo. >>⁶⁹⁸⁷

Antes de concluir en la cuarta Sala, el Centro expone desde el comienzo la totalidad del recorrido místico, en el vestíbulo que luego se descubrirá que es a donde desembocará la cuarta y última sala (4: La acción):

<< El Centro se organiza en cuatro salas, que coinciden con los cuatro universales en que hemos dividido la mística: la Sala 1, la tradición; la Sala 2, la del conocimiento del yo, el lugar para estar consigo mismo; la Sala 3, la iluminación, la de la unión con Dios; la Sala 4, la acción, la vuelta del místico al mundo.

En el vestíbulo se recogen la síntesis vital del maestro Eckhart, “Amor, conocimiento, acción” y la definición que el propio Centro nos da de la mística: “Una forma de vida y conocimiento que se alcanza y manifiesta mediante un proceso de búsqueda y transformación interior”. >>⁶⁹⁸⁸

En Avila se valora la “síntesis vital” del maestro Eckhart y en otro contexto el pensador indio Coomaraswamy también destaca el concepto de “síntesis”, desde una dimensión espiritual integrada en la vida cotidiana:

⁶⁹⁸⁴ *Op. cit.* p.149

⁶⁹⁸⁵ BILLETTER Jean François, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Siruela, Madrid, 2003, p.27

⁶⁹⁸⁶ BLANCO CHIVITE Manuel (Selección-redacción textos), *Centro de Interpretación del Misticismo*, Avila, 2004, p.13

⁶⁹⁸⁷ SRI RAMAKRISHNA *Dichos y sentencias*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006, p.151

⁶⁹⁸⁸ BLANCO CHIVITE Manuel (Selección-redacción textos), *Centro de Interpretación del Misticismo*, Avila, 2004, p.6

<< En estos días de especialización no estamos acostumbrados a tales síntesis de pensamiento; más para quienes “vieron” imágenes como éstas no debió de existir división alguna de la vida y del pensamiento en compartimentos estancos. >>⁶⁹⁸⁹

Por otra parte (diríamos que en justa reciprocidad) el Maestro Eckhart también le interesa a Coomaraswamy, relacionándolo con un proceso de “devenir” espiritual:

<< En cuanto a la obra, “trabajar y devenir son lo mismo. Cuando el carpintero deja de trabajar, la casa deja de devenir. Detén el hacha y el crecimiento se detiene” >>

... que nos resulta de particular interés pues significativamente lo define como *El concepto del arte en el Maestro Eckhart* explícitamente procesual y proyectivo (“idea en germen”):

<< (...) el proceso estético es triple, el surgimiento de la idea en germen, su toma de figura ante el ojo de la mente, y la expresión exterior en la obra. El primer acto es necesariamente el efecto de la atención dirigido a un objeto dado: al artista no se le encarga pintar, sino pintar algo particular, digamos una flor o un ángel (deva) u otro objeto. Eckhart toma el caso de la hueste de los ángeles, y aunque no hace referencia a la tercera etapa de la ejecución efectiva, éste sería un paso fácil. “Un pupilo preguntó una vez a su maestro acerca del orden angélico. El maestro le respondió y dijo: ‘Ve y retírate dentro de ti mismo hasta que comprendas: entrega todo tu ser a ello, entonces mira, negándote a ver nada sino lo que encuentres allí.’ >>⁶⁹⁹⁰

Además el concepto de “síntesis” se valora en un sentido dinámico (tanto como las fases de evolución espiritual) asociándolo con la danza de Siva, un ‘icono’ del devenir que en origen es propio de la cultura india:

<< Hasta aquí me he abstenido de toda crítica estética; he intentado tan sólo traducir la idea central de la concepción de la danza de Siva desde su expresión plástica a una expresión verbal, sin referirme a la belleza o a la imperfección de las obras concretas. Pero no estará fuera de lugar llamar la atención sobre la grandeza de esta concepción, como una síntesis de la ciencia, la religión y el arte. >>⁶⁹⁹¹

Cabe destacar que se reconoce como autores de esta síntesis de arte y sabiduría un colectivo anónimo, lo que minimiza la autoría egóica (en sintonía con la muerte del ego que venimos apuntando)

<< *N. de la E.*: Los r’ sis son sabios de los tiempos védicos a quienes se atribuye la autoría de la mayor parte de los vedas. >>⁶⁹⁹²

... sin embargo, la identidad india deviene universal cuando Coomaraswamy propone entre exclamaciones, una nueva dimensión artística y vital:

<< ¡Qué asombrosa es la amplitud de pensamiento y la benevolencia de aquellos artistas-r’ sis que concibieron, por primera vez, un arquetipo como éste, proporcionando así, una imagen de la realidad, una clave para comprender el complejo entramado de la vida, una teoría de la naturaleza no sólo satisfactoria para un grupo o raza humana, ni aceptable sólo para los pensadores de un solo siglo, sino universal en su atractivo para el filósofo, el amante, el artista de todas las épocas y países! ¡Qué imponente en intensidad y gracia debe de resultarles esta imagen danzante a todos aquellos que se han esforzado por dar expresión plástica a sus intuiciones sobre la vida! >>⁶⁹⁹³

Desde esta introductoria sabiduría perenne aportada por la India, podemos comenzar el recorrido por el *Centro de Interpretación del Misticismo* en el que se observa la valoración de la búsqueda espiritual desde una dimensión multicultural, contenida en el término “perennidad”:

⁶⁹⁸⁹ COOMARASWAMY Ananda K. *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 2006, p.84

⁶⁹⁹⁰ COOMARASWAMY A. K. *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997, p.64

⁶⁹⁹¹ COOMARASWAMY Ananda K. *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 2006, p.82

⁶⁹⁹² *Op. cit.* p.117

⁶⁹⁹³ *Op. cit.* p.84

<< Sala 1. La Tradición: El ascensor nos conduce a las profundidades de la obra, la Sala 1.
La búsqueda ha comenzado: No importa época ni lugar, la sala 1 nos muestra la perennidad del misticismo, (...)
Encontramos en esta sala las tres referencias básicas de la expresión mística: símbolos, palabra, silencio.
La palabra y el silencio constituyen el insólito diálogo del alma. Habla para expresarse, pero nunca puede expresar su realidad acabada. “De lo que no se puede hablar hay que callar”, escribió Wittgenstein. >>⁶⁹⁹⁴

“Silencio” y “palabra”, son términos que también forman parte de la sabiduría perenne de Zhuangzi, ejemplarmente expresada en la historia del cocinero que descubre al buey utilizando “la mano y el espíritu”:

<< Para entrar en la corriente del Dao, Zhuangzi, como el nadador abandona la “resolución de aprender”, punto de partida del proyecto confuciano, para buscar en la “destreza”, la “soltura”, instintiva y, sin embargo, adquirida, del artesano. Aprender el Dao es una experiencia que no puede expresarse ni transmitirse con palabras. El intelecto no puede conocer nada con certeza; la mano, en cambio, sabe lo que hace con seguridad infalible, sabe hacer lo que el lenguaje no sabe decir. >>

No obstante, jamás debería confundirse con una manualidad simplemente habilidosa (incluso artística), sino que forma parte de ‘otro’ “proceso de aprendizaje”:

<< Pero esa destreza de la mano no es, a su vez, sino una metáfora para designar cierto tipo de conocimiento que los pensadores chinos privilegiaron: un conocimiento que no resulta de la adquisición de un contenido, sino de un proceso de aprendizaje, como el de un oficio, que no se adquiere en un día, sino que “entra” de modo imperceptible. >>⁶⁹⁹⁵

También debemos recordar (circularidad no viciosa) otros ‘clásicos’ de la filosofía oriental, que hace tiempo ya son “filosofía universal”:

<< El *Libro del Tao* es una de las obras más profundas de la filosofía universal. En él hallamos un escenario con ideas bastante alejadas de los parámetros occidentales, a saber: “Una desmedida afición conlleva forzosamente un gran desgaste, y quien en gran cantidad acumula, por fuerza mucho ha de perder”. (...) El espacio entre Cielo y Tierra, ¿no semeja acaso un fuelle? Vacío y nunca se agota; cuanto más se mueve, más sale de él.” “El estudioso crece día a día; quien practica el Tao mengua día a día; mengua y mengua hasta llegar al no-actuar, y como no actúa, nada hay que deje de hacer”. >>

... y que Román López en su ‘re-edición’ califica de “sabiduría perenne”:

<< En realidad, estamos en presencia de una fuente de sabiduría inagotable. (...)

En resumen, la presente edición del *Tao Te ching* proporciona una importante base para entender algunas claves del taoísmo filosófico y un acercamiento a una forma distinta de entender la “realidad”. (...) una lectura obligatoria para aquellas personas interesadas en la “sabiduría perenne” (...) >>⁶⁹⁹⁶

También filosofía-sabiduría literalmente “perenne” es la compilada (incluso en sentido hermenéutico, como nuestra tesis) por Huxley que ejemplarmente traba Jesús con Buda (con zen incluido) y las “Pinturas de Bueyes”:

<< La trama de la vida de Jesús es esencialmente similar a la del sabio ideal, cuya carrera está trazada en las “Pinturas de Bueyes”, tan populares entre los budistas del Zen. El buey silvestre, símbolo del yo no regenerado, es cogido, obligado a cambiar de dirección, luego domado y gradualmente transformado de negro en blanco. La regeneración va tan lejos que por un tiempo el buey se pierde completamente, de modo que no queda nada por pintar sino la luna llena, que simboliza la Mente, la Talidad, la Base. Pero no es la última etapa. >>

... conciliando naturalmente (también la naturaleza) pintores, “borrachines y carniceros” (incluyendo al cocinero Ding):

<< Al final, el pastor vuelve al mundo de los hombres, montado en su buey. Por amar ya hasta identificarse con el divino objeto de su amor, puede hacer lo que le plazca; pues lo que le place es lo que place a la Naturaleza de las cosas. Se le ve en compañía de borrachines y carniceros; él y ellos son

⁶⁹⁹⁴ BLANCO CHIVITE Manuel (Selección-redacción textos), *Centro de Interpretación del Misticismo*, Avila, 2004, p.7

⁶⁹⁹⁵ CHENG Anne, *Historia del pensamiento chino*, Bellaterra, Barcelona, 2002, p.110

⁶⁹⁹⁶ ROMAN LOPEZ M^a Teresa, *Fuente de sabiduría universal*, ABCD 750 17 a 23 junio 2006, p.26

convertidos todos en Budas. Para él, hay completa conciliación con lo evanescente y, a través de esta conciliación, la revelación de lo eterno. >>⁶⁹⁹⁷

La tesis de Ceberio no trata directamente sobre Jesús, sino sobre Juan de la Cruz y sobre el conocimiento del Yo. El ego necesariamente (tarde o temprano) debe morir (y así titula su tesis), lo hará poco a poco a lo largo de un número de grados, hasta aquí ocho, cuando retomamos el camino interior del *Centro de Interpretación del Misticismo*:

<< Sala 2. El conocimiento del Yo: Por las escaleras subimos a la sala 2. *La noche oscura de Juan de la Cruz. La sala del pájaro solitario.*

La noche oscura de Juan de la Cruz. La sala del pájaro solitario. “La obra de san Juan de la Cruz (escribió Simone Weil) no es más que un estudio rigurosamente científico de los mecanismos sobrenaturales”.

El camino de perfección, la escalera secreta y sus ocho primeros grados representados por los ocho cubos iluminados: Vacío, Búsqueda, Obrar, Fuerza, Codiciadediós, Ligereza, Atrevimiento, Encuentro. [Cubos grados de la mística: Esther Pizarro] >>⁶⁹⁹⁸

En la siguiente sala (3: La Iluminación) culmina la evolución mística, con los dos últimos grados (9 y 10) de la concepción occidental ejemplarizada por San Juan de ... o simplemente Juan de la Cruz, en la denominación ‘laica’ que utiliza Ceberio para su tesis:

<< Sala 3: La Iluminación. La luz nos recibe conforme subimos a la Sala 3.

La experiencia unitiva. Los dos últimos grados de la escala secreta de Amor de San Juan. Una luz opaca y envolvente lo llena todo. Te llena. Eres como la habitación con dos ventanas de Santa Teresa: “Dos ventanas por donde entrase la luz, aunque entra dividida, se hace todo una luz”. Luz a través de las paredes, techos altos, claridad en los suelos... >>

Además con la referencia a la luz mística de San Teresa se produce una deriva lingüística hacia el término oriental, iluminación, que aquí se asocia a la Sala 3:

<< La Sala de la Unión, grado nono, y la Transformación, grado décimo: “Lo que pretende Dios es hacernos dioses por participación siéndolo él por naturaleza, como el fuego convierte todas las cosas en fuego.”

Transformación: “Hablamos del más perfecto grado de perfección a que esta vida se puede llegar, que es la transformación en Dios.” San Juan de la Cruz.

El buscador, el explorador, que como en el viejo poema inglés de Pedro Labrador, “Se confunde con el objeto de su búsqueda.” J.L. Borges.

¿Somos otro o nos hemos encontrado a nosotros mismos? >>⁶⁹⁹⁹

Este “nosotros mismos” (de la mística) y el “sí mismo” (del budismo) son cortados por el mismo cuchillo (podríamos decir que sabia e intemporalmente manejado por el cocinero Ding) que recorre el sendero de la espiritualidad, un “filo entre dos abismos”:

<< Pero, para ordinarias personas correctas, no regeneradas, la única conciliación con lo evanescente es la complacencia en las pasiones, el sometimiento a las distracciones y su goce. Decir a tales personas que evanescencia y eternidad son lo mismo, sin restringir inmediatamente tal afirmación, es positivamente fatal, pues, en la práctica, no son lo mismo sino para el santo; y no hay constancia de que nadie llegase nunca a la santidad que no se condujese, al principio de su carrera, como si evanescencia y eternidad, naturaleza y gracia fuesen profundamente diferentes y, en muchos aspectos, incompatibles. Como siempre, el sendero de la espiritualidad es un filo entre dos abismos. A un lado hay el peligro del mero rechazamiento y escape; al otro, el peligro de la mera aceptación y goce de las cosas que sólo deberían usarse como instrumento o símbolos. >>

... precisamente aparecen en cierto tipo de arte “como instrumento o símbolos” de esta sabiduría intemporal, que Huxley ilustrada por medio de las espirituales “Pinturas de Bueyes” (o búfalos) que venimos tratando:

<< La leyenda en verso que acompaña la última de las “Pinturas de Bueyes” dice como sigue:

⁶⁹⁹⁷ HUXLEY Aldous, *La filosofía Perenne*, Pocket-Edhasa, Barcelona, 2004, p.97

⁶⁹⁹⁸ BLANCO CHIVITE Manuel (Selección-redacción textos), *Centro de Interpretación del Misticismo*, Avila, 2004, p.9

⁶⁹⁹⁹ *Op. cit.* p.11

“Aun más allá de los límites finales se extiende un pasaje, por el cual él regresa a los seis reinos de la existencia. Todo asunto mundano es ahora una obra budista, y dondequiera que vaya encuentra el aire hogareño. Como una gema surge hasta en el fango, como oro puro resplandece hasta en el horno. A lo largo de la vía sin fin (del nacimiento y la muerte) avanza, suficiente a sí mismo. En toda circunstancia se mueve tranquilo y desprendido”. >>⁷⁰⁰⁰

Unas “Pinturas de Bueyes” o de búfalos (en diez etapas) que también se manifiestan artística / espiritualmente en el “filo entre dos ...” culturas, la china y la japonesa que por medio del decurso temporal del budismo zen, fluctúan entre las versiones de Puming y Kuonan:

<< Las más antiguas ilustraciones de esta versión son las del pintor japonés Shubun. Datan del siglo XV y se encuentran conservadas en el templo Shokoku en Kyoto. Si la versión de Puming conoció gran éxito en China, fue la de Kuonan la más popular en Japón, en donde se encuentra ilustraciones modernas en abundancia. La razón de esta popularidad reside probablemente en el hecho de que fue la primera en ser importada y que su autor, Kuonan, pertenecía a la escuela chan de Linji (Rinzai), la más difundida en Japón. >>

... en este sentido recordamos que el zen tiene sobre todo dos grandes escuelas (otro “filo entre dos...”), la Soto y la Rinzai a la que pertenece Kuonan:

<< Kuonan Shiyuan vivió en el siglo XII. Perteneció a la rama Yangqi de la escuela Linji. Casi todas las biografías lo mencionan como autor de los poemas y dibujos del búfalo en diez cuadros. El texto de sus poemas se conserva en dos obras del Xuzang jing, presentado el segundo en los títulos de los cuadros.>>⁷⁰⁰¹

Por otra parte, en la Sala 3 se hace referencia al “grado nono” y al “grado décimo”, que aluden a la evolución espiritual desde la concepción mística occidental, tiene más etapas que las 4 fundamentales tratadas como Salas en el *Centro de Interpretación de la Mística* de Avila. Es ‘curiosa’ la coincidencia numérica con las diez etapas orientales citadas respecto a la doma del búfalo y la mención a otros referentes:

<< (...) la descripción de las etapas de la Vía interior en el adiestramiento del búfalo están lejos de ser tan precisas y rigurosas como los textos budistas que describen, por ejemplo, las diez tierras que debe atravesar el bodhisattva, “el candidato al despertar”: cada comarca posee características precisas que no varían en absoluto de un texto a otro. Es aquí sobre todo donde la inspiración poética del autor parece haber dictado la cantidad de etapas que conducen al despertar, bien que la elección de la cifra diez pudo haber sido influida por la existencia de las diez tierras. Pero más que de etapas, se trata aquí de una descripción de estados.>>⁷⁰⁰²

La iluminación y el “despertar” forma parte (incluso etimológica) de la naturaleza de Buda y su ejemplarizante *camino* (*del despertar*), para alcanzar ese grado de comprensión-Iluminación, existe latente como proyecto en todos los seres humanos (ignorantes de ese tesoro):

<< Según el budismo *chan* (zen), todos estamos presentes en la naturaleza de Buda, cada uno es un despierto que se ignora como tal. De esta manera, carece de sentido obtener el despertar, estado en el cual desaparece la distinción sujeto-objeto así como las nociones de pérdida y obtención. Sin embargo, el hombre corriente debe realizar el Despertar y, para hacerlo, debe recorrer un camino al término del cual redescubre este inconcebible e inexpressable estado. >>

... Despeux aporta algunos datos históricos sobre este devenir / “camino” / proceso:

<< A partir del siglo VII se desarrolló en el *chan* la metáfora del adiestramiento del búfalo como ilustración del camino hacia el Despertar. Un poco más tarde, probablemente alrededor de los siglos X-XI, aparecieron poemas e ilustraciones desarrollando en varias etapas el adiestramiento del búfalo. >>⁷⁰⁰³

⁷⁰⁰⁰ HUXLEY Aldous, *La filosofía Perenne*, Pocket-Edhasa, Barcelona, 2004, p.97

⁷⁰⁰¹ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.53

⁷⁰⁰² *Op. cit.* p.9

⁷⁰⁰³ *Op. cit.* p.7

Imágenes pero también textos de sabiduría universal (*filosofía perenne* que incluye los citados textos de Laotsé) que aparecen flotando intemporalmente (“suspendidas en la transparencia”) en el espacio-tiempo iluminado de la Sala 3 en lo más alto del *Centro de Interpretación de la Mística*:

<< Sala 3: La Iluminación. Frases suspendidas en la transparencia del cristal, la respiración parece abrirnos el corazón. Roca suspendida y quieta a modo de péndulo inmóvil, arena clara... suspensión del tiempo, experiencia de eternidad.

El místico llega a ser aquello en lo que se transforma y se transforma en aquello que en su origen es. Pero no es la transformación el fin del místico, sino la acción en que se manifiesta. >>⁷⁰⁰⁴

El “fin del místico” se materializará en la siguiente etapa-Sala, relacionada en la acción y las actividades cotidianas bajo una nueva luz (“hacer brillar el espíritu”):

<< La más antigua huella de la versión de Puming se halla en el Qingyi lu, obra de finales del siglo XII.

(...) Esta versión tuvo un gran éxito en China y gran cantidad de maestros *chan* escribieron poemas sobre el modelo de Puming, adoptando los mismos títulos para los diez cuadros. (...)

La principal particularidad de la versión de Puming consiste en el emblanquecimiento progresivo del búfalo en el curso de las distintas etapas. Por este rasgo pertenece aparentemente a la corriente gradualista de la escuela *chan* e ilustra un adagio muy utilizado en dicha escuela: hacer brillar el espíritu y ver su naturaleza profunda (...). >>

... incluso en otras versiones de este “camino ...” se les “otorga una nueva luz” a “las actividades cotidianas” finales:

<< El adiestramiento del búfalo exige de salida una vigilancia constante, esfuerzos para alcanzar el sexto estado de Puming, sin tener necesidad “de látigo ni de ningún tipo de apremio”. Pero el Despertar no se ha logrado aún, se trata solamente de un estado de paz, felicidad, de luz, descrito por Puming en imágenes poéticas, como las del sol poniente, de los paisajes primaverales, etc. El hombre lleva ahora una vida simple, actuando en respuesta a las necesidades exteriores, y su propia voluntad hace un lugar a la espontaneidad. La última etapa, según Puming, la del Despertar, está caracterizada por la fusión de todos los fenómenos en la Vacuidad, poniendo también el acento sobre el Absoluto, sobre el aspecto nouménico de la experiencia del Despertar. Es esto lo que las otras versiones del entrenamiento del búfalo buscan corregir, marcando la coexistencia de lo nouménico y de lo fenomenal, insistiendo en el hecho de que la experiencia del Despertar no corta las actividades cotidianas, pero otorga una nueva luz.>>⁷⁰⁰⁵

Recordemos otro final más contemporáneo, y en cierta afinidad con este final oriental, puesto que en el *Centro de Interpretación de la Mística* se pasa a la Sala 4 para concluir significativamente este ‘otro’ camino (en el contexto occidental) con “la vuelta del místico al mundo”:

<< El Centro se organiza en cuatro salas, que coinciden con los cuatro universales en que hemos dividido la mística: la Sala 1, la tradición; la Sala 2, la del conocimiento del yo, el lugar para estar consigo mismo; la Sala 3, la iluminación, la de la unión con Dios; la Sala 4, la acción, la vuelta del místico al mundo.>>⁷⁰⁰⁶

En estas comparaciones numéricas podemos observar que “cuatro” es también el número de las nobles “verdades”, que condensan la sabiduría espiritual de Buda:

<< La iluminación: La liberación de Buda del yo y el conocimiento de la verdad -una condición descrita como *nirvana*- surge del interior de su ecuanimidad, conseguida con esfuerzo. En este momento, el Bodhisattva (futuro Buda) se convierte en Buda (el que ha despertado). El conocimiento revelado en su meditación se convierte en el núcleo de su doctrina: el camino central. Ese camino es un sendero de lo no extremo; exige el reconocimiento de “las cosas tal como son”. Atesora las cuatro verdades acerca del sufrimiento humano (...). >>

⁷⁰⁰⁴ BLANCO CHIVITE Manuel (Selección-redacción textos), *Centro de Interpretación del Misticismo*, Avila, 2004, p.12

⁷⁰⁰⁵ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.52

⁷⁰⁰⁶ BLANCO CHIVITE Manuel (Selección-redacción textos), *Centro de Interpretación del Misticismo*, Avila, 2004, p.6

El término “iluminación” aparece citado como titular inscrito en *el Despertar del Buda* de Lowenstein y, como en la tesis mística de Ceberio, se asocia a la liberación del ego con la muerte del yo. Pero esta sabiduría mística, conceptualmente afín al budismo, para comprender la Vía Media (camino central), por definición equidistante de los extremos, además de “investigación” y “estudio” (tesis) requiere “meditación”:

<< Estas primeras ideas budistas son lo bastante fáciles como para ser entendidas intelectualmente. Pero la comprensión subjetiva de la revelación budista requiere investigación, estudio y meditación. >>⁷⁰⁰⁷

El concepto de circularidad reaparece como “retorno a la vida y la acción” del Despierto / del Buda que naturalmente ‘todo’ ser humano tiene en proyecto, a pesar de cualquier aparente “diferencia” / identidad:

<< Segunda diferencia [versiones de Puming y Kuoan], el tema del adiestramiento es secundario en la versión de Kuoan: no aparece en el título de la versión y está mencionado únicamente en el quinto cuadro. Apuntemos de igual forma que la décima etapa según Puming está representada por un círculo vacío, mientras que Kuoan representa la octava por un círculo; añadió dos etapas simbolizando la integración del sabio en la actividad cotidiana. Esto se corresponde a las dos tendencias dentro de las escuelas *chan*: la tendencia de la escuela Cao Dong, que insistía en la quietud y el trabajo contemplativo, la meditación, y la escuela Linji, entre otras, que insistía en la búsqueda interior dentro de las actividades cotidianas, y por medio de los *koans*. En otras palabras, después de la experiencia de ese instante intemporal, hay un retorno a la vida y la acción del despierto en el mundo. Lo más importante para Kuoan no es la purificación de la conciencia sino el retorno a la conciencia. >>⁷⁰⁰⁸

El cocinero-carnicero Ding reaparece también en Huxley como ejemplo de sabiduría en la “vida” cotidiana, que es apreciada por un “Príncipe” chino, que podría ser (sólo ‘poéticamente’) el príncipe indio *Sidharta* (el Buda antes de descubrir / al final del camino, que realmente lo era) que renuncia a serlo para recorrer las diferentes etapas del camino espiritual. Así, en cierto modo, tendríamos una conceptual y sabia circularidad ‘princesca’:

<< “Con todo, cuando me encuentro con una parte dura, en que la hoja encuentra dificultad, soy todo cautela. Fijo mi vista en ella. Detengo mi mano y aplico la hoja suavemente, hasta que con un *juach* la parte cede como tierra que cae desmenuzada. Entonces retiro la hoja y me endezco y miro en torno; y por fin limpio mi cuchilla y la guardo cuidadosamente.
-¡Bravo- exclamó el Príncipe-. De las palabras de este cocinero he aprendió cómo cuidar mi vida.”
Chuang Tse >>⁷⁰⁰⁹

Respecto a la citada historia del cocinero Ding, matiza Cheng que el equilibrio físico y espiritual está más próximo de la disciplina marcial-espiritual del kung-fu, que de la beatitud de los místicos occidentales (objeto de la tesis filosófica de Ceberio) y que en cualquier caso es inexpresable / transmisible “con palabras”:

<< En este célebre pasaje se describe una auténtica “fenomenología de la actividad”. En él se habla de una habilidad muy precisa, no de un estado de vaguedad y beatífica espontaneidad. Encontramos aquí una idea que en China se asocia a cualquier práctica a la vez física y espiritual: la del *gongfu*. Este término, popularizado –aunque en un sentido algo reductor- por el género cinematográfico del *kung-fu*, designa el tiempo y la energía que uno dedica a una práctica con objeto de alcanzar cierto nivel, (...) Se trata, pues, del aprendizaje de una habilidad que no se transmite con palabras. >>⁷⁰¹⁰

Esta práctica a la vez física y espiritual es una sabia “mezcla”, que a un nivel más prosaico podría inspirar la mezcla particular de “construcción” y “proyecto”, en el que

⁷⁰⁰⁷ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.18

⁷⁰⁰⁸ DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Barcelona, 1991, p.54

⁷⁰⁰⁹ HUXLEY Aldous, *La filosofía Perenne*, Pocket-Edhasa, Barcelona, 2004, p.149

⁷⁰¹⁰ CHENG Anne, *Historia del pensamiento chino*, Bellaterra, Barcelona, 2002, p. 112

uno conduce a otro, incluso sorprendentemente (respecto al camino tradicional) de la construcción al proyecto:

<< (...) la construcción puede llevar a la solución del proyecto; la razón de ser de la técnica constructiva se puede considerar el motor que influye en la solución del diseño. En realidad, la mayoría de las soluciones son una mezcla particular de ambas cosas, (...)>>

Para lo cual se ofrecen “dos vías” (en sintonía con la revisión de las diferentes versiones del espiritual “camino” evolutivo citado) mostrando también “cierta empatía con la naturaleza”:

<< Ahora es preciso considerar cómo influye esta estética, inherente a la construcción, en el proyecto, y para ello hay dos vías. La primera es el modo en el que el proyectista selecciona y utiliza los materiales y los métodos de montaje existentes, para crear así un edificio en el que se alcance la maestría gracias a un entendimiento coherente y sensible de las características de los materiales utilizados, y gracias a cierta empatía con la naturaleza y el carácter distintivo de la manera de levantar el edificio. La segunda vía es el modo en que se integran gradualmente en la industria de la construcción los nuevos materiales y los nuevos métodos de montaje, para proporcionar así al diseñador una extensa gama de soluciones y un mayor número de opciones de diseño. >>⁷⁰¹¹

En estas lejanas ‘afinidades’ procesuales entre posiciones aparentemente antagónicas (materia / espíritu) aparece el camino pedagógico en ciertas vanguardias artísticas y arquitectónicas históricas, especialmente interesante en la Rusia revolucionaria y utopista. Vemos, de nuevo, diferentes versiones o “cuatro” tipos de enseñanza, interesándonos, por su misticismo, la propuesta (un tanto hermética, casi una metodología anticipada de la ‘caja negra’, que ya citamos) de proceso creativo hecha por Melnikov que puede interpretarse casi como filosofía perenne:

<< Segunda parte: Cuatro tipos de enseñanza.

Alesandre Rodchenko (1891-1956). Nikolai Alexandrovich Ladovski (1881-1941). Moisei Guinzburg (1892-1946). Konstantin Melnikov (1890-1974)

Konstantin Melnikov (1890-1974). El proceso creativo: Las pocas alusiones de Melnikov al procedimiento de proyectación están hechas en términos casi místicos. “Creo que el arte -se lee en uno de sus escritos-, el proceso creativo y el artista nacen por razones que no conocemos, que no siempre se pueden conocer, pero emiten un rayo de luz que iluminan nuestra alma con la belleza. Así es como este trabajo de arquitectura comienza y así es como termina”. >>

... y en este magisterio crítico con el constructivismo de Guinzburg encontramos un equivalente sentido de lo perenne (“las leyes de la arquitectura son eternas”) y similar sensibilidad ‘mística’ (“más allá de toda revelación”):

<< Y en lo que podría constituir una crítica a las tentativas metodológicas de los constructivistas y en particular al planteamiento teórico de Guinzburg, continúa: “Las leyes de la arquitectura son eternas e independientes del tiempo, de la estructura social, de la prosperidad y de la cultura. El genio artístico es insondable. Y si intentara explicarlo el afán por la vida, y por el amor a la vida pueden desaparecer. Preocuparse por este problema no sólo es innecesario, sino incluso peligroso y absurdo. Cualquier deseo por solucionarlo, o incluso pensar en hacerlo, es la mayor blasfemia posible. Crear es un misterio y está más allá de toda revelación y permanecerá siempre en el misterio”. >>⁷⁰¹²

Recordando una cita ya utilizada en nuestra revisión del concepto de metodología proyectiva (originalmente inglesa, aunque luego se universaliza), observamos como Archer (que vimos citado por muchos autores) propone un camino que no siendo espiritual, también utiliza una evolución por etapas y que, al implicar al usuario y al lugar (con naturaleza, incluso), remite a la vida cotidiana, precisamente a la que ha vuelto ‘el despierto’ oriental después de diez etapas:

<< La estructura del proceso de diseño, por L. Bruce Archer:

⁷⁰¹¹ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.18

⁷⁰¹² COLON LLAMAS Luís Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, p.272

Utilizando como base el modelo del *Plan de trabajo*, publicado por el Royal Institute of British Architects, el programa equivalente para la realización de un edificio sería como sigue:

Etapas A. Introducción: 1. Establecimiento de un órgano de información para los clientes. 2. Consideración de las necesidades. 3. Nombramiento del arquitecto. *Etapas B. Posibilidades:* 1. Realización de un estudio sobre las necesidades del usuario. 2. Realización de un estudio sobre las condiciones del solar. >>⁷⁰¹³

Finalmente insistimos en que “diez” son también las etapas / “leyes” que propone la moderna sabiduría tecnológica para alcanzar la simplicidad:

<< *Diez leyes:* 1. REDUCIR: La manera más sencilla de alcanzar la simplicidad es mediante la reducción razonada. 2. ORGANIZAR: La organización permite que un sistema complejo parezca más sencillo. 3. TIEMPO: El ahorro de tiempo simplifica las cosas. 4. APRENDIZAJE: El conocimiento lo simplifica todo. 5. DIFERENCIAS: La simplicidad y la complejidad se necesitan entre sí. 6. CONTEXTO: Lo que se encuentra en el límite de la simplicidad también es relevante. 7. EMOCION: Es preferible que haya más emociones a que haya menos. 8. CONFIANZA: Confiamos en la simplicidad. 9. FRACASO: En algunos casos nunca es posible alcanzar la simplicidad. 10. LA UNICA: La simplicidad consiste en sustraer lo que sobra lo que es obvio y añadir lo específico. >>

... en interacción con ciertas claves, concretamente:

<< *Tres claves:* 1. LEJOS: Más aparenta ser menos simplemente alejándose, alejándose mucho. 2. ABRIR: La apertura simplifica la complejidad. 3. ENERGIA: Utiliza menos, gana más. >>⁷⁰¹⁴

El camino pedagógico en ciertas históricas vanguardias artísticas y arquitectónicas, parece evidenciarse como “el camino de la búsqueda” donde surge el término “mí mismo” (búsqueda personal) en el maestro Melnikov. Nos resuenan aquí ecos del sí mismo espiritual-oriental, debiendo recordarse que Rusia aún siendo Europa se sitúa hacia el Oriente geográfico (¿sólo?):

<< Melnikov veía en todos estos intentos de sistematización del procedimiento de proyectación, una limitación para la creatividad del arquitecto, por eso cualquier tentativa por formular los principios de un método creativo estaban condenados a fracasar, a producir construcciones ‘sin vida’. “Sólo el genuino talento de un artista -se lee en uno de sus escritos- dota sus trabajos con el derecho a vivir. “. Frente a la crítica de Guinzburg (...) sobre la falta de método de su obra, en alusión a su diversidad formal, Melnikov preparó la siguiente ‘defensa’: “Desde luego que sigo un camino; el camino de la búsqueda. Pero él (Guinzburg) tiene razón en la medida en que yo realmente he fracasado en el intento por construir una plataforma para mí mismo. Si eso hubiera ocurrido, habría significado para mí el fin de todas las cosas vivas, me habría convertido en prisionero del prejuicio y habría cometido los mismos errores que los constructivistas, que quieren reemplazar la emoción del artista con la razón y el análisis”. >>

De manera explícita Colón Llamas en su tesis destaca la importancia de los “aspectos más subjetivos” y la “intuición” en el proceso / camino creativo, necesariamente orientados a evitar “construcciones ‘sin vida’”:

<< Esta noción de la creatividad arquitectónica como un proceso “extremadamente complejo” y absolutamente individual lleva a Melnikov a privilegiar los aspectos más subjetivos del proceso creativo: “Por el momento -continúa- prefiero escuchar a la intuición y protegerla contra los numerosos principios y fórmulas”. >>⁷⁰¹⁵

Si en una etapa evolutiva avanzada de la doma del búfalo, animal y humano se integran (doma culminada) para luego regresar a la vida cotidiana, a otro nivel el proyectista y el constructor históricamente ya estuvieron naturalmente integrados (“eran la misma persona”) y ahora se redescubre esta “fecundación cruzada” (como ya citamos):

<< (...) es necesario tener en cuenta cómo interactúan los numerosos requisitos físicos y emocionales de los edificios. Históricamente, el proyectista y el constructor de un edificio eran la misma persona y, por

⁷⁰¹³ BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.213

⁷⁰¹⁴ MAEDA, J., *Las leyes de la simplicidad. Diseño, tecnología, negocios, vida*, Gedisa, Barcelona, 2006,

p.101

⁷⁰¹⁵ COLON LLAMAS Luís Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, p.272

tanto, la interacción se producía de manera natural. Sin embargo, ha habido una tendencia cada vez mayor a separar ambas funciones: a un lado, consultores de proyectos, arquitectos e ingenieros proyectistas; y al otro, constructores, gestores y contratistas. En estos momentos, la interacción entre los dos grupos se considera un proceso en las dos direcciones, una fecundación cruzada. El proyecto puede guiar la construcción y la construcción puede guiar el proyecto. >>⁷⁰¹⁶

Así volvemos a descubrir que si el proyectista puede incidir en la construcción, también a la inversa, lo cual establecería una enriquecedora circularidad (conceptual pero también vital) que, al menos nominalmente, sintonizaría con *El giro de la rueda* (concepto fundacional del budismo, urbano incluso) que penetraría hasta la vida cotidiana de la ciudad (el regreso del despierto):

<< El primer sermón de Buda, conocido como *El giro de la rueda de la ley*, fue enunciado ante los ascetas con los que anteriormente había ayunado. Explicando las cuatro verdades y el camino central. (...) La visión de Buda se había convertido en doctrina. La historia y la leyenda cuentan que la orden monástica creció rápidamente. La historia del rico mercader Yasa ilustra el modo en que el budismo penetró en las clases urbanas. >>⁷⁰¹⁷

Venimos observando que la circularidad es un concepto netamente oriental, cercano a una concepción cósmica de la naturaleza (por definición en devenir) y cuya sabiduría perenne se expresa en el *Zhengmeng (La iniciación correcta)*, texto histórico de Zhang Zai, por medio de un listado de ‘verbos’ que ‘relativamente’ parece anticipar el ya citado listado de verbos (creativos) de Serra:

<< Toda realidad, material o espiritual, depende del *qi* y de sus infinitas transformaciones. Para Zhang Zai, la realidad está animada por un doble proceso fundamental, una especie de respiración vital en dos tiempos: inspiración / espiración, expansión / contracción, dispersión / condensación. Según este ritmo binario propio de la bipolaridad complementaria del Yin (condensación) y el Yang (dispersión), el *qi* indiferenciado se cristaliza en las formas visibles para disolverse de nuevo, como el agua se solidifica al helarse y se fluidifica con el deshielo. Así empieza el *Zhengmeng (La iniciación correcta)*:

“La armonía suprema es lo que se llama Dao. Contiene la naturaleza (de todos los procesos): flotar / hundirse, ascender / descender, movimiento / reposo, estimulación mutua. En ella tienen su origen (los procesos): generación, interacción, vencer / ser vencido, contracción / expansión. Al advenir, es fina y sutil, ‘fácil y simple’, al acabar es vasta y grande, firme y sólida. (...)” >>

... como consecuencia, la “realidad” (oriental / occidental) aparece integrada a nivel “material” / “espiritual” y la alternancia deviene ley (‘principio’ / fin) universal de “un ciclo universalmente necesario”:

<< El Vacío supremo no tiene formas; es la constitución original del *qi*. La condensación y la disolución (del *qi*) son formas temporales debidas a los cambios y transformaciones. (...) Aunque el *qi* del Cielo-Tierra se condense o se disperse, rechace y recoja de cien maneras, como principio obra sigue siendo infalible. El *qi* es una cosa que se disuelve para regresar a lo sin-forma manteniendo su constitución, y que se condensa para producir figuras sin alejarse de su constante.

El Vacío supremo no puede ser sino *qi*; el *qi* no puede sino condensarse para producir los diez mil seres, los diez mil seres no pueden sino disolverse para retornar al Vacío supremo. Advenimiento y disolución se alternan en un ciclo universalmente necesario. >>⁷⁰¹⁸

“El Vacío supremo no tiene formas” pero tampoco ‘el gas’ y, si el Vacío supremo se condensa para producir los diez mil seres, el Gas Natural se condensa en una “sede” (proyectada por Enric Miralles y su equipo) que sintetiza diez mil / “diferentes fuerzas” que, sin embargo, consiguen organizarse para generar una “identidad”:

<< La sede de Gas Natural es orgánica, compleja y convulsa, una obra concebida como un monumento que sobrepasa su deber de actuar como insignia corporativa. Su objetivo no es distinguir y señalar la

⁷⁰¹⁶ STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004, p.17

⁷⁰¹⁷ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.40

⁷⁰¹⁸ CHENG Anne, *Historia del pensamiento chino*, Bellaterra, Barcelona, 2002, p.390

identidad de una compañía, sino construir una pieza que aparece en un punto de síntesis arquitectónica de un nudo convergente de diferentes fuerzas y situaciones urbanas. >>⁷⁰¹⁹

Este concepto de “identidad” (tema de nuestra tesis) queda cuestionado por el citado Vacío en cíclica creación / disolución, que también es cuestionado por el cómico Jerry Lewis, que se interesa a su manera (humorística, como los antiguos sabios del tao y el zen) por el concepto del “sí-mismo”, que venimos tratando:

<< En Estados Unidos hay muchos ejemplos de cómicos a quienes se censuró o se marginó desde el comienzo de sus carreras. (...) Todos ellos cometen el mismo pecado: cuestionar la identidad. Quieren hacernos ver lo complicado que es distinguir entre adultos y niños, entre bobos y listos, entre guapos y feos... También reivindican su ego y declaran su rebeldía hacia quienes pretendan aplastar su individualismo. Para muchos de ellos su sentido del humor es el único medio de aumentar su autoestima; sin reírse de sí mismos y de los demás, les resulta imposible aceptarse. El problema es que a veces van demasiado lejos. >>

... aunque el camino del conocimiento tiene sus riesgos:

<< Cómico defendido y vilipendiado, Jerry Lewis, que recientemente ha cumplido 80 años, pagó con creces su intento de poner en solfa los convencionalismos sociales.>>⁷⁰²⁰

El conocimiento del ‘sí mismo’ arquitectónico adquiere un “sabor local” en el proyecto de un edificio histórico / contemporáneo ‘dedicado al vacío’ (el del Gas Natural, diseñado por el equipo de Enric Miralles), utilizando el concepto de “mismo lugar” que, paradójicamente, deviene conectivo con el universo (al menos el urbano) y la historia (cierta filosofía perenne):

<< Sabor local: El concurso convocado por Gas Natural en el que fue elegido este proyecto restringía la participación únicamente a arquitectos locales. Se deseaba un edificio capaz de enlazar con su entorno urbano y con la historia de la compañía -el edificio se encuentra en el mismo lugar que ocupó su primera fábrica-, y de ser de manera inmediata una presencia emblemática de la ciudad. >>⁷⁰²¹

Un cambio arquitectónico (incluyendo una paradójica permanencia) asumido por los ‘reflejos’ de Miralles. Desde otra disciplina, Lewis también asume ciertos reflejos críticos cuando cambia de piel (adulto, infantil, tímido, extrovertido, en cierto modo un antecedente de la película *Zelig* de Woody Wallen) como la serpiente. Así que la identidad (supuestamente estable) resulta cuestionada y es reorientada hacia la búsqueda de la “realidad interior” del ser (proyecto vital del ser), en cierto modo el proyecto / camino vital del ‘sí-mismo’:

<< Lewis cayó en desgracia desde el instante en que empezó a tomarse las cosas muy en serio, intentando que sus películas reflejasen los aspectos más absurdos y nocivos de la moderna sociedad estadounidense. (...) Esta metodología del plano / contraplano la aplicaba Jerry Lewis cuando se presentaba en sus películas como un individuo, capaz de tener actitudes adultas e infantiles, seguras e inseguras, tímidas y extrovertidas... *El profesor chiflado* (*The Nutty Profesor*, 1963) puede considerarse, con respecto a lo anterior, su obra más importante, una relectura de *El extraño caso del doctor Jeckyll y el señor Hyde* que tiene tanto de trágica como de cómica, y en la cual se deja bien claro que casi nunca conseguimos ser quienes somos en realidad, ni siquiera quienes queremos ser, sino más bien una amalgama a partir de lo que los demás desean que seamos y de aquello en lo que la sociedad nos convierte. >>⁷⁰²²

Penone, ‘otro’ artista como Lewis, también se interesa por la mudable “serpiente”, pero también por el devenir circular del árbol, en paralelo con la “construcción hombre-tiempo-naturaleza”, un proceso de crecimiento que naturalmente genera una identidad cambiante:

⁷⁰¹⁹ MASSAD Fredy - GUERRERO Alicia *La roca de cristal* ABCD 758 12 a 18 agosto 2006, p.38

⁷⁰²⁰ RODRIGUEZ Hilario J. *¡Dale fuerte Jerry!* ABCD 758 12 a 18 agosto 2006, p.40

⁷⁰²¹ MASSAD Fredy - GUERRERO Alicia *La roca de cristal* ABCD 758 12 a 18 agosto 2006, p.39

⁷⁰²² RODRIGUEZ Hilario J. *¡Dale fuerte Jerry!* ABCD 758 12 a 18 agosto 2006, p.41

<< Con la diferencia de que la serpiente desecha sus pieles en lugar de estratificarlas. Entre la verticalidad del árbol y la horizontalidad de la serpiente, entre la expansión viviente de un tejado frondoso y la reducción pulsante de un cuerpo a una línea, se tiende un arco temporal que conecta dos polos opuestos: el proceso de continuar escribiendo en círculos y de manera incesante, nuestra propia historia, inscribirse el tiempo en el propio cuerpo. Estas líneas aparecen como motivos recurrentes a lo largo de toda la obra de Penone, y funcionan como el módulo de su construcción hombre-tiempo-naturaleza descrito anteriormente. >>⁷⁰²³

La naturaleza del Gas se hace urbana y hace compatible su identidad con la de Miralles:

<< La nueva sede de Gas Natural en Barcelona, operativa a partir de este otoño, se compromete a cambiar el “skyline” de la ciudad, pero además a ser fiel a su pasado y su entorno, tal y como lo deseó su autor, el catalán Enric Miralles.

(...) Vinculado efectivamente a la sinergia que ha generado la presencias de esas nuevas edificaciones en Barcelona, en la sede de Gas Natural subyacen una serie de rasgos de la esencialidad arquitectónica distintivamente “mirallesca”, una forma propia y personal de plantear y hacer arquitectura, donde la acción sobre la realidad emerge a partir de un juego de subjetividades sobre el lugar y el propio edificio a crear. >>

... y, comprendiendo el sentido profundo de “la obra y del lugar”, la autoría acaba trascendiendo incluso los “propósitos” iniciales, relacionados con ‘la búsqueda’ (“motivación de elaborar conocimiento”):

<< (...) una aproximación sensitiva: una actitud ideológica ante la arquitectura que late en muchos de los edificios gestados por este autor; una idea fuerza, una imagen, la búsqueda para hacer posible una comprensión del significado de la obra y del lugar que no se corresponden con postulados racionales ni funcionales, sino con la motivación de elaborar conocimiento (...) que indaga más allá de la naturaleza de esos propósitos, haciendo que el edificio los trascienda. >>⁷⁰²⁴

Por otra parte, en la ya citada arquitectura mística de Avila también se consigue una integración de la variedad (disciplinar):

<< El *Centro de Interpretación del Misticismo* de Avila es una propuesta singular y, sin duda, arriesgada. Su objetivo, mostrar a un tiempo, la complejidad del misticismo y, paradójicamente, su profunda sencillez.

El Centro se ofrece como un compendio de la mística universal y como una obra de arte de rasgos místicos. En sus espacios sucesivos se produce el encuentro y potenciación mutua de diversas disciplinas artísticas y técnicas: arquitectura, escenografía, pintura, arte objetual, esculturas, videos, textos, selección de materiales, proyecciones, iluminación, música... >>

... que desde el “interior” trasciende la individualidad (la identidad tópica) y concluye en una concepción “universal” de la mística, donde “cada parte” solo adquiere su plena identidad (“sentido último”) en la medida en que “se inserta en el conjunto”:

<< Todo contribuye a la creación de una obra única, indivisible y tridimensional. Cada parte tiene su contemplación y lectura propias, al tiempo que su sentido último se muestra en la medida en que se inserta en el conjunto.

Este sentido último no puede cumplirse sin la presencia del visitante que se desplaza por el interior de la obra. >>⁷⁰²⁵

Si en Avila cada parte de la arquitectura se integra en el conjunto “interior”, en Barcelona la inserción se producen con el exterior:

<< (...) la concepción de este edificio de Enric Miralles acerca la evidencia de que no existe la *tabula rasa*, su afirmación de que el arquitecto debe trabajar no sólo con la realidad física del momento que concierne a su proyecto, sino también con la realidad física de todo lo que ha estado allí, lo que ha ido

⁷⁰²³ VON DRATHEN Doris, *Memoria del tiempo* en Catálogo *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999, p.130

⁷⁰²⁴ MASSAD Fredy - GUERRERO Alicia *La roca de cristal* ABCD 758 12 a 18 agosto 2006, p.38

⁷⁰²⁵ BLANCO CHIVITE Manuel (Selección-redacción textos), *Centro de Interpretación del Misticismo*, Avila, 2004, p.5

construyendo el sitio. El edificio surge como la colisión generada por las fuerzas circundantes en la confluencia de diferentes piezas de la ciudad en la que se generaba un no-lugar carente de identidad. >>

... comprendiendo la intemporal “identidad del lugar” y sobre todo “dialogando con ella”:

<< Como en contraposición al urbanismo clásico, de esta conjunción emerge en este punto de tensión un nuevo icono urbano, una figura simbólica que está y fue pensada para ocupar específicamente este espacio. La arquitectura de Miralles y Tagliabue surge casi siempre de estos simbólicos movimientos telúricos, no haciendo contextualismo, sino hallando la identidad del lugar y dialogando con ella. >>⁷⁰²⁶

Esta “simbiosis” puede producirse tanto en la ciudad como en la naturaleza, así pasamos del entorno artificial al entorno natural, es decir de las fuerzas circundantes externas que generan la arquitectura a las fuerzas internas que interaccionan madera y árbol. En este sentido Penone el ‘sabio carnicero de árboles’ (con ecos del cocinero Ding), práctica la búsqueda de las “raíces originales” (como Miralles la citada “identidad del lugar”) que en cierta medida funciona como búsqueda espiritual:

<< La evidente diferencia entre la percepción del material madera y su relación con su forma originaria, el árbol, se diría que traduce la dificultad que, en nuestros días, encuentra el hombre de la civilización urbana de reconocer y, por consiguiente, de admitir la aparición de la Naturaleza en su entorno, que se vuelve cada vez más artificial; y, por tanto, la creciente distancia entre el hombre “natural”, que vivía en simbiosis con la naturaleza, y el hombre “cultural”, separado de sus raíces originales. >>⁷⁰²⁷

El árbol también se puede mostrar en clave estética-mística, bajo la cual se encuentra la “unidad perdida” o más precisamente, como afirma Ceberio, se “reencuentra” en el sentido de circularidad (no viciosa). En su correlato oriental “debajo del árbol-...” también se produce la mítica / histórica iluminación del Buda, concretamente bajo el árbol ‘de la sabiduría’:

<< Es debajo del árbol - cruz donde se redime el pecado original, y donde la amada reencuentra la unidad perdida.

Debajo del manzano / allí conmigo fuiste desposada, / allí te di la mano, y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada. (Poemas, Cántico Espiritual según el código de Jaén, v. 111 n° estrofa-115 n° párrafo) >>⁷⁰²⁸

... y Ceberio certifica con referentes bibliográficos la mística / “estética de la naturaleza”:

<< Francisco de Osuna que con sus *Abecedarios* tanto influyó en la mística del Carmelo, destacó los humildes elementos de la naturaleza de forma comparativa para explicar lo espiritual. Orozco Díaz, E., *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco*, Universidad de Granada, Granada, 1994 Vol.2, p.82. En el ámbito estético es con el Renacimiento cuando se incorpora en el arte el paisaje. >>⁷⁰²⁹

El devenir místico es ascensional (al monte...) pero también circular y en él el árbol se hace bosque animado y, en simbiosis espiritual, las criaturas cantan (un *Cántico Espiritual* en el que se podría incluir aquel oriental búfalo de las diez etapas) la belleza del amado. La mística búsqueda de las raíces originales (aún más profundas que las de Penone) arranca de la “noche oscura” y, siguiendo un “camino” / ‘tronco’ ascensional (integrando contradicciones), se orienta hacia la luminosa cumbre (dotada de “belleza...”), allí, finalmente, el rechazo es aceptación y re-conduce (“camino de vuelta”)

⁷⁰²⁶ MASSAD Fredy - GUERRERO Alicia *La roca de cristal* ABCD 758 12 a 18 agosto 2006, p.39

⁷⁰²⁷ TOSATTO Guy, *Arboles* en Catálogo *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999, p.148

⁷⁰²⁸ CEBERIO DE LEÓN Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.372

⁷⁰²⁹ *Op. cit.* p.368

a un comprensivo “reencuentro del ‘caminante’ espiritual (aquí “Juan”) con el mundo” y la naturaleza:

<< Juan, que se adentra por bosques y espesuras en plena noche oscura, realiza un doble movimiento de ascenso y descenso; de salida y de vuelta; que como canta el *Cántico*: de conocimiento de lo invisible a partir de lo tangible, a la visión transparente de la Naturaleza y en lo cotidiano. El camino de ascenso se caracteriza por la desnudez espiritual, pero en el camino de vuelta hay un reencuentro con el mundo donde todas las criaturas cantan la belleza del Amado. En un primer momento “ha negado y rechazado todas las cosas precisamente para buscar a Dios, pero después las elige precisamente para significar a Dios. (...) “Orozco Díaz, E., *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco*, Universidad de Granada, Granada, 1994 Vol.1, p.178. >>⁷⁰³⁰

02.9.05- Naturaleza ascendente

Del histórico camino ascendente (puede que incluso con diez etapas) y progresivo de Juan de la Cruz, saltamos al actual y artificial camino ascendente en diez etapas (“diez leyes”) propuesto por Maeda y ‘también’ regido por una simplicidad, no obstante ya algo alejada de aquella mística simplicidad ‘franciscana’ en la naturaleza:

<< Las diez leyes resumidas a lo largo de este libro son generalmente independientes las unas de las otras, y pueden ser utilizadas de manera conjunta o de forma individual. Trataremos primero los tres condimentos de la simplicidad, representados respectivamente por las series sucesivas de tres Leyes (1 a 3, de 4 a 6 y de 7 a 9) que corresponden, a su vez, a los estados de la simplicidad en un grado creciente de complejidad: básica, intermedia y profunda. De los tres grupos, la simplicidad básica (1 a 3) se aplica inmediatamente a la reflexión acerca del diseño de un producto o la disposición de su sala de estar. La simplicidad intermedia (4 a 6) tiene un significado más sutil, mientras que la simplicidad profunda (7 a 9) se aventura en reflexiones que todavía necesitan madurar. Para no perder el tiempo (con arreglo a lo que dicta la tercera Ley, la del TIEMPO), sugiero comenzar por la simplicidad básica (1 a 3) y pasar a continuación a la décima Ley, LA UNICA, que resume la totalidad. >>⁷⁰³¹

Esta ley única (y décima), que resume las leyes “independientes”, en cierta medida se orienta hacia la no-dualidad, que interesa a la espiritualidad oriental, pero también a la mística occidental en la que la “música callada” resuena ante “lo inaprensible e incomunicable” no obstante experimentable (como el zen también propone):

<< La dualidad desaparece: lo sagrado y lo profano; sujeto y objeto; luz y oscuridad; vida y muerte. La Unidad es la referencia que vertebra todo el discurso espiritual. La naturaleza es un canto de la creación, y el espiritual es el que ha aprendido a escuchar esa *música callada* en todo lo que le rodea. Todo queda sacralizado puesto que todo ha sido creado por una única *fonte*. De ahí que sea el lenguaje de la naturaleza el que mejor muestra el discurso teológico por medio de la metáfora, el símbolo, el oximoron, todas aquellas figuras retóricas que tienen la característica de mostrar lo inaprensible e incomunicable.>>⁷⁰³²

“Callado” es también uno de los atributos del ‘decálogo’ de Long y la naturaleza se hace piedra, elogiando la simplicidad:

<< Me gusta el arte simple, práctico / emocional, callado y vigoroso.
Me gusta la simplicidad de caminar, / la simplicidad de las piedras.
Me gustan los materiales comunes, lo que tenga a mano, / pero sobre todo las piedras. Me gusta la idea de que las piedras son la materia de la que está hecha el mundo.

⁷⁰³⁰ *Ibidem*.

⁷⁰³¹ MAEDA J, *Las leyes de la simplicidad. Diseño, tecnología, negocios, vida*, Gedisa, Barcelona, 2006, p.VI

⁷⁰³² CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.369

Me gusta dar a los medios comunes / el giro simple del arte. >>⁷⁰³³

Al efecto (‘místico’) apreciamos que a Maeda desde la contemporánea dimensión tecnológica se le denomina “Gurú de la Simplicidad” (con mayúsculas):

<< “Maeda es el Gurú de la Simplicidad.” Andrea Ragnetti, Consejo de Dirección de la Royal Phillips Electronics. >>⁷⁰³⁴

... y, si en una foto apreciamos además unos rasgos levemente orientales, se refuerza el citado ‘carisma orientalista’ (“Gurú”) o cuando menos el sentido trascendente de la ‘sabiduría’ de este diseñador, artista visual y científico informático:

<< Diseñador gráfico, artista visual y científico informático, John Maeda es profesor de Artes y Ciencias de la Comunicación en el MIT (...) Sus trabajos han sido expuestos en Tokio, Nueva York, Londres y París y se encuentran en colecciones permanentes en el Museo Nacional del Diseño Cooper-Hewitt en el Instituto Smithsonian, en el Museo de Arte Moderno de San Francisco y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. >>⁷⁰³⁵

... sin embargo, el “ámbito de la tecnología” no es el de la naturaleza y el ascenso empresarial tampoco es el ascenso espiritual:

<< Además de las diez Leyes, propongo también tres Claves para alcanzar la simplicidad en el ámbito de la tecnología. Considérelas como zonas donde invertir recursos de I+D o, sencillamente para ojearlas. El modo en que estas Claves y las Leyes se conectan con la valoración del mercado se ha convertido en mi nuevo pasatiempo. >>⁷⁰³⁶

El interés por la simplicidad de un ‘gurú’ artista / diseñador contemporáneo que se interesa por la tecnología, podría tener su referente / ‘corolario’ histórico en un escultor místico, también dibujante y poeta, que sin embargo se interesa por la naturaleza, en cuyos bosques vive gran parte del tiempo:

<< En medio de la naturaleza es donde mejor se encuentra Juan de la Cruz. Desde su llegada al convento del Calvario permanece desde la mañana en los bosques cercanos y allí les dirige a sus hermanos de orden para que practiquen la oración y la contemplación en medio de la naturaleza. Aspráiz, A.: “San Juan de la Cruz: entre el Gótico y el Barroco.” Rev. de Ideas Estéticas, Vol.3, 1943 p.28. >>

... sorprendentemente Juan de la Cruz se nos revela (en la tesis de Ceberio) como escultor piadoso que trabaja la “madera” y el “hueso”. En ese sentido relativamente afín con la escultura prehistórica, del período auriñaciense, en el Paleolítico Superior del que datan unas pequeñas figuras femeninas desnudas, de marfil, piedra o hueso. Además en el magdalenense se continúa utilizando el marfil y se comienza el uso del asta de reno para figurillas de pequeñas dimensiones, según Azcárate:

<< Es en Andalucía donde su obra va a cobrar una mayor emoción y belleza, coincidiendo con su madurez espiritual. En plena naturaleza solía escribir poemas, dichos, figuras de cristo en madera de olivo. De estas pequeñas obras sólo se conserva una diminuta calavera en hueso que conservan los carmelitas de Málaga. >>⁷⁰³⁷

Siglos / milenios después la escultura contemporánea también re-vive en la naturaleza y, recorriendo “camino” y “montañas”, Long práctica cierta mística del des-

⁷⁰³³ LONG Richard, *Five, six, pick up sticks seven, eight, lay them straight*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.139

⁷⁰³⁴ MAEDA John, *Las leyes de la simplicidad. Diseño, tecnología, negocios, vida*, Gedisa, Barcelona, 2006, portada

⁷⁰³⁵ *Op. cit.* portadilla interior

⁷⁰³⁶ *Op. cit.* p.VII

⁷⁰³⁷ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.369

apego en las esculturas al aire libre, que aparecen ‘contempladas’ (incluso literalmente) en su manifiesto- ‘decálogo’:

<< Mis esculturas al aire libre y las localizaciones que hago andando no están sujetas a la posesión o la propiedad. Me gusta el hecho de que los caminos y las montañas sean tierra común, pública. >>⁷⁰³⁸

También en el decálogo de Maeda se cita la “montaña”, pero en términos de escalada, que así adquiere ciertas connotaciones competitivas un tanto ensimismadas:

<< Como artista, quisiera decir que he escrito este libro para mí mismo por la misma razón por la que se escala una montaña, porque está ahí. >>⁷⁰³⁹

El artista Juan de la Cruz realiza un manifiesto místico, mediando un dibujo paradigmático *Subida al Monte Carmelo*, un “camino” espiritual relativamente ‘equiparable’ al citado en la cultura oriental (adiestramiento del búfalo en 10 etapas) y que nos interesa especialmente por la interacción arte / espiritualidad / naturaleza:

<< Un objetivo que aparece con bastante claridad en la obra de Juan de la Cruz es el de mostrar el camino que eleva al individuo a Dios. En este sentido es una guía del itinerario espiritual dirigido a personas con naturaleza contemplativa ya manifestada. La metáfora más ilustrativa de este itinerario fue el dibujo *Subida al Monte Carmelo* que repartió entre sus hermanas y hermanos de orden. >>

En el “análisis filosófico-teológico” de Ceberio, esta ascensión hasta “la unión con la nada” se manifiesta necesariamente contemplativa:

<< La Subida al Monte Carmelo es un camino que asciende por sendero estrecho y empinado de desasimiento y despojamiento, para encontrar en la cumbre la unión con la “nada”. De esa “unión” se proyecta una negación ontológica en el sentido de desprendimiento de todo lo que no sea divino, y una negación epistemológica, pues la “unión” está más allá del intelecto humano. Estas dos negaciones configuran la muerte del sujeto que caracterizaría al “hombre viejo”. Sólo el hombre nuevo o contemplativo puede ascender hasta la cumbre donde mora el silencio y la oscuridad (inefabilidad). De ahí que dicha experiencia esté más allá del lenguaje. Sin embargo, por mediación del lenguaje poético, y gracias a sus características simbólicas se puede evocar una experiencia que ya de por sí es inefable.>>⁷⁰⁴⁰

Este proceso/ subida al espiritual monte, morada natural del silencio y de la oscuridad (paradójicamente equiparable a la Iluminación búdica) también se expresa integrando dos lenguajes en un dibujo-manifiesto, compuesto de dibujo y letra (“dibujo con letrillas”), en cierta medida ‘equiparable’ a la caligrafía oriental compuesta de ideogramas:

<< Las principales metáforas de la poética de Juan de la Cruz son metáforas de la naturaleza. Una de las imágenes de la naturaleza más relevantes y que encontramos en la mayoría de las tradiciones religiosas es la montaña. La morada del espíritu, allí donde tierra y cielo se unen. La montaña también simboliza la ascensión espiritual. (...) Se tiene constancia de los numerosos dibujos sobre la *Subida al Monte Carmelo* que entregó a sus hermanas y hermanos de la orden cuando se encontraba en Granada. Se posee copia exacta del dibujo que realizó para Magdalena del Espíritu Santo. Estos dibujos conservan el trazo fuerte, áspero donde se conjuga el dibujo con letrillas a modo de cautelas y sentencias, todo ello en un entorno naturalista con sus hierbas y bosques. >>⁷⁰⁴¹

Los sencillos y naturales poemas espirituales de Juan de la Cruz ‘orientados’ desde / hacia la oscuridad / luminosa de la cumbre de la montaña, parecen anticipar los poemas japonés de un “San Francisco japonés”, Ryokan, maestro del budismo zen que también se interesa por el despojamiento en la noche iluminada por la luna:

⁷⁰³⁸ LONG Richard, *Five, six, pick up sticks seven, eight, lay them straight*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.141

⁷⁰³⁹ MAEDA J, *Las leyes de la simplicidad. Diseño, tecnología, negocios, vida*, Gedisa, Barcelona, 2006, p.V

⁷⁰⁴⁰ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.430

⁷⁰⁴¹ *Op. cit.* p.373

<< Al hablar de las relaciones del Zen con la poesía es inevitable traer a colación el nombre de un monje y ermitaño zen soto Ryokan (1758-1831). (...) En cierto sentido Ryokan es un San Francisco japonés, aunque mucho menos evidentemente religioso. Fue un tonto errante, que jugaba con los niños sin avergonzarse, vivía en una choza solitaria del bosque bajo un techo con goteras y con una pared llena de poemas escritos en su letra maravillosamente ilegible, como patas de araña, tan apreciada por los calígrafos japoneses. (...) Aun cuando le roban sigue siendo rico, porque: “Al ladrón / se le olvidó / la luna en la ventana.”>>⁷⁰⁴²

Ceberio también establece ciertas afinidades de naturaleza-espiritual entre Juan de la Cruz y Francisco de Asís:

<< Cuando estaba en el convento del Calvario, Juan les llevaba a sus hermanos al campo a orar cada uno en soledad, o a estar simplemente en medio de la naturaleza. Esta pasión por la naturaleza, muy similar a la de Francisco de Asís, muestra la sensibilidad que el monje tenía con respecto a la naturaleza fruto de la influencia del Renacimiento y de su experiencia espiritual. Esta especial sensibilidad hacia la naturaleza la encontramos en casi todas las órdenes contemplativas. No es casual que los parajes que eligen los monjes para levantar los conventos sean lugares de una extrema belleza. >>⁷⁰⁴³

En estos relativos paralelismos incorporamos a Petrarca, otro poeta (anterior y occidental) que también escribe sobre la Naturaleza, particularmente sobre la ascensión a un monte / ‘mito’, pues ya no se trata del *Carmelo* sino del monte / ‘real’ *Ventoux*:

<< (1) Hoy llevado sólo por el deseo de ver la extraordinaria altura del lugar, he subido al monte más alto de la región, al que llaman –no sin razón- Monte Ventoux. >>

... Petrarca establece algunos paralelismos (*Ventoux / Hemo*) con la tradición de los clásicos greco-romanos (Tito Livio / Filippo), redescubiertos en el ‘Re-nacimiento’ y en los que, naturalmente, las polaridades se integran desde una nueva perspectiva (“desde su cumbre se veían dos mares”):

<< (2) Por fin tuve el impulso de hacer de una vez lo que hacía todos los días, sobre todo después de que, leyendo el día anterior en Tito Livio la historia de Roma, di casualmente con aquel pasaje en el que Filippo, rey de Macedonia (...), sube al Hemo, un monte de Tesalia, creyendo –como era fama- que desde su cumbre se veían dos mares, el Adriático y el Ponto Euxino. >>⁷⁰⁴⁴

Siglos después otro escritor / referente se incorpora al interés trascendente por la naturaleza. Nietzsche en sus aforismos (“estructura aforística”) utiliza una fórmula muy habitual en Oriente (recordemos los citados *Yoga-sutras* de Patanjali):

<< El impacto de Nietzsche en los expresionistas debe entenderse, por una parte, por la fuerza de su prosa y, por otra, por su mensaje. Su prosa es dramática y equívoca, llena de paradojas y parábolas y de estructura aforística. Así proclama Zaratustra sus enseñanzas en el clímax de la Tercera Parte de la obra: Si yo soy un adivino y estoy lleno de aquel espíritu vaticinador que camina sobre una elevada cresta entre dos mares, que camina como una pesada nube entre lo pasado y lo futuro —hostil a las hondonadas sofocantes y a todo lo que está cansado y no es capaz de vivir ni de morir.” >>

... y continúa el ‘manifiesto / místico’ de Zaratustra, relacionando la montaña con la iluminación, lo que impacta profundamente en los “expresionistas” posteriores y, así, renace su filosofía:

<< “dispuesta en su oscuro seno a lanzar el rayo y el redentor resplandor, grávida de rayos que dicen ¡sí!, ríen ¡sí!, dispuesta a lanzar vaticinadores resplandores fulgurantes: -¡bienaventurado el que está grávido de tales cosas! ¡Y, en verdad, mucho tiempo tiene que estar suspendido de la montaña, cual una mala borrasca, quien alguna vez debe encender la luz del futuro!
Oh, cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos - ¡el anillo del retorno! (...)” Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1972. >>⁷⁰⁴⁵

⁷⁰⁴² WATTS Alan, *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1984, p.223

⁷⁰⁴³ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.275

⁷⁰⁴⁴ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.53

⁷⁰⁴⁵ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces del Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.15

Recordamos que la letra junto al dibujo (expresionista o no) de Juan de la Cruz, podría resultar equiparable (“similitudes y analogías”) con la caligrafía oriental que Ceberio aproxima al “budismo zen” haciendo referencia a F. Cheing (“El vacío y la plenitud.” Rev. El Paseante, Nº 20-22, 1993, p.79.):

<< Esta combinación de dibujo y texto, y en relación con la nada, lleva a un acercamiento más que casual con otras espiritualidades tan distantes en el espacio, como el budismo zen. Desde una perspectiva estética las similitudes y analogías entre la estética de Juan de la Cruz y la estética zen son grandes pues también se combina el poema con el dibujo, por un lado, y por otro, el tema del vacío “ku” como elemento central de la obra y del estado del artista, al que a su vez se invita al espectador. “El Vacío puro, ése es el estado supremo hacia el cual tiende el artista. Sólo cuando éste lo capta en su corazón puede conseguirlo.” >>⁷⁰⁴⁶

Los Benton consideran que Nietzsche, al manifestar cierta exaltación mística, es uno de los referentes del expresionismo (*Fuentes de las ideas expresionista. Friedrich Nietzsche (1844-1900)*):

<< El impacto ejercido por Nietzsche en los escritores expresionistas, y en la propia evolución del Futurismo, obliga a que analicemos brevemente su figura. En *Así habló Zaratustra* (...), Nietzsche partía de la premisa de que Dios había muerto a manos del materialismo científico y racionalista de la sociedad, y que no había surgido nada que pudiera ocupar su lugar. >>

... resultando que, paradójicamente, con la muerte de Dios en cierta medida se vuelve orientalizante / místico, especialmente cuando utiliza términos como el “sí mismo”, “reencarnación”, el “egoísmo glorificado” que en cierta medida es corolario de la muerte del sujeto-ego de la tesis de Ceberio:

<< Los filósofos, escritores y artistas buscaban a ciegas una comprensión del mundo que amenazaba con llegar a conclusiones aun más estrechas y limitadas. La única respuesta posible era un acto de voluntad y autodeterminación, una superación del hombre por sí mismo que crease el Superhombre. Estas ideas se encuadran en un principio de retorno eterno, casi como una reencarnación, pero aplicada a distintos propósitos. Nietzsche creía en la eternidad como una especie de eco persistente, una reverberación de la existencia espiritual que se prolongaba para siempre. Exhortaba a los hombres a un “egoísmo glorificado”, un “auto-regocijo”, en el que el individuo establece su propia moral porque sabe que el árbitro de toda moral social, la religión, ha muerto. El mandato moral de Nietzsche es: “Vive de tal forma que desees vivir de nuevo.” >>⁷⁰⁴⁷

Por otra parte, antes de encontrarse con el sí-mismo, Petrarca en el punto (7) de la ascensión en la naturaleza, se encuentra con un “pastor”, que se muestra menos sabio que aquel oriental que doma al búfalo en 10 etapas:

<< (7) Entre unos declives del monte encontramos a un pastor de edad avanzada que con muchas explicaciones se esforzó por disuadirnos de la subida, (...) >>⁷⁰⁴⁸

En lingüístico paralelismo encontramos otro “pastorcico” en Juan de la Cruz (este dibujado en lugar ‘de / escrito’) que paradójicamente nos disuade de la “visión externa” y nos orienta hacia la “contemplación interna”, reflejando el paso de la “materialidad” a la espiritualidad. Ceberio, citando a R. Guénon (*El simbolismo de la cruz*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2003, p.27) relaciona el “sí mismo” con el “Hombre Universal” que, escrito con mayúscula, podría ‘reenviar’ a aquel “Superhombre” de Nietzsche:

<< El pastorcico crucificado: Como toda la obra de Juan de la Cruz, este es un dibujo para ser contemplado más que para ser hablado. Estamos frente a una obra excelsa donde el espíritu se manifiesta con su sencillez y profundidad. El dibujo más que ser la visión externa contemplada desde el cielo como si levitase como un pájaro, sería la contemplación interna de sí mismo contemplando su naturaleza

⁷⁰⁴⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.373

⁷⁰⁴⁷ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces del Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.15

⁷⁰⁴⁸ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.55

profunda adoptando el principal arquetipo cristiano, que corresponde al “Hombre Universal” en cuanto muestra la realización del ser en la comunión espiritual. (Guénon) Sin duda sería una mirada espiritual que evocaría la salida de la materialidad en la ascensión a la Montaña. >>⁷⁰⁴⁹

Petrarca en el punto (9) de su camino / *ascensión* / subida hacia lo alto de la montaña en compañía de su “hermano” se debate entre el esfuerzo y el no-esfuerzo, entre lo corto-recto y lo largo-flojo:

<< (9) (...) a un gran esfuerzo le sigue un pronto cansancio, (...) nos paramos en una roca. (...) y seguimos adelante, pero más despacio: yo sobre todo afrontaba el montañoso camino con un paso ya más moderado, pero mi hermano subía y subía por un atajo, a lo largo de la cresta misma del monte; yo, más flojo, tendía a bajar, y cuando me llamaba y me enseñaba un camino más recto le contestaba que quizá el acceso por la otra ladera fuera más fácil, que no me importaba que el camino fuera más largo con tal de que no tuviera tanta pendiente. >>⁷⁰⁵⁰

Este “yo más flojo” de Petrarca conceptual y lingüísticamente parece anticipar / sintonizar con el “parece recién abandonado”, a su vez asociado con algún ‘tópico’ del arte de vanguardia (“simulación de un *ready made*”) al que aquí aludimos con la ‘pareja’ artística Fischli & Weiss, *Flowers and questions. A retrospective*. En una exposición en la Tate Modern de Londres (hasta 14 enero 2007) que Costa relaciona con *Lo fútil del esfuerzo*:

<< Mediocres son las fotos de la mediocridad de los aeropuertos, de las ciudades dormitorio en Centroeuropa, de sus flores tan previsiblemente coloristas, de las bellas puestas de sol en Venecia... Pero, en vez de recrearse en un juego, resulta evidente que Fischli & Weiss dan otra vuelta de tuerca a la ironía dadaísta. Uno de los espacios de esta retrospectiva parece recién abandonado por los obreros que quizás participaron en la construcción de la exposición y dejaron ahí sus aperos, a la vista de todos. Esto que parece el típico “objeto encontrado” duchampiano es en realidad una simulación de un *ready made*. Todos y cada uno de los objetos presentes están fabricados en poliuretano extremadamente ligero y finalizados con una fidelidad miniaturista. >>⁷⁰⁵¹

Además la “vagancia” de Petrarca le orienta elogiosamente hacia la lentitud y le lleva disfrutar de la naturaleza “dando vueltas por los valles”:

<< (10) Esta era la excusa que ponía a mi vagancia, y cuando los demás ya habían alcanzado lo alto yo andaba dando vueltas por los valles, (...) >>⁷⁰⁵²

... pero, curiosamente, aquella “vagancia” de Petrarca establece cierta (siempre relativa) reciprocidad / inversión con el “arte conceptual” de Fischli & Weiss, que incorpora objetos ‘dando vueltas’ en *El correr de las cosas*, para no obstante paradójicamente hacer (en términos de Costa) una “huelga a la japonesa”:

<< ¿Y qué decir de una película como *El correr de las cosas*, donde objetos absolutamente diversos se van empujando por medios químicos o físicos creando una especie de *perpetuum mobile*? (...) Fischli & Weiss se han lanzado a un trabajo ímprobo, a una confrontación directa con el supuesto ejercicio intelectual y nada físico que implica el arte conceptual. >>⁷⁰⁵³

Petrarca, comprendiendo la ilusión (en el punto /12) decide sentarse y, como puede suceder al sentarse en meditación *za-zen*, llega naturalmente una ‘súbita comprensión’ (de evidente paralelismo espiritual):

<< (12) Desengañado, me senté en una hondonada. Allí, volando con el pensamiento y saltando de lo corpóreo a lo incorpóreo, me reprendía a mí mismo con éstas o similares palabras: “Lo que hoy te ha

⁷⁰⁴⁹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.365

⁷⁰⁵⁰ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.55

⁷⁰⁵¹ COSTA José Manuel, *La belleza de la mediocridad sincera*, ABCD 770. 4-10 noviembre, 2006, p.44

⁷⁰⁵² PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.55

⁷⁰⁵³ COSTA José Manuel, *La belleza de la mediocridad sincera*, ABCD 770. 4-10 noviembre, 2006, p.44

pasado tantas veces al subir este monte es lo mismo que te sucede a ti y a otros muchos cuando intentáis alcanzar la vida bienaventurada; pero los hombres no lo perciben con tanta claridad porque, mientras los movimientos del cuerpo están a la vista, los del espíritu son invisibles y están ocultos. >>⁷⁰⁵⁴

Por otra parte cuando Juan de la Cruz se sienta / “siente” en la “naturaleza”, literalmente ésta deviene “templo”, tal como afirma Ceberio citando a E. Orozco Díaz, *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco*, (Universidad de Granada, Granada, 1994 Vol.1, p.80):

<< La cuestión es que Juan prefiere la naturaleza al templo porque es en la naturaleza donde siente la presencia real del Amado con una fuerza similar a la que experimentaba en el altar. (...) El poeta del Carmelo integra la naturaleza en la vida espiritual sacralizándola y convirtiéndola en símbolo de trascendencia. >>⁷⁰⁵⁵

Esta integración en cierto modo es ejemplarizante; en un “análisis filosófico-teológico” la confluencia se evidencia más amplia:

<< En este capítulo confluyen todos los demás capítulos. El biográfico porque toda su obra es un reflejo de su experiencia vital; el filológico por ser el elemento donde plasma el camino de la vida espiritual; el psicológico porque este camino es un proceso de autoconocimiento y autodesarrollo; y el filosófico-teológico ya que se ofrece una respuesta a las preguntas trascendentales del ser humano en clave cristológica. >>⁷⁰⁵⁶

En el punto (13) ‘ascensional’ Petrarca permite aflorar los ‘fundamentalismos’ religiosos occidentales, que sitúan la meta bienaventurada en la cumbre y el deseo se muestra como camino, aspectos en los que la filosofía-mística oriental (particularmente el budismo) parece ‘diferir’. Aunque en el budismo zen el deseo tiene dos caras, por una parte es veneno y emponzoña la acción (si existe apego al deseo), pero, por otra, es acicate, ya que ningún ser humano ‘no-despierto’ puede vivir sin que en sus actos actúe el deseo que, de hecho, le ayuda a ‘ponerse en camino’:

<< (13) En efecto, la vida que llamamos bienaventurada está en un lugar elevado; es estrecho, según dicen, el camino que lleva a ella. También se interponen muchos montes, y hay que ir de virtud en virtud con nobles pasos; en lo alto está el final de todas las cosas y la meta hacia la que se dirige nuestro viaje. Allí quieren llegar todos pero, como dice Ovidio: “querer es poco; para alcanzarlo tienes que desear”.>>⁷⁰⁵⁷

El engaño, que en una simplificación del budismo parece asociarse con el deseo, en Petrarca se enraíza con la tradición pagana, con Ovidio:

<< (13) [sigue citando a Ovidio] Tú, seguramente –a no ser que, como en otras cosas, también en esto te engañes-, no sólo quieres sino que también deseas. ¿Qué te detiene entonces? No otra cosa –esta claro- que el camino que va por los más bajos placeres terrenales, más llano y, según parece a primera vista, más fácil; sin embargo, después de haber andado errante durante mucho tiempo, no tendrás más remedio que subir directamente, bajo la carga de un trabajo estúpidamente diferido, a la cumbre de la vida bienaventurada, o bien sumirte, sin fuerzas para nada, en las simas de tus pecados y, si te sorprenden allí tinieblas y sombra de muerte –me horrorizo sólo de pensarlo-, pasar la noche eterna en tormentos perpetuos”. Es increíble de qué modo este pensamiento me levantó el ánimo y el cuerpo para lo que me quedaba por subir. >>⁷⁰⁵⁸

⁷⁰⁵⁴ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.55

⁷⁰⁵⁵ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006. p.370

⁷⁰⁵⁶ *Op. cit.* p.431

⁷⁰⁵⁷ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.56

⁷⁰⁵⁸ *Op. cit.* p.57

Si Petrarca en su reiterada ascensión (“me levantó el ánimo”) recurre / encuentra al verso clásico, el poético *Cántico* de Juan de la Cruz en su elevación de la naturaleza hasta lo divino encuentra *La estética (de la naturaleza)* que implica “casi todos los sentidos”:

<< La naturaleza es elevada a divina en su majestuosa grandeza. Son versos donde están presentes casi todos los sentidos incluidos los espirituales que escuchan la *música callada*. (...) Juan refleja un mundo con gran riqueza sensorial, pero al mismo tiempo se remite a un mundo espiritualizado, confundido con el mundo interior. Mundo exterior y mundo interior son el mismo mundo cuando se contemplan con los sentidos del espíritu. >>

... y que Ceberio a continuación proyecta hacia el presente, al considerar que inspira estéticamente a Chillida:

<< Eduardo Chillida ha representado con excelente acierto estos versos en varias de sus gravitaciones. En una de éstas podemos observar una superposición de planos con formas de montañas, de valles que vienen a representar los versos de estas estrofas. En una parte de la gravitación están caligrafiadas las dos estrofas aludidas. El conjunto de planos está suspendido en el vacío proporcionando eternidad a la obra. Cada plano es como un velo que oculta y presenta al Amado. Forma y vacío se interpenetran en la *noche sosegada*. La forma viene dada por los sonidos y por un ligero soplo. >>⁷⁰⁵⁹

Petrarca en el punto (16) vislumbra la “cima más alta” y la naturaleza se ofrece como “espectáculo” sobrecogedor (“...pasmado”) desde la cumbre-meta y se impone el descanso (“descansamos por fin”) que incita a la reflexión:

<< (16) La cima más alta de todas es una que los naturales llaman ‘El hijito’; el porqué lo ignoro, (...) pues verdaderamente parece el padre de todos los montes vecinos. En su cumbre hay una pequeña planicie: fatigados, allí descansamos por fin. Y ya que has oído qué preocupaciones asaltaron mi pecho mientras subía, oye, padre, también el resto y dedica una única hora de tu tiempo, te lo ruego, a leer los actos de uno solo de mis días. Primero, debido a cierta insólita sutileza del aire y a la visión de aquel vasto espectáculo, me quedé como pasmado. Miro hacia atrás: las nubes estaban bajo nuestros pies; (...) >>⁷⁰⁶⁰

En ‘cierta’ correspondencia (pudiera parecer) hoy desde el arte (Museo *Artium*) se ofrece una “visión” panorámica sobre Petrarca, marcada por la numerología (sorprendentemente asociada al maligno):

<< Hoy, 666 años después de que Petrarca subiera al Mont Ventoux y expresara sus sentimientos y contradicciones, el Museo ARTIUM ofrece, a través de las obras que exhibe y de los actos que programa la oportunidad no sólo de mostrar el mundo y sus hechos sino de ayudar a superar los tabúes que aún pesan sobre el arte, liberando la mirada estética de las cadenas impuestas por los atavismos para que los individuos puedan ejercer su gusto particular, mirando con juicio crítico las manifestaciones artísticas de la actualidad. >>⁷⁰⁶¹

Pasado numérico (“diez años”) y abandono del intelecto (“dejar los estudios”) en el ‘camino’ de Petrarca, en inconsciente sintonía con el budismo zen (negación de la comprensión meramente intelectual):

<< (19) Entonces ocupó mi ánimo un nuevo pensamiento y me llevó del espacio al tiempo. En efecto, decía para mí: “Hoy se cumplen diez años desde que saliste de Bolonia al dejar los estudios, y ¡oh Dios inmortal, oh Sabiduría inmutable, cuántos y qué cambios has visto en tu modo de vida todo este tiempo! Dejo de lado infinidad de cosas, (...) >>⁷⁰⁶²

Curiosamente el proyecto vital de Petrarca resulta ser numéricamente perfecto, como certifica Francisco Rico (“miembro de la Academia dei Lincei y de la Accademia della Crusca”):

⁷⁰⁵⁹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.370

⁷⁰⁶⁰ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.58

⁷⁰⁶¹ MADERUELO Javier, *La mirada de Petrarca*, Artium, Vitoria, 2002, p.30

⁷⁰⁶² PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.58

<< Si Petrarca hubiera durado unas horas más, su vida se habría cerrado en falso, sin la rotundidad de la obra cuidadosamente elaborada. Había nacido en Arezzo, al amanecer del 20 de julio de 1304; murió en Arquà, la noche del 18 al 19 de julio de 1374: unas horas antes, pues, de que se acabara su septuagésimo año. (En la época, los aniversarios se contaban según los números ordinales, de modo que el 20 de julio de 1374 el poeta había cumplido 71 años). Pero es el caso que tres decenios antes, en una nota al margen de un manuscrito que hoy se conserva en la British Library, Petrarca había certificado que “la duración perfecta de la vida humana es de 70 años”. “LXX anni perfectum spatium vitae humanae”. Francisco Rico (...) >>⁷⁰⁶³

Petrarca asciende reflexivamente / ‘filosóficamente’ al monte Ventoux el 26 de abril de 1336 y Wittgenstein el 10 de octubre de 1949 al Monte Tom (que cita en sus últimas conversaciones), pudiendo establecerse un paralelismo lingüístico “pasmado” / “idiota”, pero el mayor paralelismo es porque en ambos la naturaleza se asocia filosóficamente a la espiritualidad:

<< 11 de octubre de 1949: Ayer hacia el mediodía fuimos de excursión a la reserva natural del Monte Tom. Mientras ascendíamos comenzó a hablar acerca de la enseñanza de la ética. ¡Imposible! Considera que la ética consiste en decirle a alguien lo que debería hacer, más ¿cómo podría alguien aconsejar a otra persona? (...) ¡Qué idiota! ¿Cómo va uno a saber cómo son esas cosas en la vida de otro hombre? “(...) Lo único que me cabe imaginar es un maestro que fuese de alguna manera superior a aquellos a los que enseñara y que sufriera junto con aquellos a los que iba a dar consejo acerca de sus sufrimientos”. (¿A quién, sino a Jesucristo, podría estarse refiriendo al hablarle un maestro semejante?) >>⁷⁰⁶⁴

Ya en la cumbre y desde la reflexión del pasado (abandonado) Petrarca se proyecta “hacia el futuro”, de tal manera que en sentido ‘muy’ literal / literario podríamos considerar que lo único que no hace es vivir el presente, el ‘aquí y ahora’ (incluso en la naturaleza / montaña ascendida) que interesa al budismo zen:

<< (23) Así es como reflexionaba sobre estos diez años pasados. De aquí pasé a proyectar mis preocupaciones hacia el futuro, y me preguntaba (...) >>⁷⁰⁶⁵

No obstante, la vivencia del “aquí y ahora” (“experiencia pura (...) crística o búdica”) también interesa al misticismo occidental, evidenciándose desde este criterio que Petrarca a pesar de la comunión con la naturaleza no “se disuelve en el momento” como Juan:

<< Tanto el dibujo de la *Subida al Monte Carmelo* como en la estética zen, el sujeto se disuelve en el momento en que se da importancia a la experiencia del “aquí y ahora” para ascender a una experiencia pura, bien sea crística o búdica. Al igual que en Oriente, en la cima de la montaña se encuentra la inmortalidad: la morada de los dioses e inmortales. Y al igual que en Oriente, la mejor definición de este lugar aespacial y atemporal se representa con la palabra “Nada”. >>⁷⁰⁶⁶

Así la “Nada” con mayúscula aparece místicamente / multi-culturalmente asociada con un “lugar aespacial y atemporal”, una concepción que redefinida como constructivo *modo intemporal* Alexander utiliza con lenguaje poético (‘otro’ *Cántico*, con naturaleza incluida) para pinchar la burbuja de las *ilusiones*:

<< *Los pensamientos y temores que alimentan estos métodos son ilusiones.*

Son los temores que estas ilusiones han creado en nosotros los que hacen lugares muertos, inertes y artificiales. E irónicamente son los mismos métodos que inventamos para liberarnos de nuestros temores, son las cadenas cuya sujeción crea nuestras dificultades.

En realidad, este aparente caos que reside en nuestro interior es un *orden* rico, ondulante, creciente, agonizante y armonioso que canta, ríe, llora y duerme. Si permitimos que este orden guíe nuestros actos

⁷⁰⁶³ RICO Francisco, *Imágenes y caminos*, El País, 25 julio 2004, p.32

⁷⁰⁶⁴ WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Últimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.65

⁷⁰⁶⁵ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.59

⁷⁰⁶⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.374

de construcción, los edificios que hacemos, las ciudades que ayudamos a levantar, serán los bosques y los prados del corazón humano. >>

... utilizando la “disciplina” y su aparentemente paradójico abandono (“...y deshacerse de ella”), un difícil punto de equilibrio conceptualmente ‘afín’ con la práctica de la meditación *za-zen*:

<< Para purgarnos de estas ilusiones, para liberarnos de todas las imágenes artificiales de orden que distorsionan nuestra naturaleza interior, debemos primero aprender una disciplina que nos enseñe la auténtica relación entre nosotros y nuestro entorno.

Luego, una vez que esta disciplina haya cumplido su tarea y pinchado las burbujas de aire a las que ahora nos aferramos, estaremos listos para abandonar la disciplina y actuar como lo hace la naturaleza. Este es el modo intemporal de construir: aprender la disciplina... y deshacerse de ella. >>⁷⁰⁶⁷

Por otra parte la temporalidad deviene histórica y ‘relativizante’ cuando Maderuelo aludiendo al “misterio religioso” trata sobre la desconfianza de los “sentidos”, considerados ilusorios y que llevarán al cuestionamiento de la naturaleza contemplada / contemplativa:

<< (...) no siempre se ha visto y escuchado de la misma manera y, sobre todo, no siempre se disfruta con lo que se ve o se escucha, por muy agradable que pueda parecer.

(...) las sociedades que basan sus normas de comportamiento en el misterio religioso y en la revelación divina han desconfiado de los sentidos porque ellos muestran los placeres del mundo o la carne, agentes de los que se sirve el demonio para apartar a los mortales de los senderos de la fe. >>⁷⁰⁶⁸

... a esta altura espiritual, desde la cumbre, las fronteras naturalmente se disuelven:

<< (24) Estos pensamientos y otros semejantes se revolvían por mi pecho, padre. Me alegraba de mis progresos, lamentaba mi imperfección y me compadecía de la mutabilidad inherente a los actos de los hombres; y en cierto modo parecía que había olvidado a qué lugar y por qué había venido, hasta que, dejando de lados estas preocupaciones, más propias de otro lugar, y con la intención de mirar y ver aquello que había venido (...) me doy la vuelta y miro hacia occidente. Las cumbres de los Pirineos, frontera entre Francia y España, no se ven desde allí, (...) pero se veían muy claramente, a la derecha, los montes de la provincia de Lyon y, a la izquierda, el mar de Marsella y el que azota Aigues Mortes, todos ellos a varios días de camino; también el Ródano estaba bajo nuestros ojos. >>

y en la *Confesiones* de Agustín (sin el ‘san’ como también trata Ceberio a Juan de la Cruz) Petrarca confiesa el uso del azar (“leer lo primero que encontrara”) en la naturaleza-espiritual:

<< Mientras admiraba cada una de estas cosas y ora ponía mi atención en alguna cuestión terrenal, ora, a ejemplo del cuerpo, elevaba el pensamiento a materias más altas, se me ocurrió echar un vistazo a un ejemplar de las *Confesiones* de Agustín (...) tengo siempre en mis manos en recuerdo del autor y de quien me lo regaló: un librito que cabe en el puño, de tamaño pequeñísimo pero de dulzura infinita. Lo abro con la intención de leer lo primero que encontrara, pues ¿qué podía encontrar sino algo piadoso y devoto? >>⁷⁰⁶⁹

Siglos después el término dadá surge ‘míticamente’ al leer lo primero que se encontrara “al azar” en un “diccionario” ‘fronterizo’ alemán-francés, según la versión de Huelsebeck (refutada por Tzara, según Dawn Ades, en *Conceptos de arte moderno*, de Stangos, p.95):

<< Dada no significa nada en especial. Parece que la palabra fue encontrada buscando al azar en el diccionario Larousse. Tal hallazgo, se produjo en la ciudad suiza de Zurich, donde habitaban muchos refugiados y desertores de diversas nacionalidades. Entre ellos estaban el poeta rumano Tristan Tzara, los escritores alemanes Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, el artista alsaciano Hans Arp, y algunos otros más. En 1916 fundaron el Cabaret Voltaire, un lugar de reunión donde se dieron veladas poéticas, exposiciones y actos culturales provocadores. >>⁷⁰⁷⁰

⁷⁰⁶⁷ ALEXANDER Christopher, *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.26

⁷⁰⁶⁸ MADERUELO Javier, *La mirada de Petrarca*, Artium, Vitoria, 2002, p.21

⁷⁰⁶⁹ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.60

⁷⁰⁷⁰ RAMIREZ Juan Antonio, *Historia del Arte. 4.El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997, p.236

Curiosamente el nacimiento de DADA también aparece en la tesis mística de Ceberio, valorando la combinación de “dibujo y poesía” que ya practicó Juan de la Cruz y que aquí utiliza desde el referente D. De Micheli (*Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1999, p.134):

<< También esta combinación entre dibujo y poesía la encontramos en las vanguardias estéticas como en el dadaísmo como una forma de romper con el intelectualismo y los falsos mitos del positivismo. De Micheli (...)También coinciden en el nihilismo, aunque hay diferencias claras y evidentes entre el dadaísmo y el monje carmelita: el dadaísmo se mueve en un contexto estético y social, mientras que Juan de la Cruz en un contexto religioso-contemplativo. Coinciden en la ruptura de los moldes sociales que impiden la libertad del individuo. >>

Citando directamente a T. Tzara (*Siete manifiestos Dada*, Tusquets, Barcelona, 1994, p.14) en el “nacimiento” del movimiento DADA:

<< Así Tristan Tzara en su manifiesto dadaísta expone: “Así nació DADA de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales.” Tzara (...)>>⁷⁰⁷¹

El alumbramiento “casual” de Dadá aparece descrito en uno de los manifiestos tempranos de la vanguardia y lo hace de la mano de uno de los fundadores:

<< En Avant Dadá (1920) R. Huelsenbeck: La palabra “dada” fue descubierta de un modo casual por Hugo Ball y por mí en un diccionario de alemán-francés, al buscar un nombre para Madame Le Roy, la cantante de nuestro cabaret. Dadá significa en francés caballito de madera. Se impone por su brevedad y sugestividad. Dadá se convirtió en poco tiempo en el reclamo de todo lo que lanzábamos como arte en el cabaret Voltaire. >>⁷⁰⁷²

Retomando la narración de Petrarca en la cumbre de la montaña y anticipando la libresca y anti-intelectual casualidad dadaísta, surge un momento-cumbre que incluso trasciende a Agustín. Tetrarca, a partir de la aparente comprensión del ‘sí mismo’, realizará una acción radicalmente ‘anti’ (casi dadaísta), la sublime y espiritual negación de la naturaleza (paradigma de la maligna exteriorización), con juramento incluido desde las “cumbres” (Petrarca / Agustín):

<< (27) Se me presentó a la vista, casualmente, el libro décimo de aquella obra. Mi hermano, esperando oír algo de Agustín por mi boca, escuchaba con atención. A Dios pongo por testigo y al que estaba allí presente que, donde primero fijé la vista, estaba escrito esto: “Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos”. >>⁷⁰⁷³

“Casualmente” y en cierto paralelismo dramático, siglos después otra literatura (cinematográfica) surge desde lo alto de la colina, contemplando la ruina (humana, arquitectónica y de la naturaleza) y después de la noche oscura (ecos de la mística de Juan de la Cruz y Teresa de Avila), al amanecer Escarlata O’hara en 1863 en el sur de Estados Unidos (*Lo que el Viento se llevó*, Victor Fleming, 1939), pasa página mediando un “juramento” que empieza de manera muy similar al de Agustín:

<< A finales de 1863, Ashley vuelve de permiso, le pide a Escarlata [Vivien Leigh] que cuide a Melania, embarazada, y le anuncia la inminente pérdida de la guerra. Los sudistas destruyen sus propios polvorines (en la película es una desorbitada exageración del auténtico incendio). Rhett [Clark Gable] salva de las llamas a las dos primas y las devuelve a Tara, antes de retornar al ejército sudista. En Tara esperan malas noticias: la madre de Escarlata ha muerto, su padre ha enloquecido, sus hermanas están enfermas, casi

⁷⁰⁷¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.374

⁷⁰⁷² GONZALEZ GARCIA Angel, – CALVO SERRALLER Francisco, – MARCHAN FIZ Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1910/1945*, Istmo, Madrid, 1999, p.220

⁷⁰⁷³ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.61

todos los esclavos han huido y la tierra languidece. Escarlata lanza su famoso juramento al aire (“A Dios pongo por testigo que no lograrán aplastarme...”). Y llegamos al descanso. >>⁷⁰⁷⁴

Olvido de sí mismo, del libro y la naturaleza, mediando una súbita comprensión desde la cumbre (trabajosa ‘mística’ *subida al monte...*). En cierta medida el término “atónito” se asemeja al *satori* del zen, que es fulminante y que, superando la intelectualidad, también estaría de acuerdo con cerrar el libro como Petrarca, capaz de aprender incluso de los “filósofos paganos”, como Agustín antes de la conversión:

<< (28) Me quedé atónito, lo confieso; a mi hermano, que estaba ansioso por seguir oyendo, le rogué que no me molestara y cerré el libro, irritado conmigo mismo por estar todavía contemplando cosas terrenales, cuando hacía tiempo que debería haber aprendido incluso de los filósofos paganos que “nada es admirable excepto el alma, junto a cuya grandeza nada es grande”. >>⁷⁰⁷⁵

Interesándonos el espíritu / “espiritualidad” dada que se manifiesta “fatigosa” como la ascensión de Petrarca al monte, como se manifiesta en “(16) En su cumbre hay una pequeña planicie: fatigados, allí descansamos por fin”:

<< Introducción al Almanaque Dadá (1920) R. Huelsenbeck: (II) Dadá es también una actividad; es incluso, la actividad más expuesta y fatigosa que existe. (...) No ha elegido el ámbito cultural por el sentimentalismo que atribuye a los “valores espirituales” un rango elevado dentro del futuro clímax de los valores. La mayoría de los dadaístas conocen “la cultura” por sus profesiones de escritor, de periodista, de artista. El dadaísta ha recogido una experiencia profunda sobre cómo se hace “espíritu”; conoce la situación oprimida de los productores espirituales; se ha sentado durante años a una mesa con los parlanchines publicados y Manulescus entre los escritorcitos; se ha examinado de los secretos más profundos y de los dolores de parto de las culturas y las morales. >>⁷⁰⁷⁶

Aquella “vagancia” de Petrarca, incluso intelectual cuando en “(28) Cerré el libro” parece anticipar un tópico del arte conceptual que, aunque abre el libro de la intelectualidad, cuestiona el esfuerzo desde una paradójica actitud como la de Fischli & Weiss al valorar artísticamente la “inutilidad” (aunque en sintonía con la citada “huelga a la japonesa”):

<< Y aunque eso de que los conceptuales son unos vagos que se limitan a designar con el dedo un objeto cualquiera para convertirlo en arte sea un mito, lo cierto es que esa imagen domina incluso en el mismo mundo del arte. Fischli & Weiss toman ese toro por los cuernos y refutan esa idea al modo japonés: trabajando aún más de lo “necesario” hasta conducir el esfuerzo a su última inutilidad o que aceptemos esto como si fuera un bodegón barroco o un interior flamenco.

La obra de Fischli & Weiss trata sobre la futilidad del arte o quizás sean aún más ambiciosos y nos esté hablando sobre la futilidad del esfuerzo humano en busca de la excelencia. >>⁷⁰⁷⁷

Por su parte, desde la cultura japonesa, y más concretamente desde el budismo zen, la inutilidad adquiere dimensión espiritual, al ser traducida por el concepto *mushotoku*:

<< *Mushotoku* quiere decir: espíritu que no pretende obtener. Se trata de la actitud en la que el espíritu no se apega a ningún objeto y no busca ni beneficio ni resultado. Sin ese estado de espíritu *zazen* no es auténtico. La sabiduría tiene su origen en *mushotoku* trascendiendo todas las limitaciones debidas a la búsqueda de una meta. A fin de cuentas, la sabiduría más elevada existe sin meta y sin conciencia; no procede de la actividad del cerebro frontal (cortex), sino del cerebro central (tálamo, hipotálamo) y brota de todo el cuerpo. >>

... *Mushotoku*. Sin meta ni objeto, un medio sin fin para ‘finalmente’ “obtener todo el cosmos”, que parece mejor que conseguir solamente la cumbre de la montaña. Así que, “sin egoísmo”, se acerca la muerte del ego, como en la tesis de Ceberio:

⁷⁰⁷⁴ BELINCHON Gregorio, RUBIN DE CELIS Andrés, *Lo que el viento se llevó*, El País, 2005, p.17

⁷⁰⁷⁵ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.61

⁷⁰⁷⁶ GONZALEZ GARCIA Angel, – CALVO SERRALLER Francisco, – MARCHAN FIZ Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1910/1945*, Istmo, Madrid, 1999, p.218

⁷⁰⁷⁷ COSTA José Manuel, *La belleza de la mediocridad sincera*, ABCD 770. 4-10 noviembre, 2006, p.45

<< Lo mismo ocurre con el espíritu: si se apega a una meta, se encierra en sus propios conceptos en los que la sabiduría no tiene lugar. La actitud justa consiste en dejar pasar todo, concentrándose en la acción inmediata sin egoísmo. Los seres humanos siempre quieren obtener y tienen miedo de perder. En última instancia, abandonar se convierte en el mayor éxito. *Mushotoku* es obtener todo el cosmos. >>⁷⁰⁷⁸

Pasando de la edad media oriental a la occidental, recordamos que la moral católica considera al cuerpo como pecado y por extensión también los “sentidos”:

<< Muchos han debido ser los hombres que, durante ese tiempo, se apartaron de la "verdadera luz de la fe" y por curiosidad, por codicia o por lascivia sintieron la atracción de contemplar el mundo y disfrutaron de sus efímeros placeres, sucumbiendo al pecado que procede del deleite que proporcionan los sentidos corporales. Uno de ellos fue el poeta Francesco Petrarca quien confiesa haberse apartado de la vida virtuosa en una carta, escrita en un latín exquisito, que está fechada la noche del 26 de abril de 1336 en Malaucène, y que fue dirigida al agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro, maestro de teología y obispo de Cavallon, diócesis de la que depende la villa de Vaucluse, en la que se había retirado el escritor. >>⁷⁰⁷⁹

Citando el clasicismo ‘pagano’ significado en Tito Livio y Plinio el Joven, Petrarca en su valoración de la naturaleza manifiesta una actitud fuera de su *zeitgeist*:

<< En esa carta se describe un hecho insólito para su época: la subida del poeta, acompañado de su hermano Gerardo y de algunos criados, al Mont Ventoux, "llevado sólo por el deseo de ver la extraordinaria altura del lugar" (§ 1), imitando con ello la gesta de Filipo, rey de Macedonia, quien, según Tito Livio, subió al monte Hemo de Tesalia con el fin de ver a la vez los mares Adriático y Euxino. El texto tiene un enorme interés ya que, tras coronar la cima, explica Petrarca lo que ve y lo que siente cuando escribe: "Primero, debido a cierta insólita sutileza del aire y a la visión de aquel vasto espectáculo, me quedé como pasmado. (...)" (§ 17-18). >>

... actitud de la que el autor paradójicamente está renegando, supuestamente bajo una perspectiva espiritual:

<< Estas palabras muestran claramente una delectación en la contemplación que no tiene precedente inmediato. Algo así no había sido escrito en Occidente, tal vez, desde aquella otra célebre carta que Plinio el Joven, en el lejano 97 de nuestra era, escribió a su querido amigo Domicio Aponilar, en la que describe sus fincas de recreo con el orgullo de quien posee auténticos tesoros. >>⁷⁰⁸⁰

Petrarca, bisagra entre la Edad Media y el Renacimiento, adquiere la dimensión de los “padres espirituales” pero dotado de espíritu-crítico y con cierta orientación mística:

<< El mundo de la cultura rinde homenaje al poeta italiano, a los 700 años de su nacimiento. Italia celebra en estos días los 700 años del nacimiento de uno de sus padres espirituales, Francesco Petrarca. Conferencias, exposiciones, conciertos, debates: el programa de las actividades invita a reflexionar sobre el hombre que, con su sensibilidad poética, su curiosidad insaciable y su firme espíritu crítico, contribuyó de forma decisiva a la superación del oscurantismo de la Edad Media, abriendo las puertas al humanismo, al Renacimiento. >>

... y el público en general venera actualmente a este padre espiritual:

<< Este es el hilo conductor que une las distintas actividades conmemorativas: éste es el motivo de la actualidad de la obra del genio de Arezzo (lugar donde nació, el 20 de julio de 1304, porque su padre, que pertenecía al mismo grupo político que Dante, fue obligado a exiliarse de Florencia en 1302). >>⁷⁰⁸¹

Curiosamente Maderuelo, al estudiar la naturaleza, alude a los “Padres de la Iglesia”:

<< Este tipo de ideas ha sido argumentado extensamente por los Padres de la Iglesia quienes marcaron, con sus textos doctrinales, la conducta personal y social del medievo. Un ejemplo de esta negación del placer de los sentidos nos la proporciona san Bernardo de Claraval. Considerado un santo en vida, la autoridad de san Bernardo se basaba en la manifiesta renuncia personal a los placeres mundanos, lo que ejercitaba ante su comunidad ayunando y velando *ultra possibilitatem humanam*. Para él los pilares de la vida monástica se debían apoyar en la completa renuncia y en la obediencia ciega. >>

⁷⁰⁷⁸ BOBAY Michael – KALTENBACH Laurent – SMET, DE, Evelyn, *Zen. Práctica y enseñanza. Historia y tradición. Civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999, p.67

⁷⁰⁷⁹ MADERUELO Javier, *La mirada de Petrarca*, Artium, Vitoria, 2002, p.24

⁷⁰⁸⁰ *Ibidem*.

⁷⁰⁸¹ RIZZI Andrea, *Petrarca, precursor del humanismo*, El País, 25 julio 2004, p.32

... *la mirada de Petrarca* se contrapone / sintoniza con la ceguera mística / conceptual ante la naturaleza de San Bernardo, en la cita que Maderuelo hace de Erwin Panofsky, “El abad Suger de Saint-Denis” (1946) en *El significado de las artes visuales* (Alianza, Madrid, 1983, p.156):

<< Un personaje como éste era, como se puede suponer, abiertamente contrario a las representaciones y a las imágenes. Erwin Panofsky comenta al respecto: "Los eulogistas contemporáneos de san Bernardo nos aseguran (y sus biógrafos modernos parecen estar de acuerdo) que era simplemente ciego frente al mundo visible y su belleza. Se dice que había pasado todo un año en el noviciado de Citeaux sin notar si el techo del dormitorio era liso o abovedado, y si la capilla la iluminaban una o tres ventanas, y también se nos dice que cabalgó todo un día por las orillas del lago de Ginebra sin mirar una sola vez el paisaje" Erwin Panofsky (...) >>⁷⁰⁸²

Naturalmente Petrarca interioriza la naturaleza:

<< (29) Entonces pensando que ya había visto bastante aquel monte, volví hacia mi mismo los ojos interiores y desde aquel momento no hubo quien me oyera hablar hasta que llegamos abajo; bastante trabajo –trabajo silencioso- me habían traído aquellas palabras. No podía creer que aquello hubiera sido casual (...) >>⁷⁰⁸³

Acontece un silencio casi místico que a esas alturas puede sonar a ‘música celestial’, en cierto modo un cántico silencioso en la naturaleza que entona Juan de la Cruz y que parece sintonizar con los *haikus* orientales, particularmente identificados con el budismo zen:

<< Una de las estrofas más impactantes del *Cántico* corresponden a las estrofas 14 y 15 (sigo el código de Jaén) en que la naturaleza se muestra confundida con su Creador:

Mi Amado las montañas / los valles solitarios nemerosos, / las insulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silvo de los aires amorosos.

La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora. >>⁷⁰⁸⁴

Ch. Alexander también adopta un tono místico, para alcanzar una arquitectura en “modo intemporal” que exige la ausencia (incluso del “nombre”), una perdida en cierta medida equiparable a la del ego en la tesis mística-filosófica de Ceberio:

<< Para acceder al modo intemporal debemos conocer primero la cualidad sin nombre. >>⁷⁰⁸⁵

La visión ‘exterior’ de la naturaleza conduce a Petrarca a una espiritual meditación silenciosa (occidental pero también oriental y consecuentemente “intemporal”) que, no obstante, desde una concepción medieval (citada, como en el caso de San Bernardo), se considera pecaminosa y propia de “los mortales” que “se pierden contemplando vaciedades”:

<< (32) (...) así también para mí toda lectura se limitó a las pocas palabras que he citado más arriba, mientras meditaba en silencio sobre la estupidez de los mortales, que, descuidando su lado más noble, se dispersan en multitud de cosas y se pierden contemplando vaciedades, buscando fuera de ellos lo que podía encontrarse en su interior, (...) >>

... a pesar de todo, Petrarca sigue mirando a la “cumbre del monte” reiteradamente, quizás intuyendo el humanismo que empieza a despuntar y que, a su vez, ‘mira’ al clasicismo grecolatino:

<< (33) ¡No te imaginas cuántas veces me di la vuelta aquel día, al regreso, para mirar la cumbre del monte! (...) También esto me venía a la mente a cada paso: si no me ha importado padecer tan grandes

⁷⁰⁸² MADERUELO Javier, *La mirada de Petrarca*, Artium, Vitoria, 2002, p.22

⁷⁰⁸³ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.61

⁷⁰⁸⁴ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.370

⁷⁰⁸⁵ ALEXANDER Christopher, *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.27

trabajos y sudores para que mi cuerpo estuviera un poquito más cerca del cielo, ¿qué cruz, qué cárcel, qué tortura debería amedrentar a un espíritu que se acercara a Dios aplastando la hinchada cabeza de la insolencia y los designios de los hombres? >>⁷⁰⁸⁶

En la filosofía-mística oriental también se interioriza la montaña y se impone el silencio (Chan-Che-Ching en *The Practice of Zen*) y el equivalente a las “vaciedades” contempladas por Petrarca adquiere otra dimensión de la negación:

<< “Un hombre le pregunta a otro de dónde viene. Está responde que viene de la montaña. ‘¿Y qué has visto en ella?’ -Vuelve a preguntar el primero. ‘Cualquier cosa que se dijera pasaría por alto lo esencial’, es la respuesta del hombre que viene de la montaña”. >>⁷⁰⁸⁷

A Petrarca le sobreviene anímica y físicamente la “noche” oscura, término que evoca a la mística española y en cierta medida también el oscurantismo religioso de la época medieval. Ocurre después de la iluminación en la naturaleza (otro “amanecer”), desde la cumbre del Mont Ventoux y que simbólicamente el ‘Re-nacimiento’ volverá a escalar:

<< (35) En medio de estas emociones de mi agitado pecho, sin sentir el sendero pedregoso por el que íbamos, volví bien entrada la noche al rústico albergue del que había salido antes del amanecer, y la luna llena prestaba a los caminantes su agradable servicio. (...) me he retirado a un rincón de la casa para escribirte todas estas cosas de inmediato, no fuera a ser que, al aplazarlo, cambiando quizá los sentimientos al mudar también de lugar, se me enfriara el propósito de escribirte. >>⁷⁰⁸⁸

... y el ‘re-nacimiento’ de la naturaleza deviene una constante atemporal, manteniendo en cierta medida el histórico maniqueísmo antes citado en el caso de Richard Long con montaña / galería:

<< Las montañas y las galerías son, / cada una a su manera, lugares extremos, neutrales, espaciosos / son lugares idóneos para trabajar. >>⁷⁰⁸⁹

También el renacimiento de la naturaleza podemos encontrarlo desde la filosofía contemporánea, como sucede con Wittgenstein citando a Kierkegaard, que desde las alturas contemplativas (“colina” / monte) podría recordarnos a Petrarca citando a los clásicos.

<< *11 de octubre de 1949*: Más tarde, cuando nos habíamos detenido sobre la colina contemplando la ciudad que se extendía allá abajo, me preguntó si yo había leído algo de Kierkegaard. (...) >>⁷⁰⁹⁰

... y en “modo intemporal” el mismísimo Kierkegaard podría resolver la duda de Wittgenstein, en su elogio espiritual de la duda (“el dubitativo, sentido religioso”) desde su cuestionamiento del “deseo” que “jamás alcanza su objetivo” (con lo que el budismo estaría de acuerdo):

<< En general la imperfección de todo lo humano estriba en que el deseo jamás alcanza su objetivo sino a través del contraste. No me detendré en la variedad de conformaciones que podrían dar mucho quehacer a los psicólogos (el melancólico es el que está mejor dotado de sentido cómico; el voluptuoso, a menudo, posee sentido idílico; el libertino, sentido moral; el dubitativo, sentido religioso), pero sólo a través del pecado se descubre la bienaventuranza. Por consiguiente, la imperfección no depende tanto del contraste cuanto de nuestra incapacidad para considerarlos simultáneamente: para ver al mismo tiempo el contraste y lo demás. >>⁷⁰⁹¹

⁷⁰⁸⁶ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.62

⁷⁰⁸⁷ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.175

⁷⁰⁸⁸ PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.63

⁷⁰⁸⁹ LONG Richard, *Five, six, pick up sticks seven, eight, lay them straight*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.142

⁷⁰⁹⁰ WITTGENSTEIN Ludwig - KOLK BOUWSMA Oets, *Ultimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.66

⁷⁰⁹¹ KIERKEGAARD Sören, *Diario íntimo*, Planeta, Barcelona, 1993, p.69

Contrastadamente del presente al pasado, entre la naturaleza y el teatro, se produce en el filósofo una súbita comprensión equiparable al *satori* del budismo zen o a la bíblica ‘caída del caballo’ en el caso de san Pablo:

<< 11 de octubre de 1949: Después, mientras caminábamos por las colinas, volvió al asunto de cómo tomamos prestadas cosas, pistas, de los demás. Cuando tenía veintidós años [nacido en Viena en 1889] había visto una representación teatral de mediocre calidad, bien mísera; pero en un detalle de esa representación le había producido una poderosa impresión. Se trataba de una fruslería: un campesino, un don nadie, decía en ella: “Nada me puede hacer daño”. Esa observación le atravesó y ahora la recuerda. Gracias a ella comenzaron en él ciertas cosas. Nunca se puede estar seguro: las cosas más importantes simplemente van y te suceden. >>⁷⁰⁹²

Literalmente “teatral” es también la comparativa y espiritual referencia pagana de Kierkegaard:

<< Para los paganos el teatro tenía el mismo valor que tiene para nosotros la iglesia; (...) Partiendo de esta consideración del teatro se podría desarrollar una concepción del paganismo. >>⁷⁰⁹³

Conviene recordar la “evolución espiritual” del filósofo y el eco lejano de la sabiduría de la naturaleza en el analfabeto campesino escenificado:

<< Una representación teatral de mediocre calidad. La obra teatral a la que se refiere Wittgenstein es *Die Kreuzelschreiber* (“Los que firman con una cruz”), escrita en 1872 por el vienés Ludwig Anzengruber (1839-1889). Y ciertamente se considera que por aquella etapa de su vida Wittgenstein vivió una fuerte experiencia interior que le haría recuperar, de modo ya definitivo, su interés por cierta religiosidad *sui generis* (un buen recorrido biográfico que trata de explicar en qué consistiría el peculiar “misticismo” que nuestro autor lo otorga W. Baum, *Ludwig Wittgenstein: vida y obra*, trad. de J. Ibáñez, Alianza, Madrid, 1988). >>

... quizás incluso en ‘cierto’ paralelismo con el sabio retirado en la naturaleza que suele aparecer en la literatura taoísta y en el budismo zen:

<< La relevancia de esta obrita de Anzengruber para la evolución espiritual de Wittgenstein queda atestiguada por cuanto años más tarde, en su *Conferencia de ética* de 1929, cuando el pensador vienés quiso ilustrar el tipo de experiencias inefables que nos dan una idea del “deber” ético, la sensación que mencionó fue la de “estoy a salvo, nada puede hacerme daño, pase lo que pase” (*ibid.*, 62), que no es sino un eco de la declaración que Anzengruber hace proferir a su analfabeto campesino en la escena I del acto III (...)>>⁷⁰⁹⁴

Precisamente Agustín (luego, san) se convierte al cristianismo desde el impacto de san Pablo:

<< Agustín, San (354-430) Nacido en Tagasta (Suq-Akras, Argelia), estudió en Cartago, (...) Influenciado por su madre, santa Mónica, y por san Ambrosio, se convirtió al cristianismo tras una lectura de la *Epístola a los romanos* de san Pablo. (...) Maniqueo al principio de su vida, Agustín consideraba el mundo como un gran campo de batalla en el que se enfrentaba sin piedad el principio del bien contra el mal. >>

... y, en cierto modo, su filosofía es intemporal al anticiparse a Descartes y retrospectivamente también haber “(...) ‘iluminado’ a Platón y a Plotino (...)”:

<< Agustín es, sin duda, quien ha ‘iluminado’ a Platón y a Plotino con la luz de la revelación cristiana: retomó el orden del mundo de los antiguos y le dio sentido mediante la irrupción del Dios de san Pablo. (...) En su búsqueda de Dios, Agustín apela principalmente a la interioridad, hasta el punto de haber establecido, mucho antes que Descartes, la existencia de un *cogito* con la siguiente fórmula: “Si me equivoco, existo”. El pecado original pasa a ser una especie de credencial de la redención de cada uno.

⁷⁰⁹² WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Últimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.66

⁷⁰⁹³ KIERKEGAARD Sören, *Diario íntimo*, Planeta, Barcelona, 1993, p.68

⁷⁰⁹⁴ WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Últimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.130

Este *cógito* no es ciertamente una “sustancia pensante”, como en Descartes, sino un sujeto predispuesto a recibir la gracia de Dios (...) >>⁷⁰⁹⁵

Recordemos que también Agustín se muestra equivocado cuando Petrarca lo cita, pero transforma el deslumbramiento exterior (naturaleza incluida) por “iluminación interior”:

<< Esta extremada negación de los sentidos, de la que hacían gala los que querían ser considerados santos varones, tiene su origen en la doctrina de Agustín Aurelio, retórico y gramático maniqueo, heredero de la cultura grecorromana quien, antes de convertirse al cristianismo, se interesó por las artes liberales, la música y la belleza pero que, al ser cegado por la luz que emana del Dios cristiano, buscó sólo aquella verdad absoluta que se apoya en la fe más que en la razón y sobre la cual desarrolló una teoría del conocimiento que repudia la percepción sensorial como camino para llegar a la verdad. Así, frente al imperio de los sentidos corporales, san Agustín propone el "sentido íntimo" o "sentido de los sentidos" que desemboca en la idea de "iluminación interior". >>⁷⁰⁹⁶

También en sus *Confesiones* las “cumbres de las montañas” de Agustín se vuelven (sin-“razón”) paradójica frontera entre la “ciega” oscuridad de “las bellezas del mundo” y la “luz” de la “vuelta hacia uno mismo”:

<< Para él, la razón dejada a su propio albedrío es ciega, la luz que posee la recibe de la fe. La respuesta a las preguntas y el conocimiento no deberá buscarse mirando en el mundo exterior sino buscando en el interior de cada uno, buscando en su fe. Esta execración del mundo aparece muy claramente expuesta en las *Confesiones*, donde se puede leer: "Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos" (X, VIII, 15; cf. § 27). Entre una mirada puesta en las bellezas del mundo o vuelta hacia uno mismo, es decir, hacia la conciencia, san Agustín elige la segunda. He elegido esta frase como ejemplo de interiorización en la *Confesiones* de san Agustín porque es la que cita Petrarca en la descripción de la subida al Mont Ventoux. >>

... a este respecto puede observarse que la “edad oscura” también surge de la ‘espectacular’ negación de la naturaleza:

<< La enorme autoridad que los textos de san Agustín han ejercido en el desarrollo de la doctrina de la Iglesia ha conducido a que esta segunda opción haya extirpado la delectación sensorial de la cultura occidental durante toda la Edad Media, aquel largo periodo que la historiografía del siglo XIX calificó con la expresión de "edad oscura". >>⁷⁰⁹⁷

Esta “edad oscura”, asociada a la Edad Media, siglos después se tornará ‘luminosa’ noche oscura en la tradición mística, valorada en la tesis de Ceberio que estudia también la ascensión al Monte Carmelo, interesándose por el *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz y que en cierto modo pudiera ser un “recorrido espiritual” / literario relativamente equiparable al tratado por Agustín en *Confesiones*, también citadas filosóficamente por Aubral:

<< En sus *Confesiones*, Agustín evoca su recorrido espiritual, su conversión y su idea de Dios, que no es producto de la razón sino el resultado de una experiencia personal, religiosa y mística. >>⁷⁰⁹⁸

En sintonía con la duda cartesiana, Maderuelo a estas alturas duda de sí realmente Petrarca “llegó a subir” al monte:

<< Podríamos discutir largamente sobre si la emoción que despierta en Petrarca la contemplación de las cimas, los montes y los valles desde el Mont Ventoux es religiosa o estética, es decir, sobre si la belleza que percibe el poeta en la contemplación de tan soberbio panorama proviene del hecho de reconocer la inmensidad de la obra de Dios o si se trata de un sentimiento que emana del asombro causado por la mirada desinteresada sobre los parajes que aparecen bajo sus pies. Esa discusión, sin embargo, es inútil

⁷⁰⁹⁵ AUBRAL François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1994, p.9

⁷⁰⁹⁶ MADERUELO Javier, *La mirada de Petrarca*, Artium, Vitoria, 2002, p.23

⁷⁰⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁰⁹⁸ AUBRAL François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1994, p.10

porque, con independencia de cuáles fueran las intenciones por las cuales escribió esta carta y cuáles fueran sus sentimientos en lo alto de la cima, si es que realmente llegó a subir, (...) >>

... y Maderuelo vuelve a insistir ‘naturalmente’ en la figura de san Agustín y poéticamente la montaña deviene “losa” (también pétrea):

<< (...) lo que aquí se muestra es la prueba de la existencia de una delectación en el acto de mirar, de una superación explícita de aquella represión de los sentidos impuesta por la patrística, aunque la doctrina de aquellos santos padres, encarnados en la frase de san Agustín, vuelva a caer como una losa sobre la conciencia del poeta. >>⁷⁰⁹⁹

En el fondo aquel aspecto ascensional no parece importar demasiado a la luz de la filosofía espiritual oriental que propone “ir más allá de la montaña”:

<< Cuando preguntaron a Ui Kuan ¿qué es el Tao? respondió: -¡Qué bonita montaña! -No te hablo de la montaña sino del camino (Tao) -añadió el que preguntaba. Ui Kuan dijo entonces: -Mientras no puedas ir más allá de la montaña no alcanzarás el camino. (Tao). >>⁷¹⁰⁰

En cierto modo, siglos después la tradición occidental también va más allá y “en vez de subir a la cumbre”, el “paseo” por la naturaleza deviene arte contemporáneo. Una actitud ejemplarizada por Long que hace compatible la montaña y la interiorización, en cierta medida próxima a su conocimiento del zen, incluyendo “rituales” y la espiritualidad en devenir:

<< En general, me ha interesado utilizar el / paisaje de distintas maneras a la / representación tradicional y al punto de vista estático.

Andar, las ideas, los comentarios y los mapas son algunos medios para lograr ese fin.

He intentado incorporar algo de mi propia visión como artista a las maravillosas e indiscutibles tradiciones / del paseo, la excursión y la escalada. Así, algunas de mis caminatas han sido formales (rectas, circulares), casi rituales. Las pautas de / mis trayectos son únicas y originales; no se limitan / a seguir los caminos andados, que llevan / a los viajeros de un lugar a otro.

A veces he rodeado las montañas / en vez de subir a la cumbre. He utilizado lechos de río / como senderos. He hecho caminatas de lentitud, caminatas / de piedras y agua. He andado por el interior / de un lugar, en oposición al trayecto lineal; / andar sin viajar. >>⁷¹⁰¹

02.9.06- De la naturaleza a la estética

Si Long práctica (preferentemente) el arte fuera de las galerías, Juan de la Cruz siente la espiritualidad fuera de los monasterios, desde la naturaleza contemplativa incluso “debajo de un árbol”, que desde una visión intemporal percibiríamos emparentado con *bodhi*, el mítico árbol de la sabiduría-iluminación de Buda:

<< Gran parte de su vida la pasó en monasterios que estaban insertos en la naturaleza y sabemos que gustaba estar casi todo el tiempo fuera de los monasterios, tanto de día como de noche, perdido entre las espesuras. Le gustaba orar dentro de una cueva, al lado de un riachuelillo, o incluso debajo de un árbol, donde sus hermanos de orden le encontraban en profunda contemplación. Muchas veces le buscaban porque era la hora de la comida o de la cena, y él ensimismado en su contemplación perdía la noción del tiempo. Siendo prior de Segovia (1588) aprovechaba los momentos libres para retirarse en medio de la naturaleza y estar simplemente contemplando. >>⁷¹⁰²

⁷⁰⁹⁹ MADERUELO Javier, *La mirada de Petrarca*, Artium, Vitoria, 2002, p.26

⁷¹⁰⁰ ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974, p.20

⁷¹⁰¹ LONG Richard, *Five, six, pick up sticks seven, eight, lay them straight*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.143

⁷¹⁰² CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.276

En cierto sentido este concepto de ‘fuera’ también aparece implícito en los no-lugares del filósofo Marc Augé, ejemplificados en los aeropuertos que también interesan a Toyo Ito. Precisamente donde tuvo una comprensión súbita (que para un arquitecto japonés podría ser equiparable al *satori* del zen), “una idea sensacional” para el proyecto de la Mediateca de Sendai:

<< Comienzo: Un croquis fue la guía del proyecto. Toyo Ito fue seleccionado para realizar el proyecto de la Mediateca de Sendai a través de un concurso internacional en marzo de 1995. Durante la redacción de la propuesta se le ocurrió repentinamente una idea sensacional. En ese momento se encontraba en el aeropuerto en un viaje de negocios, y envió por fax un simple croquis a su oficina. Ese fue el comienzo. Ese croquis ha aparecido después en varias publicaciones. En él podemos ver una caja rectangular con seis líneas horizontales. Esta caja transparente la atraviesan seis columnas moviéndose y cambiando su diámetro. Parece que van a caerse. Posiblemente muchos no pudieron creer que esto pudiera ser un edificio, ya que parece más un acuario de cristal. >>

... proyecto en el que resuenan ecos de naturaleza y donde la cumbre se invierte situándose en las profundidades marinas, de las que surgen árboles de “algas marinas” en radical apoteosis del “vacío”:

<< En el croquis están escritas algunas frases importantes. Por ejemplo, “Forjados muy planos”, “Columnas como algas marinas”, “Fachada como pantalla”, “Tratar de expresar puramente estos tres elementos y que el resto quede vacío”, (...) “La altura de cada planta será aleatoria”, (...) “Gradación dentro de la columna desde el vacío al espacio más denso”. >>⁷¹⁰³

Como en aquella historia zen en la que el monje “no se cansa” nunca de la montaña, Juan de la Cruz polariza la naturaleza entre la subida al monte (*Carmelo* incluso) / “la peña” y la profunda oscuridad de la cueva, tal como Crisógono de Jesús narra (citado por Ceberio) en *Vida de San Juan de la Cruz*, (B.A.C. Madrid, 1991, p.337):

<< “Hacia la mitad de la roca hay una cuevecilla natural, baja y estrecha, abierta en la piedra viva. Está rodeada de escoberas, cantuesos y zarzales. Aquí gusta de subir fray Juan de la Cruz a tener oración. Tiene vista magníficas y hay ambiente de quietud y de silencio. La atmósfera es luminosa; los horizontes, infinitos. Fray Juan no se cansa de estar aquí. Apenas se desentiende de los actos de la comunidad y de sus oficios u ocupaciones, sube a la peña y se esconde en la cuevecilla roqueña. Allí sube a buscarle un padre o el hermano lego cuando se requiere la presencia del Prior para algún asunto. *Déjeme, por amor de Dios* -replica a veces fray Juan-, *que no estoy para tratar con gentes*. Y cuando bajaba advierten que está tan absorto en las cosas divinas, que apenas puede atender a lo que dicen. Otras veces, en lugar de subirse a la peña, se mete en una ermitita que existe oculta entre el arbolado.” >>⁷¹⁰⁴

Una “ermitita” o una “cuevecilla roqueña” que en su natural “oscuridad” podría ser equiparable a la arquitectura japonesa tradicional con “capas de oscuridad” interior y “brumas del bosque”. Así que el paraíso sintoísta y la naturaleza mística occidental comparten su interés por la oscuridad:

<< La casa tradicional japonesa es una imagen del paraíso sintoísta. El paraíso sintoísta está en la naturaleza; está en la impenetrable oscuridad que reina en la profundidad del bosque. El clima húmedo de Japón hace que los bosques sean frondosos y que la mayor parte del año estén llenos de nieblas. Así, el paraíso sintoísta es un mundo de tinieblas y sombras; por lo tanto, en la penumbra es donde se puede apreciar la belleza de las cosas. Esta cosmovisión se plasmó en la casa tradicional, apareciendo los ámbitos de la vivienda no como espacios de luz, sino como capas de oscuridad que pretenden materializar las brumas del bosque. >>⁷¹⁰⁵

De la arquitectura tradicional japonesa a la contemporánea de Toyo Ito media el culto a la naturaleza como signo de identidad:

⁷¹⁰³ IGARASHI Taro, *Del sueño a la realidad*, Pasajes de Arquitectura y Crítica, n° 32, p.24

⁷¹⁰⁴ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.276

⁷¹⁰⁵ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. n°309, Trimestre I-1997, p.28

<< Comienzo: Se trata de un atractivo dibujo que incluye casi todas las características de la Mediateca. Entonces se fabricó una impactante maqueta. El maquetista, Masaaki Sakano, sintió que este proyecto tenía una dimensión diferente a todas las maquetas que había hecho antes. La sintió ganadora (...) >>

... el proyecto de Sendai se entrevé entre las brumas y el “dibujo” se va concretando como impactante “maqueta”; la ingeniería puede convertir esta “poesía” en construcción, atravesando varias fases (como el camino espiritual que venimos tratando):

<< El proyecto de Ito supuso una conmoción en el panorama arquitectónico. Todo el mundo pensó que, sin duda, era un proyecto magnífico, pero dudaba que fuera posible construir una imagen tan etérea. Cuando el ingeniero de estructuras Mutsuro Sasaki vio por primera vez el impresionante croquis, le pareció irreal. Pero “*el dibujo, lleno de poesía, tenía un fuerte impacto, y estimuló mi imaginación*”. Entonces comenzó a colaborar con Ito. Sasaki es el ingeniero más reputado en Japón porque ha realizado de forma bella los sueños de los arquitectos. El ha llevado a cabo las finas pieles de otras obras de Ito y de Kazuyo Sejima. >>⁷¹⁰⁶

Si para Igarashi esta arquitectura ‘natural’ de Toyo Ito se articula entre *el sueño y la realidad*, para Ceberio la ‘arquitectura’ de Juan de la Cruz en la naturaleza deviene “lugar sagrado”, especialmente cuando el templo es interior:

<< En la biografía de Juan de la Cruz he comentado el amor que expresó en vida hacia la naturaleza. Algo no muy usual entre sus contemporáneos que no iban más allá de lo estético. Este amor le llevó a una estética naturalista. Sus poemas se insertan armoniosamente en medio de la naturaleza. Esta es un lugar sagrado donde muchas veces Juan y sus hermanos se refugiaban allí para orar y contemplar. No hay muros en la vida de Juan de la Cruz que separen lo sagrado de lo profano. Da la impresión de que todo es sagrado; que cualquier lugar es propicio para la oración. >>

... en el que, no obstante, se construyen “muros” de ego cuya de-construcción se impone para la “comunidad” con la naturaleza divina:

<< Los muros, como refleja muy bien Teresa de Jesús con sus moradas, están en nuestro interior conformando las estructuras del ego. Es el ego lo que separa la Creación (naturaleza) de su Creador (Amado). El espiritual tras la comunión se da cuenta que es parte indisoluble de la naturaleza a la que escucha como su nueva voz interior. >>⁷¹⁰⁷

El “proceso de liberación” requiere alguna “destrucción” que en la mística conlleva la muerte del sujeto egótico que pasa por diversas fases, un camino tanto espiritual como artístico que Van Doesburg proclama para la imagen:

<< Este proceso de liberación pasa por ciertas fases, que se suceden, entre el caso particular, del cual la ilustración 30 es la reproducción mecánico-fotográfica, el punto de partida, y la composición plástico-abstracta de la relación artística, según leyes, obtenidas por medio de la destrucción (ilustración 37).>>⁷¹⁰⁸

Como ya citamos a propósito de “la estética”, estamos tratando con un manifiesto histórico del neoplasticismo que contiene ciertos aspectos místicos:

<< *De la ‘Naturaleza’ a la ‘Composición’*. - *Notas sobre el desarrollo de una pintura abstracta*. Título original *Van ‘Natuur’ tot ‘Kompositie’*, publicado originalmente en *De Hollandsche Revue* XXIV, nr.8, págs. 470-476. >>⁷¹⁰⁹

Destrucción y construcción un proceso continuo que “nunca se completa” en cierta arquitectura (muy geométrica) influenciada por el “budismo” (concepto del devenir), un “proceso” que es tan “orgánico” como la misma naturaleza, que se manifiesta coherente e

⁷¹⁰⁶ IGARASHI Taro, *Del sueño a la realidad*, Pasajes de Arquitectura y Crítica, nº 32, p.24

⁷¹⁰⁷ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.368

⁷¹⁰⁸ VAN DOESBURG Theo y CREGO Charo (Selección, traducción y prólogo), *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia - MOPU, Valencia, 1985, p.99

⁷¹⁰⁹ *Op. cit.* p.93

infinito y que podría sintonizar con ciertos aspectos conceptuales / procesuales de la geometría fractal:

<< El budismo también condicionó el desarrollo de la arquitectura y en particular el de la vivienda. La creencia budista de que el universo es una entidad en continuo crecimiento sin principio ni fin tuvo su reflejo en el desarrollo espacial de la casa. La vivienda tradicional se despliega horizontalmente a través de una adición de espacios sin una dirección o tendencia axial. Las habitaciones se van añadiendo como una red sin principio ni fin, sin ninguna intencionalidad, excepto la de mostrar un proceso de crecimiento orgánico. Teóricamente la construcción de la casa nunca se completa. >>⁷¹¹⁰

Creación y destrucción también aparecen en términos de complementariedad taoísta (“aniquilación y edificación son complementarios”) que, como es sabido, ejemplifica el *yin-yang* entendido “como un todo”, el *tao*:

<< Nada se crea sin la aniquilación de otra cosa. Aniquilación y edificación son complementarios, se completan y determinan entre ellos como, el espacio y la cosa, lo bueno y lo malo, el hombre y la mujer. Una manifestación artística no puede existir sin que se elimine la manifestación exterior *en tanto que tal*. (Explicación: es una muestra de poco amor el que, emocionado por la belleza de, por ejemplo, una flor, intenta conservar escrupulosamente lo orgánico por medio de la reproducción de dicha flor. Es una muestra de gran amor el que *elimina* la apariencia externa individual, para expresar de manera exacta lo *general*, la belleza que se manifestaba por medio de la flor. En este contexto puede tenerse en consideración el símbolo del mito de Cristo.) Nada se pierde, aunque en la nueva obra se pierda la apariencia externa de la representación, pues lo *característico* de ella es determinar las relaciones de la obra de arte como un todo. >>

... sin embargo, estos términos proceden de un histórico manifiesto neoplasticista, que sorprendentemente cita a la “naturaleza” y que además lo hace en relación con el “espíritu”:

<< Lo que realiza es una COMPOSICION DE RELACIONES. Composición fundada en la eterna y exclusiva ley artística de la relación equilibrada. Permítasenos ahora considerar las ocho reproducciones siguientes, a partir de las indicaciones arriba nombradas sobre la esencia del acto artístico. Estas reproducciones reflejan el proceso del espíritu de los lazos de la naturaleza. >>⁷¹¹¹

Estos términos de “lazos” del “espíritu” y “naturaleza” también podrían ser suscritos por las *moradas* de la mística (particularmente por Teresa de Jesús) y, asimismo, por la “sala de té” japonesa, en cuanto literal “morada de lo asimétrico” que integra diferentes espiritualidades como el “taoísmo” y el budismo “zen”:

<< La sala de té: La “morada de lo asimétrico” sugiere otra fase de nuestro sistema decorativo. Los críticos occidentales han comentado a menudo la falta de simetría que presentan los objetos artísticos japoneses. También esto es una consecuencia del desarrollo de los ideales taoístas a través del zen. El confucianismo, con su idea del dualismo profundamente arraigada, y el budismo del norte, con su culto a una trinidad, no se oponían en modo alguno a la expresión de la simetría. De hecho, si estudiamos los antiguos bronce de China o las artes religiosas de la dinastía Tang y del período Nara, reconoceremos una búsqueda constante de la simetría. >>⁷¹¹²

De este Japón histórico al contemporáneo literalmente se produce un salto *del sueño a la realidad*, de un milenio a otro, lo que podría ser una “nueva era para la arquitectura”:

<< Seis años después del concurso, la *Mediateca de Sendai* ha sido terminada. La cuenta atrás del siglo XXI tuvo lugar en la inauguración el 31 de diciembre de 2000. Cuando la cuenta atrás llegó a cero, las puertas de cristal se abrieron y un montón de gente entró. Se inauguró en la fiesta del nuevo milenio. Este acontecimiento simboliza también la llegada de una nueva era de la arquitectura. >>⁷¹¹³

⁷¹¹⁰ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, Arquitectura C.O.A.M. nº309, Trimestre I-1997, p.28

⁷¹¹¹ VAN DOESBURG Theo y CREGO Charo (Selección, traducción y prólogo), *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia - MOPU, Valencia, 1985, p.98

⁷¹¹² OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.112

⁷¹¹³ IGARASHI Taro, *Del sueño a la realidad*, Pasajes de Arquitectura y Crítica, nº 32, p.24

Sin embargo, en aquella arquitectura histórica ya se puede encontrar el germen de innovaciones futuras que se concretan en avanzadas conceptualizaciones (por comparación con “nuestros interiores clásicos”) como el culto filosófico-místico a “lo incompleto” ejemplarmente expresado por la ‘vital’ asimetría:

<< La decoración de nuestros interiores clásicos tenía una disposición indudablemente regular. Sin embargo, el concepto taoísta y zen de la perfección era diferente. La naturaleza dinámica de su filosofía hacía más hincapié en el procedimiento de la búsqueda de la perfección que en la misma perfección. La belleza verdadera sólo podía descubrirla quien completaba mentalmente lo incompleto. El vigor de la vida y el arte radica en sus posibilidades de desarrollo. En la sala de té se deja a la imaginación de cada invitado la tarea de completar el efecto total con relación a sí mismo. Desde que el zen se convirtió en el método de pensamiento predominante, el arte de Extremo Oriente ha evitado ex profeso lo simétrico, porque no sólo expresa consumación sino también repetición. >>⁷¹¹⁴

Del proyecto a la “realización” entre un milenio y otro (incluso entre la simetría y la asimetría) se mueve la arquitectura fronteriza de Toyo Ito, que Igarashi entiende en devenir procesual “Del sueño a la realidad”:

<< Durante el proceso de realización se han realizado numerosas modificaciones. Por ejemplo, las trece columnas eran totalmente aleatorias en la maqueta, pero ahora las columnas de las cuatro esquinas son más grandes que las demás. Se tiene la impresión de que se acerca más a una estructura convencional. Algunas columnas practicables han sido recubiertas con una piel de cristal, con otra red, por motivos de seguridad. De esta forma la estructura formada por los tubos no es tan clara visualmente. >>⁷¹¹⁵

02.9.07- Procesos en artistas y diseñadores

Sorprende gratamente el sentido interdisciplinar que se evidencia al encontrar la cita de Kosme de Barañano: *Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998* (en VVAA: Chillida. 1948-1998, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998, p.59) en una tesis de filosofía que estudia la mística. En ella se valora un conceptual paralelismo en la naturaleza entre el proceso de vaciamiento proyectado por Chillida para la “montaña (Tindaya)”, donde “uno se puede encontrar a sí mismo”, y la espiritualidad implícita en el “Monte Carmelo”; “camino espiritual” asociado al “vacío”, particularmente interesante cuando se trata del “vaciamiento” interior (evidentemente del ego) en Juan de la Cruz:

<< El proyecto de vaciar una montaña (Tindaya) no es otra cosa que la de crear un espacio que incite al individuo a un vaciamiento interior. Chillida, con este tipo de proyectos, ha creado espacios contemplativos, espacios donde uno se puede encontrar a sí mismo, espacios de paz. Una de las metáforas más bonitas que Juan de la Cruz emplea en su obra es la del Monte Carmelo, símbolo por excelencia del camino espiritual. Una ascensión espiritual y de desnudez ante lo material y lo espiritual. Toda una deconstrucción del ser para poder llegar al Ser. Chillida lleva la “nada” del Monte del Carmen a Tindaya vaciando el seno de la montaña. Como indica Kosme de Barañano: “La escultura de Chillida no viene dada por la piedra sino que da forma al vacío. (...) nos damos cuenta de que el amanecer, el mediodía, el ocaso y la medianoche son sitios al sol y a la luna” (...) En el caso de Juan de la Cruz, el vaciamiento de la montaña se da en nuestro interior. >>⁷¹¹⁶

En el caso de Kawamata el vaciado del lugar se produce en la Galería Annely Juda de Londres, utilizando la “maqueta” como Chillida en el ‘lugar’ Tindaya:

⁷¹¹⁴ OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.113

⁷¹¹⁵ IGARASHI Taro, *Del sueño a la realidad*, Pasajes de Arquitectura y Crítica, nº 32, p.25

⁷¹¹⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.391

<< Realizadas en madera, las maquetas de Kawamata podrían parecer obras de ingeniería o de arquitectura. Pero rápidamente se percata el espectador de que lo que en ellas sucede y tiene lugar no es la copia, creación o construcción de un edificio en sí, sino la reconstrucción de una estructura energética, el esqueleto matérico, el vacío magmático que posteriormente relocaliza el lugar y lo proyecta a una multiplicidad de dimensiones que no son perceptibles en su realidad visible. >>

... valorando el “vacío”, en este caso auténticamente oriental (naturalmente por el autor), “taoísta” en concreto y en un “sistema cíclico” en devenir (“flujos”):

<< (... al igual que el vacío de la rueda del poema taoísta confiere a ésta su movimiento) están interviniendo en ella: el discurrir y confluir de los diversos tiempos, el cruce y las resonancias de los espacios y las historias del edificio, las formas fantasma que se desprenden de la forma original y la prolongan, revitalizan, en otras nuevas o la llevan a desaparecer. Se trata de inducir, provocar, inyectar otro sistema dentro del sistema cíclico de demolición y renovación, una espiral de fuerzas, flujos o masas de energía que envuelven el edificio, lo vacían, se apoyan, superponen e insertan en cada una de las superficies, de sus huecos, de sus líneas (una fachada, un muro, el techo, la pared, la arquitectura entera).>>⁷¹¹⁷

Un “proceso de transformación” o “relocalización del lugar” mediando el “vacío magmático”, que finalmente incide sobre la “vida”:

<< Este proceso de transformación es lo que Kawamata denomina *relocation*, o relocalización del lugar, confiriéndole la cualidad del hábitat, del tránsito, de la energía creativa o destructiva en que se halla inmerso. Fenómenos que se repiten en un circuito infinito que afecta al edificio, a la calle, el campo, la ciudad. Pero también a las formas de vida y las acciones humanas: caminar, recorrer, cruzar, construir, demoler, habitar. >>⁷¹¹⁸

Otro “vacío” (occidental) aparece en el *manifiesto incompleto* (en este sentido en sintonía con el zen) de Mau para el nuevo milenio y que necesariamente citamos de manera incompleta:

<< 17..... Intencionalmente déjalo vacío. Reserva espacio a las ideas que no has tenido aún, y a las ideas de los otros. (...)
27- *Lee sólo la página de la izquierda*. Lo hacía Marshall MacLuhan. Disminuyendo la cantidad de información dejamos espacio a lo que el llamaba nuestro ‘hilo conductor’. (...)
35- *Canturrea*. Si se te olvida la palabra, haz como hacía Ella Fitzgerald: pon encima otra cosa, (...)
38- *Pausa para café, paseo en taxi, sala de espera*. El crecimiento se verifica fuera del lugar en el que se le supone. En los espacios intersticiales (lo que Seuss llama ‘lugares de espera’). >>⁷¹¹⁹

Por otra parte, orientalismo y mística confluyen ‘oficialmente’ en Chillida y Tàpies reconocidos desde una filosofía-mística que significativamente se interesa por la “estética vanguardista”:

<< Otros artistas relacionados directamente con la obra de Juan son Tàpies y Eduardo Chillida que abrieron con un cartel las actividades conmemorativas del IV centenario de la muerte de Juan de la Cruz (1991) que se celebraron en Sevilla. Quizás sea Tàpies uno de los pintores más orientalizados pero que ha sabido conservar lo occidental dentro de su obra plástica. >>⁷¹²⁰

El orientalismo esta muy presente en Cage que, además de mostrarse entusiasta del vacío (como venimos citando reiteradamente), en la interpretación de Mau se manifiesta irracional, un concepto que aparece en diferentes expresiones ...

<< 9- *Comienza en un punto cualquiera*. John Cage dice que no saber por dónde empezar es una forma común de parálisis. Su consejo: comienza por un punto cualquiera. (...)
12- *Desvaría continuamente*. El mercado y su actividad tienen tendencia a reforzar el suceso. Oponte a ello. Deja que el error y la migración sean parte de tu práctica profesional. (...)

⁷¹¹⁷ SOLANS Piedad, *Tadashi Kawamata*, Lápiz 189, p.77

⁷¹¹⁸ *Ibidem*.

⁷¹¹⁹ MAU B., *¿Dónde estamos?: Un manifiesto incompleto para el crecimiento*, Domus 822 enero 2000, p.46

⁷¹²⁰ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.387

- 6- *Colecciona incidentes*. Una respuesta equivocada es una respuesta justa acerca de una pregunta diversa. Recoge la respuesta errónea como parte del proceso. Plantea preguntas diversas. (...)
- 8- *Ve a la deriva*. Permítete vagar sin meta. Explora los entornos. No enjuicies. Rechaza la crítica. (...)
- 25- *No ordenes el escritorio*. Mañana puedes encontrar algo que hasta ahora no has visto. >>

...incluso en sintonía con el término infantil (“ritmo con que aprende un niño” y “como amas a un niño travieso”) cuando previamente desordenamos (“no ordenes el escritorio”) el manifiesto de Mau:

- << 15- *Haz preguntas estúpidas*. El carburante de la creatividad esta hecho de anhelos e ingenuidad. Valora la respuesta, no la pregunta. Imagina aprender durante toda la vida al ritmo con que aprende un niño. (...)
- 4- *Ama tus experimentos (como amas a un niño travieso)*. El motor del crecimiento es la alegría. Disfruta plenamente la libertad organizando tu trabajo en forma de experimentos, interacciones, tentativas, ensayos y errores interesantes. Toma distancia y concédete hoy día el gusto de equivocarte. (...)
- 10- *Todo cuanto seas capaz*. El crecimiento llega. Cuando lo haga, déjalo aflorar. Es sensato aprender a seguirlo. Deja que todos sean capaces. (...)
- 19- *Trabaja sobre la metáfora*. Todo objeto tiene la capacidad de representar cualquier otro respecto a lo que aparenta. Trabaja sobre aquello que representa. >>⁷¹²¹

En coincidencia con estos principios, el director de cine Frank Scheffer se acerca a Cage desde el desconocimiento (“no tuviera sobre él ideas preconcebidas”) para captar el espíritu de Cage (“a la manera de”):

<< El director de cine holandés Frank Scheffer conoció por primera vez a Cage a comienzos de los años ochenta. Lo hizo aconsejado por una amiga, sin saber nada del compositor. A Cage le gustó mucho el hecho de que su interlocutor no tuviera sobre él ideas preconcebidas, ni teorías, ni interpretaciones o valoraciones.

From Zero, la extraordinaria película que Scheffer ha dedicado a Cage en colaboración con Andrew Culver y que ahora edita en DVD el sello Mode (Diverdi), se beneficia de esta circunstancia. Su mérito fundamental consiste en carecer de voluntad didáctica. No pretende analizar, comentar o explicar. En lugar de rodar una película ‘sobre’ Cage, han hecho una película ‘a la manera de’ Cage. >>

En este peculiar proceso creativo vuelve a citarse al *I-Ching* o *Libro de las Mutaciones*, texto tratado cíclicamente desde el comienzo de nuestro trabajo y que ahora reencontramos en relación con el cine, en tanto documento vital:

<< Scheffer y Culver saben muy bien que, en la música del compositor americano, el ‘cómo’ importa más que el ‘qué’: los procedimientos empleados (el I-Ching es el más conocido) priman sobre el resultado final. Por eso, su aspiración consiste en trasladar al ámbito del vídeo los mismos procedimientos (aleatorios) que el compositor siguió en sus piezas, con el objetivo de hacerlos perceptibles para el espectador. >>⁷¹²²

Este “el cómo, importa más que el qué” en cierta medida viene a corresponder con “el proceso es más importante que el resultado” de Mau, que, al seguir desordenando (como él mismo propone) su manifiesto, observamos deviene casi espiritual transformación (“disponibilidad a dejarse transformar”) y retornamos en circularidad no viciosa al punto 1, insistiendo en su continuidad (“21- *Repítete*.”):

- << 3- *El proceso es más importante que el resultado*. Cuando el resultado guía el proceso llegamos siempre a los mismos estados. Si el proceso guía al resultado, ¡ojalá! no sepamos dónde estamos andando, para que nos demos cuenta de que volvemos a llegar al mismo lugar. (...)
- 1- *Dejar que los acontecimientos te transformen*. Debería existir la voluntad de crecer. El crecimiento no es una cosa que te sucede. Debes hacerla. Debes producirla. Requisitos preliminares del crecimiento: apertura a vivir a fondo los acontecimientos y disponibilidad a dejarse transformar por estos. (...)
- 2- *Olvidarse de lo bueno*. Lo bueno se cuantifica con nota. Lo bueno es aquello en lo todos estamos de acuerdo. El crecimiento no es necesariamente bueno. El crecimiento es una exploración de acontecimientos oscuros que puede revelarse fructífero para nuestra búsqueda. (...)

⁷¹²¹ MAU B., *¿Dónde estamos?: Un manifiesto incompleto para el crecimiento*, Domus 822 enero 2000, p.46

⁷¹²² RUSSOMANNO Stefano, *El ojo y el azar*, Blanco y Negro Cultural 6-3-2004, p.38

5- *Ve delicadamente al fondo*. Cuanto más al fondo se va, más probabilidades existen de descubrir algo precioso. (...)

21- *Repítete*. Si te complace, rehazlo. Si no te complace, rehazlo. >>⁷¹²³

En el estudio del “método en diseño” realizado por Esteve de Quesada podemos observar que cita a Cage, valorando también el concepto de circularidad implícito en la “obra como proceso” superador del ego del artista (“expresión personal”) y apoyando toda “creación colectiva”:

<< Con estas aproximaciones a la obra como proceso y como producto en las vanguardias se da término precisamente donde se empezó este capítulo. Esto es, en el debate entre el arte entendido como concepción versus una concepción técnica del arte. (...) algunas propuestas-proyectos de John Cage, en donde el placer del juego intelectual –no exento de cierto ironismo lúdico- se antepone a la ‘expresión’ personal del artista. En cierta medida las obras de Cage –como todas las de los grupos *Fluxus* o *Zaj*- son propuestas de creación colectiva. >>⁷¹²⁴

También Morris cita a Cage y valora un silencio que deviene trascendente, casi místico, cuando supera la materialidad de la “obra”:

<< John Cage señaló que si realmente le entendías no tendrías necesidad de su obra. Siempre hay algo que escuchar, como lo demuestra la notable obra de Cage del denominado silencio. En la actualidad, cuando todos los días consumimos un auténtico bombardeo de imágenes suministradas desde todas las direcciones mediáticas, uno se pregunta por qué hay más artistas que nunca. >>⁷¹²⁵

Esteve de Quesada también sigue citando a este músico en ‘una’ *Entrevista a John Cage* de Richard Kostelanetz (Anagrama, Barcelona, 1973, p.19 y ss.) y añade aquí una referencia al alfarero japonés Hamada, que evidencia una oriental sabiduría-oficio equiparable a la del mítico cocinero-carnicero Ding que ya tratamos:

<< John Cage, refiriéndose a la obra como proceso; indica que: “Una pieza indeterminada, aunque pudiese parecer algo totalmente determinado, se hace esencialmente sin intención, es decir, en oposición a la música de resultados, y cada nueva representación es diferente. Hay una frase maravillosa en *Education Automatic* (1963) de Fuller, que dice que: ‘La idea general de fijar las cosas es una idea ya innecesaria’ y aplica esto a su concepción de la universidad, (...) Hay una anécdota que yo cuento a veces en relación con esto, de cuando visité a Hamada, el alfarero, en Japón. Llegué cuando estaba haciendo una vasija, sentado al torno, y me dijo: ‘a mí no me interesan los resultados. A mí lo que me interesa es seguir’. (...)” >>⁷¹²⁶

Precisamente esta afirmación de Hamada, negando los “resultados” en beneficio del acto en sí, nos remite a ‘un’ Duchamp que prioriza el proceso (incluido el pensamiento) sobre el resultado, un des-apego de gran profundidad espiritual y que anticipa la citada re-afirmación procesual de Mau en el punto (3) en la que la negación se extiende al fin (“juego sin fin”) en creativa circularidad no viciosa artista / espectador:

<< (...) si el proceso de realizar (o de pensar) arte es más significativo que el resultado, por extensión, el espectador, al verse implicado en ese proceso, dejaría de ser un observador pasivo para convertirse en un agente activo. Esta idea, que se remonta a Mallarmé y a los simbolistas, constituye una de las claves de la creciente influencia de Duchamp hasta hoy, cuando el arte tiende a considerarse más y más un proceso en el que artista, objeto artístico y espectador participan en un juego sin fin de interpretación y creación mutuas. >>⁷¹²⁷

⁷¹²³ MAU B., *¿Dónde estamos?: Un manifiesto incompleto para el crecimiento*, Domus 822 enero 2000, p.46

⁷¹²⁴ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.76

⁷¹²⁵ MORRIS Robert *El proceso de creación - Reglas profesionales*, Lápiz nº165, p.45

⁷¹²⁶ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.76

⁷¹²⁷ TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.330

En los sucesivos interrogantes de las fases de creación de Morris éste adopta una actitud ‘bi-egótica’ en la que muestra otro alter ego, el de “usted”, que en cierta medida nos recuerda a la actitud de Duchamp respecto a Rose Sélavy. Son ahora “preguntas en el proceso de elaboración” que Morris plantea en *Professional Rules*, publicado en *Critical Inquiry* nº 23 (invierno 1997) by The University of Chicago:

<< Cuando estoy en el estudio me pregunto: ¿Qué ocurriría si hago *a* y luego hago *b*? Después voy más allá en la pregunta, ¿qué ocurre ahora después de *c* y luego después de *d*? Mucho después y en el contexto del espacio público de la galería, ¿es una falsa interpretación que los otros consideren el objeto que he hecho como una “afirmación”, sobre la que deben hacerse posteriormente preguntas subsecuentes? ¿Y usted -es decir R. Morris; y en lo sucesivo adoptaré el *usted* para dirigirme a él- quiere decir que sus preguntas en el proceso de elaboración no sólo precedieron al objeto sino que lo conforman? ¿Pero cómo pudo el espacio del estudio alterar el orden? Tal vez fuera una especie de privacidad que prevaleció allí. >>⁷¹²⁸

En cierta sintonía con la incertidumbre implícita en interrogantes como estos el arte contemporáneo se interesa por la impermanencia, tomando ilustres referentes científicos que conciben una “inestabilidad dinámica”. Y, desde un acercamiento a la naturaleza, el “arte efímero” valora “el proceso como factor determinante” dotado de un neto valor proyectivo (“potencialidad estética”):

<< El físico y Premio Nobel Ilya Prigogine ha afirmado que el orden, las estructuras que podemos ver a nivel macroscópico es sólo el resultado de un caos dinámico en el nivel microscópico, y ha asociado la “flecha del tiempo” (o ruptura de la simetría temporal) a esta inestabilidad dinámica. De ambas cosas se deduce la capacidad del tiempo de crear estructuras.

El arte no ha sido ajeno a esto y en numerosas ocasiones ha puesto su mirada en la naturaleza y en la potencialidad estética que ella incorpora gracias a su imprevisibilidad. El auge de formas de arte efímero que incorporan el proceso como factor determinante tiene en esta cambio de concepción del mundo un apoyo ineludible. >>

... también se cita de nuevo a Duchamp como ilustre referente en el contexto del arte procesual, ahora en relación con la rotura del *Gran Vidrio*, un histórico monumento al concepto de “lo efímero” pero que ahora se orienta hacia la naturaleza:

<< En los años sesenta los artistas del *Earth Art* americano abandonan el espacio museístico o de las galerías y recurren a los espacios naturales para realizar sus obras “de la tierra”. Aunque el azar ya había sido con anterioridad incorporado al acto creativo -no olvidemos el gesto de Duchamp cuando se agrietó su “Gran Vidrio” de dejarlo como testimonio de lo casual, que entra entonces a formar parte del acto creativo-, sin embargo es la primera vez que se aprovecha esta cualidad en el propio seno natural. >>⁷¹²⁹

... que en cierta medida ya fue anticipado por diferentes expresiones del “arte efímero en otras épocas”:

<< (...) la idea de lo efímero: decorados para ceremonias y festejos, desfiles reales o fuegos de artificio, son ejemplos de lo que fue el arte efímero en otras épocas, pero, a excepción de la intervención artística en los jardines, nunca esta idea se había ligado a los procesos inherentes al medio natural. >>⁷¹³⁰

... y, como ya anticipamos, Rose Sélavy vuelve a reaparecer como “la otra mitad” de Duchamp:

<< (...) sólo podría llevar a acusar a su hacedor de tener una personalidad desesperadamente codiciosa, infantilmente intolerante por carecer de lo que tiene la otra mitad. Sin duda alguna, en algún lugar de estas obras que conjugan exceso de afirmación y vacío, aparece el perfil delicadamente cincelado de Rose Sélavy. >>⁷¹³¹

⁷¹²⁸ MORRIS Robert *El proceso de creación - Reglas profesionales*, Lápiz nº165, p.39

⁷¹²⁹ VELAYOS Mª José, *Arte procesual - El tiempo creador*, Lápiz 175, p.31

⁷¹³⁰ *Ibidem*.

⁷¹³¹ MORRIS Robert *El proceso de creación - Reglas profesionales*, Lápiz nº165, p.51

Todo esto sucede en el *proceso de creación* de Morris desde el contexto de *Professional Rules* donde sigue jugando con el “usted” a propósito de “la ilusión de la propia identidad”:

<< ¿Diría más bien que para usted siempre ha habido un determinado número de juegos de elaboración en marcha, y que es precisamente eso lo que los otros objetos hacen? Bueno, la ilusión de la propia identidad se refuerza cuando se le asigna un juego, cuando se dice en voz alta el nombre del juego. Un nombre, un juego responde a la regla de reconocimiento del mercado. ¿Y esos objetos desnudos de contrachapado eran sólo un juego? Sí, uno sólo. Pero la naturaleza misma de un juego radica en que es la propia comunidad la que refuerza y justifica las reglas del juego. Un juego en el que participa un único jugador no sería un juego. >>

... remontándose a una antigua etapa creativa (“Neolítico”) muy próxima a la naturaleza:

<< Pero he dicho en algún momento que lo que usted llama juego de contrachapado -que tal vez tiene menos que ver con el material que con un juego de construcción, escalas, gravedad y premisas sobre el cuerpo móvil y todo eso- comparte determinados aspectos normativos con juegos que se remontan al Neolítico. >>⁷¹³²

De hecho nosotros también nos remontamos de Morris a Smithson por medio de la naturaleza y del *arte procesual* que orientan nuestro interés hacia el concepto de circularidad (“tiempo circular”):

<< El artista Robert Smithson ilustró de una forma muy bella la idea de entropía de la naturaleza como sinónimo de la fugacidad del mundo cuando, a finales de los años sesenta, comienza a interesarse por la transformación de los espacios exteriores. >>⁷¹³³

El artista procesual y el concepto asociado de fugacidad del mundo (con circularidad incluida) se manifiesta en afinidad con Buda liberado de la “rueda del deseo” y en cuyo contexto aparece el nombre de Duchamp citado por Morris, aportando cierta apología de la no-obra:

<< Marcel Duchamp demostró que el hábito de manipular el afecto no era necesario para hacer arte. En él encontramos el prototipo del artista sin práctica alguna y por lo tanto sin habilidad. Ante el horror de la profesión, se describió irónicamente a sí mismo como un artista “expulsado”. Señaló que le gustaba más respirar que trabajar. En este sentido parece, como Budha, haber sido capaz de apearse de la rueda del deseo. >>⁷¹³⁴

El concepto de circularidad se hace explícito en Morris, apareciendo también dotado de naturaleza trascendente (“representación de lo eterno en lo transitorio”) desde un concepto de “eterno morir y renacer”:

<< Aunque efectivamente esta obra [*Observatory* (1971-1977)] puede suponer un retroceso en la perspectiva sobre el tiempo, Robert Morris trata de poner en comunicación directa, a través de los ciclos del cosmos, a la historia de la humanidad, que se unificaría así mediante este tiempo cíclico expresado en la perfección del círculo. Morris recupera la idea de un tiempo global que, frente al período limitado de la vida, retorna en un eterno morir y renacer simbolizado en la recuperación cíclica de las estaciones; la representación de lo eterno en lo transitorio. >>

... y el budismo aparece naturalmente en Morris:

<< Esta no es la única obra en la que el artista se refiere a los símbolos para expresar una temporalidad cíclica. Ya el arte budista había recogido este concepto mediante un símbolo: la rueda, esa forma circular que en su giro retorna siempre al punto inicial y continúa en una sucesión de “renacimientos”. El punto central sería ese núcleo inmóvil dentro del torbellino, algo así como el absoluto newtoniano. Morris incorpora este símbolo en varias de sus obras, como *Wheels*, donde unas simples ruedas de dos ejes se unen mediante un travesaño central. Otro ejemplo sería la obra *La Stanza* (1993); en ella, mediante un mecanismo, es la propia rueda la que describe una trayectoria circular sobre el suelo. >>⁷¹³⁵

⁷¹³² *Ibidem.*

⁷¹³³ VELAYOS M^a José, *Arte procesual - El tiempo creador*, Lápiz 175, p.26

⁷¹³⁴ MORRIS Robert *El proceso de creación - Reglas profesionales*, Lápiz n^o165, p.45

⁷¹³⁵ VELAYOS M^a José, *Arte procesual - El tiempo creador*, Lápiz 175, p.30

En esta rueda del *arte procesual* Velayos integra a Morris con Smithson, que se evidencia en neto antagonismo, haciéndolo bajo la concepción titular de “Tiempo lineal y tiempo circular”

<< Smithson pretendía precisamente lo contrario que Morris cuando, a través del concepto de entropía, puso de manifiesto el sentido lineal del tiempo fenoménico y vital. Para Smithson lo eterno no parece tener cabida, todo tiene un inicio y un final, un “período de vida” limitado. Podría decirse que en estos ejemplos vemos ilustrados los conceptos griegos de *aión* (duración de la vida) y *cronos* (duración del tiempo global, el del cosmos, incluido el infinito). >>⁷¹³⁶

Como ya vimos, en la valoración orientalista los términos *wabi-sabi* propios del budismo zen (en tanto vía artística y espiritual) se interesan por los procesos, que definirá como caminos (*michi*). Podemos encontrar cierta afinidad entre las ‘enumeraciones’ que realiza Lanzaco y aquellos conceptuales ‘listados’ de verbos en Serra. Ahora destacamos la sintonía con el listado de Mau, quien, en el punto 5, “Ve delicadamente al fondo” mientras Lanzaco cita “profundidad” (*yügen*), término que en su orientación “interior” venimos considerando espiritual (en sentido amplio):

<< Zen. RESUMEN: Al final de esta brevísima e incompleta presentación de las manifestaciones culturales más típicas de Japón, de profunda inspiración del ZEN, durante el período MUROMACHI (1338-1568), sólo desearía recordar los valores estéticos distintivos comunes que bien expresan la tradición cultural del Japón: / WABI: pobreza-simplicidad. / SABI: soledad. / HIE: imperfección-frialdad exterior. / YÜGEN: misterio-profundidad interior. >>⁷¹³⁷

También Lanzaco trata aquí el término “frialdad” (*hie*) que literalmente Mau enumera en el punto (14). Por otro lado, en el punto (20), al considerar el “futuro”, valora el concepto mismo de proyecto (“genético” o código creativo y germinal), previo elogio de la lentitud (13- *Ralentiza*):

<< 14- *No seas frío*. La frialdad y la timidez conservadora vestida de negro. Libérate de las limitaciones de este genero. (...)
13- *Ralentiza*. Desincroniza respecto a los esquemas temporales ordinarios: se pueden presentar oportunidades sorprendentes. (...)
18- *Estate atento*. Extrañas cosas suceden cuando se anda demasiado allá, se ha sido excesivamente lento, has trabajado demasiado separado del resto del mundo. (...)
11- *Haz un tesoro de la idea, elabora las aplicaciones*. Para mantenerse vivo, la idea debe surgir de un ambiente dinámico, fluido, generoso. Las aplicaciones, por contra, traen las ventajas del rigor crítico. Busca el modo de que la relación entre la idea y las aplicaciones sea alta. (...)
20- *El tiempo es genético*. El trabajo que produce hoy creará tu futuro. Estate atento al riesgo que corres.>>⁷¹³⁸

Además la “frialdad” (*hie*) valorada por Lanzaco podría en cierta medida sintonizar con aquellos puntos que Mau relaciona con la tecnología y con la racionalidad, en ese sentido contrapuesto con los intereses de Cage:

<< 7- *Estudia*. Un estudio es un lugar para estudiar. Usa la exigencia productiva como excusa para estudiar. De todo se sacará provecho. (...)
29- *La creatividad no depende del equipamiento*. Descuida la tecnología. Piensa con tu cerebro. (...)
24- *Evita el software*. El problema del software es que está todo hecho. (...)
37- *Explora el otro lado*. Así se evita aferrarse a compartimentos estancos sometidos a la tecnología adquiriéndose una gran libertad. Acércate al uso de la tecnología vieja, utensilios obsoletos de los ciclos económicos pero aún ricos en potencialidades. (...)
22- *Constrúyete tus instrumentos*. Busca híbridos en tus instrumentos para construir objetos únicos. Aún con instrumentos simples, pueden aparecer direcciones de búsqueda completamente nuevas. Recuerda:

⁷¹³⁶ *Ibidem*.

⁷¹³⁷ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.371

⁷¹³⁸ MAU B., *¿Dónde estamos?: Un manifiesto incompleto para el crecimiento.* Domus 822 enero 2000, p.46

los instrumentos multiplican nuestra capacidad y percibe que aún en un instrumento pequeño puede haber una diferencia grande. >>

... sin embargo, Mau desde el lado más racionalista en el punto (40) propone un salto, en cierto modo otra expresión del término eureka (“accidente bienvenido de repente”):

<< 40- *Pierde los límites, salta las barreras.* Los límites entre las disciplinas y la regulación prescriptiva son tentativas de tener bajo control la vida creativa, que es selvática. Frecuentemente son tentativas comprensibles de poner en orden lo que son procesos múltiples, complejos, evolucionistas. Nuestro trabajo es saltar las barreras y atravesar los campos. (...)

39- *Viaje sobre el territorio.* La anchura de banda del mundo es mayor que la de tu televisor, o de Internet, hasta el de un ambiente computerizado de simulación gráfica en tiempo real, mirada al alcance de un objetivo, en visualización dinámica, interactivo, de inmersión total.>>⁷¹³⁹

Por su parte, Morris en el estudio de las fases de “creación” (ya desde el título del artículo) asocia el proceso de creación con las “reglas” profesionales (*Professional Rules*, publicado en *Critical Inquiry* n° 23, invierno 1997 by The University of Chicago) relacionadas con cierta racionalidad:

<< Pero sin duda alguna una investigación también tiene sus propias reglas. Y éstas se refieren no sólo al hecho de plantear preguntas sino también a la observación detallada de los resultados. ¿Y sus conclusiones? ¿No son acaso las conclusiones el fin de la investigación? ¿No desemboca la investigación en conclusiones? ¿Y qué me dice del factor más misterioso de todo esto, el accidente? Si, ¿qué me dice de ese momento en el que siente que, debido al accidente bienvenido de repente, se encuentra viajando en una dirección totalmente diferente? Entonces, con sorpresa y prácticamente sin esfuerzo alguno, se encuentra avanzando sobre una vía nueva. >>⁷¹⁴⁰

Eureka (“con sorpresa y prácticamente sin esfuerzo”) es un término que sintoniza con el “brote creativo” que Ricard valora en el proceso de diseño y que, aunque intenta equilibrar los factores intuitivos y racionales, deja escapar una chispa creativa, dotada de cierta magia inexplicable:

<< (...) es posible detallar el recorrido cronológico e intentar explicar los factores intuitivos y racionales que entran en juego a lo largo del proceso creativo es decir:

- a) la influencia de una información pertinente relativa a las necesidades y deseos latentes;
- b) la importancia de un conocimiento de la psicología del contexto social, de los movimientos culturales favorecidos por cada situación socio-económico-tecnológica;
- c) la necesidad de un banco de datos y de vivencias experimentales memorizado, y
- d) una suficiente información sobre los medios de producción disponibles y sobre los últimos avances de la tecnología y los nuevos materiales utilizables. >>

... finalmente en diseño se produce *el brote creativo: ese momento mágico* en tanto naturalmente inexplicable:

<< Todo ello unido a la habilidad del oficiante para visionar in mente ideas consecuentes y lograr expresarlas luego gráfica y volumétricamente; todo ello es esencial. Pero, por muy completo y complejo que ya parezca disponer de tanto input y de tantas habilidades nada puede sin embargo explicar cuándo y cómo surge la *chispa creativa*, ni garantizar que llegue a manifestarse. Este cúmulo de datos y saber, es necesario, pero no suficiente, para que pueda producirse el *brote creativo*. >>⁷¹⁴¹

Esta habilidad del “oficiante” (con evidentes ‘ecos’ religiosos) para visualizar (cualidad que también vimos interesaba a Melnikov), parece sintonizar con “el proceso creativo” de Duchamp en el que se contempla la potencialidad del salto-Eureka, desde el momento en que el artista posee cierta cualidad mágica, la del “médium”:

<< El proceso creativo: Consideremos primero dos factores importantes, los dos polos de toda creación de índole artística; por un lado el artista, por otro el espectador que, con el tiempo, llega a ser la posteridad.

⁷¹³⁹ *Ibidem.*

⁷¹⁴⁰ MORRIS Robert *El proceso de creación - Reglas profesionales*, Lápiz n°165, p.49

⁷¹⁴¹ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.135

Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro.

Por consiguiente, si concedemos los atributos de un médium al artista, habrá que negarle, entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace o de por qué lo hace: todas las decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado. >>⁷¹⁴²

Esta superación de la racionalidad nos devuelve al proceso / ‘camino’ en el budismo zen, Vía artística y espiritual que Lanzaco ofrece como listado de términos (recordándonos en nuestro trabajo, también a Serra y Mau). Empezando por la “asimetría” que ya tratamos y destacando la “profundidad” (que acabamos de citar) y evolucionando hacia una “liberación de todo apego”, donde resuenan ecos filosófico-espirituales, que conducen consecuentemente a la “tranquilidad” de la realización espiritual:

<< Zen. RESUMEN: Y las siete características también comunes:

ASIMETRÍA. / SIMPLICIDAD. / AUSTERA SENSIBILIDAD. / NATURALIDAD. / PROFUNDIDAD SUGESTIVA. / LIBERACIÓN DE TODO APEGO Y ATADURA. / TRANQUILIDAD. >>⁷¹⁴³

Una “cadena de reacciones” que también conducen a la realización (en este caso sólo artística) en el “proceso creativo” de Duchamp:

<< Durante el acto de creación, el artista va de la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos a nivel estético.

El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, diferencia de la que el artista no es nada consciente.

De hecho, falta un eslabón en la cadena de las reacciones que acompañan al acto creador; este corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esta diferencia entre lo que había proyectado realizar y lo que ha realizado, es el “coeficiente artístico” personal contenido en la obra. >>

... este proyecto artístico fluctúa entre la “imposibilidad” y lo “inexpresado”:

<< En otros términos, el “coeficiente artístico” personal es como una relación aritmética entre “lo que está inexpresado pero estaba proyectado”, y “lo que está expresado inintencionalmente”.

Para evitar cualquier malentendido debemos repetir que este “coeficiente artístico” es una expresión personal “de arte en estado bruto” que ha de acabar “refinado” por el espectador, (...) El índice de este coeficiente no tiene ninguna influencia sobre el veredicto del espectador. >>⁷¹⁴⁴

El proceso creativo en el budismo zen hace confluír su comprensión como vía artística y espiritual, en el término *michi* o camino (en plural, al no ser único)

<< Zen. RESUMEN: (...) no es de extrañar que la tradición cultural de Japón haya denominado la práctica de todos estos valores "MICHÍ" ("CAMINOS") del corazón / mente. Porque tales prácticas no son "técnicas materiales" sino expresiones de profundas "experiencias espirituales" de los artistas, olvidados de sí y de todo dualismo "sujeto"- "objeto". Se sienten inmersos e identificados con la "NADA" o "VACÍO ABSOLUTO", que es la REALIDAD ESENCIAL DE TODO EL UNIVERSO. >>

... y que conduce a la unidad con el todo (*tathata*) mediando el eureka, *satori* o comprensión súbita, como rasgo de identidad entre el humanismo y la naturaleza:

<< Son caminos que nos conducen a experimentar, en nuestra vida cotidiana, el "UNO en TODO, y el TODO en UNO" del universo que nos rodea. La experiencia personal del "SATÓRI" que nos abre los ojos al "TATHATA", único substrato esencial nouménico de la multiplicidad fenoménica cósmica.

No sorprenderá ya, pues, mi denominación de todos estos CAMINOS como el constitutivo distintivo de las HUMANIDADES JAPONESAS, mejor expresado como del NATURALISMO DE JAPÓN. >>⁷¹⁴⁵

⁷¹⁴² DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.162

⁷¹⁴³ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.371

⁷¹⁴⁴ DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.163

Caminos y “pasarelas” que también forman parte de un artístico “recorrido” (incluso orientalizante) de Kawamata en la naturaleza, la ciudad y en el tiempo, que deviene circular en la Galería Annely Juda de Londres:

<< “He pensado una instalación que dé sentido a los procesos de demolición y renovación. Es como cualquier otro espacio, sugiriendo que la galería está en estado de transformación”. Con estas palabras Tadashi Kawamata definía conceptualmente su intervención en la fachada de la galería Annely Juda en el momento de su cierre antes de trasladarse a un nuevo edificio, en 1990. Doce años después, y tras dos instalaciones en 1990 y 1997 en las que reconfiguraba estructuralmente el interior de la nueva galería, Kawamata presenta una exposición de las maquetas que han acompañado algunos de sus proyectos arquitectónicos y *work in progress* durante los últimos años: (...) además de estructuras de casas y construcciones de torres, pasarelas y puentes para ser recorridos en la naturaleza o la ciudad. >>⁷¹⁴⁶

Los caminos se orientan en Duchamp hacia la “transmutación”, de la materia en arte, de la construcción a la realización, del proyecto a la obra:

<< El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador de halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte en obra de arte, tiene lugar una verdadera transubstanciación y el papel importante del espectador consiste en determinar el peso de la obra sobre la báscula estética. >>

... camino en el que al final confluyen artista y espectador en un “proceso creativo” compartido y que se evidencia con mayor claridad desde el distanciamiento temporal, tal como manifiesta Duchamp “en una reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas), en abril de 1957”:

<< En resumen, el artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo. Esta contribución resulta aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a artistas olvidados. >>⁷¹⁴⁷

A propósito del “veredicto” desde la “posteridad”, encontramos una contemporánea reconsideración de Leonardo, casi japoneizante en el elogio de lo inacabado (desde el ya citado *wabi-sabi*):

<< Leonardo da Vinci (1452-1519) dejó un escaso legado de obras terminadas: unos quince cuadros, ninguna escultura y dos frescos. Pero su legado más completo fueron 4.000 documentos, tratados inacabados, dibujos, esbozos y cuadernos de notas en los que plasmó sus ideas. Una pequeña muestra de estos documentos, con 119 dibujos, puede verse ahora en el Museo Metropolitano de Nueva York, en la exposición *Leonardo, maestro del dibujo*. >>

Esta muestra también implica una revalorización desde la conceptualización procesual, mediando un dibujo ‘proyectivo’ que incluye naturalmente la equivocación (y consiguiente corrección), propia de un camino de exploración:

<< (...) un intento por profundizar el estudio de sus proyectos. “En el siglo XIX, no interesaba mucho el proceso: como exploraba, corregía y se equivocaba”, comentó a *The New York Times* Carmen Bambach, una de las comisarias de la exposición. “Sólo recientemente hemos empezado a analizar el 99% de los esfuerzos y el 1% de genio que constituían el trabajo de artistas del Renacimiento italiano como Leonardo”. >>⁷¹⁴⁸

Desde la contemporánea valoración del artista procesual que Velayos propone, volvemos a encontrar a San Agustín (que como vimos interesó a Petrarca en la cima del monte V.), subrayando una paradójica actitud respecto al devenir temporal, que viene a

⁷¹⁴⁵ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.371

⁷¹⁴⁶ SOLANS Piedad, *Tadashi Kawamata*, Lápiz 189, p.77.

⁷¹⁴⁷ DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.163

⁷¹⁴⁸ PIQUER Isabel, *Una exposición detalla el genial proceso creador de Leonardo da Vinci*, El País - 26/1/2003, p.39

incidir sobre los apegos, contra los que naturalmente la espiritualidad previene (San Agustín pero también el zen), potenciando la vía de la experiencia directa frente al intelectualismo:

<< Es difícil (si no imposible hasta el momento), ponernos de acuerdo acerca de la definición y naturaleza del tiempo. Y eso a pesar de que en el primer instante de toma de conciencia sobre el mismo, cualquiera parece tener una imagen clara, aunque intuitiva, de su existencia. San Agustín sintetizó muy bien esta dicotomía cuando escribió: “¿Qué es el tiempo? Si nadie me pregunta lo sé, si quiero explicarlo a alguien que me pregunta no lo sé”. Conocer el significado debería ser tan sencillo como ver correr el agua u observar el ciclo de nuestras vidas entre el nacimiento y la muerte. El tiempo entendido como invento humano para explicar el mundo, impide obviar su carácter experiencial. Nuestro sentido común percibe el tránsito; como observadores de primera fila del principio y fin de los acontecimientos más cercanos de nuestra percepción, a los cuales estamos (o así lo percibimos) íntimamente ligados. >>⁷¹⁴⁹

Precisamente la experiencia directa de “ver correr el agua” es un acontecimiento de la naturaleza que interesa sobremanera a Leonardo (de hechos sus últimos dibujos se refieren al estudio de los remolinos del agua) que en general se apasiona por todos los fenómenos de la naturaleza:

<< En los dibujos, Leonardo perfecciona su visión tridimensional de las figuras, la delicadeza de sus *madonas*, la ingeniosidad de sus inventos y la precisión de sus disecciones anatómicas. La única pintura de la muestra es una obra inacabada, *San Jerónimo rezando en la maleza*, del Museo Vaticano.

A Leonardo le fascinaba el funcionamiento de las cosas y la mecánica de la naturaleza. Estudió la circulación sanguínea y el funcionamiento del ojo. Realizó descubrimientos en meteorología y geología, reconoció el efecto de la Luna sobre las mareas, anticipó las concepciones modernas sobre la formación de los continentes y conjeturó sobre el origen de las conchas fosilizadas. >>⁷¹⁵⁰

Desde una perspectiva histórica el artista procesual se interesa por la naturaleza, dibujada como en caso de Leonardo o desde una dimensión más ecológica y global en el *Land Art* europeo:

<< (...) al contrario de los americanos, los artistas del *Land Art* [europeos] se saben deudores de la naturaleza a la que evitan dañar o destruir. Por último existen artistas que, aunque enmarcados dentro de esta tendencia, se ajustan mejor a la definición de un “arte ecológico”, es decir, aquel que considera la naturaleza como factor activo del proceso creativo y que se manifiesta de dos formas posibles: la primera, actuando sobre sistemas de organismos vivos con sus propias transformaciones; la segunda, creando sistemas que actúan “como si” fueran uno de aquellos. >>

Este arte contemporáneo se interesa por las transformaciones en la naturaleza, diríamos que en cierto modo un sinónimo del término devenir que identifica a cierto tipo de pensamiento oriental (que venimos valorando reiteradamente):

<< (...) destaca el artista alemán Hans Haacke, para quien las relaciones arte-naturaleza adquieren un contenido crítico y social, que posteriormente trasladará al ámbito de lo tecnológico. El aspecto temporal protagoniza unas obras que ponen de manifiesto las transformaciones “físicas”, e incluso la manipulación y la destrucción del medio ambiente. Los sistemas naturales evolucionan de tal modo que nunca un momento es igual a otro: los “objetos” utilizados no podrán verse igual en dos momentos distintos, ya que se tornan diferentes a medida que pasa el tiempo y actúan sobre ellos los elementos climáticos y físicos (como la luz o la temperatura). >>⁷¹⁵¹

Los “sistemas naturales evolucionan” y los tiempos aparecen sucesivamente en la hoja de papel (tan utilizada por Leonardo) y el dibujo puede adecuarse conceptualmente a ellos mediante el *storyboard* (o “guión gráfico”) que propone dibujos encadenados como parte del proceso creativo, tal como viene utilizándose en la dirección teatral:

<< No iban a ser sólo los cineastas. Los directores de teatro también hacen sus ‘storyboards’. Preparan sus montajes con cuidados guiones gráficos.

⁷¹⁴⁹ VELAYOS M^a José, *Arte procesual - El tiempo creador*, Lápiz 175, p.24.

⁷¹⁵⁰ PIQUER Isabel, *Una exposición detalla el genial proceso creador de Leonardo da Vinci*, El País - 26/1/2003, p.39

⁷¹⁵¹ VELAYOS M^a José, *Arte procesual - El tiempo creador*, Lápiz 175, p.31

Dicho en castellano: guión gráfico. Todo el mundo asocia el storyboard, estas secuencias de viñetas, con el cine, pero hay muchos directores teatrales que las usan. ¿Por qué? Porque la hoja de papel es mucho más manejable que el escenario, los dibujos son más dóciles que los actores y los decorados se hacen y deshacen en un pispás cuando en la dura realidad cuesta mucho tiempo y dinero construirlos. >>⁷¹⁵²

El cuaderno de dibujo (o “de notas”) aparece también como instrumento para el acceso a “la obra infinita de la naturaleza”, que se evidencia difícil de reflejar en su devenir:

<< Se describía a sí mismo como un discípulo de la experiencia y nunca salía sin su cuaderno de notas. Autodidacta, no llegó a dominar del todo el latín lo que le limitó su acceso a los tratados eruditos de la época. Se concentró en la observación: “El ojo, que a menudo se llama espejo del alma, es el principal sentido que puede apreciar de forma más completa y abundante la obra infinita de la naturaleza”, según Leonardo. >>

... no obstante, incluso en este nivel de dibujo podemos encontrar algunos ecos de circularidad viciosa (“empieza pensando en el final”) donde el tiempo se escapa en este paradójico final antes de empezar y que, sin embargo, nos interesa como paradigma del concepto mismo de proyecto, anticipatorio de la realización:

<< El artista era famoso por dejar encargos a medio hacer. “Este hombre nunca hará nada porque siempre empieza pensando en el final antes de iniciar el trabajo”, comentó el papa Leon X, que le pidió un fresco sobre la batalla de Anghiari que no realizó. >>

... que no deja de ser otra de las ‘deficiencias’ en una artística identidad ‘integral’:

<< Freud, en su estudio sobre el artista, aseguró que “un hombre que ha llegado a ese nivel de conocimiento no puede amar u odiar, ha preferido investigar en vez de querer. Por eso sin duda la vida de Leonardo fue más pobre en amor que la de otros hombres y grandes artistas”. >>⁷¹⁵³

El artista procesual contemporáneo también se interesa por la fugacidad del tiempo y se acerca (aunque muy levemente) a la comprensión de “la ilusión” de detenerlo, algo que (tal como venimos observando) los místicos realizan vivencialmente desde hace siglos:

<< Pero el verdadero paso del tiempo y sus consecuencias inevitables, se detecta tal vez en las obras de la Antigüedad desaparecidas, de las que sólo tenemos constancia por los escritos, y que nos aparecen como las más bellas y desgarradoras porque nos hacen conscientes de la pérdida. El arte contemporáneo, paradójicamente, no se resigna a la desaparición real y efectiva. Cuando el sentimiento de lo transitorio entra a formar parte del terreno de lo artístico la primera reacción es la de aferrarnos a la vivencia del momento presente que se nos escapa. Por extraño que parezca, este sentimiento es el que creo que subyace bajo la aparente expresión de lo fugaz en el arte procesual: acaso ni siquiera el arte de lo efímero haya olvidado aún la ilusión de detener el tiempo. >>⁷¹⁵⁴

Los dibujos pueden realizarse en un “cuaderno de notas” como Leonardo o en la “pared” como Valcárcel-Medina, evidenciando en su caso la “procesualidad” y materialización del concepto de “devenir” que integra también a la naturaleza (“curvas de nivel”):

<< Sus dibujos de pared son un ejemplo certero de procesualidad: una localización que es, en realidad, un devenir. El 19 de junio comenzó a dibujar sobre las blancas paredes de la galería, provisto de unas buenas reservas de lapiceros. Cuando le visité, el segundo día de su esforzado propósito, estaba ejecutando unos gestos quebrados con varios lápices a la par, siguiendo secuencias que me parecieron rítmicas, al mismo tiempo que extraordinariamente sutiles. (...) aquellas líneas finísimas eran como curvas de nivel, acotaciones de un territorio extraño, pero familiar. >>

⁷¹⁵² VALLEJO Javier, *Ellos también pintan*, El País - El País de las Tentaciones 7 febrero 2003, p.20

⁷¹⁵³ PIQUER Isabel, *Una exposición detalla el genial proceso creador de Leonardo da Vinci*, El País - 26/1/2003, p.39

⁷¹⁵⁴ VELAYOS M^a José, *Arte procesual - El tiempo creador*, Lápiz 175, p.35

En los *Dibujos a lápiz* que Valcárcel-Medina realiza en la Galería La Caja Negra (Madrid, C/ Fernando, VI, 17,2º) en julio de 2003 se manifiestan “nudos de vida” mediando “líneas” heterogéneas:

<< Si Jean Arp decía que la escultura es una red para atrapar la luz, el dibujo es la malla que articula la estructura del sentido. (...) No cabe duda de que cuando acudamos al ‘acto de clausura’ (19 de julio) podremos entrever que esas líneas ondulantes, quebradas, laberínticas, son nudos de vida, de eso que cuando parece logrado revela su fluidez, la turbulencia de su caudal. >>⁷¹⁵⁵

En cierto modo esta intervención en la galería podría sintonizar con otros dibujos de pared (interior pero ‘no’ de una galería de arte) de Hundertwasser en 1959 donde también aparecen ecos de la naturaleza:

<< Yo quería dibujar una espiral que fuera ascendiendo en horizontal por las paredes, como los estratos sedimentados de una roca. En el momento fijado empecé a dibujar una línea alrededor de la habitación en sentido contrario a las agujas del reloj, empezando a un centímetro del suelo, cuando volví al punto de partida, empecé otra línea, un centímetro más arriba y más o menos paralela a la primera. Así la espiral fue creciendo, continué la línea a través de todos los obstáculos que se presentaban: puertas, ventanas, radiadores, etc. >>

Como en la línea de pared de Valcárcel-Medina, esta línea de Hundertwasser también tenía proyectado un final, que no obstante deviene incierto:

<< Tenía pensado terminar mi “experimento” en algún punto del techo. La línea sería entonces una espiral que viene de fuera, de lejos, que parece estrecharse más y más hasta acabar en un centro, como la cima de una pirámide o la aguja de una catedral, de un credo, elementos que, al igual que la espiral, están cargados de una energía especial. Sin embargo, en la realidad, la espiral se condensa en un núcleo que simboliza la vida y la muerte al mismo tiempo y que concentra unas fuerzas inmensas para renacer en otro plano, desgraciadamente, no me permitieron encontrar ese punto. No pude conseguirlo. >>⁷¹⁵⁶

Este proyecto en la Kunsthochschule Lerchenfeld de Hamburgo aunque realizado en 1959, quedaría reflejado en su ‘imposible’ conclusión (incluso difusión) años después en el texto *De: La línea de Hamburgo (diciembre 1959). Conversación con Pierre Restany (Febrero 1975)*:

<< Aquello degeneró en una batalla campal. Siguiendo las instrucciones del rector en funciones sacaron a todos a puñetazos del edificio, entre ellos a un juez de alto rango (...) Rápidamente pusieron un aviso en un estante con esta información “Se prohíbe entrar el público en el experimento de Hundertwasser”. (...) El jefe de estudios prohibió fotografiar la línea. >>⁷¹⁵⁷

En estos saltos ‘intemporales’ podríamos sintonizar (desde una aparente contradicción) el dibujo humanista de Hundertwasser y el ‘dibujo-tecno’ aunque también procesual de Antúnez:

<<Marcel.Li Antúnez. Es la punta de lanza de las nuevas tecnologías aplicadas al teatro. Si quieres comprobarlo, acércate al Mercat de les Flors de Barcelona, donde se va a representar Mondo Antúnez, un maratón que reúne sus últimos espectáculos: *Epizoo*, *Afasia* y *Pol*. “Dibujar es para mí una manera de pensar”, dice este catalán de 43 años. >>

... que incluso desde su técnica ‘fronteriza’ también se podría sintonizar (no formalmente) con las *Black Paintings* o Serie Negra (1958-60) de Frank Stella, cuando la línea fluctúa entre la espontaneidad y la delineación. Aunque “la precisión” de Antúnez nos lleva ‘reactivamente’ (en circularidad viciosa) a la negación del *storyboard* cinematográfico:

<< “Cuando tengo una idea, quiero verla sobre el papel. Y mientras la dibujo, se transforma. Hago como quien echa el tarot: una vez que está el material sobre la mesa, interpreto su contenido. Es muy distinto de

⁷¹⁵⁵ CASTRO FLOREZ Fernando, *Nulla dies sine linea*, Blanco y Negro Cultural 28-6-2003, p.30

⁷¹⁵⁶ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.79

⁷¹⁵⁷ *Ibidem*.

lo que hacen Alex de la Iglesia o Alejandro Amenábar, que dibujan sus películas con precisión”. Una vez que Marcel.li ha creado un banco de imágenes, las ordena. >>⁷¹⁵⁸

Finalmente las maquetas de Kawamata median entre el dibujo de líneas en el espacio y la película de la vida, un vacío en el que confluyen las “energías cosmo-telúricas” del lugar:

<< Las maquetas de Kawamata aparecen, así, como canales energéticos por donde fluye la energía, se reorganiza la materia y actúa el vacío como fuerza activa. Construcciones inhabitables, apuntan a la humildad original y las formas primigenias de hacer arquitectura en un estadio anterior incluso al religioso, y en el que el edificio supone no sólo refugio, sino también un lugar de circulación y carga de energía (en cierta forma, el concepto griego de lo sagrado en la arquitectura del templo, en el que confluían energías cósmicas y telúricas, de las que éste era receptor, contenedor y transmisor) >>

... de modo tal que el arte procesual adquiere una dimensión superior, incluso más allá del ego (“...con grupos de gente”):

<< (...) la obra de Kawamata es de una contemporaneidad absoluta y se relaciona tanto con los rascacielos de Nueva York y Houston como con los museos y galerías de arte, las casas, las *favelas* y los hoteles, como con la naturaleza, las periferias y los centros urbanos. En ella subyace una fuerte raigambre colectiva, trabajando en el lugar y el edificio real con grupos de gente a menudo espontánea o en programas sociales en los que el arte tiene una función creativa, restauradora y una dimensión antropológica. >>⁷¹⁵⁹

Desde un punto de vista distinto, Serra no aporta al proceso creativo ni una línea dibujada, sino un listado correlativo de verbos, aunque no estructurado en etapas sucesivas, como tratamos en el camino místico-espiritual. A este respecto observamos que algunos sistemas de trabajo ofrecidos normalmente por el ordenador presentan cierta afinidad con mecanismos creativos propuesto por algunos artistas, como Serra, pero también afines con los propuestos por diseñadores como Mau (proposiciones ya citadas).

Las funciones disponibles en el ordenador podrían utilizarse como verbalizaciones creativas (Serra-Mau), proposiciones manipuladoras como: rotar, trasladar, reflejar, rodar, arrugar, plegar, romper, estirar, etc. que, a modo de manifiesto, potencian ‘el crecimiento’ “dejando que los acontecimientos te transformen” e ... “intencionalmente dejándolo vacío, reservando espacio a las ideas que ...” (Mau, 1,17):

<< El dibujo manual está limitado por la precisión visual; no ocurre lo mismo con el CAD (mediante órdenes como suprimir, alterar, mover, rotar, trasladar, reflejar, recortar, copiar) es más sencillo y, en consecuencia, se presta más a que se introduzcan modificaciones. >>⁷¹⁶⁰

Serra propone un listado de 107 verbos y, desde nuestros paralelismos ‘orientalizantes’, encontramos sugerente el hecho de que el último verbo propuesto nos invite a “continuar”, con lo que hipotéticamente nos situaría en el número 108, sorprendentemente coincidente con el número sagrado hindú, (habitualmente utilizado en el número de cuentas del *mala* o ‘rosario’):

<< RICHARD SERRA “Lista de verbos” 1967-1968

1-rodar, 2-rebajar, doblar, 3-plegar, 4-almacenar, 5-encorvar, inclinar, 6-acortar, 7-torcer, 8-motear, salpicar de manchas, 9-arrugar, 10-limar, 11-desgarrar, 12-burilar, escolpear, 13-hendir, 14-cortar, 15-seccionar, 16-torcer, alabear, 17-quitarse, 18-simplificar, 19-diferir, retrasar, 20-molestar, perturbar, 21-abrir, 22-mezclar, 23-salpicar, 24-anudar, 25-dar vuelta, 26-hundirse, abatirse, 27-derramar, deslizar, hundir, 28-cimbrar, entallar, ajustar, 29-levantar, 30-incrustar, 31-presionar, 32-calentar, 33-ahogar, 34-rayar, 35-dar vuelta, girar, tornear, 36-arremolinar, girar, 37-sostener, 38-igualar, dar forma curva o de gancho, enganchar, 39-suspender, colgar, 40-extender, 41-colgar, 42-recoger, 43-de tensión, 44-de

⁷¹⁵⁸ VALLEJO Javier, *Ellos también pintan*, El país - El país de las Tentaciones 7 febrero 2003, p.21

⁷¹⁵⁹ SOLANS Piedad, *Tadashi Kawamata*, Lápiz 189, p.77.

⁷¹⁶⁰ PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p.133

gravidad, 45-de entropía, 46-de naturaleza / innato, 47-de grupo, 48-de capa, 49-de enfurtido, de desgaste, de del fieltro, 50-agarrar, captar, 51-apretar, estrechar, 52-atar, liar, 53-amontonar, 54-unir, 55-exponer, desplegar, extender, 56-ordenar, 57-arreglar, 58-repeler, desechar, 59-acoplar, emparejar, 60-distribuir, 61-saciar, cebar, 62-completar, 63-cercar, rodear, encerrar, 64-rodear, 65-cercar, rodear, 66-esconder, 67-tapar, 68-embalar, envasar, 69-cavar, 70-atar, 71-apretar, 72-tejer, 73-unir, 74-adaptar, 75-laminar, 76-aglomerar, 77-dar vueltas sobre su eje, 78-marcas, señalar, 79-ampliar, ensanchar, agrandar, 80-diluir, 81-encender, 82-modular, 83-destilar, 84-de ondas, 85-de electromagnética, 86-de inercia, 87-de ionización, 88-de polarización, 89-de refracción, 90-de simultaneidad, 91-de oleadas, 92-de reflexión, 93-de equilibrio, 94-de simetría, 95-de fricción, 96-estirar, 97-rebotar, 98-borrar, 99-vaporizar, 100-sistematizar, 101-traer, volver a traer, devolver, relacionar, añadir, forzar, 102-de cartografía, 103-de lugar, 104-de contexto, 105-de tiempo, 106-de carbonización, 107-continuar. >>⁷¹⁶¹

Años después encontramos un listado de 43 términos (no necesariamente verbos) propuesto por el diseñador gráfico (Mau) en el 2000, en cierta sintonía con las propuestas para el nuevo milenio que Italo Calvino realizó hace varias décadas y que en cierta medida podría ser equiparable al más extenso listado de Serra:

<< 1- Dejar que los acontecimientos te transformen. 2- Olvidarse de lo bueno. 3- El proceso es más importante que el resultado. 4- Ama tus experimentos (como amas a un niño travieso). 5- Ve delicadamente al fondo. 6- Colecciona incidentes. 7- Estudia. 8- Ve a la deriva. 9- Comienza en un punto cualquiera. 10- Todo cuanto seas capaz. 11- Haz un tesoro de la idea, elabora las aplicaciones. 12- Desvaría continuamente. 13- Ralentiza. 14- No seas frío. 15- Haz preguntas estúpidas. 16- Colabora. 17.....Intencionalmente déjalo vacío. 18- Estate atento. 19- Trabaja sobre la metáfora. 20- El tiempo es genético. 21- Repítete. 22- Constrúyete tus instrumentos. 23- Sube sobre la espalda de algunos. 24- Evita el software. 25- No ordenes el escritorio. 26- No entres en competición. 27- Lee sólo la página de la izquierda. 28- Crea palabras nuevas, amplía el vocabulario. 29- La creatividad no depende del equipamiento. 30- Organización y libertad. 31- No conceder prestamos. 32- Escucha con atención. 33- Copia. 34- Desvalija más con presteza. 35- Canturrea. 36- Rómpelo, estíralo, cúvalo, aplástalo, despedázalo, pliégalo. 37- Explora el otro lado. 38- Pausa para café, paseo en taxi, sala de espera. 39- Viaje sobre el territorio. 40- Pierde los límites, salta las barreras. 41- Replica, retráctate. 42- Recuerda. 43- Poder para el pueblo. >>⁷¹⁶²

En el listado de Mau podríamos encontrar algunos puntos con una relación bastante directa con Serra:

<< 36- *Rómpelo, estíralo, cúvalo, aplástalo, despedázalo, pliégalo.* (...) Se proponen cuarenta breves indicaciones para afrontar el siglo XXI con animo libre y abierto. Promesa indispensable para aguardar avances, mejorándose como persona y como proyectista. (...) 28- *Crea palabras nuevas, amplía el vocabulario.* Las condiciones nuevas requieren un nuevo modo de pensar. El pensamiento requiere nuevas formas de expresión. La expresión genera nuevas condiciones.>>

Otros puntos del listado procesual de Mau giran alrededor de otros creadores, interesándonos particularmente la doble referencia al arquitecto Gehry (que, a su vez, es amigo de Serra y otros artistas) que nos orienta hacia una “escucha” atenta a los “colaboradores” (minimizando el ego):

<< 30- *Organización y libertad.* En la proyectación, y en cualquier otro campo, la verdadera innovación se verifica en el contexto. Este contexto sólo consiste en una forma impresa gestada en cooperación. Frank Ghery, por ejemplo, ha realizado el Museo Guggenheim de Bilbao sólo porque su estudio ha sido capaz de realizarlo respetando el presupuesto. El mito de la diferencia entre ‘creativos’ y ‘ejecutores’ es lo que Leonard Cohen llama “un fascinante artefacto del pasado”. (...) 31- *No conceder prestamos.* De nuevo, el punto de vista de Frank Gehry. Conservando el control financiero conservamos el control creativo. No es un concepto particularmente incomprensible, pero es curioso cuán difícil es de observar este principio y cuánto se falla. (...) 32- *Escucha con atención.* Algunos colaboradores que se encuentran entre nosotros portan un mundo más extraño y complejo de cuanto habíamos de esperar e imaginar. >>⁷¹⁶³

⁷¹⁶¹ SERRA R. *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong Editeur, París, 1990, p.9/12

⁷¹⁶² MAU B., *¿Dónde estamos?: Un manifiesto incompleto para el crecimiento.* Domus 822 enero 2000, p.46

⁷¹⁶³ *Ibidem.*

Con esta estrategia asociativa podríamos establecer cierta reorganización conceptual ‘por fases’ del manifiesto incompleto de Mau. Una nueva estructuración temática que podría ir de Serra a Ghery, pero también hasta Cage y que funcionaría como la polarización más intuitiva. Pero además, como ya hemos tratado John Cage, se interesa por el vacío y se manifiesta opuesto a los procesos creativos más afines con lo racional y ‘tecnológico’.

Podríamos agrupar otros puntos que enumera Mau alrededor del concepto de no-ego, que se orienta hacia la espiritualidad y, al final del camino (como en las citadas diez etapas del búfalo), el iluminado vuelve a la sociedad. Finalmente, desde esta socialización del ego la variedad deviene natural / naturaleza, germen de un auténtico proyecto de futuro.

Consecuentemente alrededor del no-ego (y desde cierta actitud un tanto paradójica) podemos encontrar al menos tres puntos en el manifiesto de Bruce Mau:

<< 33- *Copia*. No te avergüences. Lejos de imitar servilmente: no se acertará hasta que haga delicadamente, en el fondo la diferencia será verdaderamente interesante. Captar cuan rica, aunque desacreditada y poco utilizada está la imitación como técnica. (...)

34- *Desvalija más con presteza*. No es una idea mía, la he tomado prestada. Creo que es de Andy Grove. (...)

41- *Replica, retráctate*. >>⁷¹⁶⁴

El ego y la identidad son dos aspectos que venimos tratando a lo largo del trabajo y que en cierta medida se integran en la concepción que Sol Lewitt ofrece del proceso creativo. Resulta que el término clave es el sí mismo (recordemos fundamental en el budismo zen), valorado desde el estudio del proceso creativo y su metodología que lleva a cabo Quesada. Finalmente el término “tautología” aparece como concepto clave de la identidad:

<< Muchos autores conceptuales proclamaron su arte como una tautología. El arte deja así de ser aquello que se ha llamado arte, como apuntaba Dino Formaggio (FORMAGGIO Dino, *Arte*, Labor, Barcelona, 1976, p.11), para pasar a ser aquello que se autodefine arte. Desde esta perspectiva y paradójicamente, el arte conceptual está más vinculado a métodos de tipo cognoscitivo que operativo. (...) En cualquier caso, tanto en el arte conceptual como en el *mínimal*, *land art*, *body art* y otras tantas manifestaciones que surgieron en la década de los sesenta y setenta, el método como código y escritura es tanto o más esencial que la obra misma. Es más, podemos incluso afirmar que la obra en algunos casos deviene puro método.>>

... esta ‘hiper’-valoración del “método” tiene su sinónimo en el énfasis puesto en el “proceso” por Sol Lewitt (tal como aparece en la cita: AA.VV del Catálogo exposición: *Italia Aperta*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1985, p.34):

<< Concepto éste que podemos comprender fácilmente al acercarnos a la obra de Sol Lewitt, cuando él mismo proclama que “cualquiera que sea la forma que al final adopte, debe necesariamente empezar por una idea, lo que importa al artista es el proceso de concebir y realizar”.>>⁷¹⁶⁵

En el “proceso” creativo de Sol Lewitt el término “proyecto / proyectos” (fundamento de nuestro trabajo) aparece de manera relevante:

<< La idea en consecuencia es para él el *proyecto* del cuadro, la anticipación abstracta del mismo representada en un lenguaje geométrico y matemático. Y su condición general es tanto ese lenguaje como las operaciones mentales de reducción y análisis que suelen identificarse con la abstracción. De allí que para Lewitt el problema no es tanto intuir de un solo golpe de vista una imagen que se aboceta y después

⁷¹⁶⁴ *Ibidem*.

⁷¹⁶⁵ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.76

se pinta, sino de elaborar un proyecto siguiendo un método enteramente racional que desmenuza primero en sus partes componentes el todo ideado y luego lo (re) construye paso a paso, de manera controlada, sin dejar al azar nada, ni siquiera un cabo suelto. >>

... Carlos Jiménez minimiza el ego de Lewitt al expandir el énfasis en el “método” hasta el *zeitgeist* y la realización colectiva de sus proyectos “murales”:

<< Obviamente este método no es exclusivo de Lewitt sino, por el contrario, una característica compartida por la técnica moderna y, si me apuran, de la modernidad entera, que procede como bien es sabido *por proyectos*, en cuya anticipación y realización pone en juego su destino. Y cuyo espacio de posibilidad y de realización es al mismo tiempo abstracto y geométrico, como de hecho lo son, además, las pinturas murales de Lewitt que nos ocupan, al igual que sus gouaches. >>⁷¹⁶⁶

El proceso en el minimalismo (de Sol Lewitt a Morris) aparece valorado desde el método-proceso del diseño estudiado por Esteve de Quesada, tal como Joan Sureda y Ana M^a Guasch consideran en *La trama de lo moderno* (Akal, Madrid, 1987, p.141):

<< (...) refiriéndose en concreto al minimalismo, Joan Sureda indica que: “Más que la obra como algo cerrado y concluido importan sus procesos de gestación (llamar la atención no sólo en el procedimiento o en la materia, sino en las intenciones –afirma Morris–), y no sólo a priori (en la mente del artista) sino incluso a posteriori (la obra como un proceso que partiendo de la mente del artista es conformada definitivamente por la acción del espectador y del espacio circundante). La obra se entiende como algo abierto y extensible, como algo con posibilidad de continuación y de expansión a través del espacio. De ahí que, más que por el lado físico de una obra, el artista se preocupe por sus fases de constitución(...)”>>⁷¹⁶⁷

Así que la racionalidad se cuestiona desde la vivencia del eureka “mágico”, dentro del proceso de diseño estudiado y practicado por Ricard:

<< Cualquier creación no se logra por la simple acumulación de coordenadas aritméticas, antropométricas o psicológicas, sino por la sutil combinación de todo ello en una resultante coherente, pero no deductiva. Una resultante que lo asume todo y lo funde en una *solución fluyente y natural*. Toda explicación de un proceso creativo llega fatalmente a esa fase inexplicable, ese *momento mágico* que sabemos sentir, pero no explicar. >>

... y, necesariamente, el diseño se abre a ‘otras dimensiones’ inexplicables pero vivenciables (partiendo también de la concienciación de la pluralidad), a las que ya se han abierto algunos artistas y que la mística trata con normalidad (valorada incluso en alguna tesis, como la de Ceberio):

<< (...) para determinado problema y en base a unos mismos datos y conocimientos, existen diversas soluciones posibles y válidas, distintas entre sí, tanto por su fondo como por su forma. De esas muchas ideas surgidas en el trance creativo, varias son las propuestas que, por valoración reflexiva, parece han de cumplir -cada cual a su manera- los requisitos finalista del objetivo creativo. De entre todas ellas, la que retendremos como idea generatriz será aquella que, por una estimación puramente intuitiva, presentimos habrá de permitir una configuración más acorde con nuestra personal visión. >>⁷¹⁶⁸

02.9.08- Des.cartes, muerte ego y meditación

El momento mágico del eureka creativo también interesa a Wittgenstein quien, a partir de una reflexión sobre Descartes exclamará “¡Esto!” Una súbita comprensión equiparable a las que interesan al budismo zen que, como el filósofo contemporáneo, se interesa desde hace siglos por el “sí mismo”:

⁷¹⁶⁶ JIMENEZ Carlos *Sol Lewitt*, Lápiz nº183, p.84

⁷¹⁶⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.76

⁷¹⁶⁸ RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.136

<< 7 de agosto de 1949: Me tocaba a mí proponer un tema. Propuse: *Cogito, ergo sum*. Después de que hube finalizado, Wittgenstein tomó la palabra: "(...) ¿Cómo es que Descartes llegó a hacer algo así?". Le pregunté si se refería a qué era lo que llevaba hasta ese punto en el pensamiento de Descartes, y su respuesta fue: "No. Uno debe hacerlo por sí mismo". Entonces siguió con su discurso. "Siempre pienso en ello como si se tratase de una proyección cinematográfica. Ves ante ti la imagen sobre la pantalla, pero detrás de ti se halla el operador, que tiene un rollo por un lado, que se está desenrollando, y otro rollo por el otro lado, que se está enrollando. >>⁷¹⁶⁹

Si la "proyección cinematográfica" de Wittgenstein se observa desde la distancia del operador, en la práctica sedente de la meditación Zen el observador se sitúa dentro de una proyección interior. Pero aquí la distancia es el 'objetivo', en tanto distanciamiento necesario para dejar "pasar" la 'película' / proyección de pensamientos e imágenes (ojos entreabiertos) para ir "más allá" (incluso de la filosofía). Así en 'proyección' del texto *La Práctica del Zen*, de Taisen Deshimaru, (Kairós), se explica "Zazen. Postura del Despertar":

<< Sentados en zazen dejamos que pasen como las nubes, en el cielo las imágenes, los pensamientos, las formaciones mentales que surgen del inconsciente sin oponernos a ellas, sin apegarnos a ellas. Como sombras ante un espejo las emanaciones del subconsciente pasan, vuelven a pasar y se desvanecen. Y llegamos al inconsciente profundo, sin pensamiento, más allá de cualquier pensamiento (*hishiryō*), verdadera pureza. >>⁷¹⁷⁰

Observada desde cierta distancia temporal la filosofía de Descartes 'sucede' una comprensión real de la película, que 'ilumina' a Wittgenstein y, desde "el presente"... "¡Esto!" como súbita comprensión tautológica de la inexistencia del pasado y el futuro:

<< El presente es la imagen que se encuentra delante de la luz, pero el futuro está todavía dentro de ese rollo que aún ha de pasar y el pasado se halla en aquel otro rollo: ya transcurrido. Ahora bien, imaginemos que sólo existiese el presente. No hay un rollo para el futuro, ni un rollo para el pasado. Y ahora, imaginemos cuál sería el lenguaje que podría existir en una situación similar. Uno sólo podría quedarse mirando, boquiabierto. ¡Esto!" >>⁷¹⁷¹

En el budismo Zen una súbita comprensión del presente, apoyada desde la meditación silenciosa (*za-zen*) supone un despertar de la conciencia profunda y universal, *satori*, pero desde una indispensable negación tautológica:

<< El verdadero Zen se practica sin motivación, sin meta, sin ni siquiera pretender el despertar (*satori*): pongo el acento sobre la esencia del Zen, *zazen*. >>

... al "Sentarse en silencio" en postura de meditación, se puede:

<< Recuperar la sintonización del aliento con el instante presente: todo se ajusta. "Es imposible volver atrás el tiempo de una respiración. Por eso debéis tener cuidado en hacerla bien", decía Dogen. No hay nada que obtener. Nada en que convertirse. No buscar la verdad, no huir de la ilusión. Simplemente estar presentes aquí y ahora en nuestro espíritu y nuestro cuerpo.

Entonces aparece la conciencia profunda y pura, universal y limitada. >>⁷¹⁷²

Descartes también reaparece (contrastado con Jäger) en un sentido relativamente equiparable, en cuanto a silenciosa contemplación del sí mismo, en la tesis 'filosófico-mística' de Ceberio que, naturalmente, cuestiona el ego (en cierto modo 'fundamento' de la identidad que nosotros tratamos):

⁷¹⁶⁹ WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Últimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.31

⁷¹⁷⁰ DAISHI Yoka – DESHIMARU Taisen (Trad. y comentarios), *El canto del inmediato satori*, Kairós, Barcelona, 2001, p.177

⁷¹⁷¹ WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Últimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.31

⁷¹⁷² DAISHI Yoka – DESHIMARU Taisen (Trad. y comentarios), *El canto del inmediato satori*, Kairós, Barcelona, 2001, p.181

<< La meditación se da cuando el pensamiento se sucede de una manera ordenada. Así, por ejemplo, a Descartes, a partir de la autoconciencia de una sucesión ordenada de pensamientos, y mediante un método inspirado en las matemáticas, le sirvió para justificar la propia existencia. Sin embargo, cuando este discurso interno cesa se denomina contemplación. El problema es que el sujeto hace todo lo posible para estar presente en todo momento, y cuando uno decide callarlo se revela y grita con más fuerza. La razón es por el miedo al silencio, al vacío (*horror vacui*), en cierta forma, a la muerte o fin de la existencia bajo la idea de la muerte del sujeto. >>

... así el paso del “discurso interno” razonador (meditación ‘al modo’ occidental) a la silenciosa “contemplación” meditativa deviene salto al abismo (como el que existe entre Oriente y Occidente) que W. Jäger manifiesta *En busca de la verdad*, (Desclée De Brouwet, Bilbao, 1999, pp.42 s.) y que conduce al “sí mismo”:

<< “El precio que se paga por la identificación con lo divino -con el Vacío- es la muerte del yo. El *Yo auténtico* se descubre por así decir a sí mismo en el Vacío” >>⁷¹⁷³

Wittgenstein desde el concepto “dudoso” de Descartes, establece un diálogo (evidentemente ficticio) equiparable al *mondo* del zen (preguntas-respuestas maestro-discípulo) concluyendo desde la conciencia profunda en una negación trascendente (desde la comprensión de lo ilusorio, o *maya* en zen) lúcidamente comprendida desde la plena “¡Conciencia!”:

<< (...) Creo que ahora comprendo que son una interpretación, un modo de mostrar lo que para Wittgenstein podía significar el “yo pienso” de Descartes. Si uno empieza tal y como hace Descartes, eliminando todo aquello que se supone que sus argumentos vuelven dudoso, veamos entonces qué es lo que sucede. No hay nada: ni sol, ni tierra, ni fuego, ni batín... Naturalmente, estas cosas parecen existir: serían apariencias. De la misma forma, no existirían las cosas del pasado: ni la tierra del pasado, ni el fuego del pasado, ni los amigos...Y tampoco existiría el futuro. Pues bien: no hay nada. Pero aun así resulta que queda algo, algo que podríamos comparar a las imágenes de la pantalla. Un Descartes escrupulosamente honrado no diría: “Ahí va mi caballo. ¡Ah!, un pájaro que canta encima de un árbol, etcétera. Ahí hay una mujer con un paraguas”. Ninguna de estas cosas está ahí, por supuesto, ni la pantalla, ni un hombre con un proyector. De modo que Descartes no puede presentarnos nada de ello en absoluto. >>

... inexpressable con palabras filosóficas, sólo quedan “¡Ah!”, o “¡Esto!”:

<< Le queda la posibilidad, tal vez de decir: “¡Ah!”, o “¡Esto!”, o “¡Conciencia!”. Pero si Descartes se pusiese a decir algo así, sus palabras no tendrían significado. No existiría nada que sirviese de contraste de lo que dice. “Yo pienso” es o sería como: “¡Ah!” (cuando Wittgenstein pronunciaba esta exclamación se inclinaba hacia delante). >>⁷¹⁷⁴

El término occidental *eureka* y el término oriental *iluminación* (en relación con el zen) en cierta medida forman parte de una práctica para la realización de la obra más importante, la del ‘sí mismo’. Una comprensión trascendental conceptualmente antagónica del “dormir”, ejemplarizada por Buda el despierto. De esta manera, el despertar espiritual puede ser ‘asistido’ golpeando (metafóricamente) la mente con un *koan* o (literalmente) con un bastón:

<< 1) "ZAZEN" (MEDITACIÓN) Pero, por otra parte, no consiste en "dormir" ni en una especie de modorra. No se puede practicar la meditación ZEN si uno tiene mucho sueño. Hay que estar muy despierto.

En relación a este punto, conviene recordar la práctica frecuente del "BOKATSU". El uso de un palo o varilla larga con el que el monje de turno suavemente golpea los hombros (...) de los novicios para asegurarse de que están bien despiertos. >>⁷¹⁷⁵

⁷¹⁷³ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.205

⁷¹⁷⁴ WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Últimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.32

⁷¹⁷⁵ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.316

El despertar no es único, la comprensión puede repetirse y de nuevo las palabras carecen de significado, sólo “¡Ah!” o “¡Esto!”, unos términos sobre los que insiste Wittgenstein:

<< De modo que Descartes no puede presentarnos nada de ello en absoluto. Le queda la posibilidad, tal vez de decir: “¡Ah!”, o “¡Esto!”, o “¡Conciencia!”. Pero si Descartes se pusiese a decir algo así, sus palabras no tendrían significado. No existiría nada que sirviese de contraste de lo que dice. “Yo pienso” es o sería como: “¡Ah!” (cuando Wittgenstein pronunciaba esta exclamación se inclinaba hacia delante).>>⁷¹⁷⁶

Se produce un trascendental “abandono”, que en el Zen se relaciona con el abandono del ego, comprendiendo armónicamente “la verdad de las cosas”:

<< (...) se trata del grado más elevado: el hombre que ha dejado de estudiar (y ya no pretende nada), el hombre que no quiere detener las ilusiones ni correr tras la verdad, este hombre es el verdadero Buda, (...) el verdadero Maestro, el que ha obtenido la vida cósmica: el hombre verdadero, en armonía con la verdad de las cosas. Ha abandonado su propio ego y sigue de forma absoluta el verdadero sistema cósmico. >>⁷¹⁷⁷

El fin del pensamiento (incluso filosófico) paradójicamente puede llegar a ser comprendido como un progreso en el camino espiritual, que orienta hacia la comprensión de la “identidad de uno mismo” tal como trata W. Jäger (*En busca de la verdad*, Desclée De Brouwet, Bilbao, 1999, p.144s.), y que también interesa a las “prácticas” místicas que Ceberio contempla en el estudio de “La muerte del sujeto en el camino espiritual”:

<< Es un mecanismo de supervivencia del sujeto ya que se le ha conferido todo el estatus ontológico teniendo la sensación que con el fin del pensamiento se da el fin de la existencia. Este miedo es un problema en el camino espiritual que impide la experiencia de nuestro ser auténtico. (...) Este miedo sólo puede superarse mediante una práctica que desestructure al sujeto, aprendiendo a disociar los procesos mentales con la identidad de uno mismo, que es precisamente lo que sucede con las prácticas contemplativas. >>⁷¹⁷⁸

El “camino espiritual” aparece iluminado por múltiples maestros. En el budismo zen Deshimaru realiza unos comentarios al primer poema del *Shodoka* de Yoka Daishi que trata sobre el despertar-iluminación, explicitado en el término *satori*, y ya desde este primer poema aparecen sugerentes negaciones:

<< Shodoka: [primer poema] *Querido amigo, / ¿no ves a este hombre del satori / que ha dejado de estudiar / y vive sin esfuerzo? / No pretende ni apartar las ilusiones / ni encontrar la verdad.* Este poema, que es la introducción, empieza con la palabra *kimi* (querido amigo) y con esta palabra se terminará el *Shodoka*. ¿Por qué el que ha hecho realidad el *satori* puede dejar de estudiar? Hacer algo es tener una meta, un objetivo. El verdadero hombre del *satori* ya no pretende nada, sólo hace *zazen*. >>⁷¹⁷⁹

La filosofía ‘existencial’ (“existo”) contemporánea / intemporal también descubre la iluminación (aunque literalmente sea la de un “farol”) en el yo que se deja atravesar y que en cierto modo se vacía:

<< Wittgenstein siguió entonces con la expresión “existo”. Imaginemos un farol encima de un poste. Y una luz en el farol. En ocasiones no hay luz, sino una sucesión continua de luces que pasan a través del marco del farol. Esto es la “corriente de conciencia” de James. Ahora bien, alguien podría decir: mira, no

⁷¹⁷⁶ WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Últimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.32

⁷¹⁷⁷ DAISHI Yoka – DESHIMARU Taisen (Trad. y comentarios), *El canto del inmediato satori*, Kairós, Barcelona, 2001, p.16

⁷¹⁷⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.205

⁷¹⁷⁹ DAISHI Yoka – DESHIMARU Taisen (Trad. y comentarios), *El canto del inmediato satori*, Kairós, Barcelona, 2001, p.15

sólo hay luces, sino que también hay un farol. El farol es el yo que existe para que las luces pasen a través de él. Algo así como esto es lo que podría haberse imaginado Descartes. >>⁷¹⁸⁰

También la iluminación zen y la práctica para la realización conducen al “vacío” conclusivo (que en nuestro contexto disciplinar siempre nos re-suenan a Oteiza), incluso de ‘yo’:

<< 1) "ZAZEN" (MEDITACIÓN) El término "meditación" puede ser desconcertante para nosotros, ya que en Occidente las meditaciones religiosas tienen siempre un objeto en la mente. Se medita sobre la vida de Jesucristo, las virtudes... En la práctica del ZEN, *no hay objeto* porque sencillamente tal "meditación" consiste en "*no pensar en nada*", ni siquiera en uno mismo. Se trata de "apagar" toda actividad intelectual y afectiva, y quedarse "vacío". >>⁷¹⁸¹

Por su parte, Wittgenstein también ha ‘meditado’ largamente sobre el yo, inspirado por las históricas *Meditaciones (...metafísicas)* del ‘Maestro’ (connotación de sabiduría espiritual en Oriente) Descartes:

<< *Cogito ergo sum*. No era ésta la primera vez que Wittgenstein se enfrentaba al lema “Pienso, luego existo” y a las reflexiones de su autor, René Descartes (1596-1650), en el *Discurso del método* y las *Meditaciones metafísicas*; pues sobre ese mismo argumento había versado la conferencia que pronunció en mayo de 1947 ante la Jowett Society de Oxford. >>⁷¹⁸²

02.9.09- Identidad *ergo* – ego

Siglos después en otro *Discurso...*, el discurso ‘del método’-universitario (oposiciones a Cátedra de escultura) Remesar medita sobre el yo colectivo (“universidades”, con las de arte incluidas) encerrado en la “torre de marfil” (paradigma del ensimismamiento egótico), que Lodge explicita y él proyecta hacia la universidad del tercer “milenio”:

<< “Existe en este país la impresión, muy extendida, de que las universidades son instituciones tipo torre de marfil, cuyo personal ignora las realidades del moderno mundo comercial. Cualquiera que sea la justicia de este prejuicio, es importante, dado el presente clima económico, que hagamos cuando esté en nuestras manos para disiparlo”. D. Lodge. *¡Buen Trabajo!*, 1988

La Universidad española se halla sumida en una terrible crisis institucional. (...)

La Universidad de finales del milenio debe dar respuesta a un número elevado de problemas que van a afectar (en cierto modo creo que ya están afectando) a su definición institucional y van a producir profundos cambios estructurales y funcionales. >>⁷¹⁸³

Curiosamente en el mismo año (1995) de este trabajo de Remesar en la portada (significativamente) del Catálogo de la exposición antológica de París dedicada a Robert Morris, aparece una imagen paradigmática del yo encerrado, no en una torre de marfil, sino en una caja, la denominada *I-Box*, (Caja-Yo) 1962, aunque esta caja puede abrirse mediante la puerta yo (letra I mayúscula en inglés):

⁷¹⁸⁰ WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Últimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.32

⁷¹⁸¹ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.316

⁷¹⁸² WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Últimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p.109

⁷¹⁸³ REMESAR A., *Fragmentos y Nexos. Una odisea del espacio*, Memoria para el concurso oposición. Catedrático de Universidad. Escultura. Morfología y Espacio tridimensional, Universidad de Barcelona, 1995, p.17

<<“I-Box”, (Caja-Yo) 1962. >>⁷¹⁸⁴

Al abrirse la puerta aparecen varios Yo artista / Morris y ‘torre de marfil’, ‘como’ excluyente (también del color):

<< (...) Morris se aplicó a la idea de “todos” autosuficientes, formas unitarias en sí mismas. En 1961 Morris construyó su primera pieza unitaria, una columna gris de madera contrachapada de ocho pies de alto. (Morris pintaba todas sus esculturas de madera contrachapada en gris, pues para él el color no tiene sitio en la escultura.) >>⁷¹⁸⁵

... ‘YO’ artista / Morris y ‘torre de marfil’, ‘como’ caja para “permanecer” “dentro”:

<< Por fin, en *Untitled (Standing Box)* 1961, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Morris construyó una caja de pino con su altura y anchura exactas para permanecer, como en *Column*, dentro de ella, de manera que cuando se iba, su cuerpo quedaba representado a través de la geometría de la caja y la figura se implicaba por medio de su ausencia. >>⁷¹⁸⁶

... ‘YO’ artista Morris y “caída” caja-torre de marfil:

<< Biografía, 1961: Participa en varios eventos organizados por La Monte Young, particularmente en un concierto el 5 de febrero participando también Nam June Paik y Diet Rot, y en una velada del Living Theater donde él realiza una acción con *Column*. De pie sobre la escena, inmóvil durante tres minutos y medio, el paralelepípedo cae bruscamente y cae a tierra permaneciendo durante la misma duración. Esta caída, inicialmente activada por el cuerpo del artista disimulado en la columna, será enseguida provocada por un dispositivo mecánico. >>⁷¹⁸⁷

... ‘YO’ artista y “torre de marfil” que Remesar quiere hacer tambalear, y quizás hasta caer, como la caja de Morris:

<< En definitiva, como ha ocurrido en otros momentos de la historia de esta institución, la Universidad deberá balancear cuidadosamente el equilibrio entre la tendencia a utilizar el modelo de la torre de marfil y la excesiva confianza en que los mecanismos de mercado sean los que den razón de su existir. ¿En este contexto, qué papel deben jugar los Departamentos, como unidades básicas de docencia e investigación de la Universidad? >>⁷¹⁸⁸

Circuito cerrado en el mismo año 1961, con caja cerrada Morris (a modo de tautología) y ‘muerte del ego’ (posiblemente por asfixia / ensimismamiento), quizás una muerte necesaria que en la mitología de la India aparecerá naturalmente propiciada por Shiva destructor (como luego trataremos):

<< Robert Morris, *Caja con el sonido de su propia fabricación* (1961). Colección privada. Un ejemplo temprano de arte procesual, en el que la obra remite a su propia fabricación, alimentando un circuito cerrado, de orden tautológico. >>⁷¹⁸⁹

A este respecto recordamos que el término “tautología” lo hemos citado como concepto clave en las reflexiones del arte conceptual:

<< Muchos autores conceptuales proclamaron su arte como una tautología. El arte deja así de ser aquello que se ha llamado arte, como apuntaba Dino Formaggio (FORMAGGIO Dino, *Arte*, Labor, Barcelona, 1976, p.11), para pasar a ser aquello que se autodefine arte. >>⁷¹⁹⁰

⁷¹⁸⁴ BAUDIN Katia – GRENIER Catherine, *Biographie* en Catálogo *Robert Morris*, Centre Georges Pompidou, París, 1995, portada

⁷¹⁸⁵ GABLIK S., *Minimalismo* en STANGOS N., *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1994, p.207

⁷¹⁸⁶ AZNAR Sagrario, *El arte de acción*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2000, p.42

⁷¹⁸⁷ BAUDIN Katia – GRENIER Catherine, *Biographie* en Catálogo *Robert Morris*, Centre Georges Pompidou, París, 1995, p.204

⁷¹⁸⁸ REMESAR A., *Fragmentos y Nexos. Una odisea del espacio*, Memoria para el concurso oposición. Catedrático de Universidad. Escultura. Morfología y Espacio tridimensional, Universidad de Barcelona, 1995, p.41

⁷¹⁸⁹ SAN MARTIN Francico Javier, *Ultimas tendencias: las artes plásticas desde 1945. Minimal art*, en RAMIREZ Juan Antonio (Dir.) *Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997, p.362

En este sentido aparece una cita filosófica (extensa) de Morris a David Hume (“formidable escéptico”) a propósito de la “identidad” ilusoria del “YO”:

<< (...) tal vez deba profundizar en ese espacio psicológico para encontrar la fuente de su falta de coherencia en el seguimiento de reglas como lo exige la práctica artística profesional. ¿Empezaríamos entonces por volver otra vez a su antiguo secreto, David Hume, y revisar sus conceptos de identidad ilusoria? Permítanme citar a ese formidable escéptico:

“Algunos filósofos imaginan que somos íntimamente conscientes de lo que llamamos nuestro YO; que sentimos su existencia y su continuidad en la existencia; y que más allá de la evidencia de una prueba, estamos seguros de su perfecta identidad y de su simplicidad. >>

... pero también del “yo”:

<< Las sensaciones más fuertes, las pasiones más violentas, dicen éstos, en vez de apartarnos de esta visión, la fijan aún más intensamente, y hacen que consideremos su influencia sobre el yo mediante su dolor o su placer. Buscar una prueba más tangible de esto significaría debilitar su evidencia; ya que ninguna prueba puede derivarse de un hecho del que podemos estar seguros, si dudamos de esto.” >>⁷¹⁹¹

La cita del *Tratado de la naturaleza humana* de David Hume prosigue en cierta clave negativa, consecuente con una concluyente negación del yo (al menos de su aprehensión):

<< Lamentablemente todas estas aserciones positivas son contrarias a esa misma experiencia, que les sirve de alegato, y tampoco tenemos la más mínima idea del yo, tal y como se ha explicado... Por mi parte, cuando penetro más íntimamente en lo que llamo *mi yo*, siempre tropiezo en una impresión en concreto o en otra, de calor o de frío, luz o sombra, amor u odio, dolor o placer. Nunca puedo captar *mi yo* en ningún momento sin una percepción... Si alguien, a partir de una reflexión seria y desprovista de prejuicios, piensa que tiene una noción diferente de *su yo*, debo confesar que ya no puedo razonar con él.>>

También nos interesa otra cita de Morris a Wittgenstein (que a su vez vimos cómo se interesa por el yo de Descartes) en *Professional Rules*, (publicado en *Critical Inquiry* nº 23, invierno 1997 by The University of Chicago) a partir de la cita de Hume, interesado por la reducción del yo a la mínima expresión, quizás un preludio de un “misterioso trance” hacia el “vacío” y la disolución:

<< Cabría preguntarse si Wittgenstein en el *Tractus* aborda esta cuestión por un camino más corto, y sin excesivo empirismo, cuando dice “El sujeto no pertenece al mundo: es más bien un límite del mundo”. He aquí un concepto del yo que se ha reducido a un punto sin extensión. Tal vez hemos llegado, en una especie de misterioso trance, a observar las consecuencias de la gramática del pronombre personal, más allá de la cual el espacio vacío parece disolverse. >>⁷¹⁹²

Pudiéndose encontrar cierto paralelismo en la “filosofía perenne” de referentes orientales de Ken Wilber, donde también el espacio vacío parece disolverse:

<< Según la filosofía perenne, la naturaleza última de la realidad es *sunyata* o *nirguna*, lo que suele traducirse como “vacuidad”, “vacío” o “nada”. Pero *sunyata* no significa vacío, carencia o ausencia. “Vacío”, como señala R.H. Blyth, no significa desprovisto de rasgos distintivos sino *inconsútil* (“el tejido inconsútil del universo” del que hablaba Whitehead). *Sunyata* significa simplemente que, al igual que los brazos, las piernas y los dedos son entidades completamente diferentes que también forman parte de un solo cuerpo, todas las cosas y todos los eventos del universo constituyen aspectos diferentes de la misma Totalidad, Fuente y Esencia de la Realidad Unica. >>⁷¹⁹³

... en un sentido parecido a la consideración del “vacío” que realiza Yves Klein; en su caso la ‘filosofía perenne’ toma como referente el budismo Zen:

⁷¹⁹⁰ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.76

⁷¹⁹¹ MORRIS Robert *El proceso de creación - Reglas profesionales*, Lápiz nº 165, p.43

⁷¹⁹² *Ibidem*.

⁷¹⁹³ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.176

<< Tras pasar dieciséis meses en Japón, Klein descubrió que las artes marciales estaban vinculadas con las filosofías Zen y budista, y fue quizá la búsqueda del vacío del budismo la que determinó su interés por la idea del vacío. >>⁷¹⁹⁴

Un vacío que aparece en cierta afinidad con la “muerte” como última disolución de la “identidad independiente”, que estudiada por Wilber se evidencia en el mismo sentido de muerte del ego que interesa a Ceberio:

<< (...) al sujeto le aterra la trascendencia porque ello supondría la “muerte” de la sensación de identidad independiente y aislada. El individuo sólo puede alcanzar la Totalidad anterior suprimiendo la frontera existente entre el sujeto y el objeto, lo cual implica la muerte del sujeto independiente, una perspectiva que necesariamente aterroriza al sujeto. El hecho de que el sujeto no pueda –o no quiera– desprenderse de su yo independiente –y, en ese mismo sentido, morir– le impide alcanzar la auténtica trascendencia y la gratificación superior en la Totalidad integral. Es así como, presa de sí mismo y de su subjetividad, amordaza a Atman y, aferrándose a su propio ego, se obstina en negar el resto de la Totalidad. >>

... y la contradicción trascendente (“dilema auténticamente fundamental”) aparece naturalmente en esta *visión transpersonal*:

<< (...) el ser humano se ve abocado a un dilema auténticamente fundamental ya que lo que más desea es la trascendencia, la conciencia de Atman, la Totalidad, pero al mismo tiempo, lo que más teme es la pérdida de la sensación de identidad independiente, “la muerte” del ego o del sujeto independiente. Lo único que la persona desea es la Totalidad, pero esa Totalidad le da miedo y se resiste a ella (porque ello supondría la “muerte” de su sensación de identidad independiente). (...) Este es realmente el “doble vínculo” en el que se encuentra atrapado el ser humano ante la eternidad, el último nudo que atenaza el corazón de la sensación de identidad independiente. >>⁷¹⁹⁵

En la tesis de Ceberio la “muerte del sujeto” forma parte del “camino espiritual” (en “muchas religiones”) debiéndose superar la contradicción conceptual entre “meditación y contemplación” que acontece en un “diálogo interno” que configura “una identidad”:

<< Una de las características del camino espiritual de muchas religiones es la mirada interior. A partir del recogimiento interior se inicia un camino que desemboca en la Unidad o Totalidad. En este momento, el individuo es abatido por una cascada de pensamientos, emociones y sentimientos. Cuanto más se intenta controlar esa sucesión desordenada de imágenes con más virulencia se presentan.

Este diálogo interno que constantemente nos acompaña adquiere una identidad con la cual nos identificamos y le conferimos un estatus ontológico (*cogito ergo sum*). Llegados a este punto es preciso distinguir entre meditación y contemplación. >>⁷¹⁹⁶

Otra dualidad espiritual acontece (dualidad como la citada para meditación / contemplación) y se manifiesta plenamente polarizada (dramáticamente entre *vida* y *muerte*) entre Eros y Thanatos y naturalmente la danza de Shiva (el destructor cósmico) forma parte del proceso:

<< Una vez creada esa falsa sensación de identidad individual e independiente a partir de la Totalidad anterior, el self se ve enfrentado a dos grandes impulsos: el intento de perpetuar su propia existencia (Eros) y la lucha contra todo aquello que amenace su disolución (Thanatos). De este modo, esta falsa identidad –interna y aislada–, se resiste encarnizadamente, por una parte, a la muerte, la disolución y la trascendencia (Thanatos), mientras que aspira, por la otra, a la cosmocentricidad, la onnipotencia y la inmortalidad (Eros). Estos son simplemente los *aspectos positivos* y *negativos* del proyecto Atman: Vida y Muerte, Eros y Thanatos, Vishnú y Shiva. >>⁷¹⁹⁷

⁷¹⁹⁴ BERGGRUEN Olivier, *La disolución del ritual en el vacío*, en Catálogo Yves Klein, Guggenheim, Bilbao, 2005, p.109

⁷¹⁹⁵ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.178

⁷¹⁹⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.205

⁷¹⁹⁷ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.181

A nivel artístico Morris también se interesa por la muerte (“bombardeos”) en el marco bidimensional de “tres cuadros en bronce”:

<< Biografía. 1983: Permaneciendo en la Fattoria di Celle, realiza un conjunto de tres cuadros en bronce, *Hypnerotomachia-Psychomachia*, instalados vacíos en una sala blanca. En Italia retoma la práctica de la pintura, que había abandonado hacía 24 años. (...) Estas visiones dramáticas, que se reagrupan bajo el nombre de *Burning Planet*, son a veces acompañadas por una leyenda inserta en el cuadro, que describe los bombardeos realizados en Alemania por los aliados o los efectos de estos bombardeos sobre las víctimas. >>⁷¹⁹⁸

Por otra parte la dualidad entre “nuestro corazón y nuestra mente” se va integrando desde una definición de la “meditación” (en tanto término citado en la mística) que T. Merton aporta en *Meditación y contemplación* (PPC, Madrid, 1999, pp.49s):

<< “Meditación es el nombre que se da a la primera parte del proceso, la parte en la que nuestro corazón y nuestra mente se ejercitan en una serie de actividades interiores que nos disponen para la unión con Dios. (...) El carácter distintivo de la meditación religiosa consiste en que es una búsqueda de la verdad, que nace en el amor y que trata de posesionarse de la verdad, no sólo mediante el conocimiento sino también por el amor. Es, por tanto, una actividad intelectual inseparable de una dedicación intensa del espíritu y de una aplicación de la voluntad. La presencia del *amor* en nuestra meditación intensifica y aclara el pensamiento al proporcionarle una calidad de gran afectividad.” >>⁷¹⁹⁹

La “meditación”, como término citado en la mística, aparece contrastado con su concepción en el zen, aportada por Lanzaco:

<< Ahora bien, en concreto la práctica de esta “meditación” o “ZAZEN” tiene tres formas distintas de realización: a) “SHIKANTAZA” (Ninguna otra cosa que “estar sentado”). Es la práctica de la escuela SOTO del patriarca DOGEN .

Y la forma concreta de este estar sentado en su modalidad más perfecta es la llamada “KEKKA-FUZA” (la postura de la flor de loto).

El ejercitante se sienta sobre un cojín de unos seis centímetros de alto, con las piernas cruzadas de manera que el pie izquierdo monte sobre el muslo derecho y viceversa, y las rodillas se apoyen en el suelo. Las manos descansan sobre las piernas, de suerte que los dedos pulgares toquen uña con uña, y los otros cuatro dedos de cada mano, entrecruzados. La cabeza y espalda perfectamente verticales. Los ojos abiertos y fijos en el suelo, en un punto como un metro y medio delante.

Al principio es postura torturante, pero con el tiempo llega a ser hasta cómoda. Facilita la circulación de la sangre.

Según las personas, se pasan así durante horas ... >>⁷²⁰⁰

El otro término citado por Ceberio en el “camino espiritual” de la mística es la “contemplación” y podría ser relativamente equiparable a la iluminación oriental, si consideramos la definición de T. Merton en *La experiencia interior*, (Oniro, Barcelona, 2004, p.104):

<< Contemplación “Es un contacto directo casi experiencial con Dios que trasciende todo pensamiento, es decir, sin el medio de los conceptos. Lo cual no sólo excluye los conceptos empañados por la pasión, el sentimentalismo o la imaginación, sino incluso las intuiciones intelectuales más simples que requieren alguna clase de medio entre Dios y el espíritu”. >>⁷²⁰¹

⁷¹⁹⁸ BAUDIN Katia – GRENIER Catherine, *Biographie* en Catálogo *Robert Morris*, Centre Georges Pompidou, París, 1995, p.287

⁷¹⁹⁹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006. p.205

⁷²⁰⁰ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.316

⁷²⁰¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.205

La iluminación o *satori* en zen, por medio de la práctica de la meditación hasta la contemplación / *satori*, implicando la muerte, no solo del ego, sino literalmente la del cuerpo mismo:

<< El *canto del inmediato satori*, el *Shodoka*, compuesto de 78 poemas, está considerado como uno de los textos fundamentales del Zen. Lo escribió en el siglo VIII de nuestra era el Maestro Yoka Daishi, (...) conoció a Hui Neng (Eno, en Japonés), el sexto Patriarca, quien le transmitió en una noche la esencia del Chan, el verdadero espíritu del Zen. Tuvo numerosos discípulos. Murió en el año 713 en postura de *zazen*. >>

... es decir que, en el “camino del despertar” espiritual, el maestro zen Daishi, maestro / escritor del *satori* que contribuyó a la sabiduría perenne, incluso murió “en postura de *zazen*” pero sin dramatismo alguno (nada comparable a la crucifixión cristiana), integrando natural y conceptualmente este acontecimiento, ejemplarmente recogido (“para guiar”) en la actualidad por el Maestro Taisen Deshimaru:

<< El *canto del inmediato satori* es una pura joya poética y espiritual. Encierra una sabiduría universal. [Kairós lo edita en la serie Sabiduría Perenne]. El Maestro Taisen Deshimaru lo tradujo y lo comentó para guiar al ser por el camino del despertar. >>⁷²⁰²

También pueden darse otras muertes no tan literales. La muerte que trata Wilber es más metafórica, no obstante al morirse “de vergüenza” el ego resulta amenazado mortalmente:

<< Pero con la emergencia de la mente verbal el yo se diferencia o desidentifica de su vínculo *exclusivo* con los instintos y desplaza su identidad esencial al yo verbal (la persona). Ahora es capaz de aceptar – con sus limitaciones, claro está– la frustración del instinto de hambre. Ya no “muere” cuando no puede satisfacer de un modo inmediato su apetito, sino que simplemente aumenta su necesidad. Pero ahora dispone de un nuevo yo, y este nuevo yo se ve enfrentado a *nuevas necesidades* y a *nuevas amenazas de muerte*. La humillación, por ejemplo, constituye una amenaza de muerte para la persona, dado que el yo – que ahora está identificado con la persona– experimenta literalmente una especie de muerte cuando la persona se ve “desacreditada”, humillada o queda en ridículo. En tal caso, no es extraño escuchar que la persona diga: “¡Casi muero de vergüenza!” >>

... la clave se oculta en la identificación / “identidad”:

<< Esto ocurre y seguirá ocurriendo *mientras el yo siga identificado con la persona* (mientras Eros supere a Thanatos) y sólo cesará en el momento en que la sensación de identidad se desidentifique de la persona, acepte su muerte, la trascienda y se asiente en otra estructura superior y más inclusiva. Este tipo de proceso, (...) se repite en cada nuevo estadio de desarrollo. Y, cuando la sensación de identidad se ha desidentificado y ha trascendido todas las estructuras, sólo queda lo Infinito; cuando se han muerto todas las muertes, sólo existe Dios. >>⁷²⁰³

Finalmente en Robert Morris la muerte no es sólo del ego, sino que se evidencia colectiva e intemporal, a modo de paradigma:

<< Biografía, 1983: “(...) Robert Morris, tomando prestado el término de *hypnerotomachia* (sueño de amor y de lucha) en la iconografía de la historia del arte, lo utiliza irónicamente como título de su nueva serie ocho relieves en yeso. >>

... que en su referente “ritual” y étnico (“culturas precolombinas”) podría entrar en sintonía (pero careciendo de toda sabiduría espiritual) con la citada concepción en la India de Shiva destructor:

<< Estos relieves son compuestos de fragmentos de cuerpos blancos reducidos en despojos cenicientos, de órganos internos (cerebros, intestinos), de partes genitales, de trozos de esqueletos, fetos, costillas y brazos que se sitúan en un contexto no narrativo evocando la muerte y la destrucción: componen una siniestra evocación de los restos de la víctimas de la destrucción nuclear. Un *tumi* (instrumento parecido a un hacha, utilizado en las culturas precolombinas para arrancar las vísceras de las víctimas sacrificadas) es a menudo insertado. La noción de sacrificio ejecutado según un ritual mágico-religioso sugiere una

⁷²⁰² DAISHI Yoka – DESHIMARU Taisen (Trad. y comentarios), *El canto del inmediato satori*, Kairós, Barcelona, 2001, p. contraportada

⁷²⁰³ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.192

toma en consideración romántica del concepto de destrucción, relacionando el holocausto nuclear a un acontecimiento anterior (...)" Thérèse Lichtenstein, "Robert Morris; Sonnabend", Arts Magazine, New York, vol. 57, mars 1983, p.40-41 >>⁷²⁰⁴

02.9.10- Circularidad y filosofía transpersonal: muerte – vida, evolución – involución

La filosofía transpersonal trata sobre la evolución, pero en paralelo se interesa por la involución expuesta hace siglos por el libro tibetano de los muertos. En cualquier caso siempre se trata de la interacción vida-muerte y en el camino espiritual, estudiado por la tesis 'filosófica-mística' de Ceberio, la única muerte debe ser la del ego que, según Willigis Jäger en *La ola es el mar* (Desclée De Brouwet, Bilbao, 2002, p.50), no debería tener daños colaterales:

<< En un sentido general, la muerte del sujeto conlleva el silenciamiento o la calma de la interioridad, no la escisión de la personalidad como pudiera sugerirse. >>

... éste, en la página 49 del mismo texto, manifiesta una doble concepción no contradictoria del ego, puesto que:

<< "no se trata de eliminar el ego y de luchar contra él. Tan sólo se quiere mostrar sus límites y darle la importancia que le corresponde. Por eso, el místico se esfuerza en reconocer al ego como lo que es realmente: un centro de organización para la estructura personal de cada individuo. Este centro de organización resulta imprescindible para nuestra vida, nos convierte en seres humanos, y esto es algo que se sobreentiende en la mística. Pero gracias a la experiencia mística de la persona ya no se identifica con ese yo superficial y, en consecuencia, queda libre para experimentar una realidad en la que el ego deja de ser el factor dominante." >>⁷²⁰⁵

Para Wilber, al comienzo de *la evolución a través de los niveles egoicos*, la muerte del yo requiere unos mítico-metafóricos asesinatos ancestrales para progresar hacia "la renuncia al incesto y a la castración parental":

<< (...) es necesario sacrificar las figuras de la Madre y del Padre, aceptar su muerte y poner, de ese modo, fin al control exclusivo que ejercen sobre la conciencia. Si el yo se niega a abandonar el incesto parental se expondrá entonces a la castración parental y el individuo permanecerá atado a un estado de conformidad con los órdenes de los padres, *fundido*, por así decirlo, con ellos. El individuo es incapaz de tolerar la *angustia de separación* que le produciría el hecho de dejar atrás las figuras del padre y de la madre, con lo cual todo el reino egoico-mental se ve *castrado* por las opiniones de "papá y mamá". En tal caso, el individuo va por la vida sin atreverse a formular sus propias ideas ni a "vivir la vida" por cuenta propia. Reina la fusión, el desarrollo se estanca, la diferenciación y la trascendencia se detienen. >>

... y citando a E. Neuman en *The origins and history of consciousness* (Princeton: Princeton University Press, 1973) Wilber afirma que el adecuado progreso egótico pasa por la trascendencia y la integración:

<< Este drama culmina habitualmente en la adolescencia, cuando el individuo, después de haber creado diversas subpersonalidades apropiadas (por medio del incesto parental), comienza a diferenciarse y desidentificarse de ellas hasta llegar a trascenderlas e integrarlas en el ego maduro para *comenzar* después

⁷²⁰⁴ BAUDIN Katia – GRENIER Catherine, *Biographie* en Catálogo Robert Morris, Centre Georges Pompidou, París, 1995, p.288

⁷²⁰⁵ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006. p.206

a trascender incluso al mismo ego. Y esto requiere la muerte del antiguo superego parental (una etapa a la que Neumann denomina “asesinato de los primeros padres”). >>⁷²⁰⁶

Recíprocamente, a esta “evolución” vital se propone una “involución” proyectiva (“Brahman se proyecta hacia el exterior”) estudiada por los tibetanos, que va de la muerte a la reencarnación implicando una concepción de vacuidad, ahora entendida como “autovaciamiento”:

<< Según el hinduismo, la relación de Brahman con el universo manifiesto consta, en realidad, de dos “movimientos” principales, la evolución y la involución. (...) la evolución, que es el movimiento del mundo hacia Brahman-Atman. La involución, por su parte, constituye, más o menos, el movimiento opuesto, el movimiento por el que el propio Brahman se proyecta hacia el exterior para crear el mundo manifiesto, un proceso puramente activo o creativo, de *kenosis* o autovaciamiento. Del mismo modo que la evolución es un movimiento que conduce desde lo inferior hasta lo superior, la involución, por su parte, es un movimiento que va de lo superior a lo inferior, un movimiento que “pliega” o “envuelve” los niveles superiores de la existencia en los niveles inferiores. Se trata de un movimiento “descendente” en la gran Cadena del Ser. >>⁷²⁰⁷

En el proyecto para la filosófica-mística muerte del ego destacamos el concepto de “teología negativa”, que naturalmente nos orientará hacia la necesaria pérdida...:

<< En términos filosóficos se establece otra epistemología y otra ontología de carácter negativo presente en la tradición cristiana en lo que se denomina teología negativa o apofática. En esta tradición la muerte del sujeto está presente en los autores más representativos de una manera más o menos explícita. >>⁷²⁰⁸

No obstante Wilber, en “la evolución a través de los niveles egoicos”, insiste en que antes de destruir el ego es indispensable construir “un ego maduro e integrado” (mediando el trabajo sobre los progenitores), que permita la progresión *transpersonal del desarrollo humano* hasta la iluminación:

<< Pero si esta etapa es adecuadamente negociada, el individuo termina desarrollando un ego maduro e integrado –primer paso del Arco Interno- y se adentra en las modalidades transegógicas del yo (centáurico, sutil, causal y último). El Proyecto Atman va siendo cada vez más sutil y puede que acabe por dar paso plenamente sólo a Atman. Y en la visión de esa Luz final, habrá nacido el Dios Radiante. >>⁷²⁰⁹

La sabiduría perenne tiene una joya en la tradición tibetana del *Bardo* o libro de los muertos, que paradójicamente resulta indispensable para una vida plena que incluye la “involución” espiritual:

<< Algo ocurrió antes de nacer. Puede interpretarlo de manera metafórica, simbólica, mítica o literal pero lo cierto es que, en cualquiera de los casos, algo le ocurrió antes de nacer. (...)

El libro tibetano de los muertos es uno de los varios documentos espirituales que pretende relatar los “acontecimientos” anteriores al momento del nacimiento (o del renacimiento). Constituye, en este sentido, una narración de los acontecimientos que supone tienen lugar desde el momento de la muerte física hasta el momento del renacimiento físico en un nuevo cuerpo, una serie de sucesos que, según se dice tradicionalmente, ocurren en un período de hasta cuarenta y nueve días. El título tibetano de este libro es el de *Bardo Thotrol* (transcrito habitualmente, en los textos clásicos, como *Bhardo Thodol*), y Bardo significa “brecha”, “estado de transición”, “estado intermedio” o, como yo prefiero llamarlo, “intervalo”. Ese período de cuarenta y nueve días constituye, pues, el “intervalo” existente entre la muerte y el renacimiento.

(...) los tibetanos insisten en que *El libro de los muertos* es, en realidad, un manual práctico para vivir.>>⁷²¹⁰

⁷²⁰⁶ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.243

⁷²⁰⁷ *Op. cit.* p.274

⁷²⁰⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.207

⁷²⁰⁹ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.244

⁷²¹⁰ *Op. cit.* p.277

La inclusión de la sabiduría tibetana sintoniza con la concepción de la tesis de Ceberio que encuentra aspectos confluyentes en diferentes espiritualidades, que religan (etimológicamente significa religión) el ego (trascendido como sí mismo) con la totalidad:

<< El camino espiritual va confiriendo en el individuo una mayor unidad consigo mismo y con el resto de la creación. La experimentación de la unidad no significa un engrandecimiento del ego, sino todo lo contrario. El espiritual cristiano se diferencia de las demás personas en que deja su destino en manos de Dios de la misma manera que lo hizo Jesús en la Cruz. (...) Una de las características de la espiritualidad de todas las religiones es el altruismo hacia los seres que le rodean. En este caso me refiero al espiritual cristiano, pero que podría ser extensible a las demás espiritualidades no cristianas. (...) Y es en este dejarse en Dios cuando la praxis obedece a principios que no surgen de la voluntad egóica, sino de una voluntad universal que religa al individuo con todos los seres y consigo mismo, y que le trasciende.>>⁷²¹¹

En el proceso de “evolución” espiritual tratado por Wilber (particularmente cuando pasa a un “orden superior”), el autor se ve obligado a utilizar la sabiduría perenne, recurriendo a modelos orientales cuando la “psicología occidental carece” de ellos:

<< Dado que en los últimos capítulos ya hemos esbozado el desarrollo básico de la evolución (Eros / Thanatos, emergencia, incesto / castración, diferenciación / disociación / etc.), podemos ahora adentrarnos, sin más preámbulos, en los estadios evolutivos posteriores. Hay que tener en cuenta, además, que no será necesario que nos detengamos a reinterpretar las aportaciones de los modelos psicológicos occidentales porque la psicología occidental carece de modelos relacionados con los estadios superiores.>>⁷²¹²

Desde un procedimiento inverso observamos que la “involución” espiritual tratada en el *Bardo* tibetano tiene tres grandes etapas que profundizan sutilmente en la Luz (conceptualmente en sintonía con la Iluminación espiritual):

<< Los sucesos que tienen lugar durante el bardo de cuarenta y nueve días se dividen en tres grandes etapas: el *Chikhai*, el *Chonyid* y el *Sidpa* (en este mismo orden). Inmediatamente después de la muerte física, el alma entra en el *Chikhai*, que es simplemente el estado immaculado y luminoso de Dharmakaya, la Conciencia Última, Brhman-Atman. Dicho estado último se *otorga*, como presente, a todos los individuos, quienes se precipitan directamente en la realidad última y existen como Dharmakaya último. “En ese momento –dice el *Bardo Thotrol*–, la primera visión del Bardo la constituye la Luz Clara de la Realidad, la mente infalible del Dharmakaya, que es experimentada por todos los seres sensibles.” >>

... en esta *primera etapa*, el *Chikhai*, la Luz aparece dotada de vacuidad trascendente (con referentes budistas):

<< (...) el *Thotrol* afirma que “tu propia conciencia resplandeciente, vacía e inseparable del Gran Cuerpo del Resplandor, no nace ni muere, es la Luz Inmutable, el Buda Amitabha. Basta con saber esto. Reconocer que el vacío de tu propio intelecto es la budeidad... equivale a permanecer en la Mente Divina”. Resumiendo, pues, inmediatamente después de la muerte física, el alma es absorbida en y como el cuerpo causal último (si se nos permite considerarlos globalmente como uno solo). >>⁷²¹³

No obstante, en otra versión, la de Trungpa (1940-1987) maestro de meditación, erudito y artista, fundador del Instituto Naropa (Colorado), empieza por el Samten Bardo (eternidad / vacío) y termina (según el texto objeto de un seminario impartido en 1971) con el Chikha Bardo (muerte):

<< MUNDO DE LOS DIOS > SAMTEN BARDO Meditación / clara luz > eternidad / vacío.
MUNDO DE LOS DIOS ENVIDIOSOS > KYENE BARDO Nacimiento > celeridad / inmovilidad.
MUNDO HUMANO > GYULU BARDO Cuerpos ilusorios > real / irreal.
MUNDO ANIMAL > MILAM BARDO Sueño > dormido / despierto.

⁷²¹¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.207

⁷²¹² WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.245

⁷²¹³ *Op. cit.* p.279

MUNDO DE LOS FANTASMAS HAMBRIENTOS > SIPA BARDO Existencia / devenir > agarrar / soltar.
MUNDO INFERNAL > CHIKHA BARDO Muerte > dolor / placer destruir / crear. >>⁷²¹⁴

Vemos que la muerte interesa a los tibetanos, a la filosofía transpersonal y a la mística (aquí como muerte del ego). Aspectos que apreciamos en sintonía con los planteamientos de Yves Klein que, influenciado por la filosofía oriental, se va vaciando (no sin contradicciones) incluso de ego y proyecta un futuro de vacuidad artística (“esculturas neumáticas”):

<< La pérdida del ego: En los comentarios de Yves Klein sobre la levitación (como la que aparece en *Dimanche*), parece que lo único que se interponía en su camino era la atadura a su ego artístico mundano, que por otra parte era necesario para seguir siendo artista. Klein luchó por librarse de este ego hasta el final de su carrera, afirmando en su lecho de muerte que en adelante sólo haría esculturas neumáticas. Tras renunciar a su caparazón, Klein sólo existió como el vacío, que según él es la inexistencia de aquellos de nosotros que él llamó los “muertos vivientes”. Su lucha por deshacerse de su ego artístico con el fin de lograr la levitación -y la eventual unión con el vacío- tomó muchas formas, entre ellas su tendencia a emplear rodillos o pinceles vivientes para mantener cierta distancia al hacer las pinturas. Fue un intento de dejar atrás su exasperante ego. Al entregarse por completo al vacío, Klein ya no podía existir como artista y, como su arte se había fundido con su vida, tampoco podía existir de ninguna otra manera. >>

... En el estudio que Berggruen realiza sobre Klein describe al artista en sintonía con la destructiva “danza de Shiva” (quizá como lejano movimiento precursor del japonés *judo* contemporáneo practicado por Klein), utilizando para ello un curioso referente de la India aportado por Coomaraswamy en *The Dance of Shiva* (Nueva York, 1985, p.61):

<< En este punto, la analogía con la danza de Shiva puede llegar más lejos, ya que la danza de este dios destructor, al que le gusta quemar las tierras, se siente en lo más íntimo de uno mismo. Según Ananda Coomaraswamy, “al final de cada ciclo del mundo, Shiva no sólo destruye los cielos y la tierra sino los grilletes que aprisionan cada alma”. >>⁷²¹⁵

Y desde Klein reaparece en nuestro discurso el concepto de filosofía perenne (en este caso de la India) por medio de la cita directa del erudito Coomaraswamy que estudia la “destrucción” (muerte incluida) en la mítica danza cósmica de Shiva, como parte de un todo en devenir (creación-destrucción):

<< La danza, de hecho, representa las cinco actividades (*pancakrtya*) del dios, que son, *srsti* (dominio, creación, evolución), *sthiti* (preservación, conservación), *samhara* (destrucción, devolución), *tirobhava* (velo, corporeidad, ilusión, y también dar reposo), *anugraha* (liberación, salvación, gracia). Estas acciones, consideradas por separado son las actividades de los dioses Brahma, Visnu, Rudra, Mahesvara y Sadasiva. >>⁷²¹⁶

Wilber también cita a Coomaraswamy valorando una sabiduría perenne (que pretende impregnar toda nuestra tesis) que valora otras culturas (incluso ‘hasta’ la occidental) interesándonos especialmente la referencia al *Thotrol* o Libro tibetano de los muertos (utilizado por Neumann), en el sentido de circularidad (“recordar con su mente consciente lo que ya sabía”) que tanto nos interesa:

<< La misión del alma en esta vida es la de recordar. Los *smriti* y los *sati-patthana* budistas, el *smara* hindú, el *zikr sufí*, la *remembranza* de Platón y la *anamnesis* de Jesucristo son, todos ellos, términos que pueden traducirse exactamente como recuerdo. “Es precisamente el fracaso de la memoria –dice Coomaraswamy- el que provoca la caída del alma que ha caminado con Dios y ha tenido cierto acceso a las verdades pero que es incapaz de recordarlas.” Ese es, por cierto, el verdadero mensaje del *Thotrol*

⁷²¹⁴ TRUMGPA Chögyam, *Bardo. Au-delà de la folie*, Editions du Seuil, París, 1995, p.349

⁷²¹⁵ BERGGUEN Olivier, *La disolución del ritual en el vacío*, en Catálogo *Yves Klein*, Guggenheim, Bilbao, 2005, p.114

⁷²¹⁶ COOMARASWAMY Ananda K. *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 2006, p.74

[Libro Tibetano de los Muertos]. No debe sorprendernos que Neumann concluyera que “la misión del hombre en el mundo es la de recordar con su mente consciente lo que ya sabía antes del advenimiento de la conciencia”. Del mismo modo, “el Saddik encuentra lo que perdió en el momento del nacimiento y se lo restituye a los hombres”. >>⁷²¹⁷

Shiva cuando aparece como Señor de la Danza, o Nataraja, se le relaciona con la muerte pero también con la reconstrucción, es decir con el ciclo vital que incluye naturalmente la vida y la muerte, equiparable al ciclo evolución-involución que trata Wilber:

<< Shiva como “Señor de la Danza”: Shiva en tanto destructor como reconstructor. Se le representa de muchas maneras. Como Nataraja, Señor de la Danza hace que el ciclo de la vida llegue a su fin para que un nuevo ciclo de vida comience. >>⁷²¹⁸

Curiosamente, cuando Shiva aparece representando junto a su consorte Parvati tiene la piel de color azul, aunque de un tono más claro que las modelos de Klein:

<< Una consorte adorable: Parvati es la versión más benigna de la consorte de Shiva. (...) Gentil y cariñosa, es una buena compañera de Shiva, el destructor, (...) Parvati normalmente se representa sentada junto a Shiva. [En la imagen, Parvati tiene un color de piel humana, pero Shiva tiene color azul] >>⁷²¹⁹

Desde una perspectiva intemporal propiciada por la filosofía perenne, podríamos considerar que Shiva danzante (y de color azul) parece anticipar según Berggruen a las danzarinas-modelos azules ‘consortes’ de Klein, interesado por Oriente (más por el Extremo-Oriente que por la India) que con su huella-recuerdo relacionan interior-exterior del sí mismo:

<< “L’Empreinte” (La huella): [Antropometrías] A través de la obra del artista, revivimos un dinámico despliegue de la conciencia que tiene su origen, su fuente, dentro y fuera de nosotros mismos. En este sentido, es crucial la habilidad para crear algo que sea capaz de recrearse a sí mismo. Utilizando un símil sacado de la religión hinduista, es algo similar a la danza interminable del dios Shiva. A través de su danza, Shiva Nataraja -el Shiva danzante- crea y conserva el universo en sus diversas manifestaciones.>>⁷²²⁰

Además de Shiva varias divinidades hinduistas suelen representarse en color azul, así sucede con Krishna:

<< Krishna, la octava encarnación de Vishnú, es considerada un dios por derecho propio. Se le representa como un niño o un joven, a menudo con una flauta, la cual tocaban los vaqueros que lo criaron. Krishna tuvo una infancia feliz y los devotos creen que por esa razón él les lleva la felicidad. (...) La piel de Krishna es azul, el color de los océanos y del cielo. >>⁷²²¹

Sin embargo, Yama es otra divinidad que aparece más relacionada con “la muerte”, como Shiva, y que, como a éste, también se le representa con la piel azul:

<< Yama, dios de la muerte: [en la imagen con piel de color azul muy oscuro] Yama, el primer hombre en morir, se convirtió en el gobernante de la muerte. Juzga a la gente cuando fallece y la guía a la morada de los ancestros. Personaje aterrador, cabalga en su búfalo (...) >>⁷²²²

⁷²¹⁷ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.299

⁷²¹⁸ REOYO Carolina (Coord.), *Enciclopedia de las religiones*, Espasa, Madrid, 2005, p.31

⁷²¹⁹ *Op. cit.* p.35

⁷²²⁰ BERGGRUEN Olivier, *La disolución del ritual en el vacío*, en Catálogo *Yves Klein*, Guggenheim, Bilbao, 2005, p.112

⁷²²¹ REOYO Carolina (Coord.), *Enciclopedia de las religiones*, Espasa, Madrid, 2005, p.32

⁷²²² *Op. cit.* p.33

Incluso Rama, el mítico protagonista de una de las cumbres del arte de la India (y universal también), aparece de color azul, en este caso en un matiz muy parecido al de Klein (en personal apreciación):

<< El Ramayana, uno de los dos grandes poemas épicos de la literatura hindú, es un poema dramático de alrededor de 96.000 versos que narra la historia de Rama, uno de los avatares o manifestaciones del dios Vishnú. [En la ilustración Rama tiene la piel de color azul ultramar oscuro, muy similar al azul Yves Klein] >>⁷²²³

En la progresión evolutiva propuesta por Wilber el ego aparece significativamente englobado (hacia, nuestro último capítulo, la *proyectoración integrada*) con el cuerpo, la mente y las emociones:

<< La evolución de orden superior. El centauro: En general, todos los rasgos característicos del centauro –intencionalidad, visión-imagen, integración entre la mente y el cuerpo, etc.– representan, o reflejan, *unidades supraordenadas*, formas nuevas y superiores de Atman-telos. Esta es la razón por la cual la mayor parte de los terapeutas centáuricos (humanistas o existenciales) hablan de una “unidad de orden superior”, de una “unidad subyacente” que engloba al ego, al cuerpo, a la mente y a las emociones. >>⁷²²⁴

Por otra parte, en el proceso de involución el apego rompe el equilibrio y comienza el ciclo descendente, hacia el reino sutil:

<< Primera etapa. El Chikhaj: Recordemos, sin embargo –volviendo al *principio* del proceso involutivo–, que el individuo, debido a su búsqueda, apego y contracción abandona su estado de reposo anterior en la Plenitud del Dharmakaya Causal. Y no le queda más remedio que abandonarlo porque en el Dharmakaya sólo existe Uno y el requisito de la búsqueda es la existencia de dos (el sujeto que busca y el objeto buscado). Por consiguiente, se rompe el equilibrio y comienza la transformación descendente. De este modo el individuo se adentra en la siguiente etapa del “intervalo”: el reino sutil. >>⁷²²⁵

Este concepto tibetano de rotura, aquí del equilibrio entre el sujeto que busca y el objeto buscado, tiene otras expresiones en los textos sagrados de la India estudiados por Coomaraswamy, como la rotura que realizan los “silenciosos sabios” (particularmente los yoguis) que destruyen su ser egótico y permanecen en el vacío y la luz:

<< En el *Unmai Vilakkam* encontramos: “Los silenciosos sabios rompen el nudo de tres partes y habitan en el vacío que queda al destruir su propio ser. Allí contemplan lo sagrado y se llenan de felicidad. Esta es la danza del Señor de la asamblea, ‘cuya forma no es otra que la Gracia’”
Comparemos esta referencia a los “silenciosos sabios” con las bellas palabras de Tirumular: “Mientras permanecen ahí (los yoguis que alcanzan el grado más alto de paz), pierden su ser y renuncian a toda acción... Desprendidos de todo, moran en el espacio puro, y su única actividad es la luz, su conocimiento es Vedanta, y su tesoro un profundo sueño.” >>⁷²²⁶

De hecho el concepto mismo de la “muerte del ego” es una etapa evolutiva previa para pasar a lo que en filosofía transpersonal se denomina etapa “centauro”, caracterizada por la “integración” de cuerpo y mente:

<< La evolución de orden superior. El centauro: La integración centáurica, la integración entre el cuerpo y la mente, no es sino la forma nueva y superior del proyecto Atman, un nuevo tipo de unidad superior en el camino que conduce a la Unidad. Pero, para alcanzar este nuevo estadio, uno debe aceptar la muerte del estadio anterior, la muerte del ego. >>

Una actitud muy alejada del *zeitgeist* contemporáneo (estado actual de la evolución colectiva) que desconfía de cualquier trascendencia del ego y que excepcionalmente encontramos en la tesis de Ceberio:

⁷²²³ *Op. cit.* p.38

⁷²²⁴ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.245

⁷²²⁵ *Op. cit.* p.281

⁷²²⁶ COOMARASWAMY Ananda K. *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 2006, p.77

<< Y este proceso conlleva una nueva angustia de separación, la angustia de abandonar el ego, de morir a la identificación exclusiva con el concepto egoico de uno mismo. Esta angustia de separación puede resultar aterradora, especialmente si tenemos en cuenta el estadio actual de la evolución colectiva, en la que todo aquello que trascienda al ego se contempla con suma suspicacia y suele ser calificado como preegoico. >>⁷²²⁷

En sentido contrario (no implicando juicio de valor alguno) la involución espiritual trabaja en su segunda etapa, sobre las luces del reino sutil de las divinidades pacíficas, pero también las coléricas:

<< Segunda etapa. El Chonyid: El Chonyid es el período en el que aparecen las divinidades pacíficas y coléricas, es decir, el reino sutil, el Sambhogakaya. Cuando la Luz Clara del reino causal es resistida y contraída, esa Realidad *se transforma* en el germen primordial que conforma las divinidades pacíficas (*ishtadevas* de la esfera sutil) y éstas, a su vez, si hallan resistencia y negación, *se transforman* en divinidades coléricas. >>⁷²²⁸

En cierto modo Shiva podría considerarse una divinidad colérica que utiliza ‘naturalmente’ la muerte y la destrucción para barrer las “ilusiones”, particularmente la del ego, y finalmente destruir, utilizando una metafórica danza del fuego:

<< Siva es un destructor y ama el crematorio. Pero ¿qué es lo que destruye? No sólo los cielos y la tierra al final de cada ciclo del mundo, sino también las cadenas que atan a cada alma por separado. ¿Dónde está y qué es el crematorio? No es el lugar donde nuestros cuerpos terrenos son quemados, sino los corazones de Sus amantes, que yacen agotados y desolados. El lugar donde se destruye el ego simboliza ese estado en el que las ilusiones y las hazañas son barridas por el fuego. Esto es el crematorio, la tierra ardiente donde baila Sri Nataraja y al que se da el nombre de Sudalaiyadi, el bailarín del crematorio.>>⁷²²⁹

Por otra parte el *gurú* o maestro espiritual (en terminología oriental) que guía la evolución viene a ser el reflejo de la divinidad, que ayuda a realizar el paso del nivel centáurico hacia el nivel sutil y causal:

<< La evolución de orden superior. La evolución sutil y causal: Mediante ciertas *condiciones especiales* impuestas por el gurú o el maestro, el reino sutil empieza a emerger del sustrato inconsciente. Entonces la traducción centáurica se debilita y comienza la transformación que habrá de terminar conduciendo al nivel sutil. >>⁷²³⁰

Respecto a la recíproca involución, resulta imposible el apoyo del *gurú*, puesto que se trata de etapas mortuorias en las que el alma se va acercando a cuerpo:

<< Segunda etapa. El Chonyid: El self *no* acepta la muerte de la estructura vigente y se limita, como dice el *Bardo Thotrol*, a “desmayarse” o a “desfallecer” de miedo. En términos modernos diríamos que el alma reprime la totalidad del reino sutil –tanto los aspectos pacíficos como los iracundos- y los torna así inconscientes. El alma desfallece, se desmaya, cae en el inconsciente y a continuación “despierta” en el próximo Bardo inferior, aunque es ella misma la que ha escrito el guión de todo el drama y ha determinado minuciosamente el curso de los acontecimientos. >>

... etapa en la que, sin embargo, el concepto de “identidad” (“independiente”) sigue vigente:

<< Así pues, la misión consoladora del proyecto Atman propia del nivel sutil acaba por fracasar estrepitosamente porque, después de todo, el self sustitutorio propio de este nivel no es inmune a la muerte y, en consecuencia, está inevitablemente abocado al destino abrasador, colérico y sangriento de toda sensación de identidad independiente y de todo sujeto sustitutorio. (...) La traducción, entonces,

⁷²²⁷ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.246

⁷²²⁸ *Op. cit.* p.282

⁷²²⁹ COOMARASWAMY Ananda K. *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 2006, p.78

⁷²³⁰ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.255

fracasa y tiene lugar la transformación. (...) la transformación es descendente y prosigue el movimiento involutivo. >>⁷²³¹

Si el maestro espiritual oriental o *gurú* (ninguno en concreto) se ocupa de la disolución del ego, Coomaraswamy se interesa en Occidente por el histórico Maestro Eckhart, en el que el “proceso estético” merece especial atención por su devenir gótico:

<< El artista no es un tipo especial de hombre, sino que todo hombre es un tipo especial de artista. (...) Toda actividad implica lo que ahora llamaríamos un proceso estético, una sucesión de problema, solución y ejecución. Materiales aparte, quienquiera que actúe, actúa del mismo modo, pues la voluntad sigue al intelecto, ya haga una casa, estudie matemáticas, realice una celebración o haga buenas obras. >>

... concretamente cuando desde su valoración de la *naturaleza* estudia *El concepto del arte en el Maestro Eckhart* el ego artístico aparece cuestionado, resultando equiparable al de un sencillo “trabajador”:

<< Nuestro sistema de pensamiento moderno ha sustituido esta división espiritual del trabajo por un sistema de castas que divide a los hombres en especies. Quienes más han perdido con esto, hablando profesionalmente, son los artistas, por una parte, y los legos en general, por otra. El artista (significando con ello a quien aún se llama así) pierde su aislamiento y correspondiente orgullo y, por la castración de su arte, concebido no ya como intelectual, sino como emocional en motivación y significado; el trabajador (a quien ahora se niega el nombre de artista) pierde en que no es llamado, sino forzado a trabajar ininteligentemente, puesto que las mercancías se valoran por encima de los hombres. >>⁷²³²

... así que, mientras Coomaraswamy desde esta reconsideración de la “división espiritual del trabajo” valora el hecho de que el “artista pierde su aislamiento y correspondiente orgullo”, en un sentido similar Ceberio también valora la egótica “muerte del sujeto” mediando otro aislamiento, el asociado al *silentium mysticum*:

<< En el camino espiritual hay un gran paso cualitativo entre la práctica meditativa y la contemplativa, ya que la contemplación implica una calma interna a nivel emocional, mental y física, y por lo tanto, una muerte del sujeto. Cuando el interior se encuentra en calma aparece la contemplación u observación pura; el *silentium mysticum*. >>

... y, en este mismo contexto, Ceberio también se interesa por la filosofía espiritual de Eckhart, que sintoniza con Juan de la Cruz en la conclusiva contemplación de “la nada” (en tanto identidad), frente a la identificación con el yo (aunque sea interiorizada) ejemplarizada por Descartes:

<< De la misma manera que Descartes se identificaba con el pensar, místicos como Eckhart o Juan de la Cruz se identifican con la nada tras experimentar la experiencia contemplativa. En cierto sentido, nos identificamos con lo que acontece en nuestro interior. Esta se caracteriza por alcanzar un estado de conciencia en el que la única acción de la voluntad es la de mantener la escucha ante lo que sucede.>>⁷²³³

Coomaraswamy retoma el *concepto del arte en el Maestro Eckhart* valorando la negación del ego del artista (“ningún manierismo individual”) y proponiendo su normalización (“el tipo normal de toda actividad”) en tanto parte integrante de una colectividad:

<< Todos han perdido igualmente, puesto que al ser el arte un lujo, y no ya el tipo normal de toda actividad, todos los hombres están obligados a vivir en la inmundicia y el desorden y han llegado a estar tan habituados a esto que son inconscientes de ello. Los únicos artistas que sobreviven, en el sentido escolástico y gótico, son los científicos, cirujanos e ingenieros, y los únicos talleres son los laboratorios.>>

... subrayando incluso la ausencia de ego en el mismo Eckhart, cuando “el punto de vista” de la concepción estética “en ningún sentido es uno suyo propio”:

⁷²³¹ *Op. cit.* p.293

⁷²³² COOMARASWAMY A. K. *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997, p.54

⁷²³³ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.206

<< Precisamente porque el tratamiento de la estética por Eckhart no es *ad hoc*, sino que da por supuesto el punto de vista de una escuela, que en ningún sentido es uno suyo propio, tiene un valor especial; no podemos tener ninguna duda de que realmente era así como los hombres cultos de París y Colonia, en los siglos XII y XIII, cuando el arte cristiano estaba en su cenit, concebían el arte y las artes específicas. Estos mismos hombres en su capacidad colectiva, prescribían como la Iglesia los temas de arte y los detalles más esenciales de su iconografía; el trabajador, a veces un monje ejercitado en el oficio, más a menudo un hombre del gremio, añadía, del almacén de la tradición, otro elemento de la forma, además de la pericia en el oficio que se esperaba que practicase en su vocación. Así, el intelecto y la voluntad trabajaban en común acuerdo. ¿No es la determinación de este arte -es decir, sólo eso que es común en él a la mente y al producto, es decir su imaginaria, no su estilo, y menos aún ningún manierismo individual- algo que debe ser comprendido si queremos comprender de algún modo el arte cristiano? >>⁷²³⁴

No obstante aquella identificación filosófico-mística en Descartes, Eckhart o Juan de la Cruz requiere ciertas prevenciones, puesto que la interiorización está sujeta al engaño y, por lo tanto, conviene dejar pasar la idea de sujeto (ego):

<< Es un estado en el que puede haber paz o se pueden manifestar diferentes emociones, sensaciones o pensamientos sin que el individuo se identifique con ellos. De ahí que gran parte de los contemplativos dediquen un estudio a la psique humana para no dejarse engañar ni seducir por el diálogo interno que configura la idea de sujeto (...) La mística del Carmelo se caracteriza por el análisis psicológico en los estados previos a la unión mística. >>⁷²³⁵

Este planteamiento del dejar pasar fundamenta conceptualmente la meditación en *za-zen*, frente a esta ilusoria identidad-identificación del sujeto, tal como Watts cita de Bankei: *Daiho Shogen Kokushi Hogo*, un texto japonés editado por Furata y Suzuki (Tokyo, 1943), en traducción leída al autor por el profesor Hasegawa:

<< "Barrer los pensamientos que surgen es como lavar manchas de sangre con sangre. (...) Si seguimos considerando el segundo pensamiento como una realidad efectiva seguimos girando en la rueda del nacer y el morir. Deberías darte cuenta de que ese pensamiento no es más que una construcción mental temporaria, y no tratar de tomarlo o rechazarlo. Déjalo quieto tanto cuando se presenta como cuando cesa. Es como una imagen reflejada en un espejo. El espejo está claro y refleja todo lo que se le pone ante él, pero ninguna imagen se pega al espejo." >>

... en este sentido "la mente del Buda", o lo que en la espiritualidad se llama la 'divina indiferencia', podría resultar 'equiparable' a la citada indiferencia estética que Duchamp propone a propósito del *ready-made*, otra manera de expresar el concepto zen de "no tratar de tomarlo o rechazarlo":

<< "La mente del Buddha (es decir, la mente real, no nacida) es diez mil veces más clara que un espejo, y más inexpresablemente maravillosa. En su luz todos aquellos pensamientos se desvanecen sin dejar rastro. Si pones tu fe en este modo de comprender, por fuertes que sean los pensamientos que surjan en ti no te harán daño." Bankei (...) >>⁷²³⁶

En la interiorización pueden surgir imágenes (artísticas incluso) que Coomaraswamy (aludiendo al Maestro Eckhart) organiza dentro de un "proceso estético", al margen de la voluntad (implicación del ego) pero con participación de la atención, y que denomina *dharana*, término que también utilizó Patanjali en las sucesivas etapas del yoga (en los ya citados *Yoga-Sutras*):

<< El concepto del arte en el Maestro Eckhart: El surgimiento de una imagen no es un acto de voluntad humano o divino, sino de atención (*dharana*), cuando la voluntad está en reposo; no puede haber nada meritorio en la posesión de imágenes, puesto que una imagen "recibe su ser de la cosa de quien ella es la imagen, que es un producto natural, anterior a la voluntad, y la voluntad sigue a la imagen". El proceso estético es como sigue: lo que digo "surge en mí, entonces me detengo en la idea, y en tercer lugar lo expreso", o también: "primeramente, cuando una palabra es concebida en mi mente, es una cosa sutil,

⁷²³⁴ COOMARASWAMY A. K. *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997, p.55

⁷²³⁵ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.206

⁷²³⁶ WATTS Alan, *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1984, p.172

intangible; es una verdadera palabra cuando toma figura en mi pensamiento. Después, cuando es pronunciada en voz alta por mi boca, es sólo una expresión exterior de la palabra interior”, “la mente ve y formula, y la voluntad quiere, y la memoria lo aprehende” >>⁷²³⁷

En el último estadio (con mayúscula incluso) de la evolución espiritual que relata Wilber en el nivel “sutil y causal” (después de la renuncia del individuo), “Forma” y “Vacuidad” se integran y el “Gran Misterio” sucede... y nada puede decirse, sobreviene lo “Invisible” y lo “Inefable”:

<< Cuando el individuo es capaz de renunciar al incesto causal –a sus amoríos exclusivos con el Vacío- se reactiva el estadio último como el único Real, el estadio Ultimo en el que la Forma es Vacuidad y viceversa. Este estado no puede verse, porque es todo lo visto y, por consiguiente, es Invisible; no puede oírse, porque es todo lo que se oye y, por consiguiente, es Inefable; no puede conocerse, porque es todo lo conocido y, por consiguiente, es el Gran Misterio. >>⁷²³⁸

En otro contexto también hemos llegado “más allá” (incluso “de la propia obra”), tal como Klein manifiesta en la teoría y en la praxis desde la artística “pérdida del ego”, lo que Berggruen denomina *disolución ritual en el vacío*:

<< La pérdida del ego: Un conocido ensayo de Yves Klein titulado *Le dépassement de la problématique de l'art* plantea no sólo la cuestión de lo que la obra de arte espera lograr, sino también cómo iremos más allá de la propia obra. En realidad, es una cuestión de límites. Aunque en este ensayo y en otros muchos se han subrayado los aspectos terapéuticos y soteriológicos de la obra de Yves Klein, parece que la solución que él buscaba es la que resulta de borrar el propio acto que constituye el gesto terapéutico -el arte como actividad- cuya eficacia ritual no siempre pudo conseguirse en el pasado. Tal vez por esta razón Klein hace tan pocas alusiones al arte de épocas anteriores; no porque él rechazara a sus predecesores, sino porque creía que su empresa era radicalmente subversiva, tan sólo equiparable, quizá, a la de los constructivistas rusos. >>⁷²³⁹

Por otra parte, y dentro del análisis que hace Wilber del libro tibetano de los muertos, en la muerte real (no en la metafórica del ego), en la tercera etapa de la involución se observan “reflejos” y la mente vislumbra el “mundo físico ordinario” en el que finalmente reencarnará:

<< Tercera etapa. El Sidpa: El individuo, en su esfuerzo por hallar un sustituto de Atman, se ve arrojado a la etapa de Sidpa, el dominio de los reflejos de la mente ordinaria, el reino en que la mente se orienta hacia el mundo físico ordinario en busca de sustitutos. >>⁷²⁴⁰

Al final del texto de Berggruen dedicado a Klein, y que trata sobre la artística “pérdida del ego”, cuando se alcanza artísticamente el “vacío dentro de uno mismo” (afín con el ‘sí mismo’ del zen) surge la libertad, se produce un saludable “distanciamiento” (cargado de “altruismo”) y consecuentemente ya no hay apegos en la acción:

<< La pérdida del ego: [final del artículo] El vacío implica una especie de renuncia que aparentemente contradice la obligación del hombre de realizar sacrificios y otros rituales. Aunque la inacción parece ser la conclusión lógica del vacío, vemos que el vacío puede imponer al artista que continúe sus acciones, que se haga responsables de ellas y al mismo tiempo que se distancie de las mismas. El artista lo hace así, viéndolas como lo que son, es decir las obligaciones que tiene cara al público dentro de la sociedad. Sin embargo, Klein comprendió que estas actividades le ayudaban si se realizaban de un modo concreto y no de una forma mecánica, y si tenían el nivel de distanciamiento y altruismo requeridos: el ritual como un instrumento de libertad y espacio íntimo. En otras palabras, la perfección del movimiento permite lograr

⁷²³⁷ COOMARASWAMY A. K. *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997, p.64

⁷²³⁸ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.257

⁷²³⁹ BERGGRUEN Olivier, *La disolución del ritual en el vacío*, en Catálogo Yves Klein, Guggenheim, Bilbao, 2005, p.115

⁷²⁴⁰ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.293

el vacío dentro de uno mismo, pues sólo por medio de él somos capaces de presenciar nuestras actividades alejándonos de ellas. >>⁷²⁴¹

Los conceptos de “altruismo” y vacuidad en Klein aparecen ‘casualmente’ correlativos en el glosario zen (que valora como Cage el azar) a los términos *Mu*, *Mui* y especialmente *Mushotoku* (término paradójico y liberador ‘por excelencia’ que ya hemos tratado en varias ocasiones):

<< *Mu*: absolutamente nada. *Mui*: más allá. *Mushotoku*: sin meta ni intención de provecho. >>⁷²⁴²

... en la página siguiente del glosario zen, aparece el término *satori* / despertar, en tanto ‘no-meta’ (paradójicamente su definición como objetivo impide su consecución) en lejana sintonía conceptual con nuestro concepto de proyecto como ‘no-obra’:

<< *Satori*: despertar a la verdad cósmica. >>⁷²⁴³

... por lo tanto, la última disolución, la muerte del ego estudiada por Wilber y objeto de la tesis de Ceberio, forma parte de un proyecto paradigmático, *El Proyecto Atman*, que exige ya una definición, que no obstante encierra una suprema paradoja:

<< (...) el desarrollo psicológico de los seres humanos persigue el mismo objetivo que la evolución natural: la creación de totalidades cada vez más inclusivas. Y puesto que la Unidad última es Buda, Dios o Atman (utilizando estos términos en su sentido más amplio como “Realidad Última”) de ello se deduce que el desarrollo psicológico se encamina hacia Atman y forma parte de lo que nosotros denominamos proyecto Atman. >>

... es decir que ¡el final estaba (como proyecto interior) ya desde el comienzo!:

<< (...) cada individuo porta consigo –envueltas o replegadas en su propio ser- todas las estructuras profundas de la conciencia y que además engloba y participa, *desde el comienzo mismo*, de la conciencia de Atman. Obviamente, un niño no está iluminado pero también es evidente, sin embargo, que no carece de Atman. >>⁷²⁴⁴

El comienzo mismo es el final de la involución, la entrada en el nivel más bajo, en el aquí y ahora (la excelencia del zen) sin recuerdos, un despertar en el reino ordinario, recíproco del Despertar (con mayúsculas, que indican la Iluminación) de Buda, que simplemente recuerda la Realidad:

<< Tercera etapa. El Sidpa: Henos aquí a punto ya de entrar en el más bajo de todos los reinos, el reino pleromático y tifónico, con su incesto y su castración sexual-corporales, con Edipo y Electra, con el principio de placer e incluso con el mismo Freud. El self sustitutorio refleja ahora el mundo ordinario, tiende hacia las modalidades corporales tifónicas y uróbicas y sus gratificaciones sustitutorias se limitan a simples placeres hedonistas y al orgasmo sexual. (...) terminará renaciendo como hijo de esa pareja. >>

... y cierta circularidad viciosa entra en acción con un nuevo nacimiento:

<< (...) el proyecto Atman se reduce a intentar ser cosmocéntrico separando a los padres, interponiéndose entre ellos y raptando heroicamente a la mujer –lo que literalmente hace- hasta que, aterrizado ante el inminente peligro, vuelve a desfallecer y a desmayarse, reprimiendo la totalidad del reino Sidpa y, al emerger en el útero de la madre, despierta en el reino ordinario, fundido con el pleroma, sin recuerdo alguno de lo ocurrido. >>⁷²⁴⁵

De esta manera, la vida puede entenderse como un ritual de redescubrimiento, incluso artístico, y de acción-vacío en Klein, que desde la subversión del orden

⁷²⁴¹ BERGGRUEN Olivier, *La disolución del ritual en el vacío*, en Catálogo Yves Klein, Guggenheim, Bilbao, 2005, p.115

⁷²⁴² DAISHI Yoka – DESHIMARU Taisen (Trad. y comentarios), *El canto del inmediato satori*, Kairós, Barcelona, 2001, p.186

⁷²⁴³ *Op. cit.* p.187

⁷²⁴⁴ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.174

⁷²⁴⁵ *Op.cit.* p.294

occidental establecido le lleva a descubrir y sintonizar con Oriente, incluso con su mística:

<< Para Yves Klein, el ritual no sólo estuvo muy ligado a su idea del arte, sino que también fue el instrumento que le permitió romper con las normas artísticas y renovarse. En mi opinión, esta visión del ritual como instrumento que subvierte el orden establecido en vez de acatarlo, se asemeja mucho a las tradiciones tántricas del hinduismo y del budismo, cuyos complejos ritos intentan lograr una completa transformación de la realidad a través de una disciplinada canalización de las energías humanas para llegar al éxtasis. Esta capacidad transformativa del ritual -en esencia profundamente subversiva- es la que explicaría Yves Klein, e impregnaría con el tiempo todos los aspectos de su vida y obra. Para familiarizarnos con su obra, debemos entender que su visión del arte no se limitó al mundo estético, sino que abarcó también las prácticas religiosas y espirituales. >>⁷²⁴⁶

Y, en el camino del redescubrimiento de la “Unidad”, la paradoja forma parte del proyecto Atman:

<< El alma aspira a la Unidad a través de las limitaciones del estadio presente, un estadio que todavía no es la Unidad. Y *ésta* es la otra vertiente del proyecto Atman: lo que todo individuo quiere es Atman pero, para alcanzarlo, recurre a ciertas condiciones que ciertamente se lo impiden. >>⁷²⁴⁷

Por ello Wilber resume conceptualmente el proceso de involución, de la muerte al renacer:

<< Resumamos ahora todos los incidentes por los que ha tenido que atravesar el alma para llegar a renacer. A partir de la Unidad última –la luz clara del omnipresente Dharmakaya- atravesando luego el Sambhogakaya sutil –la beatitud luminosa y divina-, cruzando después el reino mental de los reflejos ordinarios de la etapa Sidpa, para acabar en el cuerpo ordinario y el renacimiento pleromático. Y el individuo *ha sido* todo eso. >>⁷²⁴⁸

Desde esta concepción, la vida puede entenderse como “huella”, cósmica o artística en el caso de Klein (con pérdida del ego) que integra finalmente las formas que “se funden y luego se disuelven en el infinito” (inmaterial y vacío)

<< “L’Empreinte” (La huella): Las *Antropometrías* son las huellas de una presencia corporal, de una energía que es la esencia de la vida. Son el recuerdo de un gesto, de una pluralidad de formas que primero se funden y luego se disuelven en el infinito, en lo inmaterial. >>

... y que Berggruen relaciona con el hinduismo:

<< En las *Antropometrías* el arte de Yves Klein es muy similar al proceso de empaparse totalmente de algo, en un sentido figurado y literal, como en el caso de las esponjas empapadas en pigmento azul. La impregnación es el resultado lógico del trabajo de Klein con el vacío. En este trabajo todos sus esfuerzos van encaminados a lograr una totalidad que resulta ineludible, y por tanto todo es azul o debe parecerlo. En el Tantra budista, esto se define como una técnica conocida con el nombre de “Laya yoga”. “Laya” puede traducirse como “absorción”, y se refiere a los estados de mayor purificación de la materia que conducen al practicante hacia la felicidad absoluta. >>⁷²⁴⁹

El Proyecto Atman se evidencia como esencial devenir (“esta es la dinámica”), camino espiritual por excelencia, un “proceso de crecimiento” no exento de paradojas:

<< El proyecto Atman, pues, debe proseguir hasta que sólo exista Atman. Esta es la dinámica y éste es el objetivo mismo del proceso de crecimiento y desarrollo. (...) esta definición del proyecto Atman (...) presenta tres vertientes claramente diferentes. Por una parte decimos que “cada uno de los estadios o niveles de crecimiento aspira a la Unidad absoluta” (lo que denominamos tendencia Atman o Atman-telos); por la otra afirmamos que tal cosa ocurre “por caminos, o bajo circunstancias, que necesariamente se lo impiden” (la represión, la negación o la contracción de

⁷²⁴⁶ BERGGRUEN Olivier, *La disolución del ritual en el vacío*, en Catálogo Yves Klein, Guggenheim, Bilbao, 2005, p.109

⁷²⁴⁷ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.175

⁷²⁴⁸ *Op. cit.* p.294

⁷²⁴⁹ BERGGRUEN Olivier, *La disolución del ritual en el vacío*, en Catálogo Yves Klein, Guggenheim, Bilbao, 2005, p.112

Atman) y, por último, “que sólo le permiten unidades sustitutorias y gratificaciones sustitutorias” (el proyecto Atman propiamente dicho, una solución de compromiso entre la tendencia hacia Atman y su represión). >>⁷²⁵⁰

Por último, la lectura (siempre desde el término “involución”) que hace Wilber del *Libro tibetano de los muertos (Bardo)* incluye el término “identidad”, eje que articula nuestra tesis:

<< La experiencia del Bardo empieza como Dios y finaliza como tifón... y el alma no recuerda nada de lo que ha ocurrido en ese intervalo...

(...) en cada uno de los estadios del proceso involutivo, el alma construye un self sustitutorio y un mundo sustitutorio. El reino causal (en el caso de que lo consideremos un dominio separado), el reino sutil, el reino mental y el reino corporal han sido creados como estructuras sustitutorias para presentar al self como algo inmortal, cosmocéntrico y semejante a Dios. Pero, en cada uno de los estadios, los sustitutos acaban por fracasar y el self, aterrado ante la perspectiva de su propia destrucción, no acepta la muerte de los sustitutos y se limita a *contraerse* y a desfallecer de terror. >>

... aquí los conceptos “Totalidad” e “identidad” aparecen próximos:

<< Al buscar la Totalidad por caminos que se lo impiden, el individuo se ve impulsado a crear modalidades de identidad cada vez más rígidas, estrechas y limitadas, al buscar a Atman por caminos que se lo impiden, el individuo se ve compelido a crear sustitutos cada vez menos conscientes y más alejados de Atman. Es así como termina generándose todo el espectro de la conciencia. >>⁷²⁵¹

02.9.11- Del ego a la sociedad

Recordando la última etapa del camino espiritual ilustrado (en nuestro caso con citas en lugar de imágenes) por la doma del búfalo en diez etapas, la compasión del Buda Iluminado le lleva a retornar (muerto el ego) al mercado, a la sociedad.

Salvando ‘todas’ las distancias, Oteiza después de concluir en el vacío, también vuelve a la sociedad con el proyecto del ‘niño nuevo’. A este respecto la ‘mortal’ tesis de Ceberio, citando a W. Jäger (*En busca de la verdad*, Desclée De Brouwet, Bilbao, 1999, pp.222s) relaciona “ego” y “sociedad”:

<< “Un ego represivo, que domina la personalidad, actúa como una célula cancerígena en el organismo, como un dictador que impone a la fuerza un determinado sistema social o como una ideología que destruye la sociedad humana cuando es tomada como absoluta”. >>

Orientándose finalmente la mirada interior hacia la dimensión social, que en la mística conlleva nuevos proyectos que necesitan la fundación de las correspondientes ordenes religiosas y que en el zen implicará el concepto de *shanga* o comunidad espiritual:

<< La mirada interior conduce a la contemplación que poco a poco va deconstruyendo el sujeto hasta su muerte simbólica que se da en la unión mística. En la unión espiritual culmina un proceso de

⁷²⁵⁰ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.176

⁷²⁵¹ *Op. cit.* p.295

transformación e integración por mediación del amor y que se traduce en compromiso social de clara entrega a los demás. >>⁷²⁵²

También en *El Proyecto Atman* surge naturalmente la dimensión social, cuando se toma conciencia de lo ilusorio del concepto de “identidad independiente”, que cuando deja de sentirse separada deviene Totalidad, inclusiva también de la dimensión social:

<< (...) el hecho de trazar fronteras o de erigir barreras para sustentar una sensación de identidad independiente de la Totalidad no sólo supone una ilusión sino que también requiere un gasto continuo de energía, una contracción constante, una forma, en suma, de represión. Y esta represión ensombrece la misma Totalidad anterior y constituye (...) la represión primaria, la represión ilusoria de la conciencia universal y su proyección como un yo interno frente a un mundo exterior, como un sujeto frente a un objeto. >>

Wilber precisa el concepto de “identidad separada” desde los términos “sujeto” / “objeto” y la construcción de una “frontera ilusoria”:

<< (...) el sujeto o la sensación de identidad separada que experimentamos la mayor parte de los individuos normales se asienta en la superposición de una frontera ilusoria sobre la Totalidad anterior. A partir de ese momento, la Totalidad anterior se transforma en un sujeto-aquí-dentro que se halla frente a un objeto-ahí-fuera. De ese modo, la frontera escinde a la Totalidad en un sujeto *versus* un objeto y termina oscureciendo (aunque, obviamente, no destruyendo) a la Totalidad anterior o Atman. >>⁷²⁵³

Desde esta actitud superior-inferior y evolución-involución dejan de ser categorías separadas y toda explicación psicológica carece de sentido:

<< Los psicólogos suelen interpretar este despliegue o manifestación de modalidades sucesivamente superiores como una emergencia de lo superior “a partir” de lo inferior y es así incluso como muchos de ellos lo definen. (...) Pero, de hecho, aunque lo superior *sigue* a lo inferior y *se separa* de lo inferior, no *se deriva*, sin embargo, de ello. Hoy en día se sabe que, en cada uno de los distintos estadios del desarrollo o de la evolución, emergen elementos que *no pueden* ser explicados únicamente en función de los estadios precedentes. >>⁷²⁵⁴

Nos reencontramos con el proyecto-manifiesto de diseño para el nuevo milenio que propone Mau y que ahora consideramos en sus puntos de dimensión social, que incluye algunos ‘sinónimos’ de la citada muerte del ego:

<< 26- *No entres en competición.* (...)

16- *Colabora.* El espacio entre la persona que trabaja ensimismada esta lleno de conflictos, fricciones, lucha; riéte, divertirse es de un inmenso potencial creativo. (...)

23- *Sube sobre la espalda de algunos.* Si te apoyas en los resultados de los que te han precedido puedes ir más lejos. El panorama es netamente más amplio. >>

... incluso el término *recuerda* (42.- y que significativamente es el ante-último) adquiere ahora para nosotros una dimensión mística (Wilber):

<< 42- *Recuerda.* El crecimiento es posible sólo en cuanto producto de la historia. Sin memoria no hay innovación. La historia da al crecimiento una dirección. Pero la memoria no es perfecta. Hoy el recuerdo es una imagen degradada y compuesta de un momento o de una evanescencia precedente. Esto hace que se tome conciencia de su cualidad de pasado y no de presente. Lo que significa que hoy el recuerdo es nuevo, una construcción parcial diversa de su fuente y, en cuanto tal, eso mismo es un elemento potencial de crecimiento. (...)

43- *Poder para el pueblo.* El juego funciona sólo cuando se piensa en tener el control de la propia vida. No podemos ser agentes de libertad si no somos libres. >>⁷²⁵⁵

⁷²⁵² CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.208

⁷²⁵³ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.177

⁷²⁵⁴ *Op. cit.* p.297

⁷²⁵⁵ MAU B., *¿Dónde estamos?: Un manifiesto incompleto para el crecimiento.* Domus 822 enero 2000, p.46

El listado de Mau termina otorgando el *poder* a la dimensión social, pero pasando previamente por la realización personal, liberadora. En un sentido equiparable Quesada desde su valoración de la metodología en diseño también detecta una problemática similar vigente “hoy por hoy” en otra disciplina ‘paralela’, consecuentemente “el mito del artista” entra en conflicto con:

<< Los procesos de creación colectiva: Uno de los principales problemas con el que nos podemos encontrar al plantear el tema de la creación colectiva, es que éste ha chocado fuertemente con uno de los principios en que se asienta el mito del artista hoy por hoy. Me estoy refiriendo a los principios de “originalidad” y “genialidad” >>

... y, desde el análisis lingüístico del termino “originalidad”, aparece la dimensión colectiva del concepto *genius loci*:

<< (...) el tema de la “originalidad”, (...) porque da pie a introducimos en una serie de métodos de creación colectiva y demostrar cómo obras (pretendidamente fruto del genio individual) son fruto del *genius loci*, esto es, del entorno, o también del contexto socio-cultural, de una rica tradición histórica (...) Si nos remitimos a su acepción actual, ser “original” conlleva una significación aparentemente contradictoria.

Por un lado, etimológicamente hace referencia al latín “originalis”, es decir, algo perteneciente al origen. (...) “original” se relaciona con novedoso, y en algunas ocasiones con algo surgido por “generación espontánea”, sin tradición alguna que lo condicione. Asimismo esta “novedad” se contrapone fuertemente a los conceptos de “imitación” y “copia”. >>⁷²⁵⁶

... así que esta contradicción lingüística parece resuelta cuando la “originalidad” se remonta a los “orígenes” y consecuentemente cuestiona el concepto egótico del “genio individual”:

<< La contradicción queda superada si consideramos que, al remitirnos a los orígenes de las formas, nos estamos situando en el campo virgen de articular un lenguaje visual. Estamos pues, siendo novedosos sin buscar la novedad sino la originalidad. Y buscamos ésta, no como una afirmación personal del genio individual, sino como construcción de un lenguaje que abra nuevas vías perceptivas. Tal es el camino que emprendieron las vanguardias artísticas. >>

Aspecto algo más fácil de alcanzar cuando se toma en consideración la sabiduría perenne (“sabiduría acumulada en tradiciones ancestrales”), aquella que en ‘modo intemporal’ (en términos de Ch. Alexander) procede de diferentes lugares y culturas, valorando Quesada la aportación del orientalismo a la cultura universal (como también sucede en nuestro trabajo):

<< (...) no hay que olvidar que la originalidad sólo es un elemento de valoración positiva del objeto artístico en nuestra cultura occidental. Otras, no sólo lo ignoran, sino que lo consideran negativo, al basarse sus creaciones en la sabiduría acumulada en tradiciones ancestrales. Tal es la situación del llamado arte primitivo y de gran parte del arte oriental. >>⁷²⁵⁷

De hecho la valoración positiva de la originalidad en Occidente es relativamente reciente. En la Edad Media los escritores cuando ‘inventan’ un texto, ‘inventan’ también las fuentes porque aquello que no estaba basado en la tradición no tenía valor alguno. Asimismo se ha de recordar la falta de firma en las catedrales.

Oriente, por su parte, además de ancestral (por ejemplo, los chinos han celebrado el año 4707 en ‘nuestro’ 2010) se manifiesta plenamente contemporáneo, es el caso de la paradigmática *Mediateca de Sendai*, para la que el arquitecto japonés “enumeró cinco deseos” orientados hacia la “*fusión espacial*” en cierto modo una integración final en el vacío:

⁷²⁵⁶ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.77

⁷²⁵⁷ *Ibidem*.

<< Para evitar el método moderno y conseguir un espacio continuo en la Mediateca de Sendai, Ito enumeró cinco deseos:

1.- Un deseo de no crear juntas. 2.-Un deseo de no crear vigas. 3.- Un deseo de no crear paredes. 4.- Un deseo de no crear habitaciones. 5.- Un deseo de no crear arquitectura.

Ito explica estos deseos en detalle. El uso de tubos de acero sin nudos y la soldadura de planchas de acero eliminan las juntas. Las vigas requieren reglas tales como un módulo o una malla espacial, así que diseñó losas planas para eliminar las vigas. Entonces intentó crear espacios fluidos evitando las paredes. >>⁷²⁵⁸

No obstante, en este ‘sabio’ proyecto (reconocido a nivel mediático) ‘el deseo’ (por ‘bueno’ que sea) se asocia con la contradicción y deviene problemático como en el budismo cuando se descubre la imposibilidad, lo ilusorio de todo deseo. A pesar de todo, en esta “fusión espacial” de Toyo Ito (con cierto fracaso-imposibilidad incluido) “entre el sueño personal y la realidad social”, se apuntan ecos de la muerte del sujeto egótico precisamente en esa conciencia de la ensoñación y en la apertura a la dimensión colectiva:

<< El quinto deseo es contradictorio para un arquitecto. No quiere crear arquitectura, pero lo hace a través de medios arquitectónicos. En una conferencia, Ito confesó que su deseo era no poner cristal en la Mediateca de Sendai. De hecho, la maqueta estaba hecha sin tres de los muros de cristal para expresar la infiltración el espacio. Para Ito, el cristal no es siempre frágil, algunas veces es demasiado fuerte. Pero en la realidad, es imposible hacer la *Mediateca* sin cristal. Así que la *Mediateca de Sendai* existe en la contradicción. Se encuentra entre el sueño personal y la realidad social. >>⁷²⁵⁹

Quizás sea el momento de desdramatizar, rebajar el nivel de “pretenciosidad” (espiritualidad y arte contemporáneo incluidos) e introducir algo de “humor” en la vida diaria para “recuperar las pequeñas ilusiones” en el proyecto vital y artístico, tal como proponen Fischli & Weiss:

<< También cultivadores de un extravagante sentido del humor en lucha abierta contra la pretenciosidad, los suizos Fischli & Weiss proponen un redescubrimiento de la vida a través de las pequeñas acciones y objetos de la cotidianidad. Los materiales y los instrumentos más banales les sirven para tratar de abarcar una visión del mundo como si de un juego de niños se tratara. A la manera de sus admirados personajes flaubertianos Bouvard y Pécuchet, quienes acaban renunciando al noble propósito de cultivarse intelectualmente, vencidos por la inutilidad y la contradicción de todas las teorías, Fischli & Weiss recuperan las pequeñas ilusiones del día a día.>>⁷²⁶⁰

El “arte”, incluso el “de proyectar”, parece necesitar una “perspectiva global”:

<< (...) un modelo es por principio abstracto. Es, además, un a priori que nos puede ayudar a abordar ciertos problemas desde una perspectiva global, apoyando nuestro arte de proyectar.

Asimismo, deber ser lo suficientemente ambiguo y flexible como para que se puedan abordar problemas concretos bastante diversos y cambiantes. Desde esta perspectiva podemos considerar como modelos, tanto las estrategias de diseño, como los procesos proyectuales.

El proceso proyectual lo podríamos considerar como el desarrollo puntual de una estrategia, esto es, una especie de táctica, más que trayectoria del proyecto. >>

... también más allá del nivel consciente, especialmente cuando se toman conciencia de los errores, lo que en el estudio de Quesada conlleva una re-orientación hacia un “proceso paralelo interno” en la metodología proyectiva, nunca exenta de paradojas (entre consciente e inconsciente):

<< (...) pienso que es erróneo identificar las fases del proyecto o proceso proyectual con las fases del pensamiento o proceso creativo. Mientras el primero es un modelo operativo, el segundo es un análisis a posteriori de nuestro comportamiento que no siempre es transferible a un modelo actuante a priori. Es más, en caso de hacerlo se daría un proceso paralelo interno al margen del pretendido conscientemente. Recordemos una vez más que es consciente pretender actuar de modo inconsciente, mientras que el

⁷²⁵⁸ IGARASHI Taro, *Del sueño a la realidad*, Pasajes de Arquitectura y Crítica, n° 32, p.30

⁷²⁵⁹ *Ibidem*.

⁷²⁶⁰ REBOLLAR Mónica, *Arte colectivo. A cuatro manos*, Lápiz n° 204, p.25

inconsciente está aún en los casos en que pretendamos un control absolutamente consciente del proceso desarrollado. >>⁷²⁶¹

El Proyecto Atman forma parte de esa “perspectiva global” que aporta la “filosofía perenne”, a redescubrir en su “Totalidad”:

<< La filosofía perenne nos dice que la necesidad y el anhelo fundamental de todos los hombres y de todas las mujeres consiste en el redescubrimiento de esta Totalidad infinita y eterna. >>⁷²⁶²

... “Infinita” y “eterna” son términos que también aparecen en los procesos del arte contemporáneo de Fischli & Weiss:

<< (...) Tratando de encontrar el sentido de un universo incomprensible, con sendos disfraces de rata gigante y de oso panda, la excéntrica pareja explora los recovecos de la naturaleza en el filme *Der Rechte Weg* (1983). En su delirante y aclamada película *Der Lauf der Dinge* (1987), convierten la ley de casualidad en una disparatada sucesión de acciones y reacciones en cadena inverosímiles entre objetos heterogéneos dispuestos precariamente. Durante media hora, los ojos del espectador siguen subyugados y con regocijo esta coreografía cinética de sillas, escaleras, balones, neumáticos y todo tipo de utensilios.>>

... incluso Fischli & Weiss vienen a proponer una ‘especie de’ meditación cotidiana sobre el “sentido del universo”, una contemplación ‘casi’ mística reivindicando el “derecho” a “perder el tiempo”:

<< El vídeo *Studio / Bus* es una apoteosis de esta forma de contemplar la realidad circundante. Durante 96 horas, la cámara se detiene en los aspectos intrascendentes de la vida que revisten auténtico interés para ellos, como el baño de unos patos en un lago, el trabajo de un chef en un restaurante o las carreras de motos. Perder el tiempo es un derecho al alcance de muy pocos. Ellos lo reclaman y nos lo reclaman: el espectador ha de darse ese lujo. >>⁷²⁶³

No obstante, incluso el tiempo carece de sentido desde una visión transpersonal ofrecida desde *El Proyecto Atman*, donde Wilber dota de dimensión trascendente a la limitada concepción de identidad (aunque se escriba con mayúscula en “Identidad trascendente”) asociada al “ego” (muy marcado y naturalmente diferenciador):

<< Hasta la misma sensación de individualidad separada e independiente no es más que un mero sustituto de nuestra auténtica Naturaleza, un sustituto provisional de la Identidad trascendente, de la Totalidad última. Todo individuo intuye *correctamente* que su naturaleza esencial es Atman pero *distorsiona* esa intuición y la imputa a su sensación de identidad independiente. Entonces siente que su self independiente es inmortal, que es omniinclusivo, que es el centro del cosmos, que es extraordinariamente importante y *sustituye*, en suma, a Atman por su ego. >>

... “Pero” incluso alcanzado ese nivel de consciencia, “el deseo” acecha:

<< Pero, en ese mismo instante, reemplaza la auténtica Totalidad atemporal por el deseo de vivir eternamente y la unidad con el cosmos por el deseo de apropiarse de él y, en lugar de ser uno con Dios, pretende simplemente suplantarlo.

A esto, precisamente, es a lo que nos referimos cuando hablamos de la *vertiente subjetiva* del proyecto Atman. >>⁷²⁶⁴

Sin embargo, incluso en la sabiduría cósmica también surge la paradoja, que podría ser dramática, si no fuese por el humor de algún maestro relacionado con el zen (“El resplandor de esta Conciencia ... que los budas no la poseen”) que devuelve a la cotidianidad incluso esta ‘mística transpersonal’:

<< El resplandor de esta Conciencia incognoscible, incalificable y carente de obstrucciones brilla de continuo instante tras instante, como una serie infinita de estados continuamente perfeccionados,

⁷²⁶¹ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.117

⁷²⁶² WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.177

⁷²⁶³ REBOLLAR Mónica, *Arte colectivo. A cuatro manos*, Lápis nº 204, p.28

⁷²⁶⁴ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.179

cambiando constantemente y permaneciendo siempre con la misma plenitud. Parece ser el límite final de la evolución pero es –desde el comienzo hasta el final- la realidad anterior a todo estadio evolutivo. De este modo, es siempre y completamente inalcanzable puesto que siempre es ya atemporal y eterna. El hecho de que todos los intentos de alcanzarla, incluidos los llevados a cabo en el reino causal, terminen finalmente viéndose frustrados nos permite comprender que ha estado plenamente presente desde el principio, que jamás se ha perdido ni se ha recuperado, que jamás ha sido olvidada ni recordada y que existe con anterioridad a cualquier otra cosa (lo que explica que suele decirse que los individuos normales no carecen de ella y que los budas no la poseen). >>⁷²⁶⁵

... Osho descubre una suprema paradoja, una broma cósmica:

<< Cuando la risa sale del silencio no te estás riendo a costa de nadie, sencillamente te estás riendo de todo el chiste cósmico.

¡Y realmente es un chiste! Por eso yo siempre cuento chistes..., porque los chistes contienen más que ninguna escritura. Es un chiste porque todo está dentro de ti y ¡estás buscando por todas partes! ¿Qué otra cosa podría ser un chiste? (...) Tienes la fuente de todo el conocimiento y estás haciendo preguntas; posees el conocimiento de ti mismo y piensas que eres ignorante; (...) Esto es realmente un chiste y si Mahakashyapa se rió, hizo bien. >>

... “Pero” incluso esta comprensión del “chiste cósmico” no es fácil:

<< Pero excepto Buda, nadie le comprendió. Aceptó la risa e inmediatamente se dio cuenta de que Mahakashyapa lo había conseguido. La cualidad de la risa era cósmica, comprendió todo el chiste de la situación. No había nada más. Todo es como si lo divino estuviera jugando al escondite contigo. >>⁷²⁶⁶

Diferentes maestros espirituales enriquecen la visión transpersonal, así Aurobindo forma parte integrante del proyecto de Wilber: Relacionando “evolución”-“involución” y adquiere una dimensión social desde el proyecto Auroville:

<< El mismo Piaget lo deja muy claro y lo mismo ocurre con Polanyi: es imposible lógica, ontológica, psicológica o metafísicamente hablando, derivar lo superior de lo inferior. Las modalidades superiores sólo pueden emerger gracias a que, desde el mismo comienzo, se hallaban potencialmente plegadas en las modalidades inferiores y a lo largo del proceso evolutivo se limitan simplemente a cristalizar y a diferenciarse de ellas. >>

... a este respecto Aurobindo clarifica esta concepción:

<< A esto exactamente se refiere Aurobindo cuando dice: “Puesto que esa Conciencia (K.W. Brahman-Atman último) es la creadora del mundo, no puede ser sólo un estado de conocimiento sino el poder del conocimiento, ni sólo la voluntad de luz y visión sino la voluntad del poder y de las obras. Y, puesto que la mente se crea a partir de Ella (K.W. Atman), la mente debe ser un *desarrollo por limitación* de esta facultad primordial y de esta... conciencia suprema (K.W. ese “desarrollo por limitación” es precisamente la involución) y, por consiguiente, debe ser capaz de invertirse a sí misma retrocediendo a través de un *desarrollo invertido por expansión* (K.W. ésa es la evolución).” La evolución, por tanto, consiste en el recuerdo de la involución, el redescubrimiento de las modalidades que fueron replegándose en las inferiores durante la huída del alma de Dios. >>⁷²⁶⁷

Si Aurobindo en Auroville (un proyecto / obra sobre el que trataremos en el próximo capítulo como *proyecto integrado*) intenta relacionar social y espiritualmente Oriente y Occidente, podemos apreciar como Osho en Poona (y también en Oregon) intenta algo similar. Pero ahora desde la visión zen Osho nos recuerda que la citada “broma cósmica” genera una nueva actitud espiritual desde hace siglos. La risa de Mahakashyapa, que en el origen del budismo de la India perdurará en el Zen de China y Japón, fue históricamente reconocida por Buda como suprema comprensión mediando la poética de la naturaleza:

<< En los monasterios zen han estado siempre riéndose y riéndose. Sólo en el zen la risa se convierte en oración, porque Mahakashyapa lo empezó. Hace veinticinco siglos, una mañana como ésta, Mahakashyapa inició una nueva tendencia, absolutamente nueva y desconocida hasta entonces para la

⁷²⁶⁵ *Op. cit.* p.258

⁷²⁶⁶ OSHO, *Zen. Su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.29

⁷²⁶⁷ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.298

mente religiosa; se rió. Se rió de toda la tontería, de toda la estupidez. Y Buda no lo condenó; muy al contrario, le pidió que se acercara, le dio la flor y habló a la multitud. >>⁷²⁶⁸

Es decir que el Zen manifiesta el engaño proyectivo, incluso del *Proyecto Atman*, que en una “remembranza final” deviene paradójicamente no-existente y aparece digno al menos de una ‘son o / y risa’ (quizás procedente de la histórica comprensión budista):

<< En esta remembranza final, el impacto único de Dios en el Misterio absoluto y en lo absolutamente Desconocido, desarticula de una vez por todas el proyecto Atman. El proyecto Atman ha dejado de existir porque ahora sólo existe Atman, absoluto, resplandeciente, omnipenetrante, perfectamente extático en su liberación, perfectamente ordinario en sus manifestaciones, perfectamente evidente en su camino. Pero Atman es lo Invisible, lo Desconocido y lo Inefable. Es anterior a todo lo que emerge y no es sino todo lo que emerge. Por consiguiente, después de todo, es también visible. En palabras de Dogen Zenji: “¡Esa triste nube que se desplaza lentamente! / ¡Qué dormidos estamos! / Despertar, la única gran verdad: La lluvia negra cayendo sobre el tejado del templo.”

Durante eones hemos estado buscándola, durante eones la hemos estado anhelando... pero también durante eones ha estado justamente aquí: la lluvia cayendo sobre el tejado del templo...

Y puesto que sólo existe Atman, el proyecto Atman jamás ha existido. >>⁷²⁶⁹

Ken Wilber también parece sugerirnos cierta circularidad ‘final’ (en paradójica negación) puede que en sintonía con aquella citada circularidad de la doma del búfalo en diez etapas (que también apreciamos en la contemporánea disposición espacio / temporal del Centro de Interpretación del Misticismo en Avila) que significativamente ‘termina’ volviendo a lo cotidiano (naturaleza incluida) pero... ¡despiertos!

⁷²⁶⁸ OSHO, *Zen. Su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.25

⁷²⁶⁹ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.300

02.10- PROYECTACION INTEGRADA

Para concluir, ‘inicialmente’ nos planteamos una circularidad intemporal. Luego desarrollaremos una circularidad ruinosamente integrada en el ciclo de la naturaleza. Retomamos a continuación el argumento central de nuestro trabajo con las identidades asociadas a nuevas reconsideraciones semánticas, que nos orientarán hacia la forma / concepto vital de la espiral. Esta nos permitirá ir más allá de la circularidad y envolverá ‘de nuevo’ varios conceptos. En las sucesivas circunvoluciones aparece una conexión, que va más allá de la geografía Viena / América, mediando Berkeley como paradigma del nuevo mundo e histórico contexto del nacimiento de una ‘nueva era’, que nos permitirá retomar el concepto de identidad en una nueva dimensión, pluralista y multicultural.

La silenciosa reconsideración del sonido nos orienta hacia el cuerpo, que deviene integral, precisamente cuando integra la combinatoria A.D.E.N. que titula nuestro trabajo. La filosofía mística hecha tesis nos orienta hacia una ‘nueva era’ mediando la psicología transpersonal. Pero también la tesis mística se interesa por el arte y deviene hermenéutica, en correspondencia con el trasfondo de nuestro trabajo. Incluso luego esta filosofía mística, apoyada en la muerte del ego, valora el devenir de la postmodernidad hacia la *new age*, su ocaso y renacimiento como proyecto global de futuro.

Finalmente, en esta ‘conclusión’, desde una concepción holística aparecen nuevos paradigmas, surgiendo el número cuatro (en sintonía con los cuatro componentes A.D.E.N.) que media entre diferentes conceptos y dimensiones y que al final proponen un nuevo proyecto de futuro, *El Proyecto Atman* del que ahora estudiamos sus orígenes orientalistas. Proyecto cuya identidad se orienta hacia una futurible creatividad proyectiva integrada por Arquitectura, Diseño, Escultura y Naturaleza, que admite múltiples posibilidades combinatorias a explorar en el futuro.

02.10.01- Circularidad intemporal

Significativamente este último capítulo comienza por el final de un libro sobre la identidad que orienta hacia la búsqueda interior, en el centro del círculo:

<< Epílogo. *El círculo de la identidad*: El círculo es más que una imagen para ser vista con los ojos. Algunas culturas lo ven como un momento real en el tiempo: dinámico y fluido, con significado y función. Puede ser usado como vehículo para explorar no solamente el arte y la ciencia, sino también la vida en sí. >>

... y, naturalmente, el sí mismo re-aparece al final, del devenir periférico:

<< Las leyes de la identidad, forman su propio círculo, que se llena de posibilidades. Puedes entrar en el círculo en cualquier punto, arrojándote dentro o saliendo, sólo para volver a entrar en él en otro lugar o en otro momento. Al principio, el centro del círculo parece estar vacío, se diría que en realidad no existe. Pero nada puede estar más lejos de la verdad. Tú estás en el medio. Tú le das significado al círculo de la identidad. Mira suficientemente dentro y te encontrarás a ti mismo en el centro. [Fin del libro] >>⁷²⁷²

⁷²⁷² ACKERMAN Larry, *Un viaje a tu identidad*, Martínez Roca, Madrid, 2007, p.246

El “ciclo cósmico”, la “ronda de existencias” y la “reencarnación” son términos impregnados de circularidad (viciosa, incluso) en una conocida conceptualización del tiempo que realiza el hinduismo:

<< (...) el hinduismo sostiene que éste se encuentra sujeto a la ley del karma o ley del acto, (...) lo que somos hoy es el resultado de los pensamientos y las acciones de vidas pasadas y que lo que ahora pensamos y hacemos determinará lo que seremos en una encarnación futura. (...) el hombre se encuentra en un ciclo cósmico de evolución-involución, proceso en el cual el karma es el punto central que determina la ronda de existencias (*samsara*) o, en otros términos, el proceso continuo de reencarnación.>>⁷²⁷³

Otros orientalismos posteriores establecen una circularidad no viciosa, tal como propone el budismo zen mediando el concepto del no-yo (identidad / identificación):

<< Cuando ya no nos identificamos con la idea de nosotros mismos, toda la relación entre el sujeto y el objeto, el cognoscente y lo conocido, sufre un cambio repentino y revolucionario. Se convierte en algo real, una reciprocidad en la que el sujeto crea al objeto tanto como el objeto crea al sujeto. >>⁷²⁷⁴

Desde la contemporánea conceptualización escultórica se proponen dos entendimientos del tiempo, interesándonos su valoración de la visión oriental (también “válida para el mundo griego”). Es decir nos interesamos especialmente por la circular, donde ‘NO’ interesa el concepto de “meta” (en sintonía con una linealidad temporal “a partir de san Agustín”) que naturalmente deviene problemático:

<< El círculo y la línea (o mejor, la flecha) representan dos modos de imaginar la existencia según su fin. La ley del eterno retorno para el primero (válida para el mundo griego y el pensamiento oriental), en la que el fin de una etapa y el principio de la siguiente se funden en una continua sucesión de ciclos, y la concepción histórico-lineal (a partir de san Agustín), en la que cada acontecimiento es único, irrepetible, irreversible y que aboca supuestamente a un desenlace. Tales fueron las adscripciones a las que Oriente y Occidente deben su particular visión del tiempo (ya sea cósmico, religioso o humano) >>

... pudiéndose observar que el concepto de “meta” se enfatiza en la otra concepción:

<< La opción histórico-lineal sin duda contiene el concepto de progreso en su esencia, y por tanto también la existencia de un objetivo a cumplir, el tiempo concebido como una carrera, continua y sin repetición, hacia una meta. >>⁷²⁷⁵

El devenir (“transformación”) forma parte de la identidad del tiempo en el “hinduismo”, conformando una sofisticada concepción (sorprendente por su antigüedad):

<< El hinduismo postula que el mundo ha existido siempre y que se encuentra en un proceso constante y gradual de transformación. (...) la eterna existencia del mundo atraviesa por ciclos cósmicos que comprenden millones de años, en los que se presentan períodos de expansión (*kalpa*) y períodos de reabsorción (*pralaya*). El período de expansión se subdivide en cuatro edades o etapas: la edad de oro (*kritayuga*) en la que todo es perfecto y la vida del hombre es larga y abundante, la edad de plata (*dvaparayuga*) que corresponde al momento en el que todo está dividido por la mitad, incluyendo la vida humana, y la cual el mal y el bien se equilibran, y la edad de hierro (*kaliyuga*) fase en la que solamente queda un cuarto que es bueno, la vida del hombre se acorta y el universo se dirige hacia la reabsorción cósmica. >>⁷²⁷⁶

Otros autores orientales contemporáneos nos proponen otros tiempos, para una *nueva era* superadora de ilusionismos separativos:

<< 1. ESPACIO-TIEMPO ORGÁNICO VERSUS ESPACIO-TIEMPO MECÁNICO

⁷²⁷³ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.100

⁷²⁷⁴ WATTS Alan, *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1984, p.148

⁷²⁷⁵ MATIA MARTIN Paris, *Tiempo*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.72

⁷²⁷⁶ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.99

El espacio y el tiempo mecánicos son lineales, homogéneos, separados y locales. (...) Es el espacio-tiempo de la instantaneidad gélida abstraída de la plenitud de los procesos reales, como una especie de imagen inmóvil sacada de una mala película, que en sí misma es una pobre simulación de la vida. (...) Cuando superamos la ilusión impuesta de la separación entre las cosas es cuando el artista-científico entra en el dominio de la creatividad y de la comprensión real, que es el dominio del espacio-tiempo orgánico.>>⁷²⁷⁷

El arte contemporáneo desde su nueva contemplación de la naturaleza (aquí “el desierto”), nos devuelve al aquí y ahora (como el zen), evidenciando el ilusionismo temporal al des-integrar pasado, futuro y presente:

<< El desierto americano parece ser el lugar donde pasado y futuro se desintegran en el presente; también es el lugar donde lo primitivo y lo futurista habitan la monumentalidad. >>⁷²⁷⁸

Enlazando con la circularidad del devenir, tratada en el capítulo anterior, nos interesa ver que la misma idea (‘nuestra’ titular “proyectación integrada”) aparece al comienzo y final del libro de Quaroni. Por lo tanto, reiniciamos la circularidad conceptual con la primera lección sobre arquitectura, en cierto sentido equiparable a la oriental doma del búfalo en diez etapas (aquí ocho) antes citadas:

<< *Lección primera - La proyectación integrada*: Desde el punto de vista del político, la arquitectura es el resultado, (...) del uso que el poder hizo de un determinado período del territorio y de las actuaciones sobre él.

Vista con el ojo del historiador, la arquitectura es también la documentación de las capacidades de una cultura para representarse a sí misma.

Examinadas con la óptica selectiva del historiador del arte, la arquitectura es, sobre todo, una de las manifestaciones del genio artístico de quien trabajó mejor que otros en un determinado período. Al crítico le interesan las realizaciones en sus valoraciones relativas, independientemente o casi de los procedimientos empleados y de la historia de su proceso proyectual (...) >>⁷²⁷⁹

Después de esta disciplinar lectura múltiple e “integrada” surge naturalmente (“actividad natural”) la identidad del arquitecto, también interesado por la artesanía y el arte desde el concepto del “oficio” (“de proyectista”):

<< (...) la arquitectura debería interesar, (...) como el resultado de una actividad natural del hombre que trata de proceder a humanizar el espacio natural con los medios que la cultura a que pertenece pone a su disposición. (...) sirviéndose, según los casos, de particulares figuras profesionales: artesanos, maestros de obras vinculados a un grupo especializado y organizado, funcionarios de corte o de la república de administración, artistas, profesionales, empleados.

En cualquier caso todos ellos siempre tuvieron algo en común: el oficio. Y de las “reglas del arte”, es decir, del oficio de proyectista, tomado en primer lugar en un sentido más estricto y luego en un sentido más amplio. >>⁷²⁸⁰

... sin embargo, en la modernidad histórica (la del capitalismo) el oficio deja paso al exclusivo beneficio (de la industria). Aunque, frente a un ciego consumo, el arte (contemporáneo y consciente) apunta a cierta sensibilidad ética:

<< El estado capitalista industrial y empresarial confiere una importancia abrumadora a la producción y el consumo de bienes. (...) Dado que el socialismo —o la organización de la producción por parte de los productores para alcanzar valores sociales positivos más que para conseguir un beneficio de la creciente producción de artículos de consumo— ya no es una perspectiva de futuro (...) >>

⁷²⁷⁷ MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 Spirals, p.150

⁷²⁷⁸ PONTE Alessandra, *La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV.

Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo, Macba, Barcelona, 2000, p.97

⁷²⁷⁹ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.15

⁷²⁸⁰ *Ibidem*.

... y Robert Morris, citando a Enzensberger (*Political Ecology*, 1979), niega el consumista proyecto de futuro, que se evidencia dotado de viciosa circularidad:

<< “El afán de poseer artículos de consumo, con toda su ceguera, es una consecuencia de la producción misma de artículos de consumo.” >>⁷²⁸¹

Desde la filosofía más contemporánea también se crítica irónicamente el fragmentario círculo evolutivo occidental de la “modernidad”. Consecuentemente se manifiesta en indispensable devenir desde la post-modernidad hacia una nueva era, con la “integración” de “mente”, “cultura” y “naturaleza”, defendida por Wilber bajo el concepto del Gran Tres (que seguiremos descubriendo):

<< (...) hablar de modernidad es lo mismo que hablar de ironía. (...) el marco de referencia descendente destruyó el Gran Tres (destruyó la mente, la cultura y la naturaleza) y perpetuó su disociación, su falta de integración, sembrando la tierra con sus fragmentos. Y esa reducción o fragmentación no sólo afectó a Gaia, la naturaleza, sino que también tuvo sus efectos sobre la conciencia y sobre la cultura.

(...) En esta modernidad que se ha vuelto levemente loca no podemos reunificar la cultura, la naturaleza y la conciencia, no podemos reintegrar la naturaleza, la moral y la mente.

Pero sólo en la integración del Gran Tres (...) y no el predominio de uno cualquiera de sus dominios, podremos hallar la salvación. Mientras sigamos viviendo dentro del chato marco de referencia descendente del mundo, esta integración resultará imposible. >>⁷²⁸²

Como ‘contribución’ a este concepto transpersonal de integración, el artista contemporáneo (Morris) que se interesa por la naturaleza propone, frente a la moderna apología del fragmento, una valoración sistemática del “todo”:

<< El rasgo estructural más característico de la aplicación tecnológica es la fragmentación: obviamente, el del pensamiento ecologista es el contrario. La misma naturaleza del concepto ecológico implica considerar cualquier sistema como un todo. >>⁷²⁸³

... y precisamente sobre la integración de los fragmentos ‘trata’ también (con cierta “trascendencia”) la psicología transpersonal:

<< (...) la trascendencia es, de hecho, la única alternativa de que disponemos para reagrupar e integrar los fragmentos del colapso del Kosmos (...) >>⁷²⁸⁴

La gran capacidad de “autodestrucción” real de la modernidad se evidencia ‘sólo’ comparable a la mítica concepción oriental de Shiva (representado como el danzarín Nataraja, que volveremos a recordar con Coomaraswamy) como destructor cósmico, que lleva a Morris a preguntarse, desde una perspectiva de la naturaleza del arte, por las “condiciones morales”:

<< ¿O acaso el arte está por encima del bien y del mal? Puede florecer y florece en las peores condiciones morales. Tal vez porque es amoral puede relacionarse con cualquier tipo de extremo social. (...) se filtra inevitablemente en los rincones más contrarios, toca el nervio más inhibido, encuentra y mantiene lo contradictorio sin esfuerzo. El arte siempre ha sido una fuerza muy destructiva. El mejor ejemplo es su capacidad constante de autodestrucción: en el hundimiento de la modernidad se convirtió en un conjunto de reglas establecidas que racionalizaban el proceso, un estilo de vida. El arte siempre ha sido dependiente o ha servido a una serie u otra de fuerzas, sin tener demasiado en cuenta la moralidad (faraón, Papa, nobleza, capitalismo). >>⁷²⁸⁵

⁷²⁸¹ MORRIS Robert, *Notas sobre el arte como regeneración de la tierra* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.85

⁷²⁸² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.363

⁷²⁸³ MORRIS Robert, *Notas sobre el arte como regeneración de la tierra* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.83

⁷²⁸⁴ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.364

⁷²⁸⁵ MORRIS Robert, *Notas sobre el arte como regeneración de la tierra* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.92

También “desde el punto de vista del mito” la modernidad (que Wilber valora) aporta “buenas noticias”, incluyendo términos como moral y arte, además de ciencia, desde la discusión de una histórica integración-fusión:

<< Según teóricos como Weber o Habermas, por ejemplo, la modernidad logró, por primera vez en la historia, diferenciar completamente el Gran Tres; es decir, diferenciar el arte, la moral y la ciencia o el yo, la cultura y la naturaleza. A partir de entonces, esos dominios dejaron de estar fundidos y confundidos sincréticamente.

Los modernos solemos dar por sentado que esta diferencia es un hecho y tendemos a olvidar que, desde el punto de vista del mito, el arte y la ciencia y la moral religiosa se hallaban indisolublemente fundidas. ¡No digo que estuvieran integradas sino que estaban fundidas, algo, completamente diferente! >>⁷²⁸⁶

... por otra parte, en la contemporaneidad surge un nuevo escenario, orientado hacia una nueva ecología del arte pero también del diseño, que reconsidera la naturaleza de la circularidad:

<< En la base de todo está la necesidad de reconocer que el conjunto de la producción humana debe introducirse en ciclos de transformación de la materia y de la energía que, en perspectiva, molesten lo menos posible a la propia producción y reproducción de los ciclos naturales en los que se basa la posibilidad de nuestra existencia. >>⁷²⁸⁷

... y que conlleva la necesidad de adecuar el diseño a la “actividad cíclica” de la naturaleza, que deviene manifiesto proyectivo:

<< Este libro pretende estimular nuevas maneras de pensamiento, mostrando un enfoque ecológicamente plural ante el diseño, que aliente a las personas a pisar con más suavidad para que las generaciones futuras puedan heredar un planeta en buenas condiciones. (...) Algunas soluciones demuestran una gran conciencia de las estrategias de adaptación de la naturaleza, así como de la actividad cíclica de la biosfera (las partes vivas de nuestro planeta), mientras que otras reconocen el valor de los materiales y productos originados en la tecnosfera (las partes de la Tierra que han sido sintetizadas por la capacidad tecnológica humana). >>

... consecuentemente sincretismo y pluralismo surgen como nuevos valores:

<< Un tercer grupo de soluciones combina lo mejor de la biosfera y la tecnosfera en productos y materiales que al final de sus vidas se desarmen fácilmente, y se devuelven a la «esfera» adecuada. (...) El pluralismo ecológico es evolución y revolución. >>⁷²⁸⁸

... y, de un manifiesto de diseño ecológico que tiñe de “verde” el futuro, se desprende naturalmente cierto concepto de identidad asociado a la idiosincrasia:

<< La selección de productos y materiales hecha para este libro es totalmente personal y probablemente idiosincrásica, ya que representa una mera fracción de realidad, contemplada desde un momento particular. Sin embargo, existe un vínculo entre todos los productos y materiales elegidos, y es que cada uno de ellos constituye un intento de mejorar el statu quo (...) Cabe esperar que este libro resulte de ayuda para distribuir este futuro mejor y más «verde» de manera más igualitaria. >>⁷²⁸⁹

Otros autores también reivindican la necesidad de una “nueva definición del diseño”, más humanista (integrada en el “universo”) y ecológica, en la que el concepto del “sí mismo” tenga sentido (veremos que ‘trascendente’) con una valoración procesual (no “historicista” / “fragmentaria”) y preeminente del concepto de proyecto (“previsible”):

<< El diseño tiene que interpretarse como un proceso que forma parte de la existencia humana, del pensamiento y los actos del hombre, y, que es consecuencia de su compleja y sistemática tendencia a intentar comprender el universo y a sí mismo, a vislumbrar cuál es su misión dentro de él y, sobre todo, a

⁷²⁸⁶ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.174

⁷²⁸⁷ MANZINI Ezio. *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.107

⁷²⁸⁸ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.5

⁷²⁸⁹ *Ibidem*.

explorar y transformar su entorno con la intención de resolver sus necesidades de una forma controlada y previsible. Más allá de una visión historicista estricta, hegemónica y fragmentaria del diseño, proponemos una óptica de base humanística y antropológica. >>⁷²⁹⁰

Si hemos visto que desde la psicología transpersonal se cuestionaba la modernidad, nos damos cuenta de que la posmodernidad ‘por definición’ (dinámica sucesoria) también lo hace. Pero Wilber, desde una valoración inicial de la Ilustración, encuentra que la misma posmodernidad también es cuestionable por su concepción regresiva, pero sobre todo por su egocentrismo, una actitud problemática para la consecución de una auténtica identidad:

<< (...) la superación del legado negativo de la Ilustración *no* consiste en reemplazar el atomismo monológico con el holismo monológico, (...) porque en ambos casos incurriríamos en el reduccionismo que caracteriza a la Mano Derecha (...)

No deberíamos, pues, buscar la solución *regresando* a la indisociación mítica o mágica del Gran Tres en la que el yo, la cultura y la naturaleza *todavía* no se habían diferenciado. Debemos desembarazarnos de la miseria de la modernidad (la disociación) sin renunciar, en cambio, a sus facetas más esplendorosas (la diferenciación) >>

... así que, más allá de la regresión o del reduccionismo, la auténtica “misión de la postmodernidad” es “La integración del Gran Tres“, es decir “el arte, la moral y la ciencia o el yo, la cultura y la naturaleza”):

<< (...) si la tarea de la modernidad fue la diferenciación del Gran Tres, la misión de la postmodernidad es la de llegar a integrarlo. (...)

La mayor parte del pensamiento postmoderno es regresivo y trata de salvar las disociaciones de la modernidad regresando al período anterior a la diferenciación del Gran Tres, un intento regresivo y narcisista que confiere a gran parte del “postmodernismo” su quejido egocéntrico. >>⁷²⁹¹

Queremos ahora proponer un inciso “egocéntrico” entre la modernidad y la postmodernidad a propósito del narcisismo, que hemos valorado en función de la muerte del ego y que anecdóticamente aludimos por el “obituario” de *James Masterson, psicoanalista del narcisismo*, “veterano de la II Guerra Mundial” que “dedicó su vida a aliviar los trastornos de personalidad”):

<< El psicoanalista y psiquiatra James Masterson, fallecido el 12 de abril a los 84 años, dedicó su vida a aliviar el malestar de los que sufren y hacen sufrir por su insoportable manera de ser.

Graduado en Medicina por la Universidad Thomas Jefferson de Filadelfia (...), estudió dos personalidades patológicas complementarias: los narcisistas y los *borderline* (personalidad límite). Los primeros son incapaces de amar y, para compensar este vacío, buscan desesperadamente admiración. Los segundos, carentes de autoestima, terminan enganchados a relaciones que se encargan de dinamitar con sus ansiedades y cambios de humor. Si los narcisistas usan a los demás como espejo que refleje su grandeza, los *borderline* los necesitan para conseguir lo que en el fondo desean, ser abandonados. >>

... Es interesante el concepto de “falsa identidad”, implícito en los estudios del profesor Masterson, que se concretan en “su libro más vendido” titulado *La búsqueda de la verdadera personalidad* (1988):

<< fue un importante autor de la corriente kleiniana del psicoanálisis, que se considera crucial para el desarrollo de la personalidad los primeros meses de vida, cuando el niño se relaciona sólo con la madre. Según las teorías que defendía, tanto narcisistas como *borderline* había caído en la trampa de intentar complacer a la madre a toda costa, desarrollando como resultado una falsa identidad. En sus sesiones de psicoterapia, buscaba desenterrar la verdadera manera de ser del paciente. Si con los *borderline* recomendaba la confrontación –sacar a la luz las contradicciones, aunque fuese de manera brusca-, con los narcisistas prefería la interpretación –negociar pausadamente una explicación alternativa de la realidad-. >>⁷²⁹²

⁷²⁹⁰ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.196

⁷²⁹¹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.182

⁷²⁹² CALZADA Miguel, *James Masterson, psicoanalista del narcisismo*, El País 8 mayo 2010, p.56

Otra anécdota surge desde la compilación de “varios autores” de diseño realizada por Bonsiepe. En su reconocida opinión el diseño podría estructurarse ‘consensuadamente’ en tres fases proyectivas, aspecto numérico casualmente coincidente con el concepto citado del “Gran Tres” de Wilber:

<< Los varios autores que se han dedicado a la metodología de la proyectación difieren menos en el orden secuencial del proceso proyectual que en las subdivisiones por etapas y sus denominaciones. Con independencia del grado de refinamiento en las subdivisiones, cabe establecer tres bloques de etapas: estructuración del problema proyectual (fase 1) / proyectación (fase 2) / realización del proyecto (fase 3) Cualquiera de estas tres etapas principales puede ser subdividida a su vez en una serie de pasos diversos. Del orden secuencial no habría de derivarse nunca un carácter lineal del proceso proyectual, puesto que también puede desenvolverse de manera alternativa y recurrente (...) >>⁷²⁹³

Por su parte, otros autores de diseño no olvidan la naturaleza ordenada (“la vida” y los “organismos”) y el humanismo “genérico” que se interesa por ella:

<< Hay un diseño de la naturaleza, en la medida en que ésta lucha por mantener el orden (la vida) y el equilibrio dentro del universo en el que predomina el caos; y hay un diseño representado por los organismos naturales, los cuales constituyen por sí mismos sistemas funcionales de máxima eficiencia (...) En el ámbito humano, existe un diseño humano genérico (...) >>⁷²⁹⁴

Previamente observamos que, frente a la citada organización tripartita, Bonsiepe ha estructurado una secuencia alternada de dos procesos elementales de proyectación, compartiendo con otros autores las escalas de acotación conceptual, definida como “macro y microestructura del proceso proyectual” por Bonsiepe y que es, en cierto modo, sinónimo del “comprender el universo y a sí mismo” en Viñolas:

<< (...) concluir que la macroestructura del proceso proyectual ha sido ampliamente aclarada, en tanto que la microestructura precisaría aún de mayor profundización. Por “macroestructura” se entiende la subdivisión del proceso proyectual en diversas etapas o fases. Por “microestructura” se entiende la descripción de las especificaciones técnicas empleadas en cada una de las fases. El proceso proyectual ha sido entendido como la secuencia alternada de dos procesos elementales, interrumpidos por períodos de rutina, es decir, la creación y la reducción de la variedad. >>⁷²⁹⁵

Curiosamente aparece otra concepción en diseño organizada en tres niveles, ‘de nuevo’ coincidente (sólo en número) con el “Gran Tres” de Wilber. A ‘confrontar’ con los “Tres niveles de procesamiento: visceral, conductual y reflexivo” de Norman y también de otros autores, por tratarse de una concepción “modificada partiendo de una figura de Daniel Russell”, (publicada en Norman, Ortony y Russell, 2003):

<< El nivel visceral es rápido, realiza juicios rápidos acerca de lo que es bueno o malo, seguro o peligroso, y envía señales apropiadas a los músculos (el sistema motor) y alerta al resto del cerebro. Así empieza el procesamiento afectivo. (...) El nivel conductual es el emplazamiento en el que se realiza casi todo el comportamiento humano. Sus acciones pueden ser intensificadas o inhibidas por mediación de la capa reflexiva y, a su vez, ésta puede intensificar o inhibir la capa visceral. La capa superior es la del pensamiento reflexivo. Téngase presente que no tiene acceso directo ni al *input* sensorial ni al control del comportamiento. Más bien vigila, reflexiona y trata de influir en el nivel conductual. >>⁷²⁹⁶

⁷²⁹³ BONSIEPE Gui, *Teoría y práctica del diseño industrial -Elementos para una manualística crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.151

⁷²⁹⁴ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.197

⁷²⁹⁵ BONSIEPE Gui, *Teoría y práctica del diseño industrial -Elementos para una manualística crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.151

⁷²⁹⁶ NORMAN Donald, *El diseño emocional*, Paidós, Barcelona, 2005, p.39

Estos “tres niveles” de diseño establecidos por Norman se esquematizan a nivel “visceral”, “conductual” y “reflexivo”, interesándonos su incidencia sobre el sí mismo (aquí como “imagen de uno mismo”) desde el “diseño reflexivo”:

<< Los modos en que los tres niveles interactúan son complejos. Con todo y, a efectos de aplicación, cabe hacer algunas simplificaciones muy útiles. (...)

Los tres niveles se pueden hacer corresponder de la manera siguiente a las características del producto:
Diseño visceral > Apariencia / *Diseño conductual* > El placer y la efectividad del uso / *Diseño reflexivo*
> Imagen de uno mismo, satisfacción personal, recuerdos >>⁷²⁹⁷

Desde la arquitectura también se toma (indirectamente) en consideración el concepto del sí mismo, pero aquí como ensimismamiento distorsionador, paradójicamente incluso desde la pedagogía universitaria, (puesto que etimológicamente debiera ser universal), partiendo ya ‘vitalmente’ desde el “propio entramado cultural”:

<< (...) cada uno de nosotros procede empíricamente, intentando “organizar” entre sí las informaciones que, poco a poco, desde el día de nuestro nacimiento, vamos acumulando a granel en el almacén de la memoria.

A ayudar en esta organización debería tender la educación, la de la escuela primaria y secundaria, y la universitaria más tarde. También para la formación del arquitecto es necesaria una “disciplina” didáctica que sepa construir en el estudiante esa parrilla que necesita para orientarse en la adquisición de las informaciones y de las experiencias.

(...) en la arquitectura, además de la necesidad de relacionar la cultura disciplinar de la materia con la cultura más vasta que uno posea -y en la que la arquitectura debe colocarse en su justo lugar-, existe la necesidad de evitar reducir la arquitectura a una parte sola de ella misma. >>⁷²⁹⁸

También partiendo del concepto de “ciclo vital” aparecen cinco fases en el diseño ecológico que, arrancando con la “fase de pre-producción”, engloban otras directrices:

<< Se han agrupado según las cinco fases del ciclo vital: la pre-producción, donde queda incluida la selección de materiales; la manufactura, producción o fabricación; el transporte; la funcionalidad y el uso; y el final de la vida / fase de recogida.

1. Fase de pre-producción: Anti-envejecimiento: un diseño de fácil reparación, mantenimiento y ampliación, de modo que ni los caprichos de la moda ni los avances de la tecnología lo hacen envejecer.

Anti-moda: un diseño duradero, que no es de última moda.

Desmaterialización: el proceso de convertir productos en servicios (...) >>

... valorando la participación colectiva, incluso de “otros diseñadores”:

<< *Diseño de acceso abierto:* un diseño que permita que otros diseñadores vean la configuración y codificación de hardware, software (...)

Diseño universal: (...) servirán para una amplia gama de usos finales.

Producto reutilizable: un producto que se puede volver a usar al final de su ciclo de vida (...).

Recogida del producto: un sistema en el que los fabricantes se comprometen a recoger cierto producto cuando éste ha alcanzado el final de su vida útil (...) Esto puede alterar en profundidad la esencia del diseño (...) >>⁷²⁹⁹

Bonsiepe dota de perspectiva histórica (“Metodología clásica y alternativismo”) a estos planteamientos del diseño, que evidencian una visión ensimismada y que le llevan a proponer (proyecto y obra) una alternativa valorando “la Periferia”:

<< (...) hay que admitir ciertas omisiones; algunas pueden ser fácilmente subsanadas; por ejemplo, las metodologías de la década de 1960 no dieron particular énfasis en criterios de diseño, tales como: -contaminación ambiental / -uso de recursos no-renovables / -consumo de energía y reciclaje de materiales / -uso de mano de obra en vez de bienes de capital.

⁷²⁹⁷ *Op. cit.* p.54

⁷²⁹⁸ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.16

⁷²⁹⁹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.327

(...) Menos se preguntaron todavía si la diferencia entre diseño del Centro y diseño de la Periferia no implicaría una metodología diferente o por lo menos algunas modificaciones. La metodología se presentaba con cara absolutista, y hasta el momento no ha sido relativizada como fenómeno histórico. Su contexto histórico de origen fue constituido por algunos países capitalistas de mayor desarrollo industrial(...) >>⁷³⁰⁰

Como aquí no pretendemos valorar las fases (ver capítulo anterior) sino acotar el campo y enfatizar / negar la meta, nos interesamos finalmente por la arquitectónica “lección octava” y última de Quaroni que orienta hacia la proyectación “integrada”, incluyendo “las tres componentes vitruvianas”:

<< En estas pocas y esquemáticas lecciones sobre la proyectación habíamos partido reduciendo y limitando las informaciones de base: - a la arquitectura entendida en sentido estricto (...) / - a la proyectación “tradicional” (...) / - a la proyectación de sistema de construcción a realizar artesanalmente (...) / - a las nociones que interesaban a la proyectación arquitectónica “integrada”, es decir, la proyectación que coloca en el mismo plano, precisamente para integrarlas y superarlas en el resultado último de la arquitectura realizada, las tres componentes vitruvianas del uso, de la tecnología y del control estético. >>

Al final “la calidad proyectual y su control” requieren una previa anulación de las “unidades autónomas”, que naturalmente inciden sobre la concepción misma de los términos identidad / ego (“anulándolos”):

<< Hemos puesto en sucesión las distintas partes de un razonamiento unitario porque es necesario adquirir una verdad cualquiera por partes, antes de integrarlas en sí en el discurso unificado que anula las partes mismas y las resuelve en el resultado final, que es un acervo de elementos y de coágulos diferentes, y al mismo tiempo una unidad final, orgánica, que engloba y homogeneiza a todos, anulándolos como unidades autónomas. >>⁷³⁰¹

Naturalmente las alternativas pasan por la ‘des-profesionalización’ del diseño que, evidenciándose egótica, necesitaría de una urgente participación del usuario (“masa amorfa de consumidores”):

<< El adjetivo alternativo señala una opción y decisión por algo diferente del statu quo. En relación al diseño puede asumir diferentes connotaciones:

-proyecto de *productos alternativos*: en vez de la milésima variante de un televisor o de una silla, diseñar productos no tradicionales; (...) en vez de productos alienantes, proyectar objetos convivenciales (I. Illich); >>

... valorando también la “naturaleza”, aunque Bonsiepe no lo haga de manera programática (como otros autores citados):

<< -un *enfoque diferente de la naturaleza*, cuidando los recursos naturales, (...) un enfoque pro-rural, (...) hacia productos de larga duración (...)

-diseñar con vista a una *diferente composición de los factores de producción*, (...) que favorezcan la fabricación descentralizada en vez de la fabricación en conglomerados multinacionales;

-una actitud diferente frente a la producción y al consumo, tratando de ligar ambos para lograr *mayor autonomía en la provisión de bienes y servicios*;

-una *manera diferente de presentar y articular necesidades*: en vez de contentarse con un rol anónimo en una masa amorfa de consumidores, los individuos y grupos podrían formular sus necesidades en forma activa (...);

-un *diseño más equitativo*: (...) para reducir las desigualdades económicas;

-un diseño industrial desprofesionalizado, incorporando en el proceso proyectual al propio usuario.>>⁷³⁰²

Desde el diseño ecológico se pormenorizan algunos conceptos fundamentales de la primera fase, la más relacionada con el proyecto, la denominada “Pre-producción”.

⁷³⁰⁰ BONSIEPE Gui, *El diseño de la Periferia - Debates y experiencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.92

⁷³⁰¹ QUARONI L., *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.190

⁷³⁰² BONSIEPE Gui, *El diseño de la Periferia - Debates y experiencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.95

Apareciendo dotada de un amplio espectro de atributos alternativos, entre los que se encuentra la ligereza, que ya fue anticipada por Italo Calvino para el nuevo milenio:

<< *Pre-producción: selección de materiales: Biodegradable: (...) Componentes reciclables: (...) Convertible en abono: (...) De larga o muy larga duración: (...) Fuentes certificadas: materiales con una certificación independiente que acredita que proceden de fuentes gestionadas sosteniblemente, de materiales reciclados o que llevan una etiqueta ecológica nacional o internacional. Ligeros: materiales muy resistentes en comparación con su peso. >>*

... desde la “Pre-producción” se insiste ya sobre la materialidad que constituirá la obra, acotada por una sorprendente negación (“no mezclas”) y otra fundamental afirmación (“salud”):

<< Material único: son materiales puros, y no mezclas, lo cual facilita el reciclaje. / Materiales abundantes en la litosfera o en la geosfera: (...) / Materiales de origen local: (...) / Materiales residuales: (...) / No tóxico o No peligroso: que tienen escasa probabilidad de causar la muerte o una pérdida de salud al hombre, o de degradar los ecosistemas vivos. >>⁷³⁰³

El concepto de “volver a la naturaleza” ya está presente desde la “Pre-producción”, una concepción reiterada desde diferentes variantes del prefijo ‘re-‘:

<< Polímeros biológicos: plásticos elaborados a partir de plantas (...) convertibles en abono, pudiendo así volver a la naturaleza. / Reciclado: materiales que han sido procesados (...) y después incorporados a una nueva fabricación. / Recuperados: materiales rescatados para su reutilización al destruirse el entorno en el que se encontraban. / Renovable: materiales que se pueden obtener de recursos que absorben energía del sol, con la que sintetizan o crean materia. Estos recursos incluyen productores primarios como plantas y bacterias, y productores secundarios como peces y mamíferos. / Sostenible o de fuentes sostenibles: materiales que proceden de fuentes gestionadas que se supone que durarán mucho tiempo, o bien de fuentes renovables (...)>>⁷³⁰⁴

El carácter cíclico de la naturaleza que interesa al diseño lleva implícita una concepción global, que en cierta medida puede encontrarse en el “método global” que Quaroni propone para alcanzar una calidad proyectual ‘terminal’ en arquitectura:

<< *Lección octava. La calidad proyectual y su control. El método global*: Como hemos visto en la primera lección al hablar de las tres componentes vitruvianas, que deben ser tenidas en cuenta, conocidas y analizadas a lo largo de la elaboración de un proyecto para “componerlas” juntas a fin de anularlas posteriormente en el resultado arquitectónico, para las técnicas de elaboración también vale el *método global*: para aprender hoy una lengua se aconseja precisamente el método global, opuesto al más antiguo que consistía en analizar una a una las partes de la oración, una a una las partes de la morfología y de la sintaxis, dejando que el alumno juntase luego las palabras y frases según una *técnica aditiva*. >>

... Quaroni conecta naturalmente desde el despojamiento / ‘vacuidad’ (“técnica sustractiva”) el principio y el final del libro (de nuevo reaparece nuestra figura mítica del *ouróboros*) en circularidad no viciosa (lección octava-primer), haciéndolo “desde dentro” para captar el “espíritu” (vital incluso):

<< El método global opone a ésta una técnica sustractiva, dejando que el estudiante “entre” en el espíritu de la lengua practicándola directamente, equivocándose y corrigiéndose después poco a poco, cada vez mejor, hasta llegar a poseer “desde dentro” la estructura viva de la lengua misma. >>⁷³⁰⁵

Una concepción complementaria (“desmontaje / montaje”) que también aparece en los “procesos de producción” de cierto concepto de diseño:

<< Diseño para el desmontaje (DfD): es un método de diseñar productos que posibiliten una descomposición rentable y no destructiva al final de su vida, para que sus componentes puedan ser reciclados o reutilizados. / Diseño para el montaje (DfA): es una manera de racionalizar y estandarizar las diversas partes del producto, para facilitar el ensamblado de los diversos componentes a lo largo de la fabricación o la manufactura. >>

⁷³⁰³ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.327

⁷³⁰⁴ *Ibidem*.

⁷³⁰⁵ QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.214

... pero también después de la primera (“lección” en Quaroni) viene la segunda (“fase”) ahora de la “manufactura”, en la concepción del diseño ecológico de Fuad-Luke, cuyos procesos relacionados con la “construcción” y los “edificios” también deben ser cuidadosos, finalmente incluso con la “salud”:

<< 2. Fase de manufactura, producción o fabricación: **Procesos de producción:** Auto-montaje: (...) / Construcción ligera: (...) / Construcción simple a precio reducido: (...) / Edificios reutilizables: son edificios desmontables y modulares, que se pueden transportar y montar de nuevo en un lugar distinto. / Evitación de sustancias tóxicas o peligrosas: se trata de no incluir sustancias que puedan perjudicar la salud humana o los ecosistemas vivos. >>⁷³⁰⁶

Observamos que la “producción” también forma parte “orgánica” de la lección arquitectónica (“...octava. La calidad proyectual y su control.”) de Quaroni, que va del proyecto a la realización (‘mañana’):

<< Pero lo importante es que a la persona responsable de la coordinación siempre le queda libre cualquier otra opción, la primera de las cuales es la ordenación y la integración procesuales, reduciendo al mínimo el paso “de mano” de la operación, o por lo menos garantizando, (...) el enlace y el recíproco respeto entre las mentes directrices de cada uno de los tramos en que se haya “cortado” la orgánica secuencia análisis-concepción-proyecto-ejecución. >>⁷³⁰⁷

... también en Italia, ya en 1963, Eco ‘más allá’ de la disciplina arquitectónica contribuye con su proyecto interdisciplinar al *mundo de mañana*:

<< La investigación interdisciplinaria: Ponencia presentada el 31 de julio de 1963 en el Simposium “*El mundo de mañana*”, organizado por la Universidad de Perugia. >>⁷³⁰⁸

... mientras que las lecciones de arquitectura de Quaroni en Roma son algo posteriores (como una decena de años):

<< Las “ocho lecciones” fueron escritas como apuntes para la asignatura de Proyección Arquitectónica del tercer año, dictado en la Facultad de Arquitectura de Roma en el curso 1974-75 (...) >>⁷³⁰⁹

Eco va más allá de la arquitectura, porque se sitúa en una filosofía interdisciplinaria (“La investigación interdisciplinaria”) que se configura a modo de manifiesto sobre la búsqueda de la identidad y que deviene metodológica:

<< (...) difícil situación de un filósofo que pretende ser a toda costa un técnico del Todo (...), la solución consistiría en reducirse a ser un “técnico del detalle”. Pero técnicos del detalle son ya los científicos (...) Una de las soluciones dadas a esta crisis ya la conocemos, ha sido la decisión, por parte del filósofo, de ser sólo el metodólogo de las investigaciones sobre lo particular. Decisión fructuosa pero que, a mi entender, ha dejado al margen otro amplio terreno de investigación en el que el filósofo tenía que decir su propia palabra. >>⁷³¹⁰

Pocos años después en España otro manifiesto ‘integral’ y colectivista de origen médico propone una visión humanista interdisciplinar que valora la naturaleza y el ‘sí mismo’:

<< Integral es un primer fruto de la unión de un grupo de personas, médicos y estudiantes de Medicina en su mayor parte que, a pesar de sutiles diferencias ideológicas, se mueven en la misma dirección: aquella que conduce al equilibrio del ser humano consigo mismo y con su entorno. (...)

Es para nosotros una gran satisfacción el haber logrado un modo de trabajar abierto y plural, que permite la permanente colaboración de grupos y personas que están ahora mismo moviéndose desde los puntos de vista más dispares. >>

⁷³⁰⁶ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.327

⁷³⁰⁷ QUARONI L., *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.216

⁷³⁰⁸ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.283

⁷³⁰⁹ QUARONI L., *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.11

⁷³¹⁰ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.285

... así que la pluralidad de los aspectos vitales ‘mínimos’ deviene filosofía:

<< Hay aspectos de la existencia quizá más interesantes que el comer, respirar o relajarse. Pero mal podremos empeñarnos en otro tipo de realizaciones, si ignoramos las más elementales reglas del vivir. Es por ello que, a pesar de las reflexiones científicas, psicológicas, sociológicas, filosóficas o espirituales que se incluyen en la revista, la temática central está constituida por el estudio de la relación ser humano-Naturaleza y toda sus implicaciones: forma de vida, sistemas de curación, de alimentación, etc. >>⁷³¹¹

... finalmente se proclama una identidad ‘integral’ liberadora y conceptualmente ‘tautológica’:

<< (...) la revista no pertenece a ningún grupo y sólo se sustenta a partir de las ventas y suscripciones. “Integral” aparece porque la gran mayoría pretende olvidarse de lo evidente. >>⁷³¹²

Por su parte, Quaroni en la “Lección octava” (sobre “La calidad proyectual y su control”) y última, añade el término “integrado” al citado “método global”, para dotar de una fundamental cualidad indefinible al proyecto arquitectónico:

<< (...) el *método global integrado*, es decir método inductivo que de los hechos se remonte a la ley, pero a una ley que es posible respetar y que no es posible codificar, porque queda dentro de nosotros, sin muchas posibilidades de transmisión y sin claridad racional ni siquiera para nosotros (...) >>

... y, utilizando el símil del aprendizaje de la “lengua materna”, nos aproximamos conceptualmente (y no sólo como término idéntico) al *Lenguaje de Patrones* de Christopher Alexander (que cíclicamente citamos):

<< (...) exactamente como ocurre en el aprendizaje de la lengua materna, que después, a los seis años o más, podemos analizar y descomponer en sustantivos, verbos y adverbios, hasta llegar a la razón de las palabras y hasta su estructura, pero sólo después de que hayamos aprendido bien a hablarla espontáneamente, por imitación personalizada, cada vez más personalizada, a través del método espontáneo, “global”.

(...) también la proyectación moderna deber ser integrada, no obstante deban concurrir en ella muchos, muchísimos factores, técnicos y no técnicos. >>⁷³¹³

Por tanto, conceptos como “integral”, “global” e “interdisciplinar” entran a formar parte del lenguaje proyectivo, incluso a nivel de “investigación”:

<< (...) otro discurso posible que permite al filósofo, si no hablar del Todo, si satisfacer su “vocación” de generalización de los problemas, es la *investigación interdisciplinar*. (...) toma nota de los estudios realizados por las distintas disciplinas y trata de reducir los diversos métodos y los distintos resultados a *modelos descriptivos*, capaces de reflejar la estructura de los distintos fenómenos analizados y de los distintos procedimientos de análisis. >>

... Eco propone cierto reduccionismo interdisciplinar como estrategia filosófica proyectiva (en sintonía con la “lingüística”, disciplina que recordamos también interesa a Oteiza) que, en cierto sentido, podría equipararse con la búsqueda de constantes intemporales (identidad) en la *filosofía perenne*:

<< Es tarea del filósofo llevar a cabo esta reducción interdisciplinar y es tarea suya poner de manifiesto, entre los modelos elaborados, *semejanzas de estructura*. (...) determinar que para reducir a modelos los fenómenos ha sido posible (o indispensable) utilizar los mismos instrumentos. Es la experiencia realizada por la lingüística al reducir las diversas lenguas, muy distintas ente sí, a modelos que mostraban el mismo tipo de relaciones. >>⁷³¹⁴

Incluso se alcanzan “resultados lingüísticos” en la arquitectura cuando “el método global” integra vitalmente “análisis” y “síntesis”, sin olvidar algunas históricas lecciones

⁷³¹¹ AA.VV. *Editorial*, Integral - Ecología, salud y vida natural, nº2 invierno 1978, p.3

⁷³¹² *Ibidem*.

⁷³¹³ QUARONI L., *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.215

⁷³¹⁴ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.286

‘escultóricas’ (“Lección octava”) fundamentadas en el trabajo sobre ‘sí mismo’ (“madurado conocimiento íntimo”):

<< El método global: Por eso estamos en contra de las reglas, de las normas y de los manuales: del análisis sólo puede nacer la síntesis si el uno y la otra se hallan insertos en un proceso cultural vivo, “en estado naciente”. Yo, arquitecto, obtendré resultados “lingüísticos” tanto mejores en cuanto más las cualidades de mi proyectación nazcan del madurado conocimiento íntimo de la arquitectura misma; conocimiento obtenido practicando la arquitectura, es decir proyectando y observando, analizando mucho, reconstruyendo personalmente el proceso estructural de edificios que por alguna razón, contingente o genéricamente cultural, me interesan y me atraen: “gran amor es hijo de gran conocimiento”, escribía Miguel Angel. >>⁷³¹⁵

Recíprocamente Eco, desde ‘la lingüística’, sintoniza con el método global y lo hace desde su propuesta de “investigación interdisciplinaria” que cuestiona la filosofía ensimismada:

<< (...) el filósofo, sometiéndose a la lección de lo particular, llevaría a cabo, interdisciplinariamente, su tarea de *técnico del Todo*; un todo que no sería una simple abstracción conceptual, sino la actividad concreta del discurso interdisciplinar (...) Lo cual a su vez exigiría que el filósofo no fuese ya un estudioso aislado, sino alguien que trabaja en continuo contacto con los demás, para verificar continuamente los modelos que elabora y determinar su validez sólo en el contexto de una actividad, abierta y progresiva, de confrontación. >>⁷³¹⁶

También la ‘re’-definición del diseño pasa por la comprensión del sí mismo (“consigo mismo”) para armonizar ser humano y naturaleza. Una lección proyectada por Viñolas como “Propuesta de una nueva definición de diseño” (‘ya’ a nosotros todas las “... propuestas para...” nos ‘re’-suenan a Italo Calvino):

<< Un proceso cultural y productivo, a través del cual el hombre resuelve de manera previsible y planificada sus necesidades, tanto biológicas como psicosociales, en un contexto determinado, interactuando con la naturaleza y consigo mismo a través de todo tipo de materiales e inmateriales, procesos y sistemas, estrategias y servicios, y estableciendo un orden humano en armonía con el orden de la naturaleza. >>⁷³¹⁷

La “investigación interdisciplinaria” de Eco, implica una actitud abierta que consecuentemente le llevaría a interesarse por la cultura India (incluso también por su “mística”), debiendo recordarse al efecto la valoración que hicimos del hinduismo respecto a su concepción cíclica del tiempo:

<< Estética india y estética occidental (1958): Creemos que esta prioridad estética de la especulación oriental se debe al hecho de haber sabido unir decididamente la experiencia poética a la mística. (...) a toda concepción, moderna o no, de la poesía como actividad reveladora, del arte como intuición creadora, debe responder necesariamente una actitud mística (...) La filosofía occidental tiene a Plotinio; (...) y si es cierto que forman parte de la estética occidental –y con plenos derechos- incluso doctrinas como la schopenhaueriana del “puro ojo contemplativo”, (...) preferimos admitir, como característica más viva de la filosofía occidental del arte, la concepción funcional, comunicativa (no reveladora) del arte y el intento continuo de hacer extensivo lo artístico y lo estético también a la actividad discursiva (...) >>

... y de manera ineludible debe reaparecer en nuestro discurso el término “iluminación” (aunque sea “de la mente”)

<< Ante esta tentación han reaccionado siempre incluso los místicos, quienes, sin embargo, admitían que las formas ejemplares de toda actividad productiva se nos daban en virtud de una cierta iluminación de la mente. >>⁷³¹⁸

⁷³¹⁵ QUARONI L., *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.215

⁷³¹⁶ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.289

⁷³¹⁷ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.199

⁷³¹⁸ ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.79

Valorándose desde la psicología contemporánea aquella concepción que el hinduismo tiene del “ciclo de reencarnaciones” o rueda del *samsara* (que ya tratamos), en tanto círculo vicioso a trascender desde la realización (obra), mediando la ética (*dharma*) y la visión lúcida (“sus sentidos le engañen”):

<< Hinduismo: El sabio de corazón buscará vivir su existencia temporal sin dejarse dominar por sus pasiones, ni permitir que sus sentidos le engañen; elige el camino de la virtud (...) Es decir, la contemplación de las virtudes o dinamismos humanos fundamentales juega un papel de enorme importancia para el hinduismo, ya que de éstas depende la total realización del hombre, que consiste en la liberación del ciclo de reencarnaciones y en la unión total y eterna con el Alma Universal. Este estado final se conoce como nirvana, etapa última que se alcanza cuando el individuo ha hallado y guardado la ley del orden moral, el *dharma* o el debe ser. >>⁷³¹⁹

El *dharma* forma parte del proyecto psicológico-filosófico transpersonal del Gran Tres propuesto por Wilber (mente, cultura y naturaleza) que deviene “espiritual” mediando una trilogía de términos orientales en interacción, como son Buda, Dharma y Shanga:

<< El Gran Tres espiritual: (...) ha relacionado el Gran Tres con las nociones del Buda (un ser espiritualmente realizado), el Dharma (la verdad que realizó) y el Shanga (la comunidad de quienes están intentando esta realización)

(...) Este es el Gran Tres cuando la evolución de la conciencia penetra en los dominios superiores, supraconscientes o transpersonales. Obviamente, esto es así si utilizamos la terminología budista, otros lo harán de otro modo. >>⁷³²⁰

El *dharma* también aparece en el nuevo “paradigma” psicológico:

<< Todo aquello que conforma la existencia se contempla como parte de un todo con un sentido de unidad que hace de la rutina cotidiana, de las actividades diarias, un todo universal. La armonía con el *dharma* es equivalente al concepto planteado por Víctor Frankl cuando habla del sentido de la existencia que se centra en el descubrimiento de la misión o deber ser individual (*dharma*) y realizarla con amor. >>

... y lo hace en relación con el “zen”, en sugerente convergencia con la “psicología transpersonal” y desde un dinámico cuestionamiento del ego:

<< Tanto el budismo Zen como la psicología transpersonal sostienen que la motivación más profunda del ser humano parte de su natural tendencia hacia la realización y la iluminación que, como motivo primordial, llega a ser mucho más fuerte que aquellos derivados de las necesidades básicas del ego (egoístas y utilitarias). El individuo es capaz de trascender éstas cuando descubre, en todas sus actividades y quehaceres, el deleite del juego en el cual todo fluye con naturalidad y espontaneidad, como lo hace el agua en el río, las notas en una sinfonía o los movimientos en la danza. >>⁷³²¹

Debiendo recordarse que si para Garza en 2005 la filosofía oriental sigue vigente, podemos encontrar unos ecos precedentes de esta valoración (mediando la “estética”) en el trabajo de Eco *Estética india y estética occidental* de 1958, incluso reconociendo también ciertas ‘contaminaciones’ místicas:

<< Un conocimiento profundo de la estética india puede enriquecernos con numerosas sugerencias; puede revelarnos analogías de actitudes y exigencias; y, por último, nos muestra cómo incluso en un clima de caldeado ambiente místico se puede conceder a la experiencia estética un carácter dialéctico estrictamente terrenal. >>⁷³²²

⁷³¹⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.101

⁷³²⁰ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.183

⁷³²¹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.136

⁷³²² ECO Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p.80

Insistimos finalmente en que el proyecto arquitectónico de Quaroni relaciona la octava (y última) con la primera lección, en una circularidad no-viciosa (concepto con el que empezamos nuestro trabajo):

<< *Lección octava. La calidad proyectual y su control. El método global:* [final del libro] Las razones más vistosas del fracaso de la arquitectura (...) hay que buscarlas en la no formada convicción, en todos, de la proyectación como un único proceso integrado, que por tanto necesita una estrechísima coordinación entre las acciones, ya sean llevadas a cabo por una, cien o mil personas: volviendo a la primera lección, concluiremos invitando a reflexionar sobre el hecho de que (...) >>

... concluyendo significativamente con un cuestionamiento del concepto de especialización (sistemáticamente ‘negado’ en nuestra tesis, por ello necesariamente extensa) y una apología de la integración proyectiva:

<< (...) aunque las especializaciones son muchas, y lógicamente están en continuo aumento, estos refinamientos no servirán para nada, es más, serán negativos a todos los efectos, incluidos los económicos, si tienen lugar fuera de la conciencia del proceso unitario de la proyectación, el cual siempre deberá tener en cuenta, incluso al proyectar la más sofisticada de las operaciones de industrialización constructiva, las opciones de que hemos hablado en las ocho lecciones con sus correspondientes interdependencias e integraciones en el proceso global. >>⁷³²³

02.10.02- Circularidad ruinoso integrada en la naturaleza cíclica

Desde una cierta proximidad al orientalismo, recordamos el trabajo de Kawamata en la Galería Annely Juda de Londres, un proceso de transformación (como Shiva en la mitología de la India) que incluye “demolición y renovación”. Lo que implica el paso por un estado de muerte-ruina que, naturalmente, viene a formar parte del proceso de/construcción-proyecto-construcción, integrado incluso artísticamente en “programas sociales”:

<< “He pensado una instalación que dé sentido a los procesos de demolición y renovación. Es como cualquier otro espacio, sugiriendo que la galería está en estado de transformación”. Con estas palabras Tadashi Kawamata definía conceptualmente su intervención en la fachada de la galería Annely Juda en el momento de su cierre antes de trasladarse a un nuevo edificio, en 1990.

(...) Fenómenos que se repiten en un circuito infinito que afecta al edificio, a la calle, el campo, la ciudad. Pero también a las formas de vida y las acciones humanas: caminar, recorrer, cruzar, construir, demoler, habitar.

(...) subyace una fuerte raigambre colectiva, trabajando en el lugar y el edificio real con grupos de gente a menudo espontánea o en programas sociales en los que el arte tiene una función creativa, restauradora y una dimensión antropológica. >>⁷³²⁴

Hundertwasser también, desde un compromiso social con la artística regeneración de los residuos (en un texto fechado a 18 de diciembre 1989), podría funcionar ‘a modo de’ Shiva regenerador en la mitología oriental:

<< “No debe tolerarse una sociedad en la que impera el principio de ‘usar y tirar’. (...) El hombre debe volver a su nicho ecológico y dejar que la tierra se regenere. (...)

Nuestras ciudades son úlceras cancerosas. Somos responsables de nuestros residuos. (...) Los desechos son hermosos. La selección y reintegración de los desechos es una actividad hermosa y divertida.” >>⁷³²⁵

⁷³²³ QUARONI L., *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1987, p.216

⁷³²⁴ SOLANS Piedad, *Tadashi Kawamata*, Lápiz 189, p.77

⁷³²⁵ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.61

El concepto de lo ruinoso se introduce en el diseño por medio de la interacción propuesta por Ezio Manzini de “el ambiente urbano y la pátina del tiempo” que valora la lejana sabiduría intemporal (el *modo intemporal* que diría Ch. Alexander respecto a la arquitectura) sedimentada por la “cultura de épocas sucesivas”:

<< (...) el ambiente urbano. Este se presenta como una sedimentación casi geológica de estratos que representan la materialización de la cultura de épocas sucesivas. (...) nuestro presente, es el resultado de la acción concomitante de factores que tienen raíces muy lejanas, que se remontan al nacimiento de las ciudades, y que se han mantenido esencialmente válidos casi hasta la actualidad. Estos factores son, por un lado los tiempos de crecimiento del ambiente urbano, y por otro los materiales y técnicas empleados.>>⁷³²⁶

Estos “tiempos de crecimiento” valorados por el diseño nos llevarán a interesarnos finalmente por el concepto del *tiempo en ruinas* que nos ilustrará el filósofo Marc Augé. No obstante, antes consideraremos otra visión de la ruina posible, desde ‘otra’ perspectiva de la arquitectura que cita el arte e incluso la naturaleza, con la reconsideración del “arte del desecho” que Lynch propone:

<< (...) una impresionante atracción turística, como las llamaradas de gas de las refinerías de petróleo son su característica más llamativa por la noche. Estos placeres deben realizarse. Se pueden dar forma a montones de basura: pirámides de botellas de plástico, marañas de radiadores oxidados. La suciedad que procede de las excavaciones de la ciudad puede decorarse; la nieve apartada y amontonada en las calles de la ciudad puede teñirse o modelarse con formas fantásticas. El color podría señalar las mezclas de los desperdicios líquidos; lo mismo que los contaminantes aceitosos forman maravillosos remolinos brillantes sobre la superficie de un río.>>⁷³²⁷

... recíprocamente desde el diseño se cita la arquitectura, por medio de la expresión “pátina del tiempo” aportado por Manzoni, quizás no muy distante conceptualmente del “análisis del deterioro” de Lynch:

<< (...) la estratificación “casi geológica” sólo puede darse si los diferentes estratos tienen tiempo suficiente para consolidarse, y si a su vez, cada estrato es dimensionalmente del mismo orden de grandeza que el precedente. (...) la percepción del tiempo y de la historia en la cultura urbana europea está ligada a la convivencia con un mundo de formas en el que se transparentan signos de épocas lejanas y, más particular y extensamente, a aquella calidad especial que podemos denominar “pátina del tiempo”.>>⁷³²⁸

Otra “pátina” también puede aparecer en la “chatarra” escultórica que es valorada desde unos presupuestos arquitectónicos que analizan el *deterioro*:

<< Normalmente no se considera que son atractivos, aunque muchos artistas se han inspirado para utilizarlos como su medio. La escultura de chatarra es ahora una forma de arte reconocida.>>⁷³²⁹

Desde el diseño encontramos anteriores concepciones valorativas de la “pátina” en correspondencia con un concepto de la sabiduría histórica del natural paso del tiempo que estudia Papanek. Un concepto históricamente precedente a la “pátina del tiempo” de Manzini, (que también valoramos en la aún más antigua estética *wabi-sabi* del zen):

<< (...) hemos producido materiales que soportan mal el paso del tiempo. Durante la mayor parte de la historia de la humanidad los materiales, al ser orgánicos, envejecían con elegancia. Los techos de paja, muebles de madera, ollas de cobre, mandiles de cuero, tazones de cerámica, y muchos más objetos, recogían pequeñas melladuras, arañazos y abolladuras, se desteñían poco a poco e iban tomando una

⁷³²⁶ MANZINI Ezio. *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.182

⁷³²⁷ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.203

⁷³²⁸ MANZINI Ezio. *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.183

⁷³²⁹ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.151

delgada pátina a consecuencia del proceso natural de oxidación. Finalmente se desintegrarían en sus componentes orgánicos. Hoy día se nos enseña que el envejecimiento (sean objetos o personas quienes envejezcan) es sutilmente malo. Nos servimos de las cosas (...) y las disfrutamos en tanto en cuanto parezca que acaban de comprarse. >>⁷³³⁰

Esta pátina de “oxidación” que Papanek valora (casi una veneración en la estética *wabi-sabi*) podría tener cierta correspondencia con el “hierro viejo” (valorado en tanto que “la chatarra es bella”). Aceptación integrada por Lynch bajo el concepto de “el arte del desecho” que afecta a Tinguely y Smithson, valorando la “mística de la tranquilidad” (en cierto modo un antecedente del actual *elogio de la lentitud*) pero valorando también la verdad (como no ocultación, implícita en ese “verse sus mecanismos”):

<< Jean Tinguely construyó máquinas que se autodestruían a partir de material extraído del vertedero. Trajo cosas muertas a la vida. “La chatarra es bella”, decía; (...) El hierro viejo tiene una forma especial y un significado que proceden de su uso anterior. (...) Le tenía especial cariño a la maquinaria del siglo XIX, por su pátina de uso (...) y su forma abierta de operar. No le interesaba la electrónica, pues no pueden verse sus mecanismos. Por otro lado, los excesos de los consumidores le desasosegaban (...) “Dejad de construir catedrales y pirámides que están condenadas a acabar en ruinas -recomendaba-, la única estabilidad concebible es la vida, el desarrollo del movimiento”. Cómo Robert Smithson se refería también a la noción mística de tranquilidad dentro de la turbulencia de los apuros. >>⁷³³¹

Desde una *ecología del ambiente artificial* Manzini también se interesa por la lentitud, antagónica de una veloz industrialización que no valora culturalmente el paso del tiempo:

<< Esta “pátina del tiempo”, no es otra cosa que la atribución de un valor cultural a esa particular y específica forma de degradación de los materiales (...)

La revolución industrial, al imponer una velocidad mucho más rápida a las urbanizaciones, al multiplicar el número de los productos en circulación y al sustituir los materiales tradicionales por los nuevos materiales, ha preparado casi durante dos siglos, dándose una fase explosiva en los últimos cincuenta años, una completa transformación de esa imagen del tiempo y de la historia que el ambiente urbano tradicional producía. >>⁷³³²

Por otra parte desde la escultura se valora la arquitectura ruinoso de la “revolución industrial”, aunque para ello Smithson le da la vuelta al concepto romántico de ruina (redefinido como “ruinas al revés”), alterando la ordenación conceptual proyecto / obra:

<< En 1967, el mismo Robert Smithson publica en la revista *Artforum* una especie de visita guiada de los Monumentos de Paissaic, una ciudad residencial de las afueras de Nueva Jersey. Hace un inventario de los monumentos-puente, de los monumentos-grandes canalizaciones, de los monumentos-depositos de arena, etc. Para él, ese inventario de los no-lugares de la sociedad industrial es una auténtica revelación: “El panorama cero parecía contener las *ruinas al revés* – es decir, todo lo que seguramente se iba a construir. Es lo opuesto a la ruina romántica, porque los edificios no *se desmoronan* y se convierten en ruinas *después* de haberse construido sino que se erigen en ruinas antes de ser construido. >>⁷³³³

Precisamente la ruina (conceptualmente reinterpretada) constituye una de las fuentes principales del trabajo de Smithson, en este sentido naturalmente interesado en “integrar el pasado y el futuro”, aunque de manera un tanto anómala:

<< (...) las fuentes de su trabajo: la ruina y la ciencia-ficción. Smithson traslada la actividad artística a la intemperie, en una especie de viaje –otra forma de reunir el tiempo y los lugares- escrupulosamente

⁷³³⁰ PAPANNEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.254

⁷³³¹ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.207

⁷³³² MANZINI Ezio, *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.183

⁷³³³ LEBOVICI Elisabeth, *Los productos de la naturaleza, La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macha, Barcelona, 2000, p.128

pensado, acompañado de un ingente equipaje intelectual (cartografía, geología, literatura), con el que busca las rutas que permitían integrar el pasado y el futuro en una especie de momento objetivo. Con esta expectativa, su viaje pone la categoría de la historia entre paréntesis al detenerse en las ruinas – interpretadas como el pasado proyectado hacia delante- y al nutrirse e inspirarse en la ciencia-ficción –el futuro prehistórico. >>⁷³³⁴

A su vez, desde la ruina arquitectónica, se cita a Smithson (al respecto paradójicamente crítico con los arquitectos), que Lynch contextualiza en el “arte del desecho”:

<< Muchos artistas han tomado posturas conscientes sobre este tema, centrando su trabajo en la belleza y la necesidad de la decadencia. Robert Smithson quería hacer que lo oxidado y lo erosionado fuera llamativo a la vista. Asoció el deterioro con el placer de vivir y describió su fascinación por las tierras baldías. Arquitectos y conservacionistas, aseguraba, valoran lo autosuficiente, las cosas ahistóricas. No prestan atención a las ruinas, a qué aspecto podría tener un edificio, una mina o una granja *después* de haber sido usados. >>⁷³³⁵

... aunque deben establecerse ciertas identidades diferenciadas entre artistas que se interesan por el concepto de ruina:

<< Esta construcción de ruinas digamos que optimizada es lo que también puede entrecruzar en unos trabajos de registro diferente como los desarrollados por Charles Simonds o Anne y Patrick Poirier.>>⁷³³⁶

Cuando Smithson trata la “poética de las ruinas”, enfatiza el concepto del devenir (en nuestro trabajo siempre con ecos orientalistas):

<< La poética de las ruinas, de larga tradición, comparte con Smithson la idea clave de interpretarlas como una expresión de la suspensión del tiempo, y eso es mucho más sustancial que el marco coyuntural en el que se basa esta idea en cada época. El sueño que crece en torno a las ruinas, desde el renacimiento hasta el romanticismo, no duda en leerlas como una “arquitectura herida” que, precisamente por esa descomposición, se convierte en la más excelente demostración de un perpetuo estado *non-finito* que permite a la misma arquitectura aprehender nuevas realizaciones. >>⁷³³⁷

Así cuando Smithson aparece citado desde el arquitectónico *análisis del deterioro* de Lynch, también se muestra, cual sabio taoísta, aceptando con “serenidad” el “cambio” continuo (o aquel “perpetuo estado *non-finito*” de Peran):

<< Deberíamos aceptar el cambio, piensa Smithson. Va de la mano con la serenidad. Las cosas fluyen continuamente de estado a estado sin retorno. En el huracán hay tranquilidad. >>⁷³³⁸

Finalmente nos interesa cómo devienen las ruinas “proyecto” artístico-arquitectónico con Smithson:

<< Así, las ruinas son las piedras –los restos- a partir de las cuales emerge y se desarrolla el impulso más auténtico para el arte de la construcción. Este carácter de proyecto de las ruinas, que desde su condición original de vestigio del pasado que anuncia el futuro, no es tan lejano como lo que proponía Smithson. (...) Para plantearlo con la perspectiva de Bataille, el crecimiento progresivo de las construcciones hacia un estado ruinoso no comporta la sustitución de la arquitectura convencional por una construcciones conscientes y efímeras, sino que este reverso representa el desarrollo del sueño más natural de la propia arquitectura. >>⁷³³⁹

⁷³³⁴ PERAN Martí, *Dibujar un mapa. La imagen dialéctica de Robert Smithson* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.58

⁷³³⁵ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.205

⁷³³⁶ PERAN Martí, *Dibujar un mapa. La imagen dialéctica de Robert Smithson* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.72

⁷³³⁷ *Op. cit.* p.58

⁷³³⁸ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.206

⁷³³⁹ PERAN Martí, *Dibujar un mapa. La imagen dialéctica de Robert Smithson* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.59

En cierta medida este proyecto de “desarrollo del sueño más natural de la propia arquitectura” parece haberse hecho obra con Hundertwasser, y, del arte de la ‘arquitectura ruinoso’ de Smithson, pasamos a una arquitectura artística dotada de identidad vienesa:

<< La gente me pregunta por qué yo me entrometo en asuntos de arquitectura. Pero, además de pintor, también soy hombre. >>⁷³⁴⁰

En su manifiesto de 1968, *Libre de Loos. Una ley que permita alteraciones individuales en los edificios o Manifiesto – boicot a la arquitectura*, ya se evidencia el cuestionamiento de la teoría de Loos. Lo hace desde la artística conciencia (“pintor”) de una identidad personal (“soy hombre”) pero también colectiva (“soy austriaco”), estableciendo mediante una ética acción / reacción ‘una conexión vienesa’ (que luego re-interpretaremos):

<< Hay otra razón muy importante por la que elijo Viena para atacar este abuso de cajas-prisiones, sobre todo porque soy austriaco. Por eso tengo una obligación moral, porque desde Austria se lanzó este crimen arquitectónico contra el mundo. Por tanto las reparaciones deben proceder de Austria. El austriaco Adolf Loos trajo esta atrocidad al mundo. Fue en 1908 con su ingenioso manifiesto titulado *Ornamento y crimen*. Lo hizo con buena intención, sin duda. >>

... no obstante, matiza la histórica afirmación de Loos, aunque crítica la ruinoso línea recta, porque la entiende antagónica de la naturaleza vegetal:

<< Es cierto que la decoración manida al uso era una mentira, pero no un crimen. No por quitar aquella decoración las casas se volvieron más respetables, Loos tendría que haber sustituido aquella estéril decoración por vegetación. Pero no ocurrió así. (...) La línea recta es el verdadero instrumento del demonio. Quien la utiliza, contribuye a la ruina de la humanidad. >>⁷³⁴¹

El interés por la naturaleza arquitectónica nos lleva a una nueva cita desde el arte a Wright, otro arquitecto histórico, a propósito del concepto de “ruina” que alcanza cierta dimensión escultórica cuando se la denomina “monumento enigmático” en la naturaleza:

<< Posteriormente, Wright utilizó una estrategia similar en la construcción de Taliesin West, su residencia de invierno en el desierto, construida años después con cimentaciones más sólidas. Pero una vez más, Wright insiste en la ligereza y en la idea de campamento. Aunque las paredes y las chimeneas están hechas de sólidas piedras de la región, unidas con cemento, las cubiertas son de un tejido poco práctico, a través del cual entra la lluvia. El tema central vuelve a ser la transitoriedad. La casa de Wright está preparada para convertirse en una ruina, en un monumento enigmático. >>⁷³⁴²

Por otro lado, Leon Krier se interesa por otra escala de ruina, aquella de escala arquitectura / ingeniería que es recuperada humanamente para la naturaleza:

<< El plan de Leon Krier para la reutilización del nudo de la autopista Atenas-Pireo crea un jardín público construido a partir de una serie de islas verdes conectadas por puentes. >>⁷³⁴³

Otra artística recuperación de un antiguo horno de pan en ruinas, acoge seis proyectos artísticos marginales (casi *margivagantes* que dirá luego Ramírez):

<< Espacio en Ruinas, futuro Espacio de Arte Garaje Pemasa (Madrid)
Es precisamente en un antiguo horno de pan en ruinas, situado en el madrileño barrio de Lavapiés, donde RMS La Asociación (...) ha comisariado la tercera edición de Puntos de Encuentro’02. Una idea que se desmarca de lo políticamente correcto (...) se ha contado con la participación de seis artistas, quienes presentan seis proyectos que giran en torno al tema del hábitat y la vivienda. Como RMS indica, “hay tres

⁷³⁴⁰ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.118

⁷³⁴¹ *Ibidem*.

⁷³⁴² PONTE Alessandra, *La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.119

⁷³⁴³ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.202

elementos que unifican los seis proyectos (...) Arruinados: la idea de ruina (tanto material como psicológica) con la que juega el propio subtítulo de la exposición (...). >>⁷³⁴⁴

A otra escala, aquella recuperación paisajística de Leon Krier no es un ejemplo único con respecto al interés por la actuación ‘naturalista’ sobre elementos de comunicación. Baird, McKay y Sampson plantean un proyecto de transformación en invernadero de una línea de ferrocarril:

<< Los arquitectos Baird, McKay y Sampson propusieron convertir una línea de ferrocarril en desuso en una ciudad de clima invernal, en una llanura, en un invernadero lineal de palmeras, enfrentándose así al clima y a su antigua función a la vez. >>⁷³⁴⁵

Volviendo al artístico Espacio en Ruinas (“antiguo horno de pan”) encontramos un ‘equiparable’ proyecto artístico de recuperación de una antigua estación de ferrocarril:

<< También Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) juega con la idea de hábitat y para ello presenta un vídeo de un proyecto realizado en colaboración con Begoña Movellán, consistente en la rehabilitación de una antigua estación de tren, situada en Fuentes de Ebro, que se acabó convirtiendo en hotel: “(...) Abrimos la estación de tren que llevaba veinte años abandonada y la convertimos en un hotel gratuito durante una semana.” >>⁷³⁴⁶

Desde la conocida filosofía de concepción global y acción local citamos en un contexto muy próximo una ruina de la arqueología industrial ferroviaria, también cruce de caminos y ecológica reconversión:

<< Diversos colectivos han solicitado que se ponga al servicio de la actual ruta verde.

Estado actual: Presenta un aspecto ruinoso, carece de cubierta y se ha detectado un abandono generalizado del inmueble y su entorno.

Uso: Fue el edificio de automotores de la estación de Olárizu del ferrocarril vasco navarro.

(...) La desaparición del viejo edificio de automotores de la estación de Olárizu del ferrocarril vasco navarro supondría “una pérdida para la memoria histórica” de Vitoria y un “empobrecimiento” del patrimonio cultural de la capital alavesa. Así lo entiende el Gobierno Vasco (...) El edificio de 1925, ahora en ruinas, formó parte de la estación intermodal de Olárizu, un complejo de importancia vital para el ‘trenico’, que reunía dos estaciones (...)>>

... y así el ruinoso oxido deviene “verde” (proyecto):

<< “Se podría usar para la vía verde del vasco navarro”, apuntan, el sendero para paseantes y bicicletas que se extiende por el antiguo itinerario de vía estrecha. “Es el punto de unión de los dos tramos de la vía verde, (...) Es el punto ideal para que en este edificio exista una instalación para el préstamo de bicicletas (...)” propone la Sociedad Landazuri. >>⁷³⁴⁷

Otros artistas ‘arquitectónicos’ en lugar de reconstruir, prefieren ‘arruinar’ la arquitectura, así Gordon Matta-Clark arranca fragmentos en una búsqueda casi religiosa de la verdad constructiva, del alma de la arquitectura:

<< Gordon Matta-Clark rajaba edificios vacíos y desechados con un corte vertical, para dejar al descubierto su historia o “alma”, una vista fascinante que sólo disfrutamos fugazmente en el caos de una demolición urbana. Un arte del *collage* temporal que utiliza fragmentos de lo viejo en contraste con lo nuevo para acentuar nuestra percepción de ambos. >>⁷³⁴⁸

“Construcción” / “destrucción” se integran en la ‘anarquitectura’ de “función social” de Gordon Matta-Clark:

⁷³⁴⁴ PARDO Tania, *Arruinados*, Lápiz 189, p.87

⁷³⁴⁵ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.204

⁷³⁴⁶ PARDO Tania, *Arruinados*, Lápiz 189, p.87

⁷³⁴⁷ ALONSO Aitor, *El Gobierno vasco respalda la protección de la vieja estación de Olárizu del vasco navarro*, El Correo, 10 abril 2007, p.8

⁷³⁴⁸ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.204

<< Miembro del grupo Anarchitecture, Matta-Clark recorta en edificios aún no derruidos volúmenes sin relación con su función, seccionándolos por el centro (*Splitting*, 1974) o bien horadándolos como un queso de Gruyère, como por ejemplo en la sección cónica excavada en el interior de un inmueble condenado a su demolición de la rue Rambuteau de París, que permitía ver el Centre Georges Pompidou en el momento de su construcción (*Conical Section*, 1975). La arquitectura perforada, añadida, vaciada, deja pasar el día y la luz, todos esos huecos controlados que constituyen la escultura moderna. Pero construcción y destrucción también van asociadas a la función social de la arquitectura (...) >>⁷³⁴⁹

Por otra parte, “hacer visible la función” es otra forma de buscar la verdad y forma parte del concepto mismo del *arte del desecho* que Lynch propone:

<< (...) las catedrales cambian con el tiempo y también sus ruinas son hermosas. Si se hubieran construido teniendo en cuenta esto presente, tanto su construcción como sus ruinas podrían ser más ricas aún. Si la electrónica funciona de forma invisible y sus mecanismos están desprovistos de las formas de la intervención humana, entonces debemos hacer visible la función y darle la forma de esa intervención.>>⁷³⁵⁰

Más recientemente, en cierta sintonía con la actitud de Gordon Matta-Clark, el andaluz Chico López (Linares, Jaén, 1967) busca la verdad arrancando arquitectura, en varias fases, empezando por el dibujo en el Instituto de América (Santa Fe de Granada en enero 2007) y cuyo título / manifiesto *Parte de un dibujo arrancado de su superficie para dejar paso a la verdad*, es suficientemente explícito:

<< (...) esta transformación supone una progresión (...) hacia los verdaderos fundamentos de lo que debiera ser la creación: un continuo *re-pensamiento* del ser artista. (...) el interés (...) reside tanto en el proceso cuanto en esa “verdad” que queda apuntada y que se vislumbra al final. El creador andaluz encubre estos mecanismos de investigación bajo el aspecto de un proyecto artístico dividido en tres fases sucesivas. En el estado inicial se intervinieron los paramentos vestibulares (...) mediante un gran dibujo realizado in-situ (...) >>⁷³⁵¹

... Este dibujo arrancado de la pared tiene otros precedentes más dramáticos, utilizando el ‘arrancado atómico’ para generar un no deliberado “monumento gráfico” en ruina:

<< Un arte monumental del desecho puede parecer cercano al llanto y, sin embargo, la sátira es también una manera de otorgar significado al mundo. Las ruinas del punto crítico de la explosión atómica de Hiroshima son ciertamente un monumento gráfico. >>⁷³⁵²

Chico López arranca arquitectura, desvistiendo los atributos artísticos para dejar al desnudo la auténtica identidad, el cuerpo desnudo (del que luego trataremos):

<< La segunda fase -en apariencia, la más vehemente- le llevó a convocar una acción pública (...) en la cual él mismo arrancaba con una picola parte de ese dibujo, picando de paso la pared y dejando al aire libre los ladrillos descarnados. Esta brecha abría una terrible fractura en la composición, y de algún modo, también la desvestía de sus atributos artísticos. >>⁷³⁵³

La artística destrucción / revelación, hipotéticamente llevada hasta una radicalización del arrancado, conceptualmente llevaría a la destrucción, incluso a la muerte. Algunos artistas interesados por la naturaleza en devenir, desde la perspectiva de una nueva era ecológica, proponen incluso el reciclaje de los muertos que, desde una filosofía religiosa, requiere una previa muerte del ego:

⁷³⁴⁹LEBOVICI Elisabeth, *Los productos de la naturaleza*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.131

⁷³⁵⁰LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.207

⁷³⁵¹TORRE AMERIGHI I, de la, *Destrucción y revelación*, ABCD 763 16 al 22 septiembre 2006, p.40

⁷³⁵²LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.203

⁷³⁵³TORRE AMERIGHI I, de la, *Destrucción y revelación*, ABCD 763 16 al 22 septiembre 2006, p.40

<< Reciclar a los muertos: F.H.: Al entrar en una era ecológica, vemos que no hay residuos, nada muere, todo está continuamente vivo, sólo que se transforma en otras formas; y esto no es una filosofía religiosa, son sólo los hechos. >>⁷³⁵⁴

Pero antes de llegar a la muerte, Hundertwasser prefiere “curar” y realiza todo un pluridisciplinar manifiesto artístico-médico-arquitectónico, explícitamente denominado *El médico de la arquitectura*:

<< “Nuestras casas están enfermas desde que existen planificadores urbanos dogmáticos y arquitectos de ideas fijas. No caen enfermas, son concebidas y traídas al mundo en ese estado. Todas estas casas, que tenemos que soportar por miles, son insensibles, carecen de emoción, son dictatoriales, crueles, agresivas, ateas, lisas, estériles, austeras, frías y prosaicas, anónimas y vacías hasta el aburrimiento.” >>

... aunque el mito contemporáneo es la “funcionalidad”, que paradójicamente se evidencia insalubre:

<< “Son una quimera de funcionalidad, son tan deprimentes que los vecinos y los que pasan por allí caen enfermos. (...) Pero los hospitales también están enfermos.

Los edificios uniformes, al estilo de los campos de concentración y los barracones, destruyen y uniformizan lo más valioso que una persona joven puede aportar a la sociedad: la creatividad individual y espontánea. Si los arquitectos hubieran sabido curar estos edificios enfermos y causantes de enfermedades, no los habrían llegado a construir.” >>⁷³⁵⁵

El artista hace pública la enfermedad de las casas pero también la de los hospitales (una paradoja que ya tratamos con anterioridad respecto a la ‘epidemia’ de *legionela* originada en el aire acondicionado) y sorprendentemente esta historia se actualiza en un moderno edificio de oficinas enfermo, aunque presuma de una tersa ‘semi-circularidad Natural’ (formalización ostentosa), de excelente identidad corporativa y adecuación al entorno (como ya vimos):

<< La lipoatrofia semicircular ya suma 165 afectados en Gas Natural en Barcelona.

Las pequeñas cavidades que han aparecido en las piernas de un centenar y medio largo de empleados que trabajan en la sede central de Gas Natural en Barcelona (...) Para evitar males mayores, Gas Natural ha mandado a casa hasta, al menos el próximo lunes, al millar de personas que trabajan en su sede central de 20 pisos recién inaugurada. >>⁷³⁵⁶

... otras fuentes documentales aportan datos de especialistas y laboristas sindicales:

<< La lipoatrofia semicircular –la enfermedad que afecta a más de 150 trabajadores de la sede de Gas Natural en Barcelona- es una de las manifestaciones de la insalubridad de algunos edificios. Pero la lista de sus efectos es larga: irritación de ojos, nariz y garganta; sequedad de piel y mucosas; erupciones cutáneas; fatiga mental, somnolencia; dolor de cabeza, vértigos; mayor incidencia de infecciones de vías respiratorias altas; dificultad respiratoria, jadeo, ronquera, pitidos en el pecho, cuadros asmáticos; alergias; disfonía y tos; alteraciones del gusto y del olfato y náuseas, según la enumeración de la especialista en medicina del trabajo María Dolores Solé y el enfermero Joaquín Pérez Nicolás. >>

... insistiendo en que la problemática edificatoria es de amplio espectro:

<< En otros casos ha habido que cerrar temporalmente edificios, por ejemplo para erradicar focos de legionela o por intoxicación con los productos químicos después de un tratamiento de desinsectación, indica el miembro del grupo de Salud Laboral de CC OO Pere Creus.

(...) son una importante causa de bajas laborales, según los especialistas. La solución es complicada: los actuales lugares de trabajo dificultan la ventilación y el descanso (...) >>⁷³⁵⁷

Esta moderna problemática, que está muy generalizada, tiene su historia. Ya en 1990 (24 de enero, firma del manifiesto) Hundertwasser propuso una artística y nueva

⁷³⁵⁴ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.161

⁷³⁵⁵ *Op. cit.* p.147

⁷³⁵⁶ TOBARRA S., *Una enfermedad que viaja por los cables de la oficina*, El País 3 marzo, 2007, p.43

⁷³⁵⁷ E. DE B., *Edificios con problemas, inquilinos con síntomas*, El País 3 marzo, 2007, p.43

profesión, la de “médico de la arquitectura”, pretendiendo evitar que se arruine la salud por cierto tipo de edificios:

<< “(...) hace falta una nueva profesión: médico de la arquitectura. La única tarea del médico de la arquitectura es devolver la dignidad humana y la armonía con la naturaleza y la creación humana. Sin tener que destruir todo primero, sino mediante pequeños cambios en puntos estratégicos, y sin gran esfuerzo ni recursos monetarios. Esto incluye des-regular el curso regulado de los ríos, romper los horizontes planos y estériles, convertir zonas de suelo en superficies desiguales y onduladas, dejar crecer la vegetación entre las separaciones del adoquinado y en las grietas de los muros, donde no molesta a nadie, modificar las ventanas y redondear irregularmente esquinas y bordes.” >>

... dejando que la naturaleza también contribuya a este proyecto artístico / sanitario originario de Viena:

<< “(...) simplemente se trata de reconocer el derecho a la ventana, a plantar hierba y árboles en los tejados, a dejar que las plantas trepadoras crezcan (...)
Si dejas bailar a tus ventanas, diseñándolas en estilos diferentes, y si dejas que aparezcan todo tipo de irregularidades en fachadas e interiores, las casas se recuperarán, las casas empezarán a vivir. Cualquier casa tiene cura, por fea o enferma que esté.” >>⁷³⁵⁸

Mientras que la ‘naturaleza gaseosa’ de Barcelona parece haber localizado la problemática (lipoatrofia) “bajo las mesas”, por lo que deducimos que, si no se soluciona con prontitud, la salud podría terminar ‘bajo tierra’:

<< (...) Afecta más a las mujeres porque suelen tener más tejido adiposo en las piernas. Varios técnicos explicaban ayer que la pérdida de tejido adiposo puede deberse a la conjunción de dos factores: la sequedad del ambiente y la acumulación de campos de energía electrostática o eléctrica, según el doctor Joan Olivé, especialista en medicina del trabajo. (...)
Gas Natural está instalando humidificadores en su sede central para atajar el problema. Bajo las mesas de los empleados pasan metros y metros de cable y por eso también están aumentando las tomas de tierra. Entre hoy y mañana la empresa realizará nuevas mediciones para lograr que el lunes el millar de trabajadores vuelvan al trabajo. >>⁷³⁵⁹

... irónicamente esto no sería problema, pues nos permitiría retomar el ‘mortal / vital’ manifiesto pluridisciplinar de Hundertwasser, de planteamiento naturalmente expansivo:

<< Reciclar a los muertos: “Hoy se entierra a los muertos de manera anti-ecológica. Los muertos se pudren en un féretro a cuatro metros bajo tierra. Los raíces de los árboles no pueden regenerarse. (...) El hombre debería ser enterrado sólo a medio metro, o dos pies bajo tierra. Luego allí debería plantarse un árbol. (...) para que el árbol se beneficie de su sustancia, y lo cambie por sustancia de árbol. Cuando se visita una tumba, no se visita a un hombre muerto, se visita a un ser vivo que se acaba de transformar en árbol. Sigue viviendo en el árbol. (...) Se puede hacer un bosque bonito, (...) puede extenderse por el campo (...) Será para el hombre un parque, un lugar de recreo, un lugar para vivir (...) Un lugar fantástico para vivir en contacto con la vida y la muerte.” >>

... que tiene precedentes y que incluso se convierte en proyecto personal legalizado, tal como se reseña en una “Carta del 14 de junio de 1985, de A.G. Malcom, Ministro de Sanidad a Hundertwasser”:

<< Esta idea apareció por primera vez en su *Jardín de los muertos felices* y Hundertwasser practica lo que predica. Consiguió que un amigo suyo de Nueva Zelanda, el pintor Henry Kelliher fuera enterrado en una colina de sus terrenos en el valle de Kaurinui, bajo un gran magnolio. Hundertwasser solicitó y se le concedió permiso para ser enterrado en su propia tierra, entre los árboles que había plantado en Nueva Zelanda. >>⁷³⁶⁰

Casualmente alguno de los autores de este último icono arquitectónico ‘en la naturaleza’ (recordar la ubicación del edificio de Gas Natural en el “litoral”) ya ha

⁷³⁵⁸ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.147

⁷³⁵⁹ TOBARRA S., *Una enfermedad que viaja por los cables de la oficina*, El País 3 marzo, 2007, p.43

⁷³⁶⁰ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.164

fallecido (aunque nunca trabajase en este edificio) y por otras fuentes documentales sabemos que debido a un tumor cerebral:

<< La nueva sede de Gas Natural, una torre acristalada de 20 plantas, en uno de los iconos del litoral barcelonés. La zona donde está ahora la flamante sede de la empresa albergó durante más de un siglo la fábrica de gas, (...) La sede actual fue proyectada por los arquitectos Benedetta Tagliabue y su difunto marido, Enric Miralles. Tagliabue dijo ayer ser ajena a los problemas surgidos en el edificio y destacó que “probablemente” se deban a los campos electrostáticos de los cableados. >>⁷³⁶¹

Recordemos una paradójica cita anterior de este edificio, glosando su bondadosa “identidad” arquitectónica / urbanística (incluso su escultórica monumentalidad):

<< La sede de Gas Natural es orgánica, compleja y convulsa, una obra concebida como un monumento que sobrepasa su deber de actuar como insignia corporativa. Su objetivo no es distinguir y señalar la identidad de una compañía, sino construir una pieza que aparece en un punto de síntesis arquitectónica de un nudo convergente de diferentes fuerzas y situaciones urbanas. >>⁷³⁶²

Otra fuente documental reafirma las tesis salutíferas, recordando recientes precedentes arquitectónicos de la citada “lipoatrofia semicircular”:

<< El 30 por ciento de los lugares de trabajo son nocivos para la salud de los trabajadores. El edificio de Gas Natural en Barcelona es un ejemplo. Se necesitan normas que regulen la calidad ambiental interior. (...) Unos síntomas que en el año 1995 se detectaron también en otros novecientos empleados del banco KBC, de Bruselas. En aquella ocasión, tras las investigaciones pertinentes se determinó que los trabajadores estaban aquejados de lipoatrofia semicircular, una rara afección caracterizada por depresiones indoloras en la piel. Y la causa del elevado número de casos se relacionó con la exposición a un exceso de electricidad estática que provocaba la atrofia del tejido graso subcutáneo. >>⁷³⁶³

Recordemos que en Viena (aunque también en Nueva Zelanda) tenía su consulta el ‘doctor’ artista-arquitecto Hundertwasser pero, como ya murió, no hubiera podido solucionar la problemática Natural (de Gas...) en Barcelona, como hizo en otros edificios laborales:

<< (...) Durante este período Hundertwasser trabajó como “médico-arquitecto”, una profesión que él mismo se inventó, cuyo fin es modificar y embellecer estructuras ya existentes, estructuras estériles sin carácter ni fuerza. Con este talante Hundertwasser embelleció la fachada de la fábrica de Rosenthal en Selb [1982]. >>⁷³⁶⁴

El diagnóstico de la salud de la arquitectura que realiza la OMS, evidencia que la enfermedad tiene su sintomatología en el ‘ensimismamiento’ (o “hermetismo”) arquitectónico:

<< Los edificios modernos tienden a ser cajas herméticas. La luz, el agua y el aire llegan al interior a través de máquinas o instalaciones. Pero hermetismo no quiere decir asepsia. Ajenos a las variaciones estacionales, con sistemas de refrigeración, calefacción e iluminación artificiales, sus tripas están formadas por millones de metros de tubos y recodos que sirven como nichos para los agentes infecciosos. Incluso en entornos limpios las condiciones de estos edificios pueden originar problemas. La Organización Mundial de la Salud (OMS) recogió estas circunstancias en el síndrome del edificio enfermo. De acuerdo con la OMS, hasta un 30% de las modernas edificaciones lo sufren, y sus efectos los padecen entre un 10% y un 30% de los inquilinos. >>⁷³⁶⁵

Esta escandalosa ‘normalidad’ del 30% que hace pública la OMS, ya fue anticipadamente delatada en 1982 por el ‘doctor’ Hundertwasser, significativamente en

⁷³⁶¹ TOBARRA S., *Una enfermedad que viaja por los cables de la oficina*, El País 3 marzo, 2007, p.43

⁷³⁶² MASSAD Fredy - GUERRERO Alicia *La roca de cristal* ABCD 758 12 a 18 agosto 2006, p.39

⁷³⁶³ QUIJADA P., *Salud laboral. Cuando el edificio “enferma”*, Sábados ABC, 10 marzo 2007, p.12

⁷³⁶⁴ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.170

⁷³⁶⁵ E. DE B., *Edificios con problemas, inquilinos con síntomas*, El País 3 marzo, 2007, p.43

uno de los centros principales de esta arquitectura moderna, reiteradamente cuestionada por movimientos ecologistas (con los que colaboró):

<< Empezó a dar conferencias sobre arquitectura y medio ambiente, habló en Manila en junio, luego en Seattle y en Washington D.C. En San Francisco, del 5 al 12 de diciembre de 1982, se organizó la “Semana de Hundertwasser”, y presentó dos pósters para Greenpeace y la Sociedad Jacques Cousteau. Su conferencia sobre arquitectura más memorable tuvo lugar en San Francisco en la sede de arquitectos Skidmore, Owings & Merrill. >>⁷³⁶⁶

Por lo tanto, para evitar pasar prematuramente ‘bajo tierra’ las hipótesis médicas proponen buscar en obra soluciones a la problemática encontrada “bajo la mesa”:

<< La hipótesis que ha cobrado más fuerza en las investigaciones realizadas a raíz de todos los casos de lipoatrofia semicircular estudiados hasta ahora se relaciona con las descargas electrostáticas a través del escritorio. Por eso el tejido graso atrofiado se localiza siempre de las rodillas para arriba, en las zonas de las piernas que quedan bajo la mesa cerca de los cables eléctricos, como los muslos o incluso las caderas.>>

... En realidad con una adecuada toma de tierra la ‘circularidad’ podría ser ‘completada’ (lipoatrofia “semicircular”), utilizando el contacto vital con la Naturaleza (aportación de humedad incluida) y se restablecería la normalidad laboral. Si bien los expertos en salud nos recuerdan que el origen de la problemática estaba oculta en el proyecto:

<< Los trabajadores de Gas Natural se han incorporado de nuevo a sus puestos de trabajo, después de que la empresa aplicara las medidas correctoras adecuadas, que consistieron en aumentar el número de tomas de tierra y colocar más humidificadores en el sistema de ventilación del edificio. Algo que en opinión de Javier Torres, responsable adjunto del departamento de Salud Laboral de Comisiones Obreras, se tenía que haber previsto con anterioridad. >>⁷³⁶⁷

La “regeneración” también se produce en otros contextos. La salud en relación con el arte y la naturaleza sigue interesando en el nuevo milenio, de modo que artistas consagrados, como Robert Morris, se siguen manifestando al respecto:

<< La cuestión de la implicación potencial del arte en la regeneración de la tierra sólo puede enfocarse desde la perspectiva de la historia, los conflictos y la confusión asociados a un conjunto unánimemente amplio de temas relacionados con el deterioro de la tierra (...) Los efectos adversos sobre el medio ambiente abarcan desde los factores estéticos hasta los tóxicos. Al margen de los efectos estéticos, las excavaciones mineras de recursos naturales han provocado los siguientes peligros: pérdida de la capa superficial del suelo; erosión a causa del viento y el agua; desprendimiento de tierras; supresión de la fauna; contaminación del agua por ácidos, toxinas o mineralización; (...) >>⁷³⁶⁸

Mientras tanto la salud laboral ya tiene una denominación para el arquitectónico distanciamiento de la Naturaleza, el conocido como “Síndrome del Edificio Enfermo”, escandalosamente ‘normalizado’ en el 30%:

<< Lo ocurrido en la sede catalana de Gas Natural es un caso más de lo que se conoce con el nombre de Síndrome del Edificio Enfermo (SEE), que se calcula que afecta al 30 por ciento de los lugares de trabajo. Aunque por lo general los síntomas que provocan los edificios enfermos son menos llamativos, como enrojecimiento de los ojos, picor, obstrucción nasal, sequedad de la garganta, irritabilidad o dificultades de concentración. >>

... La solución más saludable es la más elemental, pero proyectivamente incoherente puesto que se trata de “abandonar el edificio”:

<< Pese a ser muy dispares, todas estas molestias tienen en común que desaparecen a poco tiempo de abandonar el edificio –una vez concluida la jornada laboral- y afectan al menos al 20 por ciento de la

⁷³⁶⁶ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.171

⁷³⁶⁷ QUIJADA P., *Salud laboral. Cuando el edificio “enferma”*, Sábados ABC, 10 marzo 2007, p.12

⁷³⁶⁸ MORRIS Robert, *Notas sobre el arte como regeneración de la tierra*, AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.75

plantilla. Dos requisitos que la Organización Mundial de la Salud considera indispensables para que se pueda hablar de afecciones achacables al Síndrome del Edificio Enfermo. >>⁷³⁶⁹

Por otra parte, desde el arte contemporáneo interesado por la naturaleza, se efectúa un alarmante diagnóstico social de la domesticación de la naturaleza, que quizá pronto requiera un *botiquín* (seguramente hasta *filosófico*):

<< (...) ¿no era la frontera [domesticación del “Salvaje Oeste”] lo que había forjado el carácter del ciudadano ideal de Estados Unidos? Una vez superada la gloria del victoria y la extenuante batalla por conquistar la tierra, ¿qué podía forjar el espíritu de los hombres con la misma fuerza y pureza? ¿Acaso aquellas “civilización elevada”, aquella nueva e inmensa riqueza no provocaba náusea, cansancio y derroche, debilitando la fibra de la estirpe? Así lo creía Van Dyke. En *The Money God*, de 1908, un libro donde criticaba incisivamente la sociedad americana contemporánea desde una perspectiva socioeconómica y moral, dedicaba un capítulo (apropiadamente titulado “Descontento”) a la lista de los males que afligían a los nuevos ricos: aburrimiento, vacío, neurastenia y tendencias suicidas. >>⁷³⁷⁰

También la filosofía se aproxima a la medicina, interesándose por salud espiritual, que redescubre lo ilusorio del deseo (aquí sin referente budista):

<< Deseo – “...la esencia del hombre...”: “Antes de desear ardientemente algo / se debería examinar la felicidad de aquellos que ya lo poseen.” François de La Rochefoucault, *Máximas*. (...)

El deseo provoca la ilusión de que seríamos (más) felices si simplemente tuviéramos el tiempo y el dinero necesarios para conseguir (...) Este estado que nos llena de ansiedad, y en el que la avidez se apodera por completo de nuestro pensamiento, también nos causa desasosiego. >>⁷³⁷¹

El concepto de lo ilusorio también forma parte esencial de la filosofía de Augé, interesado ‘temporalmente’ por *las ruinas y el arte*:

<< La percepción de esa distancia entre dos incertidumbres, entre dos estados incompletos, constituye la esencia de nuestro placer (...) La percepción de esta distancia es la percepción del tiempo, de la evidencia súbita y frágil del tiempo, que es borrada en un abrir y cerrar de ojos tanto por la erudición o la restauración (la evidencia ilusoria del pasado) como por el espectáculo y la puesta al día (la evidencia ilusoria del presente). >>⁷³⁷²

‘Divagaciones filosóficas’ sobre lo ilusorio del tiempo pasado (pero también del presente) que nos devuelven al problema actual del edificio enfermo (ensimismado como dijimos), que cargado de elementos artificiales y “sintéticos” se ‘proclama’ cerrado también a la naturaleza que evidentemente ya no puede circular:

<< Los problemas de salud relacionados con los edificios cada vez se dan con más frecuencia. Y es que en los últimos años proliferan las modernas construcciones cada vez más herméticas, como explica el doctor Joan Boldú del Servicio de Neumología del Hospital Virgen del Camino de Pamplona. “(...) características específicas, como los sistemas de ventilación artificial, la proliferación de aparatos de oficina (fotocopiadoras, impresoras, etc.), uso exclusivo de materiales sintéticos o sistemas de iluminación fluorescente, que generan efectos para la salud que cada vez van siendo mejor conocidos”. >>⁷³⁷³

La “salud” vista desde el arte contemporáneo se entiende en un sentido muy amplio, así por ejemplo Rockman y Dion lo valoran en cuanto “sufrimiento” humano asociable a estrategias antinaturales y que afectan necesariamente a la identidad de los seres vivos:

⁷³⁶⁹ QUIJADA P., *Salud laboral. Cuando el edificio “enferma”*, Sábados ABC, 10 marzo 2007, p.12

⁷³⁷⁰ PONTE Alessandra, *La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.103

⁷³⁷¹ SCHWARZ Aljoscha – SCHWEPPE Ronald, *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Schopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.92

⁷³⁷² AUGE Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p.31

⁷³⁷³ QUIJADA P, *Salud laboral. Cuando el edificio “enferma”*, Sábados ABC, 10 marzo 2007, p.12

<< Las especies de la estrategia de la R no son sólo significativas por el sufrimiento que han causado al hombre mediante la proliferación de enfermedades o la destrucción de cosechas, sino también porque han contribuido al drástico declive de la diversidad biológica. Definida como la diversidad y la variabilidad de los organismos vivos, la biodiversidad es un indicador de la salud y la estabilidad del ecosistema. A medida que el hombre destruye las frágiles relaciones de los ecosistemas, las agresivas especies de la estrategia R ocupan el lugar de las plantas locales y las poblaciones animales. >>⁷³⁷⁴

Así la “estrategia R”, colonizadora y destructora de los ecosistemas naturales, constituye uno de los “factores de riesgo” para la naturaleza, que Quijada también encuentra en el ecosistema artificial arquitectónico:

<< Boldú destaca como principales factores de riesgo la temperatura ambiente superior a 23 grados, humedad inferior al 40 por ciento o superior al 60, ruido, iluminación inadecuada, controles ambientales no ajustables por el usuario, amplias áreas de archivo con documentación en papel. >>

... y, como señala Vicente Picó (“presidente de la Asociación Catalana de Empresas del Síndrome del Edificio Enfermo”), es especialmente evidente cuando el concepto de ciclo de la naturaleza se entiende erróneamente (literalmente ‘circularidad viciosa’) y se reutiliza erróneamente el aire:

<< Aunque los síntomas que provoca el Síndrome del Edificio Enfermo tienen orígenes diversos, una de las causas más frecuentes reside en un mal diseño de los sistemas de climatización y una limpieza deficiente, apunta Vicente Picó (...) destaca el grado de ventilación efectiva que tenga el edificio. Por cuestiones de ahorro energético, la climatización se lleva a cabo reutilizando parte del aire interior: “Si el aporte de aire exterior no es el adecuado, habrá un defecto de oxígeno y el aire se irá ensuciando. Si el aire no está limpio habrá pequeñas partículas de polvo y otros contaminantes responsables de los sistemas SEE”.

Además en el interior del edificio puede haber compuestos orgánicos volátiles que se desprenden de pinturas, muebles fabricados con resinas o fotocopiadoras. >>⁷³⁷⁵

Esta problemática también necesita un ‘refresco’ filosófico. Revisando al efecto la historia (La Rochefoucault o Séneca) re-descubrimos la importancia esencial del “ser conscientes”, particularmente sobre el funcionamiento del “deseo”, cuya comprensión puede facilitar una saludable “tranquilidad de espíritu”:

<< Cuando, tal y como lo formuló La Rochefoucault, deseamos algo ardientemente, deberíamos primero observar los semblantes de aquellas personas que ya poseen eso que creemos nos hace tanta falta. (...) al menos igual de descontentos que sus menos adinerados conciudadanos.

“La más alta riqueza tiene quien es pobre en deseos” Séneca, *Cartas a Lucilio*, II, 21, 8.

(...) El ser conscientes de que nuestros deseos nos causan ciertos disgustos y nos impulsan a hacer ciertas cosas que exigen mucho tiempo y dedicación y (...) nos arrebatan la valiosa tranquilidad de espíritu, debería razonablemente tener como consecuencia que intentáramos reducir al máximo deseos y necesidades de ese tipo. >>⁷³⁷⁶

Históricamente, en la filosófica relación entre *las ruinas y el arte*, aparecen también las “religiones” revisadas por el “antropólogo”, interesándose Auge particularmente por las religiones no europeas, al reconsiderar su natural capacidad de sincretismo y metamorfosis:

<< En los países en los que tradicionalmente trabaja el antropólogo, las ruinas no tienen ni estatuto. Siempre tienen que ver con los europeos, que en ocasiones son sus autores, con frecuencia sus restauradores (...) Las religiones que a veces denominamos sincréticas para sugerir que combinan diversas herencias nacieron en su mayoría del contacto con Europa en todos aquellos continentes cuya colonización emprendió. Al igual que las ruinas, estas religiones no son el simple resultado de una

⁷³⁷⁴ ROCKMAN Alexis - DION Mark, *Jungla de asfalto*, AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.179

⁷³⁷⁵ QUIJADA P, *Salud laboral. Cuando el edificio “enferma”*, Sábados ABC, 10 marzo 2007, p.13

⁷³⁷⁶ SCHWARZ Aljoscha – SCHWEPPE Ronald, *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Schopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.93

sustracción, sino que presentan un conjunto de formas inéditas y evolutivas que no cesan de metamorfosearse en la mirada de quien demora en ellas. Y al igual que las ruinas, las vemos revelar también de forma progresiva su verdadera naturaleza (...) >>⁷³⁷⁷

En sintonía con esta valoración y utilizando el discernimiento filosófico de cierta enfermedad global, aparece un hito histórico de dimensión espiritual que venimos reseñando: el budismo realiza una intemporal aportación cuando experimentalmente ('científicamente') descubre que "el deseo causa el dolor":

<< Nos acercamos al modo de pensar budista, que afirma que el deseo causa dolor en cualquier caso. Según Buda, hay que buscar la causa de las penas antes que nada en el deseo. Uno de los principios de la filosofía budista reza así: "De la separación de lo que se desea vienen las penas". >>⁷³⁷⁸

Filosóficamente aparecen también las artísticas ruinas de la religión y la identidad misma del arte como proyecto ruinoso:

<< Cuando nos interesamos por la historia de Grecia, no nos extraña que el arte haya nacido de la religión (...). Siguiendo este análisis, podría concluirse que el arte se construye sobre las ruinas de la religión. Pero la experiencia etnológica poscolonial permite ir aún más lejos y sugerir que el propio arte, en sus diversas formas, es una ruina o una promesa de ruina (...) >>⁷³⁷⁹

... que, formalmente, podría sintonizar con algunas nuevas y ruinosas casas hechas de "materiales de desecho":

<< En la mayor parte de los países se encuentran casas hechas de materiales de desecho. (...) latas y botellas sobre una estructura de acero (...) >>⁷³⁸⁰

... aunque esta concepción constructiva ya se utiliza desde hace años, como sucede en una Caseta de jardín en Londres, proyectada por los arquitectos Shui-Kay Kan y Michel Poteliakhof en 1975:

<< El propósito es experimentar hasta qué punto es posible recuperar apropiadamente los desechos –de metal, cartón, papel, madera, plástico– que todas las ciudades producen cotidianamente en cantidades enormes (...) En esta pequeña casa, los dos muros portantes están formados por gruesos botes de hojalata (recipientes para alimentos recuperados de cantinas, restaurantes, etc.) unidos por cemento y rellenos de aislante, formado por recortes de papel (recuperados entre los desechos de oficina). El suelo (...) es de madera procedente de cajas de cerveza, revestido con planchas de embalaje. (...) el revestimiento interior es de cartón para embalaje. Una estructura ligera en contrachapado y metal sostiene la cubierta. >>⁷³⁸¹

Retrocediendo aun más en la historia, aparece ya en los años 20 *El arte del desecho* constituido ejemplarmente por "objetos encontrados" artísticamente, citados por Lynch desde una disciplina arquitectónica que se interesa por el *Merzbau* de Schwitters:

<< Kurt Schwitters, uno de los primeros artistas en utilizar materiales de desecho en sus obras, construyó su *Merzbau* de Hannover en la década de 1920 con madera, cajas de cartón, trozos de hierro, partes de muebles rotos, marcos de cuadros y otros objetos encontrados. >>⁷³⁸²

Aunque Lynch no cita a Duchamp, podríamos considerar que aparece implícitamente entre los precedentes conceptos del artístico objeto encontrado (*ready made*) y del "perder el tiempo" filosóficamente, que incluso:

⁷³⁷⁷ AUGE Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p.27

⁷³⁷⁸ SCHWARZ Aljoscha – SCHWEPPE Ronald, *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Schopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.93

⁷³⁷⁹ AUGE Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p.28

⁷³⁸⁰ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.80

⁷³⁸¹ CASATI Cesare, *En Londres con desechos recuperados*, Domus 553, diciembre 1975, p.30

⁷³⁸² LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.204

<< Puede ser también un placer refinado. Existe un arte de perder el tiempo: hacerlo con deleite, de forma creativa, sin complejo de culpa ni aparente esfuerzo, sin aburrirse ni producir estancamiento en la persona, sin hacer daño a otros. Se trata de un arte reservado a una pequeña parte de la clase alta. El tiempo perdido ha producido muchos placeres y algunos grandes logros culturales. >>⁷³⁸³

... este concepto de “tiempo perdido” interesa también a la filosofía de la ruina de Auge:

<< La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o el que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo *puro*, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes (...) un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte. >>⁷³⁸⁴

... y, desde el arquitectónico y occidental análisis del deterioro, el concepto del devenir (“todo cambia”) alcanza el nivel de conclusión filosófica:

<< (...) las dificultades imperantes están en nuestras mentes. Obsesionados por la pureza y la permanencia, debemos aprender a eliminar los residuos, a ver las continuidades en el flujo, las trayectorias y el desarrollo. Estas señales nos dan un punto de apoyo presente sobre el pasado y el futuro, y las cosas inmóviles, sin mezclar, no nos lo dan. Vivimos en el presente y no en el siglo XIX. Rebotante de vitalidad o glacial, todo cambia. Deberíamos aprender a encontrar placer en ello para mantener nuestra continuidad. >>⁷³⁸⁵

Cabe recordar aquí la asociación del concepto de devenir y cierto orientalismo histórico que, no obstante, permanece vigente en la India actual, particularmente en algunas zonas arruinadas por la naturaleza, lo que no impide que acojan fructíferos proyectos:

<< Hace 30 años, Auroville, situada en Tamil Nadu, en el Sur de la India, era un lugar completamente desértico, el resultado esperado de doscientos años de deforestación, pastoreo excesivo y pobre cuidado del terreno. Las fuertes lluvias monzónicas arrastraban cada año toneladas de suelo hacia la bahía de Bengal, cavando profundos y peligrosos cañones en el camino. Por su parte, el sol, golpeaba sin piedad durante la estación seca (...)>>⁷³⁸⁶

... este proyecto de ‘nueva capital espiritual’ de la India (Auroville) nos obliga a recordar el histórico / moderno proyecto de Le Corbusier para la India, entonces de reciente independencia, que nos lleva a las ruinas de esa misma Chandigarh, secretamente ajardinada:

<< En secreto, Nek Chand, trabajador de taller de mantenimiento de Chandigarh, creó su asombroso jardín de rocas con piezas rotas y azulejos de cerámica. Cuando lo descubrieron, los oficiales quisieron demolerlo pero no llegaron a conseguirlo. >>⁷³⁸⁷

Esta concepción universalista Oriente / Occidente propicia una circularidad artística y planetaria, ‘no viciosa’ (circulo vicioso). El proyecto denominado “rueda mundial” por Cunningham surge en un entorno próximo a Frank Lloyd Wright, arquitecto de las vanguardias históricas que mostró gran sensibilidad por la naturaleza. Es decir que el artístico devenir planetario de Vijali se inicia en California:

<< El primer rayo de la “rueda mundial” se encontraba en la Playa de Malibú, Vijali sentía que debía iniciar este trabajo en su región. La familia del arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright ofreció un terreno de su propiedad, en un precipicio con vistas al Océano Pacífico. Usando tierra, arena y

⁷³⁸³ *Op. cit.* p.200

⁷³⁸⁴ AUGE Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p.7

⁷³⁸⁵ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.207

⁷³⁸⁶ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.40

⁷³⁸⁷ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 34

pedrecillas marinas, doce amigos le ayudaron a crear una “rueda mundial”, con una piedra volcánica grande colocada en el centro del círculo. Vijali dice: “Un hoyo circular para el fuego rodeaba este pilar, que simbolizando la armonía de las fuerzas masculinas y femeninas en nuestra sociedad.” >>⁷³⁸⁸

Por otro lado, el concepto de circularidad también puede encontrarse próximo al diseño, manifestándose como una “eco-rueda” que aporta una concepción planetaria, dotada de “ocho estrategias” proyectivas (a modo de ‘rayos’ simbólicos en Vijali):

<< *Glosario: Eco-rueda*, o rueda de estrategia de diseño ecológico: es un modo de identificar cuáles son las estrategias más apropiadas para conseguir mejoras ambientales en productos ya existentes. Consta de ocho estrategias: 1. Selección de materiales de bajo impacto; 2. Reducción en uso de materiales; 3. Optimización de técnicas de producción; 4. Optimización de sistemas de distribución; 5. Reducción de impacto durante el uso; 6. Optimización del tiempo de vida inicial; 7. Optimización del sistema de final de vida, y 8. Desarrollo de un nuevo concepto. >>⁷³⁸⁹

Casualmente también son “ocho” los metros de escultura que Vijanli aporta en otro de sus rayos de la “rueda mundial” ahora situado en Grecia y donde la circularidad artística ‘casi’ deviene religiosa:

<< Vijai se encariñó con la Isla de Tinos y sus habitantes. En este sitio se realizan curaciones milagrosas. Bajo la iglesia ortodoxa griega de Tinos, están las ruinas de un templo griego antiguo dedicado a Dioniso. Ella escogió la Bahía de Livada como lugar para situar la “rueda mundial”. Sobre los acantilados ventosos que cuelgan sobre la bahía, Vijali creó la *Mujer hecha de cosmos*, que es una gigante azul, dedicada al viento. Ella le ofreció al fuego una escultura alta, hecha de madera flotante. Y como un saludo al agua, a la orilla del mar, Vajali esculpió una gran serpiente de granito. >>

... precisamente esta “serpiente” (que mide 8 metros) forma parte de una concepción artística ligada a la ancestral relación milagro-salud:

<< Este megalito serpentino, de 8 metros, pintado de color amarillo con esmalte para automóviles, simboliza los antiguos ritos curativos de la isla, que consistían en dormir en presencia de serpientes. También representa el antiguo nombre de la isla de Tinos, Fidusa, que significa “El lugar de la serpiente”. >>⁷³⁹⁰

Cuando se aborda un proyecto artístico como éste, parece indispensable tener un especial cuidado al actuar en el mundo. Se ha de recordar el conocido y paradigmático ‘arruinamiento’ natural de Australia:

<< En 1859 se importaron a Australia desde Inglaterra doce conejos silvestres para repoblar fincas para tramperos y cazadores. Se propagaron avanzando a una velocidad de 100 km. anuales en Nueva Gales del Sur y en treinta años se convirtieron en una plaga. >>⁷³⁹¹

... esta ‘ruina natural’ de Australia, debida a la interferencia en la circularidad de la naturaleza, es una más entre otras ruinas artificiales (de la que no escapa el “ADN recombinado”) y que son cuestionadas desde el diseño y la arquitectura:

<< Deberíamos recordar la liberación de conejos en Australia y de lagartos en Norteamérica. Uno de los argumentos para la investigación del ADN recombinado era que permitía el desarrollo de una variedad de bacteria que se comería los vertidos de petróleo. Quienes se oponían se preguntaban qué sucedería si esa variedad quedara libre y se comiera nuestras reservas de petróleo. >>⁷³⁹²

⁷³⁸⁸ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.140

⁷³⁸⁹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁷³⁹⁰ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.140

⁷³⁹¹ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.208

⁷³⁹² *Op. cit.* p.190

Proseguimos con el estudio de la artística intervención planetaria en la naturaleza (otra circularidad), que luego viene a instalarse en un bosque de China, pudiéndose apreciar que la obra de Vijali está particularmente impregnada de espiritualidad cuando el Dalai Lama participa:

<< Mientras daba una conferencia (...) en la Universidad de Kunming, China, a Vijali se le advirtió de que no intentara trabajar en un lugar público, ya que le llevaría años conseguir el permiso correspondiente. Dos días más tarde, recibió una llamada del gobierno chino. Vijali se sorprendió cuando le dijeron: “Hemos escuchado hablar de la familia mundial que está tratando de crear y nosotros deseamos saber en qué parque nacional desearías realizar tu escultura.” Esta esculpió seis enormes esculturas en una floresta con vistas al Lago Dianchin, en el Parque Nacional del bosque Xishan. La ceremonia inaugural fue televisada a nivel nacional y concluyó con el entierro de una piedra que había sido bendecida por el Dalai Lama. >>⁷³⁹³

El Dalai Lama y otras personalidades (con apoyo de la UNESCO) aparecen interesados en el planetario proyecto Auroville, físicamente situado en la India:

<< Auroville representa, por muchas razones, una exitosa historia para la sostenibilidad. Como pionera en restauración ambiental, Auroville ha ganado numerosos elogios internacionales por su innovador desarrollo en tecnología apropiada, agricultura sostenible y regeneración rural. Buque insignia del movimiento de ecoaldeas, Auroville ha recibido un apoyo unánime de la UNESCO como una “ciudad que la Tierra necesita”, siendo alabada por personajes tan ilustres como el Presidente de la India, el Dalai Lama y el Príncipe de Gales. >>⁷³⁹⁴

Como ya citamos, en Auroville el edificio emblemático y central tiene forma de cúpula (*Matrimandir*, alma de la ciudad), forma simbólica en la tradición pero también muy contemporánea, asociada a otras concepciones planetarias, como las del humanista (científico, filósofo) Buckminster Fuller:

<< En 1927, R. Buckminster Fuller (1895-1983), científico, filósofo, futurista y hombre del Renacimiento, decidió entregar su vida a la invención y creación de ideas que beneficiaran a la humanidad. Estaba decidido a aplicar los principios de la ciencia para resolver algunos problemas añejos (especialmente el de la vivienda) de la humanidad. Desarrolló el domo geodésico en la década de los años cuarenta. >>

... interpretando desde la ‘circularidad’ el principio de hacer más con menos, también ‘referido’ por otros arquitectos como Mies Van der Rohe:

<< Con la forma de una esfera parcial, está compuesto de una compleja red de triángulos. Utilizando el principio, de “hacer más con menos”, el concepto del domo ahorra tiempo y reduce el costo de materiales al encerrar el más grande volumen de espacio interior en la menor cantidad de área de superficie. >>⁷³⁹⁵

Principio que puede ser reinterpretado de muy diferentes ‘formas’, como sucede con aquellas construcciones realizadas con materiales de desecho, concretamente con “chatarra” que, no obstante, pueden generar una identidad colectiva:

<< Las torres Watts de Simon Rodia, construidas con chatarra se han convertido en un punto de referencia en Los Angeles. >>⁷³⁹⁶

La identidad entendida desde una concepción multicultural también aparece asociada a formas circulares y por extensión al intemporal “modelo mandálico”:

<< A través de los siglos, el círculo ha sido usado como elemento de diseño y modelo de las construcciones habitables como de los edificios públicos. Desde los tipis de los Sioux Lakota, en forma

⁷³⁹³ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.141

⁷³⁹⁴ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.40

⁷³⁹⁵ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.142

⁷³⁹⁶ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 35

de cono, hasta las chozas redondas de los aborígenes, el círculo proporciona una conexión con la naturaleza de la vida.

(...) el domo surgió como ejemplo de un eficiente diseño para vivir, mientras que el modelo arquitectónico del mándala tibetano fue utilizado para crear un nuevo tipo de vivienda. (...) hay quienes incorporan el pensamiento espiritual al diseño de las edificaciones. (...) los espacios que habitamos afectan a nuestro espíritu. El empleo del modelo mandálico en la arquitectura antigua y en la moderna, toca nuestro sentido del equilibrio y de la armonía. >>⁷³⁹⁷

También observamos una evolución de ciertos artistas que, por ejemplo, desde la identidad alemana derivan hacia otras identidades compartidas, como la del Tercer Mundo y la planetaria, siempre desde una concepción arquitectónica de la ruina que cita al “arte del desecho” y concretamente al Merzbau de Schwitters:

<< El uso desafiante de material recuperado para construir nuevos edificios es otro ejemplo de ese mismo arte, una propuesta lanzada por el dadaísta alemán Kurt Schwitters, cuando combinó varios objetos alemanes para construir su primer *Merzbau* (Hannover, 1923). Los ayuntamientos de la década de 1960 llevaron adelante esta tradición, con el propósito de satirizar nuestra sociedad consumista y de identificarse a sí mismos con los asentamientos espontáneos del Tercer Mundo. En sus palabras, los edificios rescatados eran un “arte muy polémico”. >>⁷³⁹⁸

Aunque no esté construido en el Tercer Mundo, puede observarse cierto paralelismo (‘literal’) en cierto arte contemporáneo ‘reconocido’ por la crítica oficial, con el actual proyecto mundial (‘casi’ *new age*) de Vijale:

<< En 1962 Walter de Maria propone el trazado de dos líneas paralelas de una milla de longitud, *Mile-Long Drawing*, en el Mohave Desert en California, que lo realiza en 1968. (...) Su sentido surge de la sorprendente mezcla de datos elementales y simples con una poética de la inmensidad y el vacío. >>⁷³⁹⁹

... esta artista de la “rueda Mundial” continua su viaje (ahora a Siberia) siempre comprometido con las culturas locales y con la ecología, desde una actitud culturalmente integradora:

<< Vijali permaneció en Buryatia, Siberia con descendientes de los mongoles. “Decidí situar la ‘rueda mundial’ en las riveras del Lago Baikal, para atraer la atención del mundo hacia los problemas ecológicos que aquejan este lago (...) Las fábricas contaminan las aguas y matan los peces y los pájaros de la región.” La gente del pueblo le ayudó a construir su rueda mientras los niños entonaban canciones tradicionales. Un cielo luminoso fue pintado en la piedra central – un umbral hacia la esperanza. Unas piedras más pequeñas forman una cruz ortodoxa rusa para integrar ambas culturas, la rusa y la de los Buryat. >>⁷⁴⁰⁰

También podría calificarse de proyecto mundial alguno de los propuestos desde el arte contemporáneo ‘oficial’. Walter de Maria, por ejemplo, concibe a “escala planetaria” y en relación con la naturaleza, aunque con sensibilidad ecológica diferente (“bulldozer” que ‘arruina’ el paisaje) a la de Vijali:

<< En *Las Vegas Piece* y en su conocido *Three-Continent Project*, el énfasis se desplaza también hacia el componente mental que genera la obra: una concepción del espacio desarrollada sobre la dirección, las elementales presencias formales, las incidencias de un recorrido o una acción durante un tiempo y la enorme escala, planetaria en *Three-Continent Project*. (...) -un proyecto de tres dibujos elementales, un

⁷³⁹⁷ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.142

⁷³⁹⁸ LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.205

⁷³⁹⁹ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación distinta*, AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.193

⁷⁴⁰⁰ CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.141

cuadrado y dos líneas, hechos con bulldozer sobre tres continentes- sólo podrá ser visualizado a través de fotografías obtenidas por satélite. >>⁷⁴⁰¹

Por otro lado, también parece conceptualmente planetaria una “solución global” concebida desde una visión del diseño sensible a la naturaleza que afirma, desde el “hermetismo”, que “los organismos son un todo integrado”:

<< La construcción de un organismo no se produce a partir de una simple suma de partes individuales, aislables y combinables entre sí, sino que todos los elementos constituyentes se condicionan unos a otros generando una relación de interdependencia. Esta característica confiere a los organismos un cierto hermetismo, en el sentido de que no podemos intervenir en ellos de una manera reduccionista o parcial (por ejemplo, en los trasplantes de órganos). (...) la integración se centra más bien en el vínculo existente entre ellas en relación con el todo. (...) conseguir la integración es algo que va más allá del análisis riguroso de la funcionalidad de cada parte por separado, (...) la integración supone una complicidad sinérgica entre todas las partes implicadas, de modo que todas se modifiquen mutuamente para contribuir a la solución global. >>⁷⁴⁰²

Concepción integradora en el diseño en sintonía con la necesidad de implicación de “todos los actores del escenario artístico”, sobre cuyo fracaso / ruina nos alerta Chico López que pone en evidencia ‘el engaño’ global. Para ello arranca artísticamente la arquitectura, en la intervención en el Instituto de América (Santa Fe, Granada en 2007), denominada *Parte de un dibujo arrancado de su superficie para dejar paso a la verdad*. También manifiesta la “ficción” artística (incluso de la misma circularidad, ‘fracasada’ por incompleta) y reactivamente sugiere una apertura (puede que hacia la espiral), al constatar ‘críticamente’ que “... no se completa en su totalidad”:

<< (...) abre un proceso reflexivo que incumbe a todos los actores del escenario artístico. Por un lado, la destrucción de parte de la obra, (...) nos desvela la voluntad de deconstrucción mítica de la ficción pictórica y, por extensión de la creativa. (...) la inclusión dentro de la propia obra -como parte de la misma- del metalenguaje informativo que la rodea, nos permite preguntarnos hasta qué punto una pieza artística en la actualidad no se completa en su totalidad hasta que no es refrendada, hasta que no es sancionada y legitimada como obra -con todas sus letras- por ese tercer estado que conforman público experto y críticos avezados. >>⁷⁴⁰³

02.10.03- Espiral evolutiva a-disciplinar

Después del estudio del círculo ‘ensimismado’ se impone el devenir hacia la espiral, naturalmente dotada de una circularidad abierta, evolutiva. Tras una histórica revisión arquitectónica observamos que espirales prestigiosas conforman parte del moderno *zeitgeist*:

<< Hemos visto como la espiral, (...) que parece tener su origen en el recorrido de los coches sobre la semiesfera del planetario Gordon Strong, era el rasgo más característico del museo de Wright, por el que puede calificarse de orgánico y, a la vez, de rígido y estructurado, mientras que el edificio de Utzon mantiene ese mismo sentido pero entendiendo la organicidad desde su lado más irregular y visceral. >>

... evidenciándose interesantes identidades históricas soportadas por la espiral:

<< (...) el de Wright es un proyecto muy emparentado con conocidas realizaciones de la vanguardia europea de los años treinta y cuarenta.

⁷⁴⁰¹ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación distinta*, AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.194

⁷⁴⁰² VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.51

⁷⁴⁰³ TORRE AMERIGHI I., de la, *Destrucción y revelación*, ABCD 763, 16 al 22 septiembre 2006, p.40

“Así como el triángulo es la mejor expresión del Renacimiento, la espiral es la mejor expresión del espíritu de nuestros días.” Vladimir Tatlin en *Merz* n° 8-9 (abril-junio 1924) p.84. Citado en José Luis Luque Blanco: *Frederick Kiesler*, p.61. >>⁷⁴⁰⁴

Tan artísticamente contemporánea como la espiral arquitectónica / escultórica de Tatlin, se propone la espiral del devenir temporal de Hundertwasser, que venimos tratando como *médico de la arquitectura* y que también así se manifiesta ecológicamente interesado por “la vida y la muerte”:

<< Pregunta: Su obra tiene elementos que se van repitiendo. ¿De dónde sacó las espirales?

HW: Tomo las espirales de los dibujos de los enfermos mentales, que representaban la vida y la muerte, lo vivo y lo animado, expresando la naturaleza y la creación. Nace de un dolor que transforma el mundo. La espiral no puede detenerse una vez que ha puesto en movimiento (...) el comienzo nos lleva hacia delante. Toda espiral contiene el elemento tiempo. Utilicé la espiral en un complejo de edificios en Francfort, en una estructura ambiciosa. >>⁷⁴⁰⁵

La ‘espiral artística’ de Mario Merz se interesa naturalmente por la matemática, valorando así al científico Fibonacci y la “energía de la naturaleza” implicada en esta serie proyectiva (“podría desarrollarse sin límites”):

<< La serie de Fibonacci es para Mario Merz un ritmo, un impulso del pensamiento, y la contempla como la expresión de una ley natural presente en el crecimiento de las plantas, en la ramificación de los árboles y en otros fenómenos. (...) la posibilidad de alcanzar cualquier dimensión y cualquier velocidad, y, (...) el misterio de una estructura numérica y colectiva que introduce el orden inmaterial en la materialidad de sus imágenes. (...) articula de forma poética el dinamismo del crecimiento y exalta una multiplicación que podría desarrollarse sin límites. Este es el tipo de vibración que Merz consigue, y (...) con el que continúa su aproximación a la profunda energía de la naturaleza. >>⁷⁴⁰⁶

También Kiesler desde una indefinible arquitectura / escultura se interesa por la espiral y naturalmente por su ‘inventor’, el científico Bernoulli, que la inmortalizó desde la tumba (literalmente) como “cambio y resurrección” a la vez:

<< Frederick Kiesler, autoproclamado parte importante de esa vanguardia, se encuentra especialmente preocupado por la consideración teórica del vacío y, a partir de ésta, de su concepción en el espacio interior de su arquitectura. El desarrollo del concepto matemático de lo infinitesimal y su aplicación al arte le llevará a pretender crear obras y espacios sin fin (*Endless*), y, como primer modo de intentar materializar estos ámbitos infinitos o no limitados, recurrirá a la forma curva y la espiral. El mismo cuenta acerca del físico y matemático Bernoulli –el que dio a la hélice una base matemática- que pidió que grabaran sobre su tumba una espiral con la inscripción *Eadem mutato resurgo* (al mismo tiempo cambio y resurrección) (...) >>

Así lo afirma José Luis Luque Blanco (*Frederick Kiesler*, p.157) que parece sintonizar con el símbolo del *ouroboros* que venimos citando ‘como’ circularidad viciosa, dotando consecuentemente a la espiral de una trascendencia casi espiritual:

<< (...) que resume la virtud de esta figura: tiene el poder de renacer continuamente de sí misma sin perder el contacto con lo anterior. >>⁷⁴⁰⁷

⁷⁴⁰⁴ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.223

⁷⁴⁰⁵ AZUMENDI Larraitz de, *Hundertwasser médico de la arquitectura. Entrevista*, Pasajes de arquitectura y crítica n° 17 mayo 2000, p.36

⁷⁴⁰⁶ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación diferente* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.207

⁷⁴⁰⁷ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.223

Desde la disciplina del diseño ecológico, y desde una perspectiva histórica la espiral, adquiere una dimensión mágica, incluyendo la “danza” (puede que hasta de Shiva), que se tiñe de una trascendencia espiritual (“del más allá”) con “éxtasis” místico incluido:

<< Constituyen un signo esencial del arte simbólico universal: emblema de los fenómenos atmosféricos, es representación del despliegue de las fuerzas creadoras (si la espiral simboliza el huracán, en cambio la voluta representa el aliento); por su sentido de creación, movimiento y desarrollo progresivo, fue atributo del poder en Egipto y Roma; se asocia también a la danza (muchos bailes primitivos de carácter mágico se desarrollan siguiendo formas en espiral). La espiral es una figura destinada a provocar el éxtasis y facilitar la evasión del mundo terrestre para penetrar en la dimensión del más allá. >>⁷⁴⁰⁸

Recíprocamente la dimensión espiritual se materializa en la utopía Auroville, una galaxia espiral en la nueva tierra adecuadamente conectada, entre Oriente y Occidente, entre cielo y tierra, una configuración que ha:

<< (...) provocado una verdadera *coherencia* entre la “visión” de la cual ha nacido su plan urbanístico y la forma y los tiempos de su crecimiento físico. La originalidad de Auroville no es tanto en su concepción (debida al arquitecto francés Anger) de unidad y armonía fourierista (Pabellones Internacionales, Pabellones Culturales, Zonas Residenciales, Pequeñas Industrias –correspondiendo a las cuatro actividades fundamentales del hombre: - *las relaciones, el arte, el hábitat, el trabajo* – sobre una superficie de 20 millas cuadradas para un número “máximo” de 50.000 habitantes); ni en su morfología (preponderancia de espacios verdes sin cultivar, zonas circulares de servicio y la relación entre los sectores, etc.), pero sobre todo en su *imagen* a la vez unitaria y abierta, visible tanto en el plano como en la realidad (futura en la actualidad) >>

La espiral / galaxia de Auroville es doble (“centrípeto y centrífugo”), equilibrando las energías (espirituales incluso) y en cierto modo asemejándose a la estructura de la doble hélice de la vida, el ADN:

<< (...) la planta definitiva de Auroville es una *galaxia espiral*, cuyas líneas de energía tienen un doble signo, centrípeto y centrífugo, (...) fija inequívocamente la dinámica de la ciudad. (...) se ha tenido en cuenta el factor meteorológico dominante aquí, la brisa oceánica continua que sopla del sud-este, creando remolinos que se canalizan hacia la gran explanada de la Unidad, en el centro, donde su rarefacción, simultáneamente a la de las construcciones, abre el espacio de la paz y al “viaje de meditación” en el templo de la Verdad. >>⁷⁴⁰⁹

Históricamente anteriores a la arquitectura de Anger en Auroville tenemos otras espirales arquitectónicas, como las de Kiesler, que a su vez cita otras espirales precedentes como las de Tatlin:

<< Durante los años veinte, Kiesler está totalmente inmerso en el desarrollo de este tema, seguramente influido por el trabajo de arquitectos como Tatlin y su conocido proyecto para un enorme rascacielos helicoidal de acero y vidrio, y planteará varias estructuras en espiral en propuestas sin una ubicación o encargo conocidos. Entre ellos unos grandes almacenes en Nueva York (1925) >>⁷⁴¹⁰

Otra dimensión de la espiral es la que aporta la dinámica transpersonal:

<< La visión lógica es aperspectivista en el sentido de que dispone de una multiplicidad de puntos de vista y no privilegia automáticamente ninguno de ellos sobre los demás. (...) todo comienza a moverse vertiginosamente.

(...) puede llegar a ser muy desconcertante porque todos los puntos de vista empiezan a parecer relativos e interdependientes, no hay nada absolutamente fundacional, ningún lugar en el que apoyar la cabeza y decir ¡he llegado! >>

... que cuestiona éticamente la “locura aperspectivista” (un término “acuñado por Jean Gebser”) que, al radicalizar el relativismo, paraliza la dinámica evolutiva (espiral), incluso después de haber “dejado de ser un yo egocéntrico y etnocéntrico”:

⁷⁴⁰⁸ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.215

⁷⁴⁰⁹ LICCIARDELLO Nicola, *Auroville en India*, Domus 556, marzo 1976, p.22

⁷⁴¹⁰ ALGARÍN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.225

<< Pero el hecho de que todas las perspectivas sean relativas no significa que no haya puntos de vista más adecuados. (...) Si olvidamos esto y sólo tenemos en cuenta la relatividad de las distintas perspectivas correremos el peligro de caer en una locura aperspectivista que termine paralizando la voluntad y el juicio. >>⁷⁴¹¹

Mientras que en arquitectura diferentes perspectivas son las que ofrecen los “espacios sin fin” (con referente espiral) que proyecta Kiesler en sorprendente sintonía conceptual con el neoplasticismo:

<< Los espacios sin fin o *endless* parecen tener su origen en el desarrollo de las ideas de sus comienzos en De Stijl: si mediante la utilización del color, el neoplasticismo intenta desdibujar los encuentros entre los planos que delimitan un espacio ortogonal y así diluir la percepción de sus límites construidos, Kiesler adopta la superficie curva con el mismo objeto, ya que en ella no existen aristas visibles. >>

... Kiesler se manifiesta al efecto (*Notes on Architecture as Sculpture*) y plantea un teatral proyecto que hace explícita la muerte de la columna:

<< “Habiendo inventado el hormigón armado somos capaces ahora de crear edificios con formas espaciales infinitas, horizontales, verticales, en cualquier dirección y dimensión que se nos antoje. La columna ha muerto.” (...)

Este enfoque es realmente nuevo en 1923 (...) La maqueta de yeso de la primera de estas construcciones, el *Endless Theatre*, se presenta ya en la exposición *Nuevas Técnicas de Teatro*, celebrada en Nueva York en 1926. >>⁷⁴¹²

El concepto mismo de espiral (en su comprensión transcendentalmente evolutiva) también contribuye a la *muerte del ego*, concepción en sintonía con el cuestionamiento que Wilber hace del “egocentrismo”:

<< La dimensión aperspectivista a la que nos permite acceder la estructura visión-lógica no supone que el Espíritu se haya quedado ciego a lo largo del proceso, sino que está contemplando el mundo a través de infinitos y milagrosos puntos de vista, un nuevo descentramiento, una trascendencia más, una nueva espiral en el proceso evolutivo que trasciende el egocentrismo. >>⁷⁴¹³

Mientras que desde la teología más avanzada la “espiral cambiante” deviene vital, equilibrando “pensamiento y acción” (proyecto y obra) y dotando también de una nueva dimensión a la espiritualidad contemporánea partiendo de ciertos interrogantes vitales:

<< (...) ¿qué ser en la vida, un filósofo o un pragmático?, ¿un hombre que lo piensa todo o un activista?, ¿un filósofo o un místico?

He expresado mi pensamiento de que la filosofía del futuro es la de la praxis, en la que están unidas pensamiento y acción sin dar prioridad a ninguno de las dos, y con ello saber hacer de nuestra vida una espiral en la que tras el pensar viene la acción, que lo sigue; y, dando la vuelta, esta acción trae un nuevo pensamiento; y llega otra nueva acción, que a su vez trae otro nuevo pensamiento, y sigue así la espiral cambiante. >>⁷⁴¹⁴

Conviene recordar que al tratar la dimensión vital, a cierta escala la espiral cambiante por excelencia es la del ADN y entendemos el proyecto como una genérica cadena espiral que genera por replicación (a modo de ‘velcro’) la obra, ‘a modo de’ otra cadena espiral ‘paralela’:

<< ADN: Acido desoxirribonucleico, formado por dos cadenas de nucleótidos enrolladas en espiral. Es la materia de la que están formados los genes que contienen la información hereditaria. >>⁷⁴¹⁵

⁷⁴¹¹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.259

⁷⁴¹² ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.227

⁷⁴¹³ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.261

⁷⁴¹⁴ MIRET MAGDALENA Enrique, *La Vida Merece la Pena Ser Vivida*, Espasa, Madrid, 2004, p.113

⁷⁴¹⁵ SOUTULLO Daniel, *Los genes y el futuro humano*, Talasa, Madrid, 2000, p.89

En el vitalista diseño ecológico se establece cierta afinidad entre “la expansión gnomónica y la espiral” donde el “gnomon” es equiparable a la replicación ADN, que en cierto modo funciona como un “patrón” (recordemos la valoración de este concepto en el *lenguaje de patrones* de Ch. Alexander), especialmente si consideramos cómo definió el gnomon Herón de Alejandría:

<< “Un gnomon es cualquier figura que, añadida a una figura original, produce otra semejante a la original”. Se trata de una de las formas de expansión más comunes en la naturaleza, que se basa en el aumento proporcional y acumulativo a partir de un patrón primordial en relación con el cual cada etapa de crecimiento posterior se revela como un reflejo formal de este patrón inicial. >>

... además se establecen otras fundamentales afinidades ‘en espiral’, que devienen sincréticas:

<< Las espirales se encuentran matemática y geoméricamente vinculadas a la expansión gnomónica y representan a la perfección el desarrollo a partir de una raíz o causa primera en la que reside potencialmente el tiempo y el movimiento en su interacción con la materia y el espacio, estableciendo una ley geométrica universal. Las espirales son estructuras que resuelven la oposición entre lo infinitamente pequeño, el microcosmos, y lo infinitamente grande, el macrocosmos, estableciendo una dinámica común entre ambos que los vincula de manera indisoluble, rompiendo la barreras del espacio y del tiempo, sintetizando a la vez las leyes de crecimiento y de evolución del universo. >>⁷⁴¹⁶

Surgiendo también otras espirales ADN, desde una arquitectónica *nueva era del organicismo*, que superan concepciones mecanicistas obsoletas:

<< Las principales corrientes de la biología han quedado muy atrás, ligadas a la era mecanicista. (...) El posterior surgimiento de la biología molecular dio lugar a la era actual de la investigación sobre el DNA recombinante y la ingeniería biotecnológica genética y comercial. El contraste entre la genética del viejo DNA precombinante y la nueva genética (...) >>

...cuando Mae-Wam Ho (*Genetic Engineering Dreams or Nightmares. The Brave New World of Bad Science and Big Business, Third World Network, Penang 1997*) manifiesta (en mayúsculas) “EL FIN DE LA BIOLOGÍA MECANICISTA. EL DESCUBRIMIENTO DE LA DOBLE HÉLICE DEL ADN” se plantean nuevos paralelismos:

<< (...) El paralelismo con la transición desde la física clásica hasta la física cuántica queda mejor ilustrado si nos fijamos en el concepto de “gen” (...) >>⁷⁴¹⁷

No obstante, recordemos la sintonía de la concepción tradicional en la espiral ADN con el citado concepto de “replicación” (nuestro proyecto-obra):

<< La replicación del ADN se lleva a cabo gracias a la complementariedad de las cadenas. La doble hélice se abre y cada una de las cadenas sirve de molde para copiar una cadena complementaria. El resultado final es la formación de dos moléculas de ADN idénticas entre sí e idénticas a la molécula de partida. Cuando una célula se divide para formar dos células hijas, cada una de ellas llevará en su núcleo su respectiva copia de ADN previamente replicado a partir del ADN de la célula progenitora. >>⁷⁴¹⁸

... retomando la nueva concepción dinámica de la espiral ADN en la nueva era arquitectónica:

<< (...) era la noción de un gen definido y aislable, que especificaba una función con independencia del contexto celular y del entorno. En este edificio, sin embargo, comenzaron a aparecer grietas cuando se hallaron corrientes de información inversa desde el RNA hasta el DNA. Entonces se descubrió que los códigos genéticos se superponen y que no son universales. Después vinieron una serie de revelaciones que demostraban que los genes en sí mismos no tienen una continuidad muy definida, ni tampoco fronteras y que, en última instancia, la expresión de cada gen depende de -y está implicada con- todos los otros genes del genoma. >>

⁷⁴¹⁶ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.215

⁷⁴¹⁷ MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Q. d’Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.152

⁷⁴¹⁸ SOUTULLO Daniel, *Los genes y el futuro humano*, Talasa, Madrid, 2000, p.30

... y, sorprendentemente, el concepto de gen deviene mutación, término que cuando ‘creativamente’ lo asociamos al nombre oriental del autor (deriva lingüística) parece remitirnos al conocido libro fundacional (mítico ‘primer libro’) al *I-Ching* o Libro de las Mutaciones:

<< La organización del genoma es infinitamente variable, dinámica y fluida. Los genes sufren con frecuencia mutaciones, produciéndose reordenaciones más pequeñas o más grandes; los genes saltan, se añaden o bien se suprimen secuencias, se amplifican miles y cientos de miles de veces o se contraen. Estos cambios pueden producirse como una parte del desarrollo normal, o bien suceden repetidamente como respuesta a los retos del clima. Algunos cambios genéticos son tan específicos que se les llama "mutaciones dirigidas" o "mutaciones de adaptación". Incluso pueden saltar horizontalmente, a causa de una infección entre especies que no son híbridas. >>⁷⁴¹⁹

La importancia de las dinámicas conclusiones de la nueva naturaleza del ADN, parece obligar al autor a utilizar otra escala tipográfica (mayúsculas):

<< En realidad, los genes y los genomas son dinámicos, se encuentran ¡localizados, están mutuamente implicados y forman parte de totalidades más grandes.
NO HE HECHO MÁS QUE PLANTEAR UNA TEORIA DEL ORGANISMO DINAMICO, DE LA COHERENCIA DEL QUANTUM QUE SUBRAYA LA TOTALIDAD RADICAL DEL ORGANISMO. SE TRATA DE UNA TOTALIDAD ESPECIAL, QUE IMPLICA UNA PARTICIPACION ABSOLUTA Y QUE MAXIMIZA TANTO LA LIBERTAD LOCAL COMO LA COHESION GLOBAL. AFECTA A LA MUTUA IMPLICACION ENTRE LO GLOBAL Y LO LOCAL, ENTRE LAS PARTES Y LA TOTALIDAD Y ELLO EN CADA MOMENTO. >>⁷⁴²⁰

También en arte se dibuja un nuevo mapa de la espiral, desde la concepción arte / naturaleza, particularmente evidente con Robert Smithson:

<< Smithson también utiliza en primer lugar formas primarias y arquetípicas, pero se centra exclusivamente en la espiral. (...) la espiral contiene en su misma estructura el principio de un despliegue matemático que fluctúa entre el centro y la periferia. La espiral crece hacia fuera al mismo tiempo que se recoge, de modo que en la misma búsqueda explícita de su centro, éste se pierde progresivamente. Ese hecho la asimila al proceso de condensación de la materia que se produce en la cristalización. Trabajos como *Alogon* o *The Cryosphere* reconstruyen en clave escultórica este proceso y –en su declinación natural- la *Spiral Jetty* lo hace a gran escala y lo duplica, dado que dibuja la espiral construida por una roqueda que se ha producido mediante la cristalización de la sal del agua. >>

... y se establecen nuevos paralelismos disciplinares:

<< El cristal y la espiral –como la nebulosa solar simulada en la película que hipotéticamente documenta la construcción del rompeolas- representan dos registros de la misma idea: la pérdida del centro como impulso natural y no impuesto del crecimiento, y bajo este principio de irreversibilidad, se convierten al mismo tiempo en las formas del desplazamiento, propias de la naturaleza entrópica del arte y de la Tierra; desconciertan un lugar y ya le dan nombre como exigiría la inclinación topográfica (enciclopédica) de la ortodoxia moderna. >>⁷⁴²¹

Finalmente desde la arquitectura de la *nueva era*... se valora comparativamente la espiral ADN, tal como la entiende la “VIEJA GENÉTICA”:

<< -Los genes determinan el carácter de una manera lineal y aditiva.
-Los genes y los genomas son estables y, excepto en el caso de raras mutaciones aleatorias, pasan sin cambios a la generación siguiente.
-Los genes y los genomas no pueden cambiar como respuesta directa al entorno.
-Los genes se transmiten verticalmente, es decir, como resultado del cruce entre las especies, de modo que cada especie constituye una “bolsa de genes” aislada. >>

... y la dinámica de la “NUEVA GENÉTICA”:

⁷⁴¹⁹ MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 Spirals, p.153

⁷⁴²⁰ *Ibidem*.

⁷⁴²¹ PERAN Martí, *Dibujar un mapa. La imagen dialéctica de Robert Smithson* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.61

<< -Los genes funcionan dentro de una red compleja, no lineal y multidimensional, de manera que en última instancia la acción de cada gen está vinculada a la de cada uno de los otros.
-Los genes y los genomas son dinámicos y fluidos, y pueden cambiar durante el desarrollo como resultado de la regulación metabólica de la interacción.
-Los genes y los genomas pueden cambiar directamente como respuesta al entorno, de manera que estos cambios son heredados por las generaciones siguientes.
-Los genes también pueden ser intercambiados horizontalmente entre los individuos de la misma especie o de especies diferentes. >>⁷⁴²²

También reaparece como ‘nueva’ la espiral arte / naturaleza de Robert Smithson, que sigue siendo objeto de estudio (hermenéutico incluso, por “interpretación”):

<< La interpretación de la forma en espiral en la obra de Smithson ha sido objeto de múltiples trabajos. Véase en este sentido Silvie Coëller, “La spirale signe de la transformation: Broken Circle/Spiral Hill de Robert Smithson”, en *Transformation, Métamorphose, Anamorphose*. Tours: Université François-Rabelais, 1990. Otro trabajo muy interesante es el que realiza Donald Kuspit al interpretar la espiral según la dialéctica pascaliana entre centro y circunferencia: “The Pascalian Spiral: Robert Smithson’s Drunken Boat”, *Arts Magazine*, vol. 56, n°2, 1981, págs- 82-88. >>⁷⁴²³

La naturaleza y el arte son el trasfondo donde emerge la ruinosa arquitectura industrial de Smithson, pero recíprocamente la “ruina” (significativamente asociada a la “línea recta”) es artísticamente contestada con un proyecto arquitectónico de Hundertwasser comprometido con el arte y la naturaleza, que se preocupa por el futuro y consecuentemente del cuidado del niño para el que se construirá. Así se propone un manifiesto que, combinando arte / arquitectura y naturaleza, se concibe como un modélico “precedente mundial” dotado de objetivos concretos:

<< 1. Aumento de la naturaleza en respuesta al asentamiento indiscriminado del paisaje. / 2. Una vida en armonía con la naturaleza. / 3. Aire del campo en vez de la ciudad. / 4. Anhelos de romanticismo y creatividad hechos realidad. / 5. Tejados totalmente cubiertos de césped para andar y pasear por ellos. / 6. Casas con sistemas de ahorro de energía, frescas en verano y cálidas en invierno. / 7. Mejor calidad de vida para vecinos y no residentes. / 8. Una salida creativa al punto muerto al que ha llegado la planificación urbana, que sentará un precedente mundial. >>

... en este Proyecto arquitectónico de Guardería para Francfort-Heddernheim Hundertwasser cuestiona desde una valoración intemporal (diríamos que egóticamente) su propia innovación:

<< De hecho estas innovaciones no son nada nuevo. Se trata de reconquistar la dignidad humana en la arquitectura (...) ¿A qué se debe el uso indiscriminado de la regla, si todo el mundo sabe que la línea recta es una quimera cómoda, pero peligrosa, que lleva a la ruina? Es increíble que los edificios sigan siendo inhumanos y antinaturales, aunque sea evidente desde hace décadas que la arquitectura bauhaus se encuentra en un callejón sin salida. >>⁷⁴²⁴

En sintonía con este naturalista cuestionamiento de la ruinosa línea recta, otros artistas (ya históricos) como Mario Merz siguen ‘atrapados’ por la energía de la espiral que arranca desde el pasado (particularmente de Fibonacci):

<< La aproximación de Mario Merz a los acontecimientos o a los elementos naturales se manifiesta también en otros componentes significativos de su obra. Frecuentemente utiliza la serie Fibonacci en sus trabajos. En la serie de este matemático italiano que vivió durante el final del siglo XII e inicios del XIII cada elemento es igual a la suma de los dos elementos que le preceden (...) Su representación geométrica en el espacio corresponde a líneas curvas como la espiral, símbolo de energía tanto centrípeta como centrífuga y símbolo, también, de evolución y crecimiento. Imagen, a su vez, en la que se condensan las nociones de espacio abierto y espacio cerrado. >>

⁷⁴²² MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Qu. d’Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.152

⁷⁴²³ PERAN Martí, *Dibujar un mapa. La imagen dialéctica de Robert Smithson* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.72

⁷⁴²⁴ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.38

... Mario Merz la proyecta hacia el futuro, “hacia la periferia” (como el diseño socialmente comprometido de Bonsiepe) y entendemos que cuando desde la espiral se cita a los “derviches danzantes” (Sufismo) se proyecta también hacia un futuro multicultural y espiritual. Como el citado caso de Auroville en la India que históricamente también debe reconocer la regeneradora *danza de Shiva*:

<< Respecto a la espiral y el tono apasionado e imaginativo que le caracteriza, Merz describe su interés por esta forma en una entrevista realizada en París, en 1981, por Jean Christophe Ammann y Suzanne Pagé: “La espiral es un símbolo del tiempo, la expansión del centro hacia la periferia. (...) la verdadera espiral es girar sobre uno mismo, como los derviches danzantes giran sobre sí mismos. Es el mundo el que gira con ellos, desde la periferia hacia el centro”. >>⁷⁴²⁵

Pudiendo interpretarse que en cierta medida ‘el hindú’ autor de la *danza de Shiva* viene a ‘correspondernos’ aquí con otra obra “tradicional”, donde trata de una espiritual espiral artísticamente próxima a la naturaleza en la que el artista aparece dotado de notable visualización proyectiva (“antes de...”):

<< (...) el artista concibe en una forma imitable la idea del objeto hacia el que su voluntad se dirige; si por ejemplo, *piensa* en el “agua” o la “posibilidad” *ve* una espiral, si piensa en el “fundamento”, *ve* un loto, si piensa en la “luz”, *ve* oro, si piensa en el “Mundo”, *ve* una rueda, si piensa en el Sol, *ve* un águila o un caballo, si piensa en la Aurora, *ve* una novia, si piensa en el Padre, *ve* un dragón. Antes de que se corte el árbol ya tiene una imagen mental clara y definida de la estatua acabada. >>⁷⁴²⁶

En este sentido de reciprocidad cultural retomamos en la India más contemporánea otra espiral espiritual, en Auroville:

<< Dos mil personas de 35 países diferentes viven actualmente en Auroville, todos ellos atraídos por esta idea de evolución espiritual, todos ellos respirando vida en todas sus actividades. Esta verdad se refleja con más fuerza si cabe en la arquitectura orgánica de su plan urbanístico que, con forma de galaxia, se abre en espiral, hasta alcanzar más de cinco kilómetros. >>

... que, desde su centro espiritual multicultural compartido con un antiguo árbol (recordemos la iluminación de Buda bajo un árbol), se expande un proyecto / obra en espiral urbanística, conformando una ecológica valoración de la naturaleza:

<< El Mairimandir, o Templo de la Madre, se sitúa en el centro junto a una antigua higuera de bengala, a lado del anfiteatro donde se llevan a cabo ceremonias y rituales y de la urna inaugural que contiene tierra de 124 países como símbolo de la armonía internacional. La ciudad está dividida en cuatro zonas: cultural, industrial, internacional y residencial. Rodeándolo todo se extiende el “cinturón verde”, un área dedicada a la promoción de la biodiversidad, la agricultura ecológica, la reforestación y la investigación sostenible. >>⁷⁴²⁷

Como notable precedente histórico de una moderna espiritualidad sincrética podemos aludir ejemplarmente a Rudolf Steiner (con origen ‘fronterizo’), que en su proyecto / obra de los sucesivos *Goetheanums* utiliza formas relacionadas con la circularidad, también asociada a la naturaleza:

<< La teoría antroposófica de Rudolf Steiner (1861-1925), nacido en la región fronteriza entre Austria, Yugoslavia y Hungría, tiene estrechas relaciones con el naturalismo y con las formas orgánicas. El naturalismo antroposófico, partiendo de la teosofía, defendía la fraternidad humana, promocionaba la educación libre, seguía el estudio comparado de religiones, ciencias, filosofías y tradiciones mágico-astrologías, e investigaba las leyes de la naturaleza y los poderes latentes del ser humano. >>⁷⁴²⁸

⁷⁴²⁵ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación diferente* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.206

⁷⁴²⁶ COOMARASWAMY Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, p.33

⁷⁴²⁷ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.40

⁷⁴²⁸ MONTANER Josep María, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.26

El amanecer de una nueva era, el nuevo “despertar” espiritual (siempre con ecos del despertar de Buda) como proyecto auténticamente global también tiene fundamento espiritual en la espiral de Auroville, visualizada proyectivamente:

<< El nombre de Auroville, ciudad del alba, se refiere al despertar de una nueva conciencia. La ciudad fue concebida y fundada a finales de los años 60 por la visionaria francesa conocida como “La Madre”, una colaboradora espiritual del filósofo y yogui Sri Aurobindo. Juntos visionaron un gran futuro para la humanidad, en el que todos pudiéramos vivir juntos, en paz y armonía.

Auroville se creó para realizar este sueño de unidad de todos los seres. Es un lugar para la evolución espiritual de la humanidad, un despertar de la conciencia divina que habita en todos nosotros. >>⁷⁴²⁹

En cierta sintonía actitudinal alternativa encontramos la Guardería para *Francfort-Heddernheim* de Hundertwasser, como parte de un proyecto arquitectónico más amplio siempre comprometido con el arte, la naturaleza e incluso con el espíritu:

<< Las viviendas no deben abandonarse a la mafia de la arquitectura internacional, que está motivada por una política cultural y que hace el juego al esteticismo nihilista, frente a las personas. (...) El sufrimiento obligado de los habitantes de estas casas dictatoriales forma la base de la miseria general, física y espiritual que sufre nuestra civilización occidental, el estado, la naturaleza y nosotros mismos.

El arquitecto y el urbanista son hoy, más que nunca, débiles marionetas en manos de clientes sin escrúpulos (...) acatan ordenes obedientemente y construyen campos de concentración en los que la naturaleza, la vida y el alma humana son destruidas sistemáticamente. >>

... desde un análisis crítico el artista propone para la arquitectura un posicionamiento ético equivalente al “juramento hipocrático” en medicina:

<< (...) ha convertido nuestras ciudades en baldíos desolados, desde el punto de vista estético, espiritual y ecológico. (...)

Nuestras ciudades son la realización de los caprichos dementes de arquitectos criminales que nunca hicieron el juramento hipocrático de la arquitectura: me niego a construir casas que puedan dañar la naturaleza y a las personas. >>⁷⁴³⁰

En este sentido salútfero la arquitectura Rudol Steiner ya sentó algún precedente en el centro de Europa con proyectos globales, donde la espiritualidad también tiene cabida desde una visión holística que relaciona adecuadamente la parte y el todo (incluyendo a la naturaleza):

<< Los dos Goetheanums tenían formas orgánicas. El primero construido entre 1913 y 1920, estaba formado por dos cúpulas interseccionadas, de tamaño distinto, sobre dos cilindros y una plataforma. El segundo, también según diseño de Steiner, se inauguró en 1928 y tenía ya formas expresionistas inspiradas en la filosofía de Arthur Schopenhauer y en las imaginaciones de Erich Mendelsohn y Hans Scharoun; parecía un gran organismo vivo integrado en el entorno (...) En ambos Goetheanums, tanto en planta como en volumen, o en los detalles alegóricos, cada elemento del edificio tenía sentido en relación con el todo, al mismo tiempo cada parte se metamorfoseaba en otra. Junto al edificio central existen una serie de edificios anexos, como la casa de Cristal y la planta de Calefacción, también de formas orgánicas y holísticas. >>⁷⁴³¹

Hundertwasser comprometido con el arte y la naturaleza valora el carácter ciclo natural del vital renacimiento (orientalismo, con Shiva danzante incluido) en el que el proyecto se hace obra en *Francfort-Heddernheim*:

<< (...) la rentabilidad del complejo Heddernheim en su conjunto es enorme y, (...) los datos sobre las necesidades ecológicas y creativas, los deseos de las personas y sus necesidades espirituales deben (...) dárseles prioridad. (...)

Mi contribución creativa a la construcción de este complejo debe, pues, considerarse simplemente como un avance hacia la creatividad de cada individuo. La naturaleza, el arte y la creación son una unidad, nosotros la hemos separado.

⁷⁴²⁹ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.40

⁷⁴³⁰ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.38

⁷⁴³¹ MONTANER Josep María, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.26

Si violamos la creación de la naturaleza, si aniquilamos nuestra creación, nos destruiremos. Sólo la naturaleza puede enseñarnos creación, creatividad. >>

... como consecuencia el artista propone un manifiesto que puntualiza un “tratado de paz con la naturaleza” en el que metafóricamente el círculo / “ciclo” se transforma en ‘espiral’ de vida:

<< Debemos lograr un tratado de paz con la naturaleza, el único poder superior creativamente, del que depende la humanidad.

Este tratado de paz con la naturaleza incluirá los siguiente puntos. 1. Debemos aprender el lenguaje de la naturaleza, para comunicarnos con ella. / 2. Debemos devolver a la naturaleza territorios que nos hemos apropiado y destruido ilegalmente (...) / 3. Tolerancia de la vegetación espontánea. / 4. La creación de la humanidad y la creación de la naturaleza deben reunificarse. (...) / 5. La vida debe estar en armonía con las leyes de la naturaleza. / 6. Somos simples huéspedes de la naturaleza y deberíamos comportarnos consecuentemente. (...) El hombre debe volver a su nicho ecológico para dejar que la tierra se regenere. / 7. La sociedad humana debe volver a ser una sociedad sin residuos. Porque sólo los que respetan y reciclan sus residuos (...) transforman la muerte en vida (...) respetan su ciclo y dejan que renazca la vida. >>⁷⁴³²

F. LL. Wright en Taliesin West utiliza una espiral doble (entrelazada como el ADN) pero con referente prehistórico, “una mirada hacia el pasado y el futuro” un símbolo que podría entrelazar artísticamente (“pictograma”) arquitectura y naturaleza:

<< Uno de sus aprendices destaca la misteriosa repetición de un motivo geométrico. Instalan, a modo de esculturas, grandes rocas que encuentran por los alrededores y que trasladan al campamento. En esas rocas pueden verse pictogramas dibujados por “campistas prehistóricos”. Uno de estos pictogramas representa dos espirales entrelazadas en los ángulos rectos. Este entrelazado, combinado con un cuadrado rojo, se convertiría en la marca del estudio creado por Wright. El enigmático símbolo aparece en la cabecera del papel de cartas y en las señales indicadoras que llevan al campamento. Indicaban la entrada. También puede verse en otras formas de la misma construcción del campamento. (...) Son casas y monumentos a la vez, proyectados y construidos con una mirada hacia el pasado y el futuro. >>⁷⁴³³

Finalmente Hundertwasser, comprometido con el arte y la naturaleza, propone un saludable proyecto-manifiesto, todo un ejemplarizante paraíso (literalmente en plural “paraísos”) para el mundo firmado en 1987 que “visto desde arriba” podría considerarse ‘una suerte de’ Auroville europeo. Se ha de tener en cuenta que este proyecto de la India es anterior (concebido ya en los años 60) y está dotado de una mayor dimensión espiritual, urbanísticamente configurado por la citada doble espiral:

<< Un buen edificio debe lograr unir dos cosas: La armonía con la naturaleza y la armonía con la creación humana individual. (...)

El complejo *Heddernheim* servirá de ejemplo al mundo, vivir y trabajar en condiciones dignas y cerca de la naturaleza no sólo es realizable y factible, sino que también es más económico: (...) 1. Visto desde arriba, el complejo *Heddernheim* es totalmente verde, como los bosques y los parques naturales. El recubrimiento total de la casa con césped y árboles proporciona un aislamiento térmico óptimo: frescor en verano, calor en invierno. >>

... en paralelo, el devenir hacia la liberación va progresando en los puntos del manifiesto:

<< (...) / 2. En vez de irse de vacaciones, la gente preferirá quedarse en una casa en la que, por fin, son felices y se encuentran totalmente a gusto. / 3. El aire es mejor, más rico en oxígeno, con un grado estable de humedad y casi sin polvo. El clima mejora en general y la contaminación acústica se reduce drásticamente. / 4. El bienestar general mejora sensiblemente: la gente se siente más saludable, tiene menos dolores de cabeza, menos depresiones, menos enfermedades (el ahorro que esto supone en términos de medicinas, médicos y estancias en hospitales y sanatorios es inmenso). A largo plazo, este ahorro sobrepasaría con mucho, los costes iniciales de construcción. / 5. Acabaremos con las

⁷⁴³² RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.38

⁷⁴³³ PONTE Alessandra, *La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.119

consecuencias terribles de vivir y trabajar en edificios inhumanos y antinaturales: el vandalismo, el terrorismo, el sufrimiento mental y el suicidio. (...)
El hombre de *Heddernheim* será realmente libre y no estará sometido por edificios intelectuales y teóricos. Sólo nosotros hacemos paraísos con nuestra propia creatividad, en armonía con la creatividad libre de la naturaleza. Hundertwasser, Viena, 14 mayo 1987 >>⁷⁴³⁴

02.10.04- Identidades y semántica

Al empezar a diseñar la identidad se evidencia ya, cierta ambigüedad conceptual:

<< El concepto de “identidad” arrastra cierta ambigüedad, básicamente planteada entre la alusión a *una serie de atributos intrínsecos de la institución y a un conjunto o sistema de signos identificadores.* >>⁷⁴³⁵

En cierto modo, cuando se trata de definir la identidad de los plásticos, en la *nueva ecología del ambiente artificial* también aparece la ambigüedad ‘natural / artificialmente’ y se desprende el concepto de “identidades parasitarias”:

<< (...) aprovechando a fondo su naturaleza “plástica” (es decir, su capacidad para asumir formas e imágenes superficiales diferentes).

(...) los materiales poliméricos, en un mundo dominado por fuertes identidades de presencias matéricas precedentes, lejos de asumir una identidad propia, han buscado identidades parasitarias, es decir, han seguido líneas imitativas. >>⁷⁴³⁶

A pesar de la citada ambigüedad inicial el diseño estudia la “identidad institucional”, donde lo proyectual se asocia al concepto de desdoblamiento, valorando tanto los potenciales aspectos externos como los internos:

<< La identidad institucional es el conjunto de atributos asumidos como propios por la institución. Este conjunto de atributos constituye un discurso –el “discurso de la identidad”- que se desarrolla en el seno de la institución de un modo análogo al de la identidad personal del individuo.

(...) Este discurso identificatorio, a su vez, no es unidimensional, sino que se va desdoblado en planos conforme a ciertos ejes referenciales, básicos. (...)

Otro eje de oposiciones eficaz en la discriminación de planos internos en la identidad institucional es el que opone los aspectos internos o latentes a los aspectos externos o manifiestos de la identidad. >>⁷⁴³⁷

Esta valoración de lo interno, en el diseño interesado por la identidad, también se manifiesta como realidad profunda en otros autores. Manzini, por ejemplo, relaciona programáticamente “profundidad, identidad, la memoria y lo sensorial”:

<< (...) el sistema de los objetos, tiende a un *continuum* de superficies comunicativas, cuya identidad es la del mensaje que sobre éstas se proyecta o la de las prestaciones que dichas superficies producen. (...)

La conexión entre los términos superficie y superficialidad procede de la cultura del Movimiento Moderno. Para esta cultura el ocuparse de la superficie era frívolo, secundario, quizá también reprochable. Pero aquellos tiempos pasaron: por entonces nos veíamos diseñando un mundo de estructuras, de significados que procedían de lo profundo, con respecto a los cuales la “piel” de los objetos era un elemento de molestia: un filtro opaco que impedía ver la “realidad” profunda del objeto: la imagen sincera de los materiales, la correlación entre forma y función... >>

⁷⁴³⁴ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.39

⁷⁴³⁵ CHAVES Norberto, *La imagen corporativa.- Teoría y metodología de la identificación institucional*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.22

⁷⁴³⁶ MANZINI Ezio, *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.149

⁷⁴³⁷ CHAVES Norberto, *La imagen corporativa.- Teoría y metodología de la identificación institucional*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.26

... precisamente el salto de la modernidad (trascendente) a la posmodernidad se identifica por la ausencia de profundidad (“nada”):

<< Hoy en día, cuando los materiales no tienen imágenes profundas que exhibir, cuando las más diferentes funciones pueden ser desarrolladas por componentes electrónicos físicamente iguales (a escala macroscópica), detrás de la superficie ya no queda realmente nada que ver. >>⁷⁴³⁸

Para llegar a concebir la identidad como un devenir (proceso identificatorio) en el diseño de la imagen corporativa (en cierto modo sinónimo de identidad), sorprendentemente vuelven a aparecer términos que parecen tomados de la genética:

<< (...) se van desdoblando y combinando entre sí los planos de identificación, componiendo un cuadro cuya complejidad será proporcional a la complejidad real y comunicacional de la institución. >>

Además, al utilizar cuatro componentes / dimensiones asociados a los citados conceptos (“desdoblando y combinando entre sí”), lingüísticamente afines con la replicación genética de los cuatro componentes de la identidad (A-C-T-G), los ‘paralelismos’ entre diseño / genética se refuerzan:

<< (...) veremos aparecer cuatro dimensiones de la propia identidad: cada sujeto social tiene una idea de *lo que es* y una idea de *lo que quiere que crean que es*; tiene una idea de *lo que debe ser* y una idea de *lo que quiere que crean que él debe ser*.

En la dialéctica interna de estos cuatro elementos, de lo inmediato a lo proyectual, y de lo interno a lo manifiesto, a lo expreso, a lo socializado, se mueven los procesos de identificación. >>⁷⁴³⁹

Si Chaves destaca el concepto de proceso asociado a la identidad, Manzini utiliza el término flexible en las estrategias productivas de diseño orientadas hacia la identidad:

<< Optar por los “productos flexibles” significa tender a satisfacer la máxima variedad de la demanda con el mínimo número posible de productos diferenciados. (...) capaz de adaptarse a las variaciones de la demanda. (...) hace falta que el producto sea concebido en términos modulares (...) O que presente características tan neutrales que se adapte a diferentes tipos de usos (por ejemplo el ordenador personal). O por último, que se configure como “producto polígota”, es decir, que consiga referirse a diversos interlocutores potenciales asumiendo significados diferentes (por ejemplo los *pantalones vaqueros*, que vienen semantizados de manera diferente según el grupo sociocultural al que pertenece quien los lleva puestos) >>⁷⁴⁴⁰

Parece conveniente para el diseño la separación de la identidad de la imagen, anticipándonos otro enfoque para la búsqueda de la identidad más interna, especialmente en “organismos muy complejos” como parte de la *fase II: Identificación*:

<< En esta fase se trabaja específicamente sobre el campo representacional, o sea el de la *identidad interna* y la *Identificación pública* o «Imagen» de la institución, formulándose los contenidos óptimos de ambos discursos. Un trabajo minucioso debería desarrollar estos discursos -identidad e imagen- por separado. (...) Esto suele ocurrir, por ejemplo, en organismos muy complejos que reúnen bajo una identidad genérica a sectores internos con perfiles propios y diferenciados o niveles de gestión y audiencias muy distintas. >>⁷⁴⁴¹

En una “compleja situación” del diseño para la definición de la “identidad cultural”, el hecho de “proyectar monumentos” es cuestionado y el silencio se manifiesta interesante:

⁷⁴³⁸ MANZINI Ezio, *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.109

⁷⁴³⁹ CHAVES Norberto, *La imagen corporativa.- Teoría y metodología de la identificación institucional*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.24

⁷⁴⁴⁰ MANZINI Ezio, *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.135

⁷⁴⁴¹ CHAVES Norberto, *La imagen corporativa.- Teoría y metodología de la identificación institucional*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.143

<< En un mundo en el que las antiguas convenciones se han roto, no sólo hace falta proyectar monumentos sino también su tejido conectivo, no sólo objetos que dejan oír su voz, sino también objetos silenciosos. (...)

La futura calidad del ambiente artificial dependerá en gran medida de la calidad de éste extensamente difundido proyecto-producción. Dependerá de su capacidad para contraponerse a la “convención salvaje” surgida de la degradación de culturas precedentes afectadas por la brutal introducción de lo nuevo. (...)

En esta compleja situación, habría que colegir el significado y el valor de la variedad con los de la identidad cultural de los productos, así como con su capacidad para “hablarnos” en una lengua inteligible. Con la expresión “identidad cultural” entendemos una variedad dotada de significado, un conjunto de diferencias que puede ser leído, dentro de un contexto cultural determinado, como un código lingüístico que se aparta de los demás. >>⁷⁴⁴²

Esta “brutal introducción de lo nuevo” que trata el diseñador Manzini, unida la monumentalidad silenciosa, parece anticipar conceptualmente la definición de la identidad arquitectónica de la Zona Cero de Nueva York. Revisaremos, por lo tanto, ciertas relaciones entre bandera e identidad (norteamericana), interesándonos ahora la compleja interacción entre ruina ‘semántica’ y nueva arquitectura:

<< (...) la Zona Cero completa su nómina de arquitectos: David Childs, de la firma Skidmore, Owings and Merrill (SOM), construirá con Daniel Libeskind el primero de los rascacielos; y Santiago Calatrava se encargará de la terminal de transportes del conjunto. Entre el pragmatismo y el duelo, Nueva York cicatriza su herida con escenografías previsibles.

(...) parece estar lejos de alcanzar ese exigente listón dramático, resultando más bien una resignada combinación de los intereses inmobiliarios del promotor Larry Silverstein y las demandas políticas del gobernador George Pataki: en el solar de las Torres Gemelas, la colosal montaña de dolor y humillación del 11-S ha parido un escueto ratón de cálculo expeditivo y escenografía trivial. >>⁷⁴⁴³

En cierto modo estamos tratando de un concepto afín con lo que en diseño se denomina “identificación” y que se debate en la combinatoria entre una “identidad interna” y una “imagen externa”:

<< Fase II: Identificación: El mecanismo adecuado a los casos más frecuentes se limita, en cambio, a considerar en un único proceso las variables procedentes del campo de la identidad interna y de la imagen externa. Se desarrolla así un texto único que, en su formulación final, constituirá el discurso de identidad que la institución deberá instalar en su audiencia. >>

El mismo autor trata simultáneamente sobre la identificación y la “definición de planos de identidad” y “combinatorias” en diseño, un sistema que también hemos señalado en la genética y que también estudia la identidad:

<< En principio, todo discurso de identidad institucional puede desdoblarse como mínimo en dos planos, correspondientes a dos distintos niveles de aproximación en la lectura de la institución:

- la institución como una entidad única, indivisa, global, tal como se la ve «a la distancia», (...) y / - la institución «vista más cerca», que aparece como una entidad polifacética, (...)

A estos dos grandes planos de lectura corresponderán, obviamente, distintos repertorios de atributos, el primero recogerá todos aquellos rasgos más generales o «envolventes», válidos y presentes en lo que podemos llamar la «imagen genérica» de la institución; el segundo, desdoblado a su vez en varias «áreas de identidad», recoge rasgos más específicos, (...) rasgos que serán distintos a los anteriores, giros o matices particulares de los anteriores, o incluso los anteriores en distintas combinatorias y jerarquías.>>⁷⁴⁴⁴

Compartiendo el interés por la identidad y mediando la combinatoria, acontece esta ocasional afinidad entre diseño gráfico y genética. Además casualmente coincidente en el

⁷⁴⁴² MANZINI Ezio, *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.146

⁷⁴⁴³ FERNANDEZ GALIANO Luís, *El imperio de lo trivial*, El País - Babelia 13 septiembre 2003, p.20

⁷⁴⁴⁴ CHAVES Norberto, *La imagen corporativa.- Teoría y metodología de la identificación institucional*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.143

uso del término ADN con unos diseñadores industriales de Bilbao, que utilizan este curioso nombre para su proyecto de “integración”:

<< *ADN Diseño Industrial S.L.* [Bilbao] Productos: Plancha de vapor Solin. Radiador de aceite Bravo. Secadores de pelo Syrius. Cubo Fregasuelos Diamant.
ADN Diseño Industrial nace en 1990. La innovación, el estudio de las necesidades del consumidor y la integración de los procesos de producción sintetizan la filosofía de trabajo de este gabinete. Contacto: Carlos San José Frutos. >>⁷⁴⁴⁵

Hemos insistido en que la espiral forma parte de la identidad genética, pero también como espiral dinámica (Beck y Cowan) forma parte de un transpersonal “proyecto de la conciencia humana”, donde “olas fluidas” configuran nuevas redes mediante una apropiada combinatoria que establece sugerentes interrelaciones:

<< (...) la obra de Clare Graves, que ha sido proseguida y perfeccionada por Don Beck y Christopher Cowan en un enfoque al que denominan Spiral Dynamics.

La Spiral Dynamics considera que el desarrollo humano procede a través de ocho estadios generales a los que también denomina *memes* (...). desde la perspectiva de la Spiral Dynamics, un *meme* es simplemente un *estadio básico del desarrollo que puede expresarse en cualquier actividad*. (...) los memes (o estadios) no son niveles rígidos, sino olas fluidas, solapadas e interrelacionadas que dan lugar a la compleja dinámica espiral del desarrollo de la conciencia. Como dice Beck: “la Espiral no es simétrica sino muy compleja y no evidencia tanto tipos definidos como mezclas muy diversas. Se trata, más bien, de mosaicos, redes y combinaciones.” >>

... es decir que el enfoque *Spiral Dynamics* puede aplicarse “en cualquier actividad” y consecuentemente se mueve entre el proyecto y la obra:

<< Lejos de ser meros analistas de diván, Beck y Cowan participaron en los diálogos que contribuyeron a acabar con el *apartheid* de Sudáfrica. Los principios de la Spiral Dynamics se han visto provechosamente aplicados al campo de la reestructuración empresarial, la actividad municipal, la reorganización de los sistemas educativos y la eliminación de las tensiones de los barrios pobres. >>⁷⁴⁴⁶

Esta espiral dinámica indirectamente parece confirmada desde aquel diseño que Manzini entiende manifiestamente orientado *hacia una nueva ecología del medio ambiente*, desde la afirmación de que la estabilidad forma parte de un concepto “pasado” de la “identidad”:

<< La producción de identidad: En el pasado esa particular variedad que era leída como identidad, se producía de modo espontáneo: la limitación en cuanto a la disponibilidad de materiales, de tecnologías de transformación, de formas posibles, la lentitud de su evolución en el tiempo, la estabilidad de los sistemas socio-culturales en los que todo esto se daba, permitían definir una relación relativamente estable y profunda entre material y formas, por un lado, y significados simbólicos y culturales por otro.>>⁷⁴⁴⁷

Aspectos “simbólicos y culturales” que nos permiten afrontar desde otra perspectiva, una identidad colectiva paradigmática de innegable influencia planetaria, la identidad norteamericana:

<< Los estadounidenses han honrado su bandera hasta extremos que parecen casi ridículos en otras latitudes. Pero tras el 11 de septiembre de 2001 y la guerra de Irak, esta veneración se ha convertido en una obsesión nacional de tal calibre que cualquier crítica es sospechosa de antipatriotismo. >>⁷⁴⁴⁸

Desde el arte se propone otra concepción, una identidad unitaria y pacifista, con ‘otra’ utópica bandera ‘más’ planetaria que también integra la naturaleza:

⁷⁴⁴⁵ www.dzdesign.com

⁷⁴⁴⁶ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.23

⁷⁴⁴⁷ MANZINI Ezio, *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.147

⁷⁴⁴⁸ CARLIN John, *Todo por la bandera*, El País Semanal 1397, 6 julio 2003, p.46

<< En *Friedensfahne 1978 für das Gelobte Land*, Hundertwasser combinó el simbolismo del color verde musulmán con el azul del cielo y el del agua. “La media luna musulmana verde, infinita como el horizonte, como una copa o como unas manos abiertas sujetando la estrella de David azul como una joya valiosa; la luna árabe protege la estrella judía... Es la bandera de la unión. Es la bandera de la tierra prometida.” (Declaración del 3 de septiembre de 1978) >>

... sorprendentemente este proyecto identitario se convierte en obra ‘oficial’:

<< En un mundo donde el idealismo no se valora, el Canciller austriaco Bruno Kreisky envió la bandera de la paz a los líderes de los países de Oriente Medio. Es difícil saber si esto realmente favoreció el entendimiento, aunque el emblema aludía a las similitudes subyacentes entre las distintas culturas que conviven en la misma región. “Recibí cartas muy agradables del lado árabe, también recibí una carta de Bourguiba, del rey Hussein de Jordania, de Shimos Peres, que estuvo en Viena especialmente para reunirse conmigo para recibir la bandera”. >>⁷⁴⁴⁹

La identidad norteamericana manifiesta cierta problemática, que parece delatar su ostentoso culto a la bandera. A este respecto John Carlin se pregunta “¿Por qué esta obsesión con la bandera en Estados Unidos?”, algo que también constata en Argentina:

<< En parte, está relacionada con que es un país joven poblado hace poco (en comparación con las naciones de la *vieja Europa*) por inmigrantes repartidos en un vasto espacio geográfico. Otro país que tiene características similares y también comparte un entusiasmo poco habitual por el emblema nacional es Argentina, cuyos habitantes tienen parecido problema de identidad: de no estar muy seguros en qué medida son italianos, irlandeses o polacos; hasta qué punto han asimilado su nueva nacionalidad. El problema es menos grave en Estados Unidos, y el amor individual a la bandera, bastante más intenso, porque, a diferencia de los argentinos, ellos sí tienen una idea fundamental de quiénes son. (...) El entusiasmo por la bandera suele ser mayor entre personas que se sienten inseguras o amenazadas.>>⁷⁴⁵⁰

Esta inseguridad del ego podría requerir un profundo análisis transpersonal, que Wilber propone como *una teoría del todo* (TOE), una “visión más integral” que entiende en cierta sintonía con el proyecto genoma humano:

<< Cualquier TOE [nueva *teoría de todo*] que se precie debería prestar atención a estos estudios puesto que, si realmente queremos tener una visión que incluya las dimensiones físicas, biológicas, psicológicas y espirituales de la existencia, esta importante investigación nos brinda una generosa perspectiva sobre las muchas posibilidades de la dimensión psicológica. (...) esta investigación constituye una especie de correlato psicológico del proyecto del genoma humano (el proyecto que se ocupa de cartografiar científicamente todos los genes del ADN humano) a la que bien podríamos denominar proyecto de la conciencia humana. (...) este mapa psicológico nos ayudará a advertir algunos de los muchos obstáculos que nos impiden alcanzar una visión más integral de nuestras propias posibilidades.>>⁷⁴⁵¹

La bandera y la Estatua de la Libertad configuran una renovada identidad norteamericana, entre la ruina y una arquitectura semántica que marca un nuevo paradigma:

<< Durante el proceso de selección, Libeskind había sorprendido a sus colegas con un inesperado dominio de la mecánica mediática norteamericana (...) el arquitecto comparecía en ruedas de prensa, concedía entrevistas y aparecía en programas de televisión explicando, con la bandera de Estados Unidos en la solapa, cómo su proyecto (en un *remake* del *América*, *América* de Elia Kazan) provenía de la imagen de la Estatua de la Libertad que se había grabado en su retina de inmigrante adolescente; cómo el muro de contención del río Hudson que había quedado intacto y proponía dejar al descubierto era un símbolo de la firmeza de la democracia y la constitución estadounidense; y cómo la torre ajardinada que remataba el conjunto alcanzaba la altura exacta de 1.776 pies (540 metros) para recordar la fecha de la Declaración de Independencia.>>⁷⁴⁵²

⁷⁴⁴⁹ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.165

⁷⁴⁵⁰ CARLIN John, *Todo por la bandera*, El País Semanal 1397, 6 julio 2003, p.48

⁷⁴⁵¹ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.22

⁷⁴⁵² FERNANDEZ GALIANO Luís, *El imperio de lo trivial*, El País - Babelia 13 septiembre 2003, p.20

... la identidad norteamericana compensa su inseguridad con la bandera:

<< Estados Unidos nunca se ha sentido más amenazado e inseguro que hoy. Y eso ayuda a entender por qué, desde los espantosos acontecimientos del 11 de septiembre, la bandera se ha convertido en un elemento cada vez más presente en la vida estadounidense. >>⁷⁴⁵³

Aunque después del 11-S parece impensable en el contexto político, las telas (eso sí, no tan coloreadas) pueden no ser utilizadas sólo para las banderas sino para diseñar ropa, pero sin por ello alejarnos del concepto semántico de identidad:

<< Hasta hace relativamente poco, los políticos españoles vestían a su aire, y, en general, de forma peculiar y acaso desatinada. Ahora, sin embargo, se ha culminado el vestir de los dos grandes partidos nacionales dentro de la máxima corrección. (...) Ambos parecen depender del mismo modelo de agencia dedicada al *look*. (...) De este modo, la huella política personal desaparece (...) todos lucen muy troquelados por el mismo patrón. (...) El resultado es que cualquier personaje queda impregnado de parecido talante artificial. Las prendas se coordinan según los manuales más comunes y, (...) el modelo vale tanto para la política como para los presentadores del telediario y los portavoces se confunden con los locutores (...) ¿Han perdido, por tanto, los políticos su identidad? >>⁷⁴⁵⁴

Aunque se introduzcan precisos atisbos de luz (“Cuña de Luz” en Zona Cero) porque la semántica forma parte integral del nuevo proyecto-paradigma de la arquitectura post-11.S, la identidad norteamericana sigue siendo ruinoso:

<< (...) inconsistencia y superficialidad del proyecto, que si alcanzaba cotas emocionantes de memorial elegíaco en la plaza hundida (...) resultaba esquemático en el grupo de torres facetadas que se incorporaban a *skyline* de Manhattan, y caprichosamente decorativo en las fachadas surcadas por una maraña de diagonales entre las pomposamente denominadas Cuña de Luz (definida por la posición del sol entre los dos impactos del 11.S) y Rutas de los Héroes (los itinerarios seguidos por los bomberos). Por lo demás, ya las primeras revisiones (...) habían eliminado los jardines de la gran aguja que evoca el brazo de la Estatua de la Libertad, menoscabando también el *élan* utópico y lírico del proyecto. (...) Si el proyecto de la Zona Cero adolece de trivialidad, acaso sea porque el metabolismo de la metrópoli exige esa dieta descreída, y nos confundimos al demandar la contundencia sublime de lo heroico. En este imperio de los signos sin sentido y de los sentidos sin sustancia (...) >>⁷⁴⁵⁵

La identidad necesita un diseño dotado de “función semántica” como parte de cierto proceso de desmaterialización, adquiriendo la imagen una importancia preponderante y que, no obstante, en su interior contiene “capas sumergidas”, en cierto modo silenciosas en tanto “discursos no verbales”:

<< La identidad corporativa circula predominantemente por capas sumergidas, indirectas, semiconscientes o subliminales, privilegiando así a los discursos no verbales, o sea los canales no tradicionales de comunicación. (...) Y el concepto de imagen, dinamizado por el mero incremento de su consumo verbal, experimenta una verdadera potenciación de su contenido y función semántica. >>⁷⁴⁵⁶

Pero en la búsqueda de la identidad, cuando deviene transpersonal la imagen, también puede ser mentirosa, (“sensación”) en tanto parte de una egótica “identidad separada” y no alcanzar una “Belleza última” que el espíritu ilumina:

<< Cuando usted es absolutamente *sincero* consigo mismo realizará y *reconocerá* finalmente que “Yo soy el Buda”, que Yo soy Espíritu. Menos que eso es una mentira, la mentira del ego, la mentira de la sensación de identidad separada, la contracción ante el rostro del infinito. En la Suprema Identidad, los rincones más profundos de su conciencia intersectan directamente con el Espíritu. “No soy yo sino Cristo

⁷⁴⁵³ CARLIN John, *Todo por la bandera*, El País Semanal 1397, 6 julio 2003, p.49

⁷⁴⁵⁴ VERDU Vicente, *Las ropas*, El País 20 septiembre 2003, p.68

⁷⁴⁵⁵ FERNANDEZ GALIANO Luís, *El imperio de lo trivial*, El País - Babelia 13 septiembre 2003, p.20

⁷⁴⁵⁶ CHAVES Norberto, *La imagen corporativa.- Teoría y metodología de la identificación institucional*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.13

quien vive en mí”, lo cual significa que el último “yo” es Cristo. Y no estoy hablando de un estado que emerja por vez primera sino de un estado atemporal que usted actualiza y reconoce. Cuando usted afirma “Yo soy el Buda”, está siendo absolutamente sincero y está afirmando la Belleza última.>>⁷⁴⁵⁷

Desde el diseño más comprometido con la ecología, se realiza una pregunta proyectiva trascendental, “¿hacia dónde vamos?” Así se propone una nueva identidad global orientada hacia nuevos paradigmas donde las “fronteras” son cuestionadas desde un proyecto de “orden emergente nuevo”, que parece sintonizar con una concepción más heterodoxa (tipo *new age*) que evidencia una colisión de paradigmas con un *zeitgeist* más ortodoxo:

<< En el momento presente, toda nuestra atención se encuentra orientada hacia la comprensión de un orden emergente nuevo: por primera vez en la historia, el mundo ya no puede considerarse una simple suma de estados con unas fronteras físicas y culturales perfectamente delimitadas, sino que se hace imperiosa una nueva noción que exigiría, entre otras cosas, que los diversos estados y naciones dejaran de desarrollar actitudes o estrategias basadas exclusivamente en sus intereses respectivos. >>⁷⁴⁵⁸

También con sentido ejemplarizante, se establece desde la psicología transpersonal una trascendental conclusión, que esencialmente proviene de la pregunta de Wilber sobre la identidad verdadera (que resultará ser la del Buda), para finalmente proclamar que su naturaleza es “no-yo” (“en el zen”) y que no obstante manifiesta otras expresiones en diferentes tradiciones espirituales:

<< (...) van desplegándose estadios de conciencia más profundos o más elevados hasta el momento en que el “yo” individual descubre su identidad previa con el Espíritu, concíbalo como lo conciba. Los budistas dirían que el yo individual descubre su naturaleza anterior como Vacuidad y que el yo aislado y alienado se relaja en el sustrato radicalmente abierto, vacío y transparente de toda manifestación. Los sufíes la denominan la Identidad Suprema, la identidad entre el alma y la Divinidad. En el Zen por su parte, se habla del verdadero Yo, que es no-yo, de la ausencia de todo yo individual, de la Vacuidad primordial que es transparencia de toda forma. >>

... este concepto de “no-yo” (“la naturaleza del Buda”) en la tesis filosófica de Ceberio se redefinirá como muerte del sujeto y Wilber lo entiende como “Identidad Suprema” (con mayúsculas):

<< No importa ahora la forma en que usted interprete esa Identidad Suprema porque, lo haga como lo haga, así es como funciona. El hecho es simplemente que el yo individual descubre un Trasfondo primordial e incalificable en el que intersecta con el sustrato del Kosmos. El “yo” último de todos y cada uno de los holones, de todos y cada uno de los seres sensibles, es no-yo, la naturaleza del Buda, la mente del Buda. El “yo” último es el Buda, ése es el cuadrante superior izquierdo. >>⁷⁴⁵⁹

Hemos de insistir finalmente (*A modo de conclusión: ¿hacia dónde vamos?*) que ‘otro’ *zeitgeist* milenarista (diseño ecológico / *new age*) aparece dotado de nuevos paradigmas integradores:

<< Se trata del paso de una visión del mundo fragmentada de signo mecanicista (el planeta está formado por una serie de cajas que contienen cada una de ellas sus correspondientes identidades y especificidades, básicamente aisladas en relación con las demás), a otra que podríamos denominar organicista, basada en la interrelación sistemática y reiterada entre identidades (el planeta es un sistema unitario hecho de tejidos biológicos y culturales diversos, los cuales, aunque presenten sus propias identidades, no pueden ser entendidos sin las interrelaciones e interdependencias mutuas) >>

... que redefinen las identidades que afectan tanto al norte como al sur, a Oriente y a Occidente, en un momento crítico de cambio que para el diseño es trascendental (nueva era):

⁷⁴⁵⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.184

⁷⁴⁵⁸ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.377

⁷⁴⁵⁹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.185

<< El desconcierto que esta situación de cambio está provocando y la conciencia de que se trata, efectivamente, de un momento de cambio histórico trascendental, exige y exigirá grandes esfuerzos, y a veces lecciones extremadamente duras de aprender de las que ni Oriente ni Occidente, ni el norte ni el sur se pueden escapar. >>⁷⁴⁶⁰

02.10.05- Creativa conexión Viena / Berkeley

Empezaremos este apartado mirando retroactivamente ‘otras zonas cero’ precedentes, la de aquellas culturas casi extinguidas, interesándonos especialmente la de los indios norteamericanos en tanto poseedores de una cultura en directa conexión con la naturaleza. Utilizando cierto arte primitivo-contemporáneo llegaremos hasta Viena, integrando pintura, escultura, arquitectura, música y filosofía. Para emigrar luego a los Estados Unidos del futuro, por medio de Berkeley, una conexión que nos llevará a una *nueva era* dotada de ‘otra’ proyectiva orientación (con orientales incluidos).

Los Estados Unidos no valoraron inicialmente la cultura preexistente, la de los “indios americanos” pero, después del período de conquista, algunos científicos se interesaron por los lenguajes de los indios y desde una valoración antropológica incidieron sobre la semiótica y la identidad:

<< (...) Franz Boas [*Handbook of American Indian Languages*, Washington, 1911] estableció las bases de la idea, que yo adopto sin reservas, de que la comunicación constituye el alma, la esencia de la cultura y, por ende, de la vida misma. En los veinte años siguientes, Boas y otros dos antropólogos, Edward Sapir y Leonard Bloomfield, cuya lengua materna pertenece al grupo de los idiomas indoeuropeos, se enfrentaron con otras formas de expresión oral radicalmente diferentes, las de los indios americanos y los esquimales. >>

... El encuentro entre culturas supuso una “revolución” conceptual, que empezó a sacar a la cultura dominante de su ensimismamiento y se evidenció, metafóricamente, “la trampa de proyectar”:

<< El conflicto planteado entre estos dos sistemas lingüísticos tan diferentes dio lugar a una verdadera revolución respecto del concepto y naturaleza del lenguaje en sí mismo considerado. Hasta entonces los estudiosos europeos habían tomado las lenguas indoeuropeas como modelo de *todos* los idiomas. (...) Se puso de relieve la necesidad que existe de que éste evite escrupulosamente el caer en la trampa de proyectar las reglas profundas que rigen su propia lengua sobre aquella otra que esté estudiando. >>⁷⁴⁶¹

Los indios americanos desde su contacto directo con la naturaleza conciben la tierra como “cuerpo sagrado” (un tema que luego desarrollaremos):

<< (...) me gustaría citar las palabras del indio Smohalla, de la tribu de los *nez-percés*: “¡Ustedes me piden que labre la tierra! ¿Quiéren que coja un cuchillo y desgarre las entrañas de mi madre? Y entonces, cuando muera, ¿quién me acogerá en su regazo para descansar? ¡Me piden que excave para buscar piedras! ¿Quiéren que escarbe bajo su piel para buscar sus huesos? Y entonces, cuando muera, ¿en qué cuerpo podré entrar para renacer? (...)”

Toda la mitología india evoca la Tierra como el cuerpo sagrado de una madre nutricia a la que no hay que profanar a ningún precio. El eco que encuentra en la sociedad americana contemporánea parece asimilar la llegada de los blancos, acto de creación de una nueva nación, con el pecado original. >>⁷⁴⁶²

⁷⁴⁶⁰ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.377

⁷⁴⁶¹ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.15

⁷⁴⁶² POINSOT Jean-Marc, *Escultura-Naturaleza* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.28

Años después ‘otro indio’ aparece en Viena, el artista multicultural Hundertwasser, que naturalmente propone artísticos edificios “contra el horror tecnológico”:

<< Este artista ha hecho numerosas maquetas de edificios cubiertos con tierra y vegetación, “desde una casa en forma de ojo” hasta una “autopista verde, invisible, inaudible”, pasando por los jardines colgantes de la Torre de Babel o el rascacielos silvestre”, la “casa con azotea para muchos árboles y mucha gente”, etc. >>⁷⁴⁶³

El lenguaje no aparece separado del sistema filosófico, ésta es una de las conclusiones revolucionarias que se desprenden de los estudios realizados sobre los “indios Hopi” por Benjamin Lee Whorf “en la década de los años treinta”:

<< Las publicaciones de Whorf, basadas en el trabajo realizado con los indios Hopi y Swanee, tuvieron en su día consecuencias revolucionarias respecto de la relación existente entre lengua, de una parte, y pensamiento y percepción de otra. El lenguaje (vino a afirmar) es algo más que un simple medio de expresión del pensamiento. De hecho, constituye un elemento esencial en la misma formación del pensamiento. (...) ningún sistema filosófico o de creencias se deberá considerar aisladamente sin referirlo necesariamente al lenguaje en que se expresa. >>⁷⁴⁶⁴

Años después nos interesan otros ‘indios’ contemporáneos como Hundertwasser, cuyo artístico lenguaje también se encuentra lleno de filosofía. Nos interesa especialmente su devenir geográfico pues, como ya vimos, residió en la naturaleza de Nueva Zelanda, viajando también hasta Norteamérica (California). Valoramos también para nuestro devenir discursivo su paso por Berkeley, en el ‘revolucionario’ período de 1968, pero sin olvidar nunca que su origen es Viena:

<< En 1968, la Universidad de California en Berkeley, organizó una exposición con obras de Hundertwasser que recorrió los Estados Unidos. En aquella ocasión, Hundertwasser recorrió el norte de California. >>⁷⁴⁶⁵

Christopher Alexander en su ‘venerada’ obra *Ensayo sobre la síntesis de la forma* (edición original de 1966) propone una histórica metodología proyectual, cuyo rigor matemático sorprende al ser aplicado a un poblado indio (en este caso no son norteamericanos sino de la India) desde una visión proyectiva de futuro:

<< He aquí un ejemplo elaborado, extraído de una monografía reciente titulada “La determinación de los componentes para una aldea de la India”. El problema considerado es el siguiente. Hay que reorganizar una aldea agrícola de seiscientas personas para hacerla que se ajuste a las actuales y futuras condiciones de desarrollo en la India rural. >>⁷⁴⁶⁶

Poco después Alexander funda y dirige en Berkeley el *Center for Environmental Structure*, interesándonos también su lugar de nacimiento, Viena. Años después vimos que inaugura una ‘nueva era’, publicando otra metodología proyectiva más humanista (*Un lenguaje de patrones*) cuyo tercer volumen, se traduce en España como *Urbanismo y participación*:

<< Christopher Alexander nació el 4 de octubre de 1936 en Viena (Austria), adquiriendo luego la nacionalidad británica. Cursó sus estudios en la Universidad de Cambridge (Gran Bretaña), donde obtuvo los títulos de *master* en matemática (1956) y licenciado en arquitectura (1958). Con posterioridad se trasladó a Estados Unidos donde se doctoró en arquitectura (1963) en la Universidad de Harvard. (...) De 1965 a 1966 ocupó el cargo de profesor de investigación en humanidades en la Universidad de Berkeley

⁷⁴⁶³ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.245

⁷⁴⁶⁴ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.16

⁷⁴⁶⁵ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.111

⁷⁴⁶⁶ ALEXANDER Ch., *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1986, p.135

(California); fundador y director del Center for Environmental Structure de Berkeley desde 1967 y profesor de arquitectura de la misma Universidad a partir de 1970. >>⁷⁴⁶⁷

Hundertwasser (nacido en Viena) se rebela contra la nefasta influencia arquitectónica de Loos (también nacido en Viena), reivindicando este artista ‘asilvestrado’ una participación del usuario (concepto que también interesará a Ch. Alexander):

<< “¡Ayúdenos a revocar las leyes criminales que reprimen la libertad de construcción creativa! La gente ni siquiera sabe todavía que tienen derecho a su propia ropa, su propia vivienda, tanto por fuera como por dentro. Ningún arquitecto ni cliente en particular puede aceptar la responsabilidad de todo un bloque de apartamentos, ni tampoco la de una sola casa destinada a varias familias. Esta responsabilidad debe asignarse individualmente a cada residente, tanto si es arquitecto como si no.” >>

Este manifiesto se titula *Libre de Loos. Una ley que permita alteraciones individuales en los edificios o Manifiesto – boicot a la arquitectura* (1968) y en esta fecha paradigmática ‘protesta’ contra los arquitectos, particularmente contra una concepción cuyo arquetipo es su ‘colega’ vienés:

<< “(...) el deber del estado es ofrecer ayuda financiera y apoyo a cualquier ciudadano que desee hacer modificaciones en los muros exteriores o dentro de la casa. El hombre tiene derecho a reclamar su epidermis arquitectónica. Con una condición: no debe afectar ni a los vecinos de los que llevan a cabo modificaciones, ni a la estabilidad de la casa, para eso tenemos técnicos expertos (...)” >>⁷⁴⁶⁸

Los estudiantes en Berkeley también se habían rebelado (en el contexto donde trabaja Ch. Alexander), pero en la psicología transpersonal se estudia otra cara de la protesta estudiantil, la *boomeritis*, que acota (pre / post) ‘la convencionalidad’:

<< Los lemas tan habituales de los años sesenta –“Luchemos contra el sistema!” o “¡Cuestionemos toda autoridad!”- pueden proceder, pues, tanto de las filas preconventionales como de las postconventionales... y la evidencia sugiere que aquello ocurre con bastante más frecuencia que esto. Existe un estudio ya clásico a este respecto que tuvo como objeto a los participantes de la protesta estudiantil de Berkeley de finales de los años sesenta, fundamentalmente en contra de la guerra de Vietnam), aunque, según los estudiantes, estaba motivada por una perspectiva moral más elevada. La investigación, sin embargo, concluyó que la inmensa mayoría no se hallaba tanto en los estadios postconventionales del desarrollo como en los preconventionales (...) >>⁷⁴⁶⁹

Hundertwasser en su manifiesto de 1968 contra la concepción arquitectónica liderada por Loos (*Ornamento y delito*, 1908) reivindica desde Viena una participación de tintes netamente individualistas:

<< “Si no se aprueba una ley que autorice las modificaciones individuales en los edificios, la psicosis de prisión de los residentes internos seguirá empeorando y la situación tendrá un final fatal. Sólo hay dos opciones: la esclavitud absoluta o la rebelión contra las limitaciones a la libertad absoluta.” (1968) >>⁷⁴⁷⁰

... en este énfasis egótico / individualista, encontramos ciertas ‘afinidades’ por oposición con la ‘otra cara’ de Berkeley, la *boomeritis*:

<< Obviamente, la moral postconvencional y mundicéntrica de la minoría de activistas resulta muy encomiable (y con ello no me refiero tanto al contenido concreto de sus creencias como al hecho de que llegaron a ellas a través de un razonamiento moral muy elaborado). En cualquiera de los casos, lo que quiero recalcar es el egocentrismo preconconvencional de la mayoría. >>⁷⁴⁷¹

⁷⁴⁶⁷ DOLS José A. (Texto), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973, p.8

⁷⁴⁶⁸ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.119

⁷⁴⁶⁹ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.45

⁷⁴⁷⁰ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.119

⁷⁴⁷¹ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.45

En este sentido, se activará otra revolución, la interior, estableciéndose una fructífera conexión Berkeley / Viena.

Después del cuestionamiento de la identidad norteamericana, utilizando ciertas ‘telas’ artísticas (o no) y esta psicología transpersonal ejemplarizada por Wilber, plantearemos ahora una conexión que nos proyectará hacia la *New Age* (en gran parte proyectada globalmente desde Berkeley). Casualmente algunos de sus protagonistas nacieron en Viena:

<< Fritjof Capra recibió su Doctorado en Filosofía de la Universidad de Viena en 1966 y desde entonces ha investigado y enseñado en varias universidades europeas y americanas. En la actualidad da conferencias en la Universidad de California en Berkeley e investiga en el Lawrence Berkeley Laboratory. >>⁷⁴⁷²

Berkeley deviene holístico (*El paradigma holográfico*) con otros “colaboradores” además de Capra, aunque evidentemente estos eminentes científicos tienen otras adscripciones:

<< Colaboradores: FRITJOF CAPRA realizó su doctorado en la Universidad de Viena y ha impartido clases en la Universidad de París, la Universidad de California en Santa Cruz y en el Imperial College de Londres. Actualmente investiga sobre física teórica de alta energía en el Lawrence Berkeley Laboratory y es profesor de la Universidad de California en Berkeley. (...)

DAVID BOHM es profesor de Física Teórica en el Birbeck College de la Universidad de Londres. Obtuvo su Doctorado en física en Berkeley, donde ha enseñado, y también ha sido profesor en Princeton, la Universidad de Sao Paulo y en Haifa. (...)

KARL PRIBRAM es profesor de neurociencia en la Universidad de Stanford. >>⁷⁴⁷³

... aunque antes de un trabajo colectivo se haya pasado por un “yo vacío o fragmentado” (la otra cara de Berkeley) que desde una visión más amplia se propone integral y comprensiva respecto a los demás:

<< Boomeritis: El diccionario define al término *narcisismo* como "interés excesivo en uno mismo, en la propia importancia, en las propias habilidades, etcétera; egocentrismo". Pero el narcisismo no consiste tan sólo en sobrevalorar el yo y sus capacidades, sino también en infravalorar correlativamente a los demás y a sus aptitudes. (...) Según dicen los clínicos, el estado interno característico del narcisismo es el de un yo vacío o fragmentado que trata de llenar ese vacío con un movimiento egocéntrico destinado a engrandecer el yo a expensas de disminuir el yo de los demás (...) >>

El “narcisismo” aparece como rasgo infantil, un ensimismamiento negativo diferente de la interiorizada comprensión del sí mismo, que naturalmente conducirá a un generoso “abrazo integral” con los demás:

<< Aunque existen muchas formas de conceptuar el narcisismo (...), la mayor parte de los psicólogos están de acuerdo en que, (...) se trata de un rasgo normal de la infancia que, en el mejor de los casos, acaba viéndose superado. (...) el proceso de desarrollo de la conciencia puede ser considerado como *una disminución progresiva del egocentrismo*. El niño pequeño se halla fundamentalmente encerrado en su propio mundo, ajeno tanto al entorno que le rodea como a la mayor parte de las interacciones humanas. En la medida en que van consolidándose la fortaleza y las capacidades de su conciencia, va cobrando simultáneamente conciencia de sí y de las personas que le rodean, hasta llegar finalmente a desarrollar cualidades con las que no nace -como el cuidado, la compasión y el abrazo integral generoso-, que le permiten ponerse en el lugar de los demás. >>⁷⁴⁷⁴

⁷⁴⁷² CAPRA Fritjof, *El tao de la física*, Luís Cárcamo, Madrid, 1984, Solapilla interior

⁷⁴⁷³ WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.349

⁷⁴⁷⁴ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.37

Este “ponerse en lugar de los demás” también puede adquirir una dimensión antropológica que valora la diferencia:

<< (...) los individuos pertenecientes a culturas distintas no sólo es que hablen lenguajes diversos, sino que *están situados en mundos sensoriales diferentes*, (...) El medio ambiente arquitectónico y urbano que los pueblos crean son la expresión de sus respectivos procesos de tamización o criba. >>⁷⁴⁷⁵

Una dimensión antropológica que podría interesarse por el hecho de que Wittgenstein haya nacido en Viena, aunque a nosotros también nos interesa el hecho de que su influyente filosofía tenga una proyección multidisciplinar, incluyendo aspectos espirituales (“teología”):

<< Ludwig Wittgenstein, nacido en la Viena (...) en 1889 y muerto en Cambridge (...) en 1951, resulta ser tal vez el pensador más influyente de todo el siglo XX. (...) Sus reflexiones no sólo han afectado a varias ramas del saber filosófico (lógica, ética, metafísica, estética, epistemología, filosofía del lenguaje o de la religión), sino que ha logrado proyectarse sin dificultad hasta una multitud de disciplinas más o menos anejas como la lingüística, la antropología, la matemática, la psicología, la sociología, la política y la teología. >>⁷⁴⁷⁶

En este amplio espectro disciplinar el “arte introspectivo” de Hundertwasser (nacido en Viena) deviene filosofía y podría considerarse como una “alternativa a la vaciedad” de la modernidad:

<< El campo estético que los artistas de la Viena de fin de siglo habían trabajado con resultados tan fértiles quedó posteriormente en barbecho durante tres generaciones. Hasta que Friedrenreich Hundertwasser recogió la cosecha.

(...) Se ha ganado el reconocimiento personal y el respeto internacional hacia el arte austriaco. (...) su arte y su filosofía, su intuición acerca del futuro ha resultado ser correcta. Parece que ha llegado el momento de reivindicar su pensamiento; ya que su arte puede considerarse una auténtica alternativa a la vaciedad de tanto arte moderno. (...)

Evita la teoría, prefiere el mundo de los sentidos. En su arte introspectivo hay poco de naturaleza puramente especulativa. >>⁷⁴⁷⁷

Además de Loos otros arquitectos aquí citados (ver ‘*espiral...*’) tienen relación con Viena. Kiesler, por ejemplo, (muerto en 1965) pareciendo sintonizar ‘anticipadamente’ con Hundertwasser, trata múltiples disciplinas aunque para nuestro estudio nos interese particularmente su escultura (que deviene naturalmente arquitectura):

<< Frederick Kiesler. Escultor, escenógrafo y arquitecto. Cernauti, Rumanía, 1890 – Nueva York, 1965. Formado en escuelas técnicas en Viena, sin obtener título. Asociado al grupo De Stijl en Europa y al Surrealismo en USA. Fue profesor en la Universidad de Columbia, N.Y. >>⁷⁴⁷⁸

Otros autores refuerzan las afinidades revolucionarias entre Kiesler y Hundertwasser, coincidiendo ambos en la utilización del yeso (como podemos observar):

<< Desde la Arquitectura mágica de Frederick Kiesler (1947) hasta la Arquitectura mental de J.M. de Prada Poole (1977) se ha generado una amplia gama de propuestas *artísticas* que aparecen como alternativa utópica, tanto a la arquitectura actualmente existente como a la proyectada por futurólogos e ilustradores de ciencia-ficción. (...)

(...) ya en 1958 había leído Hundertwasser su *Manifiesto del moho contra el racionalismo en la arquitectura* en el cual propugnaba la autoconstrucción (“¡No se deben poner inhibiciones a los deseos

⁷⁴⁷⁵ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.17

⁷⁴⁷⁶ WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Ultimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004, p. solapilla interior

⁷⁴⁷⁷ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.6

⁷⁴⁷⁸ KIESLER Frederick, *Sobre el correalismo y la biotécnica. Una definición y tesis de un nuevo enfoque para el diseño de la construcción*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura. 2. El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.21

individuales de construir!”) y la alteración personal de las viviendas ya edificadas. Enfrentándose a las estructuras rectilíneas del racionalismo, se congratula con la irregularidad y la “suciedad”. >>⁷⁴⁷⁹

Hundertwasser empuñando simbólica / literalmente un escultórico “pegote de yeso”, se manifiesta contra Loos:

<< (...) propone una especie de guerrilla arquitectónica basada en acciones personales. “Llevo conmigo un kilo de yeso. Si me invitan a algún lugar voy primero a mirar la casa. Si se trata de un edificio liso en el que las gentes están internadas sin hacer nada, sin poder hacer nada, sin querer hacer nada, yo insistiré en colocar un hermoso pegote de yeso con mi propia mano en el muro exterior de la casa. SI ESTO NO SE ME PERMITE, NO ENTRO... Si, por ejemplo, cada día 100 pegotes de yeso individuales se colocan sobre una prefectura estéril, este edificio será muy pronto mejor y más bello (...)” >>⁷⁴⁸⁰

También este “pegote de yeso” parecería situarse entre la arquitectura de Loos y la escultura de Rodin:

<< (...) anticipándose a Hundertwasser, Auguste Rodin decía confidencialmente: “¿No es cierto que la vegetación es el escenario más apropiado para la escultura antigua? ¿No se podría decir que ese pequeño jardín de Eros soñoliento es el dios de este jardín? Los artistas griegos amaban tanto la naturaleza que sus obras se funden con la naturaleza como si estuvieran en su propio elemento”. >>⁷⁴⁸¹

Por otra parte Rodin (‘desde’ la *Puerta del Infierno*) inspira a Klimt (*Friso Beethoven*), aunque también valora a otros escultores como el belga Georges Minne:

<< El *Friso Beethoven* es sin duda alguna el apogeo del arte “estilístico”, con una gran importancia concedida a las superficies. (...) La forma en que Klimt superponía sus cuerpos humanos estaba inspirada en la *Puerta del Infierno* de Rodin, al que tanto admiraban los secesionistas, (...) (Rodin pasó algunos días en Viena en junio de 1902. Allí conoció a Klimt y a sus colegas, y visitó la exposición Beethoven.) (...) En el *Friso Beethoven*, Klimt trabaja según el estilo de los personajes del escultor belga Georges Minne, bien conocido en Viena (...) >>⁷⁴⁸²

... no obstante, en esta exposición participa otro escultor, Max Klinger:

<< [Pie de foto] La sala de Klimt, con una vista parcial del *Friso Beethoven*. A la derecha, se ve la escultura de Beethoven, obra de Max Klinger. >>

... y para ‘llegar a’ este *Beethoven*, entre Klimt y Rodin, media otro músico, Mahler, que es homenajeado en 1907:

<< Rodin esculpió este busto de Mahler por encargo de Cari Molí, portavoz de varios artistas y amigos, en homenaje al compositor cuando, en 1907, dejó la Ópera de Viena para ir al Metropolitan Opera de Nueva York. >>

Esta obra de Rodin se realiza en 1909, siete años después de aquella exposición de Klimt sobre *Beethoven*:

<< [Pie de foto] Busto de Gustav Mahler, 1909. Rodin. Bronce. 34 X 24 x 22 cm. Museo Rodin, París.>>⁷⁴⁸³

Rodin y Klimt tienen cierto “destino” común (o ‘predestinación’) arte-vida:

<< En 1902, otro artista con un destino parecido al de Klimt fue a ver el *Friso Beethoven*: Auguste Rodin. Esa visita, relatada por Bertha Zucherandl en sus *Recuerdos*, dejó una fuerte impresión en el escultor francés, que felicitó a Klimt y admiró su *Friso Beethoven*, “tan trágico y tan divino”. Rodin era muy conocido en Viena, donde en 1882 había expuesto ya sus obras. Las analogías entre el arte y la vida de esos dos artistas son grandes, y es significativo que Rodin, a la vuelta de un viaje a Praga, se detuviera en Viena para ver la exposición Beethoven. >>⁷⁴⁸⁴

⁷⁴⁷⁹ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.244

⁷⁴⁸⁰ *Op. cit.* p.245

⁷⁴⁸¹ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.160

⁷⁴⁸² FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.21

⁷⁴⁸³ *Op. cit.* p.62

⁷⁴⁸⁴ *Op. cit.* p.69

Estas relaciones disciplinares (pintura-escultura-música) parecen consecuentes con la concepción de arte total del *Friso* (arquitectura) de Klimt:

<< (...) el *Friso de Beethoven*, considerada la obra que convirtió al austriaco Gustav Klimt en uno de los principales heraldos del siglo XX. Una pieza de gran significado en la historia del arte (...) el *Friso* reactualiza ese gran tema romántico de la *Gesamtekunstwerk* u “obra de arte total”, que, desde Rünge a Wagner, se convirtió en el santo y seña de la modernidad, y así lo siguió siendo después, durante la etapa de las vanguardias históricas del XX –caso de Bauhaus-, hasta llegar a hoy, como podrá comprobarlo quien asista a cualquier macroconcierto pop actual. >>⁷⁴⁸⁵

A este respecto observamos cierto ‘viaje interior’ de Klimt en Viena, una “obra de arte total” que, como el *Friso*, ofrece un devenir vital:

<< Una historia que arranca en 1894, cuando el pintor austriaco, a los 28 años, recibe el encargo de realizar las pinturas de las facultades para el Aula Magna de la Universidad de Viena. Entregó las obras seis años después. El escándalo fue tal que llegó al Parlamento. Lo racional se había tornado irracional, (...) razón, ciencia y ley habían dado paso a la trasgresión de los valores convencionales. >>

... incluso una transformación espiritual (con ‘calvario’ social incluido) impregnada de filosofía:

<< ¿Qué había ocurrido en esos seis años? Gustav Klimt había cambiado radicalmente, como explica el director de la Fundación March, Javier Gomá: “Un hombre recibió un encargo y otro distinto lo entregó”. Son los años en que nace la célebre *Secession* vienesa, un grupo que reivindicaba la obra de arte total. Y lo que pasó fue un acto personal trágico y doloroso para Klimt que dio lugar al origen de la modernidad, creando los fundamentos de la vanguardia vienesa. Es ésta la tesis de la muestra. De ahí su título: *La destrucción creadora*, paradójica idea, retomada de Nietzsche y Schopenhauer. >>⁷⁴⁸⁶

Además de Nietzsche y Schopenhauer otros filósofos intervienen, interesándonos particularmente Wittgenstein para la combinatoria arte, filosofía, espiritualidad y arquitectura ‘amateur’:

<< El retrato de Margaret Stonborough-Wittgenstein (1905) es un encargo de su padre a Klimt, el año de la boda de su hija con Stonborough. Margaret pertenecía a una de las familias más ricas de la alta burguesía vienesa, y era la hermana mayor del filósofo Ludwig Wittgenstein, personaje complicado y extraño. Después de renunciar a su parte de la herencia paterna, fue maestro de escuela rural de 1919 a 1929. Su hermana le pidió después que se encargase de la construcción de su casa, según los planos hechos por Paul Engelmann. >>

... en una Viena inmersa en el viaje interior de Klimt aparece artísticamente la filosofía de Wittgenstein, un arquitecto ocasional influenciado por Loos y que es tan excepcional como Rudolf Steiner (también filósofo-arquitecto):

<< Esa construcción le ocupó de 1926 a 1928. Wittgenstein pensó y dibujó con minuciosidad todos los detalles del interior de esa casa que, por fuera, sorprende por el rigor de sus sencillas formas geométricas, que recuerdan las construcciones de Adolf Loos. Margaret tenía una fuerte personalidad. Amiga de Freud, formaba parte de la minoría intelectual y cultural vienesa. >>⁷⁴⁸⁷

Cuando un arquitecto (Montaner) analiza esta semejanza explícita de Wittgenstein con Loos, ya la interpreta como directa “relación entre pensamiento lógico y forma arquitectónica”, en la que tiene lugar incluso el silencio:

<< Un caso extremo de racionalismo aplicado a la arquitectura sería la casa que el filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951) proyectó y construyó para su hermana en Viena, entre 1926 y 1928. Se trata de un caso singular de relación entre pensamiento lógico y forma arquitectónica. La forma de la casa (...) se relaciona directamente con los razonamientos lógicos que Wittgenstein había desarrollado en su *Tractatus logico-philosophicus* de 1918.

⁷⁴⁸⁵ CALVO SERRALLER F. *En la aurora de la modernidad*, El País – Babelia, 28 octubre 2006, p.19

⁷⁴⁸⁶ PULIDO Natividad, *La Fundación March exhuma a un Gustav Klimt trágico y en crisis*, ABC 7 octubre 2006, p.59

⁷⁴⁸⁷ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.92

(...) [en este texto] Wittgenstein había escrito: “Lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar hay que callar.” (...) Estos razonamientos tan duros y contundentes conducen a una obra de síntesis, un modelo de simplicidad y precisión que busca lo esencial. >>⁷⁴⁸⁸

También “obra de síntesis” sería años después *El Modulor* de Le Corbusier. Aunque primero en la misma Viena volvemos a interesarnos por el enfrentamiento con la arquitectura (de Loos en particular manifiesto) y en la que Hundertwasser reivindica la “ventana” abierta a la participación creativa del usuario (y la naturaleza), aventurando cierto conflicto de egos (cuando menos entre arquitecto y usuario):

<< Pregunta: En su manifiesto *Tu derecho a la ventana – Tu deber hacia el árbol*, escrito en 1972, propone que los inquilinos puedan modificar el lugar donde viven.

HW: Era una teoría que defendía el derecho de los inquilinos a modificar el lugar en el que viven, y el exterior del mismo, hasta donde abarque con el brazo desde la ventana. Cada uno diseñará su ambiente, sin esperar al permiso de las autoridades, ya que el diseño personal mejorará la fachada gris y estéril. Se debe ayudar a la vegetación a conseguir sus derechos con todos los medios al alcance, sabiendo que la naturaleza deberá crecer en toda la superficie horizontal. Los arquitectos deberán pedir el derecho de los habitantes de sus edificios a alterarlos. >>⁷⁴⁸⁹

La artística y natural reivindicación de la “ventana” abierta por la que sacar el “brazo” forma parte de una tradición en la que se abren las “puertas al mañana” a cargo de Le Corbusier, donde aparecen también “la braza, el palmo, el pie”, es decir, el ‘corpus’ tradicional de la arquitectura

<< El codo, la braza, el palmo, el pie y la pulgada fueron el instrumento prehistórico y sigue siendo el del hombre moderno.

Los Partenones, los templos de la India y las catedrales, las chozas y las casas se construían en lugares precisos: Grecia o Asia, etc., productos estables *que no viajaban y no tenían que viajar*, y, por tanto, no había ninguna razón para reclamar una unificación de las medidas. (...)

...Sin embargo, un día, el pensamiento laico se apercebíó, a su vez, a conquistar el mundo. La Revolución Francesa ponía en juego razones profundamente humanas. Se había intentado un paso hacia delante, una franquía –al menos, promesas- y se abrían puertas al mañana. >>

... así la humanización de la arquitectura se entiende desde el equilibrio entre globalización y concreción (metro / pie) mediando *El modulor* de Le Corbusier, recordando que el objeto de la arquitectura es contener humanos, incluso de culturas diferentes:

<< La Revolución Francesa destronó los pies y las pulgadas y sus lentos y complicados cálculos; pero era necesario encontrar otro modelo. Los sabios de la Convención adoptaron una medida concreta tan despersonalizada y tan desapasionada que se convertía en una abstracción, en una entidad simbólica: el *metro*, la diezmillonésima parte del cuadrante del meridiano terrestre. (...) Siglo y medio más tarde, cuando viajaban los productos fabricados, la Tierra quedó dividida en dos: los que usaban los pies y pulgadas y los partidarios del metro. El sistema de pies y de pulgadas firmemente unido a la estatura humana, pero de una manipulación atrozmente complicada, y el metro, indiferente a la talla de los hombres, y dividiéndose en medios y en cuartos de metro, en decímetros, en centímetros, en milímetros(...) >>⁷⁴⁹⁰

Si para la Revolución Francesa y de otra manera también para Le Corbusier “era necesario encontrar otro modelo”, para Wittgenstein el modelo era Loos y concretamente un discípulo suyo le ayudó en su radical proyecto arquitectónico en el que también tiene cabida la naturaleza:

⁷⁴⁸⁸ MONTANER Josep María, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.90

⁷⁴⁸⁹ AZUMENDI Larraitz de, *Hundertwasser médico de la arquitectura. Entrevista*, Pasajes de arquitectura y crítica n° 17 mayo 2000, p.36

⁷⁴⁹⁰ LE CORBUSIER, *El modulor 1*, Poseidón, Buenos Aires, 1980, p.19

<< Wittgenstein proyectó y construyó dicha casa en colaboración con Paul Engelmann, discípulo de Adolf Loos, y la obra resultante es antidecorativa de un modo mucho más radical que las creaciones de Loos. Tal como sucede en el lenguaje lógico de Wittgenstein, en la casa no hay nada superfluo. (...) La casa refleja la mente clara y ordenadora de Wittgenstein, preocupado por la conexión entre todos los miembros menores, sin dejar nada aislado (...) un inmenso zócalo que ocupa toda la extensión del solar y en el que se sitúan el garaje, los almacenes y las instalaciones, y sobre todo en el que se desarrolla el jardín elevado. >>

... y la casa de Wittgenstein deviene “lógico” manifiesto filosófico / arquitectónico:

<< Cada detalle, elemento espacial y pieza constructiva se asimila a una pieza de su pensamiento lógico. (...) Además de ser una auténtica casa máquina, es un mecanismo lógico, un circuito eléctrico basado en las dos posibilidades de abierto y cerrado, un discurso de lógica filosófica articulado a partir de frases centrales y estructuras constructivas esenciales. Una obra manifiesto que llega justo al límite minimalista de la forma arquitectónica, más allá del cual existe estructura, construcción e ingeniería. >>⁷⁴⁹¹

En cierto paralelismo disciplinar encontramos a Rudolf Steiner (“1861, Kraljevic, Croacia - 1925, Dornach, Suiza”) al que se le cataloga arquitectónicamente como “filósofo y constructor activo en Suiza de 1907 a 1925”. Aparece así Steiner como un arquitecto / filósofo, tan ‘excepcional’ como su ‘coetáneo’ Wittgenstein:

<< En 1879, Rudolf Steiner ingresa en la Technische Hochschule de Viena. A partir de 1883 comienza a trabajar sobre los escritos científicos de Goethe, de cuya obra se convierte en uno de los mejores conocedores. Colabora en los archivos de Goethe de Weimar en 1890, lo que culmina en 1897 en la publicación de su ensayo *Goethe y la concepción del mundo*. Pero, a partir de 1891, doctor en filosofía, comienza a difundir sus propias ideas. En 1902 ingresa en la Sociedad Teosófica y funda la sección alemana de la misma, de la que se convierte en secretario general. A partir de 1903 imparte conferencias en numerosos países europeos y se consagra a la propagación de una doctrina fuertemente impregnada de misticismo que persigue el conocimiento de Dios por la profundización de la vida interior. >>

... su filosofía se va haciendo espiritual y se materializa arquitectónicamente; y su arquitectura toma referencias en sus orígenes intelectuales / espirituales, Goethe:

<< En esta época, Steiner comienza a interesarse como neófito por la arquitectura sacra y, en 1913, cuando crea la Sociedad Antroposófica, concibe la idea de un edificio mitad templo mitad teatro, primer elemento, según él, de una nueva genealogía de edificios de culto. En honor a las obras de Goethe sobre la teoría del conocimiento, lo llama *Goetheanum* y hace construir en Dornach, Suiza, un edificio de dos cúpulas que representa la síntesis suprema de la materia y el espíritu. La planta está generada por trazados reguladores basados en figuras poligonales. >>⁷⁴⁹²

Los “trazados reguladores” de arquitectura utilizados por Steiner y luego ‘popularizados’ por Le Corbusier, expresan por definición lo oculto, la interioridad a descubrir que guía lo visible y que el filósofo / arquitecto, Steiner, ya busca, profundizando doctamente en la filosofía espiritual de Goethe, y deriva de proyecto a obra con “Los Goetheanums”:

<< (...) Steiner logró construir la Sociedad Antroposófica General en 1923, institución que albergaba la Universidad Libre de Ciencia Espiritual, con sede en Dornach, cerca de Basilea, Suiza. Los edificios habían sido proyectados por el propio Steiner, y el más importante, el denominado Goetheanum, fue inicialmente de madera, pero tras su incendio en la noche de San Silvestre, en el paso de 1922 a 1923, se construyó uno nuevo de hormigón armado. Ambos Goetheanums estaban inspirados en el principio de la metamorfosis y en el descubrimiento de la planta primaria tal como aparecían en los textos científicos de Goethe, a quien Steiner admiraba profundamente. >>⁷⁴⁹³

⁷⁴⁹¹ MONTANER Josep María, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.90

⁷⁴⁹² RUME Guy, *Rudolf Steiner* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.867

⁷⁴⁹³ MONTANER Josep María, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.26

Lenguaje filosófico y lenguaje arquitectónico de Wittgenstein van en paralelo ‘minimalismo’ introspectivo, pues casi podría decirse que sólo realizó una obra arquitectónica y “una sola obra” filosófica (“en vida”):

<< Ludwig Wittgenstein publicó una sola obra en vida, el *Tractatus logico philosophicus* (1921) que investiga los límites del lenguaje. Gracias a la oportunidad que le ofreció su hermana de imaginar cómo debía ser su casa, puso en práctica el *Tractatus*, creando un lenguaje arquitectónico en el que se unen la claridad, el rigor y la sencillez. >>

... quedando alguna constancia fotográfica de esta obra arquitectónica:

<< Vista exterior de la casa Wittgenstein. Kundmannngasse, 19, lado sur. Fotografía de Moritz Naehr, hecha en 1928. >>⁷⁴⁹⁴

“Traductor de Wittgenstein” y “profesor de filosofía”, Isidoro Reguera, establece también desde el concepto de viaje interior un paralelismo paradigmático que podríamos denominar secular-milenarista, entre el *zeitgeist* de la Viena ‘centenaria’ de Klimt y el *zeitgeist* de hoy en día:

<< En torno a Klimt, a la arquitectura de Wagner, Loos, Olbrich, al arte aplicado de Hoffman, Moser se desarrolla la aventura artística de la Viena de hace 100 años. Klimt es una especie de resumen de todo y de todos ellos. Y en él actúan las fuerzas profundas del fin de un mundo y las del inicio inseguro de otros. Ahí está su fuerza modélica también para hoy día, más o menos en esas circunstancias. >>⁷⁴⁹⁵

Este nuevo paradigma (cíclicamente repetido) visualizado por Klimt, aparece como “viaje al interior” artístico / filosófico / místico que pasa por fases oscuras:

<< No fue sólo Freud quien se ocupó de describir la realidad interior del ser humano. Coinciden muchos con él en una reacción expresionista al impresionismo naturalista que dominaba, en una tendencia a la introversión y al cultivo del alma, en un culto a la neurosis y a la enfermedad. El viaje al interior. Su camino vital también es históricamente modélico. Comienza dentro de la retórica oficial, neoclásica, pomposa, (...) Pasa por una fase de oscuros expresionismos simbólicos e ideológicos, horrendos, irónicos, piedra de escándalo, emergencias de una sensibilidad exacerbada y de su tormentoso camino al interior. *El friso de Beethoven* o las figuras planeadas y rechazadas para el Aula Magna de la Universidad de Viena (...) Y acaba los 10 últimos años de su vida, en armonía con una nueva generación de la burguesía que se retira a lo estético en su loco e inconsciente camino hacia delante, al borde del abismo que se avecina: el finis Austriae. Es el Klimt bizantino, que ha quedado como modélico. >>

“Un camino vital” (incluso ‘mortal’) que en Klimt deviene “calvario interior”, ya conocido por la tradición mística occidental (noche oscura del alma, que venimos tratando en relación con la identidad / ego):

<< Como sus paisajes sin figura humana, de un tono sereno, idílico, que se complace morosamente en el análisis de las superficies de color, como un ejercicio de meditación y espera. Como una refinada sublimación de su azarosa vida, del calvario interior vivido y del que queda por vivir a su patria y con ella a todo el mundo de entonces en lo que Kraus llamó últimos días de la humanidad. >>⁷⁴⁹⁶

“Ejercicio de meditación y espera”, “calvario” y “últimos días” parecen términos sacados de la citada tesis filosófica / mística de Ceberio, que trata de la muerte del sujeto (egótico) y que deviene artística en el epígrafe sobre *El pastorcico crucificado*:

<< El poema [*Pastorcico*] al igual que el dibujo carece de ornamentos y de imágenes salvo el árbol y el del Cristo con respecto al dibujo. Tanto el poema como el dibujo son representaciones con un alto grado de abstracción en clave cristocéntrica. A la vez hay una gran expresividad en ambas representaciones de la crucifixión. >>⁷⁴⁹⁷

⁷⁴⁹⁴ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.92

⁷⁴⁹⁵ REGUERA Isidoro, *El viaje al interior*, El País 7 octubre 2006, p.54

⁷⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁷⁴⁹⁷ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.361

Klimt también se aproxima, en cierto modo, a la religión integrando “templo” y música (diríamos que hermenéuticamente interpretada):

<< Plano del recorrido “obligado” de la exposición, sacado del catálogo de 1902. Esta exposición, verdadero templo del arte y con un ritual muy preciso, fue un gran acontecimiento.

El *Friso Beethoven* cubre 24 metros de pared, y sus siete paneles miden 2,20 m de altura. Cari Reininghaus lo salvó al comprarlo cuando terminó la exposición, y la República de Austria lo adquirió definitivamente en 1973. Después de ser restaurado, desde 1986 puede verse otra vez en su ambiente original del Palacio de la Secesión. >>⁷⁴⁹⁸

Juan de la Cruz en el *pastorcico crucificado* ofrece también una “visión” interior que integra poesía, dibujo y escultura, tal como lo cita Crisógono de Jesús (*Vida de San Juan de la Cruz*, B.A.C. Madrid, 1991, p.119):

<< El origen del dibujo lo relata uno de los mejores biógrafos de Juan de la Cruz: Crisógono de Jesús: “Y un día le entrega fray Juan [a la monja Ana María] un papel pequeño, en el cual ha dibujado él mismo a pluma un Cristo muerto en la cruz, explicándole, al entregárselo, el porqué de aquel dibujo. Refleja una visión tenida por él aquellos días. Ha visto a Cristo así, muerto en el madero, con los miembros descoyuntados, la cabeza caída profundamente sobre el pecho hundido, las manos rasgadas en la abertura de los clavos por el peso del cuerpo inerte, que dobla las piernas, incapaces de sostenerle... Después de la visión tomó impresionado la pluma y reprodujo el Cristo en el papel.” >>⁷⁴⁹⁹

Si hemos visto que, aproximadamente por aquella época (comienzos del siglo XX) y en aquella ‘zona geográfica’, Steiner ofrecía una espiritual obra total, Klimt, con la participación del escultor alemán Max Klinger y dentro del proyecto arquitectónico integral de Hoffmann (edificio de la Secesión vienesa), también se orienta hacia una “obra de arte total”, implicando un proyecto salvador del “alma de la humanidad”:

<< Klimt (...) realizó, para la decimocuarta exposición del grupo de la Secesión, inaugurada el 15 de abril de 1902, el *Friso Beethoven*, que provocó un estallido de indignación en la prensa. La estatua de Beethoven del escultor alemán Max Klinger ocupaba el centro de la exposición, y la disposición interior del palacio era obra de Joseph Hoffmann, que la concibió basándose en el principio de una “sencillez tan grande como sea posible en el lenguaje de los materiales y de las formas”. Eso se traducía por el empleo del hormigón en estado natural, blanco (el suelo era gris), de forma que se olvidara la decoración y resaltarán las obras de arte. La unidad de esa “obra de arte total” se conseguía por la elección del tema — un homenaje a Beethoven —, elección magnificada el día de la inauguración por Gustav Mahler, entonces director de la Ópera de Viena, que fue a dirigir el cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía*.>>⁷⁵⁰⁰

... todo un *Himno a la alegría* en el que participan prestigiosos músicos de lo sublime y donde el friso de Klimt manifiesta un artístico devenir:

<< Después del redescubrimiento por Franz Liszt y, sobre todo, por Richard Wagner, de las obras de Beethoven, éste estaba considerado como un maestro casi divino, capaz de salvar el alma de la humanidad.

El friso de Klimt está construido en tres tiempos: en primer lugar, *La aspiración a la felicidad* que, en la pared del medio, choca contra *Los poderes enemigos*, y que termina con dos temas que ilustran dos versos de Schiller sacados de la última estrofa de su Himno a la alegría: “Alegría, bella chispa de los dioses”, y “Ese beso al mundo entero”, la estrofa con la que termina la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Sin embargo, el caballero revestido de una “armadura de oro” —copia de la armadura hecha en 1485 para el archiduque Siegmund von Tirol, conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena— tiene los rasgos de Gustav Mahler; la realidad se une aquí a la ficción. >>⁷⁵⁰¹

⁷⁴⁹⁸ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.62

⁷⁴⁹⁹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.362

⁷⁵⁰⁰ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.62

⁷⁵⁰¹ *Ibidem*.

Sí artísticamente vemos como el ego se integra ‘alegremente’ en lo sublime, actualmente, y desde la perspectiva transpersonal, observamos una relativamente equiparable ‘minimización’ (‘otro’ minimalismo) del ego, puesto que Wilber entiende “El desarrollo en tanto que disminución del egocentrismo” tomando como referente a Howard Gardner, “el psicólogo evolutivo de Harvard” que en *The Quest for Mind* (p.63) aclara:

<< “El niño pequeño es sumamente egocéntrico, lo cual no significa que sólo piense egoístamente en sí mismo sino, muy al contrario, que no puede pensar en sí mismo. El niño egocéntrico es incapaz de diferenciarse del resto del mundo y, en ese sentido, todavía no se ha separado de los demás ni de los objetos. De este modo, siente que los otros comparten su dolor o su placer, que inevitablemente deben comprender las palabras que apenas masculla, que su perspectiva es compartida por todas las personas y que hasta los animales y las plantas participan de su conciencia. Así, cuando juega al escondite cree ingenuamente que, si no ve a los demás, ellos tampoco podrán verle, porque su egocentrismo le impide reconocer que el punto de vista de los demás es diferente del suyo. Desde esta perspectiva, el proceso entero del desarrollo humano puede ser considerado como una disminución progresiva del egocentrismo.” >>

... en este sentido el egocentrismo infantil paradójicamente proviene de la integración con el resto del mundo, una etapa evolutiva pasajera que en cierta medida Wilber propone ‘redescubrir’ como parte de un desarrollo expansivo de la conciencia hasta abarcar a ‘lo otro’:

<< El desarrollo, en gran medida, supone una *expansión* de la conciencia y una *disminución* correlativa del narcisismo, que va acompañada de la capacidad de tener en cuenta -y, en consecuencia, de expandir la conciencia- hasta llegar a abarcar a otras personas, lugares y cosas. >>⁷⁵⁰²

Desde estos conceptuales saltos históricos, el “origen de la modernidad” se ‘redescubre’ en Klimt, mediando un viaje interior (artístico-filosófico-espiritual) que pasa por una “destrucción creadora” (equiparable a la realizada por Shiva en el hinduismo) y que le hace resurgir triunfante (incluso económicamente) de la muerte:

<< Su *Friso de Beethoven*, eje de una muestra sobre la destrucción creadora. La exposición nos cuenta cómo a finales del siglo XIX, el célebre pintor vienés resurge tras un episodio dramático, dando lugar al origen de la modernidad.

Desde este verano es el rey absoluto del mercado, destronando al mismísimo Picasso. Su *Retrato de Adele Bloch-Bauer* fue vendido por 135 millones de dólares. Pero no siempre ha contado con este beneplácito. Todo lo contrario. Ha sido uno de los artistas más vapuleados por crítica y público. >>⁷⁵⁰³

Podríamos afirmar que la construcción de la identidad moderna pasa por Viena, donde indirectamente Hundertwasser recoge la herencia de Klimt:

<< H.R.: ¿Se considera Vd. Continuator del Jugendstil?

F.H. “Sí, pero no sé decir claramente por qué.” Hoy los nombres de Klimt y Schiele, Otto Wagner, Josef Hoffmann, Mahler, (...) son famosos y se reconoce la contribución de la cultura vienesa al carácter de la modernidad. >>⁷⁵⁰⁴

... y al igual que Klimt, también Hundertwasser realiza su propio viaje interior (“arte introspectivo”) mientras recoge “la cosecha” de Viena:

<< El campo estético que los artistas de la Viena de fin de siglo habían trabajado con resultados tan fértiles quedó posteriormente en barbecho durante tres generaciones. Hasta que Friedrenreich Hundertwasser recogió la cosecha.

(...) En su arte introspectivo hay poco de naturaleza puramente especulativa. >>⁷⁵⁰⁵

⁷⁵⁰² WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.38

⁷⁵⁰³ PULIDO Natividad, *La Fundación March exhuma a un Gustav Klimt trágico y en crisis*, ABC 7 octubre 2006, p.59

⁷⁵⁰⁴ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.110

⁷⁵⁰⁵ *Op. cit.* p.6

Conceptualmente en la historia artística de Viena, ‘lo’ “introspectivo” de Hundertwasser parece sintonizar con ‘lo oculto’ en Klimt:

<< En el caso del *Friso Beethoven*, en cambio, había que preguntarse quién era la persona oculta que había concebido el complicado programa. >>⁷⁵⁰⁶

Avanzando en este histórico viaje interior (artístico y espiritual) que incluirá otras orientaciones culturales (incluso japoneizantes, como el zen que venimos tratando), retomamos *El modulor* de Le Corbusier que nos hace recordar que el objeto de la arquitectura es contener humanos, incluso de culturas muy diferentes, pero que comparten instrumentos antropométricos (“*pies-pulgadas*”):

<< Cuando se trata de construir chozas, casas o templos con destino humano, el metro parece haber introducido medidas extrañas y extranjeras que, si se miran de cerca, podrían acusarse de haber dislocado la arquitectura, de haberla pervertido. (...) dislocada con respecto a su objeto, que es contener hombres. La arquitectura de los *métricos* quizá se haya descarriado. La arquitectura de los *pies-pulgadas* parece haber atravesado el siglo de todas las catástrofes con una cierta seguridad y con una continuidad seductora. >>⁷⁵⁰⁷

También culturas tan diferentes como las procedentes de Oriente y Occidente pueden entrar en artística interacción, así sucede con el arte de Japón presentado en Viena:

<< En 1873, Japón ya había mandado numerosos objetos y obras de arte a la Exposición Universal de Viena. Su apertura a Occidente, a fines del siglo XIX, tendrá como consecuencia artística el descubrimiento de sus estampas, que los artistas van a ponerse a coleccionar y a estudiar con entusiasmo. Pintores como Whistler, Monet y Van Gogh quedarán ante todo fascinados por los colores vivos de esas estampas sin sombras. Luego se publicarán colecciones enteras dedicadas a su estudio. Lo japonés se convierte entonces en un elemento importante del arte nuevo que triunfa a principios del siglo XX. La cultura japonesa se exporta a gran parte de Occidente. >>⁷⁵⁰⁸

Unos veinte años después en Estados Unidos se produce un acontecimiento arquitectónico de notable influencia, la re-construcción del “pabellón Ho-o-Den en el templo Byodo In. de 1503” en el Chicago de 1893:

<< El pabellón japonés destacó sobremedida en la Exposición Colombina de Chicago de 1893, de cuya disposición general se habían responsabilizado D. Burham, maestro de la “escuela de Chicago”, y F.L. Olmsted, célebre arquitecto paisajista. Se trataba de una réplica del más antiguo templo budista conservado, el pabellón Ho-o-Den en el templo Byodo In, de 1503, situado en Uji, al sur de la antigua capital imperial, Kioto. La silueta de la arquitectura tradicional de madera de la representación japonesa llamó la atención por su singularidad excepcional, suscitó las simpatías entre muchos interesados en el debate sobre la renovación de la arquitectura. >>⁷⁵⁰⁹

... y, naturalmente, Klimt participa en aquel proceso intercultural (incluso “colecciona estampas”) muy propio del *zeitgeist* ‘alrededor’ del cambio de siglo:

<< Gustav Klimt colecciona estampas y objetos procedentes de Japón. Influida ante todo por la forma de representación japonesa — una presentación sobre un solo plano sin sombra (así el *Retrato de Sonja Knips*) —, hasta mucho más tarde no empezará a representar motivos japoneses en sus obras. (...) A partir de 1910, Klimt reproduce figuras japonesas sobre los fondos de sus retratos femeninos. >>⁷⁵¹⁰

⁷⁵⁰⁶ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.24

⁷⁵⁰⁷ LE CORBUSIER, *El modulor I*, Poseidón, Buenos Aires, 1980, p.19

⁷⁵⁰⁸ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.136

⁷⁵⁰⁹ RODRIGUEZ LLERA Ramón, *Paisajes de la arquitectura japonesa*, Del Sol ST, Santander, 2006, p.27

⁷⁵¹⁰ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.136

Precisamente Burham, el arquitecto ‘máximo’ responsable del pabellón japonés de Chicago en 1893, fue mentor de Frank Lloyd Wright, quien también se inspiró en los “grabados japoneses”:

<< D. Burham se convirtió precisamente en uno de los principales y más convencidos patrocinadores de un joven arquitecto que comenzaba a descollar en los círculos culturales de Chicago, Frank Lloyd Wright (1867-1959), hasta entonces dibujante principal de la oficina de Adler and Sullivan. El brillante genio de Wright, como intuyó Burham, estaba llamado a transformar la arquitectura sobre la base de sus ensayos de renovación de las casas familiares residenciales, a crear un lenguaje propio y a la vez operativamente moderno, y en parte logró sus propósitos mediante la ayuda inspiradora de la arquitectura y de los grabados japoneses.

Los especialistas en la obra de Wright señalan esta influencia, ya analicen los términos compositivos de su arquitectura, ya los generales de su vida artística. El mismo lo reconoció y dejó escrito en varios pasajes de su “Autobiografía”. >>⁷⁵¹¹

Por otra parte, Klimt tiene algunos notables ‘mentores’ o precedentes artísticos:

<< *Retrato del tío Tanguy* de Van Gogh, [hacia 1887] tranquilamente sentado entre las estampas japonesas de Iroschige, que invaden el fondo del cuadro, podría haber sido una fuente de inspiración para Gustav Klimt.

(...) *La japonesa*, 1876. Monet. (...) Camille, la esposa de Monet, se ha vestido aquí con un traje de japonesa de los que podían comprarse entonces en París. La decoración evoca también el Japón: la pared está sembrada de abanicos, y el suelo cubierto con una estera en la que hay más abanicos. Este gran retrato es una prueba de lo importante que era la moda japonesa en París. >>⁷⁵¹²

Curiosamente años después la esposa de otro artista de Viena también usará kimono como la de Monet. Algo natural dado que la esposa de Hundertwasser es japonesa ‘auténtica’, quedando alguna constancia fotográfica donde “aparecen ambos con kimono”, constando además que “se casaron en Viena en 1966.”:

<< [*Pie de foto*] Hundertwasser con Yuko Ikewada, Tokio, 1961. >>⁷⁵¹³

... y, si bien es cierto que Klimt y Van Gogh comparten el interés por Japón, no parece que haya una “influencia propiamente dicha” entre occidentales:

<< La relación entre el arte de Klimt y la pintura de Van Gogh (...) Los dos pintores tienen en común una fascinación por el grabado en madera japonés, pero eso se había convertido ya en una moda desde hacía mucho tiempo, y era algo que compartían con otros pintores. Después de haber visto algunos cuadros de Van Gogh en la galería Miethke de Viena, en 1906, Klimt expresó repetidas veces su admiración por ese pintor. Pero no por eso se puede hablar de influencia propiamente dicha. >>⁷⁵¹⁴

De todas formas las influencias japonesas en Estados Unidos son anteriores a la Exposición de Chicago en 1893:

<< Previamente al impacto del pabellón japonés de la Exposición Colombina de Chicago, ya se conocían fuentes de información a través de las cuales se había ido filtrando el gusto por lo oriental en Estados Unidos. Es lo que Kevin Nute ha denominado el “japonesismo del grupo de Boston”, al frente del cual se encontraba Ernst Francisco de Fenollosa (1853-1908), responsable del Departamento Japonés del Boston Museum of Fine Arts, amigo y patrocinador de Kakuzo Okakura, quien había sido previamente anfitrión y traductor suyo durante la estancia de Fenollosa en Japón, juntos luego en un viaje por Europa (...)>>⁷⁵¹⁵

También Matisse deviene japoneizante, como Klimt y lo manifiesta en títulos tan significativos como *La Vida y la Muerte*:

⁷⁵¹¹ RODRIGUEZ LLERA Ramón, *Paisajes de la arquitectura japonesa*, Del Sol ST, Santander, 2006, p.30

⁷⁵¹² FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.136

⁷⁵¹³ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.88

⁷⁵¹⁴ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.25

⁷⁵¹⁵ RODRIGUEZ LLERA Ramón, *Paisajes de la arquitectura japonesa*, Del Sol ST, Santander, 2006, p.34

<< En esa misma época, Henri Matisse (1869-1954) había transformado esa superficie en campo de tensión de su “concepto emocional del espacio” (*El mantón de Manila*, 1911). ¿Conocía Klimt esa nueva interpretación? No hay que olvidar la exposición japonesa organizada en 1900 por la Secesión y en la que se exhibían no sólo obras de arte japonesas, sino también obras europeas con influencia de Japón. Todo lo más tarde, sería en esa época cuando Klimt conoció el grabado en madera y las máscaras No. La mímica petrificada de esas máscaras, de las que más adelante él mismo tenía una, le animó varias veces a dar a sus figuras una expresión beatífica, como en el caso de *La Vida y la Muerte* o *La desposada*. >>⁷⁵¹⁶

Como ya citamos, Hundertwasser también se muestra interesado por la muerte y arrancando desde un juego de palabras relaciona la tierra (con enterramientos humanos citados incluidos) con la religión y la naturaleza desde una ‘perspectiva’ plenamente humanista (que se integrará con Japón):

<< H.R.: Humus es una palabra latina que significa suciedad; cuando se quiere hacer sentir inferior a una persona, se le obliga a arrojarse al suelo, se le hace sentir humilde, se le humilla. Ser humilde significa sentarse en la tierra, no en un trono. La palabra humus se asocia con muchas otras.

F.H.: La palabra humanidad tiene el mismo significado también: humus-humanitas.

H.R.: Sí, el concepto mismo en alemán, inglés antiguo, griego e incluso en hebreo; el nombre de Adán significa “del suelo”. Y en español también “hombre”. >>

... para pasar a cuestionar el ego artístico, sorprendentemente asociado a “la perspectiva”, verticalmente jerarquizante:

<< F.H.: (...) Siempre me he dedicado a hacer tejados de hierba, a poner tierra para que crezcan prados y árboles, pero hay algo más que un elemento ecológico en todo esto, se trata de algo misterioso. Poner tierra en el tejado y árboles que crecen por encima de nosotros es un acto religioso; ese acto nos reconcilia con Dios, con la naturaleza; quizás no se trate del monoteísmo cristiano o judío, sino de algo más amplio, más antiguo, de sabiduría muy antigua. Cuando un pintor extiende el lienzo sobre la mesa, tiene las condiciones básicas para hacer las cosas bien. Pero si trabaja con el lienzo puesto en vertical, sobre la pared, empieza básicamente mal porque parte de un engaño. Cuando pinta en horizontal, lo que hace son hechos, cosas reales; pero, cuando pinta verticalmente, las condiciones son inapropiadas y lo que hace estará mal, porque parte de una mentira, de una distorsión de la perspectiva. La perspectiva tiene un carácter egoísta que hace que lo que está más cerca, parezca más importante y más grande que lo que está más lejos, que parecerá menos importante. >>⁷⁵¹⁷

El carácter egoísta (“el ámbito del yo”) también puede ser trascendido desde el ámbito de “la cultura y la naturaleza” desde una concepción transpersonal, especialmente cuando Wilber propone una “práctica transformadora integral” en la que el proyecto deviene obra:

<< (...) Pero estas olas no sólo deben ejercitarse en el ámbito del yo -a menos que queramos incurrir en *boomeritis*-, sino también en los de la cultura y la naturaleza. Centrándonos en el ámbito de la cultura, ello podría significar algún tipo de servicio desinteresado a la comunidad, (...) También puede implicar el uso de las relaciones (como el matrimonio, la amistad o el parentaje) para alentar el desarrollo de uno mismo y de los demás. En este sentido, el diálogo respetuoso constituye, de hecho, un método muy honrado por el tiempo de implicar al yo en una danza de comprensión con los demás que constituye un auténtico catalizador para un abrazo realmente integral. >>⁷⁵¹⁸

Desde ‘otra’ perspectiva, cierto arte moderno y el japonés histórico aparecen en sintonía evolutiva:

<< La perspectiva caballera coincidía con la teoría de las imágenes de Hundertwasser y se vio confirmada en las ideografías japonesas. La cultura japonesa contrastaba con las tendencias dominantes de la cultura occidental.

A finales de la Edad Media, el arte occidental empezó a luchar para liberarse de una conceptualización que Japón y otras culturas mantuvieron. El Renacimiento supuso un renacer de la observación naturalista

⁷⁵¹⁶ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.25

⁷⁵¹⁷ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.93

⁷⁵¹⁸ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.201

cuya importancia fue en aumento hasta que el Impresionismo dirigió nuestra atención a los instrumentos mismos de la percepción. >>⁷⁵¹⁹

... pero esta “observación naturalista” (a modo de “mero escenario”) es distinta a la visión “curativa” de la naturaleza planteada por la filosofía transpersonal:

<< El ejercicio de las olas de la existencia en el ámbito de la naturaleza, por último, nos lleva a considerar la naturaleza no como una especie de mero escenario en el que tienen lugar nuestras acciones, sino como un elemento que participa activamente en nuestra propia evolución. Comprometerse activamente a respetar la naturaleza, en cualquiera de sus múltiples formas (reciclando, protegiendo al medio ambiente, celebrando su existencia) no sólo supone honrar la naturaleza, sino que también alienta nuestra propia capacidad curativa. >>⁷⁵²⁰

Al final la “limitación” de la visión occidental se manifiesta evidente:

<< Desde el Renacimiento, la representación de la percepción ha sido una gloria, aunque también una limitación para la pintura occidental. En Japón Hundertwasser descubrió una cultura que no había hecho esta transición, una cultura en la que muchos de los elementos que consideramos “modernos”, habían pasado a formar parte de la vida diaria desde hace mucho tiempo. >>⁷⁵²¹

02.10.06- Identidades multiculturales

En el momento en que realizamos las últimas correcciones de este trabajo antes de mandarlo ‘a imprenta’ leemos en El País el obituario (vida ADN / muerte) dedicado a Raimon Panikkar, fallecido a finales de agosto de 2010. Dado que se le considera iniciador y gran impulsor de la filosofía intercultural, es necesario citarlo en esta páginas y rendirle así homenaje a él, a su trabajo y por haber conformado conceptualmente la deseable deriva (proyecto / obra) de lo multicultural a lo intercultural:

<< Es considerado iniciador y gran impulsor de la filosofía intercultural. No la confunde con el multiculturalismo, que sólo defiende la coexistencia de las culturas sin convivencia, ni con la transdisciplinariedad, pues las culturas son más que disciplinas. El método de la interculturalidad es el diálogo que él define como dialogal y *duological*; implica confianza mutua en una aventura común hacia lo desconocido y aspiración a la concordia discorde, y lleva a descubrir al otro no como extranjero, sino como compañero, no como un ello, sino como un tú en el yo. >>⁷⁵²²

Aquella concepción de los orígenes de ‘la modernidad’ puede conectar con *la dimensión oculta* que Hall propone de otras culturas. Por ejemplo, la japonesa que se interesa por “la interrelación” espacial y particularmente por la relación con la naturaleza, a la que se rinde culto y que en sus jardines se nos muestra aparentemente no-diseñada:

<< Los primitivos diseñadores de los jardines japoneses es evidente que algo sabían de la interrelación que existe entre la experiencia cinestésica del espacio y la experiencia visual. Careciendo como carecen de grandes espacios abiertos y viviendo tan próximos y unidos como lo hacen, los japoneses aprendieron a sacar el máximo partido a los espacios pequeños. >>⁷⁵²³

⁷⁵¹⁹ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.94

⁷⁵²⁰ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.201

⁷⁵²¹ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.94

⁷⁵²² TAMAYO, J-J., *In memoriam, Raimon Panikkar: diálogo e interculturalidad*. El País, 28/08/10, p.32

⁷⁵²³ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.91

La “interrelación” y la “conexión” aparecen como términos afines que nos permiten conectar conceptualmente diferentes tiempos y culturas, como podría suceder con Japón y México. Así Lozano-Hemmer ‘el mexicano’ (y global) artista contemporáneo también se interesa ‘a su manera’ por el devenir (típicamente oriental), por las “mutuas transformaciones”. En su trabajo sobre la proyección de luz artificial que ya tratamos, podríamos establecer cierto paralelismo con otros creadores contemporáneos, como el arquitecto japonés Tadao Ando, desde la valoración de la luz (natural / artificial), la geometría (arquitectura / escultura luz) o la escala local / global:

<< La clave de la obra entera de Rafael Lozano-Hemmer es la interface, la conexión, el tráfico y las mutuas transformaciones dadas *entre* lo real y lo virtual, *entre* los distintos pliegues de lo real y los distintos *medios* de lo virtual. >>⁷⁵²⁴

A propósito de Tadao Ando, parece enfatizarse esta concepción evolutiva / conectiva que se orienta hacia una “conciencia unitaria”, en sintonía con la tradición evolutiva del budismo zen como proyecto de futuro supranacional y que para Ruíz de la Puerta integra “lo sagrado y lo profano”:

<< (...) el budismo Zen se ha desprendido de toda la parafernalia religiosa y se encuentra en la última fase de la evolución de la conciencia, que Gebser ha denominado “conciencia unitaria”. >>⁷⁵²⁵

El enfoque antropológico del diseño japonés de jardines, por medio de la multiplicidad de miradas, consigue la unidad de diseño y naturaleza:

<< Siempre fueron particularmente ingeniosos a la hora de ensanchar el espacio visual, mediante la exageración de las implicaciones cinestésicas. Sus jardines no están diseñados para ser meramente contemplados con los ojos, sino que al pasear se experimenta un número de sensaciones musculares mucho mayor de lo corriente. El visitante se ve periódicamente forzado a tener cuidado de donde pone el pie mientras elige su camino a lo largo de una hilera de losas, espaciadas con regularidad, que atraviesan un estanque. >>

... en la que se impone naturalmente la filosofía budista del ‘aquí y ahora’:

<< A cada paso no tiene más remedio que detenerse, para mirar al suelo y ver cuál es la losa que ha de pisar a continuación. Incluso los músculos del cuello se ven forzados, deliberadamente, a entrar en juego. Al mirar hacia arriba, el visitante queda un momento en suspenso por una vista hermosa que se le ofrece, mas pronto se desvanece, porque nuevamente tiene que bajar la cabeza para dar el paso siguiente.>>⁷⁵²⁶

Diferentes lugares se van integrando en nuestro discurso, así Japón y China lo hacen con un sentido particularmente ejemplarizante, el de una histórica coexistencia de pensamientos diversos (también recordemos lo dicho sobre India) que Santos estudia en el *Origen del Zen*:

<< El Zen nace con la llegada de Bodhidarma a China el año 520 d.J.C. en cuyo país coexisten el confucianismo, el taoísmo y el budismo. Bodhidarma prosigue su camino hasta la corte del emperador Wu-De-Liang. >>⁷⁵²⁷

Si este devenir por Oriente es directo (maestro / discípulo) en el devenir del “japonesismo” a Occidente media el texto escrito, que incluso precede a la presencia directa de la arquitectura (Exposición de Chicago 1893, ya citada):

⁷⁵²⁴ JIMENEZ Carlos, *Rafael Lozano-Hemmer - Historias virtuales / Intercambios e iluminaciones*, Lápiz nº 182, p.36

⁷⁵²⁵ RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995, p.37

⁷⁵²⁶ HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, p.92

⁷⁵²⁷ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.23

<< (...) el libro más celebrado del japonésimo de principios del siglo Veinte fue la obra publicada en 1906 por Kakuzo Okakura, “*El libro del Té*”, (...) sin embargo la vía de penetración del gusto por la arquitectura tradicional nipona la había abierto previamente la publicación de Edward S. Morse “*Japanese Homes and their Surroundings*”, de 1866, cuya percepción, descripciones y dibujos de la vivienda japonesa y el tratamiento de sus interiores resultaron de enorme importancia e influyeron, entre otros, en Frank Lloyd Wright, mucho antes, pues, de que éste entrara en contacto directo con el pabellón Ho-o-Den de la Feria de Chicago, o con el propio país cuando realizó su primer viaje a éste en 1905.>>⁷⁵²⁸

... y que también precede a un recíproco contacto personal con Japón, que se repite, ‘casi’ a modo de una oriental disciplina espiritual (como la meditación *za-zen*, que venimos citando):

<< Las estancias decisivas de Wright en Japón acaecieron entre los años 1915 y 1922, a raíz de recibir el encargo del Hotel Imperial de Tokio. >>⁷⁵²⁹

Desde este tipo de actitud (receptiva interculturalidad) el budismo podría aparecer como proyecto de futuro ‘supranacional’, dentro del cual Bodhidharma lleva la enseñanza de India a China, comenzando un histórico proyecto intercultural integrador que, tras siglos de desarrollo y de fusión con la filosofía de Confucio en este país, pasa a Japón como Zen.

La “negación” (vacuidad, silencio, etc.), concepto que es fundamento del budismo, deviene multicultural y de... Japón a... Canadá, pasando por el universo de la ‘red’ surge un no-proyecto (‘anti-matérico’) conectado virtual / globalmente por la “no globalización”:

<< En Canadá, en Francia, en Italia, en Japón, en el sinfín de Internet, florecen diariamente cientos de organizaciones destinadas a decir no. Carecen de un programa complejo y de argumentos elaborados: su bandera común, rotunda y suficiente es la negación.

Esa masa de gentes agrupadas en la contrapublicidad, en el anticonsumo, en el pacifismo, la antifiscalidad, la no globalización, el no gobierno, el no a la televisión, a la policía o a las marcas, van creciendo a la manera de una incontenible antimateria que se opone a la materia constituida y constitucional. >>

... paradójicamente para Verdú la *generación no-no* deviene afirmativo proyecto de futuro, que se orienta hacia la integración con el vacío ¿quizás de referente budista? :

<< La tarea urgente, tanto en las manifestaciones como en las webs, es acabar con este mundo, quitarnos este peso de encima y, más tarde, ya podríamos pensar. Nos sentiríamos en fin despejados, puesto que lo que se padece es una atmósfera viciada, una viscosidad moral que impide desenvolverse (...) La continua demanda de transparencia en todos los ámbitos y actividades, los exasperados anhelos de vida simple, de aire limpio, comida natural, verdad informativa o cantantes en directo, son versiones del mismo deseo afanado en librar a la actualidad de máscaras, trampantojos, apósitos, discursos, contaminaciones. Con el no se expresa la máxima ansia de libertad y nitidez. El sí es hoy pastoso, comporta una concreta adhesión pegajosa, pero el no es la desafección, el apartamiento del objeto, el estreno de un vacío boreal. ¿Un vacío donde desaparecer? ¿Un vacío igual a cero? ¿Un limbo? >>⁷⁵³⁰

⁷⁵²⁸ RODRIGUEZ LLERA Ramón, *Paisajes de la arquitectura japonesa*, Del Sol ST, Santander, 2006, p.35

⁷⁵²⁹ *Op. cit.* p.36

⁷⁵³⁰ VERDU Vicente, *Generación no-no*, El País 9 mayo 2003, p.38

02.10.07- Negación del sonido + afirmación del proyecto integrador de acústica y cuerpo

Desde la arquitectura se valora una “poética sonora” que sintoniza con la espiritualidad del silencio (“monacal” incluso, incluyendo “campanas” y “cantos”) pero con conclusiva y paradójica negación de la nada (por integración):

<< Conviene ver si el ruido enturbia o si, por el contrario, es como una cierta tonalidad en un papel blanco immaculado que es el silencio; podríamos comparar el ruido, por ejemplo, con un papel cuadriculado, que da incluso cierta pauta y que puede ser de color azul, rojo, más grande o más pequeño, etc. y, puede existir sin desmerecer el mensaje que se pretenda escribir.

(...) en nuestra cultura no se vive en un silencio sepulcral (el silencio absoluto), sino que cotidianamente tendría que ponerse el límite en el silencio ‘monacal’, donde el sonido del claustro existe como unión de sonidos naturales (hojas, pájaros, naturaleza en general) y artificiales generados por el ser humano (surtidores de agua, campanas, cantos, etc.) pero muy acotados. >>

... para la concepción del programa de Daumal *El espacio integrado* necesita “El silencio de base”, en el que el sonido de la naturaleza queda integrado superando el límite conceptual de la radical negación, del “absolutamente nada”:

<< Para obtener una poética sonora no siempre ha de eliminarse todo el ruido, ya que esto comporta que no exista ninguna comunicación acústica, ni positiva ni negativa, absolutamente nada. Es muy difícil borrar el cuadriculado del papel sin borrar el mensaje que se halla escrito. >>⁷⁵³¹

Negación globalizada como “ideología” generacional zeitgeist (futurible por juvenil presente) incluso más allá del pensamiento (que diría el zen) y “en defensa de la humanidad” desde “la agrupación efímera, integral y espontánea”:

<< La pancarta del no define a toda una generación sin ideología. El desasimiento ideológico que en el pasado era equivalente a una ideología reaccionaria se ha convertido en una militancia de progreso, una no-militancia convertida en defensa de la humanidad. Lo primordial, lo biológico (...) Más que seguir comprando, la vida simple; más que seguir fundando partidos, la agrupación efímera, integral y espontánea en la calle; más que la rivalidad, el relax; antes que los beneficios suculentos, el beneficio cero, el comercio equitativo, el desarrollo sin destrucción. >>

...“No-no” como radical doble negación compartida a modo de zeitgeist generacional:

<< La generación no-no, no lee, no elucubra, no vota, no plantea conflictos en el mismo territorio del conflicto. Prescinde de una determinada solución alternativa, del sistema sustitutivo, de la opción modélica como reemplazo a la opción tachada. (...) Su tarea consiste, repetidamente, en abatir lo inhumano, abolir la injusticia, deshacerse de los jefes, abstenerse en las elecciones, desobedecer a los eslóganes, fundar una superficie límpida como resultado de su zafarrancho. Barrenderos de la historia, (...) desmontadores del montaje. >>⁷⁵³²

No obstante desde cierta concepción arquitectónica, también aquí y ahora ‘sí’ se plantea alguna “opción modélica”, como el concepto de “itinerario acústico”, entendido en tanto devenir espacial dotado de cierta identidad espacial mediando el sonido:

<< Un itinerario acústico es un recorrido por los espacios arquitectónicos, urbanos y paisajísticos en el que nos preocupamos por definir la personalidad y la diferenciación entre los espacios mediante los sonidos. >>⁷⁵³³

⁷⁵³¹ DAUMAL Francesc *Arquitectura acústica. Poética y diseño*, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2002, p.118

⁷⁵³² VERDU Vicente, *Generación no-no*, El País 9 mayo 2003, p.38

⁷⁵³³ DAUMAL Francesc *Arquitectura acústica. Poética y diseño*, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2002, p.94

Otro autor nórdico, que también entiende la arquitectura como proyecto integrado por los diferentes sentidos, aporta el concepto de “experiencias cinestésicas” que consideramos sintoniza con el citado concepto de itinerario:

<< Es evidente que las experiencias cinestésicas marcadamente agradables existen. (...) Ciertos elementos para los deportes, y para los juegos constituyen un campo de aplicación especialmente interesante de la estética formal cinestésica. La práctica del esquí nos ayuda a percibir la topografía de las montañas nevadas. En la montaña rusa (...) se introduce otro tipo de percepciones estéticas. La condición para la evaluación de estas percepciones sucesivas como agradables parece ser que la superficie que da lugar a la percepción cinestésica sea lisa y rítmica. >>⁷⁵³⁴

Para orientarnos hacia una integración disciplinar y sensorial, recordaremos previamente que Daumal es doctor arquitecto universitario:

<< F. Daumal es Doctor Arquitecto y catedrático de universidad del Departamento de Construcciones Arquitectónicas 1 de la UPC. >>⁷⁵³⁵

... enlazamos ‘vitalmente’ (*curriculum vitae*) con otro universitario también experto en la *poética* del espacio, en este caso escultórico:

<< Javier Sauras Viñuales (Huesca, 1944) Escultor. Se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes San Jordi de Barcelona. Fue profesor de los Departamentos de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Director de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón. >>⁷⁵³⁶

... que desde la identidad del oficio escultórico propone un previo cuestionamiento de la visión:

<< Es bien conocida la manera que tenían los griegos para realizar los fustes de las columnas de acuerdo con sus criterios de corrección óptica, aunque tal vez sea menos sabida la manera de adaptar las grandes estatuas de las catedrales góticas o templos barrocos a la contemplación desde dicha coherencia visual. Estas esculturas miradas desde abajo obedecen a dicha lógica, pero si se observa desde su mismo nivel resultan muy deformadas, con los hombros y las cabezas más grandes de lo normal, lo que es necesario para que resulte proporcionada la visión de abajo a arriba. >>

Aunque otros autores como el arquitecto Tusquets (*Todo es comparable*, que ya citamos) proponga otras teorías diferentes (no ópticas), sobre la arquitectura griega en concreto:

<< Los griegos tuvieron en cuenta, y de manera progresiva, la aplicación de sus conocimientos sobre criterios de corrección óptica a todos sus proyectos arquitectónicos: los estilóbatos, las columnas angulares, incluso las estrías de los fustes, todo estaba calculado; incluso se cree que el *onkos* o máscara de los actores para que no resultase pequeña su vista desde las gradas del teatro. >>⁷⁵³⁷

Después de esta previa valoración de la arquitectura, el autor entra en históricas consideraciones del uso de “correcciones ópticas” en el oficio escultórico, evidenciando ciertas paradojas de gran interés conceptual, cuando la deformación de la realidad (así cuestionada por su sesgadura o parcialidad) aparece coherente cuando se observa como globalidad:

<< En la historia del arte el episodio, aunque dudoso, más célebre, de corrección óptica es el sucedido entre Fidias y su discípulo Alkamenes, cuanto tuvieron que presentar sendos modelos para una estatua de Palas Atenea, que los atenienses querían colocar sobre una columna. La figura de Alkamenes era bella, esbelta y de hermoso semblante; sin embargo la de Fidias tenía la boca entreabierta, como de boba; la

⁷⁵³⁴ HESSELGREN Sven, *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, p.276

⁷⁵³⁵ DAUMAL Francesc *Arquitectura acústica. Poética y diseño*, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2002, solapilla interior

⁷⁵³⁶ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ed. del Serbal, Barcelona, 2003, solapilla interior

⁷⁵³⁷ *Op. cit.* p.254

nariz ancha, remangada y muy abierta, el cuerpo desproporcionado, por lo que estuvo a punto de ser lapidado por el populacho. Cuando se elevaron los modelos sobre una altura similar a la que debía emplazarse la estatua definitiva, la obra de Fidias resulta perfecta y bella, mientras que la de Alkamenes quedó mezquina. >>⁷⁵³⁸

En esta ‘re-visión’ de algunos conceptos escultóricos y arquitectónicos, para aportarlos al proyecto integral, ‘re-tomamos’ a otro escultor posterior a Fidias, un Oteiza que se nos presenta integral (“síntesis”) y ‘post-conclusivo’ (y próximo a la arquitectura) cuando propone la participación del espectador:

<< Yo lo que defino con mis chapas, con mis planos, son espacios vacíos y abiertos, es por esta necesidad que los utilizo. También considera Eduardo [Chillida] que son imprescindibles tres elementos o unidades formales para el juego dialéctico de una escultura, y sé que le ha sorprendido cuando a mí me han bastado a veces dos elementos, con más frecuencia la oposición simple con dos triedros y más desnudamente con diedros, puesto que con tres elementos la estatua dialécticamente se cierra y explica en sí misma, con dos es abierta ya que la síntesis se produce en el espectador al participar. >>

... aplicando esta concepción proyectiva a ciertas obras concretas:

<< (...) escultura por oposición de 2 triedros, escultura por oposición de un diedro, y escultura con un solo triedro - *Homenaje a Velázquez*, 1959, relaciono las Lanzas con Las Meninas y me dieron el frontón vasco-. Y (...) escultura con dos diedros. >>⁷⁵³⁹

Retomamos el referente griego y por medio del término “telesis” Papanek nos ofrece una negación crítica de cierto diseño cuando carece de una concepción integral y predomina una anacrónica “añoranza”:

<< El contenido telésico de un diseño debe reflejar la época y las condiciones que le han dado lugar, y debe ajustarse al orden humano socio-económico general en el cual va a actuar.

La inseguridad y las presiones de nuestra sociedad, nuevas y complejas, hacen que mucha gente piense que la manera más lógica de recuperar los valores perdidos es salir a comprar muebles estilo Colonial, (...) comprar retratos de antepasados, falsos y fabricados en serie, (...) La lámpara de gas (...) es un estúpido y peligroso anacronismo que sólo refleja una insegura añoranza de "los viejos tiempos" practicada por el consumidor y el diseñador. >>

... este término griego (más allá de la escultura y arquitectura citada) es sorprendentemente aplicado por Papanek a otra cultura. El ‘japonesismo’ aparece cuestionado desde el diseño, particularmente por la inconsistencia de un *zeitgeist* que no valora la contextualización:

<< Nuestra aventura sentimental con lo japonés (budismo Zen, la arquitectura de los Sepulcros Ise y del Palacio Imperial de Katsura, la poesía haiku, /.../) que dura ya veinte años, ha provocado una demanda inmoderada por parte de los consumidores que descuidan lo telésicamente acertado. >>⁷⁵⁴⁰

... es decir que el Japón mitificado y el Renacimiento occidental ‘clasificado’ aparecen unidos por la histórica negación, de una conceptualización comprensiva “a fondo” del sentido cultural del diseño y cuya identidad puede también desprenderse del ‘ensimismamiento’:

<< Actualmente resulta obvio que nuestro interés por lo japonés no es una simple moda (...), sino más bien el resultado de una importante confrontación cultural. Como Japón estuvo aislado del mundo occidental durante los doscientos años que duró el Shogunato de Tokugawa, sus manifestaciones culturales florecieron de una manera pura, aunque un tanto instintivas, en las ciudades imperiales de Kyoto y Edo (hoy Tokyo). La respuesta del mundo occidental encaminado a un conocimiento a fondo de lo japonés es solamente comparable a la atracción de los europeos hacia lo clásico, atracción que ahora

⁷⁵³⁸ *Ibidem.*

⁷⁵³⁹ PELAY OROZCO Miguel, *Oteiza - su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Gran Enciclopedia Vasca XIII, Bilbao, 1979, p.441

⁷⁵⁴⁰ PAPANEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.29

nos agrada llamar Renacimiento. En cualquier caso, es imposible transplantar cosas de una cultura a otra.>>⁷⁵⁴¹

Del diseño al arte de vanguardia (Komatsu en *Toride Art Project 2000*), el interés por la casa tradicional japonesa (aquí sin ceremonia del té) sigue presente en la arquitectura oficial occidental que incluso manifiesta ostentosamente la positiva valoración (publicación del Colegio de Arquitectos):

<< En *Adjoining Spaces* [Queens Museum of Art, Queens, N.Y. 2000-2001] y en *Observatory* esta operación se hace en el recinto expositivo, horadando en el espacio de un conjunto de salas en un museo y en una habitación (...), instalando madrigueras que conectan un lugar con otro.

Esta misma operación realizada sobre una casa tradicional japonesa abandonada, *O-House*, [Toride Art Project 2000, Toride City, Japón, 2000] resultará en otro tipo de perforaciones, realizadas en el espacio y, más enfáticamente en este caso, en el tiempo. En este caso se iluminan momentos del pasado de esa casa y de su existencia cotidiana. >>⁷⁵⁴²

Si Komatsu realiza unas inéditas observaciones artísticas sobre la casa tradicional japonesa, Papanek también la reconsidera desde el concepto contextualizador denominado *telesis*, que sirve para enfatizar el concepto de proyecto integral:

<< Los suelos de los hogares japoneses tradicionales están completamente cubiertos con esteras [tatamis]. Las dimensiones de éstas son de 90 X 180 cm. y están hechas de cañas de arroz comprimidas fuertemente bajo un forro de juncos hilados. Los lados más largos se atan con cintas negras de lino. Aunque las esteras tatami imponen un baremo (se habla de casas de seis, ocho o nueve esteras), su finalidad primaria consiste en absorber los ruidos y actuar como una especie de aspiradora de pared a pared que filtra las partículas de suciedad con su superficie hilada y las retiene en el núcleo de cañas de arroz. Periódicamente se desechan estas esteras, junto con la suciedad que contienen, y se instalan otras nuevas. Los pies japoneses se meten en unos *tabi* (el zapato para la calle, tipo sandalia, se deja a la puerta), limpios y tipo calcetín, que también han sido diseñados para encajar con el sistema. >>

... el equilibrado histórico ‘eco’-“sistema” interior japonés empieza a alterarse por contaminación occidental, a partir de la inconsciente sustitución del “calcetín” japonés por los “zapatos occidentales”, lo que nos devuelve al ‘cuestionamiento’ cultural de Estados Unidos:

<< Los zapatos occidentales de suela de cuero y estrechos tacones destrozarían la superficie de las esteras, a la vez que introducirían en la casa una mayor cantidad de suciedad. El uso cada vez más generalizado de zapatos corrientes y las prisas de la era industrial han convertido en una dificultad el uso de tatami en el Japón, y en una ridiculez en los Estados Unidos, donde los elevados costes hacen que desechar las esteras viejas e instalar otras nuevas sea algo ruinosamente caro. >>⁷⁵⁴³

Precisamente en Estados Unidos, encontramos a muchos extranjeros, arquitectos incluso como Chermayeff y Alexander que, para conseguir cierto humanismo arquitectónico, valoran también la acústica (“el ruido”):

<< La integridad de cada espacio, la preservación de sus características ambientales (...) dependen de los elementos físicos que suministran separación, aislamiento, acceso y paso controlados de un dominio a otro. (...)

Los vehículos y los peatones necesitan una separación estricta; las casas requieren aislamiento contra el fuego, el ruido y otros factores externos provenientes de las viviendas vecinas; por último, es necesario que la piel de la vivienda proteja al interior de un clima hostil. >>

... esta concepción niega el *zeitgeist* dominante en aquel momento histórico, que proponía el moderno espacio fluido sin ninguna separación:

⁷⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁵⁴² QUESADA Fernando, *Toshihiro Komatsu*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura*. 2. *El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.180

⁷⁵⁴³ PAPANEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.29

<< Deben crearse barreras, modulares y otros recursos similares, permanentes o temporales, para evitar la entrada de los seres vivientes, la luz y los sonidos; para separar lo deseable de lo indeseable. >>⁷⁵⁴⁴

Retomamos la valoración del sonido, inevitable para conseguir un proyecto integral. Con ello los japoneses deberán ser ‘negados’ / cuestionados o mejor comprendidos globalmente (“sistema”) desde la reconsideración de la acústica (“piano” / *samisen*) como parámetro del diseño:

<< (...) el suelo cubierto de tatami no es más que una parte del sistema de diseño más amplio de una casa japonesa. Las frágiles paredes deslizables de papel y el tatami la dotan de unas propiedades acústicas definidas y relevantes que han tenido su influencia en el diseño y desarrollo de los instrumentos musicales, e incluso en la estructura melodiosa del habla japonés, la poesía y el drama. Si se inserta un piano en una casa japonesa, algo diseñado para las resonantes y aislantes paredes y pisos de las casas y salas de concierto occidentales, la brillantez de un concierto de Rachmaninoff quedaría reducida a una estridente cacofonía. De modo análogo, la frágil cualidad de un *samisen* japonés no puede apreciarse enteramente en la caja de resonancias que es la casa americana. Los norteamericanos que, en su búsqueda de lo exótico, intentan emparejar un interior japonés con un modo de vida norteamericano, pronto descubren que los elementos no pueden arrancarse de un contexto telésico con impunidad. >>⁷⁵⁴⁵

Incluso cuando la arquitectura se interesa por la naturaleza (una paradigmática relación en Japón) la nueva arquitectura humanista toma en consideración la jerarquía acústica que Chermayeff y Alexander valoran también en la naturalista tipología de “cuarto al aire libre”:

<< (...) cada vivienda debe poseer una jerarquía acústica estrechamente vinculada con el goce del sol, el aire y la luz, de modo que aun en el propio espacio abierto personal uno pueda escuchar y gozar del más ínfimo sonido que desee. >>⁷⁵⁴⁶

Otras arquitecturas humanistas e integrales (en un sentido multisensorial) también se interesan por la naturaleza, como sucede con la de Aalto (que ya citamos a propósito de la instrumentación):

<< (...) el término humanismo, no es para referirme a un período histórico, un tipo de arte o de arquitectura, ni a un estilo determinado, (...) sino para definir una metodología, a la hora de crear o proyectar, que parte de las necesidades humanas como hecho prioritario, sin supeditarlas a factores de índole tecnológico o económico. He pensado en el sentido humanista de Alvar Aalto por su preocupación por recuperar el concepto de *hogar* y *hábitat* (...); por su atención y sensibilidad por el lugar donde va a proyectar; por tener en cuenta el usuario en aspectos tales como la iluminación y la buena acústica. >>

... integrando en el concepto de identidad (“bastante personal”) un paradójico equilibrio de intuición y funcionalidad proyectiva:

<< (...) hay un aspecto que me parece bastante personal, propio de Aalto y que, además viene a confirmar algunas de las hipótesis expuestas a lo largo de este texto, me refiero a su modo de proyectar intuitivo, paradójicamente para conseguir unos resultados muy funcionales. >>⁷⁵⁴⁷

Otros autores que estudian magistralmente a Aalto, refuerzan su valoración de la naturaleza para conseguir un proyecto integral:

⁷⁵⁴⁴ CHERMAYEFF Serge - ALEXANDER Christopher, *Comunidad y privacidad. Hacia una nueva arquitectura humanista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975, p. 229

⁷⁵⁴⁵ PAPANÉK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.29

⁷⁵⁴⁶ CHERMAYEFF Serge - ALEXANDER Christopher, *Comunidad y privacidad. Hacia una nueva arquitectura humanista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975, p.231

⁷⁵⁴⁷ ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001, p.137

<< Alvar Aalto reflexionó sobre su propio método de proyectar, acaso por primera vez, cuando un alumno americano de su etapa como profesor en el MIT le hizo una ingenua y embarazosa pregunta acerca de cómo se proyectaba, que, al parecer, no respondió. Lo haría algo más adelante, en el artículo “*La trucha y el río*” (Domus, 1947), donde explicó como, después de examinar y analizar los diversos requisitos de un proyecto nuevo, lo dejaba todo a un lado y se dedicaba a realizar dibujos azarosos, casi infantiles e inconscientes, hasta que descubría en ellos aquellos rasgos o ideas capaces de convertirse en un proyecto: en algo que integrara sus múltiples condicionantes y resolviese sus contradicciones. >>

... y la obra de “inspiración naturalista” se vuelve integradora de “contradicciones”:

<< Puso el ejemplo de la Biblioteca de Viipuri, que surgió del dibujo de una montaña con diversas laderas, iluminadas por varios soles de distintas inclinaciones. La gran sala encerrada en una caja mural, con su elaborado juego de niveles en el suelo e iluminada por el sistema de lucernarios redondos, tuvo así su origen en aquella inspiración naturalista. >>⁷⁵⁴⁸

Destacamos otros arquitectos nórdicos que se interesan ejemplarmente por la naturaleza. Pallasmaa, por ejemplo, nacido en Hämeenlinna, Finlandia, en 1936, cuestiona el *zeitgeist* identificado con la arquitectura retiniana (recordar la histórica crítica de Duchamp a la pintura retiniana) negando su consiguiente egocentrismo (“narcisista”):

<< Especializado en viviendas y museos (...) su fama internacional se debe más a sus escritos combativos que a sus edificios silenciosos.

Pregunta.- (...) tacha muchos de los iconos arquitectónicos celebrados por la crítica de narcisistas y nihilistas. ¿Eso es lo que piensa de la arquitectura contemporánea?

R.- Sí. La arquitectura actual tiende a ser retiniana, se dirige al ojo. Es narcisista porque enfatiza al arquitecto, al individuo. Y es nihilista porque no refuerza las estructuras culturales, las aniquila. Hoy los mismos arquitectos construyen por todo el mundo y los mismos edificios están en todas partes. >>⁷⁵⁴⁹

También surge un artístico cuestionamiento de la dimensión retiniana, sugiriendo que el ensimismamiento narcisista es diferente de la mirada interior que puede descubrir algo oculto. Y que en el caso de Tonet Amorós oculta / desvela en 1991 bajo un título orientalizante, *Kurdistán* (“plomo, hierro, madera, polipiel, cristal y luz, 183 x 38 x 30 cm.”), una artística luz interior ‘textualmente’ revelada:

<< El interior de ese *Teatro Mágico*, que Tonet había creado en *Kurdistán*, escondía un prisma triangular formado por espejos que podía moverse accionado por el volante. (...) Cuando se giraba el volante, estas ruedas dentadas de madera transmitían el giro al prisma triangular de espejos y, desde la mirilla, podíamos leer un mensaje que Tonet había escrito en las paredes laterales interiores de *Kurdistan*: “la luz, siempre la luz...” >>⁷⁵⁵⁰

... en otros casos el orientalismo artístico ya viene implícito en el nombre del artista, así Kimsooja también nos propone una visión del yo interior (no ‘necesariamente’ femenina), mediando también el espejo (como en *Kurdistán*) para que desde un proyecto integral (cuerpo, mente, sentidos) se establezca una conexión de “el yo y el otro”:

<< Kimsooja nos invita, así, a un viaje al interior: al interior del espacio, al interior del arco iris, al interior del espejo, al interior de nuestra respiración; en definitiva, al interior de nosotros mismos. Y en ese viaje terminamos enfrentándonos con el otro, siempre presente en sus obras, ya que el espejo conecta él yo y el otro, y refleja ese otro que hay en nosotros. (...) Kimsooja nos habla de la relación de nuestro cuerpo con el espacio y hace del arte una experiencia del cuerpo y de la mente, de los sentidos y de la imaginación. >>⁷⁵⁵¹

⁷⁵⁴⁸ CAPITEL Antón, *Alvar Aalto. Proyecto y método*, Akal, Madrid, 1999, p.7

⁷⁵⁴⁹ ZABALBEASCOA Anaxu, *Juhani Pallasmaa*, El País - Babelia 12 agosto 2006, p.15

⁷⁵⁵⁰ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.200

⁷⁵⁵¹ RUBIO Olivia M^a, *Respirar - Una mujer espejo*, en Catálogo *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.54

Otra artista femenina interesada por él yo y el otro es Eva Lootz, y lo hace explícitamente desde el título:

<< *Tú y yo II (Zapatos parlantes)*, 2000, (*La lengua de los pájaros. Versión Galería Luis Adelantado.*)>>⁷⁵⁵²

... también Komatsu (otro artista oriental) ofrece una nueva visión interior utilizando de otra manera el espejo (*'a priori'* narcisista), en un proyecto que desvela el interior oculto de la arquitectura (concretamente japonesa) en este proyecto artístico-arquitectónico contextualizado en “Toride City, Japón, 2000”. Utilizando cuatro periscopios puede descubrirse la verdad oculta (*'casi'* literalmente las *cuatro nobles verdades* que fundamentan el budismo):

<< *O-House*: Se invitó en el marco del Toride Art Project 2000, a realizar en un suburbio de Tokyo instalaciones temporales usando casas abandonadas de la ciudad. En esta casa vieja deshabitada se esparcieron, de una forma bastante caótica, la mayoría de los bienes y pertenencias de uso cotidiano de una antigua propietaria que fue obligada a abandonar la casa de manera urgente. Para hacer la exposición en su interior se instalaron un total de cuatro periscopios de longitudes diferentes, como si estuvieran enterrados, a través de cuatro aberturas cuadradas paralelas al suelo en la dirección del eje menor de la casa. Las cuatro aberturas cuadradas se realizaron en tres paños de ventana opacos de la fachada y en una puerta corredera de vidrio de la entrada principal. Cada uno de ellos alcanza una profundidad diferente en la casa para revelar su estructura interior. El periscopio más largo, de 690 cm. de longitud, atraviesa la casa por completo, yendo más allá del muro trasero. >>⁷⁵⁵³

... con el espejo se evidencia artísticamente la espacial destrucción del yo interior (arquitectónico / biográfico):

<< Estos espejos reflejan y expanden el espacio interior en direcciones diferentes, destruyendo, dando la vuelta y girando la realidad, afectando a las percepciones del espectador. El principio óptico de los espejos descompone la estructura de la casa deshabitada y la disposición de los objetos de uso cotidiano de una forma compleja. De esta manera se hace visible el mundo de la antigua propietaria como imagen de su biografía en el interior de la casa. El periscopio de 690 cm de largo instalado en el centro de la fachada refleja el área urbana circundante, muy desarrollada, y el intenso tráfico de la carretera al noreste de esta vieja casa. Se muestra así el contraste frente a la destrucción del espacio interior generada por las privaciones (in)humanas. >>⁷⁵⁵⁴

Se plantea otra visión, la que va más allá de la “visión” (que “nos separa”) e incluye otros sentidos. Lo que lleva a Pallasmaa a criticar el negativo ensimismamiento de raíz artística en el arquitecto con “firma”, de evidente tendencia egocéntrica en estas “grandes estrellas”, pero también en sus clientes:

<< P.- Asegura que la visión nos separa del mundo, al contrario de los otros sentidos, que nos unen a él. ¿Cree que el descuido de los otros sentidos explicaría la falta de humanidad que ve en la arquitectura de hoy?
R.- (...) Soy crítico (...) con la arquitectura que gira en torno a una firma. (...) Pero la de las grandes estrellas con frecuencia convence a políticos, a arquitectos y hasta a algunos ciudadanos. (...) Hoy se emplean los edificios como imágenes que reflejan el egocentrismo de un cliente y de un arquitecto artista. Y ése no es el fin de la arquitectura. >>⁷⁵⁵⁵

⁷⁵⁵² CASAS José de las, *Lenguaje*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.137

⁷⁵⁵³ QUESADA Fernando, *Toshihiro Komatsu*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura*. 2. *El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.216

⁷⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁷⁵⁵⁵ ZABALBEASCOA Anatxu, *Juhani Pallasmaa*, El País - Babelia 12 agosto 2006, p.15

Otro arquitecto nórdico de orientación ‘integral’, Hesselgren, cuestiona también la arquitectura, para proponer ‘otra’ visión / concepción más inclusivista que a modo de manifiesto sitúa en el ya histórico *Prefacio al apéndice del texto*:

<< El apéndice de ilustraciones de *El lenguaje de la arquitectura* aparecerá a comienzos de 1969. El texto fue publicado en 1967 (el manuscrito se terminó en el año 1965). Después de ese año hubo muchas modificaciones en todo el mundo en el terreno de la investigación de la percepción del entorno ambiente y el autor ha encontrado deseable el hacer un breve repaso a este desarrollo (...) >>⁷⁵⁵⁶

... subrayamos que esta ‘otra’ percepción de la arquitectura es una “tesis” histórica:

<< Este libro está basado en mi tesis de doctorado, publicada en sueco en 1954. >>⁷⁵⁵⁷

Más recientemente Pallasmaa sigue proponiendo la recuperación de los sentidos para la arquitectura (que así deviene más integral), previo cuestionamiento de la monumentalidad:

<< Creo que la idea de un monumento referencial está muy explotada hoy. (...) este tipo de arquitectura sirve a unos fines muy egocéntricos y limitados, al contrario de una arquitectura que ancle a los seres humanos en el mundo en lugar de imponer su presencia. La arquitectura de hoy ha descuidado los sentidos, pero no sólo eso explica su inhumanidad. No es para la gente. (...) La arquitectura se ha convertido en un arte visual. Y, por definición, la visión te excluye de lo que estás viendo. Se ve desde fuera, mientras que el oído te envuelve en el mundo acústico. La arquitectura debería envolver en sus tres dimensiones. El tacto nos une a lo tocado. >>

... por lo tanto, frente a excesos egocéntricos y visuales (también musicales) se propone un elogio de “la lentitud y el silencio” que convierte a la arquitectura en un auténtico arte:

<< P.- ¿Por qué cree que la arquitectura ha descuidado el resto de los sentidos? R.- En parte es una consecuencia de procesos económicos y tecnológicos. Si lo que buscas es impacto inmediato, la imagen visual es una herramienta tan potente que deja de lado otras posibilidades. Es como un concierto de rock en el mundo de la música: impacta, llega a muchos. En muchos sentidos, la arquitectura de hoy busca hacer lo mismo y eso es un error. La arquitectura es el arte de la lentitud y el silencio. >>⁷⁵⁵⁸

Aunque resulte innegable la preponderancia de la visualidad en arquitectura, algunos autores insisten en la necesidad de “otras modalidades” de “estética formal”, particularmente en aquellas que inciden sobre el ‘agradable tacto’, orientándose naturalmente hacia la percepción total:

<< (...) Las modalidades visuales son sin duda las más importantes en la percepción de la arquitectura. Hay sin embargo otras modalidades (...) Se dice en la evaluación estética formal de las superficies táctiles, que son ‘agradables al tacto’. La primera característica de una superficie agradable es que tiene el mismo ‘grano’ y otros atributos táctiles en *toda su superficie*. (...) La aprehensión de su ‘agradabilidad’ depende frecuentemente y en gran medida de la percepción total, de la cual la percepción táctil es sólo una parte. >>⁷⁵⁵⁹

En este mismo sentido insiste también la nórdica apología del minimalismo ‘auténtico’ realizada por Pallasmaa, aquel que elogia la lentitud y que genera ‘otra’ arquitectura que podría denominarse periférica (nórdica, pero también australiana o española, entre otras), un término que también utiliza Bonsiepe en el contexto del *diseño, de la Periferia*:

<< P.- ¿Hay un culpable de que los edificios sean hoy productos visuales? R.- Es una consecuencia de la comercialización del mundo. Todo es negocio. También es el resultado de la velocidad del mundo. Todo tiene que ser rápido y al momento. Además hay demasiado de todo.

⁷⁵⁵⁶ HESSELGREN Sven, *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, p. XVII

⁷⁵⁵⁷ *Op. cit.* p.XV

⁷⁵⁵⁸ ZABALBEASCOA Anatxu, *Juhani Pallasmaa*, El País - Babelia 12 agosto 2006, p.15

⁷⁵⁵⁹ HESSELGREN Sven, *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, p.273

(...) P.- ¿Hay excepciones a ese panorama? Usted habla de Murcutt, de Zumthor... R.- Y de muchos otros. Steven Hall, por ejemplo. O en España, Juan Navarro Baldeweg, Antonio Fernández Alba o Rafael Moneo; (...) me está empezando a preocupar, creo que la arquitectura española está perdiendo las raíces.>>

... allí, en la ‘periferia’ donde la identidad (“raíces”, “esencia”) deviene naturalmente ‘a-estética’ y se orienta hacia la unión plena (diríamos incluso ‘cósmica’, al “ser uno con todo”) con la naturaleza, mediando también el sentido del “tacto”:

<< P.- ¿Demasiado dinero? ¿La arquitectura de pocos medios que se hacía mayoritariamente aquí explotaba más los sentidos? R.- No soy el único en creer que la condición periférica ha producido la mejor arquitectura desde la Segunda Guerra Mundial. Incluso la arquitectura finlandesa se está haciendo estética a costa de perder su esencia. (...) es uno de los aspectos negativos de la globalización y de nuestra cultura consumista.

P.- ¿Cómo se puede construir una arquitectura de los sentidos? R.- Lo que debe cambiar no es la tecnología sino el enfoque que utilizan los arquitectos. Creo que la función de la arquitectura no es la de alienarnos de una relación sensual con el mundo, sino de reforzarla. La necesitamos. El elemento erótico de la arquitectura está representado por el tacto: el sentido que invita a juntarse y a ser uno con todo lo tocado, con el entorno. >>⁷⁵⁶⁰

Paradójicamente desde el exceso de todo no se consigue la unidad con el todo (connotaciones espirituales), apuntando a este respecto Hesselgren que la pérdida de unidad también depende del cuestionamiento teórico / empírico de las “líneas rectas”, actitud que vimos como manifiesto en Hundertwasser (al discutir algunos planteamientos arquitectónicos de Loos):

<< La segunda observación acerca de estos objetos hápticamente agradables es que al hacerlos se evitaron las líneas rectas, las superficies planas y los bordes agudos. (...) Parecía entonces que la segunda condición de ‘agradabilidad’ fuese la posesión de una *forma redondeada*.

(...) objetos tenían formas simples totales que no podían ser descritas geométricamente (...) Los sujetos de la experiencia estuvieron de acuerdo en que la articulación no podía llevarse al extremo de la articulación visual, de ser así, la impresión de unidad se perdía. >>⁷⁵⁶¹

Continuando con el nórdico elogio de la “hapticidad” aparece también el de la “sombra”, que parece sintonizar con la concepción japonesa (Tanizaki, ya citado), que propone una arquitectura realmente globalizante que integre los sentidos y que valore la escala 1:1 (recordemos la ‘no-arquitectura’ de Calduch):

<< P. (...) ¿cómo construye su idea de una arquitectura de los sentidos? R.- Los proyectos los dibujamos a escala 1:1 Esto te asegura el entendimiento de cómo la mano toca el edificio. No sólo la mano, el ojo convertido en mano; la redondez de las esquinas... los pequeños detalles que te expulsan o te invitan a entrar. Creo que la hapticidad de la arquitectura antiguamente se conseguía de la mano de los artesanos. Hoy sólo se puede conseguir con la mano imaginaria del arquitecto.

P. Asegura que lo más importante (soñar, escuchar música, besar...) se hace con los ojos cerrados y critica la arquitectura excesivamente iluminada de grandes ventanales de hoy. ¿Cómo puede la arquitectura recuperar intimidad? R.- Reduciendo la escala de los edificios. (...) La luz es buena, pero como el agua, con exceso, aniquila. Mis ojos no aguantan el exceso de luz, siempre busco la sombra. Y vivo en un país sombrío. Como dijo Louis Khan: la persona con el libro busca la ventana. >>

... finalmente la naturaleza forma parte de la arquitectura y la nostalgia debería formar parte de la modernidad:

<< P.- Su punto de vista puede parecer nostálgico. R.- No creo que admitir el lado melancólico y nostálgico de la vida sea regresivo. (...)

P.- ¿No le pide demasiado a la arquitectura? Dice que es una extensión de la naturaleza, una explicación del mundo e, incluso, que la medida de la calidad de una ciudad la da el que uno se pueda imaginar enamorándose en ella... R.- Creo que es pedirle lo que puede dar. (...) Uno se puede enamorar en Praga,

⁷⁵⁶⁰ ZABALBEASCOA Anaxtu, *Juhani Pallasmaa*, El País - Babelia 12 agosto 2006, p.15

⁷⁵⁶¹ HESSELGREN Sven, *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, p.274

apetece hacerlo, casi al margen de la persona, es una ciudad para ser compartida. Hay muy pocas ciudades contemporáneas que te lleven a eso. >>⁷⁵⁶²

Sorprendentemente el concepto de “hapticidad” en arquitectura se valora en algunos planes de estudios universitarios en los que ojo y mano se integran ‘gratamente’:

<< En Suecia, como en otros países occidentales, se da a veces a los estudiantes de arquitectura un trozo de madera y se les dice que hagan algo que ‘no represente nada’ pero que sea ‘agradable al ojo y a la mano’. He aquí [en imágenes anexas] los resultados de algunas investigaciones del estudio háptico de tales objetos realizado por un grupo de setenta estudiantes en el Real Instituto de Tecnología de Estocolmo. (...) El tamaño favorito permite que la mano lo abarque completamente. >>⁷⁵⁶³

Mientras que en la enseñanza en Yale se aporta una concepción integral de la arquitectura, en la que a la construcción se antepone el proyecto humanamente experimentable:

<< (...) aunados esfuerzos por enseñar los fundamentos del diseño arquitectónico a estudiantes de primer año en la Escuela de Arquitectura de Yale. Desde mediados de los años sesenta hemos venido tratando de enfocar la arquitectura a partir de cómo tiene lugar la experiencia de los edificios, antes de preocuparnos por los aspectos relativos a su propia construcción. Estamos convencidos de que si no entendemos la manera en que los individuos y las comunidades se ven afectadas por los edificios, en qué modo éstos proporcionan a las personas sentimientos de gozo, identidad y lugar, nunca podremos distinguir la arquitectura de otras actividades constructivas cotidianas. >>

... utilizando siempre un cuerpo naturalmente dotado de “capacidad perceptiva y emocional” e implicando el lugar y, como no, el concepto de identidad que tanto nos interesa:

<< (...) muy rara vez se había atendido a la capacidad perceptiva y emocional específica del ser humano, incluso en el caso de los historiadores más interesados en las influencias de la cultura en general sobre las formas construidas y ambientales. Los temas relacionados con el gozo y la belleza casi siempre se han visto como cuestiones anticuadas y arbitrarias a la luz cegadora de las invocaciones al progreso técnico en el diseño y en la producción de los edificios. >>⁷⁵⁶⁴

Consecuentemente el “sentido háptico” deviene “tridimensional” e incorporando proyectivamente el “movimiento del cuerpo” se genera ‘otra’ arquitectura y así Blomer / Moore fundamentan su enseñanza en:

<< (...) ciertas implicaciones de la teoría de la imagen corporal y de la identificación del llamado sentido háptico. Nosotros entendemos que el sentido de tridimensionalidad, (...) tiene su origen en la experiencia corporal, (...) base para la comprensión del sentimiento espacial que experimentamos en los edificios. (...) tratamos el tema del movimiento del cuerpo humano, y proponemos un repertorio más específico de formas arquitectónicas y relaciones entre ellas. >>⁷⁵⁶⁵

Mientras que en la dimensión artística / arquitectónica de Vito Acconci la naturaleza / “paisaje” por medio del “tacto” y del “cuerpo” pasa de ser vista a ser experimentada integralmente, sobre todo en *Cuerpos de tierra* (mayo 1992):

<< Una vista del paisaje se puede reemplazar con una vista *hacia* el paisaje y *a través* del paisaje. El paisaje, en vez de ser un objeto para los ojos, se convierte en un objeto para el tacto, un objeto para la inserción del cuerpo en el paisaje. En lugar de ser el receptor pasivo de la vista, el paisaje se convierte en agente activo del movimiento, cuando se le hace avanzar y cuando se le hace atravesar. (...) El cuerpo va a la deriva a través de planos paralelos del paisaje (...) >>⁷⁵⁶⁶

⁷⁵⁶² ZABALBEASCOA Anatxu, *Juhani Pallasmaa*, El País - Babelia 12 agosto 2006, p.15

⁷⁵⁶³ HESSELGREN Sven, *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, p.274

⁷⁵⁶⁴ BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.9

⁷⁵⁶⁵ *Op. cit.* p.10

⁷⁵⁶⁶ MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.394

Para Hesselgren también el nivel “háptico” y el “visual” parecen “diferir” como parte de unas naturales negaciones formales (arquitectónicas / artísticas) relacionadas con la simplicidad / complejidad, que nos anticiparían el paso conceptual de Rockman / Dion de esta ‘no-descripción’ pregnante a la no-especialización:

<< (...) conclusión de que no eran apreciadas formas pregnantes simples como la esfera y el cubo, y que se preferían las *otras formas pregnantes más difíciles de describir*, y las formas donde *la articulación no era demasiado extrema*. Pero el estímulo del equilibrio háptico parece diferir con frecuencia del equilibrio visual. >>⁷⁵⁶⁷

Así entre la naturaleza y el artificio, desde el arte contemporáneo se aporta un elogio de la “no-especialización” (en cierto modo como nuestra tesis), toda una artística lección de naturaleza:

<< Los animales y las plantas que encontramos generalmente en la vida cotidiana de la ciudad son aquellos que los biólogos clasifican como especies que adoptan la estrategia de la R. (...) especies extremadamente oportunistas han colonizado todas las zonas habitadas por el ser humano. Se hallan entre los organismos más logrados que han habitado el planeta y tienen una tasa de reproducción extremadamente alta. La mayor parte de las especies de la estrategia R se caracterizan por tener una vida breve, reproducirse sin tener en cuenta la estación y producir un gran número de crías. >>

... las “especies” que tienen estas características identitarias son heterogéneas y su “especialización” es su paradójica negación:

<< Son especialistas en la no-especialización. Con gran habilidad para ocupar una amplia gama de asentamientos ecológicos, pueden invadir nuevos ecosistemas recientemente alterados, dispersarse rápidamente, desplazarse agresivamente, competir y atacar plantas autóctonas y las comunidades animales. (...) Los conocemos simplemente como especies “plaga” (escarabajos, ratas, palomas, malas hierbas). >>⁷⁵⁶⁸

Otro elogio de la no-especialización, surge desde una concepción de la arquitectura que se orienta hacia la obra de arte total, mediando la integración de diversas disciplinas que también buscan “dentro de sí mismas”. La psicología, por ejemplo, entendida como parte de la identidad de los “seres humanos” implica necesariamente la “reflexión sobre su existencia” (incluyendo los “problemas morales y religiosos”):

<< (...) los seres humanos son los únicos que poseen la capacidad de reflexión sobre su existencia y desarrollo. El estudio del universo entero puede dividirse en los siguientes campos de conocimiento, cada uno con sus propios métodos de investigación: *Filosofía*: trata del pensamiento, con inclusión de la lógica y las matemáticas. / *Física*: trata de la materia inerte, desde los átomos a las galaxias. / *Biología*: trata de la vida en sus etapas no conscientes. / *Psicología*: trata de los procesos mentales que pueden estudiar los seres humanos “dentro de sí mismos”. / *Sociología*: trata de las leyes de interacción entre seres humanos. / *Teología*: trata de problemas morales y religiosos. >>

... estos *campos del conocimiento* se aplican de manera especializada (“conocimiento aplicado de uno...”) en “toda profesión moderna” y también deberían integrarse en la profesión de arquitecto:

<< Toda profesión moderna puede ser considerada como el conocimiento aplicado de uno o más de estos campos. (...) De tal manera el ingeniero aplica cálculos matemáticos a datos tomados de la física y de esa manera se convierte en un especialista avezado.

El arquitecto, sin embargo, debe tomar sus datos básicos de varios campos del conocimiento. Como parte de su tarea es la de crear edificios saludables para los seres humanos, debe conocer algo de biología. Como generalmente debe tener en cuenta el bienestar de sus semejantes en los edificios que construye, debe ser algo psicólogo. Si es también un urbanista, debe estudiar sociología y, (...) >>⁷⁵⁶⁹

⁷⁵⁶⁷ HESSELGREN Sven, *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, p.275

⁷⁵⁶⁸ ROCKMAN Alexis - DION Mark, *Jungla de asfalto*, AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.178

⁷⁵⁶⁹ HESSELGREN Sven, *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, p. XX

Más allá de las disciplinas, otra panorámica ofrece una artística guía, eminentemente visual, del cuerpo integral, de la que destacamos conceptos como “espejo”, “metamorfosis” y finalmente “mente”. Pero no nos interesan los “fragmentos” (que significativamente constituye el primer capítulo), concepto que entra en conflicto con nuestro planteamiento:

<< Guía para los capítulos: Las fotografías han sido distribuidas en el marco de doce capítulos, cuyo contenido es el siguiente:

Fragmentos: el cuerpo “en parte”. / *Figuras*: la tradición del desnudo de cuerpo entero. / *Indagaciones*: el ámbito de la exploración científica. / *Carne*: el cuerpo vulnerable y mortal; insistencia en la corporeidad. / *Destreza*: el cuerpo en la cima de su condición física; la danza y los deportes. / *Eros*: el cuerpo como objeto de deseo sexual. / *Enajenación*: el cuerpo oprimido y castigado. / *Idolos*: el cuerpo idealizado. / *Espejo*: la cámara vuelta hacia el cuerpo del propio fotógrafo. / *Política*: el cuerpo como ámbito de significado y valor polémicos. / *Metamorfosis*: el cuerpo transformado. / *Mente*: el cuerpo en la esfera del sueño, la fantasía y la obsesión. >>⁷⁵⁷⁰

Y en esta revisión arquitectónica ‘integral’ que iniciamos con el “prefacio” del texto de Hesselgren llegamos al final (de un capítulo de Daumal) habiendo pasado por este “cuerpo” de amplio espectro de Ewing. Comprobamos pues que la identidad / “personalidad” también aparece en *el espacio acústico integrado* que deviene conclusión (fin de capítulo) cuando:

<< Establece las diferentes visiones de la integración de la acústica con la arquitectura y el urbanismo cotidiano, que van de lo ‘micro’ a lo ‘macro’, empezando por el diseño del sonido de los usuarios y de los locales, pasando por el del edificio y acabando en la ciudad y en los itinerarios acústicos que hacen posible esta integración.

(...) Así, se ha visto como se puede dar a cada espacio su personalidad acústica. (...) De los estudios realizados resulta evidente que debe establecerse el diálogo y el ritmo de conexiones acústicas entre los diferentes espacios, de los cuales ya se han expuesto sus caracteres generales. Así se lograrán obtener unos itinerarios acústicos optimizados, que tanto pueden ser internos (aplicables a la arquitectura y al interiorismo) como externos (aplicables al urbanismo y al paisajismo)

Una vez se conocen las voces de la arquitectura, sólo hay que diseñarlas para que los paisajes, las ciudades y edificios dejen de ser mudos o afónicos. >>⁷⁵⁷¹

“Mudos o afónicos” pudieron quedarse también en 2007 por una muerte paradigmática acontecida en el contexto de la música de la *nueva era*:

<< Aunque efímeras, sus estancias en Estados Unidos le sirvieron para grabar sus dos discos por los que más se le recuerda: *The touch of Tony Scott* (1956), primero de los varios elepés que el clarinetista grabó con el pianista Bill Evans (...), y *Music for zen meditation* (1964), en colaboración con el intérprete de koto Shinichi Yuize y el flautista Hozan Yamamoto, una de las primeras muestras de lo que más tarde sería conocido como música *new age*. >>

... nos remitimos a la imagen del *ouroboros* para visualizar este ‘final del comienzo’ musical de la *new age*. Tony Scott (“budista” y “ciudadano del mundo”) aportó cierta ‘reunión’ musical pionera de *zen* y *jazz*, como antecedente de una ‘futura’ denominación musical, *new age*:

<< Tony Scott fue un parkeriano de pura cepa. No sólo mantuvo Scott su amor por la música de *Bird* hasta el fin de sus días, sino que encontró una manera de unir *zen* –fue un budista devoto- y *bebop* en una única manifestación ritual (*Buda loves Charlie Parker*). (...)

Tras una primera visita a Japón, en la década de los años cincuenta, Tony Scott se convirtió en un “ciudadano del mundo” con estancias sucesivas en Suecia, Sudáfrica, Senegal, Filipinas, Malasia e Indonesia, seguidas de eventuales retornos a su país de origen. >>⁷⁵⁷²

⁷⁵⁷⁰ EWING W. A. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Siruela, Madrid, 1996, p.31

⁷⁵⁷¹ DAUMAL Francesc *Arquitectura acústica. Poética y diseño*, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2002, p.119

⁷⁵⁷² GARCIA MARTINEZ J.M. *Tony Scott, clarinetista de jazz*, El País 2 abril 2007, p.41

... el sonido de cierto *jazz* orientado hacia la fusión con la interculturalidad y orientado hacia el futuro, ‘se hizo silencio’ en Roma en 2007:

<< Tocó junto a Charlie Parker, Duke Ellington y Sarah Vaughan. El músico de jazz estadounidense Tony Scott (Morristown, Nueva Jersey, 1921) falleció el pasado 28 de marzo en su casa de Roma, ciudad en la que residía desde 1967. >>⁷⁵⁷³

Roma estaba en 1967 vitalmente impregnada con la música *new age* de Tony Scott, también en Roma en 1968 un Club de prestigiosas personalidades multidisciplinares estaba concibiendo intelectualmente el salto a una nueva era, que Lledó centra en la previa concienciación de la relación “Ecología y catástrofe”:

<< Creado en 1968, el Club de Roma está formado por un grupo de prestigiosas personalidades, científicos, intelectuales, empresarios y políticos, que se reúnen para analizar la situación de la humanidad y llamar la atención sobre problemas que nos afectan y una posible solución. (...) Uno de sus primeros informes, titulado *Los límites del crecimiento*, tuvo enorme repercusión. En él se decía que si persistía el actual crecimiento económico descontrolado, el hombre acabaría destruyendo los propios fundamentos de la vida. >>

... “el” *new age* fundacional aparece contextualizado por Lledó en el *Milenarismo*, observando como desde unas iniciales connotaciones musicales alternativas (*Hair*) surgen unos “anhelos” (entre el pasado y el futuro) conceptual y etimológicamente equiparables con el término ‘proyecto’ cuya identidad vamos desarrollando:

<< *El movimiento de la Nueva Era*: En el seno del movimiento *hippy* de Estados Unidos, e inspirándose en que ya un célebre musical, *Hair*, había popularizado un tema titulado *La era de Acuario* que aludía a la transición de la era de Piscis, en la que habíamos estado viviendo desde la época de Jesús, a la de Acuario, se creó un movimiento que fue llamado New Age (Nueva Era). (...) comenzaron a manifestarse todos los anhelos e impulsos (...) en los que curiosamente se mezclaba una nostalgia por un mundo arcaico y bucólico con un futurismo que no dudaba en asimilar algunas innovaciones de la tecnología. >>⁷⁵⁷⁴

Como previa acotación del campo de estudio (mediando el ‘método *ouroboros*’) relacionamos el nacimiento y el ocaso de la *new age*, desde la crítica a una comercialización del concepto de autoayuda y otros ‘excesos’:

<< Cada vez hay más atajos hacia la felicidad. Y están revestidos de libros que abordan esa temática en ensayos, guías e incluso novelas (...) destacan Paulo Coelho y Susanna Tamaro. En 20 años, el brasileño ha vendido cien millones de ejemplares de sus obras, especialmente de *El alquimista*; y la italiana, 13 millones de *Donde el corazón te lleve* (...)

Es un subgénero literario en el que se invita a buscar el sentido de la vida, las maneras de enfrentar sus desafíos y de llegar al autoconocimiento (...) Un tratamiento con tantos simpatizantes como críticos que los consideran, incluso, “una forma aberrante de religiosidad. Pretenden resolver una proyección trascendente del hombre que antes se hacía con las lecturas de la vida de los santos”, afirma Manuel Lope, autor de *Bella en las tinieblas*. >>

... Manrique los encuentra asimilables a los tópicos atribuidos a la literatura popular sobre la “vida de los santos”, ‘otra’ expresión de una “crisis” espiritual que busca alternativas:

<< Recetas de felicidad encuadradas en vista de que las coordenadas del mundo ya no son las mismas. (...) el respaldo del público se debe a que en una era globalizada “que en teoría mejora la vida, la verdad es que no hace a la gente más feliz y, por el contrario, agobia más”. A lo que se suma la crisis de fe y de las religiones tradicionales que han llevado al ser humano a buscar respuestas en medios alternativos.>>⁷⁵⁷⁵

⁷⁵⁷³ *Ibidem.*

⁷⁵⁷⁴ LLEDO Joaquín, *Los Milenarismos*, Acento, Madrid, 1999, p.87

⁷⁵⁷⁵ MANRIQUE SABOGAL, W., *Libros que venden felicidad*, El País-Domingo, 15 abril 2007, p.10

Otra “crisis” vital acontece en 2007, cuando con la citada desaparición de uno de los fundadores de la música *new age* (Tony Scott) también desaparece un artista que a su vez hizo desaparecer al “objeto artístico en 1968”. Nos interesamos ahora por un artista fundacional / mítico de la ‘no-obra’ minimalista y conceptual:

<< Sol LeWitt certificó la desaparición del preciado objeto artístico en 1968, (...) El pasado domingo fallecía víctima del cáncer en Nueva York, a la edad de 78 años, después de una vida dedicada al más inmaterial y colorista arte abstracto.

(...) con sus dibujos murales, que él planteó de una manera radical, al primar la idea sobre la ejecución, al contrario a la práctica artesanal del arte. (...) imponiéndose los planos de color, que implican a la arquitectura (...) >>⁷⁵⁷⁶

No obstante, la música *new age* emerge (“jóvenes generaciones de jazzistas italianos”) desde el ocaso de su místico y sincrético predecesor de amplio espectro (Tony Scott), que relacionó ‘lógicamente’ (afinidad conceptual) la improvisación del *jazz* con el azar del *zen*:

<< Scott se convirtió en una referencia indiscutible para las jóvenes generaciones de jazzistas italianos sin distinción de credos ni estilos; decía sentirse tan a gusto interpretando a los clásicos del jazz como música atonal u oficiando una ceremonia jazzístico-budista. Entre sus actividades extramusicales, se contaban la pintura y el cine (...)

Actuó con regularidad en los países de la Europa del Este y regresó con frecuencia a Japón, donde su imagen mefistofélica está considerada como un icono de una forma peculiar de misticismo musical.>>⁷⁵⁷⁷

Una amplia concepción musical para un tiempo nuevo que en cierta medida conecta con un histórico misticismo musical, relacionado con el Expresionismo y cierto concepto de “arte total” de orientación disciplinariamente sincrética:

<< Una de las características del Expresionismo dignas de ser señaladas por sus repercusiones arquitectónicas es el resurgimiento de la idea de la *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total que incorpora a todas las artes), que había popularizado Richard Wagner en el siglo XIX. El compositor Scriabin había incluido un órgano de color en su *Prometheus*, obra que se comentó en el *Blaue Reiter Almanach*. La amistad de Kandinsky con Arnold Schoenberg y el interés de éste por la pintura, acentuaron el deseo de crear obras teatrales de luz y sonido. Kandinsky publicó en el *Almanach* una “Composición” basada en la música de Thomas von Hartmann titulada “El sonido amarillo” y estructurada en una serie de escenas que Kandinsky designaba como “Cuadros”. >>⁷⁵⁷⁸

Otro histórico comienzo en sintonía conceptual con este planteamiento lo tenemos con el posterior comienzo ‘oficial’ de la música *new age* en los “años ochenta”:

<< Parece que todo empezó a comienzos de los años ochenta con las grabaciones instrumentales y solistas de George Winston y William Ackerman para el sello Windham Hill (hoy máximo exponente del género). >>

... en principio de difícil definición / “etiqueta” como hemos visto en el *zen*:

<< La revista *Billboard*, al no saber qué etiqueta ponerle al disco de Winston, lo definió como *New Age*. Winston empezó a producir más discos similares (...) y la cosa creció. >>⁷⁵⁷⁹

La ‘génesis’ de esta música como difusión de la *new age* aparece literalmente confirmada por otras fuentes documentales que de la indefinición pasan al etiquetado:

<< Una forma particularmente difundida de la *New Age* es la música, uno de los sectores donde mayor es el éxito entre el público. (...) Los primeros músicos *New Age*, como William Ackerman o George Winston, tuvieron sus experiencias musicales en el ámbito de la casa discográfica Windham Hill. La

⁷⁵⁷⁶ GONZALEZ CARRERA, J.A. *El radical y colorista creador conceptual Sol LeWitt fallece víctima del cáncer*, El Correo, 10 abril 2007, p.59

⁷⁵⁷⁷ GARCIA MARTINEZ J.M. *Tony Scott, clarinetista de jazz*, El País 2 abril 2007, p.41

⁷⁵⁷⁸ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces del Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.13

⁷⁵⁷⁹ HOJMAN E., *New Age, viaje al fin del milenio*, Blanco y Negro Cultural, 30 noviembre 2002, p.37

revista “Billboard” definió el primer disco de Winston con la etiqueta New Age, ya que se trataba de un género musical completamente nuevo. >>⁷⁵⁸⁰

No obstante más allá de la música, la historia de la *new age* se remonta a la crisis posmoderna y su conocido fin de los “grandes relatos” (“ideologías, religión”), buscando alternativas espirituales colectivas y personales frente a la crisis milenarista:

<< Hace más de una década la *New Age* se afianzaba como uno de los grandes fenómenos incipientes del panorama musical. (...) reflejo de los temores milenaristas y las crisis ideológicas que han atravesado los últimos veinte años.

Lo que para algunos es una “dulce conspiración”, para otros una amenaza a las religiones establecidas (...) y para muchos más sólo un conjunto de pautas de consumo “inteligente” con una pátina de búsqueda individual del bienestar y de conexión “holística” con el cosmos, la *New Age* es un fenómeno cambiante e inasible. Es probable que tenga que ver con la pérdida de eficacia de los grandes relatos (las ideologías, la religión) para explicar el mundo y el desamparo consiguiente, y también con los temores milenaristas.>>⁷⁵⁸¹

Pero la crisis del nuevo milenio deriva al propio movimiento, que se acerca rápidamente a su ocaso. Manrique crítica algunos excesos acontecidos alrededor de la *new age*, especialmente los relacionados con el ensimismamiento (“el argumento es complaciente”):

<< El resultado es un catálogo del abc para encontrar la felicidad puesto en entredicho por algunos. No tanto por el tema en sí mismo, sino por la manera como se suele abordar en la literatura, (...) edulcorada y de baja calidad literaria. El novelista Manuel Lope dice que en la misma balda coloca estos libros y los esotéricos. “Llenan un vacío, sí, pero ese argumento es complaciente. Responden a una necesidad religiosa. A un sentimiento de trascendencia mística que está marginado, buscan ir más allá de la realidad y pretenden resolver una proyección trascendente del hombre (...) Son formas aberrantes de religiosidad”. >>⁷⁵⁸²

La crítica a este nuevo fenómeno se extiende también hasta la música *new age*, inicialmente interesada por un meditativo devenir integrado con la naturaleza pero que, perdida su orientación artística, deviene utilitarista (recordar el citado principio *zen* del ‘no’ beneficio propio):

<< “Música de ascensores”, (...) la música *New Age* es fácil, sin aristas, sin desafíos, armonía pura, (...) un fluir que no altera el entorno ni interrumpe el pensamiento. (...) Pensada con un objetivo claro, la meditación, con sus concomitantes ampliaciones de la conciencia y fusión con el entorno, la música *new age* deja de ser un objeto de creación artística para convertirse en algo utilitario, una especie de electrodoméstico. Así, dan más o menos lo mismo los cantos gregorianos electroactualizados, (...) los sonidos pseudoétnicos de Kitaro o Liebert, que los cantos de pájaros o las olas de mar. >>⁷⁵⁸³

Precisamente “los cantos de pájaros” fuera del contexto *new age* (pero manteniendo el contexto artístico del nuevo milenio), también interesan escultóricamente a Eva Lootz:

<< Cuando Eva Lootz me llamó para hablar de una colaboración en el marco de sus próximas exposiciones (...) se trata de una indagación sobre el mundo de los pájaros, con los que debo intentar comunicarme por medio de mis flautas produciendo (...) *ornitofonías*, y concuerda con temas sobre los que he trabajado recientemente pues de hecho mi último disco de música barroca se titula *La imitación de la naturaleza* e incide en el mismo terreno. (...) tuvimos un encuentro con el especialista en sonidos de la naturaleza Carlos de Hita de cara a ponernos de acuerdo sobre la mejor manera de grabar en campo abierto los “diálogos” de flauta y pájaros (...) >>⁷⁵⁸⁴

⁷⁵⁸⁰ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.85

⁷⁵⁸¹ HOJMAN E., *New Age, viaje al fin del milenio*, Blanco y Negro Cultural, 30 noviembre 2002, p.37

⁷⁵⁸² MANRIQUE SABOGAL, W., *Libros que venden felicidad*, El País-Domingo, 15 abril 2007, p.10

⁷⁵⁸³ HOJMAN E., *New Age, viaje al fin del milenio*, Blanco y Negro Cultural, 30 noviembre 2002, p.38

⁷⁵⁸⁴ BONET Pedro, *Ornitofonías*, catálogo Eva Lootz, *La lengua de los pájaros*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p. p.113

Estos artísticos “diálogos” de Lootz con la naturaleza tienen cierto reflejo arquitectónico en la instalación realizada en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid. Pero entendemos que también la tesis de Hesselgren ya anteriormente valora la sonora dualidad cuando al estudiar las *percepciones auditivas* indica que:

<< (...) debe ahora señalarse el valor estético de la diferencia entre el eco y la reverberación. Esto forma un límite pregnante y las percepciones de un lado tienen un carácter totalmente distinto de las percepciones del otro lado. >>⁷⁵⁸⁵

Mientras que Bloomer y Moore en el estudio de *la identidad humana en los lugares memorables*, utilizan el término “coreografía” (música, danza y cuerpo) integrando lo individual y lo colectivo en una concepción más humanista de la arquitectura:

<< El diseño arquitectónico se convierte, en ejemplos como éste [San Francisco], en una especie de coreografía del encuentro entre diversos elementos (...) no perjudica la vitalidad interna de cada uno de ellos en el proceso de expresar su afirmación colectiva. Coreografía es, (...) un término más apropiado que el de composición para definir esta idea, porque tiene una relación mayor con el cuerpo humano, su manera de habitar y lo que es la experiencia de un lugar. >>⁷⁵⁸⁶

Música y desplazamiento espacial también se evidencian en el contexto de la “obra de arte total que incorpora a todas las artes” (la citada *Gesamtkunstwerk*) donde Kandinsky valora las “asociaciones sinestésicas”, que interesan tanto al “arte expresivo” como al “abstracto”:

<< Kandinsky relacionaba el cambio de tono de la nota musical con el oscurecimiento del fondo como si fueran dos hechos paralelos e interconectados, como dos notas al unísono. En sus *Rückblicke* (Recuerdos), publicados en 1913, el pintor menciona que su infancia estuvo marcada por las asociaciones sinestésicas. (...) la relación entre compositores y artistas de vanguardia constituyó un importante factor para la formación de una base teórica de un arte expresivo que también podía convertirse en abstracto. >>

... el mismo Kandinsky, en el conocido *Concerning the Spiritual in Art* (George Wittenborn, Nueva York, 1970, p. 39), manifiesta una orientación artística integradora en un momento de “crisis espiritual” que aconteció en el cambio de siglo anterior:

<< “A pesar de las diferencias, o quizá a causa de ellas, las diversas artes nunca han estado tan cerca entre sí como en esta hora de crisis espiritual. (...) todos acatan el mandato de Sócrates, ‘Conócete a ti mismo’. Consciente o inconscientemente los artistas están investigando y estudiando sus materiales, sopesando el valor espiritual de los elementos con los que tienen el privilegio de trabajar.” >>⁷⁵⁸⁷

Otra “crisis espiritual” más reciente también puede llevar a la negación (“renegado”), que Hojman aprecia en el contexto de los pioneros de la música *new age*, originariamente “multiforme”, incluso meditativa:

<< (...) la música *New Age* se convierte en algo multiforme que lleva a confusiones. (...) y su imprecisión estilística se contrapone a una precisión objetiva: un medio, un camino de unión, de meditación. Muchos sostienen que la *New Age* como ideología filosófica está acabada; incluso varios de sus pioneros han renegado de ella; lo que queda es el producto de consumo, el negocio. >>⁷⁵⁸⁸

... Galilea también confirma este ocaso de la música *new age*, significativamente negada por algunos de sus más famosos interpretes históricos como Vollenweider, al observar como ha ido pasando de lo inclasificable (jazz, pop o clásica) a lo “superficial”:

<< Vendió millones de discos (...) se convirtió a su pesar en un icono de la llamada *new age*. (...) Más de 10 millones de discos vendidos por este artesano suizo y su arpa electroacústica desde que *Behind the*

⁷⁵⁸⁵ HESSELGREN Sven, *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, p.276

⁷⁵⁸⁶ BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.118

⁷⁵⁸⁷ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces del Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.14

⁷⁵⁸⁸ HOJMAN E., *New Age, viaje al fin del milenio*, Blanco y Negro Cultural, 30 noviembre 2002, p.38

gardens ... (1980) (...) Aunque sus títulos igual se hallaban en las listas de jazz que de pop o de clásica, Vollenweider se convirtió en referente de la new age. “Creo que es algo totalmente superado”, dice por teléfono desde Suiza. “Nunca me sentí a gusto en esa categoría porque está llena de música superficial”.>>⁷⁵⁸⁹

... quizá la identidad N.A. esté también en la negación misma (“movimiento del NO”) como ‘principio’, en tanto expansión de la “búsqueda individual de una propia identidad” (incluyendo la mística) que para Berzano caracterizó a “las generaciones de los *baby-boomers*”:

<< Las revueltas estudiantiles, las contestaciones pacifistas y la explosión de las culturas hippies, a pesar de sus diferencias internas dibujaron un frente común, llamado “movimiento del NO”, del que se desarrollaron dos tendencias: un compromiso político centrado en los temas de la guerra, de los derechos civiles, de la emancipación femenina, de los sindicatos (...) >>

... interesándonos ahora particularmente la segunda tendencia, aquella relacionada con:

<< (...) la búsqueda individual de una propia identidad “más allá o en los márgenes de la sociedad”, experimentando nuevas tierras y culturas, nuevas religiones y experiencias místicas, ampliación de la conciencia mediante drogas, y así sucesivamente.>>⁷⁵⁹⁰

... pero la negación como principio artístico también aparece en el arte con Sol LeWitt, que significativamente “no vino” a realizar su obra expuesta:

<< En 1992, la Sala Rekalde, de Bilbao, presentó uno de sus inmensos murales (...) El artista no necesitaba estar presente para la instalación de la pieza y no vino; la pintura fue realizada por un grupo de estudiantes. Era el dibujo pintado número 800; su obra en este terreno, al día de su muerte, supera los 1.200 ejemplares. >>

... esta radical negación, permite que después de la desaparición de la obra (incluso del artista) esta siga viva como proyecto:

<< Como sucede con *Wall Drawing 831 (Geometrics Forms)*, la decoración que concibió ‘ex profeso’ para los muros de una singular sala del Guggenheim Bilbao, lo que guardan los propietarios de sus dibujos murales es el conjunto de instrucciones del artista. La obra de Bilbao no se muestra actualmente, pero puede ser repuesta a voluntad. >>⁷⁵⁹¹

... proyecto plástico que incluso podría asumir algunos términos como “proteiforme e inasible” atribuidos por Hojman a la música N.A.:

<< A pesar de su carácter proteiforme e inasible, algunos reconocen distintos subgéneros dentro de la música *New Age*. Están los que hablan de “música de espacio interior, o meditativa” y “fusiones transculturales”; otros mencionan las siguientes categorías: la *Techno-Tribal*, que combina electrónica con instrumentos aborígenes. (...)

La *instrumental solista*, que está en el origen de la *New Age* y que justifica su mote de “empapelado auditivo” (...) Los *neoclásicos* (...) realizan arreglos actualizados de compositores establecidos (...) >>

... a pesar de su actual ‘negación’ recordemos los comienzos de Vollenweider, en el contexto de una música *new age* interesada por la meditación y la naturaleza (incluyendo los “cantos de pájaros” que también motivan ‘escultóricamente’ a Eva Lootz):

<< Kitaro, Andreas Vollenweider, y probablemente Vangelis, tienen más que ver con la *Instrumental contemporánea*, aunque Kitaro también trabaja con la subclase Fusión étnica (...) En el *Gospel New Age* o música religiosa se incluyen tanto el canto gregoriano acompañado de electrónica como cualquier música vocal que tenga un mensaje religioso.

⁷⁵⁸⁹ GALILEA Carlos, *Andreas Vollenweider / Arpista*, El País 21 mayo 2005, p.37

⁷⁵⁹⁰ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.33

⁷⁵⁹¹ GONZALEZ CARRERA, J.A. *El radical y colorista creador conceptual Sol LeWitt fallece víctima del cáncer*, El Correo, 10 abril 2007, p.59

Por último aparece la categoría de *Meditación*, basada en secuencias reiterativas de tiempos arrítmicos que ayudan a relajar la mente y entre las que se encuentran las grabaciones “naturales” de cascadas, olas de mar o cantos de pájaros. >>⁷⁵⁹²

Esta no deja de ser una actitud espiritual que recupera la “necesidad interna” valorada como parte de la obra de arte total (*La Gesamtkunstwerk*) elogiada por Kandinsky que:

<< erigió su teoría sobre las ideas decimonónicas que buscaban en la música la inspiración para las demás artes. Pensaba que la relación entre ideas, sonidos, colores y formas era algo establecido, y que las reacciones emocionales que provocaban podían analizarse e identificarse con precisión. >>

... y que el artista transcribió en el conocido texto *Concerning the Spiritual in Art*, (George Wittenborn, Nueva York, 1970, pp. 45 y 75) un manifiesto histórico sobre la paradigmática interacción entre pintura, música y espiritualidad:

<< “(...) el color (o la forma) influye directamente sobre el alma. El color es el teclado, los ojos los macillos, el alma el piano con sus múltiples cuerdas. El artista es la mano que interpreta, tocando una u otra tecla intencionadamente para provocar vibraciones en el alma. Bello es aquello que se produce por una necesidad interna, lo que surge del alma.” >>⁷⁵⁹³

En un sentido equiparable de exaltación mística, encontramos décadas después el elogio de la naturaleza realizado por la música *new age*, que deviene tan etérea que puede aparecer ‘a modo de’ nueva ‘religión ecológica’, si tomamos literalmente algunos títulos paradigmáticos como la *Misa Gaia* (1981), ‘ofrendada’ incluso en una catedral:

<< La música New Age más culta se basaba en el principio de que el mundo no está formado de materia, sino de música. Paul Winter y su orquesta aplicaban literalmente esta visión buscando captar y transcribir las vibraciones de las cosas. (...) unía a las voces y a los instrumentos musicales los cantos de animales y los sonidos de la naturaleza. En 1981 se interpretó en la catedral episcopaliana de St. John the Divine de Nueva York la *Misa Gaia* compuesta por Paul Winter “para celebrar la visión ecológica de la unidad de la Tierra”. >>⁷⁵⁹⁴

... concepción de la naturaleza relativamente equiparable a una histórica (1968) música contextualizada en el *land art*, con Walter de Maria:

<< Una peculiar composición musical también de Walter de Maria (...) Se trata de una obra de veinte minutos de duración, titulada *Ocean and Drums*, compuesta en 1968. Grégoire Müller en su libro *La Nouva Vanguardia*, la describe así: “En esta ópera [...] se oye el ritmo monótono, aparentemente sin cambios en los tambores, pero en el fondo se inicia, de manera imperceptible, un sonido de ondas del océano. En un momento determinado, se da uno cuenta que la música es el sonido del océano y no el de los tambores. Es imposible determinar cuando tiene lugar verdaderamente ese cambio.” >>⁷⁵⁹⁵

En este sentido esta obra ‘acuática’ (*Ocean and Drums*) podría ser un precedente de la “nueva Era de Acuario” a la que la música de la *New Age* (con mayúsculas = “o nuevo paradigma”) pone ‘banda sonora’, para la armonización con el “ecosistema”:

<< La música *New Age* es (...) un fluir que no altera el entorno ni interrumpe el pensamiento. (...) la *New Age* (o “nuevo paradigma”) es un vasto movimiento colectivo que se desarrolló tanto en Europa como en los Estados Unidos, basado en la espera de una nueva “Era de Acuario” con una concepción global de la realidad como un ecosistema de relación equivalente y unitaria con lo divino.>>

También como en la citada obra sonora de W. de Maria resulta “imposible determinar cuándo tiene lugar verdaderamente ese cambio” en la música N.A., pasando de las “culturas alternativas” a la “globalización”:

⁷⁵⁹² HOJMAN E., *New Age, viaje al fin del milenio*, Blanco y Negro Cultural, 30 noviembre 2002, p.38

⁷⁵⁹³ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces del Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.14

⁷⁵⁹⁴ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.85

⁷⁵⁹⁵ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación distinta*, AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.197

<< Como práctica de consumo (y también en otros niveles) es posible relacionar la New Age con la globalización, en el sentido de que ambas cosas comparten una apreciación cortés y superficial de las culturas alternativas (o políticamente periféricas) para luego absorberlas en una visión, en el fondo, absorbente y etnocéntrica. >>⁷⁵⁹⁶

No obstante, después del ocaso y la negación viene la afirmación, un proyecto de futuro, que se evidencia en la más reciente ‘post *new age*’ de Andreas Vollenweider (“Zurich, 1953”). Especialmente cuando el pionero músico se muestra en 2005 más interesado por la espiritualidad, la ética y el medio ambiente:

<< El año pasado participé en el World Spirit Forum en Arosa, Suiza. “Pienso que puedo contribuir a dar una visión más amplia de la vida. No podemos reducir nuestra vida y nuestro mundo a los aspectos materiales. La parte más importante, fascinante y profunda de nosotros es nuestro espíritu. Y lo hemos descuidado siguiendo una victoria tras otra de la ciencia”.

“Hay millones de personas luchando contra la tortura, a favor de los derechos humanos, el medio ambiente, la educación, la asistencia médica... Ese es el punto de vista que me gustaría promover y compartir” >>⁷⁵⁹⁷

En la nueva “era electrónica” el medio ambiente aporta ciertas “lecciones de la arquitectura animal”, que Pallasmaa relaciona arquitectónicamente con el adaptable devenir de la naturaleza (“procesos de la evolución”) conceptualmente antagónico de la fugaz moda arquitectónica:

<< (...) podríamos aprender de las construcciones animales, ya que nosotros, los arquitectos de la era electrónica, tendemos, por el contrario, a inventar un nuevo estilo arquitectónico para cada temporada. Las construcciones animales son una ventana abierta sobre los procesos de la evolución, de la tradición y de la adaptación ecológica. >>⁷⁵⁹⁸

También en el devenir temporal, más explícito con el cambio de milenio y desde una perspectiva artística de la naturaleza, surgen ciertas “preguntas” finales en una “travesía por el arte contemporáneo” dotado de renovadas “preocupaciones ecológicas y sociales” tratadas a un nivel más “íntimo”:

<< Serán los años noventa, con instalaciones y propuestas como, por ejemplo, las de Kiki Smith o Gabriel Orozco, los que nos devuelvan a preocupaciones ecológicas o sociales, los que nos recuerden críticamente nuestra disfunción con el mundo natural. Pero su discurso no tendrá el tono combativo y esperanzado de los artistas de los años sesenta. Por el contrario, la poética de sus trabajos acompaña, de modo más privado e íntimo, a la inquietud que contienen nuestras propias preguntas al final del siglo veinte. >>⁷⁵⁹⁹

‘Otra’ naturaleza, la construida por los animales, interesa a Pallasmaa. Su comprensión conlleva una edificante “humildad” conclusiva, como última (fin del libro) y “más importante” lección sobre el funcionamiento ecológico de la arquitectura, significativamente potenciada desde un contexto artístico (edición de la Fundación César Manrique):

<< La arquitectura animal también respalda la creencia funcionalista en la interdependencia entre la razón y la belleza. Sin embargo, la lección más importante que podemos aprender de las insuperables

⁷⁵⁹⁶ HOJMAN E., *New Age, viaje al fin del milenio*, Blanco y Negro Cultural, 30 noviembre 2002, p.38

⁷⁵⁹⁷ GALILEA Carlos, *Andreas Vollenweider / Arpista*, El País 21 mayo 2005, p.37

⁷⁵⁹⁸ PALLASMAA Juhani, *Animales arquitectos. El funcionamiento ecológico de las construcciones animales*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001, p.95

⁷⁵⁹⁹ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación distinta*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.208

maravillas de las construcciones animales es la de la humildad, una humildad que, a veces, todos necesitamos. [fin del libro] >>⁷⁶⁰⁰

Con anterioridad la “travesía por el arte contemporáneo” ha pasado por una “nostalgia” que (como en la *new age*) hace presente el pasado, necesariamente cargado de cierto romanticismo:

<< (...) recordar que los años ochenta están motivados por una mirada fascinada por el pasado. Ian Hamilton Finlay en sus jardines escoceses de Little Sparta, Anne y Patrick Poirier en sus inmensas maquetas de ciudades perdidas del mundo clásico o de culturas remotas, o en sus Titanes vencidos sobre los jardines de la Fattoria di Celle, o incluso los pequeños poblados de culturas indígenas de Charles Simonds, coinciden en partir de la memoria para llegar a un presente cargado de nostalgia. >>⁷⁶⁰¹

No obstante, la mirada al pasado desde la Nueva Era es algo más que nostalgia y “la investigación histórica” aporta cierta problemática de fechas en “nuestra era”, afectando necesariamente a las fechas del ‘milenarismo’:

<< (...) como la investigación histórica ha llegado a la conclusión, aceptada por casi todos y ampliamente divulgada, de que la verdadera fecha del nacimiento de Jesús debe fijarse alrededor del año 6 o 7 antes de nuestra era, esto provoca algún desconcierto entre los milenaristas de inspiración cristiana, aunque no falten los que se aferren a la fecha tradicional ni los que aun aceptando que Jesús pudiese haber nacido verdaderamente antes, consideran que el Milenio no se inicia con su nacimiento sino con su sacrificio en la cruz, es decir, 33 años más tarde. >>⁷⁶⁰²

De todas formas, para nuestro discurso no nos importa pasar del místico origen milenarista a la mística asociada a la identidad individual (y sus proyectivas “potencialidades escondidas”) en la *new age*:

<< (...) reconocimiento dado por la New Age la dimensión superracional de la naturaleza del hombre y de la vida: importancia de los sentimientos, de la intuición, del conocimiento místico (...) La identidad individual resulta así integrada con otras dimensiones posibles, como el inconsciente personal y colectivo, la potencialidades escondidas que el hombre lleva en sí sin todavía haberlas utilizado plenamente. (...) no significa un rechazo de la racionalidad científica en favor de un mundo puramente mágico. Más bien apunta a la necesidad de legitimación de lo sobrenatural a través de la ciencia. >>⁷⁶⁰³

De la identidad individual N.A. a la arquitectónica y colectiva “identidad humana en los lugares memorables” media la experiencia integral (“el cuerpo, la mente y ...”) del compartir. Para ello Bloomer y Moore parten de una crítica negación:

<< Hoy nuestras viviendas son incapaces de provocar interacciones entre el cuerpo, la mente y el entorno del hombre. (...) La comodidad se confunde con la ausencia total de sensaciones. (...) (...) si prestamos suficiente *atención* a los edificios que construimos, ellos nos devolverán también esta atención (...) Nuestro interés por los edificios aumenta (...) cuando podemos *habitarlos* realmente, (...) considerándolos como algo nuestro, cuando podemos establecer en su interior relaciones con aquello que sabemos, creemos y pensamos y podemos compartirlo con otras personas (...) >>⁷⁶⁰⁴

... mientras que para Morris la “esencia de la identidad” artística (con participación fotográfica) pasa por el trabajo sobre el yo (*I Box*), aquí necesariamente dotado de cuerpo y contenido incluso en una ‘arquitectura mínima’:

⁷⁶⁰⁰ PALLASMAA Juhani, *Animales arquitectos. El funcionamiento ecológico de las construcciones animales*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001, p.98

⁷⁶⁰¹ DOÑATE Luís, *Los años sesenta. Una imaginación distinta*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.208

⁷⁶⁰² LLEDO Joaquín, *Los Milenarismos*, Acento, Madrid, 1999, p.86

⁷⁶⁰³ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.62

⁷⁶⁰⁴ BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.117

<< Aunque el “arte del cuerpo” en general no se interesó por la fotografía artística, algunos artistas trataron la fotografía como un aspecto integrante de su obra más que como un mero instrumento de registro. En *I Box*, una temprana “obra corporal” de Robert Morris, el artista alojó una imagen de su cuerpo desnudo tras una puerta en forma de I, jugando con ambigüedades verbales y visuales relacionadas con la esencia de la identidad y el grado en que ésta puede llegar a ser revelada. >>⁷⁶⁰⁵

Por otra parte Acconci genera ciertas “tensiones fronterizas” cuando también artísticamente toma “conciencia del yo”:

<< Superada, pues, la componente cruel de la supervivencia, era nuestra naturaleza emocional y social la que debía guiar la escala de valores metafísicos con la cual configurar la realidad dialéctica. (...) En ese contexto y en perfecto paralelismo con lo ocurrido en el arte, el perfil de una conciencia del “yo” básicamente política y poética se manifestaba con extrema claridad. >>⁷⁶⁰⁶

La fotografía también se interesa por el cuerpo. Utilizando la disciplina del “espejo de la naturaleza” es posible entrar también en las profundidades del yo:

<< (...) las primeras fotografías hace siglo y medio (...) Los primeros informes se referían a menudo al “espejo de la naturaleza” y (...) algunos fotógrafos han seguido hechizados hasta el punto de volver sus propios cuerpos hacia la cámara, encontrando que la fotografía les proporciona un método con el que penetrar en los más profundos recovecos del yo. >>⁷⁶⁰⁷

La artística conceptualización del ego en Acconci ha ido evolucionando (pudiéramos decir casi espiritualmente) desde el “yo” hacia el “vosotros”, en un planteamiento que Moure denomina “el espacio compartido”:

<< Acconci se resiste a calificar a las obras de esta etapa con otro nombre que no sea el de “voces” (...) define esta parte de su obra como el intento de llegar con su voz a “vosotros”, aunque sin mencionar su “yo” directamente. >>⁷⁶⁰⁸

La histórica “generación del yo” aparece cuestionada (*Boomeritis*), aunque va evolucionando acompañándose con el concepto de milenarismo y nueva era, orientándose hacia “un despertar global” (incluso espiritual):

<< (...) entre sus debilidades, se cuenta una buena dosis de ensimismamiento y narcisismo, tanto que muchas personas -incluidos los mismos boomer- asienten con la cabeza en cuanto oyen mencionar el término “generación del yo”.

Mi generación, pues, tiñe de una extraña mezcla de generosidad y narcisismo casi todo lo que hacemos. (...) necesitamos estar en posesión de un nuevo paradigma que anunciará el despuntar de una de las principales transformaciones de la historia de la humanidad; (...) necesitamos vernos como los salvadores del planeta, (...) aspiramos a transfigurar el rostro del planeta y convertimos así en los promotores de un despertar global como nunca antes se había visto. (...) necesidad de vernos nosotros mismos como los artífices de un cambio sin precedentes en la historia. >>⁷⁶⁰⁹

... y en otra artística evolución, la de Acconci, incluso llega a prescindir de él mismo:

<< A principios de 1974, Acconci realizó *Command Performance*, una obra que hacía evidente una nueva inflexión en su aproximación creativa. En ella los visitantes eran invitados a participar en la configuración, pero sin contar con la acción específica del artista, como ocurría antes. >>⁷⁶¹⁰

⁷⁶⁰⁵ EWING W. A. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Siruela, Madrid, 1996, p.300

⁷⁶⁰⁶ MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.15

⁷⁶⁰⁷ EWING W. A. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Siruela, Madrid, 1996, p.294

⁷⁶⁰⁸ MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.33

⁷⁶⁰⁹ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.18

⁷⁶¹⁰ MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.31

Otro artista histórico dotado de una notable “identidad humana” (arquitectónicamente reconocida, en relación con “los lugares memorables”), abandona indirectamente el ‘egótico’ punto de vista ‘único’ de la perspectiva en beneficio de una corporalidad plena:

<< (...) las obras de Miguel Angel, entendidas como algo que había de ser experimentado con todo el cuerpo, nunca fueron representadas en perspectiva antes de su construcción. En realidad, no hubiera sido posible hacerlo. La experiencia de hallarse en un lugar se produce a lo largo del tiempo, es algo que supera la simple percepción visual, y es tan compleja como la imagen que guardamos en la memoria de dicho lugar. >>⁷⁶¹¹

El lugar de trabajo del arte contemporáneo también sufre otro “abandono”, el del ego (como en la tesis de Ceberio), que en Acconci implica un radical “vaciado absoluto de la identidad”:

<< (...) a partir de 1988 y, sobre todo durante la década de los noventa, Acconci da definitivamente el salto hacia el paisaje urbano. (...) Exigente consigo mismo como siempre, Acconci reconoce que por una parte ese posicionamiento implica el “abandono” de todo sistema de privilegios y de notoriedad adscrito al circuito artístico (...) Se trata de evitar que el arte se erija como director esteticista de la vida y que, en cambio, se integre como función vital fundamental; es decir el arte como la vida y no al revés. Esto supone una aceptación del anonimato y de la ausencia, pero este requisito no es en absoluto incoherente en relación a la esencia del hecho creativo, pues éste, por definición, implica un vaciado absoluto de la identidad cuando es genuino. >>⁷⁶¹²

Al mismo tiempo, la naturaleza borra los límites y necesariamente cierta ‘categoría’ de identidades:

<< (...) la auténtica experiencia de un lugar no dura más que el 1/25 de segundo que dura el disparo de una cámara fotográfica; puede ser simplemente la aparición de una luz, y en seguida la sombra; la brisa que sopla, y en seguida la calma; o tal vez la nieve que cae, borrando los límites como la memoria borra los límites del tiempo. >>

... y, naturalmente, “la identidad humana en los lugares memorables” (no necesariamente monumentales) acontece en un sentido integral:

<< (...) los requisitos para poderlos calificar como lugares memorables; todos ellos favorecen la interrelación entre el cuerpo, la memoria y la arquitectura, permitiéndonos habitarlos en un sentido pleno.>>⁷⁶¹³

En los nuevos “paradigmas” del “movimiento de la Nueva Era” la naturaleza se integra en el proyecto del “tercer milenio”, entendido desde una dimensión comunitaria (de una “todavía imprecisa sociedad”), en la que la salud se concibe como condición normal, interesándose así por las “causas” de la enfermedad y no sólo por los “síntomas” (a anular según la “medicina convencional”):

<< Pese al carácter heterogéneo y carente de organización de estos movimientos, es en su seno donde, poco a poco, se han ido constituyendo todos los paradigmas de una nueva y todavía imprecisa sociedad. Frente al totalitarismo del Estado y una industria voraz y devastadora, descentralización, fomento de lo comunitario y cooperación con la naturaleza. Frente a la literalmente hipócrita neutralidad emocional de la medicina convencional, sólo interesada en tratar los síntomas, tratamiento de las causas e incluso (...) implicación del sanador en las circunstancias económicas y sociales del paciente. (...) las nuevas

⁷⁶¹¹ BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.119

⁷⁶¹² MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.51

⁷⁶¹³ BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.119

corrientes proponen (...) solidaridad y una globalización civilizadora siempre al servicio de toda la humanidad. >>⁷⁶¹⁴

Acconci comprende finalmente la identidad colectiva. El artista como en la mítica y oriental historia citada (*El adiestramiento del búfalo en 10 etapas*) vuelve al mercado, en la última etapa evolutiva ‘del iluminado’ (artista incluso), así una vez acompasado con el devenir de la naturaleza el artista “se mezcla con el mundo”:

<< Su poética plástica (...) se “mezcla con el mundo y sus estructuras organizativas” (...) el artista no puede pretender predominar en una panorámica que también le incluye a él (...). Ese paisaje es la sociedad, la vida y el mundo en su conjunto, y la evolución de todos ellos se produce a partir de pequeñísimas mutaciones, que inciden continuamente sobre un entramado complejísimo de interdependencias y provocan cambios de gran envergadura difícilmente previsibles. >>

... así, después de varios milenios desde que el mítico *Libro de las Mutaciones (I-Ching)* viera la luz, este concepto asociado a la naturaleza es re-descubierto por el “arte público” contemporáneo:

<< (...) el arte público, tal como aquí lo estamos definiendo, puede ser un generador de mutaciones poéticas tan efectivas como aleatorias que marcan el ritmo de la naturaleza. >>⁷⁶¹⁵

Por otra parte la pública exposición artística (“galería”) de la arquitectura de Kiesler, también había devuelto la ‘utopía iluminista’ al mercado:

<< (...) 1950, año en que expone en la galería Kootz de Nueva York otra maqueta de un prototipo al que llama *Endless House* y será comprada por Philip Johnson —entonces trabaja en la Sección de Arquitectura del MoMA— para la exposición *Two Houses, New Way of Building*, donde además se mostrará la cúpula geodésica de Buckminster Fuller. >>

... también la “verdadera naturaleza” (que “era excavada”) y el proyecto de un edificio artístico (museo-cueva) permiten recíprocamente construir ‘la exposición’ pública en integración con cierta dimensión ‘introspectiva’, quizás un precedente arquitectónico equiparable al artístico iglú de Merz:

<< (...) Kiesler tiene ocasión de ver construido uno de sus proyectos más allá de las maquetas. En 1957, a través de Armand Bartos, su socio, recibe el encargo de un edificio-museo que acoja los manuscritos del mar Muerto. El hecho de que éstos fueran encontrados en una gruta lleva al arquitecto a situar, en el que parece ser el sitio natural, los espacios elaborados durante tanto tiempo. Sus últimas casas *Endless* (...), se trataba de espacios básicamente interiores cuya verdadera naturaleza era excavada. >>⁷⁶¹⁶

Pero la “galería de arte” también constituye el lugar donde Merz inserta su artística arquitectura, también formalmente introspectiva. Lo hace “replegado sobre sí mismo” (término espiritual) utilizando el iglú como seno materno, construido con materiales de la madre naturaleza, pero dentro a su vez del “uterino” seno arquitectónico y en ese sentido relativamente equiparable a la citada arquitectura ‘expositiva’ de Kiesler:

<< (...) en raras ocasiones sus iglúes están presentes en un espacio natural. La galería de arte, no el paisaje, es su lugar de exposición. Sin embargo, a través de esta estructura elemental, Merz conduce al espectador a una noción de la naturaleza, que se recibe desde el contacto con materiales que la misma naturaleza proporciona hasta la percepción de una forma de habitar, próxima a una situación ancestral de profunda relación entre el cuerpo y el espacio que lo cobija. La voluntad de Merz de que sus iglúes sean vistos como una experiencia habitable se manifiesta en el hecho de que él mismo ha permanecido, en algunas de sus primeras exposiciones, en el interior de uno de los iglúes expuestos. Encerrado, replegado

⁷⁶¹⁴ LLEDO Joaquín, *Los Milenarismos*, Acento, Madrid, 1999, p.87

⁷⁶¹⁵ MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.52

⁷⁶¹⁶ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.229

sobre sí mismo, con una mínima actividad, Merz metaforizó así la condición uterina del habitar en el iglú.>>⁷⁶¹⁷

Precisamente otro autor relaciona esta condición uterina, ya presente en Frederick Kiesler, con el “embrión” (“amorfo”) “del cuerpo humano”, apareciendo particularmente interesado por la multidisciplinar “metamorfosis” (naturalmente en continuo devenir), tal como escribirá en “Manifeste du Corréalisme”, (en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, París, 1949, s.p.):

<< Kiesler acuñó en los años treinta el concepto de la *Time-Space-Architecture* con el que aludía a la capacidad de modificación del tamaño y forma de los espacios de acuerdo con la función asignada a éstos. (...) En 1924 publica el esquema de un escenario mecánico que permitía una modificación continua, programable, (...) Las raíces de esta forma arquitectónica se encuentran en los diseños de los muebles de los años treinta y cuarenta (...) metamorfosis experimentada por una forma simple -mesa, mueble-asiento, casa- (...) capaces de responder a una gran diversidad de funciones. Según escribe en su *Manifeste du Corréalisme*, éstas están “CONTENIDAS EN LA ESTRUCTURA PRIMARIA DE LA CELULA INICIAL DEL PROYECTO DEL MISMO MODO QUE LAS MULTIPLES FUNCIONES ESPECIALIZADAS DE LOS ORGANOS ESTAN YA CONTENIDAS EN EL EMBRION AMORFO DEL CUERPO HUMANO”. >>⁷⁶¹⁸

... el sí mismo deviene arquitectónicamente ensimismado, condición uterina-embriónica del habitar en el ‘iglú-cueva’ de Kiesler, un ‘integral’ cuerpo sin fin en cierta medida anticipatorio del también corporal ‘estómago’ de Le Corbusier y Xenakis en el Pabellón Phillips:

<< La *Endless House* (casa sin fin) se llama así porque todos los lados se unen sin solución de continuidad. Es infinita como el cuerpo humano; no tiene principio ni final. La *Endless* (sin fin) es bastante sensual, más parecida al cuerpo femenino, contrastando con la angulosa arquitectura masculina. Todos los extremos se encuentran en la *Endless* tal como lo hacen en la vida misma. Los ritmos de la vida son cíclicos. Todos los extremos del vivir se encuentran (...) van y vienen a través de conexiones múltiples, secretas o evidentes (...) >>

... este manifiesto envolvente de Frederick Kiesler (*Inside the Endless House*, Nueva York, 1966, pág. 566.) deviene, finalmente, saludable alternativa para una nueva era arquitectónica:

<< Las casas de la era de la máquina son divisiones de cubículos. Una caja al lado de la otra, / una caja bajo otra, / una caja encima de otra, / hasta que se convierten en tumores de rascacielos. / La llegada de la *Endless House* es inevitable en un mundo que está llegando a su fin. Es el último refugio del hombre como tal. >>⁷⁶¹⁹

Kiesler se propone “construir un modelo holístico universal” mediante la:

<< (...) elaboración de concepciones arquitectónicas radicalmente nuevas orientadas a lo social, aparece como tercer factor fundamental de las concepciones de los años veinte la exigencia de una “unificación de las artes”, es decir, de la supresión de los límites tradicionales que separan los géneros artísticos. La única forma que se consideraría adecuada en cuanto único soporte adecuado que determina la unidad del contenido interior de la *Endless House* en su multiplicidad es el esferoide achatado. >>

... de esta manera, la arquitectónica / escultórica “forma espacial global” sin principio ni fin y denominada *Endless House* se convierte en manifiesto de “estructuras totalizadoras”:

<< Mientras que la maqueta de la *Endless House* resulta particularmente adecuada para transmitir la forma espacial global y una idea aproximada de las cualidades arquitectónicas del espacio interior, Kiesler comenzó a recurrir desde los años veinte a otros dos medios para transmitir su idea de los es-

⁷⁶¹⁷ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación distinta*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.204

⁷⁶¹⁸ BOGNER Dieter, *Endless House*, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 Spirals*, p.104

⁷⁶¹⁹ KIESLER Frederick, *Endless House* (1959), *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 Spirals*, p.98

pacios habitables del futuro concebidos como estructuras totalizadoras: concretamente al manifiesto impreso y a las instalaciones-exposiciones. >>⁷⁶²⁰

Aquel histórico concepto de "unificación de las artes" de Kiesler, pasa al nivel más introspectivo de mente-cuerpo en él "yo integrado" que, en la fase centáurica del proyecto evolutivo estudiado por la psicología transpersonal, incluso empieza a "trascender la mente y el cuerpo":

<< (...) siempre me ha gustado el resumen de la investigación realizada por Broughton: "La mente y el cuerpo como experiencias de un yo integrado".

(...) Es decir, el *yo observador* está comenzando a trascender la mente y el cuerpo y, en consecuencia, puede ser consciente de ambos como objetos de conciencia, como experiencias. No es que la mente contemple el mundo sino que el yo observador contempla, al mismo tiempo, la mente y el mundo. >>⁷⁶²¹

También desde la arquitectura proyecto-obra de Charles Moore, se reexamina la interacción cuerpo-arquitectura, valorando un proyecto integrado desde el cuerpo y los sentidos:

<< (...) intentamos reexaminar el significado que posee el cuerpo humano para la arquitectura. >>⁷⁶²²

Fredrick Kiesler crea un "prototipo" en exposición sobre "pedestal" arquitectónico-escultórico que en el manifiesto que le acompaña ("Notes on Architecture. The Space-House. Annotations at Random", en *Hound & Horn*, núm. 3, Enero-Marzo 1934, págs. 286) lo relaciona como el "movimiento corporal":

<< Cuando en 1933 Kiesler tuvo la oportunidad de construir el prototipo de una casa unifamiliar para los escaparates de la Modernage Company, un gran comercio de muebles de Nueva York, trató de dar a esa *Space-House* la forma de un esferoide achatado sustentado sobre unos cimientos que servían de pedestal. (...) escribe Kiesler tratando de aportar una fundamentación teórica para esta forma peculiar, "(...) se convierte aquí en una fuerza orgánica pues se relaciona con el equilibrio dinámico del movimiento corporal dentro de un espacio cerrado". >>⁷⁶²³

Este histórico "equilibrio dinámico del movimiento corporal" en sus términos y sentido integrador espacial-corporal de Kiesler podría sintonizar con la más reciente valoración espacio temporal del cuerpo en cierta educación infantil, tal como se propone en este alternativo texto-manifiesto del *Movimiento di Cooperazione Educativa*:

<< (...) En estos textos el lector podrá encontrar indicaciones sobre cómo acoger al niño, con el cuerpo incluido, en la escuela, sobre cómo dirigir investigaciones de ambiente que consoliden en el niño el propio esquema corporal y la propia percepción del espacio y el tiempo. >>⁷⁶²⁴

En la "maqueta" de la *Endless House* el espacio deviene unitario y "semejante a una cueva" (más dinámica que la mítica caverna platónica), donde a modo de danza corporal la *promenade* espacial se vuelve "polidimensional":

<< Una rampa que se eleva describiendo un amplio arco conduce a través de ese volumen semejante a una cueva a un espacio menor suspendido libremente de la bóveda. Kiesler concibe la casa -tenga uno, dos o tres pisos- como una única unidad espacial (*One Space Unit*), (...) configura la casa como la suma

⁷⁶²⁰ BOGNER Dieter, *Endless House*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.102

⁷⁶²¹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.258

⁷⁶²² BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.9

⁷⁶²³ BOGNER Dieter, *Endless House*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.102

⁷⁶²⁴ ALFIERI Fiorenzo, *Introducción en MOVIMIENTO DI COOPERAZIONE EDUCATIVA, A la escuela con el cuerpo*, Reforma de la escuela, Barcelona, 1979, p.6

"de todos los posibles movimientos que sus habitantes puedan realizar en ella", (...) como un volumen en el que los habitantes vivan de modo "polidimensional". >>⁷⁶²⁵

Desde este nivel corporal "polidimensional" pasamos al transpersonal, enfatizando la conexión mente y cuerpo desde la concepción de "integración corpomental del centauro" de la psicología evolutiva / trascendente más proyectiva (en tanto futurible):

<< (...) el hecho de que el yo observador esté comenzando a trascender la mente y el cuerpo, le permite, por ese mismo motivo, comenzar a *integrar* la mente y el cuerpo. Por ello le denomino "centauro". >>⁷⁶²⁶

Pero la "conexión" mente y cuerpo también deviene fundamento de cierta arquitectura futurible, que no obstante también valora el pasado más 'humanista' ("memoria"):

<< Una de las ideas que hemos heredado del pasado siglo es la de que la inteligencia y la memoria están en cierto modo en pugna con el cuerpo. Sin embargo, nosotros tratamos de ver en todo momento un punto de conexión entre las experiencias de la memoria y el cuerpo. >>⁷⁶²⁷

Pasamos de la unión mente-cuerpo al concepto de conexión, afín al concepto de *collage*, que también aparece tratado desde el diseño. En sintonía con nuestra 'tesis-collage', podríamos derivar desde la música *new age* al *sampler*, como método musical (¿original?). Aunque ahora nos limitemos a considerar desde el diseño en tanto *materia de invención*, el concepto de *collage-patchwork* que Manzini interacciona con la *metis* de los griegos, como parte de los "recorridos del proyecto" que implican tanto "la razón demostrativa" como la "razón astuta":

<< También el *patchwork* de conocimientos especializados que constituye la formación tradicional del saber técnico del proyectista en buena medida no se construye bajo el signo de una racionalidad formalizable y transparente. Raramente la estrategia que permite recibir estímulos para la creatividad o recoger y organizar informaciones para desarrollar el proyecto viene determinada por un preciso programa, en que cada fase es claramente motivable en base a una racionalidad del todo explícita que podríamos llamar "razón demostrativa". La guía principal en este recorrido es un tejido de intuición, buen sentido, casualidad que podemos indicar con la expresión "racionalidad astuta", la *metis* de los antiguos griegos. >>⁷⁶²⁸

... los "griegos" aparecen entre la conceptualización del diseño proyectivo y el concepto de identidad en Acconci (en tanto "convergencia inevitable"), desde una adecuada valoración de la "auténtica imitación" con referencia a la "mimesis aristotélica", no obstante impregnada de "vacío" y espiritualidad:

<< Acconci no vaciló en reconocerse en ese inmenso paisaje, crisol de todas las metáforas pasadas, presentes y futuras, pero era un reconocimiento humilde y voluntarioso, que aceptaba el principio de la mimesis aristotélica. La naturaleza no podía superarse sino sólo sustituirse; era precisamente en replicar su proceso de creación en lo que consistía la auténtica imitación. (...) La expresión final y definitiva de la aproximación visual al paisaje debía ser el "vacío" de la "idea pura", lo que compositivamente significaba "no ser la arquitectura de la tierra sino del aire". Una concreción perfecta de ese enfoque sería el siempre referido monje de C. D. Friedrich, en la solitaria playa, a un lado del lienzo y con el imponente cielo sobre su diminuta figura. >>⁷⁶²⁹

⁷⁶²⁵ BOGNER Dieter, *Endless House*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.103

⁷⁶²⁶ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.259

⁷⁶²⁷ BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.10

⁷⁶²⁸ MANZINI Ezio, *La materia de la invención - Materiales y proyectos*, Ceac, Barcelona, 1993, p.61

⁷⁶²⁹ MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.46

La “solitaria playa” también podría acoger la *Celda de la nada*, obra de Mar Arza en la que el vacío puede asociarse a una “urna griega”:

<< El vacío. Metáfora para una observación limpia. Si experimentamos el lenguaje como algo compartido —y corrompido—, las obras de Mar Arza nos devuelven a los espacios no alienados, a irreparables lecturas que, aunque tortuosas, son las únicas capaces de aproximarnos a la eternidad. El nihilismo alegre encerrado en una urna griega. >>

Esta exposición de Mar significativamente denominada, *En lugar de nada*, (Galería Alonso Vidal, Barcelona, 2006) versa sobre la escultórica negación concretada en un “no-libro” como soporte proyectivo:

<< (...) sobre un objeto, un no-libro. La artista escoge aleatoriamente páginas de libros, recorta minuciosamente textos y frases, o destaca determinadas palabras —nada reiterada, (...)— que funcionan como material escultórico.

Ese "barrido poético" comporta la apertura de los límites del lenguaje y la asunción de un nuevo código que no está por encima o por debajo de los aprendidos, sino simplemente, fuera. La página "ausente", vaciada, proyecta el relato "ideal" en el espacio imaginario del espectador. >>

... y el collage artístico-textual se hace tesis para un “nuevo espacio”:

<< Libros a los que se les secuestran las palabras. Frases recortadas, ausencias y malentendidos. Las obras de la valenciana Mar Arza surgen de objetos cotidianos transformados en escultura del pensamiento y del silencio. Metáforas en busca de un nuevo espacio. >>⁷⁶³⁰

Un nuevo espacio artístico procedente de “frases recortadas” que en el caso de Le Corbusier (también escultor) implicaría un nuevo espacio arquitectónico, procedente de “hibridar” variados componentes y disciplinas con una voluntad de “integración” como destaca Sauras (un escultor interesado por la arquitectura):

<< Le Corbusier fue un arquitecto muy discutido desde el campo de la arquitectura, probablemente por tratar de integrar muchos y diversos aspectos en sus obras, y, tal vez por ello hibridar algunas de sus edificaciones (...) o por juntar en su proyecto orientaciones contradictorias (...) señaló su voluntad de tratar de abarcar varias disciplinas y practicarlas en un afán de integración. >>⁷⁶³¹

En este sentido recordemos que *El Modulor* nace tras la II Guerra Mundial para construir una ‘nueva era’, como años después y a otro nivel más global (“comunicaciones de masa”) propondrán “las generaciones *baby-boomers*” identificadas con la *New Age*, potenciando la libertad y creatividad individual:

<< (...) generaciones que, tras la II Guerra Mundial, creyeron en un mundo que asistía a una profunda transformación de los valores y de los estilos de vida, derivados tanto de un nuevo y extendido bienestar como de la difusión del medio televisivo. La generación de los *baby-boomers* fue la primera en sentir el impacto de las comunicaciones de masa (...) Las expectativas de crecimiento económico y el bienestar llevaron a muchos jóvenes a soñar en un mundo liberado de la necesidad y de las necesidades, en un mundo entre iguales que exaltase la libertad y la creatividad de cada uno. >>⁷⁶³²

Otra cita lingüística a la generación *baby boomer* (utilizando su derivación lingüística *boomerits*) procede de Wilber. La utiliza para manifestar su dualidad intrínseca, entre la polarización “narcisista” y el “despertar” (un termino tradicionalmente asociado a Buda) a una nueva dimensión integral, ecológica incluso:

<< (...) la generación de los *baby boomer* tiene sus ventajas y sus inconvenientes. (Término con el que suele designarse a la generación narcisista que llegó a su mayoría de edad en los años sesenta. *N. del T.* David González Raga) (...) cabe destacar una vitalidad, creatividad e idealismo extraordinarios, amén de una gran disposición a experimentar con nuevas ideas que trascienden los valores tradicionales. (...) como una “generación del despertar”, algo que se evidencia por una extraordinaria creatividad que se expresa en todos los campos, desde la música hasta la informática, la actividad política, los estilos de

⁷⁶³⁰ MOLINA Angela, *El relato ideal*, El País – Babelia, 26 noviembre, 2006, p.18

⁷⁶³¹ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.203

⁷⁶³² BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.32

vida, la sensibilidad ecológica y los derechos civiles y, (...) creo que hay mucho de verdad y bondad en todos estos esfuerzos. >>⁷⁶³³

Por otra parte el “narcisismo” *zeitgeist* (‘generacional’ y “asociado al sistema consumista”) aparece cuestionado desde el diseño ecológico, discutiendo “la profundización extrema del culto al cuerpo” y proponiendo alternativamente un concepto más amplio:

<< Esto se convierte, en el contexto de las sociedades consumistas occidentales, en un proyecto de transformación de uno mismo mediante múltiples maneras de intervenir sobre él para cambiarlo (cosmética, indumentaria, terapéutica, drogas, deportes, gimnasias, “fitness”, defensa personal, cirugía estética, tatuajes, *piercing*, experiencias límite, juegos de rol, *gore*, sexo, *body art*, cibernética, hibernación, realidad virtual, telepresencia, manipulación genética, suicidio, eutanasia, etc.), sobre la base de valores vigentes del individualismo, el hedonismo y el narcisismo. Dicho proyecto traduciría, a escala individual, el gran proyecto cultural de emancipación del hombre en relación con la naturaleza, convirtiéndose el cuerpo humano en centro de atención de la lógica de cambio asociada al sistema consumista, y a la vez, en mercancía. >>⁷⁶³⁴

El arte contemporáneo se muestra interesado por una naturaleza identificada con “la medida del cuerpo humano” que aparece en “los iglúes de Merz” (sin ‘función’):

<< en el territorio del arte y desvinculado de cualquier utilidad o función arquitectónica, en ese espacio semiesférico, relativo a la medida del cuerpo humano, se restauran las experiencias primeras de lo interior y lo exterior, lo cóncavo y lo convexo, lo cerrado y lo abierto, actuando como exponentes de los nexos entre orden natural y artificio constructivo. >>⁷⁶³⁵

Como arquitectónica medida del cuerpo humano aparece con anterioridad el término *Modulor* de Le Corbusier, ahora valorado por un ‘ilustrado’ escultor (interesado por la arquitectura) que destaca su interés por la integración de las artes desde ‘otra’ nueva dimensión:

<< En *Modulor 2*, Le Corbusier dice: “(...) Una vida consagrada al arte, y especialmente a la búsqueda de una armonía, me ha permitido, mediante la práctica de tres artes: arquitectura, escultura y pintura, observar el fenómeno a mi alrededor. La cuarta dimensión parece ser el momento de evasión ilimitada, provocada por una consonancia excepcionalmente precisa de los medios plásticos puestos en funcionamiento y desencadenada por ellos... Entonces, una profundidad sin límite se abre, borra los muros, disipa las presencias contingentes, consume el milagro del espacio indescriptible... (...) toda mi actividad intelectual se ha dirigido hacia la manifestación del espacio”. >>⁷⁶³⁶

Para Wilber más allá de la dimensionalidad existe una “perspectiva global”, desde la que el cuerpo aparece integrado (con la mente) en él yo, como parte de una “red de interacciones”:

<< La estructura visión-lógica por su parte, unifica a las partes separadas y ve redes de interacciones. (...) Pero cuando se asienta en una auténtica transformación interior (...) sirve de soporte a una personalidad integrada. En el momento en que el centro de gravedad del yo se identifica con la estructura visión-lógica, en el momento en que la persona vive desde ese nivel, su personalidad se integra y su yo puede comenzar realmente a asumir una perspectiva global y no simplemente hablar de ella. >>

... paradójicamente, cuando él yo “ha superado el aislamiento” deviene “relativamente autónomo” e “integrado” colectivamente (“responsabilidad y servicio”):

<< (...) la capacidad integradora de la estructura visión-lógica sirve de soporte a un yo integral. (...) motivo por el cual denomino *centauro* al yo propio de este estadio, un estadio en el que tiene lugar una

⁷⁶³³ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.17

⁷⁶³⁴ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.375

⁷⁶³⁵ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación distinta*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.205

⁷⁶³⁶ SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.204

integración entre la mente y el cuerpo, (...) que configura un yo relativamente autónomo, un yo que ha superado el aislamiento, el atomismo y el egocentrismo, un yo integrado en redes de responsabilidad y servicio. >>⁷⁶³⁷

Esta concepción integrada sintoniza con una optimista “vista” arquitectónica hacia atrás, ‘integralmente’ dotada de memoria corporal, inicialmente en contradicción con:

<< un mundo cada día más lleno de lugares descuidados, indignos de ser recordados e incluso claramente hostiles, comenzando un libro optimista: volveremos la vista atrás hacia aquellos ámbitos en que el cuerpo humano dotado de memoria ha podido habitar con satisfacción, y trataremos de conseguir que cada vez sean más los casos en que exista ese especial sentido de lugar. >>⁷⁶³⁸

... también una optimista “vista” hacia atrás es la que propone la New Age, que integra corporeidad y espiritualidad:

<< El último punto crítico de la espiritualidad New Age hacia la espiritualidad tradicional en su integración de la corporeidad del hombre y su consiguiente particular atención al cuerpo. Se trata de una tendencia de reapropiación del cuerpo que dura desde los tiempos de las contraculturas hippy, beatnik y rock. >>⁷⁶³⁹

... visión histórica alternativa que orienta un esperanzado proyecto de futuro milenarista concebido desde “El movimiento de la Nueva Era”:

<< Como había sucedido en la Edad Media con los movimientos laicos de inspiración milenarista, que habían canalizado tanto las necesidades como la voluntad reformadora de todos aquellos a los que los poderes oficiales parecían dar la espalda, en la segunda mitad del siglo XX, ante la aparente impotencia de los Estados por remediar la situación catastrófica del mundo, comienzan a aparecer una serie de organizaciones filantrópicas, las llamadas ONG, que, pese a la atmósfera de escepticismo y desengaño, vienen a avivar la esperanza en el hombre y en su destino. >>⁷⁶⁴⁰

Desde el futuro milenarista volvemos artísticamente la mirada al comienzo, el tiempo primigenio persistente en la artística-arquitectónica esfera-iglu de Merz, ‘iluminada’ e intemporal:

<< Merz hace referencia a la persistencia de un tiempo primigenio que alcanza, en las variantes de su obra, al tiempo propio del arte contemporáneo. El mismo artista con letras luminosas de neón, declara en una de sus instalaciones: “Aunque la forma desaparezca, su raíz es eterna”. >>⁷⁶⁴¹

Por otra parte otras esferas-“burbujas” postmodernas sustituyen a la realidad (como hemos visto, literal objetivo en *diseñar para el mundo real* de Papanek) que se evidencia cada vez más ilusoria:

<< (...) la evolución hacia una noción del mundo en la que el fenómeno de la reescenificación va sustituyendo al mundo real. La posmodernidad puede ser entendida a través del surgimiento de diversos modos de realidad que se superponen a la realidad convencional: los medios de comunicación y la publicidad, conjuntamente con las “burbujas” informática, digital y virtual, a través de la difusión, escenificación, retrasmisión, monitorización, digitalización y virtualización, construirían un sistema global que llegaría a convertirse en sucedáneo de la realidad misma. >>

... pero esto sucede desde el comienzo (programático del diseño ecológico) en tanto “razón esencial”. Partiendo desde un *zeitgeist* negativo, desfavorable, obliga a cuestionar el “paradigma posindustrial” para que sea posible el cambio, desde una “profunda reorientación” (incluso con mirada filosófica / espiritual a Oriente):

⁷⁶³⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.258

⁷⁶³⁸ BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982, p.10

⁷⁶³⁹ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.62

⁷⁶⁴⁰ LLEDO Joaquín, *Los Milenarismos*, Acento, Madrid, 1999, p.87

⁷⁶⁴¹ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación distinta*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.206

<< (...) razón esencial: hasta que no se ponga en duda el paradigma posindustrial consumista, junto al modelo de desarrollo que éste representa, no será posible el gran cambio que se hace cada vez más imperioso. (...) factores que tendrían un peso decisivo (...) y que, en la medida en que evolucionasen hasta un punto crítico y a partir de este sufriesen una profunda reorientación. >>⁷⁶⁴²

Mirando al futuro, desde la virtualización delatada en esta concepción del *diseño ecológico*, pasamos a la visión arquitectónica de Kiesler mediante una emblemática ‘no-obra’ que nunca pasa de proyecto. En cierta medida la teoría correalista (*Correalism and Biotechnique*, con cierta alusión biológica) de Kiesler propone una visión “global” equiparable en extensión a la visión integral del diseño ecológico:

<< La *Endless House* no es un edificio real, sino más bien una visión de Frederick Kiesler cuya realización práctica -pese a sus incansables esfuerzos y a sus numerosos intentos- no ha llegado a producirse jamás. (...)

El fundamento reflexivo sobre el que descansa la concepción global de la *Endless House* está constituido por una teoría formulada en los años treinta y desarrollada a lo largo de los años posteriores, la teoría correalista (“On Correalism and Biotechnique”, en *Architectural Record*, núm. 86/3, Septiembre 1939, págs. 60-75.) >>

... se trascienden las fronteras disciplinares y la “célula germinal” se transforma naturalmente en un proyectivo “sistema globalizador” en el que el espacio y la espiritualidad conforman un “continuum”:

<< Kiesler define el *correalismo* -y, al hacerlo, pasa por alto los límites que separan los géneros artísticos e incluye también determinados conocimientos científicos, así como elementos tomados de la magia y la mitología- como una ciencia que abarca a los hombres y su entorno en cuanto sistema globalizador formado por relaciones recíprocas complejas (*relations réciproques*). (...) la *Endless House* funciona como una célula germinal de cara a nuevas perspectivas vitales en la medida en que garantiza la coordinación de los condicionantes y las energías físicas, psíquicas, sociales, místicas y mágicas del hombre dentro de un continuum espacial y espiritual. >>⁷⁶⁴³

Incluso puede que la terminología *Correalism and Biotechnique* utilizada por Kiesler, sea una ‘premonición’ de la posterior biotecnología, cuestionada desde el diseño ecológico por transgredir con el mercantilismo cierta dimensión sagrada:

<< (...) la entrada en escena de las biotecnologías y, en especial, de la ingeniería genética. (...) incide sobre el único reducto del mundo que todavía se conservaba intocado: el de la sustancia viva en sí misma; este fenómeno abre insospechadas potencialidades y graves riesgos de escala y profundidad imposibles de evaluar. (...) último eslabón del anterior proyecto de emancipación, siendo transgredido el último límite sagrado. Aquí reaparece con fuerza inusitada el fantasma de la mercantilización. >>⁷⁶⁴⁴

En el histórico territorio fronterizo entre la espiritualidad y la ciencia que propusieron “las enseñanzas teosóficas”, la dimensión espiritual del pensamiento tiene relación con las formas sutiles, pero también tiene complejas implicaciones corporales (desde una concepción ‘amplia’):

<< (...) dos de nuestros cuerpos, el mental y el de los deseos, son los que tienen más particularmente que ver con lo que llamamos formas de pensamiento. (...)

El hombre verdadero, el Pensador, está envuelto en un cuerpo compuesto de innumerables combinaciones de la materia sutil del plano mental; este cuerpo es más o menos perfecto, más o menos organizado para las funciones que ha de desempeñar, según el grado de desarrollo alcanzado por el hombre. El cuerpo mental es un organismo de maravillosa belleza; la finura y plasticidad de las partes que lo constituyen, le dan la apariencia de una luz viviente, y mientras más desarrollada es la inteligencia, en un sentido puro y desinteresado, más gana en esplendor y belleza. >>⁷⁶⁴⁵

⁷⁶⁴² VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.375

⁷⁶⁴³ BOGNER Dieter, *Endless House*, Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.101

⁷⁶⁴⁴ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.375

⁷⁶⁴⁵ BESANT Annie – LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barberà del Vallès, Barcelona, 1995, p.19

También cuerpo y mente aparecen como parte del transpersonal “proyecto de la conciencia humana”, desde una concepción evolutiva en espiral / *Spiral Dynamics* (formalización y conceptualización arquitectónica que también interesa a Kiesler) impregnada de colores:

<< Beck y Cowan [*Spiral Dynamics*] usan nombres y colores diferentes para referirse a los distintos memes u olas de la existencia. (...) la investigación ha seguido confirmando que *todos los individuos disponen de la capacidad potencial de acceder a todos los memes*. En consecuencia, las líneas de tensión social ya no giran en torno al color de la piel, la clase económica o el grupo político, sino del *tipo* de meme desde el que esté operando la persona. (...) Como dice Beck: “el foco de atención no se centra tanto en *tipos de personas*, como en *tipos en las personas*”. >>⁷⁶⁴⁶

Cuerpo, mente, música y ‘escultura’, se relacionan desde una dimensión trascendente también acompañada de colores:

<< Todo pensamiento da origen a una serie de vibraciones que en el mismo momento actúan en la materia del cuerpo mental; una espléndida gama de colores le acompaña, comparable a las reverberaciones del sol (...) Bajo este impulso, el cuerpo mental proyecta al exterior una porción vibrante de sí mismo, (...) Del mismo modo en un disco cubierto de arena se forman ciertas figuras bajo la influencia de una nota de determinada música; (...) >>

... aquí la evolución viene diferenciada por la orientación hacia el “exterior” o hacia la “alta trascendencia” de las *Formas del Pensamiento*:

<< (...) tenemos una forma de pensamiento pura y simple, una entidad viviente, de una actividad intensa, creada por la idea que le dio nacimiento. Si esta forma es constituida por la materia más sutil, será tan poderosa como enérgica, y podrá, bajo la dirección de una voluntad tranquila y firme, desempeñar un papel de alta trascendencia. (...)

Cuando la energía del hombre es dirigida al exterior, hacia los objetos deseados por éste, o es empleada en actos de emoción o de pasión, esta energía tiene entonces por campo de acción una clase de materia mucho menos sutil que la del plano mental: la materia del mundo astral. >>⁷⁶⁴⁷

Previo paso desde “el pensamiento de primer grado”, también la evolución transpersonal en espiral (*Spiral Dynamics*) atraviesa diferentes estadios cromático-simbólicos, comenzando por el nivel “arcaico-instintivo” más primario donde “apenas si existe yo diferenciado”:

<< Los seis primeros niveles son “niveles de subsistencia” y están marcados por lo que Graves denomina “el pensamiento de primer grado”. Luego tiene lugar una revolucionaria transformación en la conciencia que implica la emergencia de los “niveles de ser” y del “pensamiento de segundo grado”, del cual hay dos grandes olas. Veamos ahora una breve descripción de las ocho olas (...)

I.Beige: Arcaico-instintivo. Se trata del nivel de la supervivencia básica, un nivel en el que resultan prioritarios el alimento, el agua, el calor, el sexo y la seguridad y en el que la supervivencia depende de los hábitos y de los instintos. Apenas si existe yo diferenciado y la perpetuación de la vida requiere de la agrupación en *hordas de supervivencia*.

Se halla presente en las primeras sociedades humanas, en los recién nacidos, los ancianos, los últimos estadios de quienes padecen la enfermedad de Alzheimer, los locos (...) >>⁷⁶⁴⁸

También en las concepciones evolutivas / esotéricas de comienzos del siglo XX, relacionadas con la Teosofía (que hemos visto interesan a los artistas de vanguardia) aparecen colores (en la visión del “aura”) relacionados con los deseos / cuerpo / mente y sobre todo con el ego, que como en la tesis de Ceberio debe morir:

⁷⁶⁴⁶ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.24

⁷⁶⁴⁷ BESANT Annie – LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barberà del Vallès, Barcelona, 1995, p.20

⁷⁶⁴⁸ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.25

<< Cuando el hombre es de un tipo grosero, el cuerpo de los deseos está formado de la materia más densa del plano astral, es opaco, los colores oscuros, y los diferentes tonos del verde y del rojo empañados o sucios, (...) Un hombre elevado, (...) los colores son brillantes y puros tanto en lo exterior como interiormente. Este cuerpo es menos sutil, menos luminoso que el cuerpo mental, pero, sin embargo, su conjunto es espléndido, y a medida que el egoísmo se elimina, todos los tonos sombríos y oscuros desaparecen con él. >>⁷⁶⁴⁹

... concepción evolutiva del ego, que en el yo transpersonal implica “tres fases” de nivel de conciencia que suponen identificación, des-identificación (trascendencia) y nueva identificación con nivel superior, en el devenir hacia la “integración”:

<< Cada uno de los distintos peldaños de la escalera evolutiva que debe ascender el yo constituye un fulcro. (...) la estructura propia de cada fulcro es trifásica y atraviesa por tres fases diferentes. *En la primera de ellas*, el yo evoluciona, se desarrolla y asciende al nuevo nivel de conciencia y *se identifica* con él, es “uno” con ese nuevo nivel. *En la segunda* comienza a ir más allá de ese nivel, a diferenciarse de él, a desidentificarse de él y a trascenderlo. *Y en la tercera*, por último, se identifica con el nuevo nivel superior y termina asentándose en él. De este modo, el nuevo peldaño descansa sobre los anteriores, que se ven así incluidos e integrados en el proceso global de expansión y esa *integración*, o inclusión constituye la tercera y última subfase de ese fulcro concreto. >>⁷⁶⁵⁰

Oriente y Occidente aparecen ya en ‘sublime’ interacción desde la Teosofía y un siglo después también desde la psicología transpersonal, en un integral *zeitgeist* de mística global:

<< (...) nos hallamos en un momento privilegiado de la evolución del ser humano porque, (...) tenemos acceso tanto a Freud como al Buda, lo cual nos permite integrar los profundos descubrimientos del Occidente moderno –la noción exclusivamente occidental de inconsciente dinámico- con las tradiciones místicas o contemplativas, tanto orientales como occidentales, y disponer de un enfoque más “espectral” y más “global”. >>⁷⁶⁵¹

Entre tanto asistimos a una ‘mística’ artística con elogio del niño desde el poema *Alabanza del niño con su pupitre*, de un Oteiza con orientación espiritual (hacia el *noroeste*):

<< mi mano del pupitre / dejo caer bañera de pupitre / de isla de pupitre catedral / un árbol montaña de pupitres / oh gran Carpintero / del pupitre del mundo (...) >>⁷⁶⁵²

El niño ‘nuevo’ de Oteiza representa un proyecto de futuro, donde el pupitre deviene mundo e incluso conceptualmente podría sintonizar con una comprensión global de escuela que integra la mente y el cuerpo:

<< El niño, cuando va a la escuela, posee ya una enorme cantidad de conocimientos. Desde el momento de su nacimiento ha iniciado la conquista de estos conocimientos y ha ido avanzando en ella mediante continuas iniciativas de tipo global, es decir, implicando toda su persona, cuerpo y mente a la vez. (...) No ha tenido lugar el aprendizaje cuando el ambiente no ha respondido, o bien, cuando se ha dirigido sólo a la mente de la persona, dejando de lado el cuerpo. >>

... y en el ámbito de la pedagogía más progresista se realiza, de forma colectiva, un manifiesto a favor de los “niños enteros”:

<< La escuela debe, por tanto, saber acoger “niños enteros” y no solamente “cabezas de niños”, y debe saber organizar el ambiente educativo de modo que todos los “niños enteros” puedan lanzar continuas

⁷⁶⁴⁹ BESANT Annie – LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barberà del Vallès, Barcelona, 1995, p.21

⁷⁶⁵⁰ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.199

⁷⁶⁵¹ *Op. cit.* p.212

⁷⁶⁵² OTEIZA Jorge, *Existe dios al noroeste*, Pamiela, Pamplona, 1990, p.176

iniciativas hacia los otros “niños enteros” y “adultos enteros” y puedan recibir las respuestas adecuadas.>>⁷⁶⁵³

La educación integral del niño (o proyecto de adulto) ‘naturalmente’ implica el nivel “físico y mental”, con una sorprendente participación escultórica / arquitectónica concebida por Froebel:

<< Entre 1835 y 1850, Froebel trabajó en sus “Dones y Ocupaciones”: un conjunto de bloques geométricos (dones) y actividades artesanales básicas (ocupaciones) que se convertirían en la pieza central de su teoría pedagógica. Los dones y ocupaciones se introducían en una secuencia muy ordenada que empezaba en el segundo mes del niño y terminaba en el último año de kindergarten, cuando tenía seis años. Se pretendía que la secuencia reflejase el desarrollo físico y mental del niño (...) >>

... implicando también el sentido del tacto, que nos viene interesando (junto con el oído, etc.) para la consecución de un proyecto integral, que entraña la progresión por ciertas etapas evolutivas:

<< (...) las esferas maleables y fuertemente coloreadas del primer don van seguidas por una esfera dura, de madera, en el segundo don, que vehicula una “progresión” táctil, material; el tercer don de la esfera, el cubo y el cilindro de madera alienta la comprensión el cilindro como una combinación de esfera (movimiento) y cubo (estabilidad). El cuarto don, un cubo dividido en ocho bloques menores, enseña la relación del todo con sus partes. >>⁷⁶⁵⁴

Un planteamiento pedagógico que sintoniza con posteriores corrientes educativas que potencian el desarrollo físico y mental del niño (incluyendo el artístico y espiritual) desde una científica conceptualización de la identidad, necesariamente relacionada (‘actitudinalmente’) con lo “verdadero”, por medio de “La escuela de la investigación”:

<< (...) la nuestra quiere ser “La escuela de la investigación”. Entendiendo por investigación algo más de lo que se ha hecho hasta ahora: no sólo la investigación intelectual disciplinada lógicamente, a semejanza de la llevada a cabo por el técnico científico, sino también la investigación global que implica a toda la persona, a semejanza sustancial con la conducta del niño en los primeros años de vida. (...) no se trata en realidad de dos cosas diferentes, (...) sino del mismo tipo de actitud que caracteriza tanto al verdadero niño, como al verdadero científico y al verdadero hombre. >>⁷⁶⁵⁵

Otro “movimiento reformador” anterior ya concibe al “niño como artista”, como parte de una “identidad cultural-artística” y aunque “nacional” (alemana) también entendida desde una conceptualización de la infancia en sintonía con otras culturas:

<< Una corriente influyente en el movimiento reformador fue el concepto del niño como artista. La primera exposición, llamada *El niño como artista*, se celebró en el Museo de Hamburgo en 1898. La muestra era de dibujos y pinturas de colegiales locales, dibujos de niños indios y una colección de arte esquimal. Los dibujos de niños se compararon reiteradamente con las producciones visuales de culturas antiguas, no industrializadas y no occidentales. (...) El movimiento reformador y la invención del niño como artista estaban motivados en gran medida por el interés por alentar una identidad cultural-artística nacional. >>⁷⁶⁵⁶

En el arte más contemporáneo (pero impregnado de vanguardias históricas) el niño también ‘pinta’ algo (incluso con colores), interesando espiritualmente a Oteiza en una

⁷⁶⁵³ ALFIERI Fiorenzo, *Introducción en MOVIMIENTO DI COOPERAZIONE EDUCATIVA, A la escuela con el cuerpo*, Reforma de la escuela, Barcelona, 1979, p.5

⁷⁶⁵⁴ ABOUTT MILLER J. *Escuela elemental* en LUPTON E. – ABOUTT MILLER J. (eds.) *El ABC de triángulo, cuadrado, círculo: la Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.10

⁷⁶⁵⁵ ALFIERI Fiorenzo, *Introducción en MOVIMIENTO DI COOPERAZIONE EDUCATIVA, A la escuela con el cuerpo*, Reforma de la escuela, Barcelona, 1979, p.6

⁷⁶⁵⁶ ABOUTT MILLER J. *Escuela elemental* en LUPTON E. – ABOUTT MILLER J. (eds.) *El ABC de triángulo, cuadrado, círculo: la Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.19

‘añoranza’ poética (centrada en él “yo”) manifestada en *Alabanza del niño con su pupitre*:

<< (...) queremos pupitres azules amarillos / decimos los niños queremos pupitres / amarillos de Van Gogh / loco amarillo de madera / de madera amarilla / otros prefieren quimera / que creciera el niño con su pupitre / crecer el niño sin estar creciendo / niño juguete de sí mismo huye
yo era ese niño / yo quiero mi pupitre de niño / (...) / mi pizarra mi pizarril >>⁷⁶⁵⁷

El niño crece y los “amarillos de Van Gogh” evolucionan, quizás en cierta sintonía con la concepción de Kiesler del devenir disciplinar, con una identidad resultante desde la “integridad” mantenida en las transformaciones / “mutaciones” disciplinares (pintura, arquitectura, escultura, etc.):

<< En el universo del correalismo, de acuerdo con la tesis constantemente sostenida por Kiesler, el cuadro se transforma en arquitectura, la escultura en cuadro y la arquitectura en color sin por ello perder su integridad ("Sin perder su integridad: el cuadro se vuelve arquitectura, la escultura se vuelve cuadro, y la arquitectura se vuelve color", en Kiesler: "Manifesté du Corréalisme", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, París 1949, s.p.)¹⁴. Esa metamorfosis de las formas arriñonadas refleja la capacidad de transformación del espacio interior y, finalmente, de todos los elementos que configuran la casa, pues -según las tesis de Kiesler-todo está interrelacionado. La función de la Endless House es "[...] albergar esas 'continuas mutaciones' de la fuerza vital, las cuales parecen formar parte tanto de lo 'práctico' como de lo 'mágico'".>>⁷⁶⁵⁸

Una concepción dinámica en la que retrospectivamente tendrían cabida los “movimientos rítmicos de dibujo” que Itten propone y que podrían ser trazados ‘artísticamente’ por el “pizarril” del niño / Oteiza, también interesado por este “retorno a la infancia”, que en Itten y Oteiza está impregnado de espiritualidad:

<< La adaptación por parte de Itten de técnicas basadas en la niñez para la formación de estudiantes de arte profesional estaba también influida por su anterior experiencia como maestro de escuela primaria. Itten buscaba liberar la creatividad de los estudiantes mediante un retorno a la infancia, mediante la introducción de exploraciones elementales de formas y materiales, el automatismo, el dibujo a ciegas, movimientos rítmicos de dibujo y un enfoque intuitivo y místico. La enseñanza de Itten estaba influida por la noción contemporánea de ‘empatía’, que entendía el gesto y el movimiento en forma pictórica como expresiones de emociones. >>

... vuelve a aparecer Viena en nuestro discurso de la mano infantil y artística de la escuela de Itten:

<< Antes de impartir el Curso Básico en la Bauhaus, Johannes Itten había fundado su propia escuela de arte en Viena, en 1916. Los métodos de enseñanza de Itten emergieron de círculos artísticos en los que ya estaban bien implantados los conceptos románticos del “niño artista” y de “la infancia del arte”. >>⁷⁶⁵⁹

Años después Viena reaparece como artística negación e, indirectamente, la nueva era (de Acuario) parece reflejarse en la naturaleza acuática del “arquitecto Vitto Acconci”, que evoluciona desde el arte corporal al ‘arte total’:

<< La ciudad austriaca de Graz, elegida capital cultural 2003, celebra desde ayer el inicio de un denso programa que incluirá un centenar de proyectos, en su mayoría de perfil vanguardista, bien alejado de los tópicos de la clásica Austria, centrada en Viena y Salzburgo. (...) Y se quedará para siempre una original obra, la llamada *Isla de Mur*, una plataforma flotante sobre el río Mur, del arquitecto Vito Acconci, que servirá de anfiteatro, café y lugar de ocio. >>⁷⁶⁶⁰

⁷⁶⁵⁷ OTEIZA Jorge, *Existe dios al noroeste*, Pamiela, Pamplona, 1990, p.176

⁷⁶⁵⁸ BOGNER Dieter, *Endless House*, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 222 *Spirals*, p.105

⁷⁶⁵⁹ ABOUTT MILLER J. *Escuela elemental* en LUPTON Ellen – ABOUTT MILLER J. (eds.) *El ABC de triángulo, cuadrado, círculo: la Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.20

⁷⁶⁶⁰ RUDICH Julieta, *La ciudad austriaca de Graz estrena con un programa vanguardista su capitalidad cultural*, *El País* 10 enero 2003, p.31

Si como vimos Mario Merz establece una artística relación interior-exterior / naturaleza-arquitectura, años después Vitto Acconci realiza una relativamente equiparable valoración conceptual con los *Suelos volantes para el pabellón de venta de billetes, terminales B/C*, en el aeropuerto de Filadelfia, (1995-1998):

<< El suelo de la planta baja se levanta hacia la primera planta, en tanto que la primera planta se desliza hacia abajo hasta la planta baja. Los suelos volantes liberan zonas ajardinadas que salen debajo del suelo, como si allí hubiese habido siempre una selva a espera de poder saltar al exterior; cuando los suelos vuelan, forman asientos para gente entre las plantas y en el aire, y bajo el suelo. El extremo del pabellón de venta se convierte en un parque interior. >>⁷⁶⁶¹

Una descripción donde se evidencia la continuidad espacial arquitectura / naturaleza del escultor / arquitecto Acconci, que podría tener también cierta afinidad con algunas obras emblemáticas de los años veinte del arquitecto / artista Kiesler, que integra arquitectura, escultura y diseño en un interminable *continuum* espacial:

<< (...) intensa dedicación a la arquitectura, la pintura, la escultura, el diseño y también la escenografía combinada con una ininterrumpida sucesión de escritos teóricos y de manifiestos. Kiesler se sirve de las numerosas experiencias derivadas de su actividad para construir una concepción global que gira en torno a una idea central que ha condicionado toda su vida artística: la coordinación de elementos / fuerzas / tensiones heterogéneas en un *continuum* espacial "interminable". >>⁷⁶⁶²

Otro nivel de *continuum* con deriva poética-artística-mística del que incluso participa un 'integrador' mobiliario ("pupitres de todo el mundo / uníos"), es el sugerido por el niño / Oteiza cuya orientación espiritual parece consecuente con el final del poema (*Alabanza del niño con su pupitre*) dirigido hacia el "cielo", más allá del espejo:

<< (...) nubes de niños / pupitres de todo el mundo / uníos / atravesamos los espejos grave error / pupitres contra espejos / nos cruzamos con una niña / que entraba por un espejo / nosotros salíamos de pupitres / y de espejos rotos volvíamos / ceniza de pupitres niños
Sobre la Tierra / lluvia de niños con su pupitre / se va a cerrar el cielo. >>⁷⁶⁶³

Si bien a Oteiza no le interesan las "obras corporales", en cierta medida la artística-mística virtualidad efímera de la poética del "espejo" y la "lluvia" pueden integrarse y finalmente resultar 'poéticamente' equiparables a una histórica obra corporal de Bruce Nauman (naturalmente de "carácter efímero") dotada de artístico "chorro de agua al cielo":

<< (...) Estas "obras corporales" podían ser acontecimientos públicos decididamente exhibicionistas o ritos totalmente solitarios representados en el estudio del artista. Pero todos ellos compartían su carácter efímero. En este sentido, la cámara resultó ser un instrumento indispensable: los momentos únicos, transitorios e irrepetibles adquirían forma permanente en las fotografías. (...) sin la fotografía, el "body art" no habría despertado tan amplio interés. (...) sólo gracias a la cámara la fuente de Bruce Nauman sigue enviando su chorro de agua al cielo veinticinco años después de ser inaugurada. >>⁷⁶⁶⁴

Potencialmente 'hasta el cielo' podría llegar la teatral "espiral" ascendente de Kiesler que vence toda arquitectónica y espacial "división" ("cuatripartita de columna, cubierta, suelo, muro"):

<< (...) en el proyecto de un *Universal Theater* diseñado en 1924-25 (...) aspira a crear un espacio unitario, monumental (...) donde las superficies que sirven de límite -suelo, pared, techo- forman una transición y un *continuum* que refleja la exigencia de una flexibilidad máxima en la configuración del

⁷⁶⁶¹ MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.264

⁷⁶⁶² BOGNER Dieter, *Endless House*, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 222 *Spirals*, p.101

⁷⁶⁶³ OTEIZA Jorge, *Existe dios al noroeste*, Pamiela, Pamplona, 1990, p.177

⁷⁶⁶⁴ EWING W. A. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Siruela, Madrid, 1996, p.300

espacio interior (...) No existen ni columnas ni pilares que estorben la visión del espacio escénico que ocupa el centro y que asciende en espiral y se conecta mediante la pasarela que se eleva airosa y libremente a través del espacio, con las butacas de los espectadores dispuestas a modo de círculo en torno al centro. >>⁷⁶⁶⁵

Hemos observado que tres iconoclastas artistas disciplinadamente fronterizos como son Duchamp, Acconci y Kiesler interpretan ‘la negación’, pero también ‘la integración’, y como desde la fotografía (hemos visto que utilizan también los “artistas del cuerpo”) se cita paradójicamente el cuerpo escultórico con “ironía”, como lo hace Duchamp, implicando una ‘espiritual’ negación de la imagen (“espíritu de iconoclastia”):

<< “Los artistas del cuerpo” trataron sus propios cuerpos como material escultórico. Algunos pensaron que el cuerpo debía ser utilizado exactamente igual que cualquier otro material artístico; otros creyeron que tenía atributos únicos a los que merecía la pena prestar atención, aunque fueran vulgares. Las más sencillas funciones corporales -caminar, respirar, hurgarse la nariz- fueron investidas de gran solemnidad. Se propagó un espíritu de iconoclastia duchampiana templada con ironía e ingenio. >>⁷⁶⁶⁶

Finalmente para Moure la negación implica ciertas “tensiones fronterizas”, precisamente cuando Acconci niega las fronteras desde su arte en “expansión” que evoluciona del arte corporal al arte ‘total’ o ‘integral’ (incluyendo ‘naturalmente’ la arquitectura):

<< Si hay una palabra adecuada para caracterizar genéricamente la obra de Acconci, ésta es *expansión*. (...) Más bien, la trayectoria de Acconci ha de plantearse en términos fronterizos y de margen, en el sentido de que su acción, inquisitiva y poética al mismo tiempo, tantea continuamente los posibles límites configurativos que tienden a demarcarla. >>⁷⁶⁶⁷

Kiesler, partiendo del ‘polo opuesto’ (arquitectura), también se manifiesta naturalmente fronterizo, proyectando una arquitectura total que integra múltiples disciplinas incluyendo el cine y que, si lo hubiese llegado a proyectar en su arquitectura-gruta, podría valorarse como precedente del Pabellón Phillips de Le Corbusier y Xenakis (que luego trataremos):

<< Frederick Kiesler, arquitecto, escultor, diseñador, escenógrafo, pedagogo, escritor, fue uno de los creadores más polifacéticos, más fronterizos, más difíciles de ubicar de nuestro siglo, entre otras cosas debido al carácter experimental, cuando no utópico, de muchos de sus proyectos, englobados por él mismo bajo la idea de *Endless House* o “casa sin fin”. Durante sus años europeos, Kiesler se dedicó principalmente a trabajos escenográficos y vivió intensamente las vanguardias constructivas, relacionándose con creadores como Adolf Loos, Hans Richter, Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Fernand Léger, Tristan Tzara, Juan Gris, Le Corbusier o Mies van der Rohe. >>

... su biografía americana (aunque no utilice ‘nuestra’ conexión Viena - Berkeley) mantiene este espíritu fronterizo e integrador, manifestándose incluso ‘prematuramente’ “interesado por lo biomórfico” (del que el ADN formaría parte):

<< Durante sus primeros años norteamericanos, Kiesler colaboró con Katherine Dreider, construyó el Film *Guild Cinema* (1929), diseñó muebles y escribió una teoría del escapatismo moderno. El espectacular diseño, en 1942, de la galería *Art of this Century*, propiedad de Peggy Guggenheim, tal vez sea la obra más conocida de este arquitecto formado en el racionalismo, pero siempre interesado por lo biomórfico. Lo principal de los diarios de Kiesler entre los años 1956-1964 quedó recogido en un grueso y fascinante volumen póstumo, *Inside the Endless House*. >>⁷⁶⁶⁸

⁷⁶⁶⁵ BOGNER Dieter, *Endless House*, Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.103

⁷⁶⁶⁶ EWING W. A. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Siruela, Madrid, 1996, p.297

⁷⁶⁶⁷ MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.9

⁷⁶⁶⁸ BOGNER Dieter, *Endless House*, Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.105

02.10.08- Cuerpo integral A.D.E.N

El proyecto tiene unos “recorridos” hasta la praxis / obra en diseño, desde la mente asociada a la pura “racionalidad”, mediando una “razón astuta” que Manzoni relaciona míticamente con el término griego *metis*, tradicionalmente asociado al “saber práctico”:

<< *Metis*, en la teogonía de Hesíodo, es el nombre de la diosa madre de Atena, que Zeus desposó y después se tragó para apropiarse de sus cualidades. Como nombre común implicaba una serie de actitudes mentales como el olfato, la sagacidad, la habilidad múltiple y poliforme, se aplicaba a conceptos móviles o fugaces privados de medidas precisas o de razonamientos rigurosos (...) La *metis* es, desde siempre, la base de todo saber práctico. (...) con el fortalecimiento de formas de racionalidad más lúcida, han sido progresivamente marginados. (...) el saber práctico, a la sombra de aquel otro más formalizado y teórico, ha seguido representando el tejido cohesionador de muchísimas operaciones (...) y también se da la *metis* en la praxis del proyectista. >>

... y el devenir forma parte de esta concepción integradora:

<< (...) el hecho de proyectar, (...) es un recorrido cuyas etapas no están todas definidas a priori por un sujeto capaz de ver el conjunto del territorio donde actúa. A priori se tiene sólo una idea de la dirección a seguir y algunos puntos de referencia: cuáles serán las etapas, quién y qué se encontrará, sólo se podrá experimentar durante el viaje. >>⁷⁶⁶⁹

Un “viaje” que conceptualmente comunica el proyecto y la obra, pero también la mente y el cuerpo, y que también nos conduce de Grecia hasta la India para reconsiderar el concepto de cuerpo a la luz del yoga:

<< El hinduismo sostiene que las almas individuales son chispas de la Esencia Divina que, una vez purificadas, se liberan de la esclavitud de la ronda de existencias y se reúnen para siempre con el Alma Universal. Entre las disciplinas que facilitan la iluminación y la liberación se encuentra la escuela del Yoga, que pretende, mediante la práctica moral y el adiestramiento del cuerpo –a través de las *asanas*, de las *mudras* o posturas y de las técnicas de respiración-, así como la meditación, liberar al espíritu y prepararlo para su unión con el Absoluto. >>⁷⁶⁷⁰

... para la psicología transpersonal la evolución pasa por él “yo”, él “nosotros y él “ello” cuando aparece dotada de una *visión integral*...:

<< (...) tiene que ver con las dimensiones del "yo", del "nosotros" y del "ello" (o del yo, de la cultura y de la naturaleza; del arte, de la moral y de la ciencia; de la primera-persona, de la segunda-persona y de la tercera-persona, etc.). En este sentido, un abordaje realmente omnínivel y omniquadrante supone ejercitar las olas físicas, emocionales, mentales y espirituales en los ámbitos del yo, la cultura y la naturaleza. >>

... de esta manera “la práctica transformadora integral” debe comenzar con él yo y en este sentido el yoga forma parte de una práctica de “ejercicios” tanto “físicos”, como “mentales”, pero también “espirituales”:

<< Comencemos con el yo. Existe un amplio espectro de prácticas para ejercitar las distintas olas de la existencia (desde la física hasta la emocional, la mental y la espiritual), como el ejercicio físico (levantamiento de pesas, dieta, *jogging*, yoga), ejercicios emocionales (*qi gong*, *counseling*, psicoterapia), ejercicios mentales (afirmaciones y visualizaciones) y ejercicios espirituales (como la meditación o la oración contemplativa, por ejemplo) >>⁷⁶⁷¹

No obstante, desde una concepción más rigurosa debería ‘tratarse’ no sólo del “yoga” sino de ‘los yogas’ (destacando *Raja Yoga*, *Karma Yoga*, *Jnana Yoga*, *Hatha Yoga*, *Bhakti Yoga*, *Tantra Yoga*) para una práctica integral del “desapego” del ego:

⁷⁶⁶⁹ MANZINI Ezio, *La materia de la invención - Materiales y proyectos*, Ceac, Barcelona, 1993, p.61

⁷⁶⁷⁰ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.105

⁷⁶⁷¹ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.201

<< El yoga, basado en los conocimientos filosóficos y la sabiduría espiritual de los *Upanishads*, se origina en el *Bhagavad-Gita* y presenta diferentes sistemas entre los cuales destacan: El *Raja Yoga* o yoga real como técnica psicofisiológica del éxtasis. A través de las *asanas* y *mudras* (posturas) y el control de la respiración (*prana*) el yogui se ejercita en la concentración del pensamiento hasta lograr el éxtasis. La apariencia exterior de un yogui que logra el *samadhi* o iluminación a través del *raja yoga* es similar a la catalepsia. >>

... en esta múltiple concepción disciplinar de ‘los yogas’ el denominado *Karma Yoga*, sería el más relacionado conceptualmente con ‘la obra’ entendida como práctica o “acción” (pero aquí necesariamente desinteresada):

<< El *Karma Yoga* o yoga de la unión mediante la acción y el esfuerzo consciente en la renuncia a la satisfacción personal, al reconocimiento de los frutos y a la recompensa futura por las obras realizadas. Se persigue el desapego, la desidentificación y, con ella, la liberación. >>⁷⁶⁷²

Cuando Fernando Quesada en su tesis doctoral considera él “yo” desde la perspectiva de “el cuerpo y la arquitectura”, adquiere una concepción de cuerpo integral para conseguir una arquitectura total entre “antropomorfismo y vacío”, en un sentido que apunta hacia Goethe (también ‘germen’ de la *antroposofía* de Rudolph Steiner, como ya vimos):

<< El físico austriaco Ernst Mach (1838-1916) titula el primer capítulo de su libro *Análisis de las Sensaciones* de 1886, "Consideraciones preliminares antimetafísicas" En él, intenta retomar la línea de Goethe (...) Mach proporciona en este libro, que marcó a toda una generación, una definición de lo que es un cuerpo en la naturaleza. Un cuerpo elemental surge desde un color, un sonido, un calor, una presión, el espacio o el tiempo, en combinaciones variables y ligadas a *estados* anímicos tales como la volición u otro sentimiento, por ejemplo, la nostalgia. (...) señalando con ello la distancia cada vez mayor que separa el medio sentimental del hombre moderno de su medio físico, comenzando por su propio cuerpo. El cuerpo ha perdido, nos dice Mach, su hogar dentro de la piel. >>

... pudiéndose apreciar una curiosa interacción entre el yo y la voluntad:

<< No es la *gran voluntad* lo que constituye el "yo", sino lo opuesto, un complejo de minucias, los “hábitos menudos que se conservan involuntaria e inconscientemente por largo tiempo”. >>⁷⁶⁷³

La liberación del yo progresa utilizando ‘otros’ yogas que facilitan la comprensión de la ‘auténtica identidad’ (“*atman*” / “idéntica a *Brahma*”) mediando cierto “despertar la energía” orientado a la integración del yo en la totalidad:

<< El *Jnana Yoga* o yoga del conocimiento busca la liberación y la salvación espiritual a través del conocimiento que lleva a descubrir el alma individual (*atman*) como idéntica a *Brahma*. La ignorancia, que conduce a creer que la realidad se encuentra conformada por el mundo fenoménico, se suprime a través de esta práctica.

El *Hatha Yoga*, o yoga de la respiración, es una práctica que ejercita el control del *prana* de manera que éste circule a través de los canales o venas (*nadis*) del cuerpo para despertar la energía y activar los centros de fuerza (*chakras*). Esto se logra a través de las *asanas* y *mudras* que promueven la purificación espiritual. >>⁷⁶⁷⁴

El yoga se ‘ramifica’ (‘des-agrupamiento’) en yogas y, por el contrario, desde la arquitectura se establecen diferentes agrupaciones del “mundo sensible”, en las que se redefine el yo y se valoran el “cuerpo”, los “sonidos” y los “colores” como parte de un proyecto integral:

⁷⁶⁷² GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.106

⁷⁶⁷³ QUESADA Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.166

⁷⁶⁷⁴ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.106

<< Mach divide el mundo sensible en tres grupos: un primer grupo constituido por los complejos de colores, sonidos, tactos y olores, que denomina cuerpos de modo genérico; un segundo grupo obtenido del aislamiento parcial de una parte del grupo anterior, que es nuestro propio cuerpo; y un tercer grupo de "voluntad e imágenes mnemónicas", que asociamos normalmente al segundo grupo como un complemento y que se considera el "yo" junto con dicho segundo grupo. >>

... pero como en el ADN (del Proyecto Genoma Humano) las 'recombinaciones' son posibles:

<< Otras definiciones del "yo" surgen de la consideración de la suma de los grupos primero y segundo frente al grupo tercero, las imágenes y representaciones que serían el "yo" más o menos trascendente, flotando en alguna parte y separado por completo del grupo primero, el de los fenómenos, y del grupo segundo, nuestra propia carnalidad. Sin embargo, nos recuerda Mach, ¿no están los tres grupos ligados por relaciones? "El mundo del cual somos una parte puede olvidarse de nosotros y dejarnos en una lejanía inmensa".

Si los grupos primero, segundo y tercero están en relación mutua, entonces la misión de la ciencia no será aislarlos inútilmente, sino "orientarlos en tales relaciones en vez de querer explicar su existencia". >>⁷⁶⁷⁵

... y la dinámica ("movimiento constante") negación de algunos "yo" ("los no-genios y no-artistas") favorece cierta sabiduría de la 'vía media' (término tomado del budismo zen) que 'media' entre el "asceta" y el "superhombre", un yo 'auténtico' destinatario según Mach de la "catedral del porvenir":

<< El "yo" de Mach, que acepta de pleno grado esa condición de estar fuera de su propia piel, en movimiento constante a través del medio espacial definido por los fenómenos, el propio cuerpo y las representaciones, no quiere ser ni inmortal, ni quiere tener forma, ni quiere ser un organismo en un constante camino hacia la perfección, sino un "yo" que se mueve libre y conscientemente sin atender a su propia constitución.

El "yo" de los no-genios y no-artistas, que es el que interesa a Mach, no puede ser considerado como una "unidad real". (...) Mach habla en su lugar de un "yo" que simplemente se orienta de modo provisional y que es, por lo tanto "una unidad práctica". A esta "unidad práctica" es a la que está destinada la *catedral del porvenir*, y esa unidad práctica se aleja tanto del asceta, un monstruo biológico como del superhombre de Nietzsche, un aislamiento *solar* insostenible. >>⁷⁶⁷⁶

Si los yogas ofrecen diferentes vías tradicionales (experimentadas durante siglos / milenios) para la evolución, la psicología transpersonal contemporánea ofrece un evolutivo "proyecto de la conciencia humana" (Beck y Cowan, *Spiral Dynamics*), en el que diferentes colores simbólicos ponen de manifiesto el devenir del yo:

<< 2. *Púrpura: Mágico-animístico*. Está determinado por el pensamiento animista y por una extrema polarización entre el bien y el mal. Los espíritus mágicos pueblan la tierra y a ellos hay que supeditarse apelando a todo tipo de bendiciones, maldiciones y hechizos. Se agrupa en *tribus étnicas*. (...) Parece "holístico" pero, en realidad es atomístico ("cada recodo del río tiene su nombre pero el río carece de nombre"). Se halla presente en la maldición vudú, los juramentos de sangre, el rencor, los encantamientos, los rituales familiares, las creencias y las supersticiones mágicas de la etnia. Fuertemente implantado en los asentamientos del Tercer Mundo, las bandas, los equipos deportivos y las tribus. (10% de la población, 1% del poder.) >>⁷⁶⁷⁷

En la India (incluso la 'tribal y púrpura') 'el' yoga disciplina "la mente y el cuerpo", pero también la arquitectura, así aparece el término *vastu* traducible como "El yoga de la vivienda" y en particular sintonía con el concepto energético denominado *prana*:

<< El yoga es la disciplina del autocontrol sobre la mente y el cuerpo, con el fin último de hacer realidad la identificación con el "principio originario". El aspecto esencial del yoga es abrir los centros energéticos del cuerpo (los *chakra*) y transportar la energía (el *prana*) hacia los *chakra* más elevados, que permiten experimentar el más alto grado de consciencia. El vehículo de tales prácticas es el *prana* y por ello es

⁷⁶⁷⁵ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.167

⁷⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁶⁷⁷ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.25

inherente a los puntos neurálgicos. Cuanto mejor fluye el *prana*, tanto mejor llega la consciencia a los centros más sutiles. >>⁷⁶⁷⁸

Otro de los yogas tradicionales que venimos revisando es el “yoga del amor” (*Bhakti Yoga*), que alejado de otras prácticas yógicas corporales y mentales resulta particularmente interesante para “desapegarse del ego”, mediando un “sistema de devoción”:

<< El *Bhakti Yoga* o yoga del amor, es un sistema de devoción intensa. El yogui practicante de esta disciplina es aquél cuyo corazón está libre de egoísmo, de tristeza o de culpa. La crueldad es ajena a él, vive de la verdad, la humildad, la sencillez, la fe y la inocencia. Para el *Bhakti Yoga*, perder el tiempo, malgastar el talento y no desapegarse del ego son los pecados más grandes. >>⁷⁶⁷⁹

Por otra parte, el yoga de la vivienda tiene una asociación antropológica, orientada a evitar el “cuerpo muerto” (diferente a la espiritualmente ‘deseable’ muerte del ego) y consecuentemente valora el fluir de la energía (*prana*) en la construcción:

<< El yoga agudiza de forma increíble la atención hacia todos los procesos energéticos dentro y fuera del cuerpo. (...) Para que la casa no sea un “cuerpo muerto” privado de energía para los habitantes es preciso construirla teniendo en cuenta el fluir del *prana* y el *Vastu* nos ayuda a hacerlo con gran eficacia. La casa, (...) se abre hacia las fuentes principales a fin de que el *prana* fluya del mejor modo posible a través de ella. (...) este espacio cerrado tiene que renovarse de continuo en todos sus puntos, pero al mismo tiempo tiene que estar lo bastante calmado como para no perturbar la vida que se desarrolla en él. >>⁷⁶⁸⁰

La *muerte del ego* es la tesis de Ceberio, pero también es el corpus / alma que interesa artísticamente desde el concepto de “transparencias (el cuerpo como alma)” de Ramírez y que media entre la materialidad (“cosificada”) del cuerpo y la inmaterialidad del alma:

<< Los artistas antiguos que se aventuraban en el tema se mostraban, en cambio, más “realistas”, otorgando a los cuerpos diseccionados la rigidez inevitable de la muerte. (...) *La lección de anatomía* de Rembrandt. (...) una sutil reflexión sobre la caducidad de la existencia, un deleite especial por mostrar el contraste entre la carne viva de sus modelos y la inerte condición cosificada del cuerpo sin alma. Esa “lección” no versaba sobre las minucias técnicas de la maquinaria humana sino sobre los misterios estremecedores de la vida y la muerte. >>⁷⁶⁸¹

Concluyendo la revisión de los diferentes yogas valoramos el *Tantra Yoga*, bastante ‘popular’ en Occidente (como el *Hatha Yoga*) por sus connotaciones sexuales, pero que aquí nos interesa por sus peculiares prácticas orientadas como los demás yogas a la superación del ego, unas técnicas muy precisas para “despertar la energía” (espiritual) en el cuerpo físico:

<< El *Tantra Yoga* consiste en la práctica iniciática de recitación de *mantras* dirigidas a despertar la energía divina que se encuentra concentrada en la base de la columna vertebral y que se eleva por ésta hasta la cúspide de la cabeza. >>⁷⁶⁸²

⁷⁶⁷⁸ HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.43

⁷⁶⁷⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.106

⁷⁶⁸⁰ HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.44

⁷⁶⁸¹ RAMIREZ Juan Antonio, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p.175

⁷⁶⁸² GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.106

Este ascenso energético (y espiritual) desde la “base de la columna” a la “cúspide de la cabeza” en el *Tantra Yoga* en cierta medida tiene afinidad con una concepción energética de la vivienda, que Hachs denomina “fisiología del Vastu-Purusha”:

<< Los distintos centros energéticos, los *chakra*, y los correspondientes canales energéticos, las *nadi*, constituyen un elemento interpretativo posterior de la fisonomía del Vastu-Purusha para una adecuada disposición de las funciones y de las estructuras en la parcela.

Los *chakra* son centros de intercambio energético entre el cuerpo y la energía cósmica. Los principales *chakra* son siete, dispuestos a lo largo del eje central del cuerpo humano, desde la base de la espina dorsal hasta la parte superior de la cabeza. Cada uno de ellos emite una vibración energética específica, desde la más grosera del primer *chakra* hasta la más sutil del *séptimo*. >>⁷⁶⁸³

Pero la visión occidental del cuerpo es otra y, aunque Ramírez propone una visión de “transparencias” donde enuncia “el cuerpo como alma”, no obstante, al buscar debajo de la piel aparece una “disciplina fronteriza” entre la anatomía y el arte, que por más que ‘profundice’ nunca encontrará aquel cuerpo energético y espiritual del yoga:

<< ¿Qué hay debajo de la piel? Los anatomistas lo saben bien (...) resulta muy difícil separar en algunos de esos trabajos lo que corresponde a un anhelo científico de lo que obedece a pulsiones “artísticas”. (...) La anatomía ha sido siempre una disciplina fronteriza: grandes artistas la han practicado (es inevitable pensar ahora en Leonardo da Vinci), y también ha sido muy frecuente que los médicos consagrados a esta especialidad tuvieran excelentes dotes de dibujantes. Para unos y otros se trataba siempre de mostrar el interior corporal, de hacerlo visible para el ojo ordinario mediante los recursos del arte. >>⁷⁶⁸⁴

Pero también el “interior corporal” deviene arquitectura (occidental y sin *vastu*) en el histórico Pabellón Philips de Le Corbusier que integra acústica, visualidad y poesía, una conceptualización que ya aparece en *L'Esprit Nouveau*:

<< El *Poema Electrónico* inauguraba, según Le Corbusier, una nueva forma artística: los *jeux électroniques*. El espectáculo no como arte de la propaganda o arte-al-servicio-de sino como juego espontáneo. Recordemos la definición de Salzmann del vestíbulo de ejercicios de Hellerau, repetida posteriormente en las páginas de *L'Esprit Nouveau*: un órgano luminoso; algo que se aproxima tanto al sentido de juego corbuseriano como a su precepto de la *acústica visual*. >>⁷⁶⁸⁵

Entre la vida y la muerte la transparencia tecnológica de los “rayos X” tiene acceso a ‘otro’ interior del cuerpo, que aunque tendrá notables repercusiones en las vanguardias artísticas, tampoco contemplará la citada dimensión energética y espiritual:

<< (...) un cuerpo vivo no puede mostrar tranquilamente su interior; y si está muerto, ¿qué interés puede tener ver lo que se oculta inmóvil bajo la piel, más allá de una ocasional voluntad moralizante? (...) éste es un tema característico de la modernidad cuya emergencia en la cultura artística habría sido concomitante con descubrimientos sorprendentes como el de los “rayos X”, puestos a punto por el doctor W.K. Röntgen a fines del siglo XIX. Es muy conocida la radiografía de la mano de mujer que hizo en 1895, y que pasa por ser la primera toma fotográfica de la historia que mostraba el interior de un cuerpo vivo no seccionado. (...) Se pretende, insistimos, ver el interior sin alterar la apariencia externa ni el funcionamiento de ninguno de los órganos. >>

Además entre Duchamp, Taut y Le Corbusier se articula una artística y arquitectónica concepción globalizante (corporal y transparente) próxima a *Glasserme Kette* (“cadena de cristal”) en sintonía con la arquitectura total del *Pabellón Philips*:

<< No puedo dejar de conectar con esta aspiración ciertos fenómenos artísticos como la emergencia del cubismo primitivo, algunas pinturas de Marcel Duchamp (especialmente el *Gran vidrio*), y el desarrollo

⁷⁶⁸³ HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.56

⁷⁶⁸⁴ RAMÍREZ Juan Antonio, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p.175

⁷⁶⁸⁵ QUESADA Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.205

de aquel expresionismo, más o menos arquitectónico, promovido por Bruno Taut con su *Glasserne Kette* (cadena de cristal). >>⁷⁶⁸⁶

Le Corbusier manifiesta ‘teatralmente’ su interés por la multiculturalidad, que podríamos interpretar como cierta anticipación del espectacular y heterogéneo (a nivel icónico) *Pabellón Philips*, interesándose entre otras por la raza “india” (que ‘entendemos’ por indígena) y que (mediando deriva lingüística ‘errónea’) ‘aparecerá’ luego en el citado pabellón incluyendo imágenes del budismo:

<< En su intervención de 1948 en el congreso teatral de París mencionado antes, el argumento desarrollado por Le Corbusier fue el de la defensa del *théâtre spontané*. Dicho con sus propias palabras, una variante de este espectáculo espontáneo viene dada por lo siguiente: “En mi segunda visita a Brasil - había estado allí por primera vez en 1929- me llamó particularmente la atención la presencia de tres razas distintas: la india, la negra y la blanca. Sus colisiones, sus contactos, sus violentas divergencias, convertían las calles en un verdadero teatro”. >>⁷⁶⁸⁷

Desde la escultura y la música que se interesa por la arquitectura y el urbanismo, se proyectará el *Teatro Espaciodinámico* y el *Centro de Diversiones Sexuales*, a cargo de Schoffer y en cierta reciprocidad actitudinal (respecto a la integración de múltiples disciplinas) con en el citado *Pabellón Philips*. Así el “artista total” valora arquitectónicamente el cuerpo (incluyendo los factores psicológicos y perceptivos), estableciendo además una creativa contradicción interior / exterior:

<< Nicholas Schoffer escultor y músico, ha dedicado a la arquitectura y el urbanismo una parte importante de sus energías. Como artista total imaginó una ‘ciudad del ocio’ con edificios como el Teatro Espaciodinámico o el Centro de Diversiones Sexuales. Este último será de color rosa y el interior tendrá un clima templado y oloroso; un ascensor conducirá a los visitantes hasta la parte superior, los cuales, al descender a pie por una suave pendiente, participarán de variados alicientes ambientales: formas curvas abstractas, proyecciones, ballets... (...) si la forma exterior es evidente, la interior ha de resultar bastante indeterminada; los factores psicológicos y perceptivos son, en realidad, configuradores del espacio.>>⁷⁶⁸⁸

Más allá de Le Corbusier y Schoffer, recientemente Toshihiro Komatsu realiza unas artísticas perforaciones arquitectónicas (desde una concepción distinta a la de Gordon Matta-Clark) que establecen ‘otras’ relaciones entre interior y exterior:

<< Toshihiro Komatsu realiza perforaciones en las paredes y los suelos de los recintos donde expone sus periscopio-caleidoscopios, es decir construye una red, una madriguera, que atraviesa muros y forjados. A través de esta red madriguera el espectador queda invitado a realizar un recorrido que lo llevará a unos lugares que están fuera del recinto expositivo (...) >>⁷⁶⁸⁹

Mientras que en el histórico *Pabellón Phillips* aparece radicalmente interiorizado (sin ventanas), a modo de artística madriguera:

<< El edificio carece de fachadas al Sol así como de huecos o ventanas, es más, se revistió de pintura metalizada para ocultar todo aquello que dejara entrever su construcción, (...) que conforman una serie de superficies regladas -paraboloideas hiperbólicas- (...) El efecto que proporciona la pintura es definitivo: el edificio no tiene exterior, resplandece tanto que carece incluso de sombras a pesar de las curvas y contracurvas de su silueta, cualquier rastro de una sombra es eliminado por el fulgor metálico del

⁷⁶⁸⁶ RAMIREZ Juan Antonio, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p.176

⁷⁶⁸⁷ QUESADA Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.205

⁷⁶⁸⁸ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.245

⁷⁶⁸⁹ QUESADA Fernando, *Toshihiro Komatsu*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura. 2. El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.178

recubrimiento continuo, (...) por lo que el efecto visual final es el de encontrarnos ante un bulto perfectamente convexo o, mejor dicho, una esfera perfecta. >>

... negación arquitectónica (*espace indicible*) casi mística (“catedral del porvenir de Appia”) acorde con la “vocación de infinitud física” del *Poema Electrónico*:

<< El *Poema Electrónico*, como ejemplo construido del *espace indicible* corbusieriano, coloca al espectador en el centro y expande para él los límites de las paredes del pabellón, (...) es una concreción del espacio músico-visual ilimitado en igual medida que la catedral del porvenir de Adolphe Appia. (...) Appia había observado que "no distinguimos nada que pueda detener la mirada", y que sus topografías artificiales poseen una clara vocación de infinitud física. >>⁷⁶⁹⁰

No obstante, a pesar de la deliberada imprecisión espacial, Quesada precisa “los cuatro elementos del Pabellón Philips” en los que encuentra ecos de otra “caja mágica”:

<< Asimismo, los cuatro elementos constituyentes de la caja mágica de Appia [Adolphe Appia, *La Musique et la Mise en Scène*, 1899] -el actor, la implantación, la iluminación y la pintura- guardan un paralelismo sorprendente con los cuatro elementos que, como describe Le Corbusier, construyen el *Poema Electrónico: écrans, ambiances, tri-tours, volumes*. >>⁷⁶⁹¹

... estos cuatro elementos (*écrans, ambiances, tri-tours, volumes*) constituidos tanto por componentes materiales como por inmateriales, consiguen una plena integración ‘espectacular’:

<< Los *écrans* son grandes pantallas de proyección, muros cóncavos, el equivalente al lienzo disponible en la pintura, es decir, las grandes áreas de superficie del interior del pabellón sobre las que se proyectan las imágenes en blanco y negro del filme. Los *ambiances* son las manchas de luz coloreada que Le Corbusier concibe para "animar" los *écrans* o las superficies de proyección con colores de la gama mayor de la paleta de colores, realizadas con proyectores de luz coloreada. Los *tri-tours* son filtros con agujeros colocados delante de dos proyectores de cine para definir áreas perfiladas de color (o de ausencia de color) en los *écrans* y las *ambiances*, así como para proyectar imágenes de contorno acotado y así delimitar zonas de énfasis, que ejercen un papel similar al claroscuro. >>

... en la que incluso ciertos volúmenes esculturales / corporales también tienen cabida:

<< Por último, los *volumes* son dos sólidos tridimensionales suspendidos de dos de los vértices del pabellón, uno es una escultura de tubos, una figura geométrica masculina o figura "matemática", y el otro es un maniquí industrial, una figura femenina (bien un maniquí normal de las Galerías Lafayette o uno sin ojos ni manos), que, iluminados con luz ultravioleta que centellea ocasionalmente, brillaban en tono verdoso y rojo respectivamente. >>⁷⁶⁹²

... aunque son cuatro los elementos implicados aparece un número mayor de disciplinas implicadas en este proyecto integral:

<< El Pabellón Philips se erigió durante seis meses para la celebración de la Exposición de Bruselas de 1958. El edificio contenía en su interior el *Poema Electrónico*, una obra acústico visual realizada por un equipo constituido por Le Corbusier y el músico-ingeniero Iannis Xenakis para la redacción del proyecto y su construcción, Edgar Varese y el técnico de la empresa Philips W. Tak para la música, el editor Jean Petit y el cineasta Philippe Agostini para la selección de imágenes y filmación del documento cinematográfico. Además de emplear las instalaciones de la fábrica Philips en materia de iluminación y sonido y contar con el apoyo de la empresa constructora belga Strabed y de su ingeniero Hoyte Duyster.>>⁷⁶⁹³

Finalmente Quesada destaca ciertos históricos paralelismos proyectivos, compartiendo una espectacular espiritualidad:

<< El paralelo con los elementos de la puesta en escena de la catedral del porvenir es inmediato: actor-volume / implantación-écran / iluminación-ambiance / pintura-tri-tours.

⁷⁶⁹⁰ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.185

⁷⁶⁹¹ *Ibidem*.

⁷⁶⁹² *Op. cit.* p.186

⁷⁶⁹³ *Op. cit.* p.185

Más allá de los evidentes paralelos técnicos entre estas dos realizaciones, existe una línea de conexión definitiva en todos los acontecimientos que se han venido tratando a lo largo de este estudio: la caja mágica o *boîte à miracles*.

El Bayreuth de Wagner y su contrafigura el Palais Garnier, el teatro de Semper para el Crystal Palace o la Dresden Opernhaus, la ceremonia Das Zeichen o el no realizado Schauspielhaus de Darmstadt, la sala de ejercicios de Hellerau y finalmente el Pabellón Philips, ¿no son todos ellos *boîtes à miracles* o catedrales del espectáculo? >>⁷⁶⁹⁴

Aunque se trata de un espectáculo donde el ojo tiene cierto protagonismo, a ‘los arquitectos’ también les interesan otros sentidos corporales. El Colegio Oficial de Arquitectos (de Galicia y por medio de Quesada) se interesa por el artista Toshihiro Komatsu y su proyecto integrado, que desde el ojo deriva al cuerpo y a todas las facultades sensoriales “hasta el infinito”:

<< El periscopio, construido con espejos en su cara interior, provoca dos fenómenos en el observador, el primero es la multiplicación del campo óptico, el segundo es la prolongación del cuerpo y sus facultades sensoriales, es decir, el alargamiento de sus sentidos hasta el infinito. El segundo término es sólo posible por la existencia del primero, que catapulta los órganos sensoriales hacia fuera. >>⁷⁶⁹⁵

Consecuentemente observamos como diferentes sentidos participan en el *Pabellón Philips* de 1958, aunque en otra obra precedente y germinal, la *Ideal Home* de Londres de 1938-1939, ya aparecen simbolizados como “una oreja, un ojo y un sol” (incluso un “árbol”) incorporando así también la naturaleza (aunque interiormente en un “gigantesco vestíbulo”):

<< Una imagen sintética y brillante de la botella resonadora en la imagería de Le Corbusier la encontraremos en un proyecto poco conocido, la exposición de la *Ideal Home* de Londres de 1938-1939, que consistía en una gran exposición situada dentro de un gigantesco vestíbulo para exposiciones existente. Allí, Le Corbusier propuso colocar un fragmento a escala real de una Unidad de Habitación y un significativo pabellón de bienvenida que consistía en un entramado prismático, un andamiaje matemático del que colgaban tres objetos: un sol radiante en la parte superior, una oreja y un ojo colosales, surcados por una rampa para recorrerlos que finalizaba en un pabellón atravesado por un árbol. Esta imagen constituye la mejor síntesis del resonador corbuseriano y el embrión del Pabellón Philips: una oreja, un ojo y un sol dentro de una caja de precisión matemática. >>⁷⁶⁹⁶

El citado Colegio de Arquitectos recoge el proyecto integrado de Komatsu que también valora los sentidos del “cuerpo” y unifica (“se funde (...) con el medio que lo rodea”) a la vez que aporta una negación, incluso hasta hacer “desaparecer” los ‘otros’ componentes, los no humanos:

<< En los periscopios de Komatsu el cuerpo también se funde sólo momentáneamente con el medio que lo rodea, como un primer paso para despertarse, por lo que el primer estadio es la saturación óptica. Sin embargo, al generar imágenes que sí tienen unas coordenadas concretas, el cuerpo es devuelto a la realidad inmediatamente. No se persigue así construcción alguna de una totalidad conformada por la unión entre el medio circundante –medio espacial y sensorial- y el propio cuerpo, sino más bien acentuar la presencia del cuerpo que el poder, la tecnología y los medios comunicativos tienden a hacer desaparecer. >>⁷⁶⁹⁷

Esta artística / arquitectónica desaparición parece sintonizar con una construcción tan inmaterial como la “arquitectura mental” concebida por el J.M. de Prada Poole, ‘también’

⁷⁶⁹⁴ *Op. cit.* p.186

⁷⁶⁹⁵ QUESADA Fernando, *Toshihiro Komatsu*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura. 2. El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.179

⁷⁶⁹⁶ QUESADA Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.230

⁷⁶⁹⁷ QUESADA Fernando, *Toshihiro Komatsu*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura. 2. El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.186

desde unas “imágenes poéticas” (quizás tan poéticas y sensoriales como las del citado *Poema Electrónico* de Le Corbusier) orientadas hacia una desaparición de fronteras disciplinares, que facilitan la integración del “oído” y el “tacto”. Este arquitecto español empieza por:

<< (...) teorizar sobre la *arquitectura mental* y pensar como la arquitectura de la memoria, la del tiempo, la de las imágenes poéticas, la talismánica, la del oído, la del tacto, la cinestésica, la de los ritmos fisiológicos, la de los biológicos, etc. Catálogo exposición de Prada Poole en el COAM, *Las fuentes del espacio*, Madrid, junio de 1977. (...) puntos de contacto con lo que hemos denominado ‘arquitectura literaria’. La disolución disciplinar se lleva con esto a sus últimas consecuencias y no es tan extraña, en este contexto, la recuperación del oficio y de la tradición que se ha intentado operar desde *Tendenza* a lo ‘post moderno’. >>⁷⁶⁹⁸

En este sentido podemos pasar sin solución de continuidad del oído de la *arquitectura mental* de Poole al ‘otro’ oído, el implicado en la “botella-resonador” de Le Corbusier en el *Pabellón Philips* que integra oreja, ojo y sol, con resonancias de la pintura “purista”:

<< (...) siguiendo con la taxonomía de resonadores de Helmholtz, veremos cómo de la botella-resonador primitiva se pasa al resonador perfecto, que evoca muy precisamente el Pabellón Philips y en especial su funcionamiento y que su autor explica así: “Son esferas huecas de cristal o metal con dos aberturas. Una de las aberturas tiene filos agudos y la otra es tipo embudo, adaptada para introducirse en el oído. (...) “El resonador esférico del Pabellón Philips cierra el ciclo de resonadores iniciado con el cuadro purista: desde el ojo al oído y de éste a la percepción en la piel de la música de Varèse. >>⁷⁶⁹⁹

Entre la arquitectura mental y la proyección audiovisual sobre una arquitectura de límites imprecisos (*Pabellón Philips*) la realidad se vuelve virtualidad:

<< Expertos mundiales en realidad virtual han presentado esta semana en Vitoria sus últimas investigaciones. (...)

La realidad virtual se ha dado a conocer sobre todo gracias a la industria del entretenimiento. (...) presencia en el congreso de Miguel Angel Fuertes, director de animación con amplia experiencia en el mundo del cine. Fuertes presentó algunos trabajos en ILM, empresa de animación creada por George Lucas, y en películas como *Hulk*, y apostó por el uso de esta tecnología con discreción. “Hay que dejar que el cerebro humano rellene lo que le muestra la realidad virtual para que ésta sea más creíble”. >>

... sorprendentemente incluso la “realidad virtual” (entre la teoría y la praxis) también se interesa por el concepto de imprecisión, solicitando una activa participación ‘mental’ para configurar un proyecto ‘total’, con la partición de los sentidos en la integración de “ambos mundos” (realidad / virtual):

<< Para Fuertes, es un error intentar que la realidad virtual ofrezca toda la información posible al espectador, porque “esa no es la impresión que tenemos normalmente”. De esta manera, el cerebro humano llega a la conclusión de que no está viendo algo real y no lo acepta. La solución, en su opinión, es combinar ambos mundos, utilizando el mayor número posible de elementos reales para que los sentidos los integren.

Ha sido la tercera convocatoria del Congreso de Aplicaciones de Realidad Virtual (Carvi), organizado por el centro tecnológico EUVE, y, por lo tanto, no sólo hubo teoría, sino también ejemplos prácticos.>>⁷⁷⁰⁰

Una concepción evanescente que podría tener ciertos antecedentes (inconscientes) en la artística levedad corporal, asociada a la transparencia de un artístico *Gran vidrio*:

<< La idea del cuerpo femenino como algo “transparentado” alcanzó su mejor expresión artística en el *Gran vidrio*. Colgada en la parte alta del cristal superior, Duchamp representó a la *novia*, con su cuerpo alargado en forma de nube con tres perforaciones cuadrangulares (...) Su “desnudamiento” va más allá

⁷⁶⁹⁸ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.245

⁷⁶⁹⁹ QUESADA Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.231

⁷⁷⁰⁰ CRESPO Txema, *Visita a los mundos paralelos*, El País - País Vasco, 12 junio 2005, p.8

del levantamiento del velo y del vestido nupcial para penetrar el interior del mismo de la carne. No existe la piel envolvente: el cristal se revela ahí como el soporte perfecto para aludir a la extrema transparencia corporal. >>⁷⁷⁰¹

... aunque en la artística *novia* “no existe la piel envolvente”, que sí encontramos (aunque opaca) como protagonista en el *Pabellón Philips*. No obstante, observamos cómo se produce en ambos la levedad necesaria para una integración total:

<< El arquitecto L. C. Kalf, que fue durante toda la gestación y desarrollo el intermediario entre el cliente -la empresa Philips para la que trabajaba- y sus autores, escribió a modo de presentación del edificio lo siguiente: “El *Poema Electrónico* se propone mostrar en el seno de un tumulto angustioso nuestra civilización a la conquista de los tiempos modernos. (...) utiliza las posibilidades proporcionadas por la electrónica, la iluminación artificial, la acústica y el automatismo.” >>

El arquitecto mediador lo califica como “un ensayo de síntesis de las artes y de la técnica” en cuyo centro (del “espectáculo total” de unos “Juegos Electrónicos” previos a la ‘realidad virtual’) se encuentra el cuerpo del espectador con todos sus sentidos:

<< “Teóricamente está dividido en 7 secuencias durante las cuales *Le Corbusier coloca al espectador en el centro* de las emociones y de las sensaciones visuales debidas a la estrecha colaboración entre Le Corbusier, los fotógrafos, los cineastas y los iluminadores, mientras que la electro-acústica permite a Edgar Varèse desplegar una composición sonora y móvil en función del espacio. Prácticamente *el espectador se encuentra en el centro de un espectáculo total* de juegos acústicos, juegos de iluminación, de color y de imágenes, sin que le sea concedido el tiempo de retomar el contacto con el mundo exterior. El inmenso aparato erigido por este poema constituye un ensayo de síntesis de las artes y de la técnica hacia una nueva forma de pensamiento y de expresión de posibilidades ilimitadas: los Juegos Electrónicos”. >>⁷⁷⁰²

Una “síntesis” procedente de esta arquitectura que sintoniza actitudinalmente con el término “integración”. Ahora aportado desde cierto diseño y formando parte de “*algunas conclusiones*” que se interesan por “los cuerpos humanos”, en deseable relación con ciertas disciplinas artísticas más ‘integrales’ como cine, música y poesía (también incluida en el *Poema Visual* del *Pabellón Philips*) para superar la dictadura “visual”:

<< Para compensar la calidad exclusivamente visual y espacial del diseño tal como era, estoy tratando de aprender de las artes temporales: poesía, cine, música y teatro.

Lo que parece haber ocurrido es lo siguiente:

- una ampliación de la escala e influencia de los procesos de diseño, para tener en cuenta los efectos laterales y la integración de productos en sistemas.
- una búsqueda de mayor precisión y certeza en el conocimiento de que se ajusta a las aptitudes y los cuerpos humanos.
- mayor incertidumbre e inestabilidad de los problemas de diseño a medida que incluyen más de la vida.>>⁷⁷⁰³

Del cuerpo / poema del diseño al cuerpo / estómago sólo media el *Poema Electrónico* del *Pabellón Philips*, cuya “génesis” proyectiva aparece en los *Carnets* donde se manifiesta la intencionalidad “totalizante”:

<< La génesis del *Poema Electrónico* en cuanto ensamblaje visual se halla en los *Carnets* de Le Corbusier (...) la naturaleza del espectáculo del *Poema*, un artefacto visual-sonoro de implacable impacto fisiológico y sentimental sobre el espectador; y finalmente la intencionalidad enciclopedista, totalizante, pedagógica y abiertamente redentora de toda la operación. Así lo resume Le Corbusier:

“Primera decisión: el contenedor será una especie de estómago con una entrada y una salida diferentes para 500 personas. (...) La invención de Varèse con la aportación del experto en acústica Tak, una música volumétrica, hizo del espacio estático un movimiento de danza en el espacio. (...) Masas sonoras,

⁷⁷⁰¹ RAMIREZ Juan Antonio, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p.179

⁷⁷⁰² QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.211

⁷⁷⁰³ JONES John Ch. *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.26

montañas de ruido o ciénaga de sonidos. (...) Un alboroto de todos los zumbidos a disposición, una calma infinita próxima al silencio, el silencio mismo.” >>⁷⁷⁰⁴

Sonido / música son protagonistas en el *Pabellón Philips*, pero que anteriormente ya interesan a Le Corbusier (antes a los griegos y renacentistas) vehiculados por ‘el cuerpo’:

<< Le Corbusier empieza su obra hablando de la música, y proclama enseguida su deseo de establecer un sistema universal de mensuración que concilie el sistema métrico decimal, abstracto y universal, con el anglosajón de pulgadas y pies, que parece haber conservado todavía las referencias antropométricas. El pretendido hallazgo de esa regla habría sido su peculiar “cuadratura del círculo”. >>

... para Ramírez el cuerpo humano con referente musical, fundamenta el *modulor* y ‘oculta’ (geométricamente) ciertas claves de la armonía “cósmica”:

<< El punto de partida (...) es la estatura de un hombre normal, un metro y setenta y cinco centímetros, y de ahí derivan las subdivisiones fundamentales. En casi todos los esquemas gráficos del *modulor* enlaza los distintos tramos de medidas empleando segmentos de círculo, una alusión sutil (y escondida, como es habitual en Le Corbusier) a los intervalos musicales de los griegos, tal como se representaron en la época renacentista. Así es como el arquitecto sugiere que una armonía musical, cósmica e indiscutible, basada en el cuerpo humano, haría inevitablemente perfectos los edificios y objetos diseñados con su *modulor*.>>⁷⁷⁰⁵

Y aunque el fundamento del *modulor* es el individuo, la experiencia interior del *Pabellón Philips* es colectiva. Un devenir del yo al nosotros que también interesa al diseño, que al final “se está convirtiendo en un arte social”. El diseño supera la división entre “mente y cuerpo” y se orienta hacia la totalidad, necesariamente inclusiva:

<< (...) el diseño se está convirtiendo en un arte social y para hacerlo correctamente parece que necesitamos aprender de los artistas experimentales cuyos *happenings* y otros acontecimientos están haciendo del arte un estilo de vida. Por fin el arte y el diseño parecen encontrarse, no a través de la división cartesiana entre mente y cuerpo, para permitirnos descubrir un nuevo genio en la confección de productos, sistemas y burocracias, sino en la composición de contextos que incluyen a todos, también a los diseñadores. >>

... que pone de manifiesta cómo la fragmentación se va haciendo participativa integración evolutiva:

<< Participar. Descubrir cómo hacer para que todo lo que hacemos y pensamos se relacione con todo lo que sentimos y sabemos (no atender meramente a fragmentos de nosotros mismos y nuestras situaciones). (...) Se convirtió en una cuestión de elegir el baile. Ahora se esta convirtiendo en una cuestión sin punto final. >>⁷⁷⁰⁶

“Sin punto final” el Pabellón Philips deviene “espacio indecible”, sacralizado por la luz (“catedral”) en la nueva era electrónica:

<< El *espace indicible* se produce, según Le Corbusier, por un fenómeno de naturaleza física, una acción de la obra de arte -en ondas de tipo *sonoro* en todo asimilables al agua y la luz- y una reacción del medio y del espectador ante tal fenómeno de mecánica ondulatoria.

¿No es ese acaso el mismo espectáculo que ofrece la catedral gótica? Le Corbusier, ante el encargo de la empresa Philips de construir un pabellón sobre la electrónica, responde: "Je ne ferai pas de façade Philips, je vous ferai un poème. Tout se passera a l'intérieur: son, lumière, couleur, rythme. Peut-être un échafaudage sera-t-il le seul aspect extérieur du pavillon". El exterior se reduce desde las primeras ideas a un andamiaje (...) Cuando el *Poema* no funciona o cuando el espectador se encuentra fuera del edificio la escisión es completa. >>

... nuevo paradigma (“modélico”) en el que se celebra un “espectáculo de síntesis” sensorial plenamente interiorizado (‘sin’ fachada), a modo de:

<< (...) catedral como espectáculo de síntesis, un edificio-espectáculo modélico en el que el grado de fusión entre el andamiaje y el contenido poético es completo, tanto que resulta difícil establecer dónde empieza uno y acaba el otro, puesto que la catedral gótica es en igual medida un andamiaje estrictamente

⁷⁷⁰⁴ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.213

⁷⁷⁰⁵ RAMÍREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.44

⁷⁷⁰⁶ JONES John Ch. *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.27

tecnológico, pétreo y mecánico, y un espectáculo puro de luz, sonido y ritmo que borra el andamiaje cuando recorremos su interior. >>⁷⁷⁰⁷

Una moderna síntesis sacro / profana relativamente equiparable a la histórica fusión de las tradiciones cristiana y pagana, en una “arquitectura perfecta” que para Ramírez implica “el centro del cuerpo” humano, tal como propone Vitruvio:

<< (...) tradición cristiana medieval, heredada y modificada luego en la Edad Moderna, se fundió de modo inextricable con las consideraciones de Vitruvio relativas a la proporción de los edificios religiosos paganos. Según el tratadista romano la buena disposición de los templos debe estar basada en el cuerpo humano, del cual derivarían también los patrones: “El sistema de medidas cuya necesidad se manifiesta en todas las obras ha sido tomado en préstamo a los órganos del cuerpo humano; éste es el caso del dedo, el palmo, el pie y el codo, y estas unidades se han dividido según el número perfecto que los griegos llaman *télos*. Los antiguos establecieron que el número perfecto era el diez; es un hecho que este número ha sido establecido a partir de las manos y del número de los dedos”. >>⁷⁷⁰⁸

El cuerpo humano también ‘pro-media’ la arquitectura en la India con el trazado *vastu* (citado) y en Africa con el “plan cuadrado” como “trazado regulador de poblado Dogon”:

<< El poblado presenta un plan cuadrado, con un lado dirigido hacia el norte. Las callejuelas se establecen de norte a sur y de este a oeste. Cuando el terreno es muy accidentado, el poblado se adapta pero quedando lo más fiel posible a este trazado director. >>⁷⁷⁰⁹

... de esta manera, el “cuerpo humano” deviene proyecto arquitectónico integral a lo largo de la historia de la civilización (“ancestral”):

<< Constante y ancestral ha sido la asociación entre la vivienda y el cuerpo humano. Las cavernas prehistóricas y las cabañas de los (mal) llamados pueblos primitivos se habilitaron por y para el hombre, a su escala, en función de su propia anatomía. Luego se erigieron santuarios y palacios, para que los dioses y los reyes tuvieran residencias dignas de su grandeza. >>⁷⁷¹⁰

... apreciándose que el citado “plan cuadrado”, utilizado como “trazado regulador de poblado Dogon”, aparece regido por la orientación de la cabeza:

<< Su ordenación global es a imagen de un hombre tumbado sobre el suelo con la cabeza hacia el norte. La implantación de las diferentes actividades reenvía a un simbolismo espacio-temporal; el plan cuadrado del territorio expresa la tierra. Después hacia el norte, en la cabeza, se encuentra la forja dedicada al herrero civilizador, al abrigo del consejo donde se toman decisiones influyentes sobre la vida colectiva, y la plaza, lugar de reunión que recuerda al primer campo; los dos polos de la vida del grupo están aquí puestos bajo la tutela del fuego que simboliza el poder. En el centro las casas de familia recubren el pecho y el vientre. Al este y al oeste, las casas redondas como matrices, destinadas a las mujeres en estado de menstruación, representan las manos. Al sur, los altares comunes representan los pies. >>

... y este “modelo arquetípico” ancestral se reproduce tanto a escala urbanística como arquitectónica:

<< En el 'corazón' del poblado, las piedras de pensar el aceite forman un sexo de mujer, cerca del cual debe estar erigido el altar de la fundación, altar fálico, encarnación de las energías cósmicas. Algunas veces por respeto a las mujeres, los Dogon los construyen fuera de los muros. Cada casa toma interiormente este esquema general calcado sobre el plan de la habitación del Ancestro o Herrero civilizador. Esta morada constituye el modelo arquetípico sobre la cual se inscribe toda la trama de la vida social. >>⁷⁷¹¹

⁷⁷⁰⁷ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.211

⁷⁷⁰⁸ RAMÍREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.16

⁷⁷⁰⁹ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.152

⁷⁷¹⁰ RAMÍREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.14

⁷⁷¹¹ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.152

No obstante el arquitectónico / urbanístico ‘cuadrado humano’, concebido entre lo sagrado y lo profano, se utiliza tanto en trazados situados en contextos más primitivos como en los más cultos. Según René Taylor, autor que citamos por su hermético y docto estudio de *El Escorial* (en *Arquitectura y magia*), podemos encontrarlo también en la tradición ‘clásica’ en el *Templo de Villalpando*:

<< (...) la identificación corporal más importante se encuentra en otro lugar: René Taylor ha demostrado que la planta general del Templo de Villalpando, con todos sus pórticos, se adapta perfectamente al esquema del hombre inscrito en el cuadrado y el círculo que ofreció Cesare Cesariano. >>⁷⁷¹²

El cuerpo humano genera una arquitectura antropológica, que en el “poblado dogon” va situando diferentes órganos y miembros simbólicos en una precisa orientación:

<< El trazado director del poblado dogon es a imagen de un hombre tumbado, cabeza al norte. Encima de la cabeza, excéntrico está la forja. Los herreros que manipulan el fuego, casados con las ceramistas, son los marginales temidos por los pobladores. Una plaza les separa de la Togouna, edificio de reunión del consejo donde se transmiten las tradiciones y se toman las decisiones importantes. Sostenido por 8 pilares representando los ancestros, su techo es bajo a fin de impedir las disputas (se golpean la cabeza al levantarse). Las casas familiares recubren senos y vientre. Al final de los brazos abiertos se encuentran las casas redondas de las mujeres menstruantes. Debajo del vientre, la prensa de aceite representa el sexo femenino al lado del cual se eleva el altar-falo de la fundación de la ciudad. A los pies se sitúan los altares comunes. >>⁷⁷¹³

... y, sí en el ancestral “poblado dogon” el “vientre” tiene su correlación arquitectónica, en el vanguardista *Pabellón Philips* de Le Corbusier todo él es un “estómago”, al que el arquitecto y músico Xenakis pondrá música (con Varèse):

<< La carcasa constructiva del Pabellón Philips surge desde la aplicación de unas leyes compositivas y constructivas muy determinadas sobre una intuición primera: el croquis de la botella de Le Corbusier, metamorfoseado en un estómago sobre el que Xenakis se aplica levantando un volumen compuesto de superficies regladas que puedan construirse con placas de hormigón, y cuya geometría inicial responde a las leyes de la música estocástica que ya había aplicado para componer su pieza *Metástasis* de 1953-1954. >>

... utilizando variadas influencias esta espectacular “arquitectura de síntesis”, deviene “cuerpo individual y colectivo” masajeador por los sentidos:

<< (...) el punto central: el Pabellón Philips y el *Poema Electrónico* son, efectivamente, momentos de gran condensación de un tema corbusieriano permanente en toda su carrera: la realización de una arquitectura de síntesis ejemplarizada en la botella.

(...) La combinación botella-tienda-caja mágica es una forma un tanto críptica de hablar del interés fundamental de Le Corbusier por construir edificios pregnantes que contienen todo (...) la caja mágica para el espectáculo espontáneo calculada según las leyes de la acústica visual, equivale, en este sentido y a todos los efectos, a un cuadro purista: es un sabio aparato de masaje, pero no ya de masaje al ojo, sino, gracias a las intervenciones fundamentales de Xenakis y Varèse en el *Poema Electrónico*, y gracias a las enseñanzas de Appia y Dalcroze, un masaje al cuerpo individual y colectivo. >>⁷⁷¹⁴

Conceptualizando la relación micro-macro en diferentes contextos, observamos que la “casa dogon” se traza también con un “esquema del cuerpo humano” equivalente al del poblado ya citado por el mismo Fabre:

<< Como el poblado, la casa dogon es construida bajo el esquema del cuerpo humano. La cocina redonda es la cabeza; la sala de estar es el cuerpo, y a cada lado, las despensas equivalen a los brazos. La puerta representa el sexo, y el vestíbulo las piernas. Las leyendas cuentan que fueron los enanos de manos pegajosas los que concibieron el modelo. >>⁷⁷¹⁵

⁷⁷¹² RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.18

⁷⁷¹³ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.153

⁷⁷¹⁴ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.219

⁷⁷¹⁵ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.153

En relación con los trazados arquitectónicos regulados por el cuerpo humano, tenemos un paradigmático “cuadrado” en relación también con el “círculo” y centrado en el ‘estómago’ / “ombligo”. Asunto referido por Vitruvio en un ‘venerado’ tratado, que no obstante originalmente carecía de imágenes (como nuestra tesis):

<< La atrevida conexión entre la visión matemática, propia de la arquitectura, y la disposición física del cuerpo humano real estuvo favorecida por una importante observación de Vitruvio; un hombre, correctamente proporcionado, con las cuatro extremidades extendidas, encajaría perfectamente en un círculo trazado con un compás cuyo eje estuviera en el ombligo; inmediatamente después menciona la posibilidad de hacer lo mismo con un cuadrado. Sabemos que las copias conservadas del texto de este tratadista no tenían imágenes y fue en la época renacentista cuando se hicieron las primeras tentativas consistentes en ilustrar éste y otros pasajes, introduciendo de paso, según los casos, interesantes variaciones sobre la descripción original. >>

... y el antropomórfico modelo arquitectónico ‘saltará’ finalmente del mundo pagano a la “planta eclesiástica”:

<< Parece que la primera interpretación gráfica de este fragmento se encuentra en el tratado de arquitectura e ingeniería de Francesco di Giorgio Martini, donde puede verse, entre otras cosas, a un hombre joven, de pie, dentro de un cuadrado y de un círculo, en una disposición próxima a lo que parece decir Vitruvio. Conocemos también otros dibujos, copiados de Francesco di Giorgio, en los que el cuerpo humano (¿el cuerpo de Cristo?) está muy claramente inscrito dentro de una planta eclesiástica longitudinal, siguiendo la pauta medieval a la que nos hemos referido más atrás. >>⁷⁷¹⁶

Desde una amplia concepción de la multiculturalidad aparecerán nuevos modelos arquitectónicos interesados por el cuadrado. Recordemos que en la India el *vastu* utiliza un *mandala* subdividido en cuadrados con colores y materias, que nos sirve de referente para citar ahora el milenarismo modelo chino de la “casa calendario” o *mi-tang*:

<< El Emperador es considerado como la unión entre lo alto y lo bajo, como el eje canal de las energías celestes. En este sentido, solamente él ordena el tiempo y el espacio, abre y cierra las puertas de cada estación, permite la fecundidad del suelo, de los aires, de las aguas, del espacio y relaciona las estaciones y las direcciones. Tarda cuatro años en recorrer su imperio y en recibir a sus vasallos. Regula su marcha para encontrarse al este durante el equinoccio de primavera, al sur para el solsticio de verano, al oeste para el equinoccio de otoño y al norte durante el solsticio de invierno. >>⁷⁷¹⁷

La “tradición védica” también milenaria (“tres mil años”) inspira el modelo *Vastu* de vivienda regida por las “leyes del cosmos”:

<< La ciencia del *Vastu*, nacida de la antigua tradición india, estudia la cohesión armónica de las estructuras de la vivienda con las leyes del cosmos, al objeto de crear el ambiente más favorable para el bienestar psicofísico de las personas. Los orígenes del *Vastu* se remontan a la tradición védica, o sea, a los antiguos textos sagrados de la cultura hindú de hace tres mil años. >>⁷⁷¹⁸

La mítica casa del Emperador o “mi-tang” (“casa calendario”) utiliza un “color simbólico unido a su orientación” en sintonía con los “cinco elementos”:

<< La corte que él recibe en cada ocasión respeta el color simbólico unido a su orientación: verde, rojo, blanco, negro. A cada acontecimiento, los cinco cuadrados de los feudos del imperio fluyen hacia la capital a fin de recrear la unidad del espacio total, imagen del orden cósmico.

Relaciones simbólicas unen los cinco elementos de la tradición china con el orden espacio-temporal.>>⁷⁷¹⁹

⁷⁷¹⁶ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.17

⁷⁷¹⁷ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.155

⁷⁷¹⁸ HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.7

⁷⁷¹⁹ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.155

Curiosamente en el yoga de la vivienda encontramos el mismo número de elementos (sólo coincidentes numéricamente) que integran holísticamente el “microcosmos” y el “macrocosmos”:

<< El saber holístico de la antigua India, donde no existe separación entre el microcosmos de la vida del hombre en la tierra y el macrocosmos ligado a los planetas, incluye la construcción y la vivienda dentro de un plan cósmico. Un único hilo conductor mantiene unidos los principios generales. Aparte de la sistematización de la incidencia del sol y de los cinco elementos sobre la disposición de la casa, en la ciencia del Vastu confluyen también algunos aspectos de la astrología y de la numerología. >>⁷⁷²⁰

Además el *mandala* chino de la “casa del calendario” se articula entre el cielo y la tierra, utilizando el “cuadrado” y el círculo:

<< El Mi-Tang o "CASA DEL CALENDARIO" toma en su trazado director las orientaciones y las relaciones simbólicas de la organización del mundo y de la división de la tierra. El cuadrado expresa esta última. Así, la terraza del edificio es un gran cuadrado dividido en cuadrados más pequeños, cada uno en relación con una dirección. Esta terraza soporta un techo de paja, circular como la tierra (con el carácter yin, del número 2 y unido a todos los pares que la escuadra simboliza) soporta el cielo (el carácter yang, del número 3 y une a todos los impares que el compás simboliza).

La casa es una representación perfecta de la "tortuga primordial" sobre el caparazón de la cual se puede leer la subdivisión y el ordenamiento del universo. >>⁷⁷²¹

El *mandala* asociado al yoga de la vivienda es múltiple y variable por definición:

<< El *mandala* del Vastu-Purusha no es un instrumento unívoco, sino que lleva inherente distintas dimensiones temporales: según la perspectiva que se adopte, los significados espacio-temporales (...) cambian y el Vastu-Purusha adopta nombres distintos:

1.- El *Chara Vastu* proporciona indicaciones para la fecha de comienzo de los trabajos de construcción, de colocación de la primera piedra y para la posición de la puerta principal. / 2.- El *Sthira Vastu* es tenido en cuenta para la disposición de los espacios y de las *funciones fijas*. / 3.- El *Nitya Vastu* nos indica cuál debe ser el orden de las actividades durante la jornada. >>⁷⁷²²

El *mandala* chino también es variable (“según las épocas”) y propone un cuadrado central cubierto (“habitación ciega central”), en ‘oposición’ al *mandala vastu* cuyo centro carece de techo (“cuadrado central permanece al descubierto”) y, sin embargo, en relativa afinidad con el conocido arquetipo palladiano de nueve cuadrados inscritos en cuadrado (arquetípico en la Villa Rotonda) también característico del hermético “cuadrado mágico de Saturno”:

<< Según las épocas, cinco o nueve edificios constituyen el Mi-Tang, él mismo siempre perforado por doce aberturas, tres por dirección.

La habitación ciega central está ligada al número 5, unión de la tierra 2 y del cielo 3. Los ocho cuadrados perimetrales se relacionan con los ocho triagramas que desde que se les orienta, "se ven afectados por un valor numérico que sirve de índice a su localización en el espacio-tiempo". La figura del Mi-Tang es el equivalente chino al cuadrado mágico de Saturno, en el que la suma de los números de sus paralelas o de las diagonales siempre es igual a 15. >>⁷⁷²³

Comprobamos que en “la fisiología del Vastu-Purusha” (del arquetipo vivienda-yoga de la India) el “cuadrado central” (“al descubierto”) en el esquema corporal-energético-espiritual corresponde al “ombigo” (también usado como ‘centro’ en diversos tratados de arte-arquitectura occidental, de Vitruvio, Leonardo o Le Corbusier), significativamente considerado “el centro del equilibrio”:

⁷⁷²⁰ HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.7

⁷⁷²¹ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.155

⁷⁷²² HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.58

⁷⁷²³ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.156

<< El sureste, que corresponde al primer *chakra* del Vastu-Purusha, está asociado a las actividades menos vitales, tales como lugares para guardar objetos pesados, mientras que la parte correspondiente al séptimo *chakra* es ideal para la actividad espiritual.

(...) el ombligo está considerado como el centro del equilibrio, el punto de quietud. No en vano el propio Creador ocupa este lugar. En las casas de unas ciertas dimensiones, este cuadrado central permanece al descubierto.

La figura indica dónde están dispuestos los siete *chakras*, como diferentes calidades de energía en el edificio. El *mandala* del Vastu-Purusha proporciona, por tanto, un complejo instrumento de representación y de caracterización del espacio. >>⁷⁷²⁴

Fabre precisa los colores asociativos del *mandala* chino *Mi-Tang*:

<< La tradición simbólica china asocia a cada una de las edificaciones del "Mi-Tang" o CASA CALENDARIO, un tiempo, un elemento y un color a los cuales se asocian una orientación y una cifra del cuadrado mágico. El Emperador chino abría simbólicamente las puertas de las estaciones para su entrada en cada uno de los cinco sectores de su palacio. N° 1 = agua, invierno, negro. / N° 9 = fuego, verano, rojo. / N° 3 = madera, primavera, verde. / N° 7 = metal, otoño, blanco. / N° 5 = tierra, entretiempo, amarillo.>>⁷⁷²⁵

También los colores tienen asociaciones para él "yo" en evolución, tal como se entiende en el contemporáneo y occidental "proyecto de la conciencia humana" de Wilber, inspirado por el *Spiral Dynamics* de Beck y Cowan". Y si el rojo corresponde en el *Mi-Tang* al fuego, con Wilber el "yo" / rojo aparece reiterado, "egocéntrico":

<< 3. Rojo: *Dioses de poder*. Comienzo de la emergencia de un yo ajeno a la tribu; poderoso, impulsivo, egocéntrico y heroico. (...) Fundamento de los *imperios feudales* (el poder y la gloria). (...) El yo campa a sus anchas sin cortapisas de ningún tipo.

Se halla presente en el rebelde sin causa, la mentalidad fronteriza, (...) las estrellas del rock, (...) (20 % de la población y 5% del poder.)>>⁷⁷²⁶

Retomando la relación antropometría / antropología / arquitectura, nos acercamos al período de la Segunda Guerra Mundial para comprobar que en un occidental y paradigmático 'manifiesto' se define el *modulor* como "el instrumento de medida tomado de la estatura humana":

<< Los dibujos y cálculos del *modulor* datan de los años 1942-1945, aunque no fueron publicados como libro hasta cinco años más tarde. (...) Lo más próximo a una definición sumaria que hay en su libro es lo siguiente: "El *modulor* es un instrumento de medida tomado de la estatura humana y de la matemática. Un hombre con el brazo levantado suministra en tres puntos determinados de la ocupación del espacio — el pie, el plexo solar, la cabeza, la extremidad de los dedos con el brazo levantado- tres intervalos que engendran una serie de sección de oro, llamada de Fibonacci." >>

... aquí el centro-ombligo, el cuadrado y el círculo quedan integrados en el cuerpo-*modulor* de Le Corbusier que actualiza "referencias tradicionales":

<< (...) quiso elaborar una especie de regla para el diseño, de valor universal, y que estuviera basada en la proporción corporal: el centro se situaba en el ombligo, como en la interpretación de Vitruvio que había hecho Cesariano; también se conservan algunos dibujos en los que Le Corbusier inscribió a ese hombre-base dentro de un círculo y un cuadrado, y uno de ellos, menos claramente derivado de los modelos renacentistas, fue incluido en el libro. No cabe dudar, pues, de que conocía y trataba de actualizar estas referencias tradicionales. >>⁷⁷²⁷

⁷⁷²⁴ HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.57

⁷⁷²⁵ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.155

⁷⁷²⁶ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.26

⁷⁷²⁷ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.42

Sí en el *modulor* Le Corbusier inscribe a un humano dentro de un cuadrado-círculo, en el *Pabellón Philips* lo inscribe en una experiencia integral de neta orientación multicultural:

<< Jean Petit se ocupó de localizar las imágenes que Le Corbusier iba anotando en sus Carnets indios, mientras que Philippe Agostini las rodaba en 16 milímetros. (...) El Poema Electrónico tenía la siguiente estructura visual:

“*Secuencia 1*, del segundo 0 al 60. Génesis: Los signos: el toro, la cabeza de Miguel Angel, una mujer se despierta.

Secuencia 2, del segundo 61 al 120. De la Materia y el Espíritu: Cráneos, conchas, piñas, cuatro sabios, cabeza de nativo del Congo, cabeza maorí, hombre mayogo, muchacha mangbetu, mujer acostada de Courbet, arte ático, arte sumerio, Egipto, la Dama de Elche, máscara de César, arte celta, esqueleto de hombre y de dinosaurio, cabeza y manos de mono, búfalos, máscaras esquimales, la Venus de Milo, arte de Ceilán, arte de Siberia, arte de Ceilán. >>

... interesándonos para nuestro discurso la *Secuencia 4* del *Poema Electrónico*, por sus referencias a Buda:

<< *Secuencia 3*, del segundo 121 al 204. De las Profundidades al Alba: Ojos de búho, (...) Virgen de los Dolores.

Secuencia 4, del segundo 205 al 240. Los Dioses hechos por los Hombres: Isla de Pascua, cabeza Ankor, concha, Buda, conchas, siglo griego, arte negro, Buda, manos de Buda, Isla de Pascua.

Secuencia 5, del segundo 241 al 300. Así florece la Civilización: La muchedumbre, ingeniero atómico, (...) los cómicos: Charlot, así como Laurel y Hardy, la inauguración de la fábrica, bombarderos, cohete radar, cohete y luna, inquietos mirando, explosiones nucleares, la madeja enmarañada. >>⁷⁷²⁸

Pero Buda (iluminado bajo el árbol de la sabiduría) es más que una parte del luminoso espectáculo *Phillips*, en el que el yo es abrumado por las imágenes. En el zen, sin embargo, el yo queda ‘abrumado’ por unas palabras magistrales que siguen interesando a la nueva *psicología de la conciencia unitaria*:

<< Las disciplinas y técnicas empleadas por el Zen son el *mondo* y el *koan*. El primero consiste en una conversación entre maestro y discípulo que se desarrolla mediante preguntas y respuestas, que más parece tratarse de un acertijo sin sentido que de un diálogo. La utilización de preguntas paradójicas y analógicas, así como respuestas aparentemente sin sentido, tienen como finalidad conducir al discípulo a la esencia de las cosas y de los seres, y de obligarle a dejar a un lado el pensamiento lógico-lineal-racional propio del hemisferio cerebral izquierdo, para activar el pensamiento intuitivo que se ubica en el hemisferio derecho. >>

... y con la práctica espiritual del *mondo* y del *koan* la técnica del ‘cortocircuito’ (‘otro’ *Poema Electrónico*) se introduce en el intelecto egótico:

<< Así, al evitar el proceso conceptual intelectual que tiende a observar el objeto, se alcanza el nivel de la experiencia que conduce a la esencia, al ser. Con el *mondo* se pretende que el discípulo tome conciencia de que la pura conceptualización -cuando no se utiliza adecuadamente, es decir, cuando no se aferra el hombre a este modo de conocimiento- separa al individuo de sí mismo impidiéndole con ello el contacto con la propia experiencia. Un ejemplo que ilustra esta técnica es el siguiente: el alumno pregunta al maestro: “¿Qué es Buda?” a lo que el maestro responde: “El gato va subiendo por el árbol”, el discípulo dice al maestro: “No comprendo tu respuesta” y el maestro responde: “Anda y pregúntaselo al árbol”. >>⁷⁷²⁹

Siglos después el interrogante sigue activo aunque el objeto cambie. El “pregúntaselo al árbol” puede aplicarse al *Ideal Home* de Londres de 1938-1939 que “finalizaba en un pabellón atravesado por un árbol”, apto incluso para escuchar desde la “oreja” (y el ojo) atravesados por la iluminación. Sonidos de palabras o músicas de Xenakis y Varèse que en el *Pabellón Philips*, utilizando ciertos “resonadores” relacionados con las “prolongaciones de las unidades-cuerpo”, podrían sacar ‘casi’ espiritualmente a “los espectadores fuera de su introspección” (quizás egótica):

⁷⁷²⁸ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.214

⁷⁷²⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.115

<< En el Pabellón Philips, cada espectador desempeña un papel muy similar al que tiene cada plano o velo en el esquema formal de Xenakis. Cada espectador construye en su cuerpo una sección del volumen de aire sonoro que se mueve en el interior del pabellón al ser atravesado su propio cuerpo por los "cuerpos sonoros" de Varèse, de modo similar a como en el pabellón de Londres el ojo y la oreja son atravesados por los rayos solares que definen la sección del edificio, sin embargo, como funcionamiento puro más que como forma. De un resonador, finalmente, lo que interesa es por encima de todo su comportamiento, que reduce en primer lugar su material y en segundo su forma a extensiones o prolongaciones de las unidades-cuerpo o los espectadores, fuera de su introspección. >>⁷⁷³⁰

No obstante, la práctica introspectiva (“reflexionar y profundizar individualmente”) también forma parte de la disciplina zen del *koan*:

<< La segunda disciplina, el *koan*, consiste en una afirmación que el maestro plantea al alumno en la que éste deberá reflexionar y profundizar individualmente. Esta técnica tiene un objetivo claramente definido, que es el despertar la duda y llevarla hasta sus límites más remotos. Un ejemplo de *koan* es el siguiente: “¿Puedes escuchar el sonido que produce una mano cuando aplaudes? Si puedes hacerlo, ¿me lo puedes hacer oír a mi también?” >>

... la “duda” ‘cartesiana’ se lleva más lejos gracias al *koan*, hasta “dejar morir el ego” (como la tesis de Ceberio):

<< De esta manera el maestro trata de liberar la mente del alumno de la esclavitud del pensamiento lógico y le conduce al uso de la intuición. En otras palabras, la comprensión intuitiva del "sí mismo", al penetrar en la naturaleza del Ser y de las diferentes formas existentes, conduce a la experiencia del *satori* que, contemplado como la más plena experiencia mística que el hombre es capaz de experimentar, constituye el camino que conduce a la iluminación (*samadhi o moksa*). Para lograr ésta es imperativo trascender las fronteras del egocentrismo, así como el mundo de las dicotomías, que expresado en términos orientales no es otra cosa más que dejar morir al ego.>>⁷⁷³¹

Después de este ‘desorden’ metodológico / transcendental del *zen*, pasamos a valorar la “vuelta al orden” de Le Corbusier que, reiteradamente, se interesa por Oriente, haciéndolo explícito desde su juvenil viaje a su conclusivo trabajo en Chandigarh (quizá un antecedente de nuestro espiritual acercamiento contemporáneo hasta Auroville):

<< (...) un cierto despunte clasicista (aunque no siempre conservador) se detecta también en otros artistas de su época. Algún día se estudiará a fondo esa especie de renovada “vuelta al orden”, después de la Segunda Guerra Mundial, que habría llevado hacia la tradición a creadores tan distintos como Dalí, Picasso y el mismo Le Corbusier (tal como lo prueba el *modulor*). (...) ¿Es el brazo levantado con la mano extendida de este modelo de perfección una traición del inconsciente, un síntoma revelador de sus pasados coqueteos con el régimen de Vichy? >>

No obstante incluso Le Corbusier se convierte en inconsciente mutante / “alquimista”, apareciendo cierto desorden incluso en el cuerpo arquetípico del *modulor*, que para Ramírez sugiere ciertos aspectos oscuros (casi surrealistas) aunque no tan espectaculares como el oscuro interior del ‘futuro’ *Pabellón Philips*:

<< Parece difícil que no lo asociemos (sin querer) con el saludo fascista. Se diría que esa extremidad, mutilada simbólicamente, monumentalizada, aparecerá luego (semitravestida con las evocaciones de las palomas de Picasso) en la “mano abierta” (nunca el puño cerrado) de Chandigarh. Qué prodigioso alquimista de las ideas y de las formas fue Le Corbusier. Es conmovedor comprobar cómo el cuerpo y sus lenguajes podían justificar sus invenciones más geniales sin dejar de revelar también, de modo subliminal, los aspectos oscuros de su propia biografía. >>⁷⁷³²

Siguiendo el recorrido interior del oscuro *Pabellón Philips*, valoramos las secuencias finales dedicadas a la “armonía” y al “Mundo” en las que aparecen imágenes

⁷⁷³⁰ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.231

⁷⁷³¹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.115

⁷⁷³² RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.44

relacionadas con el *Modulor* (ahora citado con mayúscula) y con el monumento a “la mano abierta, el capitolio de Chandigarh”, concluyendo con unos cuerpos ‘proyectados al futuro’ (“bebés”) en musical movimiento:

<< *Secuencia 6*, del segundo 301 al 360. Armonía: El entramado ordenado de la Torre Eiffel, elementos diversos y piezas mecánicas, galaxia, eclipses solares, llamas solares, los cómicos: Laurel y Hardy, dos enamorados en un banco, dos enamorados abrazándose, los bebés.

Secuencia 7, del segundo 361 al 480. Para Todo el Mundo: Los cuatro rascacielos de París, la ciudad hirsuta: Nueva York, la ciudad radiante de Marsella y Nantes, la casa de Chaux aux Indes, *Nautilus* y *Modulor*, rascacielos de Argel, muro hirsuto, ciudad hirsuta, muro aparejado, plano de París, urbanismo de Argel, las rutas de Europa, juegos de dos niños, la mano abierta, el capitolio de Chandigarh, una mujer, un chiquillo, un muchacho, niños vagabundos, un camino en el barro, el ballet de bebés. Fin. >>

... las ausencias de Le Corbusier (en la India) y las presencias del “arquitecto-músico” Xenakis conformaron el resultado final:

<< El Pabellón Philips es, por encima de todo, un contenedor del espectáculo constituido por el Museo Mundial de las Imágenes y por la acústica solidificada de Varèse (...) tras la definitiva intervención de su colaborador, el arquitecto-músico Iannis Xenakis, que fue el que desarrolló la geometría final del edificio al detalle debido a las ausencias de Le Corbusier del estudio parisino y sus compromisos en la India, el edificio se convirtió en un caparazón matemático cuya geometría respondía a los glisandos geométricos de la notación musical que Xenakis venía desarrollando. >>⁷⁷³³

Y la redención (“salvarle del desastre”) toma cuerpo (con “reunificación sensorial”) en este “arquetipo de la botella - tienda - cabaña” mediante “el arte y la cultura del hombre real”. Nos parece interesante que Quesada lo denomine “del cualquiera”, en esencia un anonimato, aquí paradigma de la negación egótica:

<< (...) el Pabellón Philips era una máquina de reunificación sensorial, de masaje coordinado catártico de masas, de redención del desastre contemporáneo en forma de *néctar embotellado*. (...) serán el arte y la cultura del *homme réel*, del cualquiera, los únicos instrumentos que puedan salvarle del desastre. (...) la labor de Iannis Xenakis sobre los primeros croquis de la botella de Le Corbusier desemboca en una variación “xenaquiiana” (los glisandos musicales y matemáticos aplicados a las formas arquitectónicas) de un tema “corbuseriano” (el arquetipo de la botella-tienda-cabaña). >>⁷⁷³⁴

Este “arquetipo” Le Corbusier integraría el “cuerpo humano”, desde aquello que Ramírez denomina *El gesto inconsciente del modulor*, como parte de un concepto arquitectónico de “esculturas transitables”:

<< Le Corbusier, uno de los padres de la modernidad, y un enemigo formal de la pervivencia del eclecticismo y del sistema vitruviano, tal como éste era enseñado en las escuelas de Bellas Artes. (...) La influencia de algunos grandes artistas del siglo XX, y muy especialmente la de Picasso, estimuló en Le Corbusier la tendencia a concebir sus grandes proyectos como si se tratara, casi, de “esculturas transitables”. Es interesante constatar que el cuerpo humano actuó, al igual que había sucedido en el periodo barroco, como una especie de mediador. >>⁷⁷³⁵

El *Pabellón Philips* aparece dotado de ciertos ‘ecos’ corporales del *Modulor*, integrados en un pictórico *álbum-escenario*:

<< El *Poema Electrónico* (...) surge desde la idea inicial de realizar una biblioteca mundial visual y sonora dentro de la botella que muestre la historia del mundo desde sus orígenes hasta la reconstrucción posterior a la Segunda Guerra Mundial (...) Sobre esta idea inicial, Le Corbusier aplica el *escenario*, de un modo tan férreo como aplicaba los trazados reguladores, las series roja o azul del *Modulor* o la *Grille Ciam*. Este *álbum-escenario* estaba organizado mediante columnas verticales y medido en tiempos escritos en las bandas horizontales. >>

... funcionando como una “especie de mediador” entre el “fragmento” y la “totalidad”:

⁷⁷³³ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.215

⁷⁷³⁴ *Ibidem*.

⁷⁷³⁵ RAMÍREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p. 40

<< Y al igual que el cuadro purista no era nunca un fragmento, sino una totalidad, el *Poema Electrónico* del Pabellón Philips también aspira a serlo, y no sólo una totalidad visual, sino de todo orden, una auténtica reunificación sensorial que aplica el principio purista de la "concordancia vibratoria" a todos los elementos constitutivos: a la forma de la carcasa, a la imagen y a la música. >>⁷⁷³⁶

La artística integración de las propiedades deviene total y la “digestión” sensorial se realiza en un “estómago” arquitectónico con multitud de cuerpos en devenir y que ha sido configurado a modo de tecnológica tienda india formalmente sofisticada (“paraboloides hiperbólicos”):

<< Esta obra de arte total integra las propiedades de color, sonido, luz y música en la arquitectura. Un espectáculo de experiencias sensoriales que no marca distancias con el espectador. (...) como si fuera un estómago, por las que la gente entra y sale para exponerse a un proceso de digestión de 480 segundos: *Le Poème Electronique*. Un bombardeo de color, voces e imágenes, mediante un sofisticado aparataje técnico, bajo una cáscara de hormigón. Una tienda apache construida con losas alabeadas de hormigón prefabricado de cinco centímetros de espesor, tensadas por una fina red de cables que reglan los paraboloides hiperbólicos. >>⁷⁷³⁷

El exotismo nos permite ‘saltar’ de la “tienda apache” al templo en Egipto, mediando un concepto del cuerpo “humano” integral e intemporal, que ‘indirectamente’ también interesaría al *modulor* de Le Corbusier:

<< Schwaller de Lubicz, egiptólogo autor de trabajos fundamentales sobre la civilización egipcia escribe en su libro *Le Temple de l'Homme*: “El humano es la medida, es el atlas sobre el cual se integran, vitalmente, las fuerzas del cielo astronómico y sus influencias, siendo el laboratorio de los milagros del mundo”. >>⁷⁷³⁸

El “egiptólogo” plantea una conceptualización del cuerpo-templo (“El templo en el hombre”) con una dimensión de “armonía cósmica” (cuya “Conciencia” también interesará al movimiento *new age*) entre la “Naturaleza” (con mayúsculas) y el “espíritu”, que deviene integral para el hombre (“no son más que Uno”):

<< (...) “el hombre es de la Naturaleza; (...) y la Naturaleza y el hombre no son más que Uno”. (...) El hombre se identifica con la Naturaleza, y toda “creación del espíritu” (comprendiendo el pensamiento humano), que no es el ensamblaje de partes existentes, es el resultado de un estado de Conciencia que permite la relación entre las cualidades y las posibilidades del Universo por una parte, y su resumen orgánico en el individuo por otra parte.

El hombre es la individualización de todas las funciones, afinidades y poderes del Universo; y la Conciencia es la Medida de la individualización, quedando actual lo que es virtual en la armonía cósmica. >>⁷⁷³⁹

Este texto fundamental aparece citado por otros autores:

<< Las orientaciones espacio-temporales: “Estos ejes son los canales de influencia que vienen a jugar su papel de animador de esta arquitectura viviente... El fiel que llega a este edificio, sentirá el efecto de esta oculta influencia, como la vegetación siente las influencias del magnetismo telúrico. “ Schwaller de Lubicz, *El Templo en el hombre*. >>⁷⁷⁴⁰

... y la arquitectura histórica deviene “Unidad” plenamente espiritual (no confundir con la religión ‘convencional’) cuando la “Conciencia” descubre el *templo en el hombre*-Microcosmos y la sabiduría de los “Santuarios”:

⁷⁷³⁶ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.221

⁷⁷³⁷ PUENTE Moisés, *Pabellones de exposición. 100 años*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.135

⁷⁷³⁸ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.151

⁷⁷³⁹ SCHALLER DE LUBICZ R.A. *Le temple dans l'homme*, Dervy-Libres, París, 1982, p.134

⁷⁷⁴⁰ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.147

<< El hombre es el Microcosmos, la Consciencia es el *Templo en el hombre*. La individualización a materializado en el organismo las “funciones de la sabiduría“ separando el Pensamiento creador en el Tiempo y el Espacio; la Consciencia debe unificarlos de nuevo. Así la Consciencia –el Templo en el hombre- viene del conocimiento de los elementos de la sabiduría, es decir de los Santuarios, después del conocimiento de que la espiritualidad les une. Por otra parte hay conocimiento de la Unidad; la inteligencia del “mortal”, que separa erróneamente, y la Inteligencia de la permanencia, que unifica. >>⁷⁷⁴¹

También la arquitectura histórica (y la vivienda) se sitúa entre las energías de cielo y tierra, donde el “hombre de pie” funciona a modo de “axis-mundi”:

<< Un hombre de pie, antes incluso de orientarse, tiene un eje. Así tomará espacialmente seis referentes: lo alto, lo bajo y las cuatro direcciones cardinales.

Su construcción es a su imagen. Axializar su casa, es determinar el lugar justo del encuentro de las fuerzas de lo bajo y de lo alto, es recrear la coherencia inicial e íntima de los nutrientes oscuros y las aspiraciones celestes; es reconocer su lugar, lo que los Antiguos llamaban el pilar del mundo o “axis-mundi”. (...) Es por lo que su hábitat, ante todo, debe cristalizar alrededor de un eje, e inscribirse en el corazón del cosmos. >>⁷⁷⁴²

“Entre cielo y tierra” también se sitúa cierto arte contemporáneo, aquel donde la “experiencia esencial se produce en el interior” aunque esté en medio de la naturaleza:

<< *Lightning Field* mide una milla (1,609 kilómetros) por 1,006 kilómetros.

Contiene 400 postes de acero inoxidable extremadamente pulidos con los extremos firmes y puntiagudos. (...)

La experiencia esencial se produce en el interior de *Lightning Field*.

Cada hilera de una milla de longitud contiene 25 postes y adopta la dirección este-oeste. Cada hilera de un kilómetro contiene 16 postes y adopta la dirección norte-sur.

Dado que la relación cielo-tierra es crucial en la obra, no tiene sentido observar *Lightning Field* desde el cielo. >>⁷⁷⁴³

La orientación puede ser vertical pero también horizontal, así la doble orientación norte-sur / este-oeste en el arte contemporáneo de Walter de Maria se limita al este-oeste (“dirección marca el amanecer”) en ‘la iglesia’:

<< La iglesia abacial del *Mont Saint-Michel* en Francia esta orientada en el eje de 26 grados norte en relación al paralelo. Esta dirección marca el amanecer en dos fiestas: la del 8 de mayo, tradicionalmente el San Miguel de Primavera, y la del 6 de agosto, fiesta de la Transfiguración. >>⁷⁷⁴⁴

Aunque la orientación horizontal “en el templo faraónico” tiene una “indicación precisada” (y en otras culturas aparecen orientaciones diferenciadas), en el cristianismo la orientación es flexible (“cambia a través de las estaciones”) pero “hacia el sol de levante”:

<< La orientación tiene una importancia capital para la vida sobre la tierra, puesto que los astros rigen su existencia. El culto crístico es un culto solar; es por lo que las catedrales tienen la cabecera orientada hacia el sol de levante. Pero no se las encontrará nunca orientadas rigurosamente Este-Oeste, por la razón de que mientras el polo Norte se encuentra relativamente fijo; pero la línea Este-Oeste, de la Cruz de orientación, cambia a través de las estaciones. Una dirección Este-Oeste, fija, es puramente teórica. En el templo faraónico la observación de la orientación tendrá una indicación precisada por su significación.>>⁷⁷⁴⁵

⁷⁷⁴¹ SCHALLER DE LUBICZ R.A. *Le temple dans l'homme*, Dervy-Libres, París, 1982, p.135

⁷⁷⁴² FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.148

⁷⁷⁴³ MARIA Walter de, *Algunos hechos, notas, datos, informaciones estadísticas y afirmaciones*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.155

⁷⁷⁴⁴ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.149

⁷⁷⁴⁵ SCHALLER DE LUBICZ R.A. *Le temple dans l'homme*, Dervy-Libres, París, 1982, p.133

La orientación vertical (“fuerzas de lo alto”) *entre la Tierra y el Cielo* es heterogénea en las diferentes tradiciones espirituales:

<< Diversas tradiciones expresan la fijación por las fuerzas de lo alto de las energías tónicas a través de flechas descendentes: las de Apolo matan a la serpiente Python en el santuario de Delphos, y San Miguel Arcángel aquí representado en el Monte San-Miguel, mata al dragón con una lanza. >>⁷⁷⁴⁶

El cruce de direcciones se asocia al “crucero” y al “crucificado” en las “iglesias medievales”, donde el cuerpo deviene arquitectura sagrada:

<< (...) la forma normal de muchas iglesias medievales sea la de una estructura longitudinal a la cual se añadían la “cabecera” semicircular y un “crucero”, todo lo cual representaba el cuerpo completo del crucificado, con los brazos extendidos. Era ésta en lo esencial una semejanza figurativa, pero no dejaba por ello de tener otras implicaciones de carácter matemático y simbólico: como la forma general de aquellas iglesias no habría sido perceptible más que desde una imposible contemplación aérea, era importante que las proporciones generales del edificio (es decir, las relaciones entre longitud, anchura y altura) concordaran de alguna manera con las del cuerpo humano al que supuestamente aludían. La arquitectura era *como un cuerpo* (...) >>⁷⁷⁴⁷

Este concepto de cruce de orientaciones tiene una literal transcripción con “las dos orientaciones espirituales del templo” que Fabre relaciona con “los dos ejes, polar y solar” y que estudia comparativamente en los egipcios, cristianos y en otras culturas que, aunque diferentes, comparten una concepción ‘religiosa’ donde “todo acto religa el orden cósmico”:

<< Una vez anclado verticalmente, el Templo debe hacerlo horizontalmente. Así penetra en el tiempo: numerosas tradiciones eligen una orientación (del latín *oriens*: que se eleva), un dato en afinidad con el principio venerado. Los Egipcios fijan un oriente lunar, solar o siríaco. Los Asirios se orientan hacia Venus. En cuanto a los cristianos, determinan la orientación en función del punto donde amanece el día de la fiesta del santo protector elegido. De este horizonte nacen todas las orientaciones secundarias de la edificación. (...)

Los dos ejes, polar y solar, constituyen por tanto los “fijadores” de intenciones espirituales. En una sociedad tradicional, todo acto religa el orden cósmico. >>⁷⁷⁴⁸

Precisamente este concepto arquitectónico-espiritual de cruce tendría cierta equivalencia con “el saber transversal” que propone Manzini, desde el diseño transversal-integrador interesado por los “recorridos del proyecto”:

<< Que el observador sea parte integrante del sistema considerado es uno de los puntos cardinales de la ciencia contemporánea, de donde ha partido una reflexión sobre la complejidad que se ha ido extendiendo por todos los niveles del conocimiento, desde los sistemas biológicos a los sociales. Este descubrimiento de la complejidad lleva a considerar con ojos nuevos cuestiones que antes eran afrontadas con el filtro de modelos simples y simplificadores: una nueva atmósfera en la que la praxis del proyectista puede ser considerada (...) hace falta que el proyectista ante todo sepa o intuya (...) >>

... de aquí deriva una dinámica evolutiva la del “saber del saber” carente de circularidad viciosa, que interactivamente nos proponen Manzini-Morin:

<< Justamente aquí está el fundamento específico del saber transversal: individuar a los interlocutores y conseguir la comunicación requiere una particular forma de organización del saber que, parafraseando a Edgar Morin, podría definirse como un “saber del saber”: saber quién sabe qué, saber qué puede ser interesante de lo que uno sabe y conseguir establecer la comunicación.>>⁷⁷⁴⁹

Una sabiduría intemporal que atraviesa diferentes culturas incidiendo sobre el concepto que Hachs define como *yoga de la vivienda* “según los dictados del *Vastu*” regidos por un “esquema cosmogónico” que aprovecha la energía vital y sutil:

⁷⁷⁴⁶ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.148

⁷⁷⁴⁷ RAMIREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.16

⁷⁷⁴⁸ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.152

⁷⁷⁴⁹ MANZINI Ezio, *La materia de la invención - Materiales y proyectos*, Ceac, Barcelona, 1993, p.54

<< (...) se ponen de relieve los principios que rigen el juego de fuerzas de la Naturaleza, (...) es posible deducir la correcta disposición de la parcela, de los cimientos, (...) de las habitaciones, de los muebles (...) dentro de la lógica de este esquema cosmogónico.

El propósito (...) construir, modificar y decorar casas y otros tipos de edificios saturándolos de energía sutil. El edificio construido según los dictados del Vastu aprovecha al máximo esta energía vital que de lo contrario podría verse obstaculizada por un proyecto inadecuado. >>

... y las orientales “indicaciones del *Vastu*” estudiadas por un arquitecto occidental, se integran con los principios occidentales de la “bioconstrucción”:

<< (...) necesidad de aplicar estos antiguos conocimientos a la sociedad occidental actual, se ha hecho necesario complementar las indicaciones del Vastu con un compendio de bioconstrucción, que trata de forma especial las distintas necesidades del constructor moderno. (...) tendremos la posibilidad de mejorar nuestras condiciones de vida y nuestro nivel energético.

El autor, reputado arquitecto y estudioso de las disciplinas orientales, ha sabido presentar (...) con el fin de que pueda ser utilizada de forma práctica en nuestros días, para construir o modificar los edificios y decorar los ambientes en que vivimos en armonía con las energías positivas de las leyes naturales. >>⁷⁷⁵⁰

Como en el *Vastu* de la India, el cuerpo inspira la arquitectura sagrada occidental (espiritualmente originaria del Oriente ‘próximo’):

<< El mundo cristiano encontró razones para vincular el cuerpo humano con la arquitectura recurriendo a diversos pasajes de las Sagradas Escrituras. Uno de ellos en particular llegó a producir consecuencias extraordinarias en el curso de la historia: Jesús es llevado ante el Sanedrín, y alguien formula una de las más graves acusaciones. “Este dijo: Puedo derribar el Templo de Dios, y en tres días reedificarlo” (Mt. 26, 61). >>

... al utilizar la “metáfora” arquitectónica-lingüística introduce curiosas erratas históricas (destrucción y reconstrucción) desde una literal valoración de una conceptual similitud-identidad del cuerpo-templo:

<< Los comentaristas coincidieron en señalar que Cristo se refería a la resurrección de su propio cuerpo, pero la simple enunciación de esa metáfora arquitectónica implicaba aceptar la idea de que existía algún tipo de similitud (visual, estructural o proporcional) entre el cuerpo del Salvador y el Templo real de Jerusalén. >>⁷⁷⁵¹

Aunque no manifiestamente espiritual el *Pabellón Philips* Le Corbusier se sitúa entre la magia (“caja mágica”) y la mística multicultural (*boîte a miracles* y *Kaaba* islámica), una “síntesis” entre el espectáculo total y la catedral:

<< Le Corbusier dio por vez primera una definición de la caja mágica en un congreso sobre arquitectura y dramaturgia celebrado en la Sorbona de París en 1948 (...) describe la *boîte à miracles* como un gran cubo vacío que contiene todo lo que el espectador pueda desear. (...) en el Congreso CIAM VIII de Hoddesdon de 1951, repite literalmente su discurso de París, (...) añadiendo un dibujito de la caja mágica que recuerda mucho la Kaaba islámica, por lo que las filiaciones religiosas resultan inmediatas. (...) el discurso sobre la caja mágica es intercambiable en ambos eventos, un congreso de teatro y otro de arquitectura (...) Le Corbusier ofrece como solución a los problemas de la arquitectura y el arte mundial su caja mágica, el espectáculo arquitectónico de síntesis. >>⁷⁷⁵²

Una “síntesis” en cierto modo un término sinónimo de la unidad ‘total’ de la arquitectura-gruta en Kiesler, tan hermética como la *Kaaba* o la arquitectura ‘total’ (también en “continuidad”) del *Pabellón Phillips* de Le Corbusier y Xenakis:

<< “La *Endless House* se llama así porque todos los lados se unen sin solución de continuidad” Frederick Kiesler: *Inside the Endless House*, Nueva York, 1964, pág. 566. >>⁷⁷⁵³

⁷⁷⁵⁰ HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002, p.8

⁷⁷⁵¹ RAMÍREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.15

⁷⁷⁵² QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.186

⁷⁷⁵³ BOGNER Dieter, *Endless House*, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 222 *Spirals*, p.100

El *Pabellón Philips* se inspira en el espectáculo sensorial “sintético” ofrecido por la “catedral gótica”, mediando ciertos ceremoniales sacerdotales-profanos que llevan a la disolución de la materialidad por fusión en un proyecto integral envolvente:

<< (...) el pabellón, al contrario de la catedral, ni muestra interés alguno por ser un entramado constructivo (...) lo que le interesa al introducir una catedral gótica dentro de este embrión no identificado es la catedral como espectáculo, (...) como acontecimiento sensorial sintético producido por la música del órgano y el coro, por el color y la capacidad narrativa de las vidrieras, por el juego rítmico de los elementos y, no hay que olvidarlo, por las relaciones catárticas que se establecen en la catedral entre estos elementos plásticos, los feligreses-espectadores y el maestro de ceremonias-sacerdote. >>

... y consecuentemente su contenido audiovisual también deviene sagrado, “diluyendo su materia” para la “eliminación de los límites físicos del pabellón”, que en la mística implicaría la unión suprema con la divinidad, ‘casi’ como “reza el texto sobre el *espace indicible*”:

<< El *Poema Electrónico*, un espectáculo audiovisual de ocho minutos de duración, consistía en la proyección simultánea de un documento cinematográfico sobre el interior de las paredes, ideado por Le Corbusier, junto a la proyección de la música electrónica compuesta por Varèse (...) El objetivo no era otro que la eliminación de los límites físicos del pabellón, de sus paredes, haciendo del conjunto un interior puro sin exterior material alguno, es decir, diluyendo su materia constitutiva y constructiva en impresiones sensoriales, tal y como reza el texto sobre el *espace indicible*, redactado por Le Corbusier en 1945. >>⁷⁷⁵⁴

De hecho el devenir sonoro incide sobre el espacio que “debía verse” “como una catedral”, tal como consta en un pasaje contenido en el documento editado por la empresa Philips sobre el *Poema Electrónico* que firma W. Tak, el ingeniero de sonido:

<< “Los espectadores debían tener la impresión de que varias fuentes de sonido estaban en movimiento a su alrededor, subiendo y bajando, acercándose y alejándose, y sobre todo el espacio en el que tenía lugar debía verse al mismo tiempo como estrecho y ‘seco’ o como una catedral”. >>⁷⁷⁵⁵

En este sentido la mágica catedral audiovisual de Le Corbusier parece continuar la sabiduría perenne de los antiguos constructores de una arquitectura sagrada, cuyo “modelo interior” era el hombre naturalmente conectado al universo:

<< Los Antiguos comprendían la arquitectura como la imagen revelada de una arquitectura natural e invisible. El templo egipcio, la catedral gótica, el templo maya emergían de los planos sutiles manifestándose sobre el plano físico. (...) El modelo interior al que se referían los constructores era el hombre mismo que fue concebido a imagen del universo. >>⁷⁷⁵⁶

El *Pabellón Philips* con la intervención de Edgar Varèse deviene “espacio musical corpóreo” paradójicamente impregnado de naturaleza (en un espacio cerrado), mediando “sonidos concretos, es decir, tomados de la realidad”:

<< El *Poema Electrónico* era una música completamente electrónica, realizada en cinta magnetofónica a cuatro pistas, con sonidos reales tomados directamente de sus fuentes y algunos generados electrónicamente. (...) Los sonidos concretos, es decir, tomados de la realidad, eran cuerdas de piano, chimeneas y campanas, gongs eclesiásticos, sirenas, voz humana femenina que declama *Oh God!* sola o en coro, sonidos de percusión y de fábricas tratados con filtros, osciladores electrónicos, etcétera. >>

... Algunos estudiosos consideran que Le Corbusier “dio completa libertad a Varèse”, incluso parece posible una lectura del *Poema Electrónico* como “símil con la ceremonia religiosa” en la que el ego queda finalmente liberado / trascendido al superar la coactiva “voluntad” (“completa libertad”):

<< Le Corbusier dio completa libertad a Varèse, incluso le sugirió -una clave para comprender el resultado final- que la música podría comportarse como: “(...) una presencia alrededor de un hombre

⁷⁷⁵⁴ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.210

⁷⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁷⁵⁶ FABRE Jean-Charles, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987, p.151

leyendo, por ejemplo, un libro o un poema cualquiera, y cuya oreja escucha los sonidos circundantes (...)"

La imagen del hombre leyendo nos lleva de nuevo a la catedral, donde los feligreses leen las vidrieras como si fueran libros. En el libro de Petit se analiza el papel desempeñado por el público en el Pabellón Philips haciendo un velado símil con la ceremonia religiosa; el hecho de la automatización se acerca estrechamente a la presencia invisible de un maestro de ceremonias. Se dice aquí que el sonido debía reproducirse sin distorsión alguna para proporcionar al espectador la idea de hallarse en presencia de un orador: "Participa en condición de muchedumbre. Está atrapado en medio de una ceremonia, perdido en ella, sin que su voluntad se ejerza ni pueda intervenir en el mundo." >>⁷⁷⁵⁷

Ramírez estudiando diversas "justificaciones "antropomórficas" en la arquitectura religiosa renacentista, nos inspira un 'renacimiento' hacia una *nueva era* en la que siglos después la religión deviene simplemente espiritualidad:

<< (...) justificaciones "antropomórficas" para las dos grandes tipologías de la arquitectura religiosa renacentista: la planta longitudinal y la centralizada. Muchos comentaristas, siguiendo a san Agustín, compararon la perfección corporal de Adán, el primer hombre, con la del Salvador, y la de éste con la de las otras "naves" de la salvación: el Arca de Noé, el Tabernáculo del Desierto y el Templo de Jerusalén. Todas ellas eran estructuras longitudinales, y nos parece interesante que se encuentren asociadas al cuerpo humano en las reconstrucciones de estructuras bíblicas efectuadas por estudiosos muy diversos, rivales en ocasiones, como es el caso de Benito Arias Montano y Juan Bautista Villalpando. El primero de ellos ofreció una imagen del Arca de Noé como si ésta hubiera sido el ataúd de Cristo, perfectamente adaptado a un cuerpo desnudo y tumbado, muy parecido, al que parecía estar impreso sobre la Sábana Santa de Turín. >>⁷⁷⁵⁸

En este sentido también observamos cierto fin espiritual ("abismo místico") del *Pabellón Philips* e incluso de la tesis misma de Quesada, donde el cuerpo entra en comunión con la caja mágica arquitectónica:

<< El Pabellón Philips también poseía un "aparato técnico de la música" -como Richard Wagner llamaba a la orquesta- y era también invisible: detrás del parapeto que circundaba su perímetro interior se escondían todas las unidades de proyección y emisión de sonidos. También tenía un "abismo místico", cuyo cometido es totalmente análogo al de Bayreuth, esto es, producir una empalizada sonora envolvente. Sin embargo, mientras que el "abismo místico" de Bayreuth marcaba una distancia infinita entre el espectáculo y el espectador envolviendo al actor y excluyendo al espectador, el del Pabellón Philips, por el contrario, contenía dentro de sí a todos y cada uno de los dos millones de espectadores que visitaron el *Poema Electrónico*. >>

... y los enigmáticos términos "camino progresivo hacia el interior", podrían ser suscritos por cualquier intemporal disciplina espiritual (también practicada con "un cuerpo en perfecta resonancia") de la *sabiduría perenne*:

<< De estar situados, en Bayreuth, fuera del círculo trágico, en uno de los anillos concéntricos que emanan desde la escena hacia el cuerpo del espectador, allí donde no hay espacio, nos hemos venido situando, como espectadores y realizando un camino progresivo hacia el interior del círculo trágico, en su centro, allí donde sí hay espacio, hasta llegar al Pabellón Philips, una escena para un cuerpo en perfecta resonancia mutua. [Fin tesis] >>⁷⁷⁵⁹

02.10.09- Filosofía mística hacia *new age* transpersonal

Del fin de una arquitectónica tesis 'mágica-corporal' pasamos a la muerte del sujeto egótico como tesis filosófica que toma en consideración la "psicología transpersonal". Haciéndolo además desde la valoración como un todo / "sistema filosófico integral",

⁷⁷⁵⁷ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.221

⁷⁷⁵⁸ RAMÍREZ Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003, p.17

⁷⁷⁵⁹ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.233

organizado en cuatro partes (aquí “cuadrantes”) y que trataremos globalmente (más adelante), empezando ahora por presentar la “psicología integral” de Ken Wilber, que “será”:

<< el autor más representativo de la psicología transpersonal inspirado tanto por las tradiciones contemplativas como por las diversas disciplinas psicológicas y corrientes filosóficas, donde desarrolla varios modelos psicológicos que tienen en cuenta la evolución de la conciencia humana en su máxima globalidad. (...) aspira a desarrollar una “filosofía mundial” donde esté todo incluido. La psicología transpersonal sólo abarca una perspectiva dentro de un modelo dividido en cuatro cuadrantes con los cuales ordena todo el conocimiento humano. La psicología es el punto de partida a partir del cual pretende construir un sistema filosófico integral. >>⁷⁷⁶⁰

Esta tesis de Ceberio ‘nominalmente’ trabaja sobre Juan de la Cruz, aunque sorprendentemente entre otros ilustres referentes también aparece el contexto de la mística *zen* (que contempla también la muerte, desde otra concepción), con una función re-orientadora en la contemporánea *colisión de paradigmas*:

<< El *samadhi*, que representa la unión con la Mente Original o Conciencia Pura, conduce al budista a contemplar la muerte como un estado de transición y no como un fin trágico. (...) Esta tradición sostiene que es a través de una vida de disciplina cuando la experiencia del *satori* se vive con mayor frecuencia y fuerza, permitiendo así al individuo experimentarse en un estado de unidad con el Todo en el que encuentra la plenitud. Cuando la experiencia del *satori* llega a ser constante -lo cual es algo muy remoto- se logra la iluminación total, que significa vivir el Cielo en la Tierra o en otras palabras, vivir el *nirvana* en vida. Algunos místicos de Occidente, como santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, así como maestros orientales como R. Tagore, M. Gandhi, Paramahansa Yogananda, Sri Yukteswar, entre otros, son ejemplo de seres humanos que han logrado experimentar la iluminación en vida. >>⁷⁷⁶¹

La mortal tesis para el ego, según los autores (‘Wilber’ / Ceberio) se articula entre la “psicología” y la “filosofía”, para finalmente devenir “integral”:

<< Wilber más que hablar de “filosofía integral” habla de “psicología integral” como paradigma emergente que se encuentra más allá de la psicología transpersonal. Personalmente creo que su propuesta más que psicológica es filosófica ya que trata de ofrecer una “fenomenología del espíritu”, al estilo de Hegel, donde todo el saber humano queda explicitado y fundamentado. La psicología transpersonal ya incluye los diversos paradigmas psicológicos. La “filosofía integral” pretende incluir y ordenar los diferentes saberes dentro de una única estructura. >>⁷⁷⁶²

Insistimos que la paradigmática “muerte del ego” también se contempla desde ‘el orientalismo

<< El desapego del ego constituye la piedra angular para la gran mayoría de tradiciones filosófico-espirituales de Oriente. La muerte del ego, como también se conoce el desapego, significa no permanecer aferrado o identificado con el yo físico y/o con el yo psíquico, con el objeto de no quedar encadenado y esclavo a estos niveles inferiores de conciencia y de existencia. >>

... y hemos de destacar que el hinduismo “predica” que:

<< en el momento en que el individuo deja de ser, en el instante en que se funde con el Todo y se pierde en éste como la gota de agua que se integra en el océano, es cuando realmente descubre su Ser. Esta tradición considera que todo lo que se basa en la materia forma parte de una serie de manifestaciones transitorias, pasajeras y, por lo tanto, ilusorias. Esta ilusión, conocida con el nombre de Maya, nace de Brahma y se refiere al mundo fenoménico, es decir, se aplica a toda realidad finita. El Maya, por no ser la Realidad Última o Absoluta, hace que los acontecimientos, fenómenos, situaciones históricas y

⁷⁷⁶⁰ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.179

⁷⁷⁶¹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.115

⁷⁷⁶² CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.179

personales se contemplan como una repetición de circunstancias que se suceden unas a otras en ciclos que se renuevan. >>⁷⁷⁶³

Desde el ego se cuestiona (en el hinduismo) la identidad-“identificación” con el cuerpo, que consecuentemente deviene ‘ilusori@’:

<< El ego y, con éste, el cuerpo causal, se considera ilusorio, no porque sea falso o porque en realidad no exista en el mundo terreno que habita el hombre, sino que, por ser finito, no puede ser una manifestación verdadera del Atman. Lo falso, por lo tanto, no es el cuerpo sino la identificación con éste como el ser absoluto del hombre. >>⁷⁷⁶⁴

Pero la disolución identificatoria con el ego (muerte del sujeto) resulta más compleja cuando el ego se multiplica por tres y especialmente cuando González Garza lo re-considera en tanto “patología propia del nivel pre-personal”:

<< Nivel de Conciencia: Ego corporal. Meta del proceso de desarrollo: Identificación con el cuerpo. Trascender estado pleromómico. Fracaso en el logro de la meta: Confusión con el mundo material. (...) Sintomatología: Pensamientos alucinatorios, ansiedad, autismo, depresión.

Nivel de Conciencia: Ego emocional. Meta del proceso de desarrollo: Identificación con el mundo interno afectivo-emocional. Fracaso en el logro de la meta: Confusión entre su vida psicoemocional y la de los demás. Egocentrismo severo. Inestabilidad emocional. Conflictos interpersonales. (...) Sintomatología: Narcisismo, exhibicionismo, perfeccionismo, omnipotencia, depresión, ansiedad. Total sumisión aislamiento, infravaloración. >>

... el tercer ego (el “mental”) por una parte supone una integración (“del ego psico-corporal”), pero también un notable freno evolutivo por el “apego a etapas anteriores”:

<< Nivel de Conciencia: Ego mental. Meta del proceso de desarrollo: Identificación con el ego mental. Integración del ego psico-corporal, (Id. Ego, Superego). Emergencia de un sí mismo conceptual. Fracaso en el logro de la meta: Deficiencias en la fase de separación-individuación. Fijación o apego a etapas anteriores. Regresiones parciales. Impulsividad. Relaciones conflictivas. (...) Sintomatología: Ansiedad extrema, síndrome obsesivo-compulsivo, depresión neurótica, fobias, histeria e hipocondría. >>⁷⁷⁶⁵

No obstante, se auguran nuevos tiempos (*La nueva era del organicismo*) desde cierta arquitectura que evidencia “la oposición conceptual entre un sistema mecánico y un sistema orgánico”, apreciando Mae-Wam Ho ‘otro’ tipo de “apego a etapas anteriores” (“devuelven el sistema a unos puntos fijados”), algo que no sucede con los “sistemas abiertos” naturalmente “orgánicos”:

<< (...) un sistema mecánico tiene una estabilidad que forma parte de un equilibrio *cerrado*, que depende de los controladores, amortiguadores y soportes que devuelven el sistema a unos puntos fijados o establecidos. (...) un organismo tiene una estabilidad fluctuante, que se consigue por medio de sistemas abiertos muy alejados del equilibrio. No tiene jefes ni controladores ni puntos establecidos. Es radicalmente democrático, todo el mundo participa en la toma de decisiones y en el trabajo mediante la intercomunicación y la responsabilización mutua. >>

Mientras que frente al aislacionismo el sistema orgánico valora la dinámica implicación entre “lo global y lo local”:

<< Finalmente, un sistema mecánico se compone de partes aislables, cada una exterior e independiente de todas las otras. Un organismo dinámico, en cambio, es una totalidad irreductible, en la que las partes y el todo, *lo global y lo local, están implicados mutuamente.* >>⁷⁷⁶⁶

Otra histórica manera vital / espiritual de pasar de la escala local a la global es la propuesta hace siglos por cierta “filosofía humanista de vida y un sistema de ética

⁷⁷⁶³ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.103

⁷⁷⁶⁴ *Ibidem*.

⁷⁷⁶⁵ *Op. cit.* p.387

⁷⁷⁶⁶ MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Qu. d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.151

universal”. Desde el budismo se propone (no impone) una “Buena Nueva a todos los pueblos” (a modo de Nueva / Buena / ‘Era’) entendiéndose actualmente (desde la psicología de vanguardia que manifiesta González Garza) más que como una religión, una filosofía vital y una ética, que aporta nueva luz al concepto del “sí mismo”:

<< En su forma más pura, el budismo es más una filosofía humanista de vida y un sistema de ética universal que una religión. Sin embargo, tanto en su visión humanista como en su sentido religioso, lo que en el fondo pretende es la difusión de la Buena Nueva a todos los pueblos de la tierra. Es decir, el acto de la compasión que conduce a alimentar al hambriento, vestir al desnudo o cuidar al enfermo, tiene su verdad y su bondad en sí mismo. >>⁷⁷⁶⁷

... otra ‘buena nueva’ es la ‘*new age arquitectónica*’ que evidencia dos paradigmas en colisión (“mecánico-orgánico”), bajo un paradójico concepto integrador, UNIVERSO (con mayúsculas):

<< UNIVERSO MECÁNICO: -Estático, determinista. / -Separado, espacio absoluto y tiempo absoluto, universal para todos los observadores. / -Estructura el espacio-tiempo. / -Objetos inertes con emplazamientos simples en el espacio y el tiempo. / -Espacio y tiempo lineales y homogéneos. / -Causalidad local. / -Observador fijo, no participativo y, por tanto, impotente. >>

Frente a esta concepción mecanicista y estática del espacio-tiempo, alternativamente se propone otra dinámica más participativa y ‘unitiva’ entre “el observador y lo observado”:

<< UNIVERSO ORGÁNICO: -Dinámico, en desarrollo. / -Espacio-tiempo inseparable, observador contingente, dependiente (del proceso). / -Organismos ilocalizados con espacios-tiempo mutuamente implicados. / -Espacios-tiempo no lineales, heterogéneos, multidimensionales. / -Causalidad no local. / -Implicación creativa y participativa entre el observador y "lo observado". >>⁷⁷⁶⁸

Por otra parte, el Budismo tiene su propio devenir espacio-temporal desde su origen en la India en el siglo IV antes de cristo, hasta el budismo Zen. Precisamente donde se enfatiza la vía introspectiva / interrogativa (el sí mismo) que sorprendentemente también conduce a la ‘universalidad’:

<< En Japón el *chan* o budismo Zen, que surge en el siglo XI, se convierte en una tradición tan original como lo es el lamaísmo tibetano.

El Budismo *Ch'an*, que se origina en China como una secta proveniente del Budismo *Mahayana* (Gran Vehículo), toma en Japón el nombre de budismo Zen y, a lo largo del tiempo, va sufriendo un gran número de transformaciones. Este camino postula que es en el interior del ser en donde se deben buscar las respuestas a las grandes preguntas, es dentro y no fuera de uno mismo donde se encuentran las revelaciones que conducen a la iluminación. >>⁷⁷⁶⁹

Finalmente otros tiempos arquitectónicos aportan conceptuales resoluciones de ciertas contradicciones como estabilidad / dinámica, desde la integradora totalidad orgánica (genética incluso) que incorpora la denominación / título *new age* desde la arquitectura:

<< (...) en esta disciplina [arquitectura] la estabilidad del organismo deberá depender de la gama completa de las interrelaciones dinámicas retroactivas, que se extienden desde el entorno hasta los "genes". Los genes y los genomas también se habrán de ajustar y habrán de responder y, si es necesario, habrán de cambiar para mantener la estabilidad de la totalidad. >>

... y en términos un tanto herméticos concluye el artículo "The New Age of the Organism" (publicado en *Architectural Desing*, "New Science = New Architecture?",

⁷⁷⁶⁷ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.111

⁷⁷⁶⁸ MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Qu. d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.151

⁷⁷⁶⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.114

vol. 67, núm. 9/10 Septiembre-Octubre 1997, págs. 44-51) en el que se enfatiza como conclusión el cíclico devenir (no vicioso, por sugerencia ‘espiral’ / *Quaderns 222 Espirales*) hacia la “INTEGRIDAD” con mayúsculas:

<< Por tanto, la estabilidad orgánica está localizada a lo largo del sistema, por medio de partes simétricamente conmutadas, cada una de las cuales cambia en respuesta a todas las otras y a todo el entorno. Recuerdo las construcciones de Cecil Balmond, sus "formas libres" que desafían la gravedad. LA ESTABILIDAD ORGÁNICA ES LA INTEGRIDAD DINÁMICA DE LA TOTALIDAD. Puedo imaginar las cargas y las tensiones que se distribuyen de una punta a otra con configuraciones siempre cambiantes, en ciclos de reciprocidad correlativa. >>⁷⁷⁷⁰

En cierta reciprocidad conceptual desde el diseño se propone una actitud “trascendente” (‘equiparable’ a la espiritual) y también se anuncia el umbral de una “nueva era”, (término similar al de *new age*) un “nuevo humanismo” reorientador que Viñolas propone *A modo de conclusión*:

<< Podríamos hallarnos en el umbral de una nueva era que precisa de una nueva conciencia, plenamente convencida de la imperiosa necesidad de reorientar la globalización hacia un nuevo humanismo centrado en la Vida; convencida de la trascendencia de la naturaleza y de la necesidad de alimentar, de nuevo, un sentido trascendente de la vida. >>⁷⁷⁷¹

Un desarrollo humanista y evolutivo del diseño que parece sintonizar con el espíritu concebido desde la psicología transpersonal, que trabaja con trascendentales conceptos como “yo” – “nosotros” – “ello”:

<< (...) el Espíritu puede –y debe- ser descrito utilizando los tres lenguajes, el lenguaje del “yo”, el lenguaje del “nosotros” y el lenguaje del “ello”. >>⁷⁷⁷²

... términos muy similares a los utilizados interrogativamente (analizando proyectivamente el *zeitgeist*, desde el “hacia donde vamos”) por Viñolas. Así “yo” – “tú” – “nosotros” – “vosotros” son también cuatro conceptos aportados desde el diseño, que insiste en alertarnos sobre la trampa del narcisismo (muy similar a la trampa del ego, desde la espiritualidad):

<< (...) el mundo del diseño en general, la arquitectura y el urbanismo, sufren una importante descolocación. Por un lado, la visión especializada y la segregación dentro del proceso de producción del ambiente cultural inherentes al sistema industrial (...) han terminado por provocar una profunda desconexión en relación con los problemas humanos, sociales y ambientales, lo cual a su vez ha generado una huida endogámica hacia la búsqueda de triunfos fáciles a través de la facilidad de lo superficial, hacia la seductora turbulencia de las imágenes, hacia la autocomplacencia de la especulación formal, hacia la conflictividad de las dinámicas del cambio y de lo efímero, hacia la trampa del caos. >>

... estos términos ‘colectivistas’ / humanistas derivan de una búsqueda (en principio ‘sólo’ profesional, pero que alcanza hasta el “ser”) de la “totalidad integrada”:

<< El papel del diseñador ecológico dentro de la situación anterior es crucial. Las imprescindibles redefiniciones del “yo” y del “tú”, del “nosotros” y del “vosotros”, del “ser” y del “estar” y también del medio como “todo lo existente incluidos todos nosotros”, que se nos demandan a todos sin excepción, implican una reorientación drástica del mundo del diseñador y del universo del diseño en el sentido de la recuperación de la lógica y la estética de la naturaleza, de una nueva conexión profunda con la realidad cotidiana y con los problemas humanos y sociales, todo ello, de acuerdo con la emergente percepción del mundo como totalidad integrada. >>⁷⁷⁷³

⁷⁷⁷⁰ MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Qu. d’Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.155

⁷⁷⁷¹ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.380

⁷⁷⁷² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.186

⁷⁷⁷³ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.380

El devenir del “yo” al “nosotros” surge naturalmente desde el concepto de *Sangha*, propio de la tradición budista y retomado por la psicología transpersonal con ecos de la mística cristiana:

<< P: ¿Y el Sangha? KW: *Shangha* significa reunión o comunidad, es el “nosotros” del Espíritu, en la terminología mística cristiana es la Iglesia, la comunión mística de Cristo. Esta es la vertiente intersubjetiva de la realización, la cultura de lo Divino, el cuadrante inferior izquierdo. >>

... precisamente desde aquí Wilber recapitula sobre su concepción del “cuatro...” desde los términos “yo” – “ello” – “nosotros”:

<< KW: (...) precisamente porque el Espíritu se manifiesta por igual en los cuatro cuadrantes, o en el Gran Tres, podemos describirlo *subjetivamente* como la mente de Buda, como el “yo” del Espíritu, como la Belleza; desde un punto de vista objetivo podemos describirlo como Dharma, como el “ello” del Espíritu, como la Verdad última, y *culturalmente* hablando podemos, por último, describirlo como Shanga, como el “nosotros del Espíritu, como la Bondad última. >>⁷⁷⁴

Desde el *diseño ecológico* el “mundo” se presenta como proyecto, desde la superación del “yo egoísta” (muerte del yo), hacia un “nuevo modelo” o paradigma con un “yo generoso y biocéntrico”:

<< Se trata de que el diseño fomente (fuera de él) y represente (él mismo), una manera de ser y estar en el mundo y un modo de diseñar y de producir distintos a los vigentes, capaces de generar un nuevo modelo de sociedad y una nueva conciencia global positiva que favorezcan la fecundidad cultural y la diversidad biológica (...). El diseñador tiene que ser capaz de pasar de una visión del “yo” egoísta y egocéntrica, hacia un “yo” generoso y biocéntrico que permita trascender la parálisis mental en que nos ha sumido el “bienestar” asociado al consumismo. Sólo así podremos entender que nuestros intereses no sólo no pueden escindirse de los de los demás ni tampoco de los intereses biológicos, sino que todos ellos deben intentar armonizarse. >>⁷⁷⁵

También encontramos un interés por la “identidad” (‘naturalmente’ escindida en cuerpo y mente) en otras aportaciones de los conceptos del “Yo” y el “Ello”, desde la dimensión psicológica / artística (surrealista incluso):

<< En cuanto a la identidad, uno de los temas centrales asociados al mito de Narciso, Mabilie arranca de los problemas planteados por la tradición occidental. La creencia en un alma eterna que habita en nuestro cuerpo corruptible hace que, según él, me conciba a mí mismo como una dualidad: por un parte como abstracción emanada de una realidad mental preestablecida y, por otra, como cuerpo. Partiendo de la dualidad dialéctica que Freud estableció entre el Yo y el Ello, Mabilie explora ahora esa identidad dual a nivel psicológico cuando nos miramos a espejo, o cuando, como Narciso, nos reflejamos en las aguas, (...) “¿Quién es esa segunda persona que surge al mismo tiempo que nosotros? >>

La respuesta artística deviene intemporal “valor religioso y trascendente” donde el Yo deviene inmortal en el Ello, un devenir / *metamorfosis* que filosóficamente ilustra Dalí:

<< (...) se pregunta; es nuestra representación idealizada del Ello, nuestro doble, esa imagen de nosotros mismos que cataliza nuestros íntimos deseos de ser inmortales e invulnerables, de ser aquello que nuestro Yo no puede ser. De ahí el valor religioso y trascendente del doble dentro de las culturas antiguas. (...) La imagen reflejada contiene así elementos integrados de mi mundo que añadido a su forma variándole su aspecto final. Un proceso que Dalí investiga a nivel más filosófico en *La metamorfosis de Narciso* [1937] (...) >>⁷⁷⁶

... además el término “Ello” aparece desde el término *Dharma*, propio de la tradición budista y retomado por la psicología transpersonal, asociado a la “Identidad Esencial” y a la “Naturaleza” (diríamos que también esencial):

<< KW: El Dharma se refiere al Espíritu como hecho objetivo, como un Estado de Cosas objetivo. El último “Ello” del Kosmos es el Dharma, la Verdad, la Mismidad, la Talidad, la Identidad Esencial de

⁷⁷⁴ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.185

⁷⁷⁵ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.380

⁷⁷⁶ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.113

todos los holones, la Condición misma de todas las condiciones, la Naturaleza misma de todas las naturalezas. >>⁷⁷⁷⁷

... artístico “yo social” que aporta una evolución hacia “otra identidad”:

<< (...) la conciencia de ser se traduce en representación-identificación, y es esta representación, esta imagen mental y orgánica de mí mismo, la que de alguna manera se enfrenta a la que simétricamente surge reflejada en el espejo y, como en el caso de los cisnes de Dalí, la transforma dándole otra identidad. Por eso, para Mabilie, la confrontación del mundo real y del reflejado se produce porque hay dos sujetos: uno que me mira desde el espacio virtual con el que a veces no me reconozco (ése es también mi yo social), y otro es el yo que siente y piensa, conformado tanto por sus percepciones interiores como exteriores. >>⁷⁷⁷⁸

En cierto modo este artístico “yo social” se refleja en el *diseño ecológico* para una nueva era (“nuevo marco”), como “dimensión social y ética del diseño” que plantea incómodos interrogantes, cuando el “conocimiento” individual deviene “conciencia” (incluso de “la interacción”) también social:

<< ¿Cómo comprar esa pelota que comercializa una multinacional de productos deportivos si sabemos que ha sido elaborada por niños de la India en condiciones de explotación infantil? (...) en nuestros comportamientos individuales existe una relación directa entre la ética y la ecología: el paso desde una situación de total ignorancia de las causas (...) hacia otra en la que uno empieza a conocer esas causas, (...) nos coloca de una manera inevitable en un nuevo marco en el que las decisiones que tomamos adquieren connotaciones éticas. Cuanto más información tengamos al respecto, mayor será en nivel de conciencia de la interacción, lo que convertirá, en consecuencia, la vida cotidiana en un proceso continuo de toma de decisiones impregnadas por un sustrato ético. >>⁷⁷⁷⁹

El diseño ecológico puede derivar de proyecto / “sueño” a obra, en una arquitectura paradigmática de un significativo activista ecológico:

<< José Bové, el líder campesino y antimundialista francés, se ha construido una casa (...) Un sueño. Toda ella de madera y cristal, situada en la ladera de una colina y montada sobre pilotes, con una vista impresionante sobre un paisaje de prados y bosques. (...) en la región de Aveyron, a poco más de una hora y media de Montpellier, la casa pretende ser el ejemplo más avanzado de arquitectura ecológica, hasta el punto de que todas las piezas encajan sin utilizar ni un solo clavo y el techo es vegetal. >>⁷⁷⁸⁰

... una arquitectura que por definición entraría en sintonía con un manifiesto ético y social, implícito en un diseño / manifiesto comprometido con la naturaleza, que busca la integración (“reintegrar” / “reconciliar”) de las dualidades (yo / ello, incluso):

<< (...) es imprescindible luchar para conseguir estos cinco objetivos:
1. Reintegrar las dimensiones individual y colectiva, compatibilizando los intereses individuales con los de la colectividad. / 2. Unir de nuevo la ética personal, la íntima (...), a la profesional (...) / 3. Resolver el abismo entre lo que parecemos (...) y lo que somos en realidad. / 4. Reconciliar la ética de las ideas con la ética de los hechos (...) / 5. Reconciliar los patrones de comportamiento humanos con las leyes globales de la naturaleza. >>⁷⁷⁸¹

Progresivamente la construcción arquitectónica / ‘manifiesto’ de la naturaleza, va pasando del proyecto a la obra, incluso realizada con las “propias manos”:

<< El diario *Le Monde* publicaba esta semana un reportaje, ilustrado con magníficas fotografías, de la casa de Bové (...) La está construyendo él mismo con sus propias manos, con la ayuda de sus amigos y su mujer. >>⁷⁷⁸²

⁷⁷⁷⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.185

⁷⁷⁷⁸ RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004, p.114

⁷⁷⁷⁹ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.200

⁷⁷⁸⁰ MARTI FONT J.M. *El ecológico chalé de un activista*, El País, 9 septiembre 2006, p.37

⁷⁷⁸¹ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.201

⁷⁷⁸² MARTI FONT J.M. *El ecológico chalé de un activista*, El País, 9 septiembre 2006, p.37

La obra realizada con las propias manos también tiene lugar en cierto arte contemporáneo construido en la naturaleza, incluyendo el concepto de “transmisión de energía” de Giuseppe Penone (Garessio, Italia, 1947) y que, al relacionarse con el terreno, se podría corresponder en otro contexto disciplinar con la *radiestesia*, que trabaja con las energías telúricas (frecuentemente asociada a la búsqueda ‘sensitiva’ de aguas subterráneas):

<< Desde sus inicios ha mantenido un estrecho contacto con la naturaleza, que se ha traducido en intervenciones in situ, para poner de manifiesto los procesos de crecimiento y evolución de los elementos naturales. Esta implicación vital ha hecho que su obra pusiese su especial énfasis en la presencia del cuerpo: la mano por ejemplo, como metáfora de transmisión de energía. >>⁷⁷⁸³

Sorprendentemente en la construcción del proyecto / manifiesto del líder ecologista Bové participa un arquitecto “budista”:

<< La primera paradoja es que cuando presentó los planos a la municipalidad de la que depende, el proyecto fue rechazado porque estéticamente no correspondía a la arquitectura tradicional de la zona. Para conseguir el permiso en esta zona rural que no cuenta más que con dos habitantes por kilómetro cuadrado, tuvo que invitar al lugar al alcalde -un “buen compañero” de viejas batallas, asegura- para que el arquitecto, Patrick Ballester, que es budista, más concretamente un monje bodhisattva, le explicara las bondades del invento. Y lo consiguió. >>⁷⁷⁸⁴

Otra “paradoja” aparente es que un arquitecto evite el “uso del pensamiento lógico” tal como propone el budismo Zen:

<< (...) el Zen depende de la intuición y no de la intelectualización, por lo que, para comprenderlo, es necesario disciplinar la mente, reprimirla por medio de la introspección y de la meditación, evitando el uso del pensamiento lógico y los artificios de la verbalización. >>

... y la intelectualización llega a ser naturalmente (pero con disciplina) vivencia iluminada de la verdad:

<< La clave y el centro del Zen se encuentra en la experiencia del *satori*, sin el cual no se puede penetrar la verdad del Zen. Dado que las experiencias no pueden enseñarse por tratarse de vivencias personales o individuales, el Zen propone algunas técnicas o disciplinas que ayudan al discípulo a adiestrar su mente y a reconocer la pobreza y las limitaciones del lenguaje, así como del pensamiento lógico, para obtener una nueva visión interior en la existencia, un nuevo sentido intuitivo del Ser. >>⁷⁷⁸⁵

El líder ecologista aunque sintonice con el orientalismo (de su arquitecto budista, Ballester) no hace un ‘*elogio de la sombra*’ como Tanizaki, sin embargo, estudia las energías “telúricas” (mediando la *radiestesia*, utilizando concretamente “varillas y péndulo”), practicando lo que podría denominarse una prospección geobiológica para el asentamiento arquitectónico:

<< Cuentan Bové y su mujer que llevaban tiempo deseando salir de la vieja granja oscura de paredes de piedra para trasladarse a un espacio más luminoso. Para escoger el emplazamiento de su mansión, la pareja observó durante meses los rebaños de ovejas, fijándose donde se concentraban para pasar la noche. El arquitecto dio el toque final. Con varillas y péndulo rastreó “el magnetismo, las corrientes telúricas y las fallas tectónicas”. “En un terreno magnéticamente bien equilibrado se siente mejor”, asegura Ballester. >>⁷⁷⁸⁶

También el estudio de las “energías esenciales” (incluso ocultas) de la naturaleza interesa artísticamente:

⁷⁷⁸³ AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.299

⁷⁷⁸⁴ MARTI FONT J.M. *El ecológico chalé de un activista*, El País, 9 septiembre 2006, p.37

⁷⁷⁸⁵ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.114

⁷⁷⁸⁶ MARTI FONT J.M. *El ecológico chalé de un activista*, El País, 9 septiembre 2006, p.37

<< Mario Merz. Habitar la naturaleza: Bajo nuestra fluctuante realidad hay energías esenciales que contribuyen a determinarla. El esfuerzo humano por aproximarse a la noción y a la experiencia de los acontecimientos y las cosas acostumbra a discurrir, sin embargo, por vías distintas de las que pueden formularse desde la intuición de esas fuerzas primeras. Igualmente, la cultura actual –mediatizada por la ciencia, la técnica o la información– tiende a alejarnos del instinto y de las sensaciones primarias. >>⁷⁷⁸⁷

Buscando la identidad (“pensamiento global”) de cierto arte contemporáneo (*arte povera*) también relacionado con la naturaleza, se manifiesta una normalización conceptual de los términos “energía”, “cuerpo” y “naturaleza”:

<< Es difícil reunir en un pensamiento global el grupo de artistas y trabajos que usualmente conocemos con el nombre común de *arte povera*. Lo hacen difícil su pluralidad, diversidad y la ausencia de linealidad a lo largo de su historia. Los fines y los lenguajes de los diferentes artistas son distintos. El énfasis puede estar puesto en temas tan dispares como la renuncia al ilusionismo en el arte y su sustitución por elementos reales, (...) o de la comunicación, la experiencia del propio cuerpo, o el trabajo sobre la energía y las significaciones propias de la naturaleza. >>⁷⁷⁸⁸

El arquitecto ‘budista’ del líder ecologista integra los citados estudios energéticos del terreno con una ética y salutífera bioconstrucción, aunque no totalmente *povera*:

<< La empresa del arquitecto, Nature et Habitat, se ha encargado también de la realización. Todos los materiales son ecológicos, (...) no hay ninguna pintura química ni barniz contaminante. El precio de la construcción, ciertamente no es barato pero tampoco exorbitante: en torno a los 1.000 euros el metro cuadrado. >>⁷⁷⁸⁹

Desde el *arte povera* Mario Merz también es partidario de “habitar la naturaleza” según Doñate utilizando la “energía interna”:

<< (...) los artistas del *arte povera*, y entre ellos Mario Merz, promueven con su actividad aquellas situaciones en las que se revela el orden natural de las cosas, (...) Merz no pretende construir productos estéticos que deban contemplarse en busca de la armonía y la belleza. Su arte hay que entenderlo como una acción que manifiesta la energía interna que vive en las asociaciones de materiales y objetos que propone. >>

... su arte es naturalmente de “mediación”:

<< Su trabajo, aunque con poca relación con el paisaje, nos remite de distintas maneras a la naturaleza. Las acciones, las ramas, frutas, iguanas, iglúes o las series de Fibonacci, junto a las mesas, paquetes de periódicos o signos y textos de neón, se transforman en instrumentos de mediación entre el espectador y la naturaleza. Habitar precariamente la Tierra, los ritmos de crecimiento natural, la proliferación de los seres y las cosas, la alusión a lo primigenio o al reino animal, son algunas de las manifestaciones de esa mediación. >>⁷⁷⁹⁰

La interdisciplinariedad y la “energía” (vital) se expanden conceptualmente a otras tendencias artísticas contemporáneas (Beuys) interesadas por la naturaleza que descubren “nuevas vías” que “rompen fronteras”, quizás para pasar a una cada vez más próxima ‘nueva era’:

<< Simultáneamente en otras conductas artísticas de aquel momento, junto al énfasis en el carácter pensante de la acción artística, se estaba intensificando una profunda vinculación a la experiencia y a la energía que emergen de la propia vida. Este era el caso –en Europa– del *arte povera* y de la enseñanza de Joseph Beuys. (...) el trabajo con y sobre el entorno, la participación del espectador, la utilización de la

⁷⁷⁸⁷ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación diferente* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.202

⁷⁷⁸⁸ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación diferente* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.193

⁷⁷⁸⁹ MARTI FONT J.M. *El ecológico chalé de un activista*, El País, 9 septiembre 2006, p.37

⁷⁷⁹⁰ DOÑATE Luis, *Los años sesenta. Una imaginación diferente* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.203

fotografía y el film, las acciones con el propio cuerpo, la interdisciplina, etc. rompían las fronteras de los comportamientos artísticos tradicionales revelando nuevas vías para el arte. >>⁷⁷⁹¹

... una “interdisciplina” en la que también puede incluirse el *diseño ecológico* como “revelación” de una nueva vía que puede conducir “de la saturación al vacío” donde el ‘simulacro’ del *arte povera* (en los “escenarios de la opulencia”) nada tiene que ver con los ‘auténticos’ “países pobres”:

<< Los escenarios en los que se origina gran parte de los problemas ecológicos de las grandes ciudades ricas y desarrolladas son los escenarios de la opulencia, (...) en el momento en que efectuamos cualquier comparación con los escenarios de las ciudades de los países pobres y subdesarrollados. (...) En la naturaleza no tiene sentido la existencia de lo superfluo, porque todo cumple su función y todo es importante dentro del sistema global. >>⁷⁷⁹²

Estos “países pobres” (zonas o períodos concretos) pueden tener no obstante una ausencia fundamental (apreciada en la evolución espiritual), la del ‘ego’, en tanto anónimos depositarios de lo que Elliot / Cross denominan “proceso inconsciente” y que incluso puede encontrarse en el “proceso artesanal en la Inglaterra decimonónica” estudiada por Sturt:

<< “No estaba en ningún libro. No era científico. Nunca conocí a nadie que tuviera más que conocimientos empíricos sobre el saber de los constructores de carros. (...) Sabía que las ruedas de atrás tenían que tener una altura de 157 cm. y que las ruedas delanteras 126 cm.; (...) Yo sabía este tipo de cosas, y, con el curso del tiempo, con muchos detalles; pero rara vez supe por qué. Y así también lo sabían la mayoría de los otros hombres. El saber era una intrincada red de prejuicios campesinos, cuyas razones se sabían aquí de una forma, allá de otra, etc.” >>

... Constatamos que la sabiduría es colectiva, que forma parte integral de una importante contribución al sistema global, una “intrincada red” / “total” de sabiduría popular sin ego (“nunca en un individuo”) que G. Sturt describe en *The Wheelwright’s Shop* (Cambridge University Press, 1923):

<< “En el patio de la granja, en el taller, en el mercado, los detalles se discutían una y otra vez; se juntaron para que se los recordara en los talleres de la ciudad; los carreteros, los trabajadores, los granjeros, los fabricantes de ruedas, miles de personas contribuyeron con su pequeño grano de arena, pasándolo a su hijo o al fabricante de ruedas de turno, sumándose en el transcurso de los siglos. Pero en su mayor parte, los detalles sólo se comprendían de forma muy oscura; todo el cuerpo del saber era un misterio, una parte del saber popular, que residía colectivamente en el pueblo, pero nunca en un individuo, de forma total.” >>⁷⁷⁹³

Una secular / milenaria sabiduría “popular” (que Ch. Alexander denominaría en *modo intemporal*), ‘naturalmente’ al margen de caprichosas modas pasajeras, se manifiesta profundamente lógica y, desde un anonimato estudiado por Taylor, se evidencia conceptualmente asociable al no-ego (que tanto nos interesa en la búsqueda de la verdadera identidad, proyectiva incluso):

<< La vivienda popular de cualquier cultura, por la solución directa de las necesidades humanas y el modo de contrarrestar los factores ambientales, presenta un mérito estimulante y su estética realza tanto la profunda relación entre forma y uso como la ausencia de redundancias y aditamentos. Los arquitectos anónimos de la Historia, ante la escasez de recursos, tuvieron que desarrollar por necesidad formas arquitectónicas naturales muy prácticas y económicas que se enraizaban más en principios lógicos que en modas o caprichos pasajeros. >>⁷⁷⁹⁴

⁷⁷⁹¹ *Op. cit.* p.190

⁷⁷⁹² VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.194

⁷⁷⁹³ ELLIOT D. - CROSS N., *Diseño, tecnología y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.104

⁷⁷⁹⁴ TAYLOR John S., *Arquitectura anónima. Una visión cultural de los principios prácticos del diseño*, Stylos, Barcelona, 1984, p.9

... también el anonimato / no-ego parece facilitado por un método de trabajo proyectivo (arquitectura y diseño) en equipo:

<< El grupo propuesto por Wachsmann es un grupo que tiene como único interés el trabajo a desarrollar, y de este trabajo se deriva que el interés preponderante está constituido por los procedimientos metodológicos, por el análisis del material del que se dispone y por todos los datos encontrados, por la discusión y por la crítica. La discusión es una etapa fundamental del análisis completo, e implica una rotación del trabajo. >>

... precisamente esta “rotación” (antítesis de cualquier circularidad viciosa) propuesta por Wachsmann, aplicada en su ‘tiempo justo’ (en relativa analogía con *Vía Media* en zen) evita todo ‘ap-EGO’:

<< Así como no debe existir el cesto de los papeles rotos, porque cada dibujo, cada croquis, cada apunte, cada fotografía puede ayudar a reconstruir el proceso creativo en cada momento de la discusión, el trabajo no debe permanecer por mucho tiempo en las manos de un subgrupo que terminaría complaciéndose con él, eniciándose o envolviéndose. Se deben fijar los tiempos de trabajo, porque el factor tiempo es decisivo: poco tiempo puede ser dañino en razón de la improvisación; pero también disponer de demasiado tiempo es perjudicial para la creatividad y la imaginación. >>⁷⁷⁹⁵

Retomando aquel concepto de “mundo como globalidad” pueden valorarse otras conclusiones alternativas, ‘anticipando’ conceptos como yo, nosotros y ello desde los términos “individualismo” / “colectividad” aportados por el *diseño ecológico*, discutiendo ciertas identidades conflictivas:

<< A modo de conclusión: Del mismo modo que el individualismo tiende a provocar todo tipo de conflictos cuando tienen que satisfacerse los intereses de cada cual, ya que éstos con frecuencia chocan con los intereses de la colectividad, el comportamiento de las identidades nacionales en términos “individualistas” generaría un paralelo nivel de conflictividades (...) El ataque debería representar un punto de inflexión en el sentido del paso del mundo como “collage” al mundo como globalidad, pero mucho nos tememos que lo sucedido [11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos] tal vez sea sólo un aviso que precisará de otros conflictos para que podamos hablar de reorientación de las políticas de identidades nacionales y de los comportamientos en política exterior. >>⁷⁷⁹⁶

... “Yo” – “nosotros” – “ello” (conceptualizados como *Gran Tres* por Wilber) quedan estructurados en “cuatro cuadrantes”, orientados (con el budismo incluido en los mismos términos, 4 Nobles Verdades) hacía un final trascendente:

<< KW: (...) hitos que jalonan el desarrollo de la conciencia colectiva hasta el momento presente, hasta la racionalidad moderna (“formop” y “visión-lógica” del cuadrante superior izquierdo). Más allá de esos estadios descansan los dominios transracionales, o transpersonales o, hablando con más propiedad, los dominios espirituales (...) Y el hecho es que el desarrollo superior también tiene lugar en *los cuatro cuadrantes*, o dicho en forma simplificada, en el Gran Tres; se trata de una evolución que también tiene lugar en los dominios del “yo”, del “nosotros” y del “ello”. Y el “yo” último es el Buda, el último “nosotros” el Sangha y el último “ello” el Dharma. >>⁷⁷⁹⁷

Desde el concepto de no-dualidad el “yo” – “tú” aparece con límites imprecisos (no-identidad o plena identidad-identificación), desde un diseño manifiestamente identificado con la naturaleza y que además utiliza unos términos próximos a la espiritualidad (unitiva):

<< Cuando lo distinto está incorporado “dentro de nosotros” y los límites entre “tú” y “yo” se difuminan, para hablar de “mí” tendré que hablar de “ti”, puesto que de algún modo “tú estás dentro de mí” y “yo dentro de ti”. Hay que partir de una noción distinta del “yo” y del “nosotros” en la que sea admitida no sólo la existencia del “tú” y del “vosotros”, sino también las interdependencias y las aspiraciones respectivas, de modo que se trascienda tanto el individualismo característico del Occidente consumista

⁷⁷⁹⁵ MARCOLLI Attilio, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.156

⁷⁷⁹⁶ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.378

⁷⁷⁹⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.183

como la relativa “impermeabilidad” propia de las culturas orientales. Lo primordial de la situación no es la existencia de numerosas dicotomías y / o antagonismos, sino el hecho de que todos ellos entran en contacto de manera sistemática y continua: dicotomía cultural (Occidente-Oriente), dicotomía ideológica (sociedades centradas en la religión y en las tradiciones ancestrales, sociedades centradas en el mercado)(...) >>

... consecuentemente, respetando la interdependencia de las identidades, se produce un ecológico equilibrio entre la escala global y la escala local, necesario para un auténtico proyecto integrado (“globalidad integrada”):

<< Algunos de los factores que están impulsando el mundo hacia un sentido de globalidad que, en todo caso, debería tejerse a partir de las dicotomías anteriores, son: (...) las redes globales de la información (...), la emergencia de la problemática medioambiental (recordemos el lema “piensa globalmente y actúa localmente”), la globalización económica (que tiende a convertir el mundo en un inmenso mercado). (...) Un mundo permeable implica, al mismo tiempo, respeto e interdependencia de las identidades culturales y biológicas. Todo intento de homogeneización (y la mundialización económica camina en esta dirección), tenderá a chocar con lo diverso; al mismo tiempo, todo intento de impermeabilización política y cultural supondrá una inútil barrera que dificultará la emergencia del mundo en tanto que globalidad integrada. >>⁷⁷⁹⁸

El devenir del yo al nosotros en arquitectura / diseño aparece dotado de un histórico sustrato intelectual / filosófico, que obliga a una redefinición conceptual del proyecto, magistralmente aportada por Marcolli:

<< (...) Sartre nos ha demostrado que la conciencia y la libertad son enteramente proyecto, intención en el mundo, y la tarea del proyecto es la de *liberar* al hombre por medio del hacer y del obrar de tipo creativo. Así pues, todo el acento de nuestro estudio se concentra en el proyecto, en el diseño si bien el presupuesto de nuestro estudio es decididamente sartriano: *la conciencia es proyecto, si no, no es nada*. El proyecto es formación e información, relación entre los hombres y las cosas, en otras palabras es *conciencia histórica*. >>⁷⁷⁹⁹

A este respecto nos interesa “el regreso” (carente de circularidad viciosa) de Jean-Paul Sartre (1905-1980) y su elocuente manifiesto / conferencia (‘iluminada’) de 1945 *Existencialismo y humanismo*, paradigma de su evolución personal:

<< En octubre de 1945, tras su primera visita a los Estados Unidos (cuya vitalidad y abundancia lo habían impresionado, al menos de forma temporal), el filósofo (nacido en Poitiers) regresó a un París muy diferente. (...) La primera labor que llevó a cabo Sartre tras su regreso consistió en una conferencia pronunciada en la universidad y titulada *Existencialismo y humanismo*. Habló durante dos horas sin una pausa, sin apuntes y sin sacar las manos de los bolsillos, y el acontecimiento se hizo célebre. Esto se debió no sólo a su virtuosismo, sino también a que se trataba de la primera vez que Sartre admitía un cambio en su esquema filosófico. Influida sobremedida por lo sucedido en la Francia de Vichy y la victoria final de los aliados, su *existencialismo*, que antes de la guerra había consistido en una doctrina pesimista en esencia, se tornó una idea basada en el optimismo y la acción. >>⁷⁸⁰⁰

La redefinición del proyecto que propone Marcolli marca el devenir del yo al nosotros y una apertura conclusiva al mundo:

<< (...) de esta definición de proyecto se deduce que la *actividad proyectiva es una actividad de grupo*. Proyectar significa recoger toda una serie de informaciones, organizar los instrumentos, planificar las intervenciones, coordinar distintas actividades. Pero significa también diálogo. No puede existir actividad proyectiva allí donde no existen los presupuestos del diálogo (...) La creatividad de cada uno no se ve disminuida por el diálogo y la crítica. (...) significa superación de las propias inhibiciones y de toda una serie de residuos ambientales, de herencias arcaicas que llevamos con nosotros y que nos impiden abrirnos al mundo, proyectar el mundo en el que estamos, coordinarnos y planificar nuestras acciones. >>

⁷⁷⁹⁸ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.378

⁷⁷⁹⁹ MARCOLLI Attilio, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.155

⁷⁸⁰⁰ WATSON Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2002, p.437

... y, casi utilizando términos espirituales, el maestro de ‘ceremonias’ Wachsmann (casi ausente) afirma que “el proyecto es liberación”, partiendo siempre de una evolución de la consciencia (en terminología transpersonal):

<< Por lo tanto, si la conciencia es proyecto y el proyecto es liberación, la actividad proyectiva como trabajo de grupo es la posibilidad práctica que tenemos de tomar conciencia, de liberarnos de los condicionamientos ambientales del pasado y del presente.

(...) El trabajo de grupo es sobre todo una *célula de discusión*, y, al tener como fin el proyecto, se explica sobre la base de rigurosas metodologías. Entre las distintas metodologías del trabajo de grupo, nos referiremos a la de Konrad Wachsmann. >>⁷⁸⁰¹

Apuntan nuevos aires, surge casi una ‘nueva era’ intelectual (“nuevo credo”, utilizando casi terminología mística) a partir de la reflexión del influyente filósofo / ‘misionero’, que supone el devenir del “pesimismo” al “optimismo y a la acción”, y que en lo personal implica el paso del “aislamiento” al “ser social”:

<< Las nuevas ideas de Sartre, según afirmó él mismo, serían el “nuevo credo” para los europeos de 1945. Esta nueva postura por parte de uno de los pensadores más influyentes del mundo inmediatamente posterior a la guerra, según pone de relieve Arthur Herman en su estudio acerca del pesimismo cultural, era una consecuencia directa de sus experiencias durante el conflicto bélico. “La guerra partió mi vida por la mitad”, observó Sartre. (...) el filósofo describió cómo había perdido su sensación de aislamiento: “De pronto caí en la cuenta de que era un ser social... Me percaté del peso del mundo, de los lazos que me unían a los demás y de los que unían a los demás conmigo...”. >>⁷⁸⁰²

El no-ego se desprende naturalmente en el equipo integrado que concibe Wachsmann, recordando la cita sobre el olvido del propio yo y el des-apego del resultado (en cierta sintonía con el concepto zen, *mushotoku* / sin meta ni beneficio):

<< La atención de Wachsmann se centra en la coordinación interna de un grupo de trabajo que lleva a cabo un análisis proyectivo. (...) es el proyecto de una *célula de discusión* perfectamente integrada, en la que no hay ningún *líder* sino sólo individuos despersonalizados, que pueden olvidar su propio “yo”, su propia personalidad, su propio beneficio, la expresión de sí mismos, aceptar todo tipo de crítica y desinteresarse del resultado. >>⁷⁸⁰³

Por definición el anonimato (arquitectónico incluso) aparece asociado al no-ego en el que la “recopilación” deviene necesariamente sabiduría global:

<< En *Arquitectura anónima* exponemos la respuesta de las arquitecturas indígenas a las necesidades humanas y al entorno, por medio de una recopilación de ejemplos de todos los rincones del globo. (...) un vademécum de los principios de sentido común (...) >>⁷⁸⁰⁴

... como consecuencia se cuestiona el papel del “profesor” y la libertad surge naturalmente de este método de trabajo en equipo que Marcolli / Wachsmann precisan:

<< (...) el profesor debería desaparecer durante el trabajo de grupo, y efectivamente su presencia se hace completamente inútil (...) Una vez dado un problema general, se precisan problemas concretos (análisis de las tipologías, de las comunicaciones, de los módulos, de las tecnologías, etc.) y se forman subgrupos, todos con el mismo número de miembros (de 3 a 7). Cada subtema que desarrolla un subgrupo tendrá un cierto número de tiempos, o capítulos de análisis. Acabado el primer tiempo, cada grupo expone a los demás el resultado de su trabajo. Cada grupo hará después preguntas o suscitará otros problemas. Por lo tanto, cada subgrupo pasa su trabajo a otro subgrupo, y se continúa el análisis. Así hasta el final. >>

⁷⁸⁰¹ MARCOLLI Attilio, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.155

⁷⁸⁰² WATSON Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2002, p.437

⁷⁸⁰³ MARCOLLI Attilio, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.155

⁷⁸⁰⁴ TAYLOR John S. *Arquitectura anónima. Una visión cultural de los principios prácticos del diseño*, Stylos, Barcelona, 1984, p.9

... en el que la metodológica rotación concluye al llegar al punto de partida (entre circularidad viciosa y ciclo de la naturaleza), se detiene y surge la “elaboración colectiva del material” que genera unas conclusiones unitivas (“una única gran mesa”) ‘despersonalizadas’ (no-ego):

<< Entonces se producirá una elaboración colectiva del material, se coleccionarán los distintos dibujos, croquis, informes escritos, fotografías, diapositivas, modelos, etc., y se procederá a la unificación de todo este material. Los subgrupos habrán trabajado en todo momento en un espacio especialmente preparado (...) Para la discusión general se unirán las diferentes mesas formando una única gran mesa, los distintos grupos se sentarán en torno a esa mesa, (...) mientras que por otra parte se sentará el profesor; por último este tomará también parte en el debate con el único fin de suscitar la discusión y la crítica del trabajo realizado. >>⁷⁸⁰⁵

En cierta sintonía actitudinal, observamos que la *Arquitectura anónima* proyecta la sabiduría colectiva del pasado hacia un presente, así revitalizado creativamente:

<< (...) la mayoría de las tradiciones constructivas tienen fundamentos racionales y utilitarios y (...) estas ideas se han ido incorporando progresivamente al saber popular por el que se rigen los constructores. (...) Hemos confeccionado *Arquitectura anónima* movidos por la esperanza de que la sabiduría que animó a la arquitectura vernácula del pasado nos sirva para reducir nuestra dependencia de los recursos artificiales y para revitalizar nuestra capacidad de inventiva. >>⁷⁸⁰⁶

Si en la metodología proyectiva de Wachsmann la rotación (hasta completar la circularidad / *ouroboros*) articula el devenir del yo al nosotros:

<< Una vez que se han formado los cuatro subgrupos de trabajo y que se han fijado los tiempos y la organización del trabajo, dará comienzo el análisis, que se desarrollará mediante cinco discusiones y rotaciones, de forma que el *tipo 1* que comienza en el *subgrupo A*, después de pasar por todos los demás subgrupos, retorna al *subgrupo A*. >>⁷⁸⁰⁷

... en la psicología transpersonal el “yo” – “nosotros” – “ello”, forma parte de un devenir hacia el espíritu materializado como luminoso *templo / en el hombre* (según el egiptólogo Schaller de Lubicz), que también tendrá su reflejo en la arquitectura, pero antes la “conciencia radiante” escribirá con mayúsculas “Yo” - “Nosotros” - “Ello”:

<< Y todos estos dominios están en proceso de desarrollo y evolución, lo cual significa que cada uno de ellos va desplegando cada vez más su naturaleza espiritual y, en consecuencia, la actualiza cada vez más. Y en las cumbres más elevadas de esta evolución, el “yo”, el “nosotros” y el “ello” devienen transparentes a su auténtica naturaleza e irradian con mayor claridad la gloria del sustrato que son. Y en esa conciencia radiante, todo “Yo” se convierte en Dios, todo “Nosotros” se transforma en la más sincera veneración a Dios y todo “Ello” se convierte en el templo más resplandeciente de Dios. >>⁷⁸⁰⁸

Desde esta perspectiva transpersonal la *arquitectura para el espíritu* requiere una nueva reconsideración histórica, como la aportada críticamente por Richardson:

<< (...) una mera continuación de una práctica que se ha realizado durante siglos gracias al mecenazgo de las instituciones religiosas hacia la nueva arquitectura. La basílica de San Pedro, en Roma, se consideró innovadora en su época no sólo por su tamaño y la sucesión de arquitectos en su dirección, sino también por (...) la decoración suntuosa que ayudaba a alcanzar el intento del Papa Julio II de ensombrecer a los antiguos monumentos de Roma. Creando la cúpula más grande desde la construcción del Panteón, acuñó el sello de su triunfo. >>

⁷⁸⁰⁵ MARCOLLI Attilio, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.156

⁷⁸⁰⁶ TAYLOR John S. *Arquitectura anónima. Una visión cultural de los principios prácticos del diseño*, Stylos, Barcelona, 1984, p.10

⁷⁸⁰⁷ MARCOLLI Attilio, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.156

⁷⁸⁰⁸ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.186

... no obstante, aunque la construcción pretenda “ensombrecer”, las “directrices” proyectivas intentarán ‘iluminar’ con “la armonía absoluta”:

<< Derivaba de las directrices que dio León Battista Alberti para los edificios religiosos, recogidas en su *Tratado de Arquitectura* del siglo xv, el mejor enunciando formas puras (un círculo o una figura derivada de un círculo, como un cuadrado, un hexágono, etc.), orientadas a la armonía absoluta. En cualquier caso, tanto en aquella época como en la actualidad, siempre existirán individuos que desearán ver más allá de lo que se puede esperar, de lo que es posible. >>⁷⁸⁰⁹

“Ver más allá” también implica una nueva etapa, la correspondiente a una arquitectura “con alma”:

<< El arquitecto belga Jean Dethier defiende una nueva etapa de centros culturales pequeños, afectuosos y “con alma”.

El Centro Pompidou, inaugurado en 1977, y el Museo Guggenheim Bilbao, (...), han alcanzado el grado de iconos de la arquitectura y de la cultura del siglo XX, pero el tiempo de los “edificios de firma” como contenedores de grandes proyectos culturales parece haber llegado a su fin. El arquitecto belga Jean Dethier, historiador de la Arquitectura y asesor del Pompidou durante tres décadas, cree que el público se ha cansado de la megalomanía y de los edificios gélidos y arrogantes, y ya en el siglo XXI demanda edificios “con alma” capaces de ofrecer una experiencia más sensual y de adaptarse mejor al entorno natural que los rodea. >>

... se propone, pues, una arquitectura menos ostentosa y más “sostenible” para una nueva era (“nueva etapa”) no egótica (post-“edificios de firma”):

<< “Menos pompa y más lógica y desarrollo sostenible”, resumió ayer Dethier en su intervención en el congreso *Los nuevos centros culturales en Europa*, que se celebra en el Palacio Euskalduna de Bilbao(...) >>⁷⁸¹⁰

En este sentido la religión deviene espiritualidad y como consecuencia de ello surge un “espacio no confesional”, capaz incluso de acoger “cuatro religiones”, como parte de la panorámica ofrecida por Richardson:

<< (...) un espacio no confesional no es necesario que se adhiera a los requisitos tradicionales, (...) Sin embargo, los lugares destinados a albergar más de una fe (sin oponerse a ninguna en particular) deben ser lo más flexibles posible, y dar cabida a todas ellas en un escenario ideal. En un proyecto del libro se ha trabajado con elementos procedentes de cuatro religiones diferentes (...), mientras que en otro, los distintos elementos se pueden transformar fácilmente dependiendo de si el culto es de una religión u otra (...), y un tercer proyecto prevé espacios de contemplación para todas ellas (...) >>⁷⁸¹¹

‘Casualmente’ desde el nivel transpersonal citamos “cuatro cuadrantes”, asociados a los conceptos / “lenguaje” que Wilber denomina “yo” – “nosotros” – “ello” integrados en el “Espíritu” / “Vacuidad”:

<< Los cuatro cuadrantes, o el Gran Tres, son facetas diferentes del Espíritu, aspectos distintos de la Vacuidad. Cuando la Vacuidad se manifiesta, lo hace como sujeto y como objeto, y cada uno de ellos puede ser singular o plural. (...) De modo que el Espíritu puede –y debe- ser descrito utilizando los tres lenguajes, el lenguaje del “yo”, el lenguaje del “nosotros” y el lenguaje del “ello”. >>⁷⁸¹²

... y curiosamente aparece ‘otra’ vacuidad desde el *diseño ecológico*, cuando Viñolas propone “La ecología como revelación: de la saturación al vacío”:

<< (...) surge para productores, diseñadores y estudiantes la ecología como revelación: dado que la inmensa mayoría de los procesos y los productos se han concebido y realizado desde la perspectiva de las necesidades del mercado más que desde las necesidades humanas, si nos situamos en la perspectiva que

⁷⁸⁰⁹ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.7

⁷⁸¹⁰ E.L., VITORIA, *Se acabaron los edificios de firma*, El País 23 febrero 2006, p.32

⁷⁸¹¹ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.8

⁷⁸¹² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.186

nos indica la ecología, todo aquello que antes captábamos como saturación e hiperdiversidad ahora se revela ante nuestros ojos como paradójica y dramáticamente vacío y uniforme. >>⁷⁸¹³

Las cuatro religiones citadas, aparecen integradas en un *Centro de meditación y cementerio* (en Fréjus, Francia) proyectado por Bernard Desmoulin en 1997, en comunión (“contemplación”) con la naturaleza (“abierto al agreste paisaje”):

<< (...) el hecho de diseñar espacios multiconfesionales (...) implica reconocer distintas religiones y dar prioridad o cabida a su iconografía, tradición y textos sagrados, todo ello en un espacio adecuado. El programa de centro de meditación en un cementerio francés para los que fallecieron en acto de servicio durante la guerra, en Fréjus, sudeste de Francia, debía dar cabida a las necesidades de las familias y amigos de los soldados musulmanes, cristianos, budistas y judíos que habían sido enterrados en ese lugar. La solución (...) radicó en construir cuatro refugios que proporcionasen un espacio definido para la contemplación, pero que, al mismo tiempo, estuviesen abiertos al agreste paisaje. >>⁷⁸¹⁴

“Cuatro religiones” compartiendo contemplativamente un “agreste paisaje” que ‘casi’ espiritualmente (“amor que sentía”) podría sintonizar con el pequeño paisaje “salvaje” e íntimo del “último taller” (anticipo del cementerio) de Klimt:

<< Se ha hablado ya del amor que sentía Klimt por los jardines y por los gatos. El jardincillo que había a la entrada de su taller, abandonado y casi salvaje, como puede verse en la fotografía, no corresponde al tipo de jardines que a Klimt le gustaba pintar.

Klimt en el jardín de su taller, calle Josefstädlerstrasse, Viena. *Fotografía* de M. Nähr, 1910. El último taller de Klimt (1914-1918). >>⁷⁸¹⁵

También otra arquitectura contemporánea se nos presenta ‘herida de muerte’, por medio del cuestionamiento que Diether hace del costoso mantenimiento de la identidad (francesa en este caso):

<< El presupuesto del Centro Pompidou, con 1.200 empleados, requiere ahora cerca de 100 millones de euros anuales, que aporta el Ministerio francés de Cultura. “El Pompidou se financia porque refleja la imagen de Francia”, asegura el arquitecto (...)

En su opinión, el Pompidou, el primero de los grandes proyectos culturales impulsados directamente desde la Presidencia de la República francesa, promovió un doble cambio: “Los franceses cambiaron su visión del arte y la arquitectura y los extranjeros cambiaron su visión de Francia”.

La positiva consideración global no oculta las críticas parciales. “Se ha convertido en un dinosaurio arquitectónico. Es un testigo a contrapié de una época acabada”, sentenció. La lista de defectos es larga: es un edificio acristalado, que ofrecía malas condiciones para la conservación de obras de arte, y antiecológico, que resulta un pozo sin fondo para los gastos energéticos. >>

... alternativamente parece que “soplan nuevos aires”, aquellos que aprendiendo de los pasados excesos egóticos proponen una integración de “arte, arquitectura y naturaleza”. Aunque ya citamos a Dethier y su reflexión sobre los espacios / museo, lo volvemos a hacer ahora porque su afirmación, que habla de integración, es la esencia de este capítulo (Proyección integrada) casi conclusivo de nuestro trabajo (A.D.E.N.):

<< Dethier advierte a los políticos que los intentos de copia del Pompidou o el Guggenheim pueden conducir fácilmente al fracaso. El éxito se encuentra, señala, en adaptarse al contexto como hizo por ejemplo, la Tate Modern, de Londres. Soplan nuevos aires en materia de Centros culturales. Dethier cree que los grandes arquitectos ya no son garantía de acierto, y que el público se decanta por centros pequeños, afectuosos, ecológicos, con dimensión poética. Les llama centros con alma y encanto en los que el visitante se siente inmerso en “una experiencia sensual” que combina arte, arquitectura y naturaleza. Y señala un ejemplo de este “edén artístico”: el Museo Louisiana, situado en las afueras de Copenhague. >>⁷⁸¹⁶

⁷⁸¹³ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.195

⁷⁸¹⁴ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.114

⁷⁸¹⁵ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.142

⁷⁸¹⁶ E.L., VITORIA, *Se acabaron los edificios de firma*, El País 23 febrero 2006, p.32

Esta nueva arquitectura integradora “con alma” se concreta como museo próximo al concepto de “edén artístico” que, en cierta medida, podría sintonizar con el *Jardín en lo alto de la colina*, pintado por Klimt un año antes de su muerte:

<< Este *Jardín en lo alto de la colina*, [1917. Óleo sobre tela. 110 X 110 cm.] pintado un año antes de la muerte de Klimt, se distingue por la falta de estructuración de los elementos representados: todas las flores, árboles, arbustos, frutos están rodeados de negro y adoptan pequeñas formas aovadas o redondas. El color precede aquí a la representación, aunque es posible que el cuadro no estuviera terminado, ya que no lleva firma. Unas curiosas pinceladas, que recuerdan los caracteres chinos, aparecen arriba, a la izquierda, sobre lo que se supone debe ser el cielo. >>⁷⁸¹⁷

También la arquitectura espiritual (*Centro de meditación y cementerio* en Fréjus) integra una naturaleza artística entre la vida y la muerte, abierta a otras culturas e incluso a las cuatro religiones citadas, pero siempre con “trasfondo de naturaleza”:

<< Dos elaboradas estructuras en forma de pérgola (...) constituyen una estructura diáfana junto a un trasfondo natural. Unos paneles contruidos con tablillas de cedro definen cuatro “estancias” separadas, cada una de las cuales posee un muro de acero oxidado de escasas dimensiones que se erige de forma independiente. Mientras que en una mezquita el *mihrab* posee una importancia capital o en una sinagoga el elemento central es el arca, en este caso, Desmoulin ha incorporado en cada uno de los muros una losa donde se han grabado los textos sagrados de esas religiones. >>⁷⁸¹⁸

‘Otra’ arquitectura, aquella orientada hacia el humanismo por Chermayef y Alexander, propone la incorporación de la naturaleza (en diversas escalas) a la vida cotidiana para integrar la comunidad (‘nosotros’) y la privacidad (‘yo’):

<< La vivienda si está destinada a una familia, debe hallarse en contacto inmediato con la naturaleza. (...) una vivienda de este tipo debe estar compuesta por una serie de recintos cuidadosamente organizados que posean una integridad propia, es necesario que cada uno de los recintos cerrados cuente a su vez con su propio espacio al aire libre. Así como dentro de la ciudad debe existir una jerarquización de los dominios contruidos por el hombre, el goce de la naturaleza exige, de la misma manera, una jerarquía propia de escalas y subdivisiones que comprende desde el gran paisaje natural hasta el minúsculo espacio abierto cultivado frente a la habitación de cada uno. >>⁷⁸¹⁹

Desde aquella concepción arquitectónica participativa (‘nosotros’) facilitada por el *Lenguaje de Patrones* de Ch. Alexander (ya citados), pasamos ahora a unos “patrones” en diseño. Orientados hacia el comportamiento socialmente ético (“colectividad”), frente al ego ensimismado (“autoafirmación”) y sin olvidar la naturaleza (“procesos biológicos”):

<< Reintroducir la dimensión social en el diseño implica un tipo de diseño de signo no individualista, capaz de relativizar los intereses particulares y las aspiraciones de autoafirmación y promoción de uno mismo ante los demás en beneficio de los intereses de los destinatarios de nuestros diseños, de la colectividad en general y de los procesos biológicos. (...) aprender a asumir patrones de comportamiento éticos y a actuar conforme a ellos para así poder participar activamente en los grandes proyectos de construcción de la sociedad y de la vida, pero desde una visión amplia, de futuro, histórica, respetuosa con la realidad y la complejidad humana, así como con la diversidad y la complejidad de los procesos biológicos. >>⁷⁸²⁰

Del negativo ensimismamiento anti-ecológico a la comprensión del auténtico sí mismo, media cierta interiorización y comunión con la naturaleza, como cuando Klimt finalmente comprende el artístico paisaje como “meditación”:

⁷⁸¹⁷ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.146

⁷⁸¹⁸ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.114

⁷⁸¹⁹ CHERMAYEFF S. - ALEXANDER Ch., *Comunidad y privacidad. Hacia una nueva arquitectura humanista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975, p.230

⁷⁸²⁰ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.201

<< Para Klimt, el paisaje era interiorización (...) parece que efectivamente la pintura de paisaje se hubiera convertido para el artista en el medio de ser él mismo. (...) Klimt no pintó ningún paisaje durante el período historicista, y en su nueva vida como miembro de la Secesión no empezó a pintarlos hasta después de su primera estancia en las orillas del lago Attersee. A partir del año 1900, esos cuadros son cuadrados, y continuarán siéndolo hasta el fin. Esa forma de cuadro “sugiere la calma” y, según Dobai, hace comprender el paisaje como un objeto de meditación, (...) Klimt necesitaba encontrar la calma y el descanso en las orillas del Attersee. >>⁷⁸²¹

De la última etapa de Klimt (meditando con el paisaje acuático de Attersee) derivamos actitudinalmente hacia al *Centro de meditación y cementerio* para “cuatro religiones” unidas en el mismo lugar (Frejus), también impregnado de agua / lluvia meditativa. Observamos que entre ambos no hay demasiada ‘distancia’:

<< El tejado de tablillas al estilo de una pérgola constituye una reminiscencia de las estructuras cubiertas para los viñedos propios de esta región, de modo que permite que la lluvia penetre en el interior. “En mi opinión, cuando se reza o medita, la lluvia puede constituir un modo de acercarse a Dios”, afirma el arquitecto. El hecho de incluir áreas diferenciadas para los fieles de distintas religiones quienes, al mismo tiempo, tenían que compartir una misma estructura abierta y el carácter general del diseño respondía, según palabras del propio arquitecto, a su deseo de “unirlos en un mismo lugar y respetar a cada uno de ellos”. >>⁷⁸²²

Paisaje y meditación se integran en la pintura de Klimt, que enraíza con otros notables artistas:

<< La repetición de temas parecidos o idénticos se debe a las frecuentes temporadas pasadas en las orillas del Attersee. Inconscientemente, eso nos recuerda las diferentes series de Monet. (...) Comparar los paisajes de Klimt con las praderas o las superficies de agua incógnitas de Claude Monet denota una mayor clarividencia. Así, en sus cuadros de graneros de heno, la luz desempeña el papel principal (el sol) como fuente de energía de la composición y como fuente de color. (...) Y eso debe hacernos recordar lo que he dicho al principio sobre los paisajes de Klimt, objetos de meditación. >>⁷⁸²³

... del artístico paisaje meditativo retornamos (otra vez en nuestro trabajo) al ‘último’ *Centro de meditación en la naturaleza* (con la que se integra). A este respecto comenta el arquitecto:

<< “nunca había diseñado arquitectura sacra”. No obstante (...) le atraía la idea de que “debido a su valor metafísico, la arquitectura sacra se libera de la funcionalidad estricta para alcanzar una dimensión mística y, al mismo tiempo, poética. A este sentido responde, generalmente, la demanda real de arquitectura”. (...) Desmoulin diseñó la necrópolis y dispuso las plantas silvestres, que alcanzan su apogeo cuando la lavanda y otras plantas de la pradera son visibles a través de las tablillas de los muros y aportan color al diáfano interior dominado por los colores marrón y oro. Como parte del paisaje, el acero, la piedra y el cedro maduran con el paso del tiempo, de manera que los distintos elementos así como el tejado se cubren de hiedra. >>⁷⁸²⁴

La tesis ‘mortal’ de Ceberio, que valora el transpersonal proyecto integral, se interesa concretamente por “la psicología integral”, citando a Ken Wilber (*El ojo del espíritu*, Kairós, Barcelona, 1998, p.19) y su proyecto “multidisciplinar” / “hermenéutico” (como nuestra tesis):

<< Wilber propone un modelo multidisciplinar de índole hermenéutico: “Para comprender la totalidad es necesario comprender las partes y para comprender las partes es necesario comprender la totalidad.” (...) De ahí la necesidad de recurrir a las demás disciplinas, pues su último objetivo es la integración de todo el saber humano.

⁷⁸²¹ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.25

⁷⁸²² RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.117

⁷⁸²³ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.26

⁷⁸²⁴ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.117

El modelo de Wilber parte de una estructuración del desarrollo de la conciencia representado metafóricamente en diferentes bandas donde se sitúan las diversas terapias, patologías y escuelas espirituales. >>⁷⁸²⁵

Desde la serenidad de la tesis filosófica observamos la historicista crítica a la *Filosofía*, que reorienta el devenir artístico hacia la “paz que le proporciona la naturaleza” a Klimt y su acercamiento al ‘tu’ (“Monet”) y al ‘nosotros’ (“impresionistas”):

<< Mientras Klimt es el blanco de la crítica por sus proyectos destinados al Aula Magna de la Universidad (especialmente la *Filosofía*, expuesta en el año 1900, en la séptima exposición de la Secesión), empieza a pintar unos paisajes cuya estética le acerca a los impresionistas y a los postimpresionistas.

La decimosexta exposición de la Secesión vienesa, en enero-febrero de 1903, está dedicada a los impresionistas (...) El arte del paisaje de Klimt se inspira claramente en el de los franceses. En un primer momento, hacia 1900, es Claude Monet el que sirve de modelo con sus estudios relacionados con el agua y los reflejos sobre el agua. Klimt pinta cierto número de variantes durante sus estancias en Attersee, momentos de paz que le proporciona la naturaleza. (...) El estado de ánimo del pintor se refleja en los paisajes de carácter intimista de esa época. >>⁷⁸²⁶

Esta concepción artística del paisaje tan “intimista”, inspirada en Monet, podría sintonizar con la del fotógrafo Edward Steichen y ‘quizás’ (en tiempo potencial) también inspiración de... por ejemplo: Jan Dibbets, *El día más corto de 1970 fotografiado en casa cada 6 minutos*, Amsterdam, 1970. El fotógrafo (como ‘el’ / ‘los’ artistas) también se interesa por el devenir de la naturaleza e inspira cierta actitud modélica a una “nueva arquitectura humanista” (Chermayeff / Alexander) que se orienta “hacia” el futuro:

<< Durante los años de su vejez, el fotógrafo Edward Steichen fue registrando, día a día, los efectos que producían las estaciones, el clima y la luz sobre un arbusto que crecía frente a su ventana. Según palabras de René d’Harnoncourt, el fotógrafo transformó al arbusto en un “árbol de la vida”. Del mismo modo, a partir del espacio al aire libre más pequeño incluido en el medio urbano, ya sea éste predominantemente natural o artificial, podría construirse a través del espectro completo del goce de la naturaleza un orden jerárquico imaginario que llegara hasta la tierra virgen más alejada. >>⁷⁸²⁷

La naturaleza abarca desde ese “arbusto” ‘diseñado’ “frente a la ventana” hasta la orientación (este / oeste) hacia una ‘tierra virgen’ más alejada (como la ‘tierra prometida’ en el más allá), la del *cementerio* (y *Centro de meditación* en Fréjus, 1997):

<< Los alambres tensados se extienden en dirección vertical entre el tejado y el pavimento de piedra para indicar los lados este y oeste de los edificios con el fin de que los feligreses que precisen orientarse puedan hacerlo fácilmente, a pesar de que no domine ningún icono que indique la dirección. >>

Este lugar compartido por “cuatro religiones”, diferentes pero unidas en un “silencio” final (único e integrador), que desde la negación de la identidad (“estilo arquitectónico”) comparten no obstante (contradicción integrada) cierta “calma” contemplativa. Curiosamente derivada de una espiritual estética ‘japoneizante’ que programáticamente deviene identidad ‘universal’:

<< Aunque se pretendió que no dominara ningún estilo arquitectónico, en cuanto al diseño se hace patente cierta similitud con el diáfano templo japonés, además de una sensación similar a la calma, tanto en el empleo de los materiales como en la incorporación del refugio en el paisaje. A pesar de que se pretende establecer un diálogo por separado con cuatro religiones diferentes, la esencia pura de la

⁷⁸²⁵ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.179

⁷⁸²⁶ FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991, p.72

⁷⁸²⁷ CHERMAYEFF S. - ALEXANDER Ch., *Comunidad y privacidad. Hacia una nueva arquitectura humanista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975, p.274

estructura también intenta proporcionar contemplación, recuerdo y paz, y, lo que es más importante, la etérea belleza del silencio. >>⁷⁸²⁸

Integrando también cierta “contradicción” aparece otra arquitectura (“casa *New Age*”) en Francia, que representaría el renacimiento del líder ecologista después de la muerte, incluso de un movimiento *New Age* más trascendente (“entre místico y estético”):

<< “La casa *New Age* de José Bové”, titula *Le Monde* en referencia a este movimiento entre místico y estético nacido en la costa oeste de Estados Unidos, que no acoge precisamente a los auténticos trabajadores agrícolas, sino a los que en Francia se conoce como *bobos*, burgueses bohemios. No deja de haber una contradicción entre esta imagen y la que ha encarnado hasta ahora Bové, el hombre que se hizo famoso con sus ataques a los restaurantes de comida rápida McDonald’s, (...) y que en los últimos tiempo encabeza una dura campaña contra los cultivos transgénicos.

Porque Bové pretende convertirse en el líder de una candidatura antiliberal a la presidencia de Francia en las elecciones de la próxima primavera, trascendiendo el puro terreno de juego de la política medioambiental. >>⁷⁸²⁹

También cierta contradicción estética se evidenciaría en el narcisismo ‘aparente’ en unos artistas ‘colectivistas’ (“obra en equipo”), que aparentemente se monumentalizan a sí mismos:

<< En 1994 [*Sin título*], tres escultores afincados en Barcelona fueron invitados a participar en la Bienal de jóvenes creadores de Europa y el Mediterráneo, que se celebraba en Lisboa, Rosario Plate, Christoph Hafner y Miquel Valldasquin, que anteriormente habían trabajado juntos en algún otro proyecto, idearon una obra en equipo, obtuvieron un molde de ellos mismos, vestidos con la ropa que utilizaban habitualmente para trabajar, y lo positivaron con parafina (material con el que actualmente se fabrican las velas). >>⁷⁸³⁰

Sorprendentemente “la verdad” sobre el líder ecologista ¿francés? / “*New Age*” nos devuelve (circularidad viciosa o no) a la ‘conexión’ Berkeley (‘tema’ que ya tratamos con anterioridad):

<< Pero la verdad es que Bové, nacido en 1953 en Talence, en la Gironda, no tiene un origen campesino. Su padre, Joseph, es un científico de gran prestigio y miembro de la Academia de Ciencias de Francia. Su madre, Colette Dumeau, es profesora y sus hermanos, ingenieros. Buena parte de su infancia transcurrió en California, donde sus padres investigaban en la Universidad de Berkeley. >>⁷⁸³¹

... y, como sabemos, Berkeley (California) tiene notables (intelectuales) conexiones históricas con el Budismo y la *new age*:

<< Estados Unidos ha sido durante mucho tiempo centro de eruditos y maestros orientales. Ananda Coomaraswamy (1877-1947) escribió muchas de sus obras más importantes en el departamento indio del Museo de Boston. D.T. Suzuki enseñó intermitentemente durante muchos años en la Universidad de Columbia, donde el compositor John Cage y los escritores Alan Watts y Allen Ginsberg se contaban entre sus estudiantes. Gran parte de la fuerza del budismo estadounidense procede de esa interacción cultural, que en los últimos cincuenta años ha ido generando lentamente instituciones budistas estables y sólidas.>>

... la aparente contradicción cultural *beat* / *zen* parece resuelta en una interacción que deviene integración y que parece orientada al ‘nuevo’ *despertar*:

<< Dado que el *beat zen* en los 50 era a menudo una expresión de angustia espiritual de posguerra, es un logro extraordinario que las auténticas culturas zen, tibetanas y, más tarde, theravada, hacia las que se

⁷⁸²⁸ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.117

⁷⁸²⁹ MARTI FONT J.M. *El ecológico chalé de un activista*, El País, 9 septiembre 2006, p.37

⁷⁸³⁰ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.188

⁷⁸³¹ MARTI FONT J.M. *El ecológico chalé de un activista*, El País, 9 septiembre 2006, p.37

desplazaron muchos estadounidenses a partir de los 70, hubiesen representado menos la alienación psicosocial de las clases medias educadas que una salida. >>⁷⁸³²

No obstante, ‘aquella’ contradicción artística (Rosario Plate, Christoph Hafner y Miquel Valldasquin) se resuelve en una comprensión tan súbita como la iluminación o *satori* del zen, cuando el artista literalmente se ilumina (pega fuego a ‘la representación’) y diríamos que para la tesis de Ceberio podría expresar la artística muerte del ego, cuando ‘a modo de’ Buda, artísticamente se intenta “iluminar a su propio público”:

<< (...) obtuvieron su propia figura, como si de una gigantesca vela se tratara, con una mecha en el interior que iba desde los pies a la cabeza. El día de la inauguración, cada uno de los tres artistas encendió la mecha de la figura que le representaba, de modo que estuvo encendida todo el tiempo que permaneció abierta la exposición. (...) El artista representado en la figura de parafina, se consumía lentamente al iluminar a su propio público, creándose una magnífica metáfora de la caducidad de la vida, pero también del propio desgaste que supone la comunicación cuando se pretende educar a los demás. >>⁷⁸³³

Históricamente en California el budismo zen acerca la *iluminación* a la *new age*:

<< Dos maestros del dharma fundamentales en la aclimatación del budismo en Estados Unidos fueron Shunryu Suzuki-roshi y su sucesor, Katagiri-roshi, que llegaron a Estados Unidos en 1958 y fundaron el San Francisco Center, con su granja retiro de montaña en el norte de California. Otro importante maestro es el maestro zen coreano Seung Sahn, que fundó el primero de sus centros en Providence, Rhode Island, en los 60.

Estos maestros, entre otros, enseñaron el tiempo suficiente como para dar lugar a una dinastía zen estadounidense. Y (...) la meditación en un entorno zen añade un placer estético a la búsqueda del *satori* (iluminación zen). >>⁷⁸³⁴

La literal iluminación del artista (Plate / Hafner / Valldasquin) transforma el ‘yo’ en ‘nosotros’, retomando la dimensión espiritual del arte (laica “misión sacerdotal”) al “iluminar el camino” (*La Vía*, en terminología espiritual oriental):

<< Asume el creador en esta alegoría una misión sacerdotal, casi profética y hace que su verdadera tarea sea no ya mostrar la belleza, sino iluminar el camino a seguir, alumbrar la verdad, aunque en el empeño consuma su propia existencia. >>⁷⁸³⁵

⁷⁸³² LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.158

⁷⁸³³ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.189

⁷⁸³⁴ LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006, p.158

⁷⁸³⁵ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.189

02.10.10- Filosofía mística artística

Partiendo de un previo cuestionamiento de la visión del místico escritor, se nos revela ‘el escultor’ Juan de la Cruz, como parte importante de sus “influencias estéticas” y cuyo fracaso como obra resultó fructífero para las “humanidades”:

<< La primera influencia la encontramos es sus años juveniles de Medina del Campo donde practicó los oficios artesanales de: carpintero, entallador y pintor, y que debido a que no se le daban bien los abandonó para dedicarse a las humanidades. A pesar de su poca habilidad dejó algunos objetos de su buen hacer con las manos donde destacó su sensibilidad artística y humildad en el trabajo manual. Su pequeño legado se reduce a unos pequeños objetos tallados por él mismo. De novicio pasó horas haciendo crucifijos de madera, costumbre que conservó hasta sus últimos años de vida. >>

Paradójicamente su obra plástica no coincide con su proyecto espiritual que deviene sorprendentemente “iconoclasta” (también nuestra tesis sin ‘iconos’) y que en este sentido confluye naturalmente con ‘otras’ culturas espirituales:

<< Por otro lado, no fue muy amigo de las esculturas ni de las pinturas. Esta particularidad iconoclasta es un elemento común con el mundo semítico (musulmán y hebreo) y con la Reforma, más que con el catolicismo. >>⁷⁸³⁶

Aunque con ciertos ecos egóticos (“especie diferente...” que Ceberio dejaría morir), siglos después en cierta reciprocidad actitudinal un artista entiende “El arte como religión”. Así Hundertwasser (entre médico y sacerdote) puede aproximarse a la mística desde la pregunta “¿Por qué se hace pintor una persona?”:

<< F.H.: Por razones diferentes. Los verdaderos pintores porque quieren ser sacerdotes, porque pintar en una especie de actividad religiosa. Si uno quiere hacer algo que merezca la pena en esta vida, ¿qué puede hacer? Si uno no quiere vivir sólo para conseguir dinero y beneficios, si uno quiere ayudar a los demás, puede hacerse médico para ayudar a los enfermos. >>

... y lo hace desde una concepción un tanto crítica de la religión (“...cualquier burgués”), en cierto modo equiparable a la heterodoxia eclesiástica de Juan de la Cruz:

<< Es difícil ser sacerdote, porque los dogmas de casi todas las religiones son reemplazados por otros y no tienen ya vigencia. (...) ser artista no significa solamente pintar. (...) se trata, además de una forma de vida. Es una forma de ver el mundo (...) El pintor es de una especie diferente al resto de la gente. Todo en él es diferente de lo que le rodea a los demás (tanto si gusta como si no): su estilo de vida, el ambiente de su hogar, su vivienda, su habitación, su jardín... El artista es más sacerdote que el propio sacerdote, porque si uno visita a un sacerdote en su casa, verá que la atmósfera es igual a la de la casa de cualquier burgués. >>⁷⁸³⁷

Evidentemente Hundertwasser no es el único artista contemporáneo que relaciona el arte con la religión. A este respecto cuando se le pregunta a Michael Heizer sobre “¿El arte como actividad?”, la respuesta deriva hacia una “responsable” (y ‘total’) orientación proyectiva / espiritual:

<< M.H.- No, si consideras el arte como actividad entonces se convierte casi en recreación. Supongo que yo preferiría que el arte se volviera un poco más como una religión.

P.- ¿En qué sentido? M.H.- En el sentido de que ya no tuviera una función utilitaria. (...)

P.- Entonces, ¿la responsabilidad del artista se extiende más allá del acto creativo? M.H.- El artista es responsable de todo, de su obra y de cómo se utiliza. >>⁷⁸³⁸

⁷⁸³⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.322

⁷⁸³⁷ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.124

⁷⁸³⁸ ANONIMO, *Conversaciones con Heizer, Oppenheim i Smithson* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.43

Siglos antes encontramos una actitud ‘profesional inversa’ en el místico poeta y artista ‘fracasado’ que trabaja siempre sobre el mismo tema (también ‘total’) en diversas disciplinas. El dibujo de *Cristo crucificado* realizado a pluma en un pequeño papel que “le entrega fray Juan a la monja Ana María” es ‘objeto’ del estudio filosófico de Ceberio:

<< Este hecho corresponde a su etapa como vicario y confesor del monasterio de la Encarnación entre los años 1572 y 1577 en Tierra de Avila. Allí se encontraba Ana de Jesús, su hija espiritual preferida, que lo conservó hasta su muerte, y sólo durante la fundación del convento de agustinas en Salamanca confió el dibujo al padre Juan de San José, su confesor. Antes de su muerte lo transmitió a la legada María Pinel que lo colocó en un relicario en el convento de la Encarnación donde actualmente se encuentra. >>

... pocos años después, la temática se repite con otra disciplina artística:

<< Entre 1578 y 1579 cuando se encontraba en el convento del montecillo del Calvario labró unos cristos de madera que pudieran representar el cristo que previamente dibujo en tierras de Avila (...) esta pasión por la talla perduró a lo largo de su vida. El hecho de que además de pintarlo lo tallase señala la presencia e importancia de la experiencia que le llevó a realizar estas pequeñas representaciones. >>⁷⁸³⁹

Pero el arte de la palabra (incuso poética en Juan de la Cruz) oculta también significados profundos incluso sagrados a desvelar (o no), por el arte contemporáneo que busca “su propia identidad”:

<< Tras las frases están ocultas las palabras y, tras las palabras el lenguaje, que articula toda la extensión del pensamiento. Sólo los sacerdotes conocen las palabras sagradas. Ellos son los depositarios del saber, los transmisores del mito, y hacen uso de él para sus fines. Pero se lucha por desvelar sus misterios (...) El periodista y el espía se afanan en difundir los secretos para que estos queden anulados, pues no tiene fuerza lo que es manifiesto (el espía tiene como excepción un secreto que no desea dar a conocer: su propia identidad). >>⁷⁸⁴⁰

... de esta manera el místico artista integra disciplinas como el dibujo-escultura o la poesía-pintura:

<< En el dibujo del *Cristo* de Juan de la Cruz al igual que en el manierismo vemos una trasposición de la técnica escultórica con un gusto por la nitidez de las líneas y los contornos. De hecho, Juan realizó pequeñas versiones del cristo en talla de madera.

En general, su poesía tiene un marcado carácter pictórico también propio del manierismo, como podemos apreciar en el *Cántico Espiritual, el Pastorcico*, poema que le acompaña el dibujo del Cristo, así como los demás poemas. >>⁷⁸⁴¹

Algunos siglos después (pero ya desde el arte ‘oficial’) también se descubren en la naturaleza “significados más profundos”, que ‘casi’ se aproximan a la mística y que el artista-‘misionero’ parece obligado a “revelar a la humanidad”:

<< Como pintor –escribe Van Dyke– tiene un sentido y una facultad, ambas tal vez desarrolladas anormalmente por las necesidades de su vocación. El sentido de la vista, y haberla educado le ha permitido ver más belleza y significados más profundos que la mayor parte de la humanidad. La facultad reside en su capacidad de hacer saber, de revelar a la humanidad esas bellezas descubiertas e importaciones de la naturaleza mediante la forma, el color y sus modificaciones.” John C. Van Dyke. *Art for Art's Sake: Seven University Lectures on the Technical Beauties of Painting*, Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1893, p.8 >>⁷⁸⁴²

⁷⁸³⁹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.363

⁷⁸⁴⁰ SAIZ M., *Reserva* (siete acepciones) en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.173

⁷⁸⁴¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.327

⁷⁸⁴² PONTE Alessandra, *La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.104

Por su parte, el místico-artista Juan de la Cruz domina la perspectiva (dibujo de *Cristo crucificado*) y capta la levedad de la naturaleza fronteriza “entre la vida y la muerte” (artísticamente diríamos entre el blanco y el negro del dibujo) o entre “lo eterno y lo temporal”:

<< De este Cristo cabe destacar el osado escorzo que el autor ha creado como si de su propio vuelo se tratase. Un escorzo visto desde arriba y lateralmente. Una perspectiva totalmente acertada que dota al pequeño dibujo de un gran poder de evocación. Con pocos trazos, Juan resolvió magistralmente el problema de la perspectiva. El Cristo da la impresión que está dibujado en el último suspiro, justo en el momento que se presenta la muerte: el momento que se lanza a volar como el *pájaro solitario*, momento de gran indeterminación tanto espacial como temporal, pues se sitúa en el límite entre la vida y la muerte, el plano divino y el terrenal. >>

... y desde la tensión de los opuestos (que viene interesando durante tantos siglos a Oriente) “el vacío” deviene fronterizo:

<< Por eso, el dibujo se encuentra suspendido en el vacío, pero a la vez, refleja inmediatez de un momento muy preciso: la muerte. Hay tensión entre los opuestos como en toda su obra escrita. Tensión entre la vida y la muerte; la crueldad de la imagen y la suavidad de los trazos; lo definido de la imagen y lo indefinido de contexto; lo eterno y lo temporal. >>⁷⁸⁴³

También desde una perspectiva histórica el arte contemporáneo cita a ilustres pioneros (como Ruskin) en la ‘devoción’ por la naturaleza:

<< Ruskin no puede ignorar la cuestión moral, ni puede olvidar su propio concepto religioso de la naturaleza. (...) para él, observar la naturaleza significa observar a Dios y todas Sus obras. Ver es también un acto de adoración. Sabemos hasta qué punto perturbaba a Ruskin el pensamiento científico de la época, que le distanciaba más y más de la versión bíblica de la creación. >>⁷⁸⁴⁴

Años después Hundertwasser insiste en su concepción de arte-religión en la que surgen interrogantes sobre las artísticas ‘vidas ejemplares’:

<< H.R.: Si el arte es una actividad religiosa y si los artistas llevan una vida especialmente ejemplar que sirve de modelo a la comunidad, ¿quiere esto decir que los artistas se dedican a hacer el bien? F.H.: Desgraciadamente no. Ese es un problema. Algunos dicen que como el mundo actual es feo y perverso, el arte debe ser feo y perverso; porque es un espejo de la sociedad y el artista se limita a representar lo que ve. Pero, yo pienso que eso es una tontería. Porque, ¿qué consiguen los artistas de esa forma? >>

... Hundertwasser responde con positivas proposiciones alternativas (y proyectos) e incluso ‘iluminadas’ (en sentido espiritual del arte / religión):

<< F.H.: Sólo consiguen inspirar aversión en el verdadero espectador del arte, al cual no se le ofrece ninguna pista, porque este tipo de artista no muestra ninguna solución, ninguna salida. Se limita a reflejar y a exagerar la realidad; aumenta la fealdad y la perversidad, pero no propone ninguna solución. Pienso que debemos luchar; si es algo horrible, debemos mejorarlo. Si es feo, debemos hacerlo hermoso. Si es algo perverso debemos deshacer esa perversidad; si es complicado, debemos intentar hacerlo sencillo.>>⁷⁸⁴⁵

Y sí ‘nosotros’ (en ‘obligado’ plural mayestático, oficialmente no-ego) programáticamente no utilizamos imágenes en este trabajo, nos vemos ‘obligados’ a interesarnos por el místico-artista que también propone cierta negación de la imagen (de lo ‘sublime’). Una concepción de lo “ausente” influenciada por otras religiones (como la musulmana) que reniegan de la representación de lo sagrado (en detrimento de la obviedad y beneficio de la sugerencia ‘proyectiva’) derivando hacia otras orientaciones contemplativas (de lo “auténtico”):

⁷⁸⁴³ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.364

⁷⁸⁴⁴ PONTE Alessandra, *La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.107

⁷⁸⁴⁵ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.125

<< (...) el rostro reclinado hacia abajo que nos impide observar la cara divinizada de ese instante, mezcla de sufrimiento y dicha divina. Es un Cristo sin rostro. ¿Es que acaso podríamos representar un rostro ya divinizado? Al igual que los musulmanes, Juan de la Cruz opta por un rostro ausente, sin máscara, ya que es el momento que da lugar a la naturaleza divina en su máximo esplendor. También sugiere que el auténtico rostro se encuentra en el corazón, lugar donde reposa la cabeza de Cristo. (...) Y por tanto es allí donde debemos mirar para contemplar el auténtico rostro; el rostro vivo y auténtico de nuestro ser.>>⁷⁸⁴⁶

Como Juan de la Cruz pero en otro contexto muy diferente (no obstante artístico), Itten en la frontera de la modernidad se muestra místico e integrador (“las fuerzas espirituales, anímicas y físicas”) desde su público interés por ‘otras’ religiones:

<< Gran importancia tuvo también para Itten la doctrina de Mazdaz, sincrética, basada en el ideario del antiguo Zarathustra persa (...) Según la doctrina de Mazdaz, el cuerpo es el “templo del dios vivo”, y el individuo tiene por consiguiente el deber de integrar en armónico equilibrio las fuerzas espirituales, anímicas y físicas. Los mencionados ejercicios de relajación, inspirados por Hölzel e ideológicamente potenciados por el Mazdaz, que fueron introducidos por Itten en la Bauhaus, deben contemplarse con el fondo de estas filosofías pseudo-religiosas de la vida.>>⁷⁸⁴⁷

Desde un punto de vista más crítico con esta religión que utiliza el término Zarathustra (de evidentes resonancias filosóficas) para una ‘nueva era’ (“tras la primera guerra mundial”) Eberhard Roters en *Maler am Bauhaus* (Berlín, 1965, p.48) manifiesta que es una de:

<< “esas religiones de repuesto exclusivas surgidas tras la primera guerra mundial, con el fin de alejar la desesperación del europeo que se encontraba ante un orden destruido irrecuperable, prometiéndole una paz interior mediante la vuelta a las formas de creencia orientales. (...) se trata de una nueva versión europea del antiguo mazdeísmo persa establecido por Zarathustra mezclado con fragmentos de otras religiones asiáticas... (...) Es labor del hombre contribuir a la victoria de la creación de la luz. Esto lo puede conseguir por propia progresión (...) Debe perfeccionar su carácter mientras expulsa de su cuerpo las fuerzas de lo material, por ejemplo, mediante el ayuno, un régimen vegetariano y una dieta determinada, purgas, meditaciones y ejercicios respiratorios, lo cual le devolverá la paz interior y le liberará de la prisa cotidiana de nuestra civilización” >>

Estas filosofías ‘pseudo-religiosas’ de Itten podrían sintonizar con ciertos aspectos del expresionismo, especialmente cuando cuenta entre sus “temas fundamentales” la “búsqueda...” que incluso puede llevar a entender este movimiento como una “religión secular”:

<< La búsqueda de una utopía socialista en la que, gracias a los esfuerzos del artista y del arquitecto, se cerrase la distancia entre el arte y las masas. Esta idea se concebía a menudo en términos de una “religión secular”, y en el caso de algunos arquitectos, de cristianismo.>>⁷⁸⁴⁸

En el estudio de Till Neu sobre la pedagogía de Johannes Itten (*Von Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung*, Ravensburg, 1978, p.24) se observa que los *propósitos pedagógicos básicos* son “globales” e inciden sobre la naturaleza espiritual:

<< “(...) las pretensiones pedagógicas globales de Itten, que van más allá de una mera formación artística profesional. Así, el curso preliminar (...) se entendía como una preparación que contemplaba al hombre como una unidad físico-anímico-espiritual, (...) en el sentido de una enseñanza de conjunto”.>>⁷⁸⁴⁹

⁷⁸⁴⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.364

⁷⁸⁴⁷ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.103

⁷⁸⁴⁸ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces del Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.7

⁷⁸⁴⁹ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.88

Podría decirse que estas actitudes artístico-espirituales fueron ‘la ruina’ de Itten, que dejó la Bauhaus y, en cierto modo, sería equiparable a la conocida ‘noche oscura del alma’, aludida en la mística. Así retomamos el concepto de ruina, ahora relacionado con arte y espiritualidad, desde el término retablo-escultura donde suele aparecer el crucificado (‘el tema’ poema / dibujo / escultura de Juan de la Cruz):

<< ¿En qué sentido se encuentra el arte próximo de la ruina? El diccionario de francés *Robert* propone, para la palabra “ruina” o “ruinas”, ya que lo más corriente es que el término se utilice en plural, la definición siguiente: “Vestigios de un edificio antiguo, degradado o derrumbado”, y, en sentido figurado: “Lo que queda (de lo que ha sido destruido o de lo que se ha degradado)”. Me encuentro ante un retablo antiguo cuya visión me causa cierta emoción: (...) >>⁷⁸⁵⁰

El crucificado de Juan de la Cruz es ‘no-mostrado’ mediando el rostro ‘arruinado’, por una respetuosa negación de la imagen (“ocultamiento del rostro”), cuya referente multicultural aclara con erudición Ceberio:

<< Luce López Baralt a lo largo de una dilatada investigación postula la tesis de Asín Palacios de una posible influencia musulmana en la obra carmelita. Muchas metáforas del santo son claramente de origen musulmán y no nos debe extrañar ya que un siglo atrás, los musulmanes ocupaban el sur de la Península Ibérica. El ocultamiento del rostro podría ser una influencia más, aunque también puede ser fruto de una sensibilidad hacia lo divino (...) >>⁷⁸⁵¹

Desde la artística concepción filosófica de la ruina que manifiesta Auge, aparece una conceptualización afín cuando se elogian las influencias (“todas copian”), incluso en “retablo”-“escultura” (sagrada y con ‘el tema’ del crucificado):

<< (...) Un retablo, una escultura. Tienen bastantes años, y esta antigüedad forma parte de su encanto. Si me enterara de que han sido fabricados en época reciente, me sentiría decepcionado. No obstante, eso no restaría nada a su estética (...) Sé también que, desde hace siglos, los temas (...) son estereotipos: generaciones de artistas indios, no han dejado de reproducirlos. (...) La originalidad de cada obra es relativa. Todas copian un poco a otras. ¿Tendrían más mérito las copias antiguas que las copias recientes?>>⁷⁸⁵²

La peculiar conceptual-mística “negación de toda imagen” se extiende de Juan de la Cruz a Miguel de Molinos. Ceberio llegará más lejos incluso, partiendo de la “Estética del Carmelo” y cuestionando el *zeitgeist* (“concepción estética de la época”) llegará hasta las vanguardias artísticas contemporáneas:

<< Negación de toda imagen por parte de Juan de la Cruz y Miguel de Molinos. (...) La radicalidad de Juan de la Cruz no se mantuvo dentro de su comunidad ni fuera, a excepción de Miguel de Molinos. (...) función mediadora de la visión, aspecto que Juan de la Cruz negó repetidamente en sus escritos. En este sentido, Juan de la Cruz se escapa de la concepción estética de la época e incluso entre sus hermanos de orden que quizás no asimilaron del todo la obra de su fundador. >>⁷⁸⁵³

También escapando a la “concepción estética de la época”, el Expresionismo buscará un “sentido más profundo” y espiritual frente a la “apariencia superficial” de otras tendencias artísticas. Herwarth Walden en 1920 afirma que “el término Expresionismo se acuñó en contraposición al de Impresionismo”:

<< (...) el Impresionismo y el Naturalismo se limitaban a la apariencia superficial de las cosas, mientras que los nuevos movimientos de vanguardia buscaban un sentido más profundo.

⁷⁸⁵⁰ AUGE Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p.28

⁷⁸⁵¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.364

⁷⁸⁵² AUGE Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p.30

⁷⁸⁵³ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.377

“El hombre clama por su alma, toda esta época se convierte en un urgente lamento. Y el Arte grita también, en lo profundo de la oscuridad, pidiendo ayuda, clamando por el espíritu. Eso es el Expresionismo.” Hermann Bahr, *Expressionismus*, Munich, 1916.
Bahr describió también el objetivo del Expresionismo como “una visión espiritual penetrante del mundo”. En términos tan generales y simplificando (...) podríamos agrupar una gran variedad de movimientos muy diferentes, en cuanto que formaron parte de una reacción contra el naturalismo y de un deseo de mayor profundidad espiritual y un análisis más intenso de las formas naturales. >>⁷⁸⁵⁴

El expresionismo valora la “oscuridad” y, sorprendentemente, las vanguardias artísticas aparecen en el trabajo de Ceberio como un misticismo sin imágenes (entre el negro y el blanco), en evidente sintonía con una “Teología negativa” que deviene “contemplativa”:

<< Mark Rothko (...) Sus *Black Paintings* muestran como dos colores oscuros intentan fundirse en una unidad cromática. Estos cuadros son oscuros, que evocan la mirada interior predicada por toda la Teología negativa y que llevan al individuo a una actitud contemplativa. [Ilustración] Mark Rothko, *Black on Grey*, 1969-1970. >>

... el mismo autor utiliza otro referente espiritual cuando cita la obra *Zen, mística y abstracción* (Trotta, Madrid, 2002, p.98) de A. Vega, incidiendo sobre una “identidad” trascendente que incluye la “noche oscura” y otros históricos precedentes:

<< “Las pinturas oscuras de Mark Rothko pueden ser entendidas como la representación sensible de un conocimiento extático que ha puesto entre paréntesis el mundo objetivo. (...) conducen al alma a contemplarse en el abismo desnudo de su identidad y plantean a la teoría del arte la posibilidad de considerar la experiencia estética a partir de la recepción de lo inefable, de la imagen absolutamente inteligible y separada; aquello que en el contexto del neoplatonismo cristiano se conoce como la *tiniebla mística* de Dionisio Aeropagita o la *noche oscura* de San Juan de la Cruz.” >>⁷⁸⁵⁵

... algunos años antes Schlemmer también se interesa por ciertos misticismos-filosóficos, y acusa una particular influencia de Nietzsche y Goethe:

<< Junto a Nietzsche, también Goethe influyó en Schlemmer (...) Para Goethe (y con él para Schlemmer), el “estilo” no consiste ni en una simple “copia de la naturaleza” ni en un “manierismo”. Igual de falso es un naturalismo que muestra las cosas fielmente de forma mecánica, en su superficie exterior, (...) en su limitación temporal, como un subjetivismo manierista, al que Goethe califica también de “cómodo misticismo”. >>⁷⁸⁵⁶

Nos interesa especialmente el trabajo de “síntesis” (desde una peculiar concepción de “estilo”) de Schlemmer, sincretismo natural-sobrenatural que incluye el concepto de cuerpo integral en la trilogía naturaleza-arte-hombre, que luego trataremos:

<< En el primer caso [naturalismo] es simplemente natural; en el segundo [manierismo], todo es sobrenatural. El objetivo de un arte grande y verdadero es aunar ambas cosas, esto es, el artista debe intentar “dejar a su obra de arte tal contenido, tal forma, que parezca al mismo tiempo natural y sobrenatural”. A este objetivo se aproximará a través de su aspiración al “estilo” (...) y que conduce a la segunda naturaleza, la “naturaleza madura”, que está por encima tanto de la “naturaleza inmadura” del naturalismo como de la “poesía inmadura” del manierismo. Al igual que para Goethe, “estilo” significa también para Schlemmer la deseable síntesis entre imitación de la naturaleza y “manierismo formal”. >>

... por otra parte Schlemmer también se interesa por el arte contemporáneo dotado de otras “maneras” (pero también con ‘otra’ orientación mística) particularmente por la emblemática negación icónica del *Cuadro negro* de Malevitch:

<< Respecto a las tendencias de los años veinte, él veía en el nuevo objetivismo un naturalismo cuestionable, y en el constructivismo abstracto solamente “maneras”, un ejemplo de lo cual encontraba en el *Cuadrado negro* de Malewitsch. [así escrito en el original] Frente a ello, él se consideraba asimismo,

⁷⁸⁵⁴ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.12

⁷⁸⁵⁵ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.386

⁷⁸⁵⁶ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.245

con sus abstracciones figurativas que pretendían ser expresión de una “idea” cósmica, a la búsqueda del “estilo” en el sentido de Goethe. >>⁷⁸⁵⁷

Insistimos. Nos parece sorprendente que la tesis filosófico-mística de Ceberio se interese por las vanguardias artísticas, particularmente por aquellas cercanas a ese misticismo sin imágenes, ejemplarizadas entre el negro de Rothko (*Black on Grey*, 1969-1970) y el negro / blanco de Malevich:

<< Lo inefable adopta forma estética con el arte abstracto que no muestra imágenes ni sensaciones, sino actitudes: búsquedas de nuestra interioridad. (...) Son obras que carecen de referencias espacio temporales y cuando uno las observa se adentra dentro de esta carencia previa al conocimiento.

La oscuridad de Rothko evoca la oscuridad primigenia de la teogonía griega. Del Caos nació el Erebo y la negra noche. De esta boca oscura surge la creación del cosmos. La creatividad más pura se encuentra en esta oscuridad original a la que el pintor acude para evocar la creación misma. >>

... también sin imágenes, primero el negro y luego el blanco (“la otra cara del vacío”) aparecen ambos integrados conceptualmente / espiritualmente por Malevitch, lo que para Ceberio “recuerda la actitud contemplativa de Juan de la Cruz”:

<< Malevich aborda el tema de la creación (...) con el cuadro *Blanco sobre blanco* (1917) buscando una nueva mirada del mundo ante un mundo que se encuentra aprisionado en la materialidad humana. Malevich presenta la otra cara del vacío, de la creación como única posibilidad de expresar la vida. Vaciamiento que nos recuerda la actitud contemplativa de Juan de la Cruz (*kenosis*) y que con el cuadro de Rothko encontramos en la vanguardia estética la mejor expresión de la espiritualidad como fuente de creación. >>⁷⁸⁵⁸

‘La Cruz’ media entre Juan (de la...) y Malevitch (utilizada en algunos cuadros) y también aparece, evidentemente, asociada a *Cristo* (en *Imitación de*, de T. de Kempis y que podríamos inferir como re-presentación artística) y, como no podía ser de otra manera, a otros místicos cristianos que, utilizando la noción de “Deseo – “...la esencia del hombre...” crean el nexo con cierta medicina filosófica y salud espiritual (*botiquín filosófico*):

<< Incluso la misma satisfacción del deseo entraña sufrimiento, pues nos mete en el cuerpo el temor tanto a perder de nuevo lo ya conseguido, como a no poder repetir las sensaciones agradables producidas con la satisfacción de ese deseo. (...)

“Déjalo todo, y lo hallarás todo; / deja tu apetito, y hallarás sosiego.” Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, 3, 32, 4. El que Tomás de Kempis lleve más lejos que Séneca las consecuencias de esta idea resulta, como místico cristiano que es, simplemente lógico. >>⁷⁸⁵⁹

... Cristo y Juan de la Cruz aparecen implicados en algunas vanguardias artísticas, aquellas que se interesan particularmente por el misticismo cristiano:

<< Juan de la Cruz va a ocupar un lugar dentro de la estética vanguardista como objeto de inspiración y profundización estética en diversas versiones y homenajes.

Del cuadro de Juan de la Cruz encontramos una versión fascinante. Me refiero al Cristo que Dalí pintó con el título: *El Cristo de Juan de la Cruz*. Con un escorzo más exagerado que el de Juan de la Cruz y que produce auténtico vértigo mirarlo. >>⁷⁸⁶⁰

Desde el cuerpo de *El Cristo de Juan de la Cruz* de Dalí al dibujo de *Cristo crucificado* de Juan de la Cruz, derivamos hacia otra concepción del cuerpo en

⁷⁸⁵⁷ *Ibidem*.

⁷⁸⁵⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.387

⁷⁸⁵⁹ SCHWARZ A. – SCHWEPPE R., *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Schopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.94

⁷⁸⁶⁰ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.382

Schlemmer citando un dibujo realizado hacia 1928-29, que incorpora toda una concepción filosófica. Como hemos dicho en Schlemmer el sincretismo natural-sobrenatural incluye el concepto de cuerpo integral en la trilogía “naturaleza-arte-hombre”, sobre la que insistiremos a propósito de la psicología transpersonal:

<< Oskar Schlemmer: *Representación esquemática «naturaleza-arte-hombre»*, tinta china sobre cartón forrado, 42,5 X 51,5 cm., Archivo de la Bauhaus, asoc. reg./Museo para la Creación, Berlín, Depósito Schlemmer. >>⁷⁸⁶¹

Aunque sin citar explícitamente a Schlemmer, Ceberio insiste en la relación ‘natural’ / contemplativa de las vanguardias artísticas y el misticismo:

<< Si algo tienen de bueno las vanguardias y, sobre todo, el arte abstracto es que han aportado un lenguaje plástico que se adecua mejor que otros lenguajes a lo religioso. El arte abstracto es un lenguaje no-referencial que apunta al vacío (Rothko-Malevich); un lenguaje intuitivo y simbólico que incita a la contemplación. En este sentido, no creo que sea coincidencia que confluyan los primeros estudios serios sobre la mística, el surgimiento de las vanguardias, y las nuevas concepciones de la ciencia. >>

... reaparece en nuestro discurso Kandinsky (y concretamente *De lo espiritual en el arte*), artista-místico y escritor (como Juan de la Cruz, aunque en proporciones inversas):

<< Kandinsky, con lo espiritual en el arte, reflejó ese impulso por expresar el aspecto espiritual del ser humano; (...) Para Kandinsky el verdadero arte es el que “nace misteriosamente del artista por vía mística. (...)” El arte abstracto se desnuda de artificio y se adentra en el silencio, en la noche, y en la incompreensión. El artista se lanza a una búsqueda interior que va más allá de la dualidad vida-muerte, objeto-sujeto. >>⁷⁸⁶²

Kandinsky se manifiesta entre la figuración (asociada a *Blaue Reiter*) y la abstracción (como reacción de “lo interno” al “arte representativo” de “lo externo”), con influencias teosóficas (que volvemos a recordar):

<< Las exposiciones organizadas en 1911 y 1912 tenían como título *Blaue Reiter*, y el *Almanach* del mismo nombre se publicó en mayo de 1912. El mismo año apareció, asimismo, el libro de Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (“Sobre la espiritualidad en el arte”).

En esta obra, Kandinsky trazó una compleja genealogía de lo que él consideraba el regreso de la espiritualidad al arte. Demostraba que la sociedad moderna ha cesado de comprender “lo interno” por absorción de “lo externo” o el materialismo (referido tanto al capitalismo como a la superficie externa de las cosas, esto es, el arte representativo), y se mostraba de acuerdo con la Sociedad Teosófica de madame Blavatzky, cuyo libro, *La Llave de la Teosofía*, publicado en 1859, ejerció gran influencia en toda Centroeuropa y en especial en Alemania y Holanda.>>⁷⁸⁶³

Los estudios de Ringbom precisan la influencia espiritual de “Blawatzky, Besant, Leadbeater, Steiner” que fundamentan “la búsqueda” de Kandinsky más allá incluso del “proceso de abstracción”:

<< (...) observaciones sobre la orientación espiritual de Kandinsky y su evolución artística en los años 1908 a 1914. En su investigación sumamente concienzuda y esclarecedora *The souning cosmos*, Sixten Ringbom expone cómo, junto a las ideas del romanticismo, la ideología teosófica (Blawatzky, Besant, Leadbeater, Steiner) y otras ciencias ocultas contribuyeron a la formación de las ideas de síntesis de Kandinsky (...). Ringbom explica que la eliminación de lo concreto en las “improvisaciones” y “composiciones” de Kandinsky en la época que va de 1910 a 1914 no se debe entender como el resultado de un proceso de abstracción formalmente motivado, sino como la búsqueda, por parte del artista, de una forma de expresión adecuada a la “época del gran espiritual” invocada por él. Kandinsky “Selbstcharakteristik”, en: *Das Kunstblatt* 3 (1919) p.174, así como en otros muchos puntos. >>⁷⁸⁶⁴

⁷⁸⁶¹ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.245

⁷⁸⁶² CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.392

⁷⁸⁶³ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.13

⁷⁸⁶⁴ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.169

La “unidad espiritual” renace de la integración de las disciplinas artísticas, pues según Kandinsky:

<< Sólo un lenguaje creativo abstracto, liberado de lo figurativo y abarcador de todos los géneros artísticos puede dejar resurgir de nuevo la unidad espiritual lesionada por el pensamiento materialista y positivista del siglo XIX, a lo cual corresponde esencialmente una orientación interior. Este “interior”, que, según Kandinsky, en conformidad con las convicciones de los teósofos representa “la esencia verdadera del hombre” se manifiesta al observador suficientemente sensible como “sonido interno” Kandinsky, “Über die Formfrage”, en: Kandinsky / Franz Marc (eds.), *Der Blaue Reiter*, nueva edición de Klaus Lankheit, Munich, 1965, p.145 (primera edición, Munich, 1912). >>

... y esta artística “sonoridad” introspectiva (también “cuadro” / “luminoso”) viene marcada por la *Teosofía* de Rudolf Steiner:

<< Este concepto central en la teoría del arte de Kandinsky se remonta de forma directa a Rudolf Steiner, quien en su *Teosofía* hace constar lo siguiente sobre de arte: “Tan pronto el ‘clarividente’ asciende del terreno anímico al espiritual, las obras de arte observadas se vuelven sonoras... Sólo hay que imaginarse que todo lo que es descrito como ‘cuadro’, como ‘luminoso’ es al mismo tiempo sonoro. A cada color, a cada percepción de luz corresponde un tono espiritual, y a cada combinación de colores le corresponde una armonía, una melodía, etcétera.” Citado en Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of the Abstract Painting* (= Acta Academia Aboensis, Ser. A, t. 38/2), Abo, 1970, p.117 y sig. >>⁷⁸⁶⁵

En cierta reciprocidad los citados autores teosóficos tratan la visualidad (artística incluso) pero discutiendo / utilizando la representación orientada a “producir la ilusión de las tres dimensiones”:

<< (...) dibujamos las cosas, no como son, sino según el aspecto que tienen para nosotros: el artista se esfuerza, en efecto, en producir la ilusión de las tres dimensiones disponiendo hábilmente las líneas en una superficie plana, pero no tiene sino dos.

(...) Una persona que no hubiese visto jamás un árbol, no podría formarse idea alguna del mismo, aunque tuviese una imagen perfecta. Si a esta dificultad añadimos otra más sería aún, esto es, nuestra limitada conciencia, y si suponemos que enseñamos esta pintura a una persona que no conozca sino dos dimensiones del espacio, nos daremos cuenta de la absoluta imposibilidad de hacerle comprender el paisaje que representa nuestro cuadro. >>

... pero esta problemática artística / dimensional aumenta cuando se orienta hacia el “mundo interno” (implicado en las “formas de pensamiento”), hacia el descubrimiento de la propia identidad luminosa que aparece en el “camino” (espiritual):

<< Tal es el obstáculo que encontramos en el camino, y el caso es más grave, puesto que tratamos de representar una forma de pensamiento. La gran mayoría de los que miran la imagen, no tienen sino la noción de tres dimensiones, aun más todavía, no tienen la más pequeña idea del mundo interno en el que las formas de pensamiento aparecen con toda la espléndida luz y la variedad de sus colores. >>⁷⁸⁶⁶

El camino pedagógico de Johannes Itten tiene antecedentes teosóficos, pero también multi-espirituales (parcialmente compartidos con Schlemmer y Kandinsky), ya que tiene en cuenta diversas tradiciones filosófico-espirituales tanto orientales como occidentales:

<< (...) su pensamiento y su proceder, y por consiguiente su enseñanza, estaba influido en gran medida por la lectura de determinados escritos filosófico-religiosos. (...) los escritos del místico alemán Jakob Bohme (1575-1624) (que también influyeron mucho sobre Schlemmer), los tratados teosóficos de Charles W. Leadbeater y Annie Besant (1847-1931) (los cuales tienen también gran importancia como clave para la comprensión de la obra de Kandinsky) y las sentencias del filósofo chino Lao-tse (604-520 a. J. C.) compendiadas en el Tao Te King. >>

... a este respecto, incide Wick sobre la importancia de la “integridad del hombre” manifestada en el texto de Till Neu, *Von Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung*, (Ravensburg, 1978, p.33):

⁷⁸⁶⁵ *Ibidem.*

⁷⁸⁶⁶ BESANT A. – LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barberà del Vallès, Barcelona, 1995, p.18

<< En estos escritos encontró Itten, desde diferentes facetas, aquellos problemas que “a él le preocupaban de manera más evidente... 1. El deseo de la integridad del hombre y de la integridad de la relación hombre-mundo. 2. El rol dominante del sentimiento o de la intuición. (...)” >>⁷⁸⁶⁷

Desde la Teosofía representada por Besant / Leadbeater se incide sobre la dificultad de la representación ‘artística / espiritual’ de las sutiles “formas de pensamiento” que fluctúan según el proceso evolutivo alcanzado, entre el no ver nada y la ‘clarividencia’ de las visiones:

<< (...) representar una serie de formas de pensamiento, y aun todos aquellos a quienes sus facultades les permiten ver las formas de pensamiento mismas, tendrán una decepción pues verán ante sí una reproducción incompleta. Por lo tanto aquellos que, actualmente, se ven en la imposibilidad de ver nada, tendrán de este modo una idea aproximada de lo que son las formas de pensamiento y sacarán un provecho real y positivo. >>⁷⁸⁶⁸

... esta “imposibilidad de ver nada” puede resultar equiparable a la actitud iconoclasta del artista-escritor Juan de la Cruz respecto a “las visiones” místicas de la “Estética del Carmelo”:

<< Juan de la Cruz, fue muy crítico con respecto a la naturaleza de las visiones, aunque tuvo visiones que luego plasmó en papel (Cristo de Juan de la Cruz); y hubo un cuadro que le provocó una visión, respondiendo, en cierta manera, a la finalidad de la estética barroca de la participación empática entre el cuadro y el observador. De todos modos, y al contrario de Teresa de Jesús, desconfió de todo tipo de visiones, desmarcándose claramente de sus contemporáneos como instrumento propio de almas contemplativas; para la meditación y la educación sí que estaría de acuerdo en su uso. >>⁷⁸⁶⁹

Kandinsky se manifiesta como artista-escritor místico que, a partir de la “necesidad interior”, valora “cualquier forma de expresarse” artísticamente (podríamos pensar que incluso la escultura) en suma, de exteriorizar la percepción interior, superando las limitaciones:

<< (...) el efecto de la necesidad interior y, en consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo.
(...) Desde el punto de vista de la necesidad interior, no debe hacerse esta limitación y el artista puede situarse sobre la base interior actual, desprovista de la limitación exterior actual y que podríamos formular así: *el artista puede utilizar cualquier forma de expresarse.* >>⁷⁸⁷⁰

Consecuentemente ‘el’ Kandinsky místico de este primer texto fundamental (manifiestamente espiritual), partiendo de la negación de toda especialización propondrá una “formación sintética” de amplio espectro:

<< Aquí, en la Bauhaus “el estudiante (...) debe alcanzar, además de la profesional, una formación sintética lo más amplia posible. Lo ideal es que sea preparado no sólo como especialista nuevo, sino también como hombre nuevo, puesto que no hay cuestiones ‘especiales’ que puedan ser conocidas o solucionadas aisladamente, puesto que al fin y al cabo todo está encadenado entre sí (...)” Kandinsky, “Und. Einiges über Synthetische Kunst” en *i* 10,1/1 (1927) p.10 >>

... en su siguiente texto (paradigmático e influyente) enaltecerá el concepto de encadenamiento total, que necesariamente deviene “arte sintético”, para que superando los límites disciplinares culmine en el “hombre nuevo”:

<< (...) las ideas de síntesis de Kandinsky aparecen como necesarias ya que permiten una correcta evaluación de la enseñanza de Kandinsky en la Bauhaus, que en una observación superficial da la

⁷⁸⁶⁷ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.103

⁷⁸⁶⁸ BESANT Annie – LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barberà del Vallès, Barcelona, 1995, p.18

⁷⁸⁶⁹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.382

⁷⁸⁷⁰ KANDINSKY Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.74

impresión de ser extremadamente analítico-elemental, pero que en último término aspira al establecimiento de un “arte sintético”. Así (...) Kandinsky alberga la esperanza de que sea posible dar el paso desde un análisis formal “microscópico” (...) y por último a un “estudio de la composición”, que “supera los límites de las distintas artes y se remite al arte como conjunto” Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Berna, 1969, (primera edición, Munich, 1926) p.90 >>⁷⁸⁷¹

El “arte como conjunto” también hunde sus raíces en el Expresionismo, del que en parte participa Kandinsky, compartiendo así el concepto de totalidad artística (incluyendo cierta ‘deriva’ arquitectónica de la música):

<< Una de las características del Expresionismo dignas de ser reseñadas por sus repercusiones arquitectónicas es el resurgimiento de la idea de la *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total que incorpora todas las artes), que había popularizado Richard Wagner en el siglo XIX. >>⁷⁸⁷²

Ya lo hemos dicho, Kandinsky forma parte de los místicos artistas exploradores del “mundo interior de lo espiritual” en un proyecto integrador de las “ideas ocultas” y la ‘totalidad’ de las “experiencias sinestésicas”:

<< (...) Kandinsky era especialmente sensible a semejantes ideas ocultas, también fundamentalmente con el fondo de sus propias experiencias sinestésicas. “Objeto” de su pintura de los años 1910-1914 era la exploración del mundo interior de lo espiritual, cuyos sonos se le manifestaban en formas y colores “puros”, esto es, liberados de la obligación de expresión de objetos. >>

... aunque Wick también apunta otros referentes, “exóticos” incluso:

<< Como factores de influencia que pudieron llevar a Kandinsky al arte inconcreto hay que citar también las formas abstractas de los ornamentos del Art Nouveau y del arte islámico, que el artista conoció en un viaje a Túnez en 1904-1905. >>⁷⁸⁷³

La influencia dominante parece ser la relacionada con la Teosofía, y particularmente la del citado texto de Besant / Leadbeater, que también interesan a Rudolf Steiner desde la Teosofía y luego Antroposofía (más próxima al ‘hombre’ occidental) en tanto ‘místico’ y artista / arquitecto:

<< En este contexto, parece conveniente la indicación de que aquello que Steiner ha denominado como “colores flotando en libertad” se manifiesta en la pintura de Kandinsky de esta época como “efusión de color sobre el límite de la forma” y asimismo de que el artista extraía mucha inspiración en el aspecto formal de algunas manifestaciones “abstractas” que Besant y Leadbeater han reproducido en su libro *Thought-Forms (Formas del pensamiento)*; 1908) Annie Besant / C.W. Leadbeater, *Gedankenformen*, Leipzig, 1908. >>⁷⁸⁷⁴

La “línea ondulada” nos permite relacionar desde los ‘exóticos’ referentes de Kandinsky al cuerpo integral valorado por Schlemmer, con ‘natural’ referencia a Goethe, que también, anteriormente, Steiner estudiaría en profundidad:

<< También se puede recurrir al concepto del arte de Goethe para entender la línea ondulada que aparece en Schlemmer con diferente significado objetivo y en parte también como autónoma. Wulf Herzogenrath ha analizado detalladamente la línea ondulada en la obra de Schlemmer y, recurriendo entre otras a manifestaciones de Jean Paul (el favorito de Schlemmer entre los románticos junto con Runge) y de Wilhelm Worringer (cuya *Abstracción e intuición* había leído Schlemmer) demostró que la línea ondulada, en su carácter orgánico-fluido, apela más bien al sentimiento, mientras que la línea quebrada proviene de la razón. Dado que en Schlemmer aparecen con frecuencia líneas quebradas junto a líneas onduladas (con frecuencia como ejes en disposición horizontal-vertical), es fácil de concluir que con ello se simbolizan los contrastes “intuitivo-regular” o también “dionisíaco-apolíneo”, contrastes de “cuya combinación resultan el hombre realizado y la obra de arte completa”. >>

⁷⁸⁷¹ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.169

⁷⁸⁷² BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.13

⁷⁸⁷³ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.169

⁷⁸⁷⁴ *Ibidem*.

... y, utilizando una terminología propia del budismo, podría decirse que Schlemmer opta por la ‘Vía Media’ (“ondulistas” / “esqueletistas” de Goethe). Desde la “unidad de lo sentimental y lo racional” culmina en “el hombre realizado” (que espiritualmente correspondería a la iluminación) y en “la obra de arte completa”, que conformará el corpus pedagógico / ‘misionero’ de la Bauhaus:

<< Para apoyar esta tesis, Herzogenrath recurre a la teoría del arte de Goethe y alude a su clasificación de los artistas en “ondulistas”, que prefieren la “línea serpenteante”, y “esqueletistas”, cuyo trabajo es “pura operación intelectual”. Sólo mediante la combinación de ambas “maneras” puede desarrollarse el “estilo”, considerado como objetivo máximo. Así, los trabajos de Schlemmer, desde su existencia formal elemental, se muestran como expresión de la pretendida unidad de lo sentimental y lo racional, y precisamente esta aspiración de unidad indica —junto al compromiso, en cuanto al contenido, con el tema “hombre”— el principio alrededor del cual se desarrolló la actividad docente del artista en la Bauhaus. >>⁷⁸⁷⁵

Las formalizaciones artísticas de Schlemmer fluctúan entre “dos” y “tres dimensiones”, una dificultad que ya interesó previamente al pensamiento teosófico de Besant / Leadbeater:

<< Una seria dificultad se nos presenta, y ésta se deriva de la manera cómo nosotros comprendemos el espacio. En realidad, no lo vemos sino bajo tres dimensiones, y las limitamos a dos cuando tratamos de dibujar. >>⁷⁸⁷⁶

En el estudio de Wick también se implica a Kandinsky con la teosofía de Besant / Leadbeater, ‘identificando’ “vibración espiritual” con “contenido interior”, aunque también aparecen otros referentes filosóficos:

<< Sin poder entrar en más detalles sobre las teorías especulativas de las “formas del pensamiento” y de la “vibración espiritual” desarrolladas por Besant y Leadbeater y su importancia en Kandinsky, en este punto cabe anotar brevemente que, según Kandinsky, colores y formas son el aspecto externo de un “contenido interior” y que la armonía de los colores o las formas debe descansar “sobre el principio del contacto adecuado del alma humana” (de la “vibración espiritual”), un principio al que clasifica en la misma categoría que el principio de la necesidad interna. Kandinsky no definió en ninguna parte de manera precisa este concepto, que probablemente debe al filósofo del arte Konrad Fiedler. >>

En la referencia de Wick a Kandinsky [En la primera edición publicada en Munich en 1912: Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, (De lo espiritual en el arte) Berna, 1970, p.80] aparece una triple consideración mística de la “necesidad interna” que fluctúa entre el ‘principio egótico de identidad’ (“lo que le es propio a él”) y un ‘final universal’ (“arte en general”):

<< (...) con respecto a la génesis de su teoría de los “elementos de forma abstracta”, parece especialmente interesante la siguiente descripción: La necesidad interna resulta de tres razones místicas. Se forma a partir de tres necesidades místicas: 1. cada artista, como creador, tiene que expresar lo que le es propio a él (elemento de la personalidad), / 2. cada artista, como criatura de su época, (...) / 3. cada artista, como servidor del arte, tiene que expresar lo que es propio del arte en general (elemento de lo artístico puro y eterno). >>⁷⁸⁷⁷

... Sin embargo, en la edición en castellano de 1973, en la p.72, (*De lo espiritual en el arte*) lo “artístico puro y eterno” en Kandinsky trasciende (por negación) el espacio y el tiempo hacia un *modo intemporal* (usando un término acuñado años después por el arquitecto Ch. Alexander):

<< 3º Todo artista como servidor del arte ha de expresar lo que le es propio al arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en

⁷⁸⁷⁵ *Op. cit.* p.246

⁷⁸⁷⁶ BESANT Annie – LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barberà del Vallès, Barcelona, 1995, p.17

⁷⁸⁷⁷ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.170

las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo).
(...) Sólo el tercer elemento de lo puro y eternamente artístico tiene vida eterna. No pierde sino que gana fuerza con el tiempo. (...) a veces tienen que pasar siglos hasta que el sonido del tercer elemento llega al alma de los hombres. >>⁷⁸⁷⁸

Lo *espiritual* también se manifiesta como término explícito en el Expresionismo (“plástico” / “literario” / “arquitectónico” no siempre con “equivalencia”), tal como aparece en el primer punto (“alto plano espiritual”) de lo que los Benton consideran sus “temas fundamentales”:

<< El Expresionismo plástico y literario es anterior al arquitectónico y ejerció sobre éste su influencia de diversas formas. En términos muy generales, cabe ver el expresionismo como una incursión de las artes visuales en el campo de la arquitectura (al igual que en el caso del Art Nouveau). Pero (...) la idea de espiritualidad se manifiesta en rasgos arquitectónicos muy precisos que no tienen equivalencia exacta en las artes visuales.

Los temas fundamentales que aparecerán (...) podrían enumerarse de la forma siguiente: 1. La idea de que el arquitecto debería tender hacia la creatividad individual absoluta, en un alto plano espiritual de fantasía, libre de toda limitación práctica. En su forma más extrema, esta idea se aprecia en los diseños para la “corteza terrestre” o la arquitectura estelar. >>⁷⁸⁷⁹

La “mística” de Kandinsky le obliga a ser crítico con el *zeitgeist* que, utilizando medios “sacrílegos”, conduce “por falsos derroteros” a los que “el artista debe ser ciego” (otra interpretación ‘iconoclasta’):

<< (...) la exigencia en una obra de “principios” y de medios de expresión propios de la época, conducen por falsos derroteros y, necesariamente, a la confusión, la oscuridad y el enmudecimiento. El artista debe ser ciego a las formas “reconocidas” o “no reconocidas”, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y su oído prestar siempre atención a la necesidad interior. (...) Este es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior. >>⁷⁸⁸⁰

Otro de los “temas fundamentales” del Expresionismo es el concepto de “arte total”, que añadido a la citada espiritualidad le hace interesarse por la espiritualidad de “catedral”, que naturalmente integra las “producciones sinestésicas”:

<< 3. El ideal de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), identificado en el gran monumento público (Volkhaus), en el que se aplicarían todas las artes y se consumirán las aspiraciones y aportaciones de la sociedad (como la catedral medieval). Tal idea se evidenciaba también en el interés por las producciones sinestésicas (efectos luminosos y acústicos en representaciones teatrales). >>⁷⁸⁸¹

Durante algún tiempo interesado por la “verdad eterna” de la teosofía de Blawatzky, Kandinsky se propone la liberación de “componentes subjetivos” (en cierta medida liberación incluso del ego) y aunque mantiene los objetivos espirituales utiliza una concepción más analítica, como se aprecia en su posterior texto (*Punto y línea sobre el plano*) que minimiza la “ideología teosófica”:

<< Si el deber del artista es realizar, dentro de un estilo individual “temporal-subjetivo”, esto es, codeterminado por la época, el máximo posible de lo “artístico puro y eterno”, de lo “objetivo-eterno” (resulta evidente el paralelismo con la versión de Blawatzky de la “verdad eterna”), entonces este postulado de objetivización implica la aspiración hacia formas artísticas que a ser posible estén libres de componentes subjetivos. En consecuencia, Kandinsky considera ya en lo “espiritual” (...) una “gramática pictórica”, que más tarde formuló en su obra, perteneciente a la época en la Bauhaus, *Punkt*

⁷⁸⁷⁸ KANDINSKY Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.72

⁷⁸⁷⁹ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.7

⁷⁸⁸⁰ KANDINSKY Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973, p.75

⁷⁸⁸¹ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.7

und Linie zu Fläche. (...) Kandinsky concibe esta obra como “continuación orgánica” de su libro *Über das Geistige in der Kunst*, si bien en el período de la Bauhaus pasan a un segundo plano las reflexiones tomadas de la ideología teosófica y —con un objetivo básicamente igual— son suplidas por conceptos analíticos. >>⁷⁸⁸²

En un contexto histórico cultural, Johannes Itten también se interesa por la búsqueda interior (incluso del niño), por el despertar (siempre dotado de connotaciones búdicas en nuestro trabajo) de “su propia alma” que “dormita en su interior”. Así en los “antecedentes de la pedagogía de Itten” aparecen influencias del “pragmatismo americano” iniciado por el reformista John Dewey (1859-1952):

<< Las ideas pedagógicas de Dewey entraron en el movimiento de escuelas de trabajo de Alemania por medio de Georg Kerschensteiner (1854-1932). Ya en 1908, con motivo del primer congreso del Deutscher Werkbund, enunció el postulado de que la educación artística en la escuela primaria se debía abstener de una regulación estrecha, y que los niños no debían ser cargados —como ocurría— con contenidos eruditos, sino que había que velar por que cada niño descubriera su propia alma y pudiera llevar adelante lo que dormita en su interior. >>

... es decir que el concepto pedagógico de “hombre total” proyectado por Kerschensteiner deviene ‘obra’ en Itten:

<< Al igual que otros pedagogos de la época, Kerschensteiner abogaba por la educación del “hombre total”, a la que pertenece también el desarrollo de las habilidades creativas. Sin embargo, el fomento de la creatividad no aparece en Kerschensteiner como un principio educativo general, sino limitado a un período concreto del desarrollo, período que termina más o menos a los diez años. >>⁷⁸⁸³

... y, sí en el histórico devenir pedagógico surge un concepto de educación total (con la búsqueda de “su propia alma”) y espiritual, este término ya forma parte indisoluble del Expresionismo, tal como se evidencia en sus “temas fundamentales” que incluso en su orientación más constructiva mantiene siempre la mística:

<< 4. Algunas de las consecuencias prácticas y formales de estos temas serían: a) El gusto por el vidrio (en especial el cristal de colores) como material que expresa la transparencia, espiritualidad y fantasía. / b) La fascinación por los símbolos místicos y cabalísticos, en particular por el cristal. El uso de formas “cristalinas”, con plantas estrelladas y muros quebrados. / c) Una fascinación por la idea de tiempo y movimiento en arquitectura; bien un movimiento auténtico (como el que sugieren algunos de los bocetos de Taut) o el concepto de una arquitectura dinámica (en contraposición con la composición estática). / d) Un gusto por el color como “puerta del alma”. >>⁷⁸⁸⁴

Esta naturaleza espiritual del “color” aparece como tema fundamental en el Expresionismo, pero años después también como criterio evolutivo en el *proyecto de la conciencia humana* que Wilber propone, inspirado por *Spiral Dynamics* de Beck y Cowan :

<< 4. *Azul: Orden mítico.* La vida tiene un sentido, una dirección, un objetivo y un orden impuesto por un Otro todopoderoso. Este orden impone un código de conducta basado en principios absolutistas y fijos acerca de lo que está “bien” y de lo que está “mal”. (...) Fundamento de las *antiguas naciones*. Jerarquías sociales rígidas y paternalistas, sólo hay un modo correcto de pensar. Ley y orden, control de la impulsividad a través de la culpa, creencias literales y fundamentalistas y obediencia (...) A menudo asume un aspecto “religioso” o “mítico” [en el sentido mítico-pertenencia, motivo por el cual Graves y Beck se refieren a él como nivel “santo / absolutista”], aunque también puede asumir el aspecto de un Orden o de una misión secular o atea.

Se halla presente en la América puritana, (...) en los códigos de honor de la caballería, (...) en las “buenas obras” de los *scouts*, en el patriotismo de la “mayoría moral”. (40% de la población y 30% del poder.) >>⁷⁸⁸⁵

⁷⁸⁸² WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.171

⁷⁸⁸³ *Op. cit.* p.102

⁷⁸⁸⁴ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.7

⁷⁸⁸⁵ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.26

También aparece como conclusión la ‘suprema’ paradoja en la obra (si “incorporase *todos* estos elementos no podría construirse”), como parte de unas “consecuencias prácticas y formales” derivadas de la integración de los “temas fundamentales” del proyecto expresionista, naturalmente multicultural:

<< (...) e) Un resurgimiento del interés por la arquitectura orgánica, llevado a extremos biomórficos, más allá de los principios del Art Nouveau o de Wright. / f) Un respeto por la arquitectura gótica y barroca (por distintos motivos) y por el diseño y la arquitectura procedentes de la India, las islas de los Mares del Sur y los países del Extremo Oriente. / g) El uso de maquetas de arcilla y escayola en formas libres y de técnicas de dibujo de gran soltura como medio de preservar la espontaneidad de una idea arquitectónica. Evidentemente, un edificio que incorporase *todos* estos elementos no podría construirse. >>⁷⁸⁸⁶

Por otra parte, parece apreciarse cierto ‘relevo generacional’ en la influencia de la Teosofía. Así cuando en Kandinsky va minimizando su influencia, por el contrario en Itten va aumentando, especialmente cuando versa sobre *El hombre (...visible y el invisible)*:

<< (...) después de 1910, condujeron a una disminución de la influencia de la teosofía sobre el pensamiento de Kandinsky. (...) No obstante, el artista se remite esporádicamente a la teosofía, y especialmente a las “formas del pensamiento” de Besant y Leadbeater, tanto en los años de su residencia en Rusia, 1914-1921, donde le sorprendió el comienzo de la guerra, como en su período de la Bauhaus, 1922-1933 36. (Por otra parte, debido a este libro y al de Leadbeater, *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch*, El hombre visible y el invisible), también Itten cayó en 1918 bajo la influencia de la teosofía.>>⁷⁸⁸⁷

La sensibilización espiritual de Itten se integra pedagógicamente en una valoración evolutiva de las “funciones corporales”. A este respecto en 1930, en *Pädagogische Fragmente einer Formenlehre* (en Rotzler, Willy: Catálogo *Johannes Itten. Bilder und Studien*, Kunstverin Ulm, 1976, p.232), Itten manifiesta “mas claramente” sus “objetivos pedagógicos”:

<< “En un principio, mi clase no tenía fijado un objetivo externo. El hombre mismo como ser en construcción, susceptible de evolución, me pareció una obligación de mis esfuerzos pedagógicos. Evolución sensorial, incremento de la facultad mental y de la vivencia anímica. Los medios para un profesor consciente de su responsabilidad pedagógica son el relajamiento y la instrucción de los órganos y funciones corporales.” >>⁷⁸⁸⁸

Pero además de por la Teosofía, Itten se interesa por otras espiritualidades orientales (preferentemente taoístas), que facilitan el conocimiento de “uno mismo” previo despojamiento intelectual (“cargado con una elevada dosis de adiestramiento”), quizás un anticipo del concepto de la *muerte del ego* que venimos tratando:

<< Itten veía numerosos paralelismos especialmente entre la filosofía taoísta de Laotse y aquellos ideales pedagógicos coetáneos que se basan en el autoconocimiento y la autodeterminación del individuo y en la confianza en procedimientos intuitivos. (...) apreciación de Itten de que “cada estudiante está cargado con una elevada dosis de adiestramiento, que debe rechazar para llegar a la experiencia y al propio conocimiento” (...) Se comprende con la frase del filósofo taoísta Chuang Tsu, de que debería cuidar todo aquello que se encuentra en uno mismo, y poner coto a todo lo que sea externo, ya que mucho conocimiento es una maldición (...)>>⁷⁸⁸⁹

⁷⁸⁸⁶ BENTON T. - BENTON Ch. - SHARP D., *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983, p.7

⁷⁸⁸⁷ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.171

⁷⁸⁸⁸ *Op. cit.* p.88

⁷⁸⁸⁹ *Op. cit.* p.103

Por lo tanto, Itten, integrando lo místico y lo corporal, ‘sintonizaría’ en cierta medida con otro profesor de la Bauhaus, Schlemmer que también relaciona lo místico y lo corporal, aspectos un tanto incomprendidos por otros profesores de vanguardia:

<< “Itten empezaba sus clases generalmente con *ejercicios gimnásticos*, para experimentar, sentir, promover movimientos caóticos, sacudir bien el cuerpo. Sólo entonces venían los ejercicios de armonización.”

Dentro de estos preliminares, que podrían estar inspirados por Hölzel, se contaban también *ejercicios rítmicos de las formas*, que de manera un tanto irónica describió Paul Klee en 1921 (...) >>⁷⁸⁹⁰

Más allá de la Bauhaus, entre la mística y la naturaleza comienzan a aparecer ciertos tópicos que Wilber especifica en el capítulo sobre *el desvelamiento de Dios*. Cuestionando la interpretación de las intuiciones espirituales con el desvelamiento de la “orientación narcisista”, que nos remite a la necesaria muerte del ego:

<< KW: Supongamos que usted tenga una experiencia de la conciencia cósmica [con esta grafía en el original], una intuición del Alma Global del Mundo, pero que sólo pueda interpretarla en función de su Yo superior. (...) usted correrá el peligro de quedar atrapado en una orientación muy narcisista según la cual bastará con encontrar a su verdadero Yo para que todos los demás problemas terminen resolviéndose. >>⁷⁸⁹¹

Orientada a la “integración de los opuestos”, la “muerte del yo” también interesa a Tarnas, obligando a una “autoexploración” (se presupone no narcisista):

<< Pero para lograr esta reintegración de lo femenino reprimido, lo masculino debe pasar por un sacrificio, por una muerte del yo. La mente occidental debe tener la voluntad de abrirse a una realidad cuya naturaleza podría hacer añicos sus creencias mejor establecidas acerca de sí misma y del mundo. Ahora es necesario cruzar un umbral que exige un valeroso acto de fe, de imaginación, de confianza en una realidad más amplia y compleja; umbral que, además, exige un acto de autoexploración sin flaqueza alguna. >>⁷⁸⁹²

Recordemos aquí que el narcisismo es objeto de estudio místico en la tesis de Ceberio y que, cuando trata las vanguardias artísticas, manifiesta la polarización entre la búsqueda-proyecto del artista y la obra-realización del místico, mediando el “canto silencioso de la naturaleza”:

<< El artista muestra su búsqueda estética para reflejar o evocar lo religioso. El artista muestra su búsqueda y el místico muestra esta búsqueda ya realizada. (...) Las obras de místicos y artistas son llaves que abren los diversos castillos interiores (...) Son obras para ser contempladas, para vaciarse en la contemplación y adentrarse en la senda estrecha de la interioridad. El arte cuando expresa nuestra interioridad se transforma en un discurso religioso; en un diálogo común a todo ser humano; un diálogo que conocen bien los pájaros, los árboles, la luna, el sol, y todos los seres de la naturaleza. Es el canto silencioso de la naturaleza que evocan místico y artista en un intento de acercarse a lo divino en lo humano. >>⁷⁸⁹³

Por su parte, Wilber en el capítulo sobre *el desvelamiento de Dios* también se interesa por la naturaleza, pero cuestionando por narcisista el tópico medioambiental (en parte ya asumido por el *zeitgeist*):

<< KW: (...) puede ocurrir que usted caiga en el otro extremo, (...) que sienta que es uno con el mundo y luego concluya que ese mundo con el que se ha fundido es la simple naturaleza empírica, la mononaturaleza. En este caso, usted habrá experimentado realmente una unidad con la montaña, con el océano y con la totalidad de la vida pero, atrapado en el marco de referencia de la modernidad, terminará

⁷⁸⁹⁰ *Op. cit.* p.88

⁷⁸⁹¹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.410

⁷⁸⁹² TARNAS Richard, *La pasión de la mente occidental*, Atalanta, Gerona, 2008, p.557

⁷⁸⁹³ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.393

ignorando el mundo subjetivo e intersubjetivo que le permitieron desarrollarse hasta el punto de poder devenir uno con la montaña y concluirá que esa “unidad” depende exclusivamente de la naturaleza.>>

... sorprendentemente la resolución unitiva propuesta desde la ecología queda cuestionada por la psicología transpersonal que considera necesaria una previa “transformación interior”:

<< KW: No es infrecuente que, en tal caso, llegue usted a la conclusión de que todos los problemas se resolverán cuando nos fundamos con Gaia, con el puro eco. (...) Pero, de este modo, usted estará haciendo lo mismo que hizo Spinoza, concluir que la salvación consiste en fundirnos con el gran sistema inmanente, obviando por completo el hecho de que sólo es posible llegar a ser uno con la gran red inmanente a través de un laborioso proceso de transformación interior. >>⁷⁸⁹⁴

En sentido parecido Wilber insiste en la contradicción de la mística de la naturaleza (“La religión de Gaia”), venerada en la *new age*, que califica como ecorromanticismo:

<< KW: Y si bien los ecorrománticos rechazaron a la industria, se mantuvieron, sin embargo, absolutamente fieles a su ontología. Dicho en otras palabras, negaron los problemas superficiales pero abrazaron sus contradicciones más profundas. (...)

La religión de Gaia, la veneración de la naturaleza no es, pues, más que una de las distintas formas que asume la religión industrial, la espiritualidad industrial, y no hace otra cosa más que perpetuar el paradigma industrial. >>⁷⁸⁹⁵

Pero no sólo en la *new age* aparece una naturaleza artística ecorromántica y sagrada. Cuando nos acercamos al pensamiento de Hundertwasser ‘florece’ cierta sacralización de la naturaleza, explícita en el enunciado “la naturaleza no tiene defectos, sólo el hombre tiene defectos” (mayo de 1990):

<< El hombre comete un error imperdonable, cuando piensa que tiene que corregir la obra de la naturaleza, (...) debemos conservar los arroyos, ríos, pantanos y marismas en su estado original y tratarlos como seres sagrados y sacrosantos.

La regulación de las corrientes de agua sólo nos ha causado graves problemas (...); enormes cantidades de agua fluyen a una velocidad tan excesiva que la tierra y la vegetación no llegan a empaparse ni a retener el agua.

Sólo una corriente de agua que discurra de forma irregular entre árboles de ribera será capaz de producir agua pura, regular el balance del agua y mantener peces y vida animal (...) >>

... además Hundertwasser se interesa ‘naturalmente’ por otras contradicciones:

<< (...) cuándo es ya casi demasiado tarde, empezamos a comprender esta antigua sabiduría y hacemos explotar las rectas orillas de cemento de los cursos regulados de ríos y arroyos, para recrearlos en su estado original irregular ¡qué ironía! ¡Regular una corriente para desregularla después! >>⁷⁸⁹⁶

El cuestionamiento de la mística de la naturaleza (“la religión de Gaia”), lleva a la psicología transpersonal a proponer una concepción más integral de la naturaleza, con una dimensión espiritual más allá de la “crisis ecológica”:

<< (...) el marco de referencia descendente destruyó el Gran Tres –destruyó la mente, la cultura y la naturaleza- y perpetuó su disociación, su falta de integración, sembrando la tierra con sus fragmentos. Y esa reducción o fragmentación no sólo afectó a Gaia, la naturaleza, sino que también tuvo sus efectos sobre la conciencia y sobre la cultura.

De lo cual se deduce que la crisis ecológica es, en gran medida, la consecuencia de la presente disociación del Gran Tres (...) En esta modernidad que se ha vuelto levemente loca no podemos reunificar la cultura, la naturaleza, la moral y la mente. >>⁷⁸⁹⁷

... más allá de la compartimentación historicista, el concepto del “Gran Tres” (“la mente, la cultura y la naturaleza”) en Wilber podría sintonizar en cierta medida con la

⁷⁸⁹⁴ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.411

⁷⁸⁹⁵ *Op. cit.* p.361

⁷⁸⁹⁶ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.61

⁷⁸⁹⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.363

triplicidad de Schlemmer en la “triple clasificación del hombre” derivada de Paracelso (1493-1541):

<< (...) vamos a intentar (...) determinar la posición espiritual de Schlemmer a partir de un cuadro tomado como muestra. Se trata del cuadro *Paracelso, el legislador* (1923), un cuadro con un carácter programático indudable. (...) se ve una “extracción de formas y colores” con el objetivo de destilar lo esencial. (...) es el homenaje a un ídolo espiritual muy apreciado por el artista. Éste había estudiado los escritos de Paracelso y estaba igual de impresionado por su concepción cosmológica de una concordancia de microcosmos y macrocosmos (que a él ya le era conocida gracias a los románticos) como por su triple clasificación del hombre en un cuerpo terrestre y visible, un espíritu vital celestial e invisible, y un alma divina que es la fuente del conocimiento, la moral y la felicidad, que eleva a los hombres por encima de las condiciones puramente terrenas y que constituye su fiel retrato de la divinidad. >>

... de hecho Wick precisa la afinidad del pensamiento “místico” / artístico de Schlemmer y Paracelso:

<< En base a las anotaciones a la edición de Paracelso de Hans Kayser utilizada por Schlemmer, Karin von Maur muestra que al artista le interesaban aquellas opiniones que tenían que ver con la localización del arte en la esencia inconsciente, en lo místico y lo mágico. Así, en la sentencia de Paracelso “no me pueden quitar el arte, ya que está oculto en mí y es algo inconcebible”, ve él una confirmación de su propio concepto del arte. >>⁷⁸⁹⁸

Mientras Wilber insiste en ‘otra’ mística “integración del Gran Tres”, resituando cierta concepción de la naturaleza (cuestionada como “religión”):

<< Pero sólo en la integración del Gran Tres –si es que tal cosa es posible- y no el predominio de uno cualquiera de sus dominios podemos hallar la salvación. Mientras sigamos viviendo dentro del chato marco de referencia descendente del mundo, esta integración resultará imposible. La solución ecorromántica –¡la vuelta a la naturaleza!- no resulta, en modo alguno, viable porque no hace más que perpetuar el marco de referencia descendente, el marco de referencia industrial. >>⁷⁸⁹⁹

Por el contrario, Schlemmer frente a cualquier exaltación mística / romántica (quizás anticipo del citado “ecorromanticismo” *new age*) se decanta por la “objetividad mística” adoptando otras interpretaciones (Ricarda Huch) de la “tríada” cósmica (“espíritu, naturaleza y alma”) que incluye la naturaleza y que valida en sus estudios pedagógicos sobre “el hombre”:

<< (...) a Schlemmer se le puede incluir en la tradición del pensamiento místico y romántico —que llegaría hasta una contemporánea como Ricarda Huch, cuya interpretación del cosmos como tríada compuesta del espíritu, naturaleza y alma fue adoptada de forma literal por Schlemmer en su boletín de estudios para la clase “el hombre”— (...) Así, es significativa su afición a citar la frase de Runge según la cual la “estricta regularidad” era una de las cosas imprescindibles en las obras de arte que proceden de la imaginación y de la mística de nuestras almas. La insistencia en esta “estricta regularidad” le parecía a Schlemmer necesaria para prevenir un peligro latente sin duda alguna en el romanticismo, como es el peligro de la entrega apasionada o exaltada a lo trascendental. >>

... esta triple concepción es particularmente visible en un esquema de 1928:

<< Ilustración Oskar Schlemmer: *Esquema de la tríada cósmica de espíritu, naturaleza y alma*, hacia 1928, lápiz, 21 x 14,9 cm., Archivo de la Bauhaus, asoc. reg. / Museo para la Creación, Berlín, Depósito Schlemmer. >>⁷⁹⁰⁰

No obstante el “regreso a la naturaleza” no siempre es saludable, tal como Wilber anticipa en su cuestionamiento de aquella mística de la naturaleza en la *new age* que niega la “trascendencia”:

<< KW: (...) desde el punto de vista descendente, la trascendencia o cualquier tipo de ascenso es el mal, la trascendencia destruye Gaia. (...) Pero quienes niegan cualquier tipo de trascendencia confunden trascendencia con represión, diferenciación con represión, diferenciación con disociación y jerarquías de

⁷⁸⁹⁸ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.242

⁷⁸⁹⁹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.363

⁷⁹⁰⁰ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.244

dominio con jerarquías de realización, y la solución que proponen, el regreso a la naturaleza –la causa misma del problema-, no constituye ningún tipo de cura. >>⁷⁹⁰¹

Insistiendo sobre la espiritualidad de Schlemmer, aparecen otros referentes espirituales como Jacobo Böhme y Paracelso:

<< Dado que Schlemmer era extraordinariamente instruido, aquí sólo nos podemos referir a algunas de las principales fuentes de las que se nutrió ideológicamente en la formación de su concepto de la “objetividad mística” —desde Paracelso pasando por Jacobo Böhme, hasta los románticos alemanes (Heinrich von Kleist, Cari Gustav Caras, Philipp Otto Runge, Gaspar David Friedrich) y otros (Otto Flake, Ricarda Huch). >>⁷⁹⁰²

Obligados por la referencia de Schlemmer nos interesamos directamente por Paracelso y remitiéndonos a las fuentes originales nos reencontramos con un concepto de naturaleza, que sorprendentemente nos devuelve a la búsqueda del “sí mismo” desde la integración de las polaridades “Hombre y cielo” y que no obstante incluye una clara orientación hacia el ‘nosotros’ (“todos los hombres juntos son el cielo”):

<< Debes contemplar al hombre como un trozo de Naturaleza encerrado en el cielo. (...) La naturaleza exterior marca la figura de la interior, y si la exterior desaparece, pierde también la interior, porque el exterior es la madre del interior. Así el hombre es como el retrato de los cuatro elementos en un espejo; si se disgregan los cuatro elementos, el hombre se hunde. Y así la Filosofía no es otra cosa que tan sólo el saber y el conocimiento de aquello que tiene su reflejo en el espejo. E igual que la imagen del espejo no da a nadie la clave de su ser y a nadie puede darse a conocer, sino que es tan sólo un retrato muerto, así es también el hombre en sí: no sabrá nada de sí mismo. (...) El cielo es el hombre, y el hombre es el cielo, y todos los hombres juntos son el cielo, y el cielo no es más que un hombre. >>⁷⁹⁰³

El “diario” de Schlemmer aparece como evidencia concluyente de la búsqueda interior que manifiesta sus intereses polarizados entre la “mística” y la “metafísica”:

<< A partir de numerosas anotaciones en su diario se deduce que Schlemmer hacía girar con regularidad su pensamiento en torno a cuestiones místicas o metafísicas. Así, en 1913 habla de que “en el camino de la representación objetiva de la naturaleza se puede crear una profunda mística, la mística del medio pictórico” (Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagenbücher*, editado por Tut Schlemmer, Stuttgart, 1977, p.22: diario, abril 1913). En 1915 constata “una aspiración general hacia la mística” (Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagenbücher*, editado por Tut Schlemmer, Stuttgart, 1977, p.22: diario, 3 noviembre 1915), que algunos artistas buscan en la ley y otros en el caos. >>⁷⁹⁰⁴

Cuando cotejamos esta misma fecha (3 de noviembre de 1915) en el diario de Schlemmer, se corrobora su insistencia en “la mística” y lo hace con una neta valoración del silencio (“Lo tenemos todo, sólo que no tenemos nada que decir.”) contemplativo incluso:

<< Diario: 3 de noviembre 1915: (...) Aspiración general hacia la mística. Hacia lo misterioso, hacia lo inefable. Hay artistas que lo buscan en el orden, otros lo buscan en el caos. (...) La mano, el ojo, la sensibilidad receptiva está educada. Lo tenemos todo, sólo que no tenemos nada que decir. Nada que expresar. Nos falta la idea. La clarividencia. >>⁷⁹⁰⁵

Una actitud receptiva equiparable a la que Paracelso atribuye a la “ciencia astronómica”, orientada hacia la “contemplación de los aspectos y las estrellas”, también

⁷⁹⁰¹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.364

⁷⁹⁰² WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.240

⁷⁹⁰³ PARACELSO y JACOBI Jolande (ed.) *Textos esenciales*, Siruela, Madrid, 2001, p.96

⁷⁹⁰⁴ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.240

⁷⁹⁰⁵ SCHLEMMER O., *Escritos sobre arte: Pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Paidós, Barcelona, 1987, p.22

sensible a la integración del hombre y el cosmos, explicitado como “firmamento corporal”:

<< Igual que el firmamento con todas sus constelaciones forma un todo en sí mismo, así también el hombre es en sí un firmamento poderoso y libre. E igual que el firmamento descansa en sí mismo (...) tampoco el firmamento del hombre es regido por otras criaturas, sino que es por sí, solo y sin atadura de ninguna clase. (...) Todo lo que la ciencia astronómica ha averiguado profunda y ponderadamente mediante la contemplación de los aspectos y las estrellas (...) puede ser para vosotros una enseñanza y una ciencia para el ‘firmamento corporal’. >>⁷⁹⁰⁶

Por si no quedasen suficientemente claros estos intereses compartidos, Oskar Schlemmer aporta una ‘ilustración’ en 1923 denominada *Paracelso, el legislador* (óleo y laca sobre lienzo, 99 X 74 cm., Galería Nacional de Stuttgart), mientras que otros estudios insisten en su mística concepción de la “unidad de hombre y cosmos” que le acerca a Jacob Böhme:

<< La idea de una unidad de hombre y cosmos o, más exactamente, de microcosmos y macrocosmos, y, en relación con ello, el pensamiento del fiel retrato de la divinidad en el hombre, la encontró Schlemmer también al estudiar al místico *Jakob Böhme* (1575-1624), el cual (...) también había inspirado e influido a Johannes Itten. >>

Precisamente con este referente vuelve a aflorar en nuestro discurso el concepto de identidad, que Böhme relacionará con el “deseo de la diferencia y la separación”:

<< Schlemmer poseía un libro sobre Teósofos cristianos del barón Von Schröder (1922), en el que se refería a Böhme de manera exhaustiva y en el que encontró afirmaciones que le reafirmaron en su concepto del hombre. Dice así: “El hombre renovado como fiel retrato de Dios, ya no es individuo, sino especie; es al mismo tiempo suprasexual y bisexual: intersexual. Para Böhme, la ‘división’ en sexos significa la supresión del fiel retrato divino, y en el anhelo de Adán de tener una compañera, en el deseo de la ‘diferencia’ y la ‘separación’ ve él la primera fase del alejamiento de Dios, cuya última consecuencia fue el pecado original. El hombre espiritual es una imagen del Dios único y por ello rebasa la diferencia de sexo...” Citado en Wulf Herzogenrath, *Oskar Schlemmer, Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, Munich, 1973, p.133. >>⁷⁹⁰⁷

... y en el que la unidad espiritual sugiere el devenir del ‘yo’ al ‘nosotros’ (“ya no es individuo, sino especie”) incluso más allá de la identidad sexual (“ser genérico ideal, sin sexo específico”), un aspecto místico con repercusión artística:

<< Es evidente que esta visión del hombre como un ser genérico ideal, sin sexo específico, se refleja en el tipo de figuras realizado por Schlemmer tanto en sus cuadros como sobre el escenario.>>⁷⁹⁰⁸

Jacob Böhme se manifiesta literalmente misterioso e incansable buscador místico del sí mismo:

<< *Mysterium Magnum, Kurzer Extract: 7*. Ninguna cosa puede reposar en sí misma, a no ser que vuelva a entrar en aquello de lo que salió: el alma ha pasado de la unidad a un deseo de sensibilidad para probar la división de las propiedades; por eso ha surgido en ella la división y la oposición que dominan ahora el alma: (...) >>

... surge naturalmente en Böhme el concepto de la espiritual liberación del deseo y la consecuente valoración de la vacuidad primigenia (“se abisme en la voluntad eterna del vacío”) que reposa en “el uno esencial”:

<< *Mysterium Magnum, Kurzer Extract: 7*. (...) y no conseguirá liberarse de ello mientras no abandone en sí misma el deseo de las propiedades, y vuelva a obligarse a entrar en la quietud más grande, y desee acallar su querer, es decir, que la voluntad, por encima de toda sensibilidad y figuración, se abisme en la voluntad eterna del vacío, de la que surgió originariamente el *Mysterium Magnum*, de modo que ya no quiera nada en sí misma, sino lo que Dios quiere por medio de ella; así está ella en el fundamento más profundo de la unidad: de modo que si quiere permanecer dentro de un instante, sin movimiento del

⁷⁹⁰⁶ PARACELSO y JACOBI Jolande (ed.) *Textos esenciales*, Siruela, Madrid, 2001, p.97

⁷⁹⁰⁷ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.242

⁷⁹⁰⁸ *Ibidem*.

propio deseo, la voluntad del abismo, por movimiento divino, le habla dentro, e incorpora en sí, como propiedad suya, su voluntad abandonada, e implanta en ella el *ens* de la eterna captabilidad del aposento de Dios, es decir, el uno esencial. >>⁷⁹⁰⁹

En cierta medida desde cierto diseño más contemporáneo, aquel que además se interesa por el arte preguntándose si “¿El diseñador es un artista?”, también aparecen otros ‘*Mysterium Magnum*’ o “supuestos ocultos”. Y aquí la ‘invocación’ (“evoca e invoca”) ya no está dirigida hacia la divinidad, sino hacia “la totalidad inevitable”:

<< (...) difícil yuxtaposición de los estudios de “bellas artes” con las materias de “diseño” en una facultad corriente, excluyendo (normalmente) la de arquitectura. (...) la valoración de la situación sería mucho más positiva si la pintura y la escultura se estudiaran junto con la música, la danza, la poesía, el cine y cualquier otra actividad que interprete, fundamentalmente, la comprensión psicológica, espiritual y sensual del hombre. (...) Es verdad que, en los últimos análisis, cada artefacto humano, sea una pintura, un poema, una silla o un cubo de basura, evoca e invoca la totalidad inevitable de una cultura y los supuestos ocultos que condicionan las prioridades culturales. >>⁷⁹¹⁰

Otro diseñador más ‘visionario’ se manifiesta crítico con el cientifismo y, sin embargo, propone una actitud más respetuosa y abierta a la “experiencia” (“humana”), quizás incluso mística:

<< Mi visión del diseño es deliberadamente no científica y detesto la idea de controlar cualquier cosa, incluso un entorno hostil. Ciencia implica atenerse a lo que ya existe y control implica falta de respeto por algo. El diseño implica respeto por lo nuevo. No obstante (...) comprendí que es la experiencia humana y no la teoría abstracta lo que debe decidir que hacemos. >>⁷⁹¹¹

Si con Potter el diseño más contemporáneo se plantea un acercamiento al arte, Schlemmer desde una “posición espiritual” y en una de las escuelas de diseño más influyente, ya concibió proyectivamente un “nuevo hombre” (quizás para una *nueva era*) entre la “plástica” y la “arquitectura”:

<< En los llamados cuadros de galería de Schlemmer de los años de la Bauhaus, que están impregnados por un sentimiento metafísico-básico, Karin von Maur ve “cuadros guías... que servían a la programática de la Bauhaus”, que creaban un “símbolo común” y debían actuar como anticipación plástica de un nuevo hombre en una arquitectura utópica. >>⁷⁹¹²

No obstante, (además de la mística ‘inmaterial’) observamos como entre el diseño y el arte también aparece la materialidad, una ‘disciplina’ donde el artista se evidencia más experimentado:

<< Por regla general, el diseñador tiene la responsabilidad última en la supervisión del trabajo, pero no hay un equivalente como en la relación vista / tacto que le es tan familiar al pintor o escultor, por medio de la cual la idea original se desarrolle de forma constante, se enriquezca o se altere al contacto con los materiales o a través del proceso de fabricación. >>⁷⁹¹³

También Schlemmer se mueve en ese territorio fronterizo, entre la “materialización” y la “objetividad mística”:

<< Schlemmer pertenece al tipo de artista que no crea directamente por un impulso espontáneo, sino en el cual la espontaneidad está refrenada por la reflexión. (...) Al introducir la razón como instrumento de control entre intuición y materialización, consigue objetivar lo subjetivo y así acercarse a su objetivo de creación de un tipo ideal de hombre. Con ello él trata aquello que él mismo ha designado con el concepto

⁷⁹⁰⁹ REGUERA Isidoro, *Jacob Böhme*, Siruela, Madrid, 2003, p.160

⁷⁹¹⁰ POTTER Norman, *Qué es un diseñador: objetos. lugares. mensajes*, Paidós, Barcelona, 1999, p.19

⁷⁹¹¹ JONES John Ch. *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.5

⁷⁹¹² WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.240

⁷⁹¹³ POTTER Norman, *Qué es un diseñador: objetos. lugares. mensajes*, Paidós, Barcelona, 1999, p.20

de “objetividad mística” (...), una objetividad que se percibe en todo lo regular y calculable de la existencia de lo “inconcebible, innombrable” (...) >>⁷⁹¹⁴

Aunque sin llegar a la mística, la introspección deviene natural en aquella ‘disciplina’ (“noventa por ciento de intenso y honesto trabajo”) del diseño que se cuestiona su identidad proyectiva (*Qué es un diseñador*) y en esa búsqueda también se pregunta sí *¿El diseñador es un artista?* :

<< (...) el hecho es que el diseño es un diez por ciento de inspiración y un noventa por ciento de intenso y honesto trabajo, un panorama corriente, que requiere de procedimientos bien organizados que no pierdan de vista el proyecto y mantengan ocupadas de la mejor manera posible a todas las fuerzas disponibles.

Algunos de estos procedimientos serán familiares para los pintores y escultores y desde luego para los realizadores cinematográficos; aunque para ellos el trabajo tenga originalmente un carácter más introspectivo. >>⁷⁹¹⁵

Otros diseñadores también ‘fluctúan’ en sus visiones. En el caso de Ricard entre la limitada sectorización y la panorámica “visión generalista”, abierta a “experiencias creativas heterogéneas” susceptibles de ser extrapoladas por “analogía” / identidad:

<< (...) el diseñador no se ve obligado a limitar su área de acción a un determinado sector. Su campo operativo es amplio. Su creatividad, que no está relacionada con una área tecnológica específica, le permite una visión *generalista y panorámica* sobre los recursos disponibles que pudieran resolver un determinado problema. El *approach* creativo del diseñador es genérico y aplicable a cualquier tema o área. Esta amplitud operativa posibilita unas experiencias creativas heterogéneas (...) De estas variadas incursiones el diseñador va extrayendo sugerencias de las que surgirán luego inesperadas fuentes de analogía —que enriquecen las tradicionales soluciones heredadas— y proporcionan también datos fiables sobre distintas técnicas que podrá extrapolar a otras áreas industriales. >>⁷⁹¹⁶

Entre la modernidad y la postmodernidad, ‘fluctuando’ entre la cultura predominante y la contracultura, Wilber sigue cuestionando la ‘mística de la naturaleza’ en el ‘movimiento’ / “estancado” de la *new age*, todavía inspirada por “las fuerzas del ego” y sorprendentemente impregnadas de “ironía”:

<< KW: Es en este marco de referencia descendente en donde se mueve —o, mejor dicho, en donde se ha estancado— el mundo moderno y postmoderno. Este marco de referencia es el que rige la cultura predominante y también la contracultura, el que alienta a los adalides de la modernidad y a quienes abominan de ella, el que inspira a las fuerzas del ego y también a los movimientos ecologistas. Es por ello que tanto el conformista como el vanguardista cantan por igual sus alabanzas y se aprestan a desterrar a los infiernos cualquier atisbo de movimiento ascendente. (...) Y, para mayor ironía, quienes más atrapados están en ella son quienes más alto cantan sus alabanzas. >>⁷⁹¹⁷

Así Wilber propone alternativamente una concepción integral / transpersonal de la naturaleza para el nuevo *zeitgeist*, en cierto modo una “visión panorámica” como la que Ricard propone desde el diseño y que aporta proyectivamente el concepto de extrapolación (inspirado en el fenómeno de la naturaleza denominado “polinización cruzada”) orientada hacia el “Hombre /...” con mayúsculas:

<< El diseñador posee así esa visión panorámica de las posibilidades que la técnica ofrece. (...) Al colaborar en sectores industriales diversos en los que observa soluciones que se pueden extrapolar, se produce una suerte de *polinización cruzada* entre estos distintos sectores. (...) Sea cual fuere el campo operativo, el diseñador tiene siempre la misma tarea específica: resolver problemas vinculados con la relación *Hombre / Objeto*. Todo lo que siempre hará, en cualquier proyecto creativo, tendrá como

⁷⁹¹⁴ WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986, p.240

⁷⁹¹⁵ POTTER Norman, *Qué es un diseñador: objetos. lugares. mensajes*, Paidós, Barcelona, 1999, p.23

⁷⁹¹⁶ RICARD André, *La aventura creativa - Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.171

⁷⁹¹⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.364

denominador común esta relación. (...) el usuario al que los destina será siempre un ser humano, con unas parecidas reacciones instintivas y con capacidades fisiológicas. >>⁷⁹¹⁸

Potter contempla desde una concepción amplia (panorámica incluso) cómo comparten diseño y arte ciertas sensibilidades, naturalmente predispuestas a ciertas “transferencias” (relativamente ‘equiparables’ a la citada “polinización cruzada”) que permiten la fecundación interdisciplinar:

<< (...) la conexión real entre las bellas artes y los diseñadores, surge de la ventaja de compartir una determinada sensibilidad visual y no de una adecuada o directa transferencia de técnicas, lenguajes o razonamientos formativos, desde un campo al otro. (...) hay elementos que tienen cosas en común. Transferencias igualmente válidas pueden aportarse al “contacto” con aspectos relacionados de otros campos (por ejemplo filosofía, música o matemáticas), y hay que animar a que así sea. De manera parecida, una sensibilidad creativa puede derivar desde fuentes diferentes que no pueden encontrarse aisladas en ningún campo. >>⁷⁹¹⁹

También entre el arte y el diseño, encontramos que ocasionalmente éste aparece en una exposición como arte, bajo una concepción más humanista e integral que se fija “en ese bolígrafo, en el pomo de la puerta, en las pinzas de tender la ropa” señalando que:

<< En cualquiera de esos objetos cotidianos que nos hacen la vida más fácil y hasta más divertida. ¡Ale Hop!, tienes frente a ti un diseño de primera línea: sofisticado, barato, que satisface una necesidad de forma óptima y que no tiene nada que ver con la idea que se ha generalizado sobre esta disciplina creativa. “Normalmente asociamos la palabra diseño a cosas elitistas, superficiales, banales. Pero en realidad todo lo que nos rodea está diseñado” (...) “No es una exposición para diseñadores, sino para todo el mundo. (...) “Hay dos partes en la exposición”, dice Padrós “La primera trata sobre el ingenio: cosas que encontramos en grandes almacenes o centros de bricolaje. Son objetos cotidianos, como unas tijeras o una navaja multiusos. >>

Estas manifestaciones de Emili Padrós (que forma con Ana Mir la empresa Emiliana Design Studio), responsable de la exposición *Ale Hop; Diseños, ingenios y remedios* (Palau de la Virreina, Barcelona, 2003), valoran tanto lo cotidiano como los “Nuevos conceptos” para una ‘nueva era’. Precisamente donde el diseño se propone participativo y “más humano, más cercano”, pero también menos egóico (“no es necesario saber quién /.../ los hizo”):

<< En la segunda parte, *Nuevos conceptos*, habrá objetos realizados en el mundillo del diseño contemporáneo, pero realizados con modestia y que usan estrategias del hazlo-tú-mismo (...)” “Queremos que la gente se dé cuenta de lo que es nuevo diseño: más humano, más cercano al consumidor. Y que vean que en su casa tienen objetos de muy buen diseño, desde una pinza a una silla plegable, y no es necesario saber quién o cuándo los hizo”, concluye Emili Padrós. >>⁷⁹²⁰

Valorada la ‘humanidad’ de estos objetos de diseño artísticamente observamos como los “artefactos” – devienen naturalmente - “humanos”, de acuerdo con una comprensión más “compatible” y ecológica del diseño que Rolf Veen propone:

<< En el ambiente se respira la necesidad de un cambio en la concepción de los artefactos humanos. Y no sólo en su concepción sino también en la motivación que hay detrás de cada producto. Se habla de diseño ecológico o diseño natural. Aquí lo llamaremos diseño compatible. Esta denominación nace de los conceptos de compatibilidad ecológica y compatibilidad humana (...) >>⁷⁹²¹

También el término “Artefactos” aparece en otro contexto del diseño, en el *del ambiente artificial* que concibe Manzini desde una “cultura del proyecto”, de

⁷⁹¹⁸ RICARD André. *La aventura creativa - Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p.172

⁷⁹¹⁹ POTTER Norman, *Qué es un diseñador: objetos. lugares. mensajes*, Paidós, Barcelona, 1999, p.24

⁷⁹²⁰ CANAL M., *Homenaje a los objetos sencillos. Exposición*, El País de las Tentaciones, 11 abril 2003, p.11

⁷⁹²¹ VEEN Rolf, *Diseño Compatible*, GEA 16, invierno 1995-96, p.12

intencionalidad ‘fluidamente’ ecológica y que significativamente fluctúa “entre variedad e identidad”:

<< La fluidificación de los procesos productivos, la posibilidad de variaciones que ésta permite, le plantea, tanto a la cultura industrial como a la cultura del proyecto el inédito problema de dar sentido a una variedad técnicamente producible (...) Para podernos mover en este terreno es necesario situar el tema en un contexto socio-cultural y tecnológico más amplio del que hemos tratado hasta ahora: el de la relación entre variedad y convenciones y entre variedad e identidad.>>⁷⁹²²

Desde otra concepción del diseño también aparece una búsqueda interior de identidad (“¿Qué es?”), que se orienta hacia la compatibilidad (desde el sincretismo “multidisciplinar”) con la naturaleza y los seres humanos:

<< Por diseño entendemos aquí el proceso de proyectar un producto (o actividad, edificio, etc.) desde la idea hasta una forma final realizable. Diseñar es una tarea multidisciplinar, una amalgama de aspectos técnicos, artísticos, legales, etc. Es una actividad intelectual, artística y experimental. (...) Se puede hablar de diseño cuando hay un trabajo previo de concepción del producto que realizar. El diseño compatible es, entonces, aquel que incluye entre sus requisitos la compatibilidad del producto con la Naturaleza y con los propios seres humanos.>>⁷⁹²³

El término “multidisciplinar” utilizado por Veen en el *diseño compatible* se equipara con el de “pluridisciplinariedad” utilizado por Viñolas, otro autor también interesado por el *diseño ecológico*:

<< Los conocimientos humanos han sufrido en estos últimos tiempos un desarrollo exponencial a través de un camino de progresiva especialización en todas las ramas científicas. Esto ha tenido como resultado el hecho de que el saber científico en general (...) se encuentra dominado por especialistas, cada uno encerrado dentro de su campo respectivo (...) y en el otro extremo, el especialista que se centra progresivamente en ámbitos de conocimiento más concretos, tiende a saber todo sobre nada.>>

Por tanto frente a los extremismos de la generalidad y la especialidad ensimismadas (siempre interfiriendo el ego), se propone un enfoque “global” / “sintético” precisamente el que se fundamenta en “una visión interdisciplinaria”

<< (...) todo este conocimiento global debería ponerse al servicio del hombre a modo de patrimonio intelectual común. Pero para que esto sea posible antes tiene que darse una condición esencial: el saber debe ser considerado no como una suma de conocimientos parciales, sino como algo global, es decir, sintético. Esta síntesis sólo es posible si se parte de una visión interdisciplinaria por la que se relacionen entre sí los diversos conocimientos. Frente a las ciencias especializadas tradicionales, que son analíticas y funcionan por sumas de dominios, podríamos establecer un nuevo tipo de ciencias que llamaríamos “de convergencia” o en las que se integrarían dominios inicialmente aislados.>>⁷⁹²⁴

De esta “visión interdisciplinaria” propuesta desde el *diseño ecológico* pasamos a la concepción de una “red” integradora, previo cuestionamiento transpersonal de la mística de la naturaleza (“ecología profunda” interesada por el “Yo profundo”) en la *new age*. Proponiendo Wilber una valoración más integral (“es la totalidad de la red”) y también espiritual de la naturaleza (como la “mística natural”):

<< (...) soy un devoto admirador de su obra [ecólogos profundos] porque los ecólogos tienen un importante mensaje para el mundo moderno: descubra a ese Yo profundo que engloba la totalidad de la naturaleza y luego trátela con el mismo respeto con el que se trataría a sí mismo.

(...) creo que cometen un error, (...) cayendo en un holismo empírico –un holismo de la Mano Derecha- que sólo tiene en cuenta el ajuste funcional y termina destruyendo completamente todo tipo de dimensión interior. Estos teóricos reducen el Kosmos a un *mapa monolítico* del sistema social –al que suelen denominar Gaia-, un mapa chato (...)

⁷⁹²² MANZINI Ezio, *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones - Experimenta, Madrid, 1992, p.140

⁷⁹²³ VEEN Rolf, *Diseño Compatible*, GEA 16, invierno 1995-96, p.12

⁷⁹²⁴ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.54

(...) su noble y genuina intuición del Yo eco-noético queda reducida a la formulación de que “todos nosotros somos hebras de la gran red”. Pero ésa *no* es exactamente la experiencia mística natural, usted no es una hebra en la red sino que es la totalidad de la red. >>⁷⁹²⁵

Por otra parte, cuando el diseño pretende ser compatible con la naturaleza, valora conceptos como la salud:

<< ¿Por qué es necesario un cambio general en el diseño? Porque con ayuda de nuestros artefactos y de nuestra manera de utilizarlos estamos destruyendo la vida a nuestro alrededor. Destruimos la Naturaleza, creamos ambientes enfermos en los que crecen personas enfermas. (...) Un cambio en el diseño implica, preferentemente, un cambio de mentalidad en el diseñador. Detrás del diseño compatible hay toda una filosofía, una postura ante la vida. Y entraríamos en el terreno psicológico, en la motivación íntima de por qué diseñamos de una forma tan destructiva para la Naturaleza y para nosotros mismos. >>

Además la espiritualidad aparece como aspecto indispensable para realizar “un cambio general en el diseño”, que deviene introspectivo puesto que debe pasar por “un cambio de mentalidad en el diseñador” (incidiendo en el proyecto) acompañado por “un cambio de método” de aplicación inmediata a la obra:

<< (...) En los últimos dos mil años no parece que hayamos evolucionado mucho en el plano espiritual. (...) Sin embargo, la Naturaleza, y la humanidad con ella, no durará otros dos mil años al ritmo destructivo actual. Por lo tanto, el cambio en el proceso de diseño es urgente. Probablemente no debemos esperar a una transformación psicológica o social, que sería demasiado lenta. Tendremos que conformarnos con un cambio de método, una solución práctica aplicable ya. >>⁷⁹²⁶

Veen también cuestiona el diseño “egoísta” (emparentado con la “tendencia compulsiva a lo nuevo”), por incompatible con la ética:

<< (...) el factor humano se pierde en los procesos de fabricación, que quedan muy fuera de la capacidad de las personas individuales. Así se propicia la concentración de medios de producción en unos pocos, con lo que se mantiene una sociedad no igualitaria. La experiencia nos demuestra que esos pocos utilizan su poder de forma egoísta. No hay justificación para una jerarquía en un grupo cuando ésta no procura el bien del grupo entero. >>

... y en el que, paradójicamente, no se resuelven necesidades sino que se generan:

<< La motivación que hay detrás de muchos productos es exclusivamente económica. Los productos no cubren una necesidad sino que la crean, (...) desde luego, no cabe esperar un súbito ataque de ética por parte del productor. El consumidor, por su parte, ha de ser educado en un entorno donde no exista esa tendencia compulsiva a lo nuevo, lo cual no es pedir poco. >>⁷⁹²⁷

Para el paso del proyecto a la obra en un *diseño compatible* con la naturaleza, se propone un manifiesto-decálogo que comienza por la negación de la destrucción como concepto mismo y donde valorando el ciclo vital se incluye la muerte (recordemos que incluso del ego):

<< En el diseño hay que considerar que el ciclo de vida de un producto incluye desde su creación hasta su muerte. (...) cabe señalar las características que marcan el diseño compatible:

[1] Ninguna fase del ciclo de producción o de vida del producto ha de ser destructivo para la Naturaleza ni para el ser humano. [2] Materias primas reciclables o renovables. (...) Materias primas no escasas. [3] Uso de recursos locales: (...), para minimizar el transporte. [4] Producción reversible: (...) [5] Facilidad de limpieza, mantenimiento y reparación por el propio usuario. [6] Modularidad: subdivisión del producto en piezas de precio asequible, de materiales uniformes (...) Uso del mínimo número de módulos diferentes. Uso de piezas estándar del mercado. >>⁷⁹²⁸

⁷⁹²⁵ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.275

⁷⁹²⁶ VEEN Rolf, *Diseño Compatible*, GEA 16, invierno 1995-96, p.12

⁷⁹²⁷ *Op. cit.* p.13

⁷⁹²⁸ *Op. cit.* p.14

Otro decálogo sobre *diseño ecológico* curiosamente también consta de 12 puntos, y comienza con la valoración del concepto de interiorización (“estructura interna”, aunque no explícitamente espiritual) para definir el “perfil del ecodiseñador”:

<< (...) principales características y cualidades propias del nuevo perfil del diseñador ecológico: [1] Nunca trabaja las formas de manera arbitraria. Siempre se preocupa por el compromiso entre el aspecto de las cosas y su estructura interna; (...) [2] Se preocupa por la eficiencia (...) y la incorpora como objetivo esencial de todo proceso de diseño. Maximizar el bienestar humano y biológico y minimizar los impactos ecológicos (...) [3] Intenta estar al día de los cambios (...) presta una atención muy especial a las tecnologías limpias, alternativas y eficientes, a los materiales reciclados y a los sistemas de reciclaje. [4] (...) siempre informado sobre la legislación medioambiental vigente, (...)>>

... también parece sugerir en el punto 5 cierta superación del ego cuando propone la inclusión de la experiencia colectiva que ofrece la enseñanza del “pasado” (‘equiparable’ al *modo intemporal* que diría Ch. Alexander):

<< [5] Aprende del pasado e incorpora la dimensión histórica en el proceso de diseño. Concibe los productos desde una visión tipológica y evolutiva, asimilando pero a la vez trascendiendo las dinámicas del mercado vigente.>>⁷⁹²⁹

Significativamente el decálogo de 12 puntos para un *diseño compatible* con la naturaleza concluye con un paradigmático equilibrio crítico entre excesos y carencias:

<< [7] Uso de la más baja tecnología posible (...) [8] Robustez: productos duraderos. [9] Documentación: (...) con planos e instrucciones de limpieza, mantenimiento y reparación. (...) [10] Facilidad de transporte: productos desmontables hasta tamaños manejables por una o dos personas. [11] Amabilidad: el producto ha de ser agradable, fácil de usar. [12] Las personas no corresponden a ningún modelo estándar. (...) Al diseño actual le falta la simplicidad, la transparencia, la calidez, el contenido, y le sobra la apariencia, la hipocresía. >>⁷⁹³⁰

Por su parte el otro decálogo de *diseño ecológico*, enfatiza la negación egótica / “autoafirmación”:

<< [6] No busca la autoafirmación y la autopromoción a través de sus obras; no busca tanto venderse o vender sus diseños como prestar sus servicios a la búsqueda de la calidad en el ámbito cultural. [7] Desarrolla una visión crítica de la realidad circundante, aprendiendo a neutralizar la distorsión de las necesidades, descodificando la imaginería publicitaria y relativizando la información que llega a través de los medios de comunicación. Intenta preservar una mente descontaminada y lúcida (...) >>

... y concluye (también en el punto 12 del “perfil del ecodiseñador”) con una significativa apertura a la dimensión social, al evitar la discriminación y recíprocamente potenciar la pluralidad (“dinámicas pluridisciplinarias”) y previamente valorar la integración:

<< [8] Es dialogante (...) para proponer, para cada problema de diseño, aquellas alternativas que permitan compatibilizar la viabilidad económica con el respeto al medio ambiente. Al mismo tiempo es capaz de integrarse en dinámicas pluridisciplinarias (...) [9] Está impregnado por la preocupación ética, sin distinciones entre la esfera individual y la esfera profesional. (...) [10] Lucha contra la obsolescencia programada intentando concebir productos perdurables (...) [11] Defiende las economías de pequeña escala y las técnicas de manufactura artesanal, que son el resultado de siglos de evolución y perfeccionamiento. [12] Intenta que sus productos no resulten discriminatorios y que desprendan una sensorialidad rica y profunda. >>⁷⁹³¹

Las conclusiones sobre *diseño compatible* también insisten en la dimensión colectiva pero, paradójicamente, reafirmando la búsqueda del sí mismo:

<< Conclusión: Los cambios en el diseño que se han propuesto, que no son más que unos cuantos de entre aquellos que conforman una manera más humana y natural de proyectar, no encajan bien en la empresa actual (...) si no se producen estos cambios en poco tiempo, ya no serán necesarios, porque habremos

⁷⁹²⁹ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.260

⁷⁹³⁰ VEEN Rolf, *Diseño Compatible*, GEA 16, invierno 1995-96, p.14

⁷⁹³¹ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.260

destruido lo que queda de nuestro ecosistema Tierra. El problema consiste en vencer la laxitud del consumidor y de la sociedad entera para que imponga criterios de compatibilidad ecológica y humana a todo lo que los humanos hacen o producen. (...) porque si esperamos a que, como grupo, cambie nuestra filosofía de vida, será demasiado tarde. >>⁷⁹³²

Otro decálogo (este ‘auténtico’ y literalmente de diez puntos) de diseño referido a la arquitectura, según la Asociación de Estudios Geobiológicos GEA, ‘casi’ comienza con un elogio de la naturaleza mediando la “vegetación abundante”, entendida también en un sentido de compensación de las agresiones procedentes del ‘artificio’ (“efecto descontaminante”):

<< (2) La vegetación abundante, tanto en el exterior como en el interior de la casa, permite disminuir los efectos de la contaminación atmosférica, los ruidos y ayudan al confort térmico, climático y de correcta humedad relativa ambiental. La Nasa ha realizado estudios sobre plantas en el interior de los edificios, y se ha observado el efecto descontaminante, al eliminar en pocas horas en más de un 80% sustancias tan tóxicas como el benceno y el tricloroetileno. >>

... aunque sería preferible empezar por el ‘*genius loci*’, aquí entendido como “correcto emplazamiento”, que haría innecesaria cualquier corrección posterior de las alteraciones de origen artificial (“líneas de alta tensión”) o natural (“fallas geológicas”):

<< (1) Es importante un correcto emplazamiento de la vivienda. Evitando zonas industriales de gran contaminación atmosférica, muy ruidosas, cercanas a grandes líneas de alta tensión o cuyo subsuelo esté recorrido por venas de agua subterránea o fallas geológicas. Resulta decisivo el estudio geobiológico de un terreno antes de construir una vivienda. >>⁷⁹³³

También se solicita otra categoría de “vegetación abundante” desde planteamientos artísticos (“devolver el verdor a las ciudades”) y también se hace en referencia a la arquitectura. Hundertwasser se mueve en una artística / arquitectónica ‘suerte’ de naturaleza ciudadana, que en cierta medida puede resultar premonitoria (casi 20 años) de la *ecología del entorno artificial* diseñada por Manzini:

<< En 1974, Hundertwasser regresó a Nueva Zelanda (...) De vuelta a Europa, Hundertwasser concibió y llevó a cabo una de las ideas más evocadoras dentro del marco de la *Triennale di Milano*; plantó doce “árboles inquilinos” en las ventanas de Vía Manzoni. (...) contribuyen a devolver el verdor a las ciudades y a rectificar una situación en la que el cemento y el asfalto han desplazado al agua corriente en nuestras ciudades. Estos inquilinos limpian el aire, purifican el agua y en esto consiste su “alquiler”, que tiene un valor real, comparado con el valor fluctuante de la moneda con que pagan los inquilinos humanos. Posteriormente se han plantado árboles inquilinos en Austria y Alemania. >>⁷⁹³⁴

Continuando con la revisión del *decálogo* geobiológico para una *casa ecológica* encontramos un equilibrio entre conceptos materiales y energéticos, aunque en este caso sin derivar hacia la energía espiritual (que por ejemplo tratamos a propósito de la Teosofía o el Yoga). No obstante puede apreciarse cierto ‘culto solar’ (“diseño bioclimático”) que incide sobre el proyecto arquitectónico y de diseño aportando un curioso concepto ‘humanista’ el de la “respiración del edificio”:

<< (3) El diseño bioclimático de la vivienda y la correcta orientación solar, es importante para que regule correctamente los cambios climáticos y de temperatura, manteniendo un perfecto confort térmico y ambiental sin gastos energéticos adicionales, al tiempo que se mantiene una correcta renovación del aire, respetando la respiración del edificio por todos sus poros (paredes y techo) evitando los aislamientos de poro cerrado y las pinturas plastificantes. >>

... esta respiración vital puede verse interferida por una capa de materialidad mínima correspondiente a las “pinturas”, que además como ‘material’ pueden aportar toxicidad:

⁷⁹³² VEEN Rolf, *Diseño Compatible*, GEA 16, invierno 1995-96, p.14

⁷⁹³³ BUENO Mariano, *Decálogo de la casa ecológica*, GEA 16, invierno 1995-96, p.24

⁷⁹³⁴ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.135

<< (5) Las pinturas procuraremos que sean naturales o al menos no tóxicas o con supuestos efectos alérgicos. Existe en el mercado una amplia gama de pinturas ecológicas. Recomendamos como las más sanas: las pinturas al silicato, por ser totalmente minerales, resistentes al fuego o a la contaminación, lavables, no tóxicas, permiten respirar las paredes y son de gran durabilidad. >>⁷⁹³⁵

La “correcta ventilación” compensa los efectos nocivos sobre la salud de la “acumulación de tóxicos” que, sorprendentemente, también pueden tener su origen en la naturaleza (“gas radón”):

<< (7) La correcta ventilación nos permitirá evitar problemas de acumulación de tóxicos en la vivienda o del temido gas radón, que en las zonas graníticas es causa de cánceres de pulmón cuando su concentración es alta en las casas. Incluso en los meses de invierno recordemos que es importante la correcta ventilación vivienda. >>⁷⁹³⁶

Es decir que el concepto de toxicidad nos lleva al territorio del *diseño ecológico*, donde el concepto de “Geopatología” aportado por Viñolas empieza por valorar la “Descripción del problema”, donde la salud se considera alterada por una doble causa natural / artificial, incluso de categoría sutil (“energías”):

<< Determinadas energías naturales o artificiales existentes en el medio, no detectables a simple vista pero sí cuantificables con las herramientas adecuadas, constituyen un sistema sinérgico que puede incidir negativamente en la salud de las personas y de los seres vivos. >>⁷⁹³⁷

También Bueno se interesa por el ‘geobiológico’ diseño de interiores (además del citado diseño arquitectónico), que también incluye el “mobiliario”, desde una concepción que no valora tanto la estética como la toxicidad de los materiales:

<< (6) Para el mobiliario y la decoración interior preferiremos la madera y las fibras naturales. Las maderas se pueden tratar con aceites y barnices ecológicos, podemos darles acabados con cera y esencias aromáticas. Evitaremos los muebles y maderas aglomeradas con formaldehído y colas tóxicas, así como tratamientos de protección de la madera que contengan lindane o pentaclorofenos - altamente tóxicos.>>⁷⁹³⁸

... aspecto salutar que nos vuelve a remitir a la materialidad de la obra y a una apología de la naturaleza:

<< (4) Los materiales de construcción deberán ser lo más naturales y ecológicos que sea posible, evitando materiales tóxicos, radiactivos, que generen gases o electricidad estática (como sucede con los plásticos, las superficies lacadas y con las fibras sintéticas). Los ladrillos cerámicos, la piedra, la madera, las fibras vegetales, el adobe de tierra y los morteros con abundante cal, serán preferibles al hormigón armado con mucho hierro, al aluminio, al PVC o al exceso de cemento y aditivos químico-sintéticos en las construcciones. >>

Las instalaciones, particularmente las eléctricas (por no citar la polémica instalación de las antenas de telefonía móvil), tienen una mensurable (contaminación eléctrica y electromagnética) incidencia negativa sobre la salud (especialmente sobre el sistema nervioso):

<< (8) Evitar la contaminación eléctrica producida por líneas eléctricas y transformadores cercanos a la vivienda. Evitar igualmente la presencia de aparatos eléctricos y electrodomésticos cercanos a los lugares de reposo. Si duerme mal, padece insomnio o nerviosismo, puede probar a desconectar el radio despertador, lámparas y demás instalaciones eléctricas cercanas a la cabecera de la cama. En casas antiguas o con una instalación eléctrica deficiente, es recomendable separar la cabecera de la cama unos 50 o 60 cm. de la pared si se desea descansar bien y evitar los campos eléctricos. >>⁷⁹³⁹

⁷⁹³⁵ BUENO Mariano, *Decálogo de la casa ecológica*, GEA 16, invierno 1995-96, p.24

⁷⁹³⁶ *Ibidem.*

⁷⁹³⁷ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.22

⁷⁹³⁸ BUENO Mariano, *Decálogo de la casa ecológica*, GEA 16, invierno 1995-96, p.24

⁷⁹³⁹ *Ibidem.*

Desde el diseño ecológico Viñolas en las “Causas o factores contaminantes” de la “Geopatología” trata de las nocivas energías tanto las de origen artificial (más mensurables), como las de origen natural, más ‘sutiles’ y constatables por vía empírica / sensitiva (*radiestesia*, pero también con aparatos electrónicos especializados):

<< Pequeña lista con los diversos factores de riesgo junto a los problemas más comunes que éstos pueden provocar: Electricidad ambiental. Electromagnetismo asociado a la electricidad artificial. Ionización del aire. Radiactividad y gas radón. Líneas Curry y Hartmann. Fisuras y fallas en el subsuelo. Corrientes de aguas subterráneas. >>

... Llegados a este punto, constatamos la sintonía interdisciplinar. Mariano Bueno (geobiólogo pionero con publicaciones desde 1988: *Vivir en casa sana*) aparece citado desde el diseño como referente esencial por Joaquim Viñolas y en su capítulo de las “Consecuencias” de la “Geopatología” aparecen las “enfermedades mortales”:

<< Las consecuencias sobre la salud son tan diversas que no nos es posible mencionarlas aquí (BUENO, Mariano, *El gran libro de la casa sana*, Martínez Roca, Barcelona, 1992) Sí mencionaremos, en cambio, que su efecto sinérgico está asociado a enfermedades mortales como el cáncer. >>⁷⁹⁴⁰

Las energías más o menos sutiles aparecen citadas tanto por Viñolas (“Líneas Curry y Hartmann. Fisuras y fallas en el subsuelo. Corrientes de aguas subterráneas”) como por Bueno (“corrientes de agua subterránea, fallas geológicas”) que incide sobre ellas desde el comienzo (1 y 9) al final de su decálogo, surgiendo curiosas sutilezas que influyen sobre la orientación (energética):

<< (9) Procurar orientar las cabeceras de las camas hacia el Norte magnético, si queremos dormir relajados y hacia el Este si deseamos recuperar fuerza. Es importante que la cama no esté situada sobre corrientes de agua subterránea, fallas geológicas o líneas magnéticas que provocarán - a corto o largo plazo-serios trastornos de salud por exceso de radiación acumulada. >>⁷⁹⁴¹

Significativamente el decálogo geobiológico concluye con una dimensión energética / ‘materialista’, no obstante orientada hacia una dimensión planetaria del yo / naturaleza. Pero aparentemente sin dimensión ‘espiritual’ o en todo caso orientada en el sentido de ‘religión de la naturaleza’ tratado por Wilber. Una ‘carencia’ quizás mediatizada por la búsqueda de un cierto reconocimiento científico ‘oficial’:

<< (10) El ahorro energético: electricidad, gas, agua, etc. son premisas indispensables para una casa sana tanto para sus moradores, como para el entorno. El medioambiente merece un serio y responsable respeto en el que todos debemos colaborar con los granitos de arena, que suponen nuestras acciones personales. Se trata de nuestra salud y la del planeta, que es en definitiva la casa común. >>⁷⁹⁴²

Respecto a Viñolas, concluimos con la constatación ‘textual’ de que los materiales también se consideran desde el parámetro de salud que deviene “concepto global” en el *diseño ecológico* (al igual que en la geobiología ‘planetaria’):

<< Materiales y salud: Nos proponemos realizar, a continuación, un recorrido a través de los materiales y sustancias más habitualmente utilizados en la elaboración del ambiente cultural a través de los diversos campos del diseño, pero desde el punto de vista de su impacto sobre la salud. Aquí, se entenderá por “salud” no sólo la que se refiere al hombre sino también la que afecta al resto de los seres vivos y a los procesos biológicos, es decir, se trata de un concepto global. >>⁷⁹⁴³

⁷⁹⁴⁰ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.22

⁷⁹⁴¹ BUENO Mariano, *Decálogo de la casa ecológica*, GEA 16, invierno 1995-96, p.24

⁷⁹⁴² *Ibidem*.

⁷⁹⁴³ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.23

Finalmente parece necesario retomar los ‘orígenes’ incluso antes del *diseño ecológico*, valorando como históricamente se plantea el concepto mismo de “ecología”, que ya aparece artísticamente en la década de los 50 con Hundertwasser:

<< H.R.: Vd. Empezó a interesarse por la ecología antes de que ésta se convirtiera en un movimiento de masas. F.H.: Empecé hace mucho tiempo. En 1957, e incluso antes, en 1953, ya me había expresado en contra de la línea recta. Los seres humanos quieren destruir, no sólo a sus hermanos, sino a todos los organismos vivos. Pueden seguir haciéndolo, mientras queden recursos; pero después tendrán que devolver los recursos y éste es el momento de hacerlo. Se ha introducido el término ecología, aunque se interpreta incorrectamente, porque ecología significa naturaleza y los ciclos de la naturaleza, pero los ecologistas olvidan un factor importante, que es la emoción ante la capacidad de crear. >>⁷⁹⁴⁴

... en este sentido parece que Hundertwasser refuerza la crítica tesis ‘anti-ecológica’ de Wilber (“religión de la naturaleza”), ya que la “ecología” se entiende de forma general en tanto “sistema cerrado” que, al considerarlo sinónimo de hermético, podríamos derivarlo hacia la hermenéutica (filosófica-mística), que revisaremos en el próximo apartado. No obstante este artista desde cierta divinización conceptual de la naturaleza (y de los hombres, que “somos una congregación de dioses”), establece la identidad en el “ser” (“...creativos”), esencialmente como proyecto (en tanto ‘sinónimo’ de “potencial”):

<< H.R.: Si la “ecología” es un sistema cerrado, ¿significa eso que la creatividad sustituye a la religión? F.H.: Siempre hay un sistema de un orden superior, con una inteligencia creativa y hay que adaptarse a ese sistema. Sólo las inteligencias creativas sobrevivirán. Eso significa que somos una congregación de dioses. Ese es nuestro estado normal. (...) Los hombres son muy diferentes entre sí, son ya diferentes desde su nacimiento. Pero todos pueden y deben ser creativos. Esta es una ley de la naturaleza. El mendigo se convierte en rey y el rey en mendigo. Lo importante es lo que eres y cómo utilizas tu potencial. Es tu poder creativo. Es realmente fácil. >>⁷⁹⁴⁵

02.10.11- Tesis hermenéutica

La mística estudiada por Ceberio se interesa naturalmente por la “interpretación de textos sagrados”, utilizando un proceso personal de comprensión interior, que aparece relacionado filosóficamente con J. Grondin:

<< Si queremos interpretar el enunciado debemos de realizar el proceso inverso partiendo del lenguaje expresado y reconstruirlo interiormente. (Grondin, J. *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Herder, Barcelona, 1999, pp.45-46). Toda comprensión se realiza en el interior. >>

... pues el auténtico sentido del lenguaje está oculto y su sentido sagrado debe ser desvelado individualmente:

<< (...) donde realmente se va a desarrollar la hermenéutica es en el ámbito de la religión para referirse a la interpretación de los textos sagrados. En este sentido la tradición hebrea juega un papel fundamental al concebir su propia lengua como divina. El sentido de esta lengua sagrada está oculto y por ello hay que interpretarla de manera adecuada. >>⁷⁹⁴⁶

Cotejamos esta ‘interpretación’ de la hermenéutica con la definición transpersonal de la “hermenéutica” como arte y ciencia, a su vez con una polarización entre el bien y el mal, casi en un sentido religioso:

⁷⁹⁴⁴ RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998, p.64

⁷⁹⁴⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁴⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.102

<< La hermenéutica es el arte y la ciencia de la interpretación. La hermenéutica se originó como una forma de comprender la interpretación misma porque cuando usted interpreta un texto hay buenas y malas forma de proceder. >>⁷⁹⁴⁷

Aparece también una nueva interpretación integral (“holograma que interpreta”) desde las vanguardias científicas (... *en las fronteras de la ciencia*), en sintonía con nuestra tesis que también podría interpretarse en clave hermenéutica, en tanto contrastada interpretación de múltiples (cientos) textos ‘sagrados’ (espirituales, pero frecuentemente también tesis):

<< (...) la superteoría holográfica dice que *nuestros cerebros construyen matemáticamente una realidad “dura” al interpretar frecuencias procedentes de una dimensión que trasciende el tiempo y el espacio. El cerebro es un holograma que interpreta un universo holográfico.* >>⁷⁹⁴⁸

En la valoración de la hermenéutica la dualidad se evidencia inseparable del concepto mismo de interpretación, entre la objetividad empíricamente mensurable en “gramos de tinta” y la concepción transpersonal de la interpretación como método para “acceder a las profundidades”:

<< KW: (...) recuerde que la “hermenéutica” es la clave que nos permite adentrarnos en las dimensiones de la Mano Izquierda. La Mano Izquierda es profundidad y la interpretación es la única forma posible de acceder a las profundidades. (...)

Pregunta: Pero, según los empiristas, la interpretación no es objetiva y, en consecuencia, no es “realmente real”.

KW: Es como estudiar *Hamlet*. Si usted trata de estudiar empíricamente a *Hamlet* descubrirá que está compuesto de tantos gramos de tinta y de tantas resmas de papel. (...) ése es todo el conocimiento que puede proporcionarle el cuadrante superior derecho. >>⁷⁹⁴⁹

... y la dualidad hermenéutica entre lo ‘bueno y lo ‘malo’, o lo que es lo mismo entre “buenas y malas interpretaciones” queda ejemplificada en *Hamlet*:

<< KW: Pero si lo que usted quiere realmente saber es *el significado* de *Hamlet* no tendrá más alternativa que leerlo, sumergirse en una interpretación subjetiva e *interpretar* su significado.

(...) éste no es un asunto meramente objetivo (lo cual, por otra parte, no significa que se trate de una mera fantasía subjetiva). Y esto es muy importante, porque los científicos empíricos insisten de continuo en que si algo no es empíricamente cierto no es verdad en modo alguno. Pero el hecho es que la interpretación no es una fantasía subjetiva, el hecho es que hay buenas interpretaciones de *Hamlet* y que hay malas interpretaciones de *Hamlet*. >>

Para discernir lo objetivo y lo subjetivo en la hermenéutica, se debe pasar del ‘yo’ (aceptable si la interpretación esta “arraigada en las realidades”) al ‘nosotros’, entendido como consenso alcanzado por “la comunidad”:

<< KW: Y esto sólo puede determinarlo la comunidad de quienes compartan el mismo nivel de profundidad. (...) Aun en el caso de que usted aporte su propia interpretación individual sobre *Hamlet* –lo cual es absolutamente correcto–, esa interpretación estará arraigada en las realidades y los contextos de la vida real. ¡En cualquier caso, el hecho es que la interpretación no es algo meramente arbitrario! >>⁷⁹⁵⁰

Cuando Ceberio valora la “historia y desarrollo de la hermenéutica” ésta aparece indisolublemente asociada a los “Textos Sagrados” y, como Wilber, también plantea la relación interpretación / “profundización”, que ante el ego (“no depende del individuo”) queda mediatizada / velada por la “gracia divina”, concepción “filosófica-teológica” que “no se perdió del todo con la modernidad”:

⁷⁹⁴⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.139

⁷⁹⁴⁸ FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de Karl Pribram*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.36

⁷⁹⁴⁹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.140

⁷⁹⁵⁰ *Op. cit.* p.141

<< El problema con el que se encontraron los exegetas cristianos es que el Texto es considerado como Revelación; pero esta Revelación está velada al entendimiento humano. De ahí que hay un recorrido de profundización e interpretación, que en última instancia depende de la gracia divina para su comprensión. Interesa destacar que la comprensión del Texto no depende del individuo sino que es una “gracia” dada por Dios. Gran parte de la especulación filosófica-teológica de la Edad Media gira en torno a cierta hermenéutica del Texto Sagrado. Es en la Biblia donde se encuentra la Verdad y las respuestas a todas las preguntas humanas. Los comentarios a los Textos Sagrados ocuparon un puesto privilegiado dentro de la especulación medieval que no se perdió del todo con la modernidad. Esta era una hermenéutica doctrinal que giraba en torno a los misterios presentes en la Biblia. >>⁷⁹⁵¹

Diferentes autores han valorado la hermenéutica (“aspectos interpretativos de la filosofía”) y, según Wilber, el contexto geográfico parece incidir sobre la polarización conceptual de la interpretación:

<< En general los filósofos continentales, especialmente en Alemania y Francia, se han interesado por los aspectos interpretativos de la filosofía, mientras que los filósofos anglosajones de Gran Bretaña y Estados Unidos han soslayado la interpretación y se han dedicado fundamentalmente a los estudios pragmáticos y empírico-analíticos. ¡La vieja disputa de la Mano Izquierda y el camino de la Mano Derecha! >>⁷⁹⁵²

Desde otra valoración del cambiante contexto, “la hermenéutica” forma parte de un creciente:

<< interés en la perspectiva mitológica, en las disciplinas esotéricas, en el misticismo oriental, el chamanismo, la psicología arquetipal y transpersonal, la hermenéutica otras epistemologías no objetivistas, en teorías científicas del universo holonómico, campos morfogenéticos, estructuras disipativas, teoría del caos, ecología de la mente, universo participativo y un largo etc. Como profetizó Jung, en la psique contemporánea se está produciendo un cambio histórico, una reconciliación entre las dos grandes polaridades, una unión de opuestos: un *hieros gamos* (matrimonio sagrado) entre lo masculino, dominante durante mucho tiempo, pero ahora alienado, y lo femenino, reprimido durante mucho tiempo, pero ahora en ascenso. >>⁷⁹⁵³

El mismo autor contextualiza la hermenéutica como parte del cambio donde la “naturaleza” también aparece implicada en un *zeitgeist* en el que se aprecia:

<< el auge de los estudios y las perspectivas sensibles al género en prácticamente todas las disciplinas intelectuales, sino también en el sentido creciente de unidad con el planeta y con todas las formas de la naturaleza, en la creciente conciencia ecológica y en la reacción cada vez mayor contra las estrategias políticas y corporativas que mantienen la dominación y la explotación del medio, en la solidaridad creciente con el conjunto de la comunidad humana, en el colapso acelerado de antiguas barreras políticas e ideológicas que separan a pueblos del mundo, en el reconocimiento cada vez más profundo del valor y la necesidad de colaboración, de pluralismo y de conjugación de muchas perspectivas. También se manifiesta en la urgencia por volver a tomar contacto con el cuerpo, las emociones, el inconsciente, la imaginación y la intuición, (...) en el creciente reconocimiento de una inteligencia inmanente en la naturaleza, (...) Se manifiesta en la apreciación cada vez mayor de las perspectivas culturales indígenas y arcaicas, tales como las de los nativos de América o África y los europeos antiguos, en la nueva conciencia de las perspectivas femeninas de lo divino (...) >>⁷⁹⁵⁴

Por otra parte, asociada a la concepción de “La hermenéutica” en la filosofía transpersonal aparecen la “noción de paradigma” y la importancia de “los contextos de la interpretación”:

<< Este es el motivo por el cual Thomas Kuhn y Charles Taylor causaron tanto revuelo con su noción de paradigma (la idea de que las “teorías científicas objetivas” se hallan inmersas en contextos que determinan sus interpretaciones) y con la publicación de su ensayo titulado *La interpretación y las*

⁷⁹⁵¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.104

⁷⁹⁵² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.140

⁷⁹⁵³ TARNAS Richard *La pasión de la mente occidental*, Atalanta, Gerona, 2008, p.556

⁷⁹⁵⁴ *Ibidem*.

ciencias del hombre, en donde Taylor demostraba la necesidad de comprender los contextos de la interpretación para comprender los movimientos culturales. >>⁷⁹⁵⁵

Precisamente Charles Taylor relaciona ejemplarmente aspectos tan relevantes para nuestro estudio como el yo y la identidad, mediando el concepto del devenir / “decurso”:

<< Prólogo: Además, este retrato de nuestra identidad tiene como objetivo servir como punto de partida para una renovada comprensión de la modernidad. Esta cuestión, es decir, lograr comprender las impresionantes transformaciones de nuestra cultura y sociedad en el decurso de los tres últimos siglos y, en cierto modo, centrarlos, continúa preocupándonos. >>⁷⁹⁵⁶

Valorando el histórico devenir de este concepto hasta la actualidad, Ceberio establece que “hermenéutica” es “el arte de interpretar, no exclusivamente los textos sagrados” (una concepción ‘expandida’ que permitiría incorporar nuestra tesis), aunque sin perder nunca el referente espiritual:

<< Hoy en día se entiende por “hermenéutica” el arte de interpretar, no exclusivamente los textos sagrados. La hermenéutica engloba la interpretación literal que analiza el texto desde sus significaciones lingüísticas; la interpretación doctrinal que se remite al pensamiento que subyace en el texto; y la interpretación simbólica cuando el lenguaje se concibe como símbolo. También por extensión se aplica a todo fenómeno cultural y humano.

Con el paso del tiempo, la hermenéutica se ha ido desarrollando desde una doctrina de un arte técnico a un corriente filosófica con un carácter universalista. De todos modos siempre ha gozado de cierta relevancia en el campo religioso y teológico. >>

Este progresivo “carácter universalista” que implicará a diferentes autores que practican la “disciplina filosófica”, parece consecuente con la consideración de la hermenéutica como “disciplina general” y consecuentemente, ‘fundamento’ multidisciplinar:

<< La hermenéutica como disciplina filosófica fue elaborada por Georg Friedrich Maier; pero con Schleiermacher (1768-1834) tendrá una mayor influencia. Antes de Schleiermacher había hermenéuticas específicas que se aplicaban sobre todo a los textos religiosos, legales y literarios. Con este pensador la hermenéutica se sistematiza como disciplina general que sirve de base a todas las disciplinas. >>⁷⁹⁵⁷

También la hermenéutica recupera el sentido de “interpretación espiritual” con Wilber anticipando una conclusión (ya necesariamente contextualizada), donde la totalidad aparece conformada por “los cuatro cuadrantes” y que necesariamente incluyen “todas las dimensiones”:

<< P: ¿Cómo podemos saber si una interpretación es “mala”? KW: Recuerde que una de las reglas fundamentales de interpretación es que todo significado *depende del contexto*. Así que, cualquier intento de interpretar las experiencias espirituales debería tener en cuenta *los cuatro cuadrantes*. Necesitamos una visión que englobe “todos los cuadrantes”, una interpretación que tenga en cuenta todas las dimensiones del Kosmos. >>⁷⁹⁵⁸

Los planos se reducen a dos que fundamentan la hermenéutica y que nos obligan a la contextualización de la “vida del autor”. Pero la comprensión hermenéutica “no se completa nunca”, entrando en un círculo tan vicioso como el de las reencarnaciones que tratan las culturas orientales:

<< Es una relación entre dos planos: uno gramatical, el texto en sí, y otro psicológico que responde al autor (...) Esto lleva a tener en cuenta la vida del autor, en qué momento lo escribió para la comprensión del texto, que a su vez sirve para comprenderle mejor. (...) La comprensión se alcanza cuando somos

⁷⁹⁵⁵ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.140

⁷⁹⁵⁶ TAYLOR Ch., *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006, p.11

⁷⁹⁵⁷ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.105

⁷⁹⁵⁸ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.147

capaces de adoptar el punto de vista del escritor. No se trata de nuestra comprensión sino de la de él. De ahí que una buena comprensión nos obligue a retornar una y otra vez al texto porque la comprensión no se completa nunca. >>⁷⁹⁵⁹

Esta concepción de continuidad en la interpretación vuelve a re-aparecer incluso en la aparentemente conclusiva “iluminación interior” que, según Wilber, necesita una posterior “interpretación espiritual” para constatar su veracidad, pues en la filosofía transpersonal también se discuten las ‘alucinaciones’ místicas (como también las cuestionaba Juan de la Cruz):

<< P: ¿(...) es importante la interpretación en las experiencias o en las transformaciones espirituales? (...) Supongamos que tengo una experiencia directa de iluminación interior, una deslumbrante experiencia extática de luz interior. KW: La experiencia misma es, en realidad, directa e inmediata y usted puede devenir uno con esa luz. Pero cuando sale de ese estado y quiere comunicarme algo sobre él, cuando quiere hablar conmigo mismo sobre esa experiencia, cuando quiere incluso decirse algo a sí mismo sobre ella, deberá *interpretarla*. >>⁷⁹⁶⁰

... y en esta interpretación también participa el concepto de identidad, incluyendo residuos egóticos que deberán ser re-integrados y orientados hacia el ‘nosotros’:

<< KW: ¡No le queda más remedio, pues, que interpretar! Y en el caso de que decida que se trató de una experiencia auténticamente espiritual ¿de qué tipo fue? (...) ésta no es una cuestión irrelevante (...) Porque la forma en que usted interprete esa experiencia determinará también la forma en que se aproxime a los demás y la comparta con el mundo, la forma en que la integre en su propia sensación de identidad, (...) ¡Todo lo cual determinará su relación futura con esa luz! >>

... y, por lo tanto, la identidad / “ser” debe llevar a la integración (“mente, cuerpo y materia”):

<< (...) aun en el caso de que la experiencia de luz estuviera más allá de la mente, aun en el caso de que se hallara más allá de las palabras, usted todavía es un componente individual. Y, al no ser un mero Espíritu –cosa que, tal vez, fuera la luz-, usted está compuesto de mente, cuerpo y materia y deberá orientarse mentalmente hacia esa experiencia de algún modo, deberá interpretarla, explicarla y darle sentido. Y si no puede interpretarla adecuadamente es muy probable que termine indigestándose. Si no es capaz de integrarla con el resto de su ser es que no ha sido capaz de interpretarla adecuadamente.>⁷⁹⁶¹

... con lo que se puede constatar la parcialidad de toda verdad derivada de la interpretación desde “un solo cuadrante” que necesariamente dificulta la evolución espiritual:

<< KW: Todas las interpretaciones que se basan en “un solo cuadrante” tienen su parte de verdad pero, en la medida que no prestan atención al resto de los cuadrantes, terminan mutilando la experiencia original. Su desarrollo, en consecuencia, de la intuición espiritual es muy pobre y fragmentaria y las interpretaciones fragmentarias no fomentan el desarrollo posterior de la experiencia espiritual sino que pueden incluso llegar a abortarlo. >>

... en este sentido, la conclusión transpersonal de Wilber sobre “La interpretación espiritual” es literalmente la totalidad, formada / integrada por los “cuatro cuadrantes” que consecuentemente tienen en cuenta diferentes “niveles” y “facetas”:

<< KW: Dado que el Espíritu-en-acción se manifiesta en los cuatro cuadrantes, cualquier interpretación adecuada de la experiencia espiritual debería tenerlos en consideración a todos ellos. No es sólo que nosotros estemos compuestos de niveles diferentes (materia, cuerpo, mente, alma y Espíritu) sino que cada uno de esos niveles, a su vez, se manifiesta en cuatro facetas distintas (intencional, conductual, cultural y social). >>⁷⁹⁶²

⁷⁹⁵⁹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.106

⁷⁹⁶⁰ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.145

⁷⁹⁶¹ *Op. cit.* p.146

⁷⁹⁶² *Op. cit.* p.148

En cierta sintonía con esta concepción, en las conclusiones de la ‘mortal’ tesis filosófica-mística (‘puntualmente’ coincidente con la “postmodernidad”) también se valora la trilogía “individual”, “social” y “planetaria”, implicando así a la “psicología”, el “humanismo” y la “ecología”:

<< Conclusión final: La muerte del sujeto es un concepto propio de la postmodernidad que critica uno de los pilares del pensamiento moderno: el sujeto.

(...) Teniendo en cuenta la psicología transpersonal y los textos espirituales se puede apreciar la profundidad de la muerte del sujeto porque dicha muerte resume un proceso de autorrealización (Maslow) o como lo cantó Juan de la Cruz: “amada en el Amado transforada”.

La muerte del sujeto responde a la necesidad de matar simbólicamente una serie de universales que impiden el desarrollo psicológico (a nivel individual), humano (a nivel social) y ecológico (a nivel planetario), (...) >>⁷⁹⁶³

Esta “muerte del sujeto” quizás sintonizaría con la “muerte del hombre moderno” tratada por Tarnas en tanto apertura a un nuevo paradigma:

<< ¿Por qué la omnipresente masculinidad de la tradición intelectual y espiritual de Occidente se nos ha hecho de pronto evidente, tras haber permanecido invisible para casi todas las generaciones anteriores? Creo que eso sólo ocurre hoy porque, como sugirió Hegel, una civilización no puede tomar conciencia de sí misma, no puede reconocer su propio significado, hasta que no ha madurado lo suficiente como para aproximarse a su muerte.

Hoy en día estamos viviendo algo que se asemeja mucho a la muerte del hombre moderno, que se asemeja mucho, en verdad, a la muerte del hombre occidental. Tal vez el final del “hombre” esté al alcance de la mano. Pero el hombre no es una meta. El hombre es algo que debe ser superado... y completado, en el abrazo con lo femenino. >>⁷⁹⁶⁴

Un auténtico proyecto de futuro (“posible transformación futura”) debe pasar por una “visión múlti”-ple-(‘na’) que permite el liberador acceso a los “distintos tipos de verdad”:

<< KW: Y esta visión multi-nivel, multi-cuadrante, es especialmente importante en los estados superiores y más profundos del crecimiento y desarrollo del ser humano, en los estadios superiores de la evolución de la conciencia y del desarrollo de la comunidad. Cualquier posible transformación futura descansa en esos estados superiores más profundos a los que sólo se puede acceder en toda su riqueza y plenitud cuando respetamos y valoramos los distintos tipos de verdad que se despliegan para liberarnos. >>

... y, finalmente, la transpersonal “interpretación espiritual” aparece soportada por “cuatro esquinas del Cosmos” que con voces diferentes forman un “armonioso coro” que deviene unidad totalizadora (no confundir con totalitarismos):

<< (...) deberíamos sintonizar con todas las facetas del Kosmos, deberíamos establecer contacto con las verdades procedentes de las cuatro esquinas del Kosmos, cada una de las cuales nos habla con una voz diferente. Y, si prestamos suficiente atención, escucharemos que el susurro de esas voces termina fundiéndose en una armonioso coro que nos invita amablemente a regresar a nuestro auténtico hogar.

De la sintonía (*attunement*) a la liberación (*atonement*) y, desde ahí, hasta la unidad (*at-onement*), una unidad en la que nos fundimos en el abrazo totalizador que nos aguarda en el mismo borde de la conciencia cósmica. >>⁷⁹⁶⁵

No obstante, ‘otras’ tesis ofrecen conclusiones no cuádruples sino triples, así desde la “filosofía”, la “psicología” y la “teología” se proponen puentes disciplinares para acceder a la integridad espiritual:

<< Conclusión final: La muerte del sujeto engloba a la filosofía en cuanto que cuestiona al propio sujeto; a la psicología porque el desarrollo psíquico trasciende del sujeto; a la teología porque revaloriza lo

⁷⁹⁶³ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.459

⁷⁹⁶⁴ TARNAS Richard, *La pasión de la mente occidental*, Atalanta, Gerona, 2008, p.559

⁷⁹⁶⁵ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.149

humano bajo la máscara del sujeto. Desde tres visiones se plantea el cuestionamiento de unos postulados filosóficos que se han convertido en prejuicios que impiden el desarrollo humano. Este concepto es un puente entre diferentes disciplinas donde coinciden implicaciones de carácter filosófico relativas al ser, al conocimiento y al comportamiento. >>

... y desde esta concepción ‘conclusivamente’ integradora, Juan de la Cruz se entiende como histórico precedente de una ‘nueva era’ (tras la muerte del ego) más contemplativa (puede que mediando el ‘*elogio de la lentitud*’) que facilita la unión de diferentes espiritualidades, en complicidad con el filósofo, pero también con el artista:

<< En Juan de la Cruz, el análisis de la muerte del sujeto resulta clave para establecer una lectura actualizada y adecuada a los discursos filosóficos, estéticos, psicológicos y religiosos. Además es un elemento de unión con respecto a otras espiritualidades donde también se da la misma muerte. Por lo tanto, es un elemento común, de las religiones cuya búsqueda gira en torno a la contemplación, que es la mirada al interior inherente al ser humano y que también compete al artista y al filósofo. La muerte del sujeto es la condición necesaria para acceder a la integridad psíquica que coincide con la espiritual.>>⁷⁹⁶⁶

Desde el misticismo histórico a la filosofía transpersonal se comparte la crítica hermenéutica al narcisismo (también detectado en la *Nueva Era*) por lo que Wilber propone (ahora indirectamente) la muerte del ego:

<< KW: Mucha gente interpreta sus experiencias espirituales exclusivamente en función del cuadrante superior izquierdo, considerándola en términos de un Yo superior, de una conciencia superior, (...) pero, de ese modo, tienden a soslayar por completo los componentes culturales, sociales y conductuales. Sus interpretaciones desestiman las relaciones existentes entre el Yo superior y el resto de los cuadrantes, y la experiencia es interpretada narcisistamente como una mera extensión de su yo. El movimiento de la Nueva Era, por ejemplo, nos ofrece innumerables ejemplos de este tipo de interpretaciones que sólo subrayan el cuadrante del Yo. >>⁷⁹⁶⁷

En cierta medida Tarnas desde la *mente occidental* (‘apasionada’) también detecta en “nuestra época” la emergencia de una *Nueva Era*:

<< (...) creo que se trata de un reto para el cual la mente occidental se ha venido preparando lentamente durante toda su existencia. Creo que el incansable desarrollo interior de Occidente y el incesante ordenamiento masculino de la realidad ha ido llevando poco a poco, (...) hacia un matrimonio profundo y en muchos niveles de lo masculino y lo femenino, una reunión triunfal y restauradora. (...) gran parte del conflicto y la confusión de nuestro tiempo es reflejo del hecho de que este drama evolutivo se está aproximando a sus fases culminantes. Nuestra época está produciendo algo fundamentalmente nuevo en la historia humana: somos testigos y protagonistas del trabajo de parto de una nueva realidad, una nueva forma de existencia humana, un “hijo” que es fruto de este gran matrimonio arquetípico y que lleva en su seno todos sus antecedentes, pero en una nueva forma. >>⁷⁹⁶⁸

Hemos de constatar que la tesis de Ceberio, que relaciona filosofía y arte (la nuestra arte y filosofía), más allá de clasificaciones modernas / postmodernas termina (en 2006) con la relación ‘proyecto’ (“pensar”) y obra (‘vital’):

<< Conclusión final: La muerte del sujeto en Juan de la Cruz permite cuestionar la modernidad, y por tanto, el pensamiento actual desde una óptica donde se exige la coherencia entre el pensar y el vivir. Esta unidad de pensamiento y vida se podría considerar postmoderna. [fin tesis]>>⁷⁹⁶⁹

Sin embargo, en el final de otra tesis de 1991 (específica sobre el proyecto en diseño de interiores), Cortés se interesa ‘más’ por la obra que por la filosofía:

⁷⁹⁶⁶ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.459

⁷⁹⁶⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.147

⁷⁹⁶⁸ TARNAS Richard, *La pasión de la mente occidental*, Atalanta, Gerona, 2008, p.558

⁷⁹⁶⁹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.463

<< Conclusiones del proyecto: -Aprovechamiento en vertical del espacio. / -Separadores que permitan el paso de luz. / -(...) / -Eliminación en lo posible de paredes y separaciones que puedan producir sensación de agobio o celda. >>⁷⁹⁷⁰

En realidad se trata de unas ‘no-conclusiones’ (concepción que nos interesa sobremanera), aparentemente muy alejadas de cualquier filosofía, puesto que se refieren a la praxis de una estudiante y corresponden a una peculiar “estructura” de tesis:

<< Estructura: Este estudio constituye un trabajo de experimentación e investigación en el aula, dentro del campo que hemos acotado. Por otro lado, es un trabajo de recopilación, análisis crítico y comparativo de las enseñanzas en las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y concretamente en la Especialidad de Decoración / Diseño de Interiores. Con objeto de delimitar y exponer las secuencias de hechos y disposiciones legales, a partir de las que se han ido configurando los distintos Planes de Estudios, hasta la actualidad. >>⁷⁹⁷¹

Por otra parte, aparece otro ‘estructural’ cuestionamiento ecológico del “nuevo paradigma” desde una transpersonal “interpretación espiritual”, también cuestionado por su parcialidad reduccionista, que Wilber llega a denominar “ecofascismo”:

<< KW: Otros –en particular los teóricos ecológicos del “nuevo paradigma”- interpretan estas experiencias fundamentalmente en función del cuadrante inferior derecho. Para ellos, la “realidad última” es la red empírica de la vida, Gaia, la biosfera o el sistema social (...) Estas aproximaciones amputan los estadios interiores del desarrollo de la conciencia y reducen todos los componentes de la Mano Izquierda a meras fibras del entramado empírico de la Mano Derecha. (...) lo cual conduce a diversas formas de lo que ha sido correctamente calificado como ecofascismo. >>⁷⁹⁷²

También la filosofía mística cuestiona la ‘parcialidad’ de Descartes desde “la perspectiva estética” y en las conclusiones finales de la tesis de Ceberio se plantean “otras formas de ver el mundo”:

<< Desde la perspectiva estética creo que habría que revisar algunas categorías como la idea de sublime pues no corresponde la idea de sublime a partir de los textos de Juan de la Cruz con las lecturas clásicas filosóficas, y no es porque Juan de la Cruz esté equivocado o los filósofos, sino porque hay otras formas de ver el mundo que no sean a través, ni del sujeto, ni del sujeto trascendental. Si para Descartes el sujeto es el pilar sobre el cual se erige el gran edificio de la filosofía, a partir de los textos de Juan de la Cruz, es la aniquilación de uno mismo, en otros términos, la muerte del sujeto. >>⁷⁹⁷³

... Descartes, y su “paradigma”, aparece hermenéuticamente cuestionado (también globalmente desde “... el mundo”) con anterioridad en esta tesis:

<< La muerte del sujeto desde la hermenéutica simbólica refleja la crítica al *cogito* cartesiano como paradigma, del pensamiento moderno y científico de nuestra cultura. La hermenéutica propone otra forma de concebir el lenguaje que desemboca en una forma diferente de relacionarnos con el mundo, con los demás y con nosotros mismos. >>⁷⁹⁷⁴

Este paradigma de Descartes (“poder del pensamiento”) también lo cuestiona indirectamente Watts, incidiendo sobre la falsedad del concepto de identidad egótica (“sujeto interiormente aislado”) con el que el ser humano se identifica:

<< Nuestro problema surge del hecho de que el poder del pensamiento nos permite construir símbolos de cosas separados de las cosas mismas. Así, podemos hacer un símbolo, una idea de nosotros mismos aparte de nosotros mismos. Como la idea es mucho más estable que el hecho, aprendemos a

⁷⁹⁷⁰ CORTES ALVAREZ Javier, *El diseño de interiores. Procesos para la configuración y la expresión de un proyecto. Experiencia pedagógica*. Facultad de Bellas Artes de Sevilla (Dibujo), 1991, p.339

⁷⁹⁷¹ *Op. cit.* p.4

⁷⁹⁷² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.148

⁷⁹⁷³ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.462

⁷⁹⁷⁴ *Op. cit.* p.118

identificarnos con nuestra idea de nosotros mismos. De aquí nace el sentimiento subjetivo de un “yo” que “tiene” una mente, de un sujeto interiormente aislado a quien le ocurren involuntariamente las experiencias. >>⁷⁹⁷⁵

La “identidad” para Tarnas aparece implicada con un “yo” múltiple (“yo individual independiente” “yo trascendente” “yo racional”):

<< En efecto, la evolución de la mentalidad occidental ha sido siempre impelida por un impulso heroico a forjar una identidad humana racional y autónoma, separándola de su unidad primordial con la naturaleza. Todas las perspectivas religiosas, científicas y filosóficas fundamentales de la cultura occidental se han visto afectadas por esta decisiva masculinidad, que empezó hace cuatro milenios con las grandes conquistas patriarcales nómadas en Grecia y Oriente Medio a expensas de antiguas culturas matriarcales, y se manifestó en la religión patriarcal de Occidente a partir del judaísmo, en su filosofía racionalista a partir de Grecia y en su ciencia objetivista a partir de la Europa moderna. Todo esto ha servido a la causa de la evolución de la voluntad y el intelecto humanos autónomos: el yo trascendente, el yo individual independiente, el ser humano que se autodetermina en su originalidad, en su separación y en su libertad. Pero para lograr esto, la mentalidad masculina reprimió a la femenina. >>

... trascendida esta problemática derivada del “yo” implícito en la *mente occidental*, incluso la “naturaleza” emerge, debidamente integrada:

<< Esto puede verse en el sojuzgamiento y revisión de las mitologías matrifocales prehelénicas que tuvo lugar en la Grecia antigua, (...) o bien en la exaltación que hizo la Ilustración del frío yo racional, consciente de sí y escindido de una naturaleza exterior desencantada. En cualquier caso, la evolución de la mentalidad occidental se ha fundado en la represión de lo femenino, en la represión de la conciencia unitaria indiferenciada, de la *participation mystique* con la naturaleza, esto es, una progresiva negación del anima mundi, del alma del mundo, de la comunidad del ser, de lo omnipresente, del misterio y la ambigüedad, de la imaginación, la emoción, el instinto, el cuerpo, la naturaleza, la mujer. >>⁷⁹⁷⁶

Además Watts subraya que desde el Zen también se desmonta / ‘mata’ “nuestro precioso yo” que en realidad no es una ‘obra’ sino una “idea” / ‘proyecto’ (proyectado):

<< Con su característico acento en lo concreto, el Zen señala que nuestro precioso “yo” no es más que una idea, útil y legítima si se toma por lo que es, pero desastrosa si se la identifica con nuestra naturaleza real. La innatural torpeza que acompaña cierto tipo de autoconciencia surge cuando nos damos cuenta del conflicto o contraste entre la idea de nosotros mismos, por una parte, y el sentimiento inmediato y concreto de nosotros mismos, por otra. >>⁷⁹⁷⁷

Detectado este error ‘estructural’ por el zen, damos un salto / ‘corte’ desde la búsqueda interior al interiorismo como tesis, donde Cortés organiza una “Estructura” / índice que incluye unas “Conclusiones” que en este contexto parecen ‘lógicamente’ un tanto ‘cartesianas’ y que, en tanto “estudio de los apartados precedentes”, no parecen favorecer un ‘salto más allá...’, dado que aquí sólo parece conducir ‘literalmente’ a la “Bibliografía” (quizás, ensimismada):

<< Estructura: Se ha dividido en parte de la siguiente manera:

1. Proceso de investigación y justificación del tema. / **2.** Planes de estudios: Donde se tratan los factores y el contexto histórico que dieron origen al nacimiento de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. (...) / **3.** Hemos buscado puntos de referencia de la posición del decorador y del Arquitecto interiorista, para lo cual hemos analizado el proceso de la actuación en los interiores arquitectónicos, desde el siglo XVIII hasta la fecha y hemos tratado de definir el perfil del diseñador de interiores consultando diferentes fuentes de información. / **4.** Análisis del proceso de proyectación. Se han estudiado los conceptos de partida para articular unas fases proyectuales como herramienta de trabajo para el alumno en el planeamiento de sus propuestas. / **5.** Experiencia pedagógica. (...) / **6.** Conclusiones. Del resultado del estudio de los apartados precedentes hemos considerado los conceptos que se definen

⁷⁹⁷⁵ WATTS Alan, *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1984, p.148

⁷⁹⁷⁶ TARNAS Richard, *La pasión de la mente occidental*, Atalanta, Gerona, 2008, p.554

⁷⁹⁷⁷ WATTS Alan, *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1984, p.148

en este capítulo. / 7. Bibliografía consultada sobre los diferentes temas tratados en la investigación y desarrollo de este trabajo. >>⁷⁹⁷⁸

Subrayemos, ahora, el concepto mismo de bibliografía (en tanto conjunto / colectivo de libros y, por lo tanto, de opiniones) como esencia de la hermenéutica, aunque para Wilber desde *La interpretación espiritual* la hermenéutica sea ‘algo más’ en relación con “la conciencia cultural colectiva” en devenir:

<< KW: Otros, por último, tratan de interpretar sus experiencias espirituales exclusivamente en términos de la conciencia cultural colectiva y de una próxima transformación de la visión del mundo (el cuadrante inferior izquierdo). >>⁷⁹⁷⁹

... no obstante, el ‘verdadero’ final de la tesis de Cortés ‘alrededor’ del proyecto es una nota aclaratoria que también nos sugiere cierto devenir:

<< Nota: Estos dos ejemplos de proceso proyectual constituyen una primera etapa antes de llegar a la comunicación de la solución definitiva al problema, es decir antes de empezar a realizar los planos descriptivos y de construcción.

Han sido realizados por la alumna de Especialidad Susana Brogueras Meroño, en el curso 1989-90. [Fin tesis] >>⁷⁹⁸⁰

02.10.12- Tesis filosófica mística + búsqueda del sí mismo, budista incluso

En el proceso personal de búsqueda aparece un concepto fundamental, el “Sí Mismo”, que en la Tesis de Ceberio está con mayúscula, posiblemente porque “es un concepto más amplio que el ego” y que se entiende en correspondencia con arquetipos universales como el *mandala*, un principio que venimos relacionando con la tradición oriental:

<< El *Sí Mismo* es el centro de la conciencia. Es un concepto más amplio que el ego. Nos encontramos ante la parte divina del ser humano y que responde a la máxima *conócete a ti mismo*. Es el símbolo de la totalidad psíquica del ser humano; engloba las dos esferas de la conciencia: la personal y la transpersonal. Es la unidad psíquica que ha disuelto las polaridades internas y externas; la comunión mística compartida por la alquimia. Se encuentra más allá de la personalidad del ego accesible por la intuición. >>⁷⁹⁸¹

Aguiriano en su tesis, también relacionada con la filosofía (Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid), estudia “un proceso largo y doloroso” de búsqueda de ‘otro’ “Sí Mismo” y que, como en Ceberio (pero años antes), se evidenciará mortal para el ego. A lo largo de un *viaje iniciático* aparentemente dotado de cierta circularidad viciosa “en el que el movimiento ‘generación-muerte-regeneración’ es eternamente recommenzado”:

<< (...) la iniciación tiene carácter durativo, que es, en realidad, un proceso largo y doloroso en el que los logros se distribuyen por etapas, y en el que el movimiento ‘generación-muerte-regeneración’ es eternamente recommenzado. Para la mentalidad tradicional aquel que es capaz de atravesar, repetidamente,

⁷⁹⁷⁸ CORTES ALVAREZ Javier, *El diseño de interiores. Procesos para la configuración y la expresión de un proyecto. Experiencia pedagógica*. Facultad de Bellas Artes de Sevilla (Dibujo), 1991, p.4

⁷⁹⁷⁹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.148

⁷⁹⁸⁰ CORTES ALVAREZ Javier, *El diseño de interiores. Procesos para la configuración y la expresión de un proyecto. Experiencia pedagógica*. Facultad de Bellas Artes de Sevilla (Dibujo), 1991, p.351

⁷⁹⁸¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.153

las moradas de la muerte simbólica, no sólo pierde el miedo a la muerte sino que, además, puede vencerla y, por consiguiente, conquistar la inmortalidad. >>⁷⁹⁸²

En la estructuración de su tesis Aguiriano también valora la importancia de “asociaciones y oposiciones”:

<< El Hexágono Lógico de P. Gallais: El hombre es un ser racional y lógico que ‘es’ siempre con respecto a su entorno. Su acercamiento al mundo se realiza siempre por medio de asociaciones y oposiciones y, consecuentemente el hombre ‘es’ –se reconoce- por oposición a lo que ‘no es’. La oposición está en la base de su existencia. >>⁷⁹⁸³

Ceberio desde la disolución de las polaridades interior-exterior, también expresada desde la “unión de los opuestos”, manifiesta que se va más allá del ego y, en ese movimiento se desvela el proyecto de la totalidad:

<< El arquetipo *Sí Mismo* se expresa bajo la forma simbólica del mandala y de la cuaternidad. Suelen ser representaciones donde se da la unión de los opuestos como el *yin yang* taoísta, o donde se representa la cuadratura del círculo; representaciones que en todos los casos proyectan la totalidad del individuo.>>⁷⁹⁸⁴

... sin olvidar la dualidad esencial “muerte” / “vida” que interesa a las dos tesis Ceberio / Aguiriano (esta más ‘vital’):

<< La iniciación: El hombre, por el mero hecho de serlo, vive sumido en el eterno anhelo de encontrar un sentido a la vida y, sobre todo, a la muerte. >>⁷⁹⁸⁵

Aunque la muerte que interesa a Aguiriano es la que afecta a la “existencia profana” donde el yo sagrado / yo consciente, más allá de religiones concretas, “renace a una nueva vida” trascendiendo el espacio y el tiempo (incluso lugares como Occidente / Oriente):

<< (...) reproduciendo el rito cosmogónico en sus detalles más pequeños y repitiendo cada una de sus fases, la iniciación posibilita la realización total del ‘ser’, la reintegración del estado primordial edénico. El iniciado, muriendo a la existencia profana, renace a una nueva vida que irrumpe en la sacralidad, en un espacio infinito y a-temporal. >>⁷⁹⁸⁶

El término “sí mismo”, que fundamenta el “ser” (búsqueda ontológica), aparece particularmente relacionado con el budismo zen que, contemplado paradigmáticamente desde la psicología transpersonal, se entiende como “filosofía” y “psicología” (incluyendo la naturaleza) más que como religión y aparece dotado de tres “niveles de conciencia” alcanzando una conexión con el nivel del “inconsciente” desde práctica de meditación (“Zazen”):

<< (...) el budismo Zen, más que una religión se constituye como una filosofía de vida y una psicología de la conciencia y de la naturaleza. Desde la perspectiva psicológica, el Zen plantea tres estadios o niveles de conciencia: *a*) el consciente, que se caracteriza por estar siempre alerta, siempre en vigilia, *b*) el subconsciente (*makyó*), que se contempla como el responsable de las imágenes que contienen elementos históricos y simbólicos, visiones y fantasías, y *c*) el inconsciente, que incluye el potencial que, al ser desarrollado, con-

⁷⁹⁸² AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Dep. Filología Francesa, Valladolid, 1990, p.35

⁷⁹⁸³ *Op. cit.* p.116

⁷⁹⁸⁴ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.153

⁷⁹⁸⁵ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Dep. Filología Francesa, Valladolid, 1990, p.39

⁷⁹⁸⁶ *Op. cit.* p.36

duce a la autorrealización plena o, en otros términos, a la iluminación. La práctica de la meditación, denominada Zazen, conduce al individuo a entrar en contacto con el inconsciente (...) >>⁷⁹⁸⁷

En la citada tesis de Ceberio también aparecen divisiones en el ego (en devenir hacia la identificación con el *Sí Mismo*), incluso con dualidades internas que interesan a la psicología de Jung y que, como en las espiritualidades orientales, se nos previene sobre su carácter ilusorio:

<< También aparecen símbolos secundarios que representan las dualidades internas que es preciso unir en el proceso de individuación. Estas representaciones reflejan el centro de la personalidad que se diferencia esencialmente del yo (Jung, C. *Mysterium coniunctionis. Obras Completas. Volumen 14, 2002, p.520*), ya que allí donde haya un “yo” hay dualidad, y por tanto, conflicto. A medida que el ego se identifica con el *Sí Mismo* crece desde una perspectiva psicológica y espiritual; pero cuando se aleja demasiado incrementa el sufrimiento al caer preso de los apetitos, deseos e ilusiones (...) >>⁷⁹⁸⁸

En los paradigmas que la psicología transpersonal propone para la *nueva era*, tiene especial relevancia el budismo zen, por lo que merece un breve repaso de algunos de sus conceptos fundamentales, para la consecución del ‘sí mismo’:

<< La descripción que teóricos transpersonalistas como R. Assagioli, K. Wilber, Ch. Tart y A. Maslow, entre otros, hacen de las experiencias que trascienden al ego y la personalidad, corresponden a aquellas que el Zen describe al referirse al *satori*, (...) diversas manifestaciones de las experiencias transpersonales que, sin duda, presentan una gran similitud con la descripción que sobre *satori* hace el budismo Zen. Esta tradición, al igual que el enfoque transpersonal, rechaza la postura que sostiene que el verdadero conocimiento se logra a través del pensamiento racional principalmente por considerar que éste necesita separar o dividir todas las cosas y todos los seres en tantas partes como le sea posible, con el fin de llegar a conocer los elementos que los constituyen. >>

La “comprensión integral” aparece dificultada por el “pensamiento racional” que engañado por la separación de “el tiempo del espacio” se aleja de la realidad “presente”:

<< El Zen y, con éste la propuesta transpersonal, sostiene que, si bien el procedimiento meramente racional permite un conocimiento objetivo de la realidad externa, en cambio impide la comprensión integral e intuitiva de la realidad absoluta, de la esencia. El pensamiento racional separa el tiempo del espacio, haciendo que el individuo se convierta en su esclavo al vivir en una eterna secuencia lineal. Esto provoca que la preocupación se centre en los momentos vividos en el pasado o en aquellos del porvenir, impidiendo la experiencia inmediata del presente y, con ello, vivir y gozar del momento que se está experimentando. La intuición, que conduce a la percepción global-integral a través de la cual capta la esencia, (...) conduce a la experiencia interior liberando al ser y haciendo posible el surgimiento de la espontaneidad, la creatividad y las necesidades espirituales y trascendentes que se ven obstaculizadas o, en algunos casos, hasta impedidas por el pensamiento racional. >>⁷⁹⁸⁹

Los límites de la razón para Chantal Maillard se articulan entre Occidente y Oriente:

<< Tanto Wittgenstein como Patanjali desvelan la capacidad de la conciencia para descubrir su funcionamiento y también sus limitaciones. (...) La gran cuestión de la filosofía occidental, la que ha dividido a unos y otros (...) Empirismo *versus* idealismo; o las cosas existen y la mente es apta para conocerlas tal cual son, o lo que existe es la conciencia (sus ideas, sus “visiones”) y el mundo es su representación. Entre ambos extremos, todas las variantes posibles. Pero hasta el positivismo lógico no se centraron los filósofos en el lenguaje. A Wittgenstein, próximo en su juventud al Círculo de Viena, no le bastó su estructura lógica; fue un poco más lejos: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”, escribía en su *Tractatus* (5.6), y “yo soy mi mundo” (5.63), por lo que “yo” no es otra cosa que mi lenguaje. >>

⁷⁹⁸⁷ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.116

⁷⁹⁸⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.153

⁷⁹⁸⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.135

... por otra parte, se descubre un “error fundamental” cuya clave es la “identificación” / identidad. Esta comprensión se realiza desde una tradición muy distinta donde se cuestionan “los procesos mentales”, empezando por afirmar que:

<< el mundo (*samsara*) no se diferencia del vacío (*nirvana*) ni el vacío se diferencia del mundo. Con ello Nagarjuna le daba otra vuelta de tuerca al ya de por sí finísimo análisis de la mente llevado a cabo por el budismo mahayana. Venía a decir (...) que entre pensar el mundo fenoménico y pensar el logro de la calma mental no hay diferencia si ambas cosas son pensamientos. (...) si lo que se pretende (...) es alcanzar un estado de conciencia que trascienda la dualidad, nombrarlo no es el camino adecuado.

El error fundamental del ser humano, para la gran mayoría de los sistemas indios, es su identificación con los procesos mentales. Así es también para Wittgenstein (...) >>⁷⁹⁹⁰

No obstante, en relación con los exóticos paralelismos, González Garza puntualiza las diferencias conceptuales entre Oriente histórico / Occidente contemporáneo, frente al “pensamiento racional y el intuitivo”:

<< Una diferencia importante que cabe señalar en este punto, entre el enfoque transpersonal y las tradiciones espirituales de Oriente, es que el primero destaca la importancia que tiene la integración del pensamiento racional y el intuitivo para llegar a un conocimiento más cabal de la realidad, y el segundo desprecia y desvaloriza el pensamiento racional por considerarlo un impedimento para alcanzar el *satori*. >>⁷⁹⁹¹

... en los sugerentes paralelismos la “desidentificación” resulta fundamental, implicando incluso “juegos de lenguaje” (aquí más serios / racionales que los nuestros):

<< Entre los respectivos sistemas de proposiciones que conforman las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein y los *Yogasutras* de Patanjali media una distancia cultural y geográfica que los convierte en universos aparentemente inconmensurables; no obstante, son dos métodos de aproximación al conocimiento de la mente que desvelan tanto la capacidad de la conciencia para descubrir su funcionamiento como sus límites. Ambos proponen un trabajo arduo de observación y de desidentificación de la conciencia para con los procesos de pensamiento. Mientras los *Yogasutras* se presentan como guía hacia la detención del proceso mental (descripción de obstáculos, alteraciones mentales y modo de eliminarlos), Wittgenstein se preocupa de desestructurar las viejas creencias y mostrar que no hay salida, ningún metalenguaje desde el que considerar los juegos de lenguaje. ¿Fue, el último filósofo, más oriental que sus coetáneos? >>

... por último, Maillard en esta valoración Oriente / Occidente alcanza a “descubrir la farsa, la ilusión”, que nos permite ‘Ser’ “más lúcidos (des-ilusionados)”, aportando “el logro: reírse” al “volver a internarse”:

<< No estoy hablando de un tema que le competa sólo a la filosofía. Nos concierne a todos. Nuestro mundo: nuestro lenguaje. Presos en el logos. Sus límites, los del pensar, infranqueables. Moverse en el filo tiene un precio: el vértigo. Y una recompensa: descubrir la farsa, la ilusión, tan sólo para volver a internarse, más lúcidos (des-ilusionados), aunque quizá más tristes. El logro: reírse. >>⁷⁹⁹²

La comprensiva introspección (incuso con son/risa) también se hace necesaria para la consecución del *Sí Mismo*, estudiado filosóficamente por Ceberio, desde una perspectiva oriental / occidental y que indirectamente sugiere una actitud equivalente a la que propone la meditación *za-zen*, dejando pasar las nubes del pensamiento, permitiendo así al ego “integrarse” (mediando luminosa comprensión) como “portavoz del Sí Mismo”:

<< Llegar al *Sí Mismo* conlleva sufrimiento al soportar la tensión de los opuestos psíquicos. (...) El individuo siente que este sentimiento lo está purificando y liberando de tensiones y bloqueos. A medida que se va acercando, la calma interior se va incrementando. Las emociones, los sentimientos y las sensaciones pasan como nubes sin que su observación perturbe la calma. Poco a poco, la serenidad

⁷⁹⁹⁰ MAILLARD Chantal, *Los límites de la razón*, El País – Babelia 19 junio 2010, p.16

⁷⁹⁹¹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.135

⁷⁹⁹² MAILLARD Chantal, *Los límites de la razón*, El País – Babelia 19 junio 2010, p.16

inunda la vida del individuo encontrando una gran paz interior y un sentido de unidad consigo mismo y el mundo interior. El ego se convierte en mero observador y portavoz del *Sí Mismo*. El sujeto no es que se haya dormido sino que ha perdido su liderazgo al integrarse con el inconsciente. >>⁷⁹⁹³

... es decir que la tesis centrada sobre la muerte del ego, coincide con ‘las tesis’ del nuevo paradigma transpersonal, que desde la revalorización del zen facilita el acceso a unos “estados de conciencia” donde finalmente la “identidad trasciende los límites del ego”:

<< El *satori*, desde la perspectiva del budismo Zen se entiende como una experiencia introspectiva en la cual la conciencia permanece, a pesar de que la consciencia de ego se desvanece. (...) la psicología transpersonal, gracias a sus investigaciones y estudios de la naturaleza humana, llega no sólo a comprender sino a comprobar que existen otros niveles o dimensiones de la conciencia que no se pierden al desapegarse o desidentificarse de la dimensión individual-egoica, por lo que este tipo de experiencias, como la propuesta por el pensamiento budista, son no sólo posibles, sino naturales en el ser humano. La psicología transpersonal afirma que todo ser humano tiene la capacidad y el potencial para acceder a una amplia gama de estados de conciencia, en algunos de los cuales la identidad trasciende los límites del ego y de la personalidad. >>⁷⁹⁹⁴

No obstante, la problemática del ego apuntada históricamente por el zen, parece proyectarse hacia el futuro:

<< La maqueta del Intercambiador de la Zona Cero neoyorquina de Calatrava desata la polémica por majestuosa pero poco práctica.

“Cuando en enero de 2004, Santiago Calatrava presentó su diseño para un luminoso Intercambiador de cristal y acero en la Zona Cero, las autoridades lo vendieron como la versión del siglo 21 de Gran Central, una de las pocas luces en un plan de desarrollo truncado por los políticos, los mezquinos intereses y el peso de la historia. Deberíamos habérmolo imaginado.”

Así empezaba ‘The New York Times’ ayer la crítica con la que desmonta las virtudes de un proyecto cuya pureza venía representada por el diseño de un pájaro que echa a volar desde las manos de un niño. Su autor, Nicolai Ouroussoff, no ha perdido fe en la belleza de un diseño que, según dijo en 2004 otro compañero suyo, “corta el aliento”. “Debe satisfacer a todos los que creen que los edificios planeados para la Zona Cero deben aspirar a dimensión espiritual”. >>⁷⁹⁹⁵

Aunque parece que aquí también ha sucedido ‘otra’ *colisión de paradigmas*, donde la espiritualidad contemporánea, occidental y con gran proyección internacional, sucumbe ante el “ego creativo” (arquitectura, ingeniería, escultura, diseño):

<< Tal vez los tiempos de la dimensión espiritual han pasado ahora que George W. Bush no explota cada día la tragedia del 11-S. Lo cierto es que las mismas páginas en las que hace cuatro años se deshacían en halagos al proyecto, ahora que se conocen los detalles de la maqueta varias veces modificada se sienten “con el corazón desgarrado”, confesó Ouroussoff, un escéptico para quien era la última esperanza de que algo bueno salga de la Zona Cero.

“Calatrava sigue siendo incapaz de superar un defecto fatal del proyecto: la chocante incongruencia entre la extravagancia de su arquitectura y los limitados propósitos a los que sirve”, sentenció el crítico de arquitectura.

“El resultado es un monumento al ego creativo que celebra la destreza de la ingeniería de Calatrava pero poco más”, aseveró. “(...) un testamento de nuestra incapacidad para poner los intereses personales a un lado de cara a una de las grandes tragedias de EE UU”. >>

... y donde, al final, parece que la *vida* vuelve a necesitar unas *instrucciones de uso* (como Perec nos proponía desde el comienzo de nuestro trabajo):

<< (...) “La vida es secundaria”, concluye apesadumbrado el crítico. >>⁷⁹⁹⁶

⁷⁹⁹³ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.154

⁷⁹⁹⁴ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.133

⁷⁹⁹⁵ GALLEGO M. (Corresponsal Nueva York) *Al pájaro le cortan las alas*, El Correo 12 mayo 2009, p.80

⁷⁹⁹⁶ *Ibidem*.

También otros autores (Assagioli) se centran en la importancia del “desapego o muerte del ego”, mediando una disciplinada “integración” (incluso “de las polaridades”):

<< R. Assagioli se refiere a esto mismo cuando plantea la importancia de la desidentificación de los elementos para llegar a la identificación con el ser o *self* transpersonal. Este autor sostiene que el desapego, o muerte del ego como se refieren a éste las tradiciones orientales, es posible sólo a través del trabajo y la disciplina personal que conduce a la persona a la integración de las polaridades. Esta disciplina requiere la renuncia al ego, entendida como la trascendencia del egocentrismo y el individualismo, así como del deseo de control, de poder y de la posesión de bienes materiales y de seres vivos, incluyendo al hombre. >>⁷⁹⁹⁷

Esta positiva valoración de ‘la negación’ (“derrota necesaria”) puede ser expresada como una “muerte del egocentrismo” que también aparece a propósito de la victoria del “sí-mismo” (a modo de re-nacimiento, incluso del “otro”) en la terminología psicológica de C. Jung en *Mysterium coniunctionis. Obras Completas* (Volumen 14, 2002, p.522):

<< La “muerte del sujeto” se da en esta etapa pues la fuerza luminosa que se desprende del Sí Mismo ya no procede del sujeto sino del Ser. En palabras de Jung: “*la vivencia del sí-mismo significa una derrota del yo.*” (...). Derrota necesaria que permite el acceso al centro del ser. Cuando esto se da, el individuo siente como si hubiese nacido de nuevo, una muerte al egocentrismo (...) que hasta entonces le impedía vivir con total plenitud. (...) el individuo que ha conectado con el Sí Mismo tiene en cuenta al otro y al entorno como parte de sí. >>⁷⁹⁹⁸

Otros históricos “maestros de la psicología transpersonal” también insisten en la importancia del “desapego del ego” que permite el flujo natural de la espiritualidad que pasa por un proceso de “desidentificación” / “identificación” (que necesariamente cuestiona la identidad):

<< Maslow, entre otros maestros de la psicología transpersonal, afirma que la persona que ha trascendido el ego satisface sus necesidades espirituales de manera espontánea y natural, (...) permitiéndole naturalmente ir más allá de las dicotomías. Esto, (...) no significa que la trascendencia del ego sea una tarea fácil que se logre sin esfuerzo. (...)

Desde la perspectiva transpersonal, el desapego del ego, contemplado como la desidentificación de los elementos para lograr la identificación con el ser que se es en esencia, no implica la negación, el rechazo o la desatención de la conciencia individual. (...) Así comprendida, la trascendencia del ego no significa, (...), que es necesario dejar de “ser humano”, dejar de vivir la realidad terrena y material, dejar de pensar, razonar, sentir y planear. No quiere decir convertirse en un espíritu que desprecia su condición humana y sus necesidades sino dejar de estar apegado y esclavizado por esta condición limitada. >>⁷⁹⁹⁹

Esencialmente (“despertar a la esencia”) para González Garza (desde la psicología transpersonal) la “muerte del ego” consiste en una integración de todas las dimensiones (“biológica, psicológica y social”), sin rechazar (sólo trascender) “la naturaleza humana”, incluyendo también los “aspectos sociales de su naturaleza” como parte de su identidad ‘verdadera’:

<< (...) el desapego del ego permite la liberación de las excesivas demandas bio-psico-sociales porque se deja de ser esclavo de éstas. Esto conduce al individuo a valorar y gozar su cuerpo como el vehículo que le permite representarse en el mundo; considerar a su intelecto como medio de conocimiento; reconocer y aceptar su mundo interno de sentimientos, afectos y experiencias de vida como herramienta de autoconocimiento, de expresión del ser y de comunicación interpersonal, y apreciar los aspectos sociales de su naturaleza como principio de personalización. Con la “muerte del ego”, las dimensiones biológica, psicológica y social

⁷⁹⁹⁷ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.133

⁷⁹⁹⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.155

⁷⁹⁹⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.134

propias de la naturaleza humana se integran y se trascienden, haciendo posible la experiencia del *satori* que, desde la óptica transpersonal, se plantea como el despertar a la esencia. >>⁸⁰⁰⁰

Este “desapego del ego” en la tesis transpersonal tiene una evidente correspondencia con la “muerte del ego” en la tesis filosófica-mística, para que posteriormente se produzca un renacimiento o florecimiento (naturaleza) de la “integridad espiritual”, concretada por el término “Sí Mismo” (necesariamente iluminado y en mayúsculas):

<< Todo desarrollo psicológico culmina ante la presencia del Sí Mismo. (...) En esta etapa de pasividad volitiva que va transformando al individuo en su globalidad. Se disuelven los miedos y los deseos egocéntricos. La actitud ante la vida es mucho más serena, hay más humor, y una mayor compasión. El individuo siente que forma parte de la totalidad como único cuerpo: es una visión totalmente espiritual que implica una forma de comportamiento. >>

... y cuya expresión visual vuelve a pasar por C. Jung citando referentes espirituales pero también icónicos orientales (“(ver fig.13)”), que se muestran en la tesis de Ceberio. Sorprendentemente, aparecen algunos ‘santos’ / imágenes en una tesis de filosofía, un planteamiento ‘recíproco’ del nuestro, que no utilizamos imágenes en una tesis de arte (¿‘obligatoriamente’ icónica?):

<< Desde la perspectiva de Jung (Jung, C. *Mysterium coniunctionis. Obras Completas*. Volumen 14, 2002, p.520), la flor en forma de *mandala* nos remite al *Sí Mismo* como símbolo de la integridad espiritual. La flor simboliza la vida en su máximo esplendor y el renacimiento. En la India los nudos energéticos del cuerpo humano están simbolizados por flores, y a las deidades y budas se les representa sentados en lotos de miles de pétalos (ver fig.13) >>⁸⁰⁰¹

02.10.13- Tesis filosófica mística + postmodernidad y *new age*, su ocaso y renacimiento como proyecto de futuro

Desde la modernidad se realiza una histórica aportación a la ‘muerte del arte’. Recordamos aquella realizada por Duchamp cuestionando la sacralización estética del objeto (incluso del ‘sí-mismo’):

<< ¿Qué potencial crítico le queda a *Le Fontaine (Fuente)* de Marcel Duchamp? Expuesto tras las vitrinas de algunos de los más prestigiosos museos de arte moderno, ya que el original se perdió y, posteriormente, se comercializaron varias reproducciones (cosa fácil, pues era un objeto de fabricación industrial), el *urinario* soporta el incesante y estúpido peregrinar de cientos de personas que acudimos a rendirle culto, como si de un objeto sagrado se tratara. (...) Marcel Duchamp, el primer asombrado por esta necia pero aniquilante reacción del sistema, decía: “Les tiré a la cara el orinal como desafío, y ahora vienen a adorarlo como un objeto artístico, por su belleza estética”. >>⁸⁰⁰²

... y en el siguiente milenio “el artista venezolano José Antonio Hernández Díez” aparece citado por Ramírez (en el contexto de *el cuerpo como alma*) por su propuesta de elemento artístico, sagrado por definición (“cuerpo místico”) y así mismo muerto, diríamos que incluso como ‘ego’ (que amorosamente deviene místico y universal):

<< Más inquietante aún era *Sagrado Corazón Activo*, del mismo año 1991, constituido por un gran recipiente transparente cruciforme y casi lleno de un líquido conservante; en el centro de esa cruz se

⁸⁰⁰⁰ *Ibidem*.

⁸⁰⁰¹ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.154

⁸⁰⁰² GUTIERREZ MUÑOZ J.L., *Comunicación*, en MATIA P.(et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.191

hallaba un enorme corazón, conectado a dos bombonas de oxígeno y un aparato médico enigmático, mediante un cable y un tubo transparente lleno de un líquido rojo. Esa instalación nos hace pensar en los corazones asistidos, en la vida artificialmente prolongada de ciertas unidades hospitalarias. >>

... esta “confusión” artística cuestiona otras “fronteras” y genera trascendentales interrogantes:

<< La confusión entre lo biológico y lo mecánico se acentúa porque todo está a la vista: este extraño “cuerpo místico”, sin la forma envolvente del cuerpo humano habitual (...) Y no nos parece blasfemo, en absoluto. ¿Acaso no se ha presentado siempre transparentado el Sagrado Corazón de la iconografía católica tradicional? ¿No es la divinidad una entidad ubicua a la que no afectan las fronteras que determinan las limitadas capacidades de la visión humana? >>⁸⁰⁰³

Por otra parte, la “muerte del sujeto” también aparece en el contexto de la postmodernidad, pero sin coincidir exactamente con la concepción transpersonal, aquella que integra armónicamente “sujeto y objeto” en una suprema “experiencia mística”:

<< La muerte del sujeto como concepto postmoderno hace referencia a la superación de la concepción cartesiana de un sujeto dualista y alienado a la mentalidad burguesa de la modernidad. Desde la perspectiva postmoderna, el paso al ámbito transpersonal ya supondría la muerte del sujeto. Pero (...) el ámbito transpersonal está dividido en subfases y en cada una de ellas el sujeto va diluyéndose hasta la comunión mística que es lo que propiamente se podría denominar como muerte del sujeto. Aquí sujeto y objeto se encuentran en perfecta unión armónica. De ahí que denomine la muerte del sujeto a la más alta experiencia mística. >>⁸⁰⁰⁴

Mientras que en el arte también puede ir “diluyéndose hasta ...” unir la ‘ficción’ postmoderna con la ficción literaria:

<< Entrevista ficticia realizada a partir de diferentes textos de Hundertwasser, fallecido el pasado 19 de febrero [2000] a bordo del *Queen Elizabeth II*, cuando volvía de Nueva Zelanda.>>⁸⁰⁰⁵

... que nos devuelve al cuestionamiento del sí mismo, mediante el peculiar (‘identidad’) ego artístico de Hundertwasser que, según se interprete (hermenéutica), se multiplica o disuelve por integración (¿“diluyéndose hasta la comunión mística?”), cuando procede a inventarse nuevos egos-personajes disciplinares:

<< P: El 15 de diciembre de 1928, nació en Viena, Friedrich Stowasser, llamado a sí mismo: Hundertwasser Friedensreich Regentag Dunkelbunt. ¿Por qué tantos nombres?
HW: Yo tengo muchos nombres y soy muchas personas... Mis nombres surgieron por múltiples facetas. Pero cada nombre no corresponde a una actividad, sino que todos los nombres son todas mis caras. En un nombre multidisciplinar. Cualquiera de mis nombres es pintor, arquitecto, ecologista, concienciador de nuevas actitudes... Cada hombre tiene dentro muchos personajes y hay que saber relacionarlos y trabajar con ellos conjuntamente. Esta riqueza de papeles no puede quedar reducida a un solo nombre. >>⁸⁰⁰⁶

Frente a esta multiplicación (incluso discursiva) de Hundertwasser encontramos un artístico “silencio”, “ocultación” y “negación” (quizás hasta del ego). Todo un “suicidio de protesta”, que también puede interpretarse (hermenéuticamente) como hace Gianni Vattimo en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Gedisa, Barcelona, p.53), en tanto “muerte del arte”, cuando menos de cierto ‘ego estético’:

⁸⁰⁰³ RAMIREZ J.A., *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p.189

⁸⁰⁰⁴ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.188

⁸⁰⁰⁵ AZUMENDI Larraitz de, *Hundertwasser médico de la arquitectura. Entrevista*, Pasajes de arquitectura y crítica n° 17 mayo 2000, p.38

⁸⁰⁰⁶ *Op. cit.* p.34

<< (...) ¿qué opciones le quedan al artista de expresar su descontento? Tal vez, únicamente el silencio, la ocultación y la negación del placer de lo bello. En palabras de Vattimo: “A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el kitsch y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra (...) al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio (...) En el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello” >>⁸⁰⁰⁷

Si Hundertwasser multiplica sus egos, en la tesis de Ceberio también se multiplican “Las muertes del sujeto”, tratando este asunto desde la postmodernidad que, entendida como “superación del discurso moderno”, levanta acta de su defunción y del “proyecto humanista”.

<< La muerte del sujeto desde un discurso moderno se concibe como una patología, pues la constitución del sujeto supone la culminación del desarrollo psicológico. Desde la postmodernidad se habla de la muerte del sujeto como la superación del discurso moderno que no ha sido capaz de desarrollar el proyecto humanista. >>

... pero la psicología transpersonal y la espiritualidad coinciden en el renacimiento (“nueva actitud” / “culminación”) del “proyecto humanista” que deviene integral (“por excelencia”) tras la defunción, evidentemente del sujeto egótico (por “comunidad espiritual”):

<< Desde la psicología transpersonal y desde la espiritualidad, la muerte del sujeto hace referencia a la comunidad espiritual cuyas implicaciones revierten en una nueva actitud ante el mundo de entrega absoluta, superación de los conflictos psicológicos (paz interior), desarrollo de nuevas formas de conocimiento (intuición), que en definitiva sería la culminación del proyecto humanista por excelencia como respuesta a la armonización interna y externa del ser humano con el Cosmos. >>⁸⁰⁰⁸

En este devenir moderno / posmoderno el alma de la mística podría sintonizar con el “cuerpo como alma” de Ramírez (más allá del *Corpus solus*), en el artístico camino del proyecto ‘integral’ (en el sentido de orientación “hacia el eterno tema...”):

<< Parece lógico, en fin, que la búsqueda de la esencia y la preocupación por visualizar lo interior condujeran a los artistas hacia el eterno tema de Dios. Lo más transparente está más allá de la materia, donde el cuerpo lucha por apropiarse de los clásicos atributos del alma. >>⁸⁰⁰⁹

La muerte del ego (inicialmente reafirmado en tanto “seres autónomos”) también parece sugerida mediando artístico-lingüístico “conocimiento del sí mismo”, que en el contexto del *lenguaje escultórico* se interesa por la filosofía y la lingüística, particularmente por la de Adam Schaff en *Lenguaje y conocimiento* (Grijalbo, México, 1967, p.205):

<< La importancia del lenguaje no es sólo permitir la comunicación, sino que es en el lenguaje donde nos pensamos como seres autónomos. Según la afirmación del filósofo y lingüista Adam Schaff: “El pensamiento y el uso del lenguaje se deben concebir como dos partes de un proceso único de conocimiento de sí mismo y la comunicación del resultado de este conocimiento a los demás”. >>

... y consecuente deriva de la “simbolización de su yo” hacia el “nosotros” socializado:

⁸⁰⁰⁷ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.191

⁸⁰⁰⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.189

⁸⁰⁰⁹ RAMIREZ J. A., *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p.190

<< El lenguaje contribuye al despliegue de la conciencia de uno mismo, permite al niño la simbolización de su yo, conceptualización que le facilita la capacidad de controlar su propia conducta. El lenguaje ocupa un puesto muy importante en el desarrollo de la personalidad, relacionado con el pensamiento, la conducta social y la conciencia de nosotros mismos. >>⁸⁰¹⁰

Incluso como ya citamos (con Eva Lootz) también puede aparecer un artístico “Tú” mediador:

<< Pie de foto: Eva Lootz, *Tú y yo II (Zapatos parlantes)*, 2000, (*La lengua de los pájaros. Versión Galería Luís Adelantado.*) >>⁸⁰¹¹

Por otra parte el ego, como ‘...-ísmo’, aunque sea artístico “perjudica” seriamente a la salud (que puede ser auxiliada desde el *botiquín filosófico*), del cuerpo pero también del espíritu, por medio de una concepción ética:

<< El egoísmo solamente perjudica nuestra “armonía cuerpo-espíritu” si acrecienta la debilidad de nuestro carácter y favorece la ausencia de principios morales. >>⁸⁰¹²

... y Torrens nos propone una relación del arte con la salud y la psicología:

<< Arte-terapia: es una terapia de mediación artística, que utiliza todos los lenguajes de expresión que le son propios e inherentes al ser humano más allá de la expresión verbal habitual. Ello nos permite descubrir un gran bagaje interior que hasta ese momento nos era desconocido y que será de gran ayuda para la integración y la curación. >>

La autora (doctora en Arte) tiene “objetivos” y “contenidos” precisos, aunque nos interesa, sobre todo, su “orientación” ‘profundamente’ arraigada en la “Psicología humanista”:

<< Chus Torrén, directora de Interart, Licenciada en Filosofía y Letras, Doctora en Arte, crítica de Arte, pintura y arte-terapeuta.

Objetivos: Conocer los principios básicos de esta terapia de mediación artística. Descubrir el poder terapéutico del arte. *Contenidos*: Teoría de Arte-terapia y principios fundamentales. Taller de dibujo. Taller de plástico-terapia. Taller de escritura creativa. Taller de musicoterapia. *Orientación*: El curso está basado en los principios de la Psicología profunda, la fenomenología, reminiscencia y la Psicología humanista. >>⁸⁰¹³

... de esta artística / terapéutica psicología humanista a la transpersonal media el concepto de “enfermedad” / salud, que naturalmente deviene integral y que para Wilber “repercute” en los “cuatro cuadrantes”:

<< (...) puesto que todo holón presenta esas cuatro vertientes y cualquier malformación –cualquier patología o cualquier “enfermedad”- en cualquiera de los cuadrantes repercute sobre todos los demás. Así pues, una sociedad cuya modalidad de producción (inferior derecha) sea alienante (...) se reflejará en una baja autoestima de los trabajadores (superior izquierda) y en funcionamiento químico del cerebro (superior derecha) que puede llegar a institucionalizar el abuso del alcohol como forma de automedicación. (...) Y lo mismo ocurre en cualquiera de los cuatro cuadrantes. Dañe cualquiera de ellos y verá cómo la lesión se reproduce en todos los demás. >>⁸⁰¹⁴

Sorprendentemente la salud también interesa en cierta vanguardia histórica que practica una arquitectura-escultura integral. Al efecto Kiesler manifiesta que “la salud es

⁸⁰¹⁰ CASAS José de las, *Lenguaje*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.137

⁸⁰¹¹ *Ibidem*.

⁸⁰¹² SCHWARZ Aljoscha – SCHWEPPE Ronald, *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Schopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.104

⁸⁰¹³ TORRENS Chus, *Introducción al Arte-terapia*, Lugar: Dinamic - Actividades Antiestrés, Concejo de Alzuza 10 bajo, Pamplona, tlf. 687 62 14 88

⁸⁰¹⁴ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.190

la necesidad esencial del hombre” lo que obliga a una doble consideración del “medio ambiente” (naturaleza / tecnología):

<< (...) *el denominador fundamental a la hora de tener en cuenta la validez de cualquier medio ambiente tecnológico, es la salud del hombre.* Medida bajo este criterio global, crucial de la salud, la tecnología es uno de los factores más poderosos para preservar la energía del hombre.

(...) La capacidad de resistencia de un individuo es el grado en el cual dicho equilibrio es capaz de resistir o absorber los impactos del medio ambiente. Estos factores se dividen en dos grupos: externos e internos. Los factores externos pertenecen a las exigencias del medio ambiente natural. Los factores internos son psico-fisiológicos y son intrínsecos al individuo. >>⁸⁰¹⁵

También desde otro criterio global, el procedente de la visión transpersonal (Wilber), se detectan “patologías” egóticas parcialmente emergentes (“iceberg”):

<< (...) estamos aproximándonos a una comprensión que considera que las “patologías” individuales constituyen la parte emergente de un enorme iceberg que incluye las visiones del mundo, las estructuras sociales y el acceso cultural a la profundidad. >>⁸⁰¹⁶

Aquel “criterio global” de Kiesler valora consecuente el concepto de salud que, sorprendentemente (al venir de un no-titulado), interesa al actual Colegio de Arquitectos que parece defender aquel proyecto integrado desde el cuerpo y los sentidos, con integración disciplinar de escultura, escenografía y arquitectura:

<< Frederick Kiesler. Escultor, escenógrafo y arquitecto. Cernauti, Rumania, 1890 – Nueva York, 1965. Formado en escuelas técnicas en Viena, sin obtener título. Asociado al grupo De Stijl en Europa y al Surrealismo en USA. Fue profesor en la Universidad de Columbia, N.Y. >>⁸⁰¹⁷

El auge de la nueva espiritualidad también se interesa por una equivalente concepción múltiple, la del “mix”, que también incluye la salud, los “combinados religiosos” y el ego (“hiperindividualismo”):

<< La oferta, en fin, extiende un surtido para todos los gustos y el hiperindividualismo que ha decidido la customización de los ordenadores o los bolsos de Gucci se proyecta también sobre los combinados religiosos a la carta. Un sujeto puede, en este *mix*, profesar un gran respeto por todas las formas de vida en cuanto budista, encandilarse con la existencia de los ángeles en su condición católica y reforzar la centralidad de la familia en cuanto mormón, todo dentro del mismo pack. ¿Quién podrá discutirlo? (...) Siendo todo relativo, lo mejor será aquello que nuestro organismo ratifique con su salud. >>⁸⁰¹⁸

Mientras que desde ‘otra’ concepción múltiple, Kiesler propone una orientación (“dirección”) hacia su peculiar concepto de “salud” como trascendente finalidad arquitectónica / tecnológica futurible:

<< La conservación o una adecuada “*dirección*” del medio ambiente tecnológico sólo puede tener una finalidad: *mantener el equilibrio de su salud.* A su vez, la conservación del medio ambiente tecnológicos en estado saludable sólo tiene una finalidad: *mantener el equilibrio de la salud del hombre.* >>⁸⁰¹⁹

Este “equilibrio de la salud” forma parte de un equilibrio vital más integral donde la espiritualidad, más allá del dogmatismo, aparece como “asignatura” para una nueva era, a la que Verdú parece aludir cuando constata el auge de una “nueva espiritualidad”:

<< Hoy el cliente espiritual no busca nada dogmático ni difícil de asumir. Más bien espera que la espiritualidad elegida venga también a elegirle amorosamente y lo proteja. (...) cuando siempre creíamos

⁸⁰¹⁵ KIESLER Frederick, *Sobre el correalismo y la biotécnica. Una definición y tesis de un nuevo enfoque para el diseño de la construcción*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura. 2. El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.39

⁸⁰¹⁶ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.190

⁸⁰¹⁷ KIESLER Frederick, *Sobre el correalismo y ...op. cit.*, p.21

⁸⁰¹⁸ VERDÚ Vicente, *El auge de la nueva espiritualidad*, El País-Domingo, 8 diciembre 2002, p.7

⁸⁰¹⁹ KIESLER Frederick, *Sobre el correalismo y ...op. cit.* p.42

que la Etica era un asunto de disciplina y ardor moral, los filósofos que más queremos nos han hecho saber que se trata de una asignatura destinada a enseñarnos a vivir mejor. ¿Cómo hacer ascos a estas creencias? >>⁸⁰²⁰

En este sentido la salud se evidenciará como parámetro antagónico de identidades egóticas (“idiosincrasias personales”), añadiéndose a los parámetros canónicos establecidos por los tratados históricos de arquitectura (“cuatro puntos”). A este respecto Kiesler, superando anteriores “contradicciones”, manifiesta su preeminencia reguladora incluso en sentido constructivo, llegando a titular “la salud, el criterio del diseño de la construcción”:

<< Hasta ahora la arquitectura se ha juzgado desde cuatro puntos de vista: (1) la belleza, (2) la durabilidad, (3) la practicabilidad y (4) el bajo coste. Pero estos cuatro factores no han coincidido nunca juntos en un solo trabajo. Si una obra de arquitectura no es bella, tiene la excusa de haber sido barata; si no es barata, se excusa en ser duradera; si no es práctica, tal vez sea bella. (...) la única manera de resolver estas antiquísimas contradicciones, sería encontrar un criterio que valga para todas ellas. Este criterio, en mi opinión, sólo puede ser el de la salud. El resto puede dejarse a idiosincrasias personales por parte de los consumidores, o de los productores, siempre y cuando éstas no dañen el criterio esencial.>>⁸⁰²¹

Paradójicamente la “durabilidad” como premisa histórica y la salud como buena nueva aportada por Kiesler, deben llegar necesariamente a una conclusión mortal que, para Ceberio siempre pasará por la “muerte del sujeto”, aquí aludiendo a Wilber quién insiste sobre el engaño del yo (concepción compartida con otras espiritualidades orientales):

<< Como dice Ken Wilber: “la experiencia mística supone una especie de factor thanático, “la trascendencia del ego”, “la muerte del ego”. (...) A un nivel general, la muerte del sujeto es la disolución de un constructo mental que impide al individuo ser tal como es. El yo es un ente virtual, sin existencia propia, una apariencia fruto del desarrollo evolutivo de la conciencia. El yo es una fachada que nos embauca y engaña, y por lo tanto genera sufrimiento. >>

... en las aclaraciones (a pie de página) recupera una pregunta existencial, “¿quién soy yo?” una cuestión filosófica-mística clave para derribar la fachada arquitectónica del ego y restablecer la autentica identidad:

<< (Wilber comparte la noción de yo como ilusión de la tradición Advaita Vedanta y del Budismo.-). La muerte del sujeto desde la filosofía o psicología es consecuencia directa de la eterna pregunta **¿Quién soy yo?** [en negrita]. >>⁸⁰²²

Antes de su propia muerte, Kiesler insiste en el concepto de “salud” como herramienta arquitectónica para el “futuro”, también entendible proyectivamente como una nueva era (todavía no manifestada) naturalmente interesada por la “re-generación”:

<< (...) la arquitectura, en el futuro no será juzgada principalmente por su belleza de ritmo, yuxtaposición de materiales, estilo contemporáneo, etc., etc.; solamente se puede juzgar por su poder para mantener y aumentar el bienestar del hombre –físico y mental-. *La arquitectura se convierte de esta manera en una herramienta para el control de la salud del hombre, su de-generación y su re-generación.* >>⁸⁰²³

Desde el saludable *botiquín filosófico*, también re-aparece el concepto de ego (“renuncia”) que, cuando se asocia a la gloria, puede implicar al mundo del arte, particularmente cuando se recurre al arquetipo de artista retirado en su torre de marfil. Al

⁸⁰²⁰ VERDU Vicente, *El auge de la nueva espiritualidad*, El País-Domingo, 8 diciembre 2002, p.7

⁸⁰²¹ KIESLER Frederick, *Sobre el correalismo* y ...op. cit. p.43

⁸⁰²² CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.189

⁸⁰²³ KIESLER Frederick, *Sobre el correalismo* y ...op. cit., p.44

respecto Schwarz / Schweppe plantean un explícito antagonismo *Egoísmo* – “El sabio no se exhibe...” en el que la filosofía salutífera propone otra retirada (la de la gloria), aquella en que el sabio va a retirarse introspectivamente, quizás renunciando al concepto mismo de proyecto (entendido como “meta” / futuro):

<< El amante de la sabiduría no renuncia a su ego a causa del miedo, de la timidez o por una falta de orientación. Bien al contrario, es consciente de que ha llegado a un punto en el que, para él, ya no existe en este mundo ninguna meta externa a alcanzar. Las muchísimas experiencias, las agotadoras exigencias, los estímulos placenteros, los innumerables errores, éxitos, derrotas y victorias le han llevado a recoger su “yo”, a retirarse de la gloria, de la ostentación y de la persecución de triunfos. >>⁸⁰²⁴

Frente a una retirada a la “soledad” del ego artístico, desde otra concepción de los fundamentos del lenguaje del “arte”, Casas propone un sabio y saludable devenir del “yo individual” a la colectividad (“sentir plural”):

<< Conciencia de soledad y necesidad social se producen en el lenguaje. Arte también, como herramienta de reflexión social, lengua que habla no sólo de un yo individual, el del artista, sino de un sentir plural de la sociedad del momento. >>⁸⁰²⁵

Además el citado concepto de salud aparece revalorizado, cuando se entiende el vanguardista trabajo de Kiesler dentro del contexto científico relacionado con el diseño arquitectónico. A este respecto una “Nota editorial” nos remite a un entorno científico del diseño ‘ya antes’ de la segunda guerra mundial, lo que subraya el carácter pionero de Kiesler:

<< En un manuscrito anterior de Mr. Kiesler (“From Architecture to Life”, para Brewer, Warren y Putnam, 1930), se sentaron las bases de este artículo; se leyó por primera vez de una manera aproximada a su forma actual en el Simposium de Ciencia y Diseño celebrado por la Alumnae Association del Instituto de Tecnología de Massachusetts, el 6 de junio de 1938; ésta es la primera aparición en imprenta.- Ed. Architectural Record September 1939. >>⁸⁰²⁶

... y si conceptualmente los términos arte-ciencia aparecen en cierta tónica contradicción, puede que no nos extrañe que desde la artística dialéctica “pensamiento”-“lenguaje” la relación “yo distinto” y “yo autónomo” se manifieste paradójica:

<< (...) se le puede reconocer cierto poder predictivo al lenguaje que tiene que ver con los vínculos que se generan en ese proceso del que habla Adam Schaff. Pensamiento y lenguaje se generan unidos, anticipándose incluso a uno mismo. El niño, sólo a través del lenguaje puede conocerse, saberse como un yo distinto al resto. Incluso paradójicamente, al pronunciarse, él quien en el acto de comunicarse se muestra en parte, para verse como un yo autónomo. Necesidad de mostrarse no tanto para ser visto sino para verse. >>⁸⁰²⁷

Pero incluso desde esta pluralidad del yo, que en cierta medida necesitará “Las muertes del sujeto”, puede resurgir aquella pregunta clave, “¿quién soy yo?” Una pregunta también fundamental para el concepto de identidad que, al profundizar a cierto nivel filosófico-místico, genera una “crisis de identidad”:

<< [¿Quién soy yo?] Esta sería una de las principales preguntas que ha motivado el quehacer filosófico y que toca al ser humano de una manera íntima. Podemos intentar responder nosotros mismos a la pregunta. Al hacerlo estamos trazando un límite con lo que consideramos propio a nuestro ser y lo que no

⁸⁰²⁴ SCHWARZ Aljoscha – SCHWEPPE Ronald, *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Schopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003, p.106

⁸⁰²⁵ CASAS José de las, *Lenguaje*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.138

⁸⁰²⁶ KIESLER Frederick, *Sobre el correalismo y ...* op. cit. p.56

⁸⁰²⁷ CASAS José de las, *Lenguaje*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.137

lo es. Así nuestra identidad queda determinada por el límite que nosotros trazamos de nosotros mismos. Las crisis de identidad son producidas, en parte, por no saber delimitar nuestra identidad con respecto al mundo y a nosotros mismos. Así cuando somos pequeños, el primer límite que trazamos es el de nuestro cuerpo. Todo lo que queda fuera está considerado como no-yo. >>

... cuando en la evolución se supera el “aspecto mental” (más allá de Descartes) se comprende la paradoja cambio / no-cambio y el principio de impermanencia deviene identidad:

<< A medida que vamos creciendo nos vamos identificando con nuestro aspecto mental más que con el cuerpo, creando una disociación entre la mente y el cuerpo como lo explicita Descartes. El cuerpo pasa a ser una posesión más, una máquina a las órdenes del espíritu o mente. Entonces la identificación es solamente mental y está ligada a un nombre propio que nunca cambia. Pero, por el contrario, nosotros siempre estamos cambiando, en función del estado de ánimo, de la edad, de las experiencias vividas, etc., en definitiva, varía en función de muchos factores internos y externos. >>⁸⁰²⁸

En cierta reciprocidad Casas observa como desde el arte (incluso escultórico) el “misticismo” también puede aparecer, como consecuencia del devenir artístico del ego (“genio creador”) a su conceptual expansión como “todos somos artistas”:

<< Lejos del mito del artista, de la idea del *genio creador*, definiendo el arte como una opción más, un ejercicio de pensamiento desde el que tanto espectador como artista reflexionan la vivencia y asimilación de su entorno. Perspectiva desde la que todos somos “artistas”, autores de nuestro conocimiento.

Tal vez, el misticismo y respeto hacia la obra de arte es consecuencia de esa cualidad citada anteriormente respecto al lenguaje, al que se le reconoce una capacidad especial para anticiparse al discurso de otros acontecimientos. >>⁸⁰²⁹

Otro devenir acontece desde el concepto de la identidad-“identificación” del ego en progresión desde “cuerpo” – “mente” – “humanidad” – “cosmos”, comprendiendo así el filosófico-místico “sentido de la vida” aportado por la tesis de Ceberio sobre Juan de la Cruz:

<< El desarrollo del ego y su disolución (muerte del sujeto) como proceso del desarrollo psicológico es el recorrido de la identificación, en un primer momento con el cuerpo, luego con la mente y finalmente con la humanidad y el cosmos. En todo este proceso, el egocentrismo va disminuyendo en una apertura hacia el mundo y que desde esta apertura se encuentra el sentido de la vida así como su esencia. >>⁸⁰³⁰

La cita explícita a Juan de la Cruz y al budismo - zen viene suscrita por múltiples egos (“personajes famosos”) con apoyo científico para el acceso a una *nueva espiritualidad* también “de moda”:

<< La adhesión al budismo o al zen de personajes famosos del espectáculo, desde Richard Gere o Uma Thurman a Tina Turner, Demi Moore y Gwyneth Paltrow, ha afirmado su prestigio y contribuido a convertirlas en espiritualidades de moda. La misma ciencia se ha preguntado una y otra vez, por la participación del cerebro en las experiencias religiosas, y la conclusión viene a ser la posibilidad de provocar en nuestro sistema neuronal, por medios artificiales, los arrobos de san Juan de la Cruz y de todos los místicos unidos. >>

... a pesar de este cuestionamiento el fundamento permanece y la “desaparición del yo” (en tanto identidad ‘tópica’) deviene “serenidad”, liberación y apertura al “mundo entero”:

<< Casi siempre, el estribillo clave viene a ser la serenidad que se recibe con la desaparición del yo. El yo traza una frontera entre el exterior y el interior, entre el antes y el después. Sin el yo por en medio sobreviene la experiencia de la invulnerabilidad, la eternidad y la paz absoluta. El sujeto deja de sentirse

⁸⁰²⁸ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.190

⁸⁰²⁹ CASAS José de las, *Lenguaje*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.138

⁸⁰³⁰ CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.190

sujeto y se expande en la infinitud del mundo. “La sabiduría”, declara Compte-Sponville, “no es un narcisismo dichoso. Sólo cuando nos liberamos del ego se ofrece el mundo entero a nuestro conocimiento y a nuestro amor”. >>⁸⁰³¹

Cierta “ambivalencia” se desprende de este fenómeno social que Berzano en su visión “Más allá de la New Age” clasifica en dos “corrientes” (“caliente” y “fría”):

<< La principal idea sobre la New Age (...) quizás sea la de su ambivalencia ante la sociedad moderna. La New Age, por un lado, se nutre de costumbres y de mercados de la sociedad moderna, (...); por otro, rechaza una parte de los valores sobre los que se funda la modernidad y los sustituye con otras aspiraciones y mitos colectivos. Esta ambivalencia, (...) está representada por la presencia en la New Age de una “corriente caliente” que cultiva la transformación y el crecimiento espiritual de los individuos y de la humanidad, en espera de la llegada de una nueva era, y de una “corriente fría” que corre el riesgo de agotarse en un negocio, en la producción de servicios y en el consumo. >>

... y contextualiza esta dualidad en “El ocaso de la New Age” donde la dimensión espiritual implicada en la desaparición del yo aparece en contraposición a la dimensión comercial (en detrimento del espíritu-espiritualidad inicial), pero la “imagen negativa” de la parte afecta a la identidad del todo:

<< La primera representa la espiritualidad más típica de este comienzo de milenio; la segunda la nueva ética del consumo de la sociedad postmoderna. (...) Son los mismos representantes de la New Age los que subrayan el riesgo de que ésta pueda reducirse a un simple fenómeno consumista. La sospecha de que la New Age se haya reducido poco a poco a su dimensión comercial y que ésta haya creado una imagen negativa de todo el fenómeno ya es compartida también por históricos miembros *new agers*. >>⁸⁰³²

Del “ocaso” a la muerte (pero no parece que sea la del ego) sólo hay un paso que incluso puede presentarse como ‘renacimiento’ / revalorización, así algunos autores denominan *new-new age* a este resurgimiento más allá de aquella muerte espiritual que impregna un nuevo *zeitgeist* (espiritual incluso):

<< (...) seguramente la espiritualidad más característica de nuestro tiempo es la que representa la *new-new age*. La diferencia entre la *new age*, originaria de los *hippies*, y la que prospera actualmente es que los *hippies* buscaban ideales mientras los actuales adeptos buscan, sobre todo, compensaciones a la frustración y a la falta de ingresos. Pero ¿qué? La *new-new age*, para buen número de ellos, es una forma de hacer algo de valor cuando se piensa que ya no se va a ser nada valioso. >>

... parece que la negatividad se positiviza, mediando incluso la música (‘meditativa’) en la búsqueda interior:

<< Ejecutivos quemados, intelectuales defraudados, parejas separadas, heridos psicológicos, son individuos idóneos para enrolarse en la “nueva edad”. La música del arpista suizo Andreas Vollenweider, Jean-Michel Jarre, Vangelis, Peter Baumann, Philip Glass y el mundo se reblandece para pasar de Piscis a la era de Acuario en los albores del siglo XXI. “Una nueva religión mundial nace y cada uno busca a su propio maestro interior”, decía el sociólogo francés Jean Vernet. >>⁸⁰³³

... y se re-descubre el “budismo” como alternativa religión / espiritualidad al constatar que “no es dogmático”:

<< La lasitud, la personalización religiosa, el aporte de paz interior son ofertas que justifican el éxito de la *new age*. Pero también puede atribuirse ese catálogo de beneficios al budismo aliñado de elementos occidentales que se distribuye a discreción. El budismo tiene de propicio, respecto a las religiones monoteístas, precisamente que no es dogmático, sino que invita a cada uno a hallar el sendero que le conducirá a la salud física y mental. Y sobre todo, a lograr una sensación que contrasta con la ansiedad y la agitación de la existencia urbana en Occidente. >>⁸⁰³⁴

⁸⁰³¹ VERDU Vicente, *El auge de la nueva espiritualidad*, El País-Domingo, 8 diciembre 2002, p.7

⁸⁰³² BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.88

⁸⁰³³ VERDU Vicente, *El auge de la nueva espiritualidad*, El País-Domingo, 8 diciembre 2002, p.7

⁸⁰³⁴ *Ibidem*.

Sugiriéndose cierto cambio de ‘edad’ / “Age” por una deriva lingüística de “New” a “Next” (nueva *versus* ‘siguiente’) como la utilizada por Berzano cuando anuncia “El nacimiento de la Next Age” en la que, paradójicamente, en el cambio de milenio “no aparece ya el elemento milenarista” enfatizando “la transformación individual” en cierto detrimento de la ‘fracasada’ dimensión colectiva:

<< De este declive de la New Age como gran movimiento colectivo, espiritual y milenarista, nace la Next Age, en la que es menos importante la dimensión colectiva y se reorienta la estructura organizativa (...) Sobre todo, no aparece ya el elemento milenarista precedente, sino que se acentúa la conciencia de la transformación individual. Quedan los temas del desarrollo espiritual, de la apertura a las tradiciones de Oriente, de las técnicas de relajación y de respiración, de la iluminación, de la música meditativa, de la salud-salvación del cuerpo y del espíritu. >>⁸⁰³⁵

Verdú observa la mutación de “la fe” (‘única’) en “creencias” acomodaticias (a la “demanda personalizada del nuevo consumidor”) en una sociedad “más secularizada” y que no obstante también valora la “envolvente presencia de la naturaleza”:

<< La fe ha decaído, pero nunca faltan las creencias. El hedonismo ha creado una sociedad sin disposición al sacrificio, pero no ha resuelto el problema de la felicidad. En consecuencia, lo que antes otorgaba la adhesión a Dios se busca ahora por otros medios. La sociedad occidental esta incomparablemente más secularizada que hace medio siglo, pero en los desiertos de la fe han brotado yerbas espirituales de todos los géneros, de todos los tamaños, de todos los sabores para acomodarse a la demanda personalizada del nuevo consumidor. >>

... y esta “espiritualidad posmoderna” también toma conciencia de la “fastidiosa tabarra del yo” y aunque aquí se valora el “vacío del yo”, no se llega a plantear la muerte del ego que aquí venimos tratando:

<< Unas veces esa espiritualidad posmoderna se manifiesta en el creciente consumo de libros neofilosóficos que ayudan a vivir en paz, disfrutar de las cosas pequeñas, vivir el instante, olvidarse del yo. Otras, se trata de alistarse en ejercicios físicos suaves, desde el yoga al tai-chi, que comunican con el vacío del yo o con la envolvente presencia de la naturaleza. De una u otra manera se trata de hallar una comunicación de calidad más alta, bien traspasando las barreras materiales con sutileza, bien las fronteras espirituales que nos desasosiegan a causa, principalmente, de la fastidiosa tabarra del yo. >>⁸⁰³⁶

En este sentido algunos estudiosos, pero también desde la auto-crítica (“críticas que proceden de dentro”), se observa el citado devenir de la dimensión “colectiva” (con “visión espiritual”) a la “individual” como proyecto de futuro (“aspiración”):

<< En este contexto, crece el número de los que se distancian de las modas comerciales y de las simplificaciones de la última fase de New Age. En todas las críticas, que proceden de dentro de la New Age, siempre aparece la distinción entre la New Age como visión espiritual, aspiración colectiva y *network* social, y la New Age como aspiración individual y nueva ética de consumo. Se trata de una distinción significativa, ya que desde 1994 el estudioso californiano Gordon Melton ha sostenido la tesis final de la New Age como gran movimiento colectivo, aunque siempre permanecería viva como mentalidad individual. >>⁸⁰³⁷

No obstante, a pesar del ‘individualismo’ (siempre con el yo implicado) Verdú observa *el auge de la nueva espiritualidad* desde un paradójico *zeitgeist* “egocentrista” / “desintoxicación del yo” en el que se valora (investigaciones de la Universidad) la “espiritualidad del cerebro”, evidenciando una particular complicidad con el zen:

<< *Why God won't away* (2001), por qué Dios no se ha marchado, es el título de la obra del doctor Andrew Newberg, de la Universidad de Pensilvania, donde se explica la espiritualidad del cerebro a través de la experiencia zen. “La dicha del mundo procede del corazón altruista, y la desgracia, del amor al yo”, afirma el maestro budista Shantideva. Vivir desasido del yo, escindido de sus soberbias, es, en

⁸⁰³⁵ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.90

⁸⁰³⁶ VERDU Vicente, *El auge de la nueva espiritualidad*, El País-Domingo, 8 diciembre 2002, p.7

⁸⁰³⁷ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.89

suma, la mejor estrategia para no verse herido ni asesinado. Curiosamente, pues, en el momento de mayor intensidad egocentrista vienen a triunfar estas recetas de desintoxicación del yo, tal y como en el momento de abundancia proliferan las clínicas que deshacen el peso del cuerpo. >>⁸⁰³⁸

El término inglés “next” aparece traducido en los diccionarios como “siguiente, próximo, inmediato”, siendo comprensible su uso después de la desilusión colectivista. Consecuentemente la “age” (único término original superviviente) tiende al “repliegue” hacia otra utopía más “individualista”, incluso ‘radicalmente’ egótica (“narcisismo” / “religión del yo”):

<< *El nacimiento de la Next Age*: La crisis de la New Age, como gran esperanza colectiva, produce un repliegue individualista. (...) se produce el paso de la tercera a la primera persona del singular, de la utopía global al narcisismo. La Next Age, como es definida por Massimo Introvigne y Pierluigi Zoccatelli, es la religión del yo y de lo inmediato. El planeta Tierra podrá degradarse todavía más, pero el new ager podrá ser transformado personalmente siguiendo técnicas y prácticas que fueron de la New Age. Se trata de un cambio hacia un modelo por el que han pasado también los demás movimientos políticos y sociales. >>⁸⁰³⁹

No obstante, Verdú observa en la *nueva espiritualidad* un *auge* de signo contrario que, aunque pueda tratarse de una provisional “evasión del yo” (sin llegar a la tesis de la muerte del ego), implica una recuperación del auténtico *zeitgeist* (sinónimo de “contemporaneidad”) que incluye también la dimensión espiritual y la integración con la naturaleza (‘naturalmente’ femenina):

<< Con la evasión -provisional- del yo desaparecen las distinciones entre lo divino, lo humano y lo natural, explosiona el beneficio de la interdependencia cósmica y con ello se evoca sin duda la parte femenina que fuera reprimida en Occidente. La cultura de la intuición, la interpretación corporal, la inundación emocional recíproca, (...) son del orden de la feminidad, y en buena medida, la búsqueda de Oriente (...) Porque, al cabo, a lo que más se parece la nueva espiritualidad y las gimnasias suaves (el yoga, el zazen, el tai-chi, el qigong) es al modelo de caricia favorita de la feminidad. Y, probablemente, sentirse más integrado con la naturaleza, más sensible y sensitivo es volverse afeminado. Lo que hoy en día no significa otra cosa que ponerse a tono con la contemporaneidad. >>⁸⁰⁴⁰

Una mutación espiritual (“silenciosa transformación”) cuasi genética del “new” al “next”, que conceptualmente significa el paso de la dimensión colectiva a la personal y que paradójicamente viene a ser el paso inverso al propuesto con la ‘mística’ muerte del sujeto egótico:

<< La consecuencia de esta profunda, aunque silenciosa, transformación de la New Age podría ser también que la Next Age resulte al final un fenómeno todavía más extenso y persuasivo que la New Age, precisamente por su carácter personal e individualista. >>⁸⁰⁴¹

Con “Las muertes del sujeto” (“-Conclusiones”) ya citadas, asistimos a una conclusiva y pacificadora (interiorizada) “integración de las potencialidades psíquicas” y espirituales, más allá del “sujeto cartesiano” puesto que en las diferentes escuelas psicológicas “el sujeto de ha ido complejizando”:

<< En un primer momento con el psicoanálisis, el sujeto es el conjunto de varias instancias que operan entre sí. El sujeto cartesiano sólo obedece a la instancia más pequeña de la psique humana. Con el desarrollo de las demás corrientes psicológicas, tratadas en esta investigación, lo que se denomina “muerte del sujeto” es una constante que hace referencia a la superación o trascendencia de unos

⁸⁰³⁸ VERDU Vicente, *El auge de la nueva espiritualidad*, El País-Domingo, 8 diciembre 2002, p.7

⁸⁰³⁹ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.91

⁸⁰⁴⁰ VERDU Vicente, *El auge de la nueva espiritualidad*, El País-Domingo, 8 diciembre 2002, p.7

⁸⁰⁴¹ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.91

esquemas mentales (pensamiento conceptual-operacional) que conducen a la integración de las potencialidades psíquicas presentes en los grandes espirituales y que conducen a la paz interior. >>⁸⁰⁴²

“Más allá” de su “ocaso” Berzano aprecia en la *New Age* ciertos logros consolidados (“principios o convencimientos”) que se mantienen tras su muerte / renacimiento. Unas constantes (‘identidad’ reafirmada) que después de la “pérdida de confianza”, del nihilismo y de la negación (incluso con la *muerte del ego*), podrían también ser entendidas como parte de un proyecto integral de futuro en modo intemporal:

<< Hoy día se tiende a no creer ya en la inminencia de la edad de oro, de la paz, de la fraternidad, de la justicia social, (...) Se va abriendo camino una visión menos idealista de la naturaleza humana (...)

Esta pérdida de confianza sólo deja al new ager una serie de principios o convencimientos: que la espiritualidad ayuda a vivir con más serenidad, / que la medicina holística es mejor que la moderna, / que una dieta vegetariana es mejor que otra rica en grasas y alimentos cocidos, / que una espiritualidad sin adjetivos es mejor que una espiritualidad cristiana, / que una ética que afirma la vida es superior a la que admite la guerra, o el prejuicio étnico o la persecución religiosa. >>⁸⁰⁴³

02.10.14- Holografía y holística

Aquel “sujeto cartesiano” al que da muerte la tesis de Ceberio permitirá (aunque sea ‘reactivamente’) un giro decisivo hacia el florecimiento de una *nueva era*, más allá de la histórica “visión mecanicista” de Descartes (y otros pensadores):

<< Descartes, Galileo, Bacon, Newton y otros desarrollaron la noción mecanicista del mundo en el siglo diecisiete. Descartes basó su noción de la naturaleza en una división fundamental que separaba dos dominios: la mente y la materia.

El universo material era una máquina y nada más que una máquina. La naturaleza funcionaba de acuerdo con las leyes mecánicas. Todo en el mundo material podía explicarse según la disposición y movimiento de sus partes.

Descartes hizo extensiva esta noción mecanicista de la materia a los organismos vivos. Las plantas y los animales fueron considerados simplemente máquinas; los seres humanos estaban habitados por un alma racional, pero el cuerpo humano era indistinguible de una máquina-animal.>>

... El cuestionamiento que Capra hace de esta “visión mecanicista” viene tanto de su aplicación a los “organismos vivos” como por su visión fragmentaria y reduccionista que ha creado ‘escuela’ (‘cartesiana’):

<< La esencia de la aproximación cartesiana al conocimiento era su método analítico de razonamiento, mediante el desmenuzamiento de los conceptos y problemas en fragmentos que luego eran ordenados según la lógica. Tal aproximación se ha tornado una característica primordial del moderno pensamiento científico y ha probado ser extremadamente útil en el desarrollo de las teorías científicas y en la concreción de complejos proyectos tecnológicos.

Por otro lado, la sobre-acentuación del método cartesiano ha conducido a la característica fragmentación tanto del pensamiento general como de nuestras disciplinas académicas y a la tan extendida actitud reduccionista en el campo de la ciencia; la creencia en que *todos* los aspectos de los fenómenos complejos pueden ser comprendidos mediante su reducción a las partes que los constituyen. >>⁸⁰⁴⁴

⁸⁰⁴² CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006, p.194

⁸⁰⁴³ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.90

⁸⁰⁴⁴ CAPRA Fritjof, *El giro decisivo: una visión de la realidad*, en AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984, p.40

Pero el “nuevo paradigma” asociado a la “New Age” (mediando Capra) va más allá del mecanicismo de Descartes, esencialmente “dualista y materialista” cuyo “ocaso es bien visible en sus efectos”:

<< El nuevo paradigma, al que se refiere Capra y que la New Age ha adoptado, se ha formado precisamente superando la física mecánica de Newton y la filosofía analítica de Descartes. En el campo científico, el nuevo paradigma se ha formado según datos nuevos, con la teoría de la relatividad de Albert Einstein (...) Kuhn aplicaba el concepto de paradigma a la estructura del conocimiento científico; Capra aplica el concepto de paradigma científico de Kuhn al cambio social que este comienzo de siglo conocerá. El paradigma que dejamos atrás es fundamentalmente mecanicista, dualista y materialista. Su ocaso es bien visible en sus efectos: en la alienación de los individuos, en las enfermedades características de las sociedades avanzadas, en los niveles de contaminación y de empobrecimiento de los recursos del planeta y (...) >>

... Berzano nos recuerda la definición “en griego” de paradigma, en tanto hipótesis de pensamiento ejemplarizante compartido comunitariamente:

<< El paradigma es un sistema de pensamiento (en griego *paradigma*: ejemplo), un conjunto de teorías y de leyes, compartido por la comunidad científica cuya aplicación permite hacer progresar el conocimiento. La historia de la humanidad se desarrolla de paradigma en paradigma, pasando de una concepción de la realidad a otra, siguiendo los descubrimientos y las intuiciones de los hombres. Según Kuhn, cada vez que en la historia las representaciones y los presupuestos de un paradigma ya no sirven para interpretar la realidad se forma un nuevo paradigma más adecuado. Un cambio de paradigma, como ocurre con el paso de la visión tolemaica a la copernicana, exige que se adopten nuevos presupuestos y métodos de conocimiento del mundo. >>⁸⁰⁴⁵

Paradójicamente mientras “sociólogos” o “economistas” se interesan por los conceptos del cientifismo cartesiano (“completado por Newton”), los físicos de vanguardia hace tiempo que “los han trascendido” dejando atrás esta científica ‘epidemia’ (“ciencias naturales, las humanidades y las ciencias sociales aceptaron”) originada por la “física clásica” que ha sido ‘divinizada’ a través de los siglos:

<< El marco conceptual creado por Descartes fue triunfalmente completado por Newton, que desarrolló una consistente formulación matemática de la noción mecanicista de naturaleza. Desde la segunda mitad del siglo diecisiete hasta fines del siglo diecinueve, el modelo mecanicista newtoniano del universo dominó todo el pensamiento científico. Las ciencias naturales, las humanidades y las ciencias sociales aceptaron todas la noción mecanicista de la física clásica como la correcta descripción de la realidad y adecuaron sus propias teorías de acuerdo a esa noción. Todas las veces que los sociólogos o los economistas, para dar un ejemplo, deseaban ser científicos, se remitían naturalmente a los conceptos básicos de la física newtoniana y muchos de ellos se aferran a tales conceptos aún hoy, cuando los físicos los han trascendido hace ya tiempo. >>⁸⁰⁴⁶

Pero los filósofos griegos (‘inventores’ del *paradigma*) y en cierto modo los romanos (con el Panteón dedicado a ‘todos’ los dioses) con la unión de “espíritu y materia”, que luego Descartes destruiría, ya fueron “más allá de todos los dioses”:

<< En Occidente, la ruptura de la visión monista, ya iniciada con aquellas escuelas de la filosofía griega según las cuales existía un Principio Divino más allá de todos los dioses y de todos los hombres, se produjo cuando se reafirmó la idea de una separación entre espíritu y materia. (...) Descartes en el siglo XVII formuló este dualismo entre espíritu y materia hablando de *res cogitans* (mente) y *res extensa* (materia). >>

La problemática viene de la identificación / identidad exclusiva con la mente (a modo de ego mental), olvidando la totalidad (divina como en los antiguos dioses) y la naturaleza, tal como revisa Berzano elogiando a Capra:

<< La famosa frase de Descartes, “*Cogito ergo sum*”, llevó al hombre occidental a identificarse con la propia mente, en vez de con todo su organismo. Una concepción mecanicista semejante fue defendida

⁸⁰⁴⁵ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.27

⁸⁰⁴⁶ CAPRA Fritjof, *El giro decisivo: una visión de la realidad*, en AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984, p.41

posteriormente por Newton (...) Estos desarrollos, sigue diciendo Capra, han traído tanto beneficios como perjuicios. “(...) han tenido consecuencias nocivas para nuestra civilización”. Nos han alejado de la naturaleza y de los seres humanos, nuestros semejantes, provocando desórdenes económicos, políticos y ecológicos. >>⁸⁰⁴⁷

La ‘parcial’ concepción cartesiana tiene una incidencia rotunda sobre la medicina actual centrada en la fragmentación o especialización que sigue siendo conceptualmente “dominante”:

<< En biología, la noción cartesiana de los organismos vivientes como máquinas formadas por partes separadas, aún constituye el marco conceptualmente dominante. (...)

El cuerpo humano es concebido como una máquina que puede ser analizada mediante el estudio de sus partes; la enfermedad es considerada una disfunción de los mecanismos biológicos que son estudiados según la biología celular y molecular; el rol del médico es intervenir –física o químicamente- para corregir el mal funcionamiento de un mecanismo específico, siendo cada parte del cuerpo tratada por diferentes especialistas. >>

Para Capra ‘el cuerpo’ médico ha utilizado exclusivamente esta “muy útil” concepción (“en algunos casos”), en detrimento de una filosofía-“perspectiva” de la enfermedad como “organismo todo”:

<< El que se asocie una enfermedad particular con cierta zona del cuerpo es, por cierto, muy útil en algunos casos. Pero la moderna medicina científica ha recalcado demasiado la importancia de la aproximación reduccionista y ha desarrollado sus disciplinas especializadas hasta el punto que los médicos no sean capaces de percibir la enfermedad como un trastorno del organismo todo y, menos aún, de tratarla según esta perspectiva. Por el contrario, tienden a tratar un órgano o tejido particular sin tener en cuenta el resto del cuerpo y sin molestarse en considerar los aspectos psicológicos y sociales de la enfermedad de su paciente. >>⁸⁰⁴⁸

Los “aspectos psicológicos y sociales” pueden integrarse con la salud y la mística de diferentes tradiciones, pudiéndose detectar alguna problemática “identificación total” que perturba la “iluminación”:

<< (...) algunas tradiciones espirituales de Oriente como el zen, el budismo tradicional y el yoga, entre otras, se han destacado no sólo por su significación espiritual o religiosa sino también por un profundo significado psicológico. (...) en el budismo zen se reconoce una gama de actitudes negativas que afectan a la salud mental. (...) Desde esta perspectiva el concepto de salud mental se refiere a la ausencia de factores malsanos, siendo el prototipo de salud el iluminado, el santo o el hombre ideal (arahat), mientras que la enfermedad se define como el apego o la identificación total con los elementos y funciones bio-psico-sociales que obstruyen o impiden el proceso natural hacia la iluminación. >>

Aludiendo al estudio de Ch. Tart *Psicologías transpersonales*, Vol 1 y 2, (Paidós, Buenos Aires, 1979) González Garza observa que diferentes tradiciones espirituales valoran la saludable práctica de una vida acorde con la “naturaleza” (“...del hombre”) y subraya, desde su particular percepción del budismo zen (más teórica que empírica), una enfermiza concepción “disminuida” del “hombre apegado a su ego”:

<< (...) para el zen, el hombre apegado a su ego mental y corporal es un enfermo, una persona disminuida por no tener la capacidad para experimentar la imparcialidad, la ecuanimidad, la bondad, el regocijo altruista, la flexibilidad, la eficiencia y la liberación de la ansiedad, el miedo, los dogmatismos, los egoísmos y los deleites que proporcionan un bienestar ilusorio y pasajero. Vivir de acuerdo con la naturaleza del hombre es contemplado por las tradiciones espirituales, a las que Tart (...) se refiere como psicologías transpersonales, como lo sano, lo natural, lo normal. Todo lo que rompe con esta tendencia natural a la salud, al bienestar y al desarrollo –incluida en éste la trascendencia- se considera anormal, enfermo y la causa del desequilibrio y la desarmonía. >>⁸⁰⁴⁹

⁸⁰⁴⁷ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.29

⁸⁰⁴⁸ CAPRA Fritjof, *El giro decisivo: una visión de la realidad*, en AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984, p.41

⁸⁰⁴⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.383

Para un proyecto futurible más integral (naturalmente más allá de la “visión cartesiana”) aparece una “concepción holística” (“integradora” incluso del proyecto / idea y la obra / “realidad”), una auténtica alternativa (“giro decisivo”) a la globalización empezando por constatar que:

<< Vivimos en un mundo globalmente interconectado en el que los fenómenos biológicos, psicológicos, sociales y ambientales son todos interdependientes. Para poder describir nuestro mundo adecuadamente, necesitaremos una perspectiva ecológica que la visión cartesiana no puede ofrecernos.

Lo que necesitamos (...) es un cambio fundamental en nuestros pensamientos, percepciones y valores. Los comienzos de este cambio son ya visibles en todas las áreas y la mutación de una concepción mecanicista a una concepción holística o integradora de la realidad (...) La gravedad y amplitud de nuestra crisis indican que los actuales cambios podrán dar como resultado una transformación de dimensiones sin precedentes, un giro decisivo para el planeta integro. >>⁸⁰⁵⁰

Para entender mejor este fenómeno, incorporamos una previa definición del concepto de “holograma” como precedente de la concepción holística, remitiéndonos a sus orígenes históricos más recientes:

<< Pribram seguía todavía muy preocupado por el misterio que lo había llevado a investigar el cerebro: ¿cómo recordamos?

A mediados de los sesenta leyó un artículo en *Scientific American* que describía la primera construcción de un holograma, una especie de “imagen” tridimensional producida por la fotografía sin lente. Denis Gabor había descubierto el principio matemático de la holografía en 1947, descubrimiento que le haría luego merecedor del premio Nobel, aunque la demostración de la holografía tuvo que esperar aún hasta la invención del láser.

El holograma es uno de los inventos realmente destacado de la física moderna, y, por cierto, horripilante cuando se vio por primera vez. Su fantasmal imagen puede verse desde varios ángulos, y parece estar suspendida en el espacio. >>⁸⁰⁵¹

Esta “fantasmal imagen” holográfica tiene algo de artística, incluso necesariamente algo de conceptual, por eso no extraña la aplicación de la terminología “holística” a Daniel Buren, particularmente interesado por la contaminación creativa integrando varias disciplinas (incluyendo la arquitectura e incluso ocasionalmente la naturaleza). Al efecto Cruz Sánchez cita a D. Bounoux en “Les lieux de la transparence” (Charbonneau, A-M. & Hillaire, N. (dir.), *Oeuvre et lieu*, Paris, Flammarion, 2002, p.44):

<< La visión holística del arte: Poco hay que añadir a Daniel Bounoux cuando, a propósito de esta “mirada desencuadrada”, sentencia que, “por medio de un *zoom* de retroceso, la visión se hace holística, ecosistemática o programática en el sentido de la lingüística de la enunciación; buscamos comprender los juegos de la relación, de la situación, de las interacciones, y desencuadramos para ello las obras ‘autónomas’ en la dirección de conjuntos más vastos, aun a riesgo de liberar los géneros y de diluirlos en un campo o corriente menos puros. El arte como la semiótica, se cruza: con la arquitectura, el urbanismo, el teatro, el paisaje, la comunicación o los media; y el artista que se aventura a su encuentro sale de su secular aislamiento”. >>⁸⁰⁵²

... además la concepción holográfica implica al arte pero también a la ciencia y conclusivamente (“una conclusión clara”) a la ciencia / espíritu de la nueva era científica integradora:

⁸⁰⁵⁰ CAPRA Fritjof, *El giro decisivo: una visión de la realidad*, en AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984, p.39

⁸⁰⁵¹ FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de Karl Pribram*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.30

⁸⁰⁵² CRUZ SANCHEZ Pedro A. *Daniel Buren*, Nerea, San Sebastián, 2006, p.61

<< (...) se esté o no de acuerdo con el (los) nuevo(s) paradigma(s), hay una conclusión clara: como mucho, la nueva ciencia requiere espíritu; como poco, deja un amplio espacio para el espíritu. En cualquier caso, la ciencia moderna ya no *niega* el espíritu. >>⁸⁰⁵³

Para comprender mejor aquel fenómeno, revisemos la técnica del “holograma” utilizando la metafórica naturaleza y el concepto de “pauta de interferencia”:

<< Su principio lo describe el biólogo Lyall Watson: “Si se tira una china a un estanque producirá una serie de ondas regulares que avanzan en círculos concéntricos. Arrójense dos chinas idénticas en diferentes puntos del estanque y se tendrán dos series de ondas similares que avanzan hacia sí. Donde se encuentren, interferirán la una con la otra. Si la cresta de una choca con la cresta de la otra, trabajarán juntas y producirán una onda reforzada el doble de alta. Si la cresta de una coincide con el seno de la otra, se anularán mutuamente y producirán un remanso de agua tranquila. De hecho se dan todas las combinaciones posible de ambas, y el resultado final es un arreglo complejo de rizos conocido como pauta de interferencia.” >>

... veremos que, partiendo de una dualidad, se producirá una paradójica integración en el “holograma” por medio de la luz más pura (casi mística) que actualmente es la del “láser”, tal como acaba de explicar el biólogo Watson:

<< Las ondas luminosas se comportan de la misma manera. El tipo más puro de luz de que disponemos es la producida por un láser, que envía un rayo en el que todas las ondas son de una frecuencia, como las que hace una china ideal en un estanque perfecto. Cuando se tocan dos rayos láser, producen un patrón de interferencia de rizos claros y oscuros que pueden recogerse en una placa fotográfica. Y si uno de los rayos, en vez de proceder directamente del láser, se refleja de un objeto como un rostro humano, el patrón resultante será muy complejo, pero todavía se podrá registrar. El registro será un holograma del rostro.>>⁸⁰⁵⁴

Si el holograma tiene estas herramientas, el arte ‘holístico’ de Daniel Buren también tiene las suyas, particularmente el denominado *outil visuel* (‘identidad’) que, frente a un posible ensimismamiento, solicita la participación de “un observador inventivo, atento” (‘despierto’ será el sinónimo espiritual / Buda-Despierto) tal como Buren manifiesta en *A force de descendre dans la rue, l’art peut-il enfin y monter?* (Paris, Sens & Tonka, 1998, p.49):

<< La visión holística del arte: Un riesgo tal, por parte del *outil visuel*, de caer en la indiferencia, de ser una víctima más de la referida “mecanización de la mirada”, ha conducido a Buren a solicitar, como condición *sine qua non* para su perfecto funcionamiento, *un regardeur inventif, attentif, actif* (‘un observador inventivo, atento, activo’). (...) Como bien aclara Buren, “el observador está perdido (...). El debe juzgar lo que mira, no al amparo de una regla común más o menos definida y ordenada, sino a partir de su relación directa y única entre él mismo, su conciencia, su noción de belleza, su cultura, sus conocimientos y aquél que pinta la obra, su gestión, sus propias cualidades, su lugar en el tiempo. (...) El espectador debe inventar, avanzar a tientas. Inventar su camino casi tanto como el artista intenta hallar el suyo. Llegar a ser su colaborador por el pensamiento”. >>⁸⁰⁵⁵

Desde esta visión el artístico “observador atento” del Buren más holístico está lúcido, despierto, casi iluminado espiritualmente (aunque no utilice la luz pura del láser), en sintonía con las tradiciones de la no-dualidad (que paradójicamente establecen polarizaciones como el *yin-yang*) que, cuando tratan de la vacuidad, remitiéndonos a un arte próximo, ‘siempre’ nos resuena a un Oteiza trascendente / metafísico:

⁸⁰⁵³ WILBER Ken, *Introducción*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.11

⁸⁰⁵⁴ FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de Karl Pribram*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.31

⁸⁰⁵⁵ CRUZ SANCHEZ Pedro A. *Daniel Buren*, Nerea, San Sebastián, 2006, p.64

<< La iluminación: De modo que las tradiciones no duales no necesariamente abandonan las emociones, los pensamientos, los deseos o las inclinaciones. Su intención no consiste en desembarazarse de las formas sino darse cuenta de la Vacuidad de toda Forma. >>⁸⁰⁵⁶

La técnica del “holograma” utiliza un concepto de imagen (pero no necesariamente artística) en la que participa el concepto de dualidad, la del “objeto” y el “espejo”, que parecería reproducir científicamente la histórica dialéctica artística de la presentación / representación (además plenamente tridimensional):

<< La luz cae en la placa fotográfica desde dos fuentes: desde el propio objeto, y desde un rayo de referencia, desviado por un espejo. Los remolinos aparentemente absurdos de la placa no se parecen al objeto original, pero la imagen puede reconstruirse con una fuente de luz coherente como la de un rayo láser. El resultado es como una tridimensionalidad proyectada en el espacio, a una distancia de la placa.>>⁸⁰⁵⁷

Y cuya propiedad esencial es la identidad del fragmento y la totalidad, todo un nuevo paradigma conceptual:

<< *Si el holograma se rompe, cualquier trozo de él reconstruirá toda la imagen.* >>⁸⁰⁵⁸

El “espejo” indispensable en la ‘dualidad’ del holograma tiene la misma identidad que el que media en la espiritual iluminación que “contempla la totalidad”:

<< La iluminación: La esencia de las tradiciones no duales es la siguiente: Mora como Vacuidad y abraza toda Forma. La liberación está en la Vacuidad, nunca en la Forma, pero la Vacuidad abraza toda forma como un espejo refleja todos los objetos. Así las formas siguen apareciendo y, (...) usted es el mismo proceso de despliegue de las formas (...). Su Rostro Original es la más pura Vacuidad, y cada vez que mira en el espejo, contempla la totalidad del Kosmos. >>⁸⁰⁵⁹

Cruz aprecia otra dualidad artística / “holística” en Buren / “espectador” ‘reflejando’ (aquí sin espejo) en ausencia (“ha dejado de ser”) la última obra de Duchamp (*étant donné* como sinónimo de aquella póstuma instalación):

<< (...) reflexión de Buren en torno al nuevo régimen visual abierto por el *travail in situ* y por la visión holística del arte, es factible constatar cómo el espectador es caracterizado como el “productor de su propia visión”. (...) en el caso del *outil visuel* y de su inserción *comme un détail* en la holística del contexto urbano, este nuevo espectador “inventivo, atento y activo” se muestra obligado a decidir y determinar el momento y el modo de su “posibilidad de visión”. (...) en el caso de Buren, la mirada ha dejado de ser un *étant donné* (...) para convertirse en una opción o posibilidad que, sin excepciones de ningún tipo, depende de la voluntad del propio espectador. >>⁸⁰⁶⁰

La técnica del “holograma” también implica ciertas entelegías que interesarían al arte conceptual, ejemplificadas en los términos “no-tiene” o “cualquier sitio”:

<< Otro rasgo del holograma es su eficacia. En un espacio diminuto pueden almacenarse miles de millones de bits de información. El modelo de la placa holográfica no tiene dimensión espacio-temporal. La imagen se almacena en cualquier sitio de la placa. >>⁸⁰⁶¹

También en términos holográficos casi artísticos, aparecen ciertos “sistemas integrales” más allá de la “perspectiva mecanicista” cartesiana:

<< El mundo se aproxima a una encrucijada, señala el físico Fritjof Capra. Un cambio masivo en la percepción de la realidad ha comenzado ya, a medida que muchos pensadores de variadas disciplinas se

⁸⁰⁵⁶ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.317

⁸⁰⁵⁷ FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de Karl Pribram*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.31

⁸⁰⁵⁸ *Ibidem.*

⁸⁰⁵⁹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.318

⁸⁰⁶⁰ CRUZ SANCHEZ Pedro A. *Daniel Buren*, Nerea, San Sebastián, 2006, p.64

⁸⁰⁶¹ FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de ...op. cit.*, p.32

distancian de la tradicional perspectiva mecanicista, reduccionista, hacia un ecológico paradigma de sistemas integrales. >>⁸⁰⁶²

Y más allá, en el *paradigma holográfico* se constatan cuestionamientos científicos, relacionados con ciertos conceptos asociados a la “gran innovación”, como son la rareza, la confusión, la extrapolación, o el pensamiento mismo (negado incluso):

<< El famoso físico Niels Bohr dijo que cuando aparece, la gran innovación parece confusa y rara. Su descubridor sólo la entenderá a medias y para todos los demás será un misterio. No hay ninguna esperanza para ninguna idea que no parezca extraña al principio. Pribram ha dicho que nos encontramos en un período en el que sólo se premian las excelencias técnicas; de los investigadores no se espera que extrapolen, que piensen. >>⁸⁰⁶³

Naturalmente el término “holograma” aparece en el *paradigma holográfico* que explora los límites de la ciencia y cuyo “punto crucial” Wilber establece en que “la parte tiene acceso al todo”, toda una revolución conceptual que permite el paso de la dualidad a la identidad (“unidad-en-la-diversidad y ...”):

<< El holograma es un tipo especial de sistema de almacenamiento óptico que puede explicarse con un ejemplo: si se toma una fotografía de un caballo, pongamos por caso, y se corta una sección de ella, la cabeza por ejemplo, y se amplía luego al tamaño original, no se obtendrá una gran cabeza, sino la imagen de todo el caballo. (...) cada parte individual de la foto contiene toda la imagen de la forma condensada. La parte está en el todo y el todo está en cada parte, una especie de unidad-en-la-diversidad y diversidad-en-la-unidad. El punto crucial es sencillamente que la parte tiene acceso al todo. >>⁸⁰⁶⁴

Precisamente este término ‘refleja’ otro *punto crucial* que resulta ser un texto emblemático de otro autor relevante de la *New Age*, que integra “actitudes alternativas, comprendidas las espirituales”:

<< (...) *El punto crucial*, Capra continúa analizando los dos paradigmas —el cartesiano-newtoniano y el de la *New Age*, que el autor llama aquí “época solar”, aludiendo a la energía solar— en el campo de la física, de la medicina, de la psicología, de la economía y de la religión. De todos estos campos nace un fuerte movimiento de individuos y organizaciones, insatisfechos e interesados en una amplia exploración de actitudes alternativas, comprendidas las espirituales y religiosas. Este proceso de transformación es el que estamos observando hoy día en nuestras sociedades. >>

... curiosamente, Oriente reaparece en nuestro estudio, ahora desde la concepción holística donde ‘todo’ aparece interrelacionado:

<< Al contrario de la concepción mecanicista y dualista moderna occidental, la concepción oriental es de tipo holístico: todas las cosas y los acontecimientos se perciben como interrelacionados y unidos entre sí. “Cuando la mente está confusa, se produce la multiplicidad, pero la multiplicidad desaparece cuando la mente se tranquiliza”. La crisis de nuestro tiempo, que Capra —inspirándose en un hexámetro del I Ching— definió como el “punto crucial”, es precisamente la crisis del clásico paradigma cartesiano de Occidente y la formación de una visión holística, sistemática y ecológica del mundo. Lo que es necesario es una interacción dinámica entre intuición mística, análisis científico y organización de la sociedad.>>⁸⁰⁶⁵

Otro *punto crucial* aparece unido al concepto espiritual de “iluminación” (en minúsculas) que, sorprendentemente, en la filosofía transpersonal se concibe en devenir (netamente orientalista):

⁸⁰⁶² CAPRA Fritjof, *El giro decisivo: una visión de la realidad*, en AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984, p.39

⁸⁰⁶³ FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de Karl Pribram*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.33

⁸⁰⁶⁴ WILBER Ken, *Introducción*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.8

⁸⁰⁶⁵ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.30

<< La iluminación: Pero el punto crucial que estamos discutiendo es que, a causa de que la condición no dual es la naturaleza o esencia de todos los estados, a causa de la Vacuidad es una con toda Forma que aparezca, el mundo de la forma sigue apareciendo y usted sigue relacionándose con ella. De forma que en modo alguno se trata de desembarazarse de ella, de alejarse de ella o de acabar con ella, sino zambullirse en ella por completo. >>

... Wilber nos descubre que en las tradiciones orientales esta iluminación (incluido el “satori”) está en devenir:

<< Y, dado que las formas siguen apareciendo, usted nunca alcanzará un punto final en el que diga “ya estoy iluminado”. En estas tradiciones, la iluminación es un proceso continuo de aparición de nuevas formas con las que usted se relaciona como manifestaciones de la Vacuidad. Usted es uno con la formas que aparecen y, en ese estado, usted está “iluminado”, pero en otro sentido, esta iluminación es *continua*, porque continuamente están apareciendo nuevas formas. (...) siempre seguirá aprendiendo cosas nuevas sobre el mundo de las formas y, en consecuencia, su estado global se hallará siempre en continua evolución.

De modo que usted puede tener ciertas experiencias críticas de iluminación –del satori, por ejemplo-, pero éstas experiencias son el preludio del proceso interminable (...) Así pues, en un sentido no dual, usted nunca está “plenamente” iluminado y nadie más que usted puede decidir a este respecto. >>⁸⁰⁶⁶

Cuando Berzano propone la “New Age como nuevo paradigma” se evidencia otro “punto crucial” entre la ‘declinación’ (“cultura decadente”) y la ‘propagación’ (“cultura naciente”), como “conclusión” pluralista (“arco iris” como visualización del “nuevo paradigma”):

<< (...) en conclusión, la idea de que los “tiempos nuevos” representan un sistema de valores sostenido por varios movimientos. Entre estos pueden citarse los movimientos del potencial humano, de la medicina holística, de la ecología y de otros que vuelven a insistir en la búsqueda de significado y en la dimensión espiritual de la vida. (...) Aunque la transformación está en marcha, la cultura decadente se niega a cambiar, (...) Sin embargo, continuarán inevitablemente declinando y desintegrándose, mientras que la cultura naciente continuará propagándose, hasta asumir a su vez el papel de guía. Al aproximarse el punto crucial, el convencimiento de que iniciativas políticas a corto plazo no podrán impedir cambios evolutivos de estas dimensiones ofrece la esperanza más fuerte en el futuro.

El símbolo de esta visión de la New Age como nuevo paradigma es el arco iris. El símbolo se refiere en particular a la inspiración ecológica (la llamada *deep ecology*) que anima la New Age. >>⁸⁰⁶⁷

El mismo autor de *El punto crucial* publica con anterioridad el influyente texto *El tao de la física* (que ya valoramos) que aparece en un intelectual contexto holístico / zen:

<< (...) este paradigma parecía marcar la culminación de una tendencia histórica discernible: desde la “revolución cuántica” de hace cincuenta años, varios físicos han descubierto intrigantes paralelismos entre sus resultados y los de ciertas religiones místico-trascendentales. Heisenberg, Bohr, Schrödinger, Eddington, Jeans, y hasta el propio Einstein, tuvieron una visión mística-espiritual del mundo. Con la gran afluencia de las religiones orientales a Occidente (iniciada principalmente con los *Essays in Zen Buddhism* de D.T. Suzuki), estas analogías resultaban cada más claras y enérgicas. A nivel popular, Alan Watts empezó a utilizar la física moderna y la teoría de sistemas para explicar el budismo y el taoísmo. El libro *The Medium, the Mystic, and the Physicist*, de Lawrence LeShan, era una aproximación más académica. Pero tal vez no hubo libro que ocupase más el interés de eruditos y laicos por igual que el de Fritjof Capra, *El Tao de la Física*, que tuvo un éxito enorme. >>⁸⁰⁶⁸

Un referente que nos obliga a remitirnos al “Tao” original (filosofía ‘frente’ a religión), que una vez más nos lleva a enfatizar el concepto del devenir, pero que a su vez desde su programática indefinición cuestiona el concepto tradicional de identidad (definición de unas constantes) que también se trata desde el zen:

⁸⁰⁶⁶ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.316

⁸⁰⁶⁷ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.31

⁸⁰⁶⁸ WILBER Ken, *Introducción*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.9

<< Dado que el objeto de este estudio no pretende internarse en el campo de las religiones, abordaremos el taoísmo desde su perspectiva filosófica, cómo una disciplina de vida y una realidad en movimiento, en su devenir. A pesar de que el Tao es innombrable e indefinible, para poder referirse a él se le nombra de diversas formas, entre las que se encuentran: la Resolución última de todos los opuestos, la Naturaleza del Ser, la Esencia, lo Inmutable, lo Inagotable, el Vacío que todo lo contiene, el Gran Principio y el Gran Final, el Principio regulador de todo lo existente, el Uno que no tiene segundo. Su esencia es innombrable, no tiene forma, no tiene límites, no tiene nombres. >>

... en esta concepción “cósmica” en dinámico equilibrio, la naturaleza participa de una totalidad integrada por infinitas dimensiones de las que el hombre ‘integral’ forma parte:

<< (...) el taoísmo filosófico ha llegado a definirse como la filosofía del arte de vivir y de las relaciones, pues trata de toda la naturaleza y del lugar que el ser humano ocupa en ésta. (...) el hombre es contemplado como una totalidad en la cual las dimensiones biológica, psicológica, social y espiritual conforman un todo armónico e indivisible. Desde esta perspectiva, más cósmica que teológica, el equilibrio del cosmos se mantiene a través de la interacción de dos fuerzas, dos grandes poderes que, como formas alternativas de la energía creativa, mueven al universo. >>⁸⁰⁶⁹

Por otra parte, en el citado *Tao de la Física* de Capra aparece el zen, entre otros referentes espirituales, llamados a entrar en “fascinantes correspondencias” con las vanguardias científicas:

<< “El Tao de la Física explora las fascinantes correspondencias entre las teorías de la física atómica y subatómica y las tradiciones místicas del Este. Fritjof Capra, eminente científico y estudiante de Tai Chi, describe la naturaleza de estas visiones del mundo aparentemente opuestas: la “realidad” de los Vedas hindúes, y el I Ching (...), de los profesores taoístas y de Zen. (...) Mide con vara rasa nuestra representación fragmentaria y mecánica del mundo. El universo se hace entonces un todo coherente y armonioso.” Sir Bernard Lovell. >>⁸⁰⁷⁰

González Garza describe el “taoísmo” como una espiritualidad no dualista, entendida como una alternante y equilibrada complementariedad energética:

<< Cada una de estas dos fuerzas -activas y pasivas; positivas y negativas- del cosmos, presenta características y funciones particulares que requieren necesariamente interactuar y complementarse con el fin de existir. (...) La interacción dinámica y equilibrada de estas fuerzas hace posible la existencia de todos los seres y de todas las cosas. Esto significa que la yuxtaposición de los opuestos, es decir la acción secuencial de éstos, es necesaria, que no pueden actuar simultáneamente. Es decir, en el momento en que una de ellas aparece como figura, la otra queda en el fondo, pasiva, en reposo. El día y la noche son posibles gracias a esta secuencia de las fuerzas naturales, del mismo modo que la flor se abre para dar vida al fruto, pero se esfuma cuando el fruto aparece. Una polaridad actúa mientras la otra permanece inactiva, hasta que su acción es necesaria. >>⁸⁰⁷¹

... vemos pues que el concepto de no-dualidad deviene programático en las vías espirituales que insisten en el “reconocimiento” como vía de “iluminación”:

<< (...) las tradiciones no duales no tratan de cambiar su estado sino de despertar su reconocimiento, el reconocimiento de lo que siempre ha sido. Desde este punto de vista, cualquier intento de cambiar de estado constituye una inútil distracción. >>⁸⁰⁷²

Recordemos que el Tao esencialmente se entiende como “Unidad o Totalidad” (con mayúsculas) paradójicamente “a través de los opuestos”, necesariamente en “intercadencia y complementación”:

⁸⁰⁶⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.123

⁸⁰⁷⁰ CAPRA Fritjof, *El tao de la física*, Luís Cárcamo, Madrid, 1984, Contraportada

⁸⁰⁷¹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.123

⁸⁰⁷² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.314

<< Los polos o fuerzas receptoras y creativas del cosmos reciben el nombre de Yin y Yang respectivamente. Siguiendo la regla de la intercadencia y complementación del Tao, el Yin es real solamente en su conexión e interacción con el Yang. La comprensión de este pensamiento filosófico requiere una actitud mental abierta, por ser ésta la que conduce al hombre a comprender el contraste entre los opuestos y la inminente necesidad de la integración de éstos para llegar a la Verdad. En otras palabras, sin una actitud mental que acepte incondicionalmente la existencia de los contrastes, no existe la posibilidad de comprender el concepto de Unidad o Totalidad. Solamente a través de los opuestos se da la existencia de las cosas y de todos los seres. >>⁸⁰⁷³

La espiritual “iluminación” integra “sujeto” (egófico) y “objeto”, pero incluso aquí y ahora como afirma el zen es posible “reconocerlo” naturalmente (incluso súbitamente, en el *satori*):

<< La iluminación: Mire atentamente la conciencia inmediata y se dará cuenta de que el sujeto y el objeto son realmente uno. No tiene que hacer nada especial para darse cuenta de eso, no debe esforzarse para construir ningún estado especial sino sólo reconocerlo. La naturaleza esencial de todo estado ya tiene Un Solo Sabor, el mismo que tiene cualquier estado consciente. (...) se halla *completamente* presente en su conciencia ahora mismo y que lo único que ocurre es que usted no se da cuenta de ello. Entonces es cuando alguien, se lo señala y usted se lleva las manos a la cabeza diciendo: “¡Si, por supuesto, lo tenía frente a mis propios ojos!”. >>⁸⁰⁷⁴

El Tao, aunque filosóficamente “indefinible”, utiliza el “círculo” (“Tao, Tai-Ch'i, Yin-Yang o el Círculo del Equilibrio”) como imagen sincrética de la “armonía de los opuestos” que contiene “Yin-Yang” a modo de “dos gotas de agua” entrelazadas:

<< El Tao representa a través de un círculo, en el cual se yuxtaponen dos figuras que, como dos gotas de agua o dos peces entrelazados, representan las polaridades o grandes fuerzas que, al unirse, complementan y abarcan todas las formas alternativas del cosmos. A esta figura se la conoce con los nombres de Tao, Tai-Ch'i, Yin-Yang o el Círculo del Equilibrio. La complementación del Yin y el Yang, a través de la interacción, representa la armonía de los opuestos. >>⁸⁰⁷⁵

Por su parte el budismo zen es entendido desde una dimensión holográfica, donde por “interpenetración mutua” integra incluso más de dos niveles de conciencia (“seis”), cuando el místico alcanza una visión privilegiada:

<< Una de las doctrinas frecuentemente mencionadas del misticismo es la de la “interpenetración mutua”, tal como se presenta, por ejemplo, en la escuela Kegon del budismo, los *Discourses* de Meher Baba, los Cinco Grados del Zen Soto, etc. Por “interpenetración mutua”, el místico entiende *las dos* formas de interpenetración examinadas más arriba: unidimensional y multidimensional, holo-árquica y jerárquica, horizontal y vertical. >>

La mística facilita la comprensión de todos los niveles interactuando (“elementos físicos, biológicos, mentales, sutiles,” más “lo causal y la infinitud”) y que Wilber ejemplifica arquitectónicamente:

<< Imagínese que los seis niveles de conciencia son un edificio de seis plantas: el místico quiere decir que todos los elementos de cada planta interactúan armónicamente, y, lo más importante, cada una de las plantas interactúa con las otras. En cuanto a esta interacción a muchos niveles, el místico entiende que los elementos físicos interactúan con los biológicos, que interactúan con los mentales, que interactúan con los sutiles, que interactúan con lo causal, que pasan a la infinitud, y cada nivel sustituye al anterior, aunque se interpenetra mutuamente con él. >>⁸⁰⁷⁶

⁸⁰⁷³ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.124

⁸⁰⁷⁴ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.315

⁸⁰⁷⁵ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.125

⁸⁰⁷⁶ WILBER Ken, *Física, misticismo y el nuevo paradigma holográfico*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.182

Frente a la ‘tópica trascendencia’ del misticismo en el taoísmo (y en el zen) observamos que también se da gran importancia al ‘intrascendente’ “humor” (que paradójicamente dota de “significado trascendente”) en el desarrollo espiritual:

<< La aproximación taoísta contempla al sentido del humor como un elemento obligado, por ser éste el que da al sufrimiento una tonalidad distinta. Es decir, el simple hecho de vivir con una actitud positiva, graciosa y no dramática, sino humorística, conduce al hombre a encontrar en el dolor y el sufrimiento un sentido y un significado trascendente. >>

... el taoísmo coincide con estudios científicos más recientes que afirman que el humor favorece el “desarrollo integral” (y “total realización”). En el estudio de González Garza sobre *Tradiciones espirituales y psicología transpersonal* cita a Victor Frankl (teoría fundamentada en su “experiencia de vida en un campo de concentración nazi”), en su obra *Psicoanálisis y existencialismo* (1950):

<< expresa este mismo pensamiento cuando habla sobre el papel tan importante que juegan las actitudes positivas, constructivas y humorísticas en el descubrimiento del sentido trascendente del dolor, del sufrimiento, de la enfermedad, de la muerte, del trabajo, del amor, en una palabra, de la vida, lo cual conduce al hombre a su total realización. >>⁸⁰⁷⁷

Siguiendo por la misma línea taoísta también Assagioli, entre otros teóricos:

<< insiste en la necesidad del sentido del humor como medio para favorecer el desarrollo integral de la personalidad. Por sentido del humor no se entiende el no ser capaz de vivir la vida con la seriedad que ésta requiere, sino la capacidad de poderse reír de las propias actitudes melodramáticas con las que se colorea la mayor parte de las frustraciones y conflictos humanos. >>⁸⁰⁷⁸

Los niños ríen naturalmente y este modelo infantil también se propone desde la moderna biología, que sugiere sentarse como un niño (quizás incluso en meditación *za-zen*), “abandonar” los prejuicios y abrirse al devenir de la “naturaleza”:

<< El biólogo T.H. Huxley escribió una vez: “Siéntate como un niño pequeño ante los hechos y prepárate a abandonar cualquier noción preconcebida, sigue humildemente adondequiera y a cualquier abismo que conduzca la naturaleza, o no aprenderás nada”. >>⁸⁰⁷⁹

La risa (aunque la sonrisa parece más ‘comprensiva’) frecuentemente procede de la observación de “contradicciones”, aspecto que interesa a Pribram que propone educar en “la paradoja” a “una nueva generación”. Desde *El paradigma holográfico* también se reconsidera el arquetipo del niño (que vimos interesa a Oteiza) como referente para una nueva era de “creencias”, donde se integre espíritu y ciencia:

<< Pribram reconoce que el modelo (...) trastoca radicalmente nuestros sistemas anteriores de creencias, nuestro entendimiento normal, de sentido común, de las cosas y del tiempo y del espacio. Crecerá una nueva generación acostumbrada al pensamiento holográfico. Y para facilitarles el camino, Pribram sugiere que los niños aprendan en la escuela primaria acerca de la paradoja, puesto que los nuevos hallazgos científicos están siempre llenos de contradicciones.

(...) Los científicos productivos tienen que estar tan dispuestos a defender el espíritu como los datos.>>⁸⁰⁸⁰

Esta concepción holográfica difundida por Wilber se interesa por el taoísmo y el budismo, pero también por el hinduismo (aunque no exclusivamente), para establecer una concepción multidimensional entre la física y la mística en el nivel superior:

⁸⁰⁷⁷ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.137

⁸⁰⁷⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁷⁹ FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de Karl Pribram*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.28

⁸⁰⁸⁰ *Op. cit.* p.41

<< El físico, con su interpenetración unidimensional, nos dice que todas las clases de acontecimientos atómicos están entremezclados unos con otros, (...) Pero no nos dice, ni puede decimos, nada acerca de la interacción de ese nivel con el campo mental.
(...) la física ha descubierto sencillamente la interpenetración unidimensional de su propio nivel (masa / energía insensible). (...) no puede equipararse al fenómeno extraordinario de interpenetración multidimensional descrita por los místicos. (...) el hinduismo, por mencionar un solo ejemplo, tiene una teoría increíblemente compleja y profunda de cómo la esfera última genera la causal, que a su vez genera la sutil, que crea la mente, de la cual surge el mundo carnal y, en el fondo mismo, el plano físico. >>

... evidentemente este “plano físico” es el campo de trabajo de “la física” que no obstante es incapaz de considerar “la interacción de todos” los niveles:

<< La física nos cuenta toda clase de cosas significativas acerca de este nivel. Pero no puede decimos nada de sus antecesores (sin convertirse ella misma en biología, psicología o religión). (...) el estudio de la física se halla en la primera planta y describe las interacciones de sus elementos; los místicos están en la sexta y describen la interacción de todos los seis pisos. >>⁸⁰⁸¹

Místicos occidentales (como Francisco de Asís) y orientales insisten en la “ilusión” (“holográfica” o no):

<< ¿Quién conoce realmente? O, como dijo una vez san Francisco de Asís, “Lo que estamos buscando es lo que está mirando”.
(...) Si la naturaleza de la realidad es por sí misma holográfica, y el cerebro opera holográficamente resulta que el mundo es en verdad, como dicen las religiones orientales, *maya*: un espectáculo mágico. Su concreción en una ilusión. (...)
Lo que parece ser un mundo estable, tangible, visible, audible, decía Bohm, es una ilusión. Es dinámico y caleidoscópico, no está realmente “ahí”. Lo que normalmente vemos es el orden explícito, desplegado, de las cosas, como si viéramos una película. >>⁸⁰⁸²

Esta mística visión caleidoscópica, en ciertos aspectos puede equipararse con la “mirada” de “conjunto” que interesa a Buren desde la “visión holística del arte” que propone Cruz Sánchez:

<< En palabras de Buren, “toda mirada es obligatoriamente de conjunto. Toda mirada engloba un campo de visión tal que lo particular no se distingue intrínsecamente solo [...]. En efecto, si tomamos conciencia de que, en toda exposición de una obra de arte, nos hallamos en presencia de un conjunto que nuestra mirada engloba, y no frente a obras en medio de la ‘nada’, entonces las relaciones entre cada uno de los detalles cambian de forma rápida” Buren: 1991, II, p.90 >>⁸⁰⁸³

Entre “artistas” y “místicos” encontramos el concepto del *élan vital* referenciado (mediando Bergson) por una de las autoras más influyentes del *paradigma holográfico* que propone la *nueva era*. Una vanguardia de pensamiento que Marilyn Ferguson contribuyó a construir en otro libro anterior, la *Conspiración de Acuario* (que ya citamos) ‘histórico’ por su influencia:

<< Bergson afirmaba que los artistas, como los místicos, tienen acceso al *élan vital*, al subyacente impulso creador. >>⁸⁰⁸⁴

Tan sutil e inmaterial como el *élan vital* parecería la “práctica invisibilidad” de la banda blanca sobrepintada por Buren, utilizando otro término conceptual también francés (*outil visuel*) practicando una operación de fusión con el todo, relativamente equiparable a la *muerte del ego*:

⁸⁰⁸¹ WILBER Ken, *Física, misticismo y el nuevo paradigma holográfico*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.183

⁸⁰⁸² FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de Karl Pribram*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.34

⁸⁰⁸³ CRUZ SANCHEZ Pedro A. *Daniel Buren*, Nerea, San Sebastián, 2006, p.59

⁸⁰⁸⁴ FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de ...op. cit.*, p.39

<< (...) el caso de *Chez Georges*, una intervención que, realizada en septiembre de 1974, se reducía a la aplicación de pintura blanca sobre algunas bandas del toldo situado sobre la entrada del restaurante del mismo nombre-, la igualación de arte y contexto que se opera en esta “mirada inespecífica” puede llevar a la práctica invisibilidad del *travail in situ*; (...) Diríase que la invisibilidad del *outil visuel* se deriva de un “exceso del mirar” que provoca un “desencuadre”, que revela la experiencia artística como insuficiente en sí misma, en su ser mirada / museizada, necesitando del contexto arquitectónico, económico, político y social para adquirir su plena y auténtica significación. >>⁸⁰⁸⁵

Una búsqueda de “auténtica significación” que se manifiesta tanto en un signo de “invisibilidad” como en el concepto de “ilusión” asociada por Ferguson a la “iluminación de signo comercial” (relativamente equiparable al reconocible *outil visuel* de Buren) y que se nos evidencia (holísticamente) igual de cuestionable (incluso por Bohm) que la “objetivación” de un instrumento científico:

<< (...) una fila de luces eléctricas de un signo comercial que se encienden y apagan para dar la impresión de una flecha que pasa rápidamente, o un dibujo animado que produce la ilusión de un movimiento continuo. De igual manera son ilusorios toda sustancia y movimiento aparentes. Surgen de otro orden, más primario, del universo. Bohm llama a este fenómeno *holomovimiento*. Desde Galileo, dice, hemos estado mirando la naturaleza a través de lentes; nuestro mismo acto de objetivación, como ocurre en el microscopio electrónico, altera lo que queremos ver. >>⁸⁰⁸⁶

En la concepción holográfica el “sí mismo” individual se entremezcla y no tiene plena identidad. Esto sucede cuando este término se entiende como sinónimo de “idéntica” (referida a las partes):

<< Como cada aspecto del universo se expresa vibracionalmente, y todas las expresiones vibracionales se entremezclan en el holograma(s) maestro(s), resulta que cada aspecto del universo contiene conocimiento del todo(s) dentro del cual existe. >>

... sin embargo, en los “sistemas holográficos” cierta individualidad persiste, dado que “cada parte no es idéntica”, de tal modo que la parte y el todo coexisten en una identidad difícilmente definible:

<< De ahí que cada aspecto o parte del universo no sólo exista como afirmación individualizada de sí mismo, sino que esta misma parte, sea grande o pequeña, contenga también en ella un almacén completo de información, lo que podría traducirse como entendimiento básico de naturaleza existencial del resto del universo. Dicho sencillamente, cada parte no es idéntica a cada parte, sino que más bien es cognoscible de una manera muy básica de los otros sistemas holográficos en cuya presencia existe.>>⁸⁰⁸⁷

Además del “paradigma holográfico” de Wilber, podemos apreciar que Berzano propone a la misma “New Age como nuevo paradigma”, dado que tiene una “tradicción” propia (el “trascendentalismo”) de orientación sincrética y con referentes orientales:

<< La segunda alma de la New Age es el “nuevo paradigma”, derivado de la tradición típicamente americana del trascendentalismo de mediados del siglo XIX. El trascendentalismo, movimiento filosófico de inspiración antirracionalista y antideterminista, nacido en Nueva Inglaterra, pretendía recuperar, por medio de la traducción de textos hindúes, el misticismo y la sabiduría religiosa oriental, integrándola con los valores occidentales del individualismo y del orientalismo de moda. >>

... aunque la mística relacionada con la Teosofía también aparece implicada en la pre-historia de la *New Age*:

<< Desde los años setenta, los mensajes de la New Age comenzaron a ser anunciados en Estados Unidos por centenares de religiones metafísicas, desde la Rosicrucian Fellowship hasta la Unity School of

⁸⁰⁸⁵ CRUZ SANCHEZ Pedro A. *Daniel Buren*, Nerea, San Sebastián, 2006, p.61

⁸⁰⁸⁶ FERGUSON Marilyn, *La realidad cambiante de Karl Pribram*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.35

⁸⁰⁸⁷ DYCHTWARD Ken, *Comentarios a la teoría holográfica. Reflexiones sobre el paradigma holográfico*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.151

Christianity. El apoyo dado por estos grupos espirituales teosóficos y por el grupo del New Thought explica la rapidez con la que New Age nació y se difundió. >>⁸⁰⁸⁸

La mística que puede conducir a la “iluminación” también tiene diferentes concepciones o escuelas (dotadas de sus propios paradigmas), esencialmente relacionadas con el budismo y el yoga:

<< Existen dos escuelas muy diferentes sobre este estado “iluminado” que se corresponden con las dos acepciones distintas de la “Vacuidad” (...)

El paradigma de la primera es el estado causal o no manifestado de absorción (nirvikalpa, nirodh), un estado distinto, discreto e identificable. Y, si usted equipara la iluminación con ese estado de cesación, no tendrá la menor duda en saber si una persona está “plenamente iluminada”.

Generalmente, como ocurre en la tradición budista theravada y en las escuelas yóguicas samkhya, cuando alguien entra en estado de absorción sin manifestación, siempre quema ciertas aflicciones y fuentes de ignorancia. De modo que cada vez que usted entra plenamente en este estado, quema la mayor parte de las aflicciones. >>⁸⁰⁸⁹

... y cuando la luminosa experiencia se repite, deviene estado “permanente” y el ‘término’ ‘identidad’ adquiere otra dimensión conceptual:

<< Y después de adentrarse en él unas cuantas veces –tal vez cuatro-, habrá quemado todo lo que tenía que quemar y podrá entrar en ese estado a voluntad y permanecer continuamente en él. En tal caso, usted entra de manera permanente en el nirvana y el samsara, en mundo entero de la forma deja de existir para usted. >>⁸⁰⁹⁰

Desde la definición misma del término griego “holismo”, que puede traducirse como “todo”, aparece ya su asociación en la *nueva era* con la “paz” y la “iluminación”:

<< (...) New Age como uno de los movimientos sociales colectivos más extendidos de la actualidad; parecido, por su extensión y falta de organización, a los movimientos feministas, ecologistas o de derechos civiles. A pesar de no tener una estructura central organizada, New Age se caracteriza por su referencia a valores comunes y su visión compartida de la naturaleza humana y por su aspiración a una nueva era de paz y de iluminación. Estos valores se basan principalmente en el *holismo* (del término griego *holos* que quiere decir “todo”), es decir, en la creencia en la unidad de todas las cosas entre sí. Este concepto, que es central en la New Age (...) >>⁸⁰⁹¹

La “iluminación” espiritual interesa a las “tradiciones no duales” que comparten el término (que no el mismo concepto) “Vacuidad” aunque entre el hinduismo y el budismo aparecen matizaciones diferentes pero que finalmente convergen en el “no son dos”. Empezando por la sorprendente afirmación / negación de Wilber de que “la iluminación” como tal:

<< (...) no es el objetivo de las tradiciones no duales. Estas tradiciones suelen utilizar ese estado y dominarlo. Pero, más importante todavía, esas escuelas –como el hinduismo vedanta, el budismo mahayana y el budismo vajrayana- están más interesadas en señalar el estado de Talidad no dual, que no es tanto un estado discreto de conciencia como de sustrato o condición vacía de *todos los estados*. Este tipo de escuelas no están tan interesadas en encontrar una Vacuidad divorciada del mundo de la Forma (o samsara), sino una Vacuidad que abarca toda Forma, aunque la Forma siga emergiendo. Para ellos, nirvana y samsara, Vacuidad y Forma, no son dos. >>⁸⁰⁹²

Nueva era y “nuevo mundo” son sinónimos utilizados por diferentes autores que comparten un “nuevo paradigma” (tutelado también por Capra) y cuyo proyecto de

⁸⁰⁸⁸ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.26

⁸⁰⁸⁹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.313

⁸⁰⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁰⁹¹ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.8

⁸⁰⁹² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.314

“futuro” se fundamenta en la evolución “interior” (incluida la *muerte del ego*) la cual va generando luego cambios en el “exterior”:

<< Este nuevo mundo que se “está generando”, como dice el físico Fritjof Capra, tiene efectos en la filosofía, en la ciencia, en la economía, en la medicina, en la religión y en la vida cotidiana. De lo que tenemos necesidad, escribe Capra, es de un nuevo paradigma, de una nueva visión de la realidad; (...) Los comienzos de este cambio de época, es decir, el paso de la concepción mecanicista a la concepción holística de la realidad ya son visibles según Capra, en todos los campos y probablemente se impondrá en el futuro. (...)
La realización de esta nueva civilización planetaria tendría lugar por medio de una transformación personal que, a partir de la esfera interior de cada individuo, produciría cambios en el mundo exterior.>>⁸⁰⁹³

Diríamos que la revolución inicial debe ser la interior, pudiéndose observar, no obstante, algunas *conexiones ocultas* (incluida la interior-exterior) que Capra descubre, interesándose por la “creatividad colectiva” (a modo de ‘no-diseño’ colectivo) o *eureka* atrapado por “redes” y cuyo desencadenante inicial puede ser “banal”, pero singularmente “significativo”:

<< En una organización humana, el acontecimiento desencadenante del proceso de emergencia puede ser un comentario banal, que tal vez ni siquiera le parezca importante a la persona que lo hizo, pero que resultó significativo para algunos individuos de la comunidad práctica. Por haberles resultado significativo ese comentario, esas personas eligieron ser perturbadas por él, e hicieron circular rápidamente la información a través de las redes de la organización. Al circular a través de diversos bucles la retroalimentación, la información puede amplificarse y expandirse, incluso hasta el extremo de que la organización no pueda ya absorberla en su estado presente. Cuando llega esta situación, se ha alcanzado un punto de inestabilidad. >>

Alcanzado este “punto” crítico, el “nuevo orden” emerge ‘naturalmente’ / espontáneamente del “estado de caos”, destacando la ausencia de ego, equiparable a lo que Capra denomina, ... “no fue diseñado por nadie”:

<< El sistema no puede ya integrar la nueva información en su orden existente, por lo que se ve forzado a abandonar parte de sus estructuras, comportamientos y creencias. El resultado es un estado de caos, confusión, incertidumbre y duda, del cual surgirá una nueva forma de orden, organizada en torno a un nuevo significado. Ese nuevo orden no fue diseñado por nadie, sino que emergió como resultado de la creatividad colectiva de la organización. >>⁸⁰⁹⁴

La *materia de la invención* que Manzini proclama para la ‘nueva era’ del diseño también pasa por una crisis proyectiva (“validez relativa” / “nunca un valor permanente”) en natural devenir (“ola de las transformaciones”):

<< Hoy parece verificarse que no existe una única racionalidad que pueda imponerse, que cualquier objetivo tiene una validez relativa y que ningún resultado tiene nunca un valor permanente; además, se nota que todo esto ocurre sobre la ola de las transformaciones que entre todos han causado pero que ninguno, individualmente, puede controlar. En esta atmósfera, la proyectualidad tiene menos confianza en sí misma, vive la despotenciación del sujeto como una derrota de la razón. >>

... lógicamente ésta es también una derrota del ego y en los “Recorridos del proyecto. Local y global” la “proyectualidad” surge literalmente de la “integración” (por “conflictiva” que sea) de “gran número de elecciones individuales”:

<< (...) de la crisis de la proyectualidad demiúrgica puede nacer una proyectualidad más madura, expresada por una subjetividad que se siente parte de un sistema más amplio, en el cual elecciones humanas, dinámicas históricas y leyes naturales se integran en un destino de éxitos abiertos. Desde este punto de vista, si ningún sujeto puede decidir “en grande” sobre el futuro, sin embargo, todos son actores de un juego cuyos resultados salen de la integración conflictiva de un gran número de elecciones individuales. >>⁸⁰⁹⁵

⁸⁰⁹³ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.14

⁸⁰⁹⁴ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.156

⁸⁰⁹⁵ MANZINI Ezio, *La materia de la invención - Materiales y proyectos*, Ceac, Barcelona, 1993, p.50

Una “red de modelos de diseño superpuestos y conexos” emerge de una nueva “idea de proyectualidad”, que culmina en un proyecto integrado “negociando convergencias” de individualidades participativas:

<< La idea de proyectualidad que se configura aquí es ciertamente menos unívoca de lo que se pensaba en el pasado. El gran juego de conjunto se articula de hecho en una multiplicidad de juegos diversos, cada uno de ellos con sus propias reglas y sus propios jugadores, que ofrecen a la proyectualidad diversos ámbitos de elección (...) Proyectar en el sentido más general implica la capacidad de moverse en esta red de modelos superpuestos y conexos, negociando convergencias entre actuantes sociales, discutiendo y puntualizando de vez en cuando finalidades y referencias de sentido. >>⁸⁰⁹⁶

Una de las “redes” que interesa a Fritjof Capra es la que implica una comunicación activa que pasa por diferentes etapas (recordar la oriental *domesticación del búfalo en 10 etapas*), de la “inestabilidad” a la luminosa experiencia creativa. En “la emergencia de la novedad” Capra apunta hacia una “mágica” “experiencia de creatividad”:

<< Este proceso implica varias etapas diferentes. (...) para que el proceso se ponga en marcha es necesaria cierta apertura en la organización, que tenga cierta disposición a ser perturbada. Tiene también que existir una red de comunicaciones activa, con múltiples bucles de retroalimentación que amplifiquen el suceso desencadenante. La siguiente etapa consiste en el punto de inestabilidad, que puede ser experimentado como tensión, caos, incertidumbre o crisis. En esta etapa el sistema puede o bien colapsarse o bien superar la crisis y desembocar en un nuevo estado de orden, caracterizado por la novedad y que implica una experiencia de creatividad que a menudo puede parecer mágica. >>⁸⁰⁹⁷

Como en aquella oriental *domesticación del búfalo*, los caminos se cruzan entre el pasado y el futuro, pero en el presente siempre pasan por el “propio interior” y culminan con la luminosa (incluyendo el “despertar”) “vuelta a casa”, participando así con “los demás”:

<< Volviendo a poner ante nuestros ojos ese poderoso pasado, y sus mensajes reiterativos de derrota, podemos transformar el presente y el futuro. Podemos situarnos de nuevo en el cruce de caminos. Podemos volver a elegir. (...) podemos también reaccionar de forma diferente frente a las tragedias de la historia moderna. Nuestro pasado no es nuestro potencial. En cualquier momento, siguiendo a los maestros y sanadores que a lo largo de la historia se han empeñado en remitirnos al propio interior, podemos liberar el futuro. Uno a uno, podemos volver a elegir, podemos despertar: abandonar la cárcel de los condicionamientos, amar, emprender el camino de vuelta a casa. Conspirar con y a favor de los demás. >>⁸⁰⁹⁸

La experiencia comprensiva de Capra sobre la vuelta de Buda resultaría equiparable a la última etapa de la *doma del búfalo*, con la ‘vuelta a mercado’ y pasando así de la dimensión interior a la social, donde el “conocimiento” (‘individual’) se fusiona con la “compasión” (‘colectividad’):

<< ¿Podrías decir algo más sobre tu percepción? ¿Cómo se produjo?
Fue una situación clásica, sentado en la ribera del Ganges en Benares. Me hallaba con un ánimo y un estado de conciencia. Varias cosas que observaba allí me afectaron enormemente. De repente comprendí por qué volvió Buda después de despertar. Por qué regresó para enseñar. Una realización completa, una expansión completa de la existencia tiene que incluir un darse cuenta social. Allí es donde en un lenguaje espiritual aparece la compasión. La conciencia social y la compasión no pueden separarse del conocimiento. El conocimiento debe fusionarse con la compasión. >>⁸⁰⁹⁹

⁸⁰⁹⁶ *Ibidem.*

⁸⁰⁹⁷ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.157

⁸⁰⁹⁸ FERGUSON Marilyn, *La conspiración de Acuario*, Kairós, Barcelona, 1998, p.483

⁸⁰⁹⁹ PONCIANO Angello – CAPRA Fritjof, *Sabiduría es compasión. Una charla con Fritjof Capra*, en *Ecofilosofías*, Integral, 1984, p.50

... este retorno siempre es iluminado por un *eureka* o fugaz intuición que aporta una súbita comprensión del “sí mismo”, incluso con implicaciones artísticas (también con ‘mitificación’ escultórica):

<< (...) no todas las experiencias de crisis y emergencia tienen que ser tan dramáticas. Ocurren con gran variedad de intensidades, que van de pequeñas y fugaces intuiciones a transformaciones vivificantes. (...) Los artistas y otras personas creativas deben dejarse llevar por ese estado. Los novelistas cuentan que, a menudo, sus personajes parecen tomar vida propia en el proceso de creación, y que su relato parece escribirse a sí mismo. El gran Miguel Ángel nos describe la inolvidable imagen del escultor que quita trabajosamente el mármol sobrante para que la estatua pueda salir a la luz. >>⁸¹⁰⁰

Precisamente este *eureka-satori* o súbita comprensión-iluminación puede suceder en lugares insospechados, como el “patio de la cárcel” (con poética inclusión de la naturaleza) en el caso del místico contemporáneo Aurobindo:

<< Durante un paseo por el patio de la cárcel todo cambió: “Miré a la prisión que me separaba de los hombres y sus altos muros no me tenían ya prisionero; no, era Vasudeva quien me rodeaba. Caminé bajo las ramas del árbol que estaba frente a mi celda, pero no era un árbol; supe que era Vasudeva, era Sri Krishna a quien vi allí derramando su sombra sobre mí.(...)” >>⁸¹⁰¹

...“momento mágico”, de “éxtasis” místico en el que se comprenden las *conexiones ocultas* de un complejo proceso que “no puede ser analizado”, aunque algunas de sus *conexiones...* pueden ser desveladas por Capra en la *nueva era*:

<< (...) la repentina emergencia de novedad es a menudo experimentada como un momento mágico. Artistas y científicos han descrito frecuentemente esos momentos de maravilla y éxtasis en que una situación confusa y caótica cristaliza milagrosamente y proporciona una idea novedosa o la solución a un problema previamente intratable. Puesto que el proceso de emergencia es absolutamente no lineal, e implica múltiples bucles de retroalimentación, no puede ser analizado por medio de nuestras formas convencionales de razonamiento lineal, y tendemos a experimentarlo como algo misterioso. >>⁸¹⁰²

Ferguson desvela el origen de la luminosa *conspiración* participativa y cooperativa para la nueva era *de Acuario* :

<< (...) cuando estaba tratando de esbozar un libro aún no titulado sobre alternativas sociales que están emergiendo, reflexionaba una vez más sobre la forma peculiar que reviste este movimiento: su estilo directivo atípico, la paciencia e intensidad de sus seguidores, sus éxitos improbables. De pronto caí en la cuenta de que por el hecho de estar compartiendo unas mismas estrategias, por los lazos existentes entre ellos, y por su recíproco reconocimiento por medio de signos sutiles, los participantes no se estaban limitando a cooperar unos con otros. Estaban siendo cómplices. Ese “algo”, ese movimiento, ¿era una conspiración! >>

... movimiento conspiratorio que, superando ciertas “connotaciones negativas”, tiene unas raíces muy profundas y complicidades con la “conspiración de amor” del “sacerdote y científico” Teilhard de Chardin:

<< Al principio me resistía a usar este término. (...) Además la palabra *conspiración* tiene, por lo general, connotaciones negativas. (...) *Los Angeles Times* daba cuenta resumida de un discurso del primer ministro canadiense, Pierre Trudeau, ante una comisión de las Naciones Unidas reunida en Vancouver. Trudeau citaba un pasaje del sacerdote y científico francés Pierre Teilhard de Chardin, en el que éste urgía la necesidad de una “conspiración de amor”. >>⁸¹⁰³

Por otra parte, en el origen de la *New Age* se cita la fundamental importancia de la “visión holográfica del universo” de Ferguson, una concepción energética que tiene

⁸¹⁰⁰ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.159

⁸¹⁰¹ PIGEM Jordi, *Treinta caminos. Sri Aurobindo. La Aventura de la Conciencia*, Nueva Conciencia – Extra Integral nº 22, 1991, p.66

⁸¹⁰² CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.159

⁸¹⁰³ FERGUSON Marilyn, *La conspiración de Acuario*, Kairós, Barcelona, 1998, p.19

también profundas raíces, incluso en la valoración clásica de la interacción del “hombre” y el “universo” (“microcosmos-macrocosmos”):

<< Esta concepción holográfica del universo ha fascinado a todos los ambientes de New Age, por su cercanía al principio de la analogía universal de todas las cosas, entre el microcosmos (el hombre) y el macrocosmos (el universo). Representantes de la New Age, como Ferguson, se han preguntado qué otras conclusiones pueden sacarse de una visión holográfica del universo, además de su totalidad. Según Ferguson también se deriva una visión mágica e ilusoria de la realidad. Los objetos que un holograma nos muestra, aun no siendo reales, parecen tener una consistencia real. (...) Su existencia es puramente virtual o, como dicen los new agers, su existencia está constituida por vibraciones energéticas.>>

... que nos conducen hasta la “filosofía cósmica” de la naturaleza, manifestada en el Renacimiento, que anticipa ciertos aspectos de la hipótesis Gaia de Lovelock:

<< La visión holística del mundo no es una novedad, sino que continúa en la corriente de pensamiento que desde el Renacimiento en adelante nunca ha dejado de considerar a la naturaleza como una vasta entidad consciente. (...) el filósofo Campanella escribía: «El mundo es la estatua de Dios viviente y consciente; todas sus partes y las partes de sus partes poseen sentido». Giordano Bruno, a su vez, consideraba la tierra diversificada por un alma (*alma terrae*) (...) la filosofía cósmica del Renacimiento no es ajena a las más atrevidas especulaciones sobre la vida del planeta tierra, que James Lovelock llama Gaia (...)>>⁸¹⁰⁴

Ferguson también explica los orígenes del movimiento (inicialmente “sin nombre”) *New Age*, con intereses humanísticos (que incluyen “nuevos enfoques de la salud”), como “cualidad indefinible” del *zeitgeist*, no exenta de “paradojas” derivadas de la convergencia individual / colectiva:

<< En enero de 1976, publiqué un editorial con el título “El movimiento sin nombre”. Reproduzco aquí parte de su contenido: “Esta ocurriendo algo que merece consideración; algo se está moviendo a una velocidad vertiginosa, algo que no tiene nombre y que escapa a todo intento de descripción. / A medida que el *Brain / Mind Bulletin* ha ido informando de nuevas organizaciones –grupos cuyo interés converge en nuevos enfoques de salud, educación humanística, nuevas formas de gestión política o administrativa– nos hemos ido sintiendo sorprendidos por la cualidad indefinible del *Zeitgeist* (...). El espíritu de nuestra época está cargado de paradojas. Es al mismo tiempo pragmático y trascendental. Aprecia a la vez el esclarecimiento y el misterio..., el poder y la humildad..., la interdependencia y la individualidad.”>>⁸¹⁰⁵

Consecuentemente la *visión holística* de la *New Age* implica un movimiento hacia “la unidad” que en su concepción “totalizante” integra “cuerpo y espíritu”, en sintonía con el término griego (“*holos* / todo”) ya apuntado y donde incluso “lo divino se funde con lo humano”:

<< Todo en la *New Age* está orientado hacia la unidad y hacia un principio totalizante que los new agers llaman holismo, del griego *holos* (todo). (...) El hombre y la tierra son los compañeros interdependientes e inseparables de un único organismo, de igual forma que el cuerpo y el espíritu son para el hombre.>>

... a este respecto Berzano cita el concepto ‘místico’ de “Conciencia Universal” sobre el que David Spangler escribía:

<< “Sólo la unidad es la realidad, y la diversidad sólo es una manifestación aparente”. (...) El individuo no está dividido dentro de sí en cuerpo y espíritu; (...) En esta dimensión profunda también lo divino se funde con lo humano. Las plantas, las rocas, los océanos... todos habitados por el principio espiritual cósmico de la Conciencia Universal.>>⁸¹⁰⁶

Unas *conexiones ocultas* que, en ‘el movimiento’ estudiado por Capra, implican ciertas “etapas” evolutivas, en las que los “nuevos conceptos” van apareciendo y suponen un constante devenir / “flujo” que se inicia con una actitud sensible:

⁸¹⁰⁴ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.45

⁸¹⁰⁵ FERGUSON Marilyn, *La conspiración de Acuario*, Kairós, Barcelona, 1998, p.18

⁸¹⁰⁶ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.44

<< La apertura inicial a las perturbaciones del entorno es una propiedad fundamental de toda forma de vida. Los organismos vivos necesitan estar abiertos a un flujo constante de recursos (materia y energía) para seguir viviendo, del mismo modo que los flujos de materiales y energía son parte del proceso de producción de bienes y servicios. La apertura de una organización a nuevos conceptos, nuevas tecnologías y nuevo conocimiento constituye el indicador de su vitalidad, de su flexibilidad y de su capacidad para aprender. >>⁸¹⁰⁷

... pero la ‘imprecisa’ actitud puede concretarse en “tres principios” que en parte (aquí mejor usar el término “fragmento”) definen la programáticamente indefinible *New Age*:

<< La *New Age* resume su visión holística del mundo en tres principios: toda realidad constituye una realidad indivisible y no un mosaico de elementos; la realidad es viva; y la realidad está animada por vibraciones inmatrimales, por una conciencia y por un principio espiritual omnipresente. >>

Reaparece el histórico concepto científico del “holograma” que, de ser un luminoso ‘tecnicismo’ tridimensional (sin ‘materializarse’ hasta la invención del láser), pasa a ser ‘toda’ otra dimensión conceptual de la ‘iluminación’ (mística incluso):

<< La prueba más significativa de esta unidad universal es, según la *New Age*, la teoría del holograma, que demostraría la verdad del holismo de todas las cosas. El holograma es un procedimiento descubierto en 1947, por medio del cual se logra obtener un relieve completo de cada cosa. Este logra recoger el conjunto de informaciones luminosas del objeto en cada uno de sus puntos, de forma que cada uno de ellos es capaz de reconstruir la imagen completa. (...) un holograma es un cliché fotográfico transparente que ha recogido un fenómeno de refracción de la luz delante de un objeto de tres dimensiones. >>⁸¹⁰⁸

Para la *New Age* el “holograma” es más que una fotografía tridimensional científica (“imagen global”) y consecuentemente deviene “teoría” / “del holograma” (científica / filosófica / espiritual) dado que su identidad (“se diferencia de...”) se fundamenta en inferir la “totalidad” a partir del “fragmento” (en cierto modo como sucede en nuestra tesis, pero nuestro trabajo, al contrario que la holografía, carece de imágenes):

<< El holograma se diferencia fundamentalmente de las formas comunes de información porque es capaz de reconstruir la imagen global de un objeto, incluso cuando falta una parte de ésa. Cada parte del cliché holográfico memoriza las informaciones relativas a la totalidad del objeto. También en su mínima parte el todo está codificado y disponible. El holograma es una técnica de información y de conocimiento según la cual puede decirse que el “todo está contenido en cada una de las partes”. Cada elemento de la realidad está unido a la totalidad del mundo, con el mismo tipo de relación que une un fragmento de holograma a la imagen completa. >>⁸¹⁰⁹

La histórica ‘imagen’ holística de la *New Age* pasa por *La conspiración de Acuario*, que utiliza una referencia histórica (también espiritual) a Teilhard de Chardin y que permite a Ferguson dotar de un nuevo sentido (‘a modo’ de nuestras ‘derivadas lingüísticas’) al paradigmático término de “conspiración”, ahora entendido como respiración colectiva, naturalmente dotada de sentido proyectivo (“aspiración”/ “esperanza”):

<< Conspirar, en sentido literal, significa “respirar juntos”. Es una unión íntima. (N. Del T.: En su obra *La energía humana*, Teilhard de Chardin define así la palabra “conspiración”: “En principio supone la aspiración común ejercida por una esperanza. Puede decirse que una conspiración reúne a individuos que respiran el mismo aire y aspiran a unos mismos objetivos.) >>

... mientras que el otro término (... *Acuario*) tiene un referente intemporal también con implicación espiritual, aplicada al *zeitgeist* milenarista:

<< Escogí la referencia a *Acuario*, a fin de dejar clara la naturaleza benévola de esta unión. Aunque no estoy familiarizada con los arcanos astrológicos, me sentía atraída por el poder simbólico de esa idea

⁸¹⁰⁷ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.157

⁸¹⁰⁸ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.44

⁸¹⁰⁹ *Ibidem*.

difundida en toda nuestra cultura popular: el que tras una era violenta y oscura, la de Piscis, estamos entrando en un milenio de amor y de luz, “la era de Acuario”, la época de la “verdadera liberación espiritual”. Esté o no escrita en los astros, lo cierto es que parece estar aproximando una era diferente; y Acuario, la figura del aguador en el antiguo zodiaco, símbolo de la corriente que viene a apagar una antigua sed, parece ser el símbolo adecuado. >>⁸¹¹⁰

Así *conspiración* / respiración adquieren una dimensión cósmica, que podría ‘sintonizar’ con el estudio de González Garza sobre “Tradiciones espirituales y psicología transpersonal”, en el que la respiración yóguica (que ya tratamos) o *pranayama* (que no es sólo ‘aspirar’) deviene Yoga del “despertar” (“a lo trascendente”), desde una oriental concepción “multidimensional” contemplada con “enfoque transpersonal”:

<< La propuesta de la psicología Yoga considera que la personalidad consiste en una estructura multidimensional que incluye múltiples niveles, el físico, (*annamaya*) y el vital o instintivo (*pranayama*), que corresponden a la dimensión biológica que propone el enfoque transpersonal, los niveles (*ma-nomaya*), racional o gnóstico (*vijnanamaya*), el de la función del yo (*ahamkara*) y el de la memoria (*smriti*) que se integran en la dimensión psicológica de la propuesta transpersonalista, el nivel espiritual (*ananda-maya*), que tiene una total correspondencia con la dimensión transpersonal, y el nivel ontológico (*Brahmán, Sunyata*), que se relaciona estrechamente con el despertar a lo trascendente planteado por el enfoque transpersonal. >>⁸¹¹¹

Otro tipo de básico *pranayama* (“inspiración” / “expiración”) adquiere una dimensión ‘transpersonal’, apareciendo reflejado en la tesis de Aguiriano que también se evidencia dotada de un histórico “nivel ontológico”, aunque occidental:

<< Esquema iniciático: El hombre al respirar se ejercita en dos movimientos complementarios que llenan el tiempo: uno de ‘inspiración’, que supone esfuerzo –representa la vida que nace y se desarrolla en su cuerpo-, y otro de ‘expiración’, de abandono total, de muerte. En la expiración el cuerpo del hombre descansa, se deja llevar hasta ese punto de no-acción, de vacío, de disolución en el Todo, que separa el ritmo descendente del ascendente, el abandono del esfuerzo.

Este ritmo respiratorio, que ocupa cada instante vital del ser humano, se alarga cotidianamente en la respiración del día y de la noche; sucesión de luz-calor, tinieblas-frío. >>⁸¹¹²

Esta *Conspiración* en el *zeitgeist*, relaciona la aspiración del individuo (hombre / “hambre”) con el “proyecto” de totalidad manifestado por Ferguson:

<< La *Conspiración* de Acuario trata también de aplacar otro tipo de hambre: de sentido, de conexión, de plenitud. Y cada uno de nosotros es “todo el proyecto”, el núcleo de una masa crítica, un gerente de la transformación del mundo. >>⁸¹¹³

Así en este “nuevo paradigma” (“New Age como nuevo paradigma” de Berzano) aludido por Ferguson, la “naturaleza” y la “humanidad” también se integran para conformar un proyecto / obra todavía desconocido:

<< La New Age, frente al materialismo tecnocrático y a su incapacidad de hacer al hombre feliz, tiende a restablecer el espíritu que existe dentro de todas las cosas. El nuevo paradigma, escribe Ferguson, concibe la humanidad como parte de la naturaleza y anima al individuo autónomo en una sociedad descentrada, considerándolo como testigo de todos los recursos exteriores e interiores, heredero de las riquezas de la evolución, capaz de imaginación y de invención de experiencias todavía desconocidas.>>⁸¹¹⁴

⁸¹¹⁰ FERGUSON Marilyn, *La conspiración de Acuario*, Kairós, Barcelona, 1998, p.20

⁸¹¹¹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.133

⁸¹¹² AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Dep. Filología Francesa, Valladolid, 1990, p.41

⁸¹¹³ FERGUSON Marilyn, *La conspiración de Acuario*, Kairós, Barcelona, 1998, p.482

⁸¹¹⁴ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.28

... y el proyecto / naturaleza puede ser desconocido para Ferguson e inexistente para Capra. Así sorprendentemente el “diseño” de la naturaleza incluso puede carecer de proyecto como tal (“en la naturaleza no cabe hablar de diseño”), entendiendo que la conformación (“emergencia y diseño”) es evolutiva:

<< Hablamos a menudo del “diseño” estructural de una hoja de hierba o de ala de un insecto, pero al hacerlo recurrimos al lenguaje metafórico. Esas estructuras no fueron diseñadas, sino que se formaron durante la evolución de la vida y sobrevivieron por selección natural. Son, por consiguiente, estructuras emergentes. El diseño requiere la capacidad de crear imágenes mentales, y puesto que, hasta donde sabemos, tal capacidad queda limitada a los humanos y a grandes simios, en la naturaleza no cabe hablar de diseño. >>⁸¹¹⁵

Además en el “nuevo paradigma” “holístico” (triple e “integrado”) en cierto modo la naturaleza deviene ecología, pero siempre más allá de la “centralidad del hombre”:

<< (...) la New Age es el comienzo de un nuevo paradigma holístico, ecológico y espiritual. Las representaciones generales y las aspiraciones del futuro serán la búsqueda espiritual, la unión con todas las cosas (...) El nuevo paradigma es holístico porque, como ya se ha dicho, el mundo es interpretado como un conjunto integrado de diferentes partes; es ecológico porque va más allá del ambientalismo superficial, todavía fuertemente unido a la centralidad del hombre, para considerar la naturaleza como un conjunto de todas las formas vivientes; >>

... sin embargo, también deviene espiritualidad (interiorizada), ‘naturalmente’ alejada de las religiones históricas:

<< (...) es espiritual porque revaloriza el espíritu, la conciencia y la interioridad. Surge una nueva actitud mental, abierta a cualquier tradición que proponga experiencias de transformación satisfactorias, aunque ajenas a las religiones históricas que con el tiempo se han cristalizado en dogmas y prácticas religiosas mecánicas y lejanas a la vida. >>⁸¹¹⁶

También aparecen otras ecológicas “proyecciones antropomórficas” cuando se afirma científicamente que en la “emergencia” del diseño (incluso negado como tal) de la naturaleza no existe “propósito”, no hay finalidad. Una concepción propia del *zeitgeist* milenarista curiosamente próxima al histórico término *mushotoku* (sin meta ni objeto) que hemos tratado a propósito del zen:

<< Las estructuras diseñadas son siempre creadas para un propósito y materializan un significado. En la naturaleza no humana no hay intención o propósito. Tendemos a menudo a atribuir determinado propósito a la forma de una planta o al comportamiento de un animal. Por ejemplo, decimos que una flor tiene tal o cual color para atraer a las abejas, o que la ardilla esconde sus nueces para disponer de reserva de alimentos en invierno, pero todo eso no son más que proyecciones antropomórficas que asignan la característica de la acción dotada de propósito a los fenómenos no humanos. Los colores de las flores y el comportamiento de los animales han sido moldeados por largos procesos de evolución y selección natural, a menudo en coevolución con otras especies. Desde el punto de vista científico, en la naturaleza no puede haber ni diseño ni propósito. >>⁸¹¹⁷

Significativamente el paradigmático texto ‘conspirativo’ de Ferguson concluye (después de 484 páginas) con un proyecto silencioso (de naturaleza germinativa) concebido desde la proyección universal del sí mismo (ya no ensimismado), un “despertar” individual / colectivo tan luminoso como el del Buda histórico - ‘milenario’:

<< El despertar aporta sus propios cometidos, específicos de cada uno de nosotros, elegidos por cada uno de nosotros. Pienses lo que pienses sobre ti mismo, y por mucho tiempo que lo hayas creído así, tú no eres sólo tú. Eres una semilla, una promesa silenciosa. Eres la conspiración. [fin del libro] >>⁸¹¹⁸

⁸¹¹⁵ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.160

⁸¹¹⁶ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.28

⁸¹¹⁷ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.160

⁸¹¹⁸ FERGUSON Marilyn, *La conspiración de Acuario*, Kairós, Barcelona, 1998, p.484

Por otra parte, Aurobindo aparece como luminoso místico contemporáneo dotado de un concreto proyecto universal, entendido como devenir / “transición”, en el que el “ser” humano es el paradigma:

<< “El hombre es un ser de transición, no el final. Ya que el hombre, y mucho más allá de él, ascienden los grados resplandecientes hacia una divina sobrehumanidad. Allí está nuestro destino y la llave liberadora de nuestra turbulenta y limitada existencia mundana.” >>⁸¹¹⁹

Estos “grados resplandecientes” de Aurobindo aparecen en cierta medida reflejados en los “nueve niveles fundamentales de la conciencia” que forman parte de la *Gran Holoarquía*, defendida / recuperada por Wilber / Lovejoy que la considera como “filosofía oficial predominante” en la mayor parte de la historia de Oriente y Occidente:

<< P: ¿Por qué no habla ahora de la forma en que Occidente ha terminado olvidando el Espíritu?

KW: Centremos entonces, por el momento, nuestra atención en el cuadrante superior izquierdo, el *espectro individual de la conciencia*, los nueve niveles fundamentales de la conciencia. (...) se trata esencialmente de la Gran Holoarquía de conciencia de la que nos hablan Plotinio y Aurobindo. Y recuerde también que, para ambos, esta holoarquía no se asemeja tanto a una serie de peldaños escalonados como a un conjunto de dimensiones envueltas o anidadas. >>⁸¹²⁰

Aurobindo, con la propagación de la “conciencia cósmica” o *Supermente*, ‘es’ uno de los más influyentes (en Oriente y Occidente) místicos contemporáneos:

<< Aurobindo (1872-1950), uno de los místicos modernos que más influencia ha ejercido, nació en Calcuta y creció y se educó en Inglaterra. A los veintidós años volvió a su país y se unió a la lucha por la independencia, pero fue arrestado y tuvo que pasar un año en la cárcel en espera de veredicto. Allí, en Alipore, vivió una serie de experiencias que transformaron radicalmente su vida. Se abrió a niveles de conciencia superiores a la mente común, y su interés en la lucha política se trocó en un esfuerzo por propagar entre todos los seres la conciencia cósmica o lo que él llamó *Supermente*. >>⁸¹²¹

Esta interacción Oriente / Occidente queda ejemplificada en un paradigmático paralelismo ‘intemporal’ entre Plotinio y Aurobindo que propone Wilber a partir del citado concepto de *Holoarquía*:

<< La Gran Holoarquía según Plotinio y Aurobindo: PL: Materia. AU: Materia (físico). # PL: Funciones de la vida vegetativa. AU: Vegetativa. # PL: Sensación. AU: Sensación. # PL: Percepción. AU: Percepción. # PL: Placer / dolor (emociones). AU: Vital-emocional; impulso. # PL: Imágenes. AU: Mente inferior (preop) # PL: Conceptos y opiniones. AU: Mente concreta (conop) # PL: Facultad lógica (formop). AU: Mente lógica. # PL: Razón creativa (visión-lógico). AU: Mente superior / mente red. # PL: Alma / alma del Mundo (psíquico). AU: Mente iluminada del mundo. # PL: Nous (Mente Intuitiva) (sutil). AU: Mente intuitiva / Sobremente. # PL: Uno Absoluto (Divinidad). AU: Satchinananda / Supermente (Divinidad). >>⁸¹²²

Aurobindo aunque murió en 1950 (no su pensamiento ni su obra que, literalmente se sigue construyendo) en cierto modo anticipa la *nueva era*, desde el proyecto evolutivo de la conciencia (“Supermente” / “superhombre”), donde espiritualidad (“Espíritu interior”) y “Naturaleza” interaccionan, tal como puede apreciarse en alguno de sus textos más emblemáticos:

<< “Más allá de la mente hay un poder de conciencia supramental o gnóstico que está en eterna posesión de la Verdad... Supermente significa superhombre; una superhumanidad gnóstica es el próximo paso evolutivo distinto y triunfante a ser alcanzado por la naturaleza terrenal. El paso del hombre al

⁸¹¹⁹ PIGEM Jordi, *Treinta caminos. Sri Aurobindo. La Aventura de la Conciencia*, Nueva Conciencia – Extra Integral nº 22, 1991, p.66

⁸¹²⁰ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.327

⁸¹²¹ PIGEM Jordi, *Treinta caminos. Sri Aurobindo. La Aventura de la Conciencia*, Nueva Conciencia – Extra Integral nº 22, 1991, p.66

⁸¹²² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.327

superhombre es el logro próximo dentro de la evolución de la Tierra. Es inevitable, ya que a la vez, es la intención del Espíritu interior y el proceso lógico de la Naturaleza.” >>⁸¹²³

Entre Oriente y Occidente la concepción integral de la *Gran Holoarquía* propone desde la introspección la evolución del “yo” al “nosotros”, superando el reduccionismo del “ellos” impuesto por la visión ‘chata’ de la Ilustración:

<< Pero esta situación concluyó, en Occidente, con el advenimiento de la Ilustración, cuando su paradigma fundamental se empeñó en cartografiar la realidad –incluida la Gran Holoarquía– en términos empíricos y monológicos, de poner a la conciencia, la moral, los valores y los significados bajo el objetivo del microscopio de la mirada monológica.

(...) la mirada monológica no puede acceder a las profundidades interiores. Así pues, en el mismo momento en que aquella se dirigió hacia el interior, las profundidades desaparecieron de la vista, de modo que no tardó en decretar su inexistencia, su ilusoriedad, su carácter secundario o epifenoménico, eufemismos, todos ellos, para decir que las profundidades “no son realmente reales”. Pronto, pues, el “yo” y el “nosotros” se vieron reducidos a meros “ellos”, atomistas u holistas (...) pero poseedores tan sólo, en el mejor de los casos, de ajuste funcional. >>⁸¹²⁴

Más allá de Oriente y Occidente la concepción holográfica tiene su fundamento histórico en la ‘comparativa’ de la filosofía de Karl Pribam y la ciencia de David Bohm:

<< (...) Pribam conoció las obras del físico inglés David Bohm. (...) el trabajo de Bohm en la física subatómica y en el “potencial cuántico” los llevó a la conclusión de que las entidades físicas que parecían separadas y discretas en el espacio y en el tiempo estaban realmente vinculadas o unificadas de una manera implícita o subyacente. En términos de Bohm, bajo la *esfera explicada* de cosas y acontecimientos separados se halla una *esfera implicada* de totalidad indivisa, y este todo implicado está simultáneamente disponible para cada parte explicada. Dicho en otras palabras, el universo físico parecía ser un holograma gigantesco, estando cada parte en el todo y el todo en cada parte. >>

... nueva visión / paradigma que adquiere la dimensión unitaria de un “holograma” a-espacial y atemporal:

<< Aquí es donde nació el “paradigma holográfico”: el cerebro es un holograma que percibe y participa en un universo holográfico. (...) Pero bajo la superficie, digamos, (...) todas las cosas y acontecimientos son a-espaciales, atemporales, intrínsecamente unos e indivisos. >>⁸¹²⁵

... científica / filosófica concepción ‘esférica’ que trasciende la planitud dimensional concebida por la Ilustración. Es decir que la modernidad realiza algunas aportaciones que siguen impidiendo la integración del “yo” y el “nosotros”:

<< Desde ese punto de vista [ilustrado], (...) lo único que existe son superficies planas, sistemas objetivos carentes de todo valor, profundidad, cualidad, bondad, belleza, etcétera. (...) El llamado mundo chato. También hemos visto las buenas y las malas noticias que esto trajo consigo. La buena noticia de la modernidad fue la diferenciación del Gran Tres (arte, ciencia, moral) y la mala noticia, por su parte, que la sensacional expansión de la ciencia terminó colonizando y sometiendo los dominios del “yo” y del “nosotros” e impidiendo su integración. >>

Wilber valora los ‘ilustrados’ aspectos positivos y negativos, subrayando su concepción excluyente (“único tipo de conocimiento”) a trascender:

<< En su aspecto negativo, la Ilustración redujo todas las dimensiones de la Mano Izquierda a sus correlatos de la Mano Derecha, considerando que el único tipo de conocimiento que merecía la pena era el simple cartografiado de la exterioridad empírica (el espejo de la naturaleza, el paradigma de la representación). Pero este proceder terminó exiliando al cartógrafo —la conciencia, la interioridad y todas las dimensiones de la Mano Izquierda— y reduciendo al mundo a las chatas y mortecinas superficies de un mundo tediosamente monocromo. >>⁸¹²⁶

⁸¹²³ PIGEM Jordi, *Treinta caminos. Sri Aurobindo. La Aventura de la Conciencia*, Nueva Conciencia – Extra Integral nº 22, 1991, p.66

⁸¹²⁴ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.328

⁸¹²⁵ WILBER Ken, *Introducción*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.9

⁸¹²⁶ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.328

Del concepto ilustrado de “espejo de la naturaleza” pasamos con Capra al de ‘no diseño’ de la naturaleza que, por otra parte, no está exenta de ordenación e incluye la visión espiritual de la vida:

<< Eso no significa que la vida sea meramente aleatoria y carente de sentido, como sostiene la escuela de pensamiento neodarwinista. La comprensión sistémica de la vida reconoce el orden que todo lo impregna, la autoorganización y la inteligencia que el mundo vivo manifiesta. (...) ese reconocimiento es completamente coherente con la visión espiritual de la vida. Sin embargo, la presunción teleológica de que el propósito es más que una proyección humana, habida cuenta que el propósito constituye una característica de la consciencia reflexiva que, en términos generales, no está presente en la naturaleza.>>⁸¹²⁷

De esta manera, el “gran proyecto” cartográfico (incluso de la naturaleza) de la modernidad se fue des-valorizando y cuando el ser humano despertó en la postmodernidad descubrió que la exteriorización ‘mata’ la interioridad (“profundidades interiores”, impidiendo con ello el acceso a la totalidad). Así fue como:

<< según John Locke —“el maestro de la Ilustración”—, se llevó a cabo el gran proyecto de la modernidad, cartografiar el mundo en términos empíricos. Un siglo después (...), el ser humano despertó una buena mañana y descubrió horrorizado que estaba viviendo en un universo descualificado, en un universo despojado de valores, sentido, conciencia y cualidades. El hecho de centrar exclusivamente su atención en el cartografiado de los correlatos exteriores había terminado destripando todas las profundidades interiores, que se habían visto así expuestas al sol abrasador de la mirada monológica.>>⁸¹²⁸

Consecuentemente la *new age*, con Capra incluido como referente fundamental, contribuye al proyecto integrador Oriente / Occidente de ciencia, arte y mística:

<< En su primer libro, *El Tao de la Física*, Capra ya había analizado los elementos científicos del nuevo paradigma: los enigmas de la teoría de la relatividad, de la mecánica cuántica y del mundo microscópico. Al comienzo del libro, el autor confiesa la crisis existencial que lo condujo en 1969 a integrar las dos dimensiones de su vida hasta entonces separadas: por un lado, sus investigaciones empíricas en campos especializados y su pertenencia a instituciones de la ciencia teórica; por otro lado, sus intereses culturales y espirituales hacia Oriente, por las tradiciones místicas y por los experimentos artísticos de los movimientos juveniles.>>⁸¹²⁹

... “nuevo paradigma” también conformado como una “danza cósmica” que Capra visualizó como éxtasis místico en la naturaleza:

<< “Hace cinco años tuve una magnífica experiencia que me puso en el camino que debía conducirme a escribir este libro. En un atardecer de verano, sentado a la orilla del océano, observaba el movimiento tuve conciencia de que todo a mi alrededor formaba parte de una gigantesca danza cósmica de las olas y sentía el ritmo de mi respiración, cuando, repentinamente mis experiencias anteriores tomaron vida; vi descender del espacio externo cascadas de energía, en las que se creaban y se destruían partículas con ritmos pulsantes; vi los átomos de los elementos y los de mi cuerpo participar en esta banda cósmica de energía; percibí su ritmo y sentí la música.”>>

... y Berzano añade la “conclusión” ‘correspondiente’ (“sorprendentes correspondencias”):

<< La conclusión de esta experiencia fue la conciencia de que los nuevos conocimientos de la ciencia moderna presentan sorprendentes correspondencias con las ideas expresadas en las filosofías religiosas de Extremo Oriente y en otras tradiciones místicas occidentales. Según este autor, las dos teorías fundamentales de la física del siglo xx (la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad) considerarían el mundo de una manera similar al de las religiones del misticismo oriental y occidental.>>⁸¹³⁰

⁸¹²⁷ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.161

⁸¹²⁸ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.328

⁸¹²⁹ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.29

⁸¹³⁰ *Ibidem*.

Encontramos una apreciación relativamente equiparable al concepto de “danza cósmica”, un “ritmo” / “pulso rítmico” con concepción repetitiva (re-encarnación en vida) incluida, que también aparece como cita contextualizada en un arte occidental menos trascendente (aunque incluye “conceptos fundamentales...”):

<< *Pie de foto*: Carátula de la película *Atrapado en el tiempo*, del director Harold Ramis, Columbia, 1993. El protagonista se ve obligado a repetir una y otra vez un día de su vida hasta que “evoluciona”.>>⁸¹³¹

Capra en *El Tao de la Física* describe literalmente la súbita comprensión (o *satori* que diría el zen) utilizando explícitamente el orientalizante término “Danza de Shiva”:

<< Cuando me senté en aquella playa mis primeras experiencias tomaron vida; yo “vi” cascadas de energía bajando del espacio exterior, en las que las partículas eran creadas y destruidas con el pulso rítmico; “vi” los átomos de los elementos y los de mi cuerpo participando de esa danza cósmica de energía; sentí su ritmo y “oí” su sonido y en ese momento *supe* que ésta era la Danza de Shiva, el Señor de los Bailarines adorado por los hindúes. >>⁸¹³²

Recordemos que esta espiritual danza cósmica es objeto de estudio pormenorizado por una autoridad intelectual de la India (Coomaraswamy), sin embargo muy relacionada (y valorada) con Occidente:

<< La danza, de hecho, representa las cinco actividades (*pancakrtya*) del dios, que son, *srsti* (dominio, creación, evolución), *sthiti* (preservación, conservación), *samhara* (destrucción, devolución), *tirobhava* (velo, corporeidad, ilusión, y también dar reposo), *anugraha* (liberación, salvación, gracia). Estas acciones, consideradas por separado son las actividades de los dioses Brahma, Visnu, Rudra, Mahesvara y Sadasiva. >>⁸¹³³

También aparece ilustrada la danza cósmica de Shiva a propósito de una conceptualización del arte occidental contemporáneo, subrayando su carácter cíclico, ‘naturalmente’ en continuo devenir:

<< *Pie de foto*: El dios *Shiva Nataraja*, siglo XIV, bronce. Dinamismo de la danza cósmica del dios. Shiva crea y despliega el Universo para luego, en un movimiento continuo, replegarlo de nuevo, y que así el ciclo vuelva a comenzar. >>⁸¹³⁴

... si bien es cierto que los términos danza cósmica y filosófico *eterno retorno*, también podemos encontrarlos en el arte occidental:

<< La extrapolación de esta interpretación del tiempo a la vida individual presenta ciertas ventajas cuyo atractivo descansa en la posibilidad, constantemente renovada, de superación (lo que no deja de ser igualmente un camino de evolución espiritual) >>

... Matia cita a Friedrich W. Nietzsche, *El eterno retorno* (Aguilar, Buenos Aires, 1959, pp. 30-34):

<< “¡Hombre! Toda tu vida es como un reloj de arena, que sin cesar es vuelto boca abajo y siempre vuelve a correr; un minuto de tiempo, durante el cual todas las condiciones que determinan tu existencia vuelven a darse en la órbita del tiempo. (...) Mi doctrina reza así: ‘Vive de modo que desees volver a vivir; ¡tú vivirás otra vez!’ (...).
¡Imprimamos el sello de la eternidad en nuestra vida! Este pensamiento contiene más que todas las religiones que desprecian la vida como pasajera y hacen mirar hacia otra vida incierta”. >>⁸¹³⁵

⁸¹³¹ MATIA MARTIN Paris, *Tiempo*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.73

⁸¹³² CAPRA Fritjof, *El tao de la física*, Luís Cárcamo, Madrid, 1984, p.11

⁸¹³³ COOMARASWAMY Ananda K. *La danza de Siva*, Siruela, Madrid, 2006, p.74

⁸¹³⁴ MATIA MARTIN Paris, *Tiempo*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.72

⁸¹³⁵ *Op. cit.* p.73

... así, necesariamente, el tiempo transcurrido deviene intemporal “eternidad” en la actualidad (postmoderna incluso):

<< Estas ideas son plenamente actuales, aun a pesar de su conversión en máximas inocuas a través del lenguaje publicitario o del mundo de la moda (el *carpe diem* tan manido, o el atractivo vínculo entre renovación y moda). >>⁸¹³⁶

Ideas plenamente actuales como la “rebelión postmoderna” que, tras el colapso de la dimensión interior, contemplan cómo la psicología transpersonal propone una *nueva* (también *era*) reorientación, integrando incluso ciertas tradiciones orientales:

<< Y, en medio de esta atmósfera de confusión y desconcierto, el cuerpo exangüe de la agenda de la Ilustración fue conducido a la morgue y comenzó la rebelión postmoderna – postmoderna, postilustrada, postempírica o post-lo-que-queramos-... algo había estado profunda, *profundamente* equivocado. (...) El proyecto monolítico había terminado colapsando las dimensiones interiores del ser, de la conciencia y de la profundidad (...) Este es, fundamentalmente, el motivo por el cual el Occidente moderno ha perdido el contacto con la Gran Holoarquía. >>⁸¹³⁷

Se produce un *giro decisivo* hacia una nueva “perspectiva de sistemas” que Capra califica como “holística y ecológica”, dotada de naturaleza dinámica (de nuevo ‘el devenir’):

<< La visión del mundo según la física moderna es holística y ecológica. Pone énfasis en la fundamental interrelación e interdependencia de todos los fenómenos y en la naturaleza intrínsecamente dinámica de la realidad física. (...) Este marco de referencia es conocido como teoría general de sistemas. En realidad, el término es algo engañoso puesto que la teoría de sistemas no es una teoría bien definida, como la teoría de la relatividad o la cuántica. Es más bien una aproximación, un lenguaje, una perspectiva. >>⁸¹³⁸

Incluso algún premio Nobel (Prigogine) realiza aportaciones a esta nueva “tendencia” (también en sentido literal), que valorando el concepto teórico de “auto-organización” se orienta hacia la “auto-trascendencia”:

<< (...) se ha elaborado una muy detallada teoría de los sistemas auto-organizados, con la participación de numerosos investigadores de diversas disciplinas bajo la supervisión de Ilya Prigogine, físico químico belga laureado con el premio Nobel. Los aspectos de la auto-organización descritos por esta teoría incluyen no sólo los variados procesos de automantenimiento –tales como autorrenovación, regeneración y adaptabilidad a los cambios ambientales- sino también la tendencia a la auto-trascendencia, que se manifiesta en los procesos de aprendizaje, desarrollo y evolución. >>⁸¹³⁹

... también otros prestigiosos autores más recientes (González Garza) contribuyen paradigmáticamente a este “Desarrollo” espiritual:

<< es doctora en Desarrollo Humano por la Universidad Iberoamericana de México. >>⁸¹⁴⁰

Resurge, por lo tanto, una “esperanza de futuro” vinculada a un proyecto integral naturalmente flexible (adaptable al ‘devenir’ / “condiciones cambiantes”) dotado de dimensión social, lo que Capra denomina “Las implicaciones sociales”:

<< Los historiadores de la cultura han señalado a menudo que la evolución cultural se caracteriza por un modelo regular de ascenso, culminación, decadencia y desintegración. La declinación acontece cuando

⁸¹³⁶ *Ibidem.*

⁸¹³⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.328

⁸¹³⁸ CAPRA Fritjof, *El giro decisivo: una visión de la realidad*, en AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984, p.44

⁸¹³⁹ *Op. cit.* p.45

⁸¹⁴⁰ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, contraportada.

una cultura se torna demasiado rígida en sus tecnologías, ideas u organizaciones sociales como para hacer frente a una condiciones cambiantes. (...)
Cuanto más nos acercamos a ese giro decisivo, la comprobación de que los cambios evolucionarios de semejanza magnitud no podrán ser evitados mediante actividades políticas a corto plazo, nos proporciona nuestra mayor esperanza en el futuro. >>⁸¹⁴¹

Y otros autores como Wilber también aportan una dimensión “integral” que González Garza cita como *paradigma* armonizante:

<< Ken Wilber: Este autor, al sostener que el ser humano es una totalidad, postula que su forma de conocer, estudiar, investigar y aprender, así como la manera como éste puede ser estudiado y comprendido, debe ser integral, es decir, como un todo armónico. >>⁸¹⁴²

Precisamente es Wilber quien propone literalmente una “práctica transformadora integral” (PTI) que incluya el máximo de dimensiones (“yo”, “cultura”, “naturaleza”, etc.):

<< La idea básica de una práctica transformadora integral (PTI) es muy sencilla: cuantas más dimensiones de nuestro ser ejercitemos simultáneamente, más probable es que tenga lugar la transformación. Una PTI, pues, trata de ejercitar todas esas dimensiones, no sólo en el ámbito del yo, sino también en el de la cultura y en el de la naturaleza, en la creencia de que tal empresa supone un verdadero catalizador de la transformación. >>⁸¹⁴³

Wilber también aparece citado a propósito de una paradoja fundamentada en la dialéctica interior-exterior, en la que la introspección más profunda conduce a la objetividad:

<< Wilber afirma que en lo más profundo de uno mismo se encuentra la más pura expresión de la condición humana; por lo tanto, a medida que esta introspección se va haciendo más y más profunda, va siendo cada vez menos subjetiva. Este postulado sería evidentemente difícil de sostener si se parte de una visión ortodoxa de la ciencia, para la que todo lo objetivo necesariamente debe ser externo, y lo subjetivo se refiere siempre a lo interno. (...) la propuesta wilberiana sostiene que lo objetivo y lo subjetivo se refieren a diferentes niveles de percepción y no a la localización de lo que se percibe. >>⁸¹⁴⁴

... mientras que la concepción holística conduce al *Mandala* como paradigma. Figura que venimos estudiando a lo largo del trabajo y que hemos relacionado con el *Vastu* aplicado a la vivienda de la India:

<< Uno de los ejemplos más sencillos y funcionales del paradigma holográfico lo ofrece la expresión de un mandala. *Mandala* es un término sánscrito que se refiere a un tipo especial de dibujo circular o geométrico que se suele utilizar como foco para la autoexploración meditativa. Se dice que el mandala es un símbolo o representación de algún aspecto especial del universo. Se supone que el diseñador o creador de cada mandala pretende, en primer lugar, identificar algún espectro especial de experiencia de toda la esfera de la vida, como relaciones entre la gente, sentimientos de amor u odio, danza, la historia de la civilización, etc. Una vez seleccionado el espectro de la experiencia, se examina profundamente hasta que el artista ha destilado toda la experiencia en sus formas más elementales y dinámicas. Estas relaciones básicas se traducen luego a modelos simbólicos que se entretajan en el dibujo del mandala. >>

... mediando los *comentarios* de Dychtwald, el *mandala* recupera la dimensión artística (sí mismo / universo), pero proyectada a nivel holográfico, que en la *nueva era* introduce una dimensión meditativa del “todo / parte”:

⁸¹⁴¹ CAPRA Fritjof, *El giro decisivo: una visión de la realidad*, en AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984, p.48

⁸¹⁴² GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.471

⁸¹⁴³ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.200

⁸¹⁴⁴ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.471

<< Este símbolo cumple objetivos muy diversos. En primer lugar, existe como cosa en sí, como obra de arte, como manifestación de belleza. Además, se cree que cuando una persona mira profundamente el mandala, no sólo sentirá las líneas, flujos y manifestaciones del arte, sino que también empezará a entrar en el drama simbólico que ofrece el dibujo. Como resultado, el conocedor del mandala llegará a apreciar y comprender, no sólo la pasión del artista original que hizo de traductor de la información, sino que también penetra él mismo en el contexto universal que ha capturado hábilmente el mandala. Este es un ejemplo perfecto del modo en que un aspecto especial de la vida representa tanto un todo en sí mismo como un almacén de información de cierto todo mayor, más amplio. En este sentido, el mandala es holográfico, una epifanía todo / parte. >>⁸¹⁴⁵

Otros autores también insisten en el concepto científico de *mandala* donde “todo el modelo puede regenerarse”, propiedad parcialmente asociada al paradigma holográfico (totalidad contenida en la parte):

<< La terrible habilidad de la investigación de Pribram es su propia guía. Su decisión de utilizar las matemáticas de transformaciones de Fourier es por sí sola una brillante metáfora. La expresión gráfica de los resultados de esa transformación en un mandala, expresiones en dos dimensiones de simetría radial dentro de los confines de las relaciones matemáticas. Otro atributo de los “mandalas” consiste en que todo el modelo puede regenerarse a base de los datos incluidos en el “grafo”. >>⁸¹⁴⁶

Finalmente esta conceptual relación parte / todo en la *new age* puede sintonizar con otra nueva concepción de la identidad, como “mezcla de identidades”, que nos conduce de lo global a lo local (por ejemplo, pueblo de Tomares). También podría entenderse como la muerte de la identidad (en el sentido ortodoxo) que en cierto modo nos remite a la *muerte del sujeto*:

<< Cuando a Bogart en *Casablanca* le preguntan por su patria, por su identidad, rápidamente contesta que él es borracho. Pues sí, borracho, sin duda una identidad sin fronteras. Una identidad que está más allá de los idiomas, culturas, nacionalidades y posición social. De identidades y cultura hablamos en un pueblo que se identifica con una nueva identidad: la mezcla de identidades. El pueblo es Tomares. Un pueblo cercano a Sevilla que hasta hace poco era un pequeño pueblo tranquilo del otro lado del río. Un lugar de huertas y casas para los sevillanos que querían huir de los rigores de la ciudad. Hoy es otra cosa. Tiene más de veinte mil habitantes, la mayor renta *per cápita* de la provincia y más de 60 nacionalidades viviendo y trabajando en un pueblo que construye su identidad con la suma de culturas, religiones, idiomas y costumbres. Organizan charlas, conciertos, encuentros con participantes que llegan de Cataluña, Madrid, Canarias, Galicia o el País Vasco. >>

... aunque, cuando el proyecto / ‘identidad’ se hace obra / ‘nosotros’, crea ciertas inquietudes, afirmando Rioyo que la muerte “nos iguala”, ‘término’ que puede considerarse equivalente al término idéntico e identidad (aquí *identidades*) y con el que finalmente tenemos que “identificarnos”:

<< En ese lugar de Andalucía parecería posible que incluso el sevillano Blanco White o el barcelonés de Marrakech, Juan Goytisolo, que voluntariamente quisieron perder su identidad, se lo pensaron dos veces. En pueblos como éste tiene uno la sensación de que España es posible. Y necesaria. Y sin tener que imponer una identidad sobre los demás. Una historia del presente que nos da un ejemplo del futuro. (...) La muerte también nos acerca, nos une, nos iguala, aunque no tenemos prisa para identificarnos con ella.>>⁸¹⁴⁷

Otros autores también relacionan el concepto espiritual / multicultural del *mandala* en tanto “epílogo” de la identidad (“código de la identidad en una figura integrada”):

⁸¹⁴⁵ DYCHTOWALD Ken, *Comentarios a la teoría holográfica. Reflexiones sobre el paradigma holográfico*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.145

⁸¹⁴⁶ SAMPLES Bob, *Conocimiento holonómico*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.167

⁸¹⁴⁷ RIOYO Javier, *Identidades*, El País-Domingo 1 octubre de 2006, p.14

<< Epílogo. *El círculo de la identidad*: Como has visto, cada parte de este libro comienza con un pequeño círculo. Este círculo que se despliega por completo en la p.13 reúne todos los aspectos del código de la identidad en una figura integrada. Este círculo, como tantos otros, tiene una historia larga y rica.

Durante siglos, los círculos han sido invocados por muchas civilizaciones para simbolizar la totalidad, la eternidad y la renovación. El círculo, a veces también llamado mandala, se usa en muchas tradiciones religiosas. Unas monjas cristianas del siglo XII crearon muchos preciosos mandalas para expresar sus creencias. En América, los indios inventaron ruedas medicinales. Los calendarios aztecas eran tanto un instrumento para controlar el paso del tiempo como una expresión religiosa. >>

... Ackerman también introduce ‘finalmente’ la naturaleza en “El círculo de la identidad”:

<< En nuestro planeta, los seres vivos están hechos de células y cada célula tiene un núcleo. Todos son círculos con su centro. (...) un círculo con centro es la estructura básica de la creación. Se refleja en el mundo, en los átomos o en la más diminuta de las flores, en las telas de araña lo mismo que en estructuras gigantes como nuestro sistema solar o nuestro planeta Tierra. >>⁸¹⁴⁸

... y, aunque para la ciencia ortodoxa “cada célula tiene un núcleo”, en la paradigmática “nueva noción del mundo” propuesta por Capra desde la ciencia de vanguardia (que profundiza aún más), este núcleo celular se desmenuza y aparece esencialmente vacío (“ninguna sustancia material”), pero lleno de energía (“manojos de energía”):

<< Los físicos, de acuerdo con la aproximación reduccionista, intentaron desmenuzar la materia con el fin de descubrir sus pilares fundamentales. Las sustancias fueron separadas en formas moleculares, las moléculas quebradas en átomos y los átomos en partículas subatómicas. Pero en este punto la aproximación reduccionista se hace añicos. Pues cuando estudiamos las partículas subatómicas descubrimos que en realidad no están compuestas por ninguna sustancia material. Tienen una cierta masa, pero esta masa es una forma de energía. La energía está siempre asociada con procesos, con actividad; es una medida de la actividad. Las partículas subatómicas, por lo tanto, son manojos de energía o pautas de actividad. >>

... como conclusión Capra confirma el paradigmático devenir:

<< El nuevo paradigma fluye paralelo al concepto de materia que ha emergido en la física moderna; un concepto que puede hacerse extensivo a los organismos vivos, la mente, la conciencia y los fenómenos sociales.

El mundo material, de acuerdo a la física contemporánea, no es un sistema mecánico compuesto de objetos separados sino que aparece como una compleja red de relaciones. Las partículas subatómicas no pueden ser entendidas como entidades separadas y aisladas sino que deben apreciarse como interconexiones o correlaciones en una red de sucesos. La noción de objetos separados es una idealización, muy útil a veces, pero que no tiene validez fundamental. Todos esos objetos son pautas de un proceso cósmico inseparable y estas pautas o modelos son intrínsecamente dinámicos. >>⁸¹⁴⁹

02.10.15- Paradigmas proyectivos

El *giro decisivo* puede orientarse / ‘orientalmente’ (“Hinduismo”) redescubriéndonos el Ser (con mayúscula) como energía espiritual. González Garza observa la unidad del “sí mismo” en el “Ser intemporal” mediando el yoga (en natural

⁸¹⁴⁸ ACKERMAN Larry, *Un viaje a tu identidad*, Martínez Roca, Madrid, 2007, p.245

⁸¹⁴⁹ CAPRA Fritjof, *El giro decisivo: una visión de la realidad*, en AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984, p.43

devenir temporal / intemporal), que ‘disciplinadamente’ integra múltiples disciplinas y dimensiones (incluso “como un arte”):

<< El yoga, cuya meta es la unión beatífica con el sí mismo en su dimensión espiritual-trascendental de unidad con el Ser intemporal, ha ido evolucionando al correr de los siglos, dando por resultado distintas experiencias: religiosas, místicas, ontológicas y psicofísicas. Considerándose como un arte, éste contempla la ciencia de la psique humana y de su proceso evolutivo. La importancia de las dimensiones existenciales, sociales e históricas de la vida, así como la conciencia del valor, se integran, a través de esta disciplina, a la dimensión puramente espiritual. >>⁸¹⁵⁰

... en este sentido hinduista ‘renovado’, Auroville se evidencia como paradigma de actual “ciudad-utopía” desde el “Yoga Integral”:

<< Aurobindo (1872-1950) Desde 1910 vivió en Pondichery, donde fundaría su famoso ashram, dedicando sus esfuerzos a la transformación de la conciencia humana y desarrollando el “Yoga Integral”, método que adapta al temperamento moderno diversas enseñanzas tradicionales del yoga. >>

... aparece aquí una ejemplarizante e histórica colaboración Oriente / Occidente con Aurobindo y Madre, que dota de una nueva dimensión ‘global’ a la fecha de 1968:

<< Para ello fue decisiva la colaboración de su seguidora Mirra Alfassa, parisina con sangre egipcia y turca, más conocida como la “Madre”. Tras la muerte de Aurobindo, la Madre buscó crear un germen de luz que contrarrestara la oscuridad a la que parece destinado nuestro mundo. Tal aspiración se concretaría en Auroville, la ciudad-utopía, que fue inaugurada en 1968 contando con el apoyo de la UNESCO y del Gobierno hindú. >>⁸¹⁵¹

Desde otros parámetros arquitectónicos, aparecen actitudes equiparables al yoga ‘unitivo’ con el espiritual Ser Intemporal, cuando Ch. Alexander se vuelve (algunos años después) filosóficamente “intemporal”, utilizando un ego minimizado (“carente” / ‘impersonal’):

<< *Una expresión que va mucho más a fondo que la palabra “exacto” es “carente de yo”.*
(...) El lugar está tan lleno de la voluntad de su hacedor que no hay cabida para su propia naturaleza. Piensa, por contraste, en la decoración de un viejo banco; pequeños corazones tallados, simples orificios practicados montaban el banco: pueden carecer de yo.
(...) En la decoración no hay nada artificial, nada forzado. El banco no pretende expresar la personalidad de su creador. Todo es tan natural que parece como si el banco mismo lo hubiera pedido y el tallista hubiese cumplido sus deseos. >>⁸¹⁵²

Es decir que, cuando el diseño “no pretende expresar la personalidad de su creador”, paradójicamente se esta ‘expresando’ la carencia de yo, relativamente equiparable aquí a la citada *muerte del sujeto*. Se requiere cierta búsqueda (del “potencial humano”, esencialmente todo un proyecto) para una consecuente realización del yo, que para la *New Age* forma parte del nuevo paradigma que incluso se manifiesta saludable, puesto que implica la “curación” del hombre ‘posmoderno’:

<< El movimiento del potencial humano es el más conocido entre los *networks* New Age. Representa uno de sus elementos psicoespirituales más característicos. (...)
El Movimiento fijaba entre sus fines principales el desarrollo de las potencialidades latentes en el hombre en su más amplia disponibilidad para acoger experiencias de integración mente-cuerpo y todas las técnicas dirigidas a la expansión de la conciencia. >>

... esta “curación” / realización del yo sucede cuando se convierte en “el hombre sin fronteras”, en el que la espiritualidad (sin religión concreta) surge naturalmente (desde el “sí mismo”):

⁸¹⁵⁰ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.107

⁸¹⁵¹ PIGEM Jordi, *Treinta caminos. Sri Aurobindo. La Aventura de la Conciencia*, Nueva Conciencia – Extra Integral n° 22, 1991, p.66

⁸¹⁵² ALEXANDER Christopher, *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.41

<< El proceso de curación del hombre moderno se basaría por ello en el potencial de la mente: (...) “Realizad vuestro yo” (...) “Usad vuestro potencial creativo”, “Convertios en el hombre sin fronteras, capaz de experimentar, con los demás, la fusión con el mundo”. El movimiento afirma que el hombre posee todo lo necesario para alcanzar en su vida la plena realización y para acceder a lo trascendente. (...) el hombre no tendría necesidad de divinidades o religiones o de una gracia exterior; él mismo poseería una naturaleza divina en lo profundo de sí mismo. >>⁸¹⁵³

Previamente Alexander clarificará el concepto vivencial del “carecer de yo”:

<< (...) aunque el viejo banco y su tallista puedan carecer de yo, esta expresión no es del todo acertada. No significa, por ejemplo, que quien lo hizo dejara fuera su persona. Formaba parte de su persona el hecho que le gustara el banco y de que quisiera tallarle corazones. Quizá lo hizo para su amada. >>

... más que des-personalizar se trataría de integrar la personalidad (ya impersonal y reflejando las “fuerzas”) en la obra, naturalmente dotada de “la cualidad sin nombre”:

<< Es perfectamente posible hacer algo que posea la cualidad sin nombre y, al mismo tiempo, refleje tu personalidad. Tu persona, tus simpatías y antipatías son, en sí mismas, fuerzas de tu jardín y éste debe reflejar esas fuerzas así como refleja las otras fuerzas que hacen crecer las hojas y trinar los pájaros. Pero si empleas la palabra “yo” para referirte al centro del carácter de una persona, la idea de hacer algo carente de yo puede dar la impresión de que quieres borrar completamente a esa persona. Este no es el significado de la expresión y (...) no es del todo acertada. >>⁸¹⁵⁴

Intentando ir más allá del yo, la *New Age* hace del “movimiento del potencial humano” un nuevo paradigma integrador del individuo con el universo:

<< El desarrollo del potencial humano y la educación para la trascendencia se buscaron por medio de numerosas disciplinas psico-espirituales. (...) se interesaban por las potencialidades y por los fenómenos comunes del universo y de cada individuo; avivaban el sentido de la vida, de la libertad y de la experiencia personal. >>

... y el “éxtasis” puede aparecer en la intersección terapéutica / espiritual del individuo y el universo, cuando “las fronteras personales se abren”:

<< (...) cuantos se dedican a estas técnicas declaran estar inundados de una nueva presencia y gracia; las fronteras personales se abren en ocasiones al éxtasis. Los primeros cursos organizados en Esalen fueron los *T-Groups*, seguidos de las nuevas terapias fundadas en los años cincuenta, como el análisis transaccional y, sobre todo, la Gestalt Therapy, introducida en Esalen por su inspirador Frederick Perls, que residió en Esalen durante algunos años. >>⁸¹⁵⁵

En esta dimensión universal pueden encontrarse términos sinónimos como “eterno”, utilizado por Alexander para clarificar la universalista “cualidad sin nombre” que caracteriza una nueva concepción más integral del proyecto, en el que las “contradicciones internas” se disuelven (al menos temporalmente):

<< Una última palabra que puede contribuir a la captación de la cualidad sin nombre es la palabra “eterno”. Todas las cosas, las personas y los lugares que poseen la cualidad sin nombre ingresan en el reino de lo eterno.

Algunos son eternos en un sentido casi literal; son tan fuertes, tan equilibrados, tan fervientemente autoconservadores, que no es fácil alterarlos: son casi imperecederos. Otros sólo alcanzan la cualidad durante un instante y luego vuelven a caer en el estado inferior, donde imperan las contradicciones internas. La palabra “eterno” describe ambos grupos, pues en el instante en que poseen esta cualidad ingresan en el reino de la verdad eterna. En ese momento en que están libres de contradicciones internas ocupan su lugar en el orden de cosas que está fuera del tiempo. >>⁸¹⁵⁶

El modo intemporal de construir que constituye la búsqueda esencial de Alexander, al proponerse por definición más allá del tiempo, parece entrar en cierta sintonía con los nuevos tiempos (también en los años 70), aquellos que preconiza la *New Age* como

⁸¹⁵³ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.80

⁸¹⁵⁴ ALEXANDER Christopher, *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.42

⁸¹⁵⁵ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.81

⁸¹⁵⁶ ALEXANDER Christopher, *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.42

nuevo paradigma y que se encuentran en *El punto crucial* difundido mística y científicamente por Capra, concepción ya expandida “en todos los campos”:

<< A finales de los años setenta fue el físico australiano Fritjof Capra, el padre espiritual más conocido de New Age, quien expuso sistemáticamente el significado de nuevo *paradigma*. En su obra *El punto crucial* escribió: “De lo que tenemos necesidad es de un nuevo “paradigma”, de una visión de la realidad; de un cambio fundamental de nuestros pensamientos, percepciones y valores. Los comienzos de este cambio, del paso de la concepción mecanicista a la concepción holística de la realidad, ya son visibles en todos los campos (...) >>⁸¹⁵⁷

Esta dimensión trascendente también incluye ‘el campo’ de la naturaleza, que desde un glosario de *diseño ecológico* aporta nuevos conceptos, dotados de cierta ‘deriva’ lingüística:

<< 5 “erres”: es un concepto que tiene cinco piedras angulares, destinadas a reducir el impacto del diseño, la fabricación y los productos sobre el medio ambiente: se trata de reducir, refabricar, reutilizar, reciclar y recubrir (la energía mediante la incineración). “Reducir” implica diseñar para emplear menos materias primas y menos energía. >>

... que se polarizan armónicamente entre la “acción global” y la “práctica a nivel local”:

<< Agenda 21: es un extenso anteproyecto destinado a iniciar una acción global. Fue redactado por los 172 gobiernos asistentes a la Cumbre de la Tierra organizada por las Naciones Unidas en Río de Janeiro, Brasil, en 1992. A menudo se interpreta y se pone en práctica a nivel local, en el seno de “planes de Agenda 21 locales”. >>⁸¹⁵⁸

Si desde la ecología se aportan nuevos conceptos / “avances científicos”, “la New Age como nuevo paradigma” hace lo propio (Ferguson y Capra):

<< (...) el concepto de nuevo paradigma se difundió por los escritos de Ferguson y de Capra, (...) Lo que inspiró a estos autores no fueron las consideraciones astrológicas, sino las nuevas posibilidades que los avances científicos abrieron al hombre y a las sociedades futuras. >>⁸¹⁵⁹

... apareciendo el mismo término paradigma (en plural) en otro contexto, en un glosario de *diseño ecológico*:

<< Sistemas de gestión ambiental (EMS): su objetivo es mejorar el rendimiento ambiental de las organizaciones de manera sistemática, integrándose con el cumplimiento de diversos requerimientos legales. (...) Sin embargo, los paradigmas nacionales de sistemas de gestión ambiental cumplen también un papel significativo, como por ejemplo el British Standard for Environmental Management, BS 7750. Existen además en la Unión Europea otros sistemas de certificación independiente, como el Sistema Comunitario de Gestión y Auditoría Medioambientales (EMAS). >>⁸¹⁶⁰

Pero el nuevo paradigma ‘por excelencia’ se propone desde la *New Age* integrando cuerpo y mística en lugares concretos que, por influencia de la India (particularmente Auroville), suelen denominarse *ashram* (con referencia al “hinduismo”) uniendo “meditación y estudio”:

<< El centro desde el que se irradió el Movimiento del potencial humano fue el Instituto Esalen cuyo fundador fue Michael Murphy. (...) Murphy, tras haber conocido experiencias con LSD y tras su búsqueda de estados alterados de conciencia, se dirigió al hinduismo, permaneció durante algún tiempo en un *ashram*, donde, entre meditación y estudio, formuló su sueño de fundar un *ashram* en California.>>

El azar incide en el lugar / proyecto espiritual, en el que el lenguaje hace converger (“lugar de encuentro”) *en modo intemporal* a los indios / hindúes:

⁸¹⁵⁷ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.27

⁸¹⁵⁸ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁸¹⁵⁹ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.26

⁸¹⁶⁰ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

<< Por una feliz casualidad, en aquel tiempo, Murphy heredó en Big Sur una granja construida en el lugar sagrado de un antiguo cementerio de la tribu india de los Esalen. (...) El sueño de Murphy no era fundar una nueva religión o escuela, sino abrir un lugar de encuentro para los diferentes elementos que habían aparecido en el contexto de la contracultura, incluyendo los que la tradición puritana americana había olvidado o reprimido: el cuerpo, el pensamiento intuitivo, el desarrollo de la conciencia y la mística.>>⁸¹⁶¹

Precisamente son los lugares sagrados y espirituales, como “cementérios” y centros de “meditación”, los que nos permiten ofrecer una contemporánea panorámica de significativos paradigmas arquitectónicos, modelos, necesariamente ejemplarizantes, que integran arquitectura, diseño, escultura y naturaleza.

El artista alemán Wolf Vostell construye en Cáceres una arquitectura conceptualmente modélica / paradigmática, en significativa sintonía actitudinal con el Panteón de Roma, con cúpula dedicada a todos los dioses en Roma y con “bóvedas” en Cáceres destinadas a una “meditación para todas las religiones”:

<< Hay artistas plásticos y soñadores que ponen en marcha la edificación o transformación de sus casas y jardines en los que vierten sus creaciones más o menos cultas, más o menos extravagantes y paradisíacas. En este sentido es muy peculiar el templo que hizo Wolf Vostell, artista alemán multimedia (Leverkusen, 1932-Berlín, 1998), en el corral posterior del interior de su casa-estudio en Malparada de Cáceres, que forma parte de un proyecto en el que un antiguo espacio de dependencias de uso rural se convertía en un lugar de homenaje y meditación para todas las religiones. >>

... aquí, en Cáceres, la tipología arquitectónica “bóvedas” / ‘cúpula’ deviene intemporalmente espiritual (incluso urbana):

<< La casa es de grandes dimensiones, con magníficas bóvedas de ladrillo encajadas en su planta baja, y se llama Palacio Topete, localizada en la calle Cerro Topete, n.º 68. Existía ya en el siglo XVI, seguramente fue ampliada y reconstruida en el siglo XVIII, y debe su nombre a Pedro Topete del Barco, un aristócrata procedente de Alcántara, propietario de la misma. Situada en pleno núcleo urbano, en una calle larga, es un edificio apaisado de dos plantas, con fachada de mampostería entre medianeras y vanos recercados de piezas de cantería. >>⁸¹⁶²

Este concepto de meditación para todas las religiones podemos encontrarlo también en un reciente *Centro de multiespiritualidad* en Boston (Northeastern University, Massachusetts, EE.UU. 1999) que tiene como objetivo de diseño:

<< (...) crear unos servicios multiconfesionales en la Northeastern University “donde las personas con diferentes orientaciones de carácter espiritual, religioso y cultural pudieran reunirse bajo un mismo techo para la plegaria y la reflexión, así como para un diálogo constructivo”. Los arquitectos destacaron el modo en que este objetivo difiere de los propios de “las convencionales salas universitarias destinadas al culto”, y “se han concebido como capillas no confesionales >>

... la negación de la identidad religiosa ‘individual’ (en cierta sintonía conceptual con la muerte del yo) deviene natural despojamiento icónico / ‘artístico’. Hemos de citar a este respecto el “Office d’A”, “reciente e innovador estudio de arquitectura” con sede en Boston, que utilizando un “espacio simple” y estético traspasa “las fronteras de la religión”:

<< (...) es decir, como espacios sagrados que no estaban destinados a ninguna religión en concreto”. Se deseaba crear un edificio que pudiera adaptarse para cubrir las necesidades de las diferentes religiones, motivo por el cual frente a un lugar despojado de signos religiosos, se prefería un local variable en el que se diese cabida a los distintos tipos de ceremonias y congregaciones.

⁸¹⁶¹ BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001, p.81

⁸¹⁶² LOZANO BARTOLOZZI María del Mar, *El templo neodada de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres)* en RAMÍREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.164

(...) los arquitectos proyectaron una estructura semejante al típico espacio simple y de gran tamaño, como era de esperar; no obstante, dotaron el interior de una gran belleza y de una atmósfera extraordinaria que traspasa las fronteras de la religión antes que ignorarla. >>⁸¹⁶³

Vostell integra el concepto de arte y devenir (que nosotros venimos asociando a la espiritualidad oriental) en el término *fluxus*, que además pasa a fundirse con la naturaleza en Malpartida:

<< Vostell vino a Malpartida de Cáceres el año 1974. Acompañado por el artista extremeño Juan José Narbón descubrió el fascinante paraje de los Barruecos a poca distancia de la población, donde, seducido por su riqueza paisajística, concibió la fundación de un Museo para obras de artistas fluxus y otros nuevos comportamientos artísticos como el land-art, que se abrió por primera vez en 1976 bajo el nombre Museo Vostell Malpartida. >>⁸¹⁶⁴

Más recientemente encontramos otro paradigma arquitectónico / espiritual en el Reino Unido, una *Casa de la fe* (Holton Lee, Dorset, Reino Unido) diseñada por Tony Fretton Architects en 2002. En la paradójica circunstancia de que el arquitecto no es practicante, podríamos encontrar ‘programáticamente’ cierta afinidad con el citado *Tratado de ateología* de Onfray, implicando también la dimensión artística (“atmósfera especial”) con la multiespiritual y que en realidad va más allá, hacia el concepto de lo ‘a-espiritual’:

<< Fretton fue recomendado por un grupo vecino de artistas para ayudar a Holton Lee a ampliar su proyecto (...) el arquitecto explica que en el pasado “las personas afirmaban que sentían cierta paz y satisfacción en los edificios que habíamos construido, además de cierta atmósfera especial”. Fretton no pertenece a ninguna religión en particular, de manera que, según sus palabras, “no podía diseñar arquitectura sacra, ya que yo mismo no soy practicante”. >>⁸¹⁶⁵

En la reconstrucción de Vostell, además de las citadas “bóvedas”, reaparece la “cúpula” como en el Panteón, pero aquí “pintada de azul” luminoso (también con ‘oculi’), en el antiguo Palacio Topete en Cáceres:

<< Después reconstruyó la zahúrda [antiguo corral o zahúrda para cerdos], que hizo cubrir con una cúpula pintada de azul, muy refulgente. Sin embargo la pared medianera del estudio de dibujos quedó pintada tan sólo de blanco con cal. Sobre ella abrió lo que el constructor llama una “almena”, un hueco rematado en curva hacia el interior que adquiriría la forma de una media luna. Se consiguió así un observatorio desde la terraza de la vivienda (...) >>⁸¹⁶⁶

Hemos de recordar al efecto el color “azul: Orden mítico”, en la espiral evolutiva de la “conciencia humana” (que venimos citando en orden y en diferentes capítulos):

<< [El proyecto de la conciencia humana](#) [Beck y Cowan, *Spiral Dynamics*]:

4. *Azul: Orden mítico*. La vida tiene un sentido, una dirección, un objetivo y un orden impuesto por un Otro todopoderoso. Este orden impone un código de conducta basado en principios absolutistas y fijos acerca de lo que está “bien” y de lo que está “mal”. El acatamiento de ese código y de esas reglas se ve recompensado, mientras que su violación, por el contrario, tiene repercusiones muy graves y duraderas. Fundamento de las *antiguas naciones*. >>⁸¹⁶⁷

⁸¹⁶³ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.74

⁸¹⁶⁴ LOZANO BARTOLOZZI María del Mar, *El templo neodadá de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.166

⁸¹⁶⁵ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.118

⁸¹⁶⁶ LOZANO BARTOLOZZI María del Mar, *El templo neodadá de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.171

⁸¹⁶⁷ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.26

En Vostell el color también tiene intencionalidad transpersonal y el azul se vuelve terminal:

<< El azul fue el color dominante en las obras que pintó Vostell durante los dos últimos años, cargadas de una poética que daba relevancia al poder sugestivo de la pintura. En cierto modo era volver, en esta última parte de su vida, al color que también había aparecido en la serie de pinturas que hiciera al venir a La Puebla de Guadalupe el año 1958, cuando, considerando que no iba a aprender más en París, (...) había decidido venir a España a visitar el Museo del Prado y analizar directamente, entre otras, las obras de Goya. De allí marchó a Guadalupe donde, junto al monasterio jerónimo con las obras que Francisco Zurbarán realizó para la sacristía, estableció su estudio y conoció a una de las maestras, Mercedes Guardado, con la que se casó en 1959. Estas obras constituyen la llamada serie “Guadalupe”. >>

... dimensión especialmente evidente al considerar que la meditación forma parte de un proyecto donde la naturaleza también participa:

<< En el interior del templo hay un comedero y bebedero circular de granito y un taburete de corcho, llamado popularmente “tajo” y “sentón”, típico del mundo rural extremeño al ser la “saca de corcho” de los alcornoques una de las fuentes de recursos más singulares del suroeste peninsular, colocado allí para sentarse a meditar sin otros ruidos que no sean los más naturales y casuales. >>⁸¹⁶⁸

“Sentarse a meditar” forma parte del proyecto de la *Casa de la fe* (2002) en Dorset, donde la multiplicidad de religiones confluye ‘naturalmente’ (a pesar de una concepción “totalmente aconfesional” del arquitecto T. Fretton) y en la que el contexto invita a la espiritual contemplación de la naturaleza:

<< “No obstante, soy capaz de proyectar un edificio en el que se pueda practicar la religión». Este sentimiento se debe, en parte, “a una cualidad ambigua”, propia de un edificio como éste. (...)

A pesar de que Holton Lee comenzó como una organización cristiana comunal, en la actualidad acoge a personas de cualquier religión. Se pretendía que el edificio fuese totalmente aconfesional y, por lo tanto, careciera de cualquier simbología religiosa, de modo que, tal y como comenta Fretton, “todo el mundo pudiese sentirse en casa”. Holton Lee, al pertenecer a una organización religiosa y contar con el apoyo de Thomas Lee y su esposa Faith, se implicó en la conservación de la naturaleza, de modo que protegió tanto las plantas locales como la fauna. La selección de árboles es una de las actividades en curso, de manera que algunos de ellos: se aprovecharon para la construcción de la sala de meditación de la Casa de la Fe. >>

... el edificio meditativo ‘comulga’ con la naturaleza / espiritual:

<< El edificio es respetuoso con el medio ambiente, puesto que lleva implícita una escasa “energía intrínseca”, es decir, la energía necesaria para producir los materiales es mínima, ya que el edificio está constituido básicamente por madera con una única pieza de acero; además, el armazón era prefabricado, de manera que la energía empleada en el transporte fue mínima. Se trata de un edificio dedicado a la memoria de Faith Lee -en inglés, Fe-, quien falleció antes de que concluyesen las obras, y en cuyo honor lleva su nombre. Asimismo, constituye un tributo tanto a la belleza como a las conexiones espirituales inspiradas en la naturaleza, que fueron elocuentemente formalizadas.>>⁸¹⁶⁹

La arquitectónica espiritualidad nos lleva del Reino Unido a la India, donde ya con anterioridad en Auroville se construye literalmente un ‘centro’ de “meditación” (“Matrimandir”), simbólica y visualmente origen del proyecto en “espiral”, que también rinde culto a la naturaleza:

<< Con casi noventa años, la “Madre” compró 22 kilómetros cuadrados de árida meseta junto a Pondicherry que albergaba varios poblados con un total de 20.000 hindúes. Se plantó más de un millón de árboles y se empezó a construir la ciudad siguiendo un audaz diseño arquitectónico que parte en espiral desde el Matrimandir, inmensa cúpula geodésica que se espera inaugurar en 1991 y que albergará en su centro una sala de meditación. >>⁸¹⁷⁰

⁸¹⁶⁸ LOZANO BARTOLOZZI María del Mar, *El templo neodada de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.172

⁸¹⁶⁹ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.121

⁸¹⁷⁰ PIGEM Jordi, *Treinta caminos. Sri Aurobindo. La Aventura de la Conciencia*, Nueva Conciencia – Extra Integral nº 22, 1991, p.66

En el caso de arquitectos occidentales de más renombre (como Utzon, arquitecto de la ópera de Sidney), también cobra un papel proyectivo muy relevante la “espiral”, en este caso dotada también de cierta búsqueda interior, incluso hacia el centro de la tierra como indica Algarin:

<< Lo que aleja ambas propuestas es la adopción de la espiral. Esta forma es la que *encaja* el museo de Wright y lo hace ordenado y a la vez orgánico, mientras su ausencia hace imprevisible y heterogéneo el recorrido por el espacio conseguido en el planteamiento de Utzon, en el que domina claramente el contenedor exterior sobre las rampas de circulación. En el Guggenheim ambos elementos son indisolubles y el punto de partida no está en ellos por separado sino en la forma de hélice que componen.>>

En cierta medida se trata de una ‘doble’ “hélice”, si entramos en la dialéctica creativa Wright - Utzon, tal como manifiesta el Fragmento de la memoria del proyecto de Museo en Silkeborg. Richard Weston: *Utzon*, (p.217):

<< La idea de Utzon es igual que la de Wright, utilizar la geometría curva para resaltar las obras expuestas: “Al contrario de una habitación cuadrada, una cueva produce una marcada impresión de encierro debido a su forma natural sin ángulos rectos. Las formas continuas como las que nos encontramos en el museo ponen de manifiesto y resaltan los lienzos cuadrados (...) También el suelo se ha incluido en este movimiento continuo, y estas formas dramáticas se ajustan asimismo a la idea de excavar el museo en la tierra.” >>⁸¹⁷¹

Si Utzon excava el museo en tierra, Manrique aprovecha para museo las burbujas volcánicas que ofrece la misma tierra y en cierta actitud de *ready made* (asistido) respecto a la naturaleza, las integra en un devenir creativo sin “proyecto previo”:

<< La casa fue construida entre 1966 y 1968. Su proceso de creación no respondió a un proyecto previo, al igual que el resto de su obra. Las formas iban fluyendo día a día aunque, en este caso, las soluciones adoptadas siempre dependieron de las características de la lava y de las cinco burbujas subterráneas, de manera que los cimientos se fijaron sobre esta estructura natural.

La imagen externa de la casa responde a una construcción de dominio horizontal en la que se articula una sucesión de cuerpos cúbicos y geométricos —siempre orientados para protegerse de los vientos alisios— con cubiertas planas o a dos aguas, (...) la casa de Manrique se camufla con el resto de las construcciones de Lanzarote ya que se acopla a los estilemas de la arquitectura vernácula. >>

La contraposición creativa interior / exterior que rinde culto a la naturaleza y a la “arquitectura tradicional”, sintoniza no obstante con la creatividad colectiva de diferentes arquitectos ‘exóticos’:

<< A través de esta referencia cultural a la arquitectura tradicional (sostenida, sobre todo, en una interpretación de los elementos constitutivos así como en la adecuada vertebración de los cuerpos integrados en la naturaleza), se pueden establecer ciertos paralelismos formales con las soluciones desarrolladas por el arquitecto cubano Ricardo Porro. En otro de los artífices del desarrollo de la modernidad de la arquitectura hispanoamericana, Rogelio Salmona, existen ciertos paralelismos con la obra de Manrique sobre la base de la interacción entre estructura arquitectónica y estructura poética por la cual las construcciones transmiten emociones desde la realidad. >>⁸¹⁷²

... incluso evidencia afinidades con otros arquitectos más conocidos, integrando también la polarización “arquitectura precolombina” y arte de vanguardia, éste particularmente interesado por una “meditación trascendental” que utiliza la “luz y el color”:

<< También en la Cuadra de San Cristóbal, en el Pedregal, en las afueras de México DF, construida por Luis Barragán entre 1945 y 1950, encontramos el mismo dispositivo en la articulación volumétrica de los cuerpos y la permanente referencia a la arquitectura precolombina tradicional, aunque los planos

⁸¹⁷¹ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.223

⁸¹⁷² GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.156

coloristas de los paramentos se asemejan, en este caso, al lenguaje pictórico del expresionismo abstracto americano, a los ejercicios de meditación trascendental en los que se conjugan el espacio, la luz y el color, desarrollados por Josef Albers o Barnett Newman, entre otros. >>⁸¹⁷³

Sin embargo, en la meditativa arquitectura de Auroville sí existe un proyecto previo, pero, en cierta sintonía con la actitud citada (César Manrique), se trabaja mediante “ensayo y error”, dejándose llevar por la naturaleza y consecuentemente ‘auto’-re/generándose un diseño ecológico:

<< Cuando los primeros pioneros de Auroville llegaron al lugar, su primera preocupación fue regenerar el entorno. No había electricidad, ni agua, ni sombra y la situación financiera tampoco era muy boyante. Gracias a una observación minuciosa y a una decidida atención al conocimiento local tradicional, poco a poco desarrollaron una estrategia para la conservación del suelo y del agua que permitió restaurar la fertilidad de la tierra. Siguiendo las curvas de nivel del terreno se construyó una red de pequeños terraplenes y zanjas llamados "bunds", junto con un conjunto de diques de tierra y balsas para la recogida de agua. Aprendiendo sobre la marcha, colaborando con la naturaleza, fueron colocando hitos en la línea divisoria de las aguas, siguiendo la topografía del terreno, y con una metodología de ensayo y error, fueron consiguiendo sus objetivos. >>⁸¹⁷⁴

Podemos observar cierto paralelismo entre la metodología de “ensayo y error” en la comunidad de Auroville y el método “colectivo / a” en el proyecto “en común” de Valparaíso, ambas en comunicación con la naturaleza y partiendo de un posicionamiento humanista / integrador heterodoxo:

<< Colectivo / a: Carácter esencial de la vida, enseñanza e investigación arquitectónicas; del funcionamiento y la propiedad de terrenos y hospederías de la Ciudad Abierta; del método proyectual y de la autoría del mismo y de la obra. El grupo suele decir "en común". >>⁸¹⁷⁵

La “comunidad modélica” de Auroville aunque situada en la India se concibe como un proyecto híbrido experimental / espiritual, ‘también’ occidental y contemporáneo. Consecuentemente se interesa por las “tecnologías alternativas”, valorando la proyectiva “reacción en cadena” para una nueva conciencia planetaria y espiritual:

<< En la actualidad residen en Auroville, además de los 20.000 tamiles originarios del lugar, unas ochocientas personas venidas prácticamente de todas las regiones del mundo, algunas de ellas realizando experiencias pioneras en educación, artesanía, tecnologías alternativas, etc. Auroville tiene algo de comunidad modélica, pero su propósito inicial –que tras veintidós años todavía perdura- va más lejos. Algún día espera reunir a 50.000 personas de todos los pueblos y creencias, trabajando juntas para trascender las limitaciones humanas, desencadenando una reacción en cadena que transforme la Tierra y forjando un salto evolutivo que lleve a nuestra especie a una nueva conciencia. >>⁸¹⁷⁶

Auroville integra el concepto de “tecnología apropiada” en el sentido de diseño ecológico que armoniza el agua y la tierra:

<< Una vez establecidos los sistemas de captación de agua y los planes de reforestación, los habitantes de Auroville comenzaron a construir su propia infraestructura. Deseosos de integrar tecnología apropiada en sus diseños, se propusieron encontrar soluciones acordes al clima local que hicieran un uso extensivo de la energía solar pasiva, les protegieran de la lluvia, redujeran el consumo de energía, utilizaran el agua de lluvia recolectada, con sistemas naturales de depuración de aguas grises y energías renovables. >>

... la tierra / ‘Tierra’, literalmente, forma parte del proyecto integrador, incluyendo como símbolo en su fundación “un puñado de tierra proveniente de 124 países”:

⁸¹⁷³ *Ibidem.*

⁸¹⁷⁴ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.40

⁸¹⁷⁵ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raul (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸¹⁷⁶ PIGEM Jordi, *Treinta caminos. Sri Aurobindo. La Aventura de la Conciencia*, Nueva Conciencia – Extra Integral nº 22, 1991, p.66

<< No fue difícil elegir el material de construcción básico, pues si algo no faltaba en el lugar era tierra. El Instituto de la Tierra de Auroville y el Centro para la Investigación Sustentable (CSR: Centre for Sustainable Research) construyeron una práctica prensa manual para hacer Bloques de Tierra Comprimida (CEB's: Compressed Earth Blocks) que se utilizan como ladrillos. La prensa es una máquina robusta, con una elevada tasa de compresión de 1,83 y una fuerza disponible de 13,5 toneladas métricas, produciendo más de 1000 bloques idénticos diarios, de altura y forma ajustables (incluyendo ladrillos huecos que ahorran material y mejoran el aislamiento térmico).>>⁸¹⁷⁷

Usan una “tecnología apropiada” con “sistemas naturales de depuración de aguas grises” que también podría formar parte de un reciente *Manual de diseño ecológico*:

<< Aguas residuales: es el agua sucia que ha sido empleada para la higiene personal o la limpieza doméstica. >>⁸¹⁷⁸

Apreciamos cierta sintonía conceptual / espiritual entre la ecológica recuperación de aguas residuales (armonizándose con ‘La Madre’ / Mirra Alfassa / Tierra) y ciertas “ruinas” próximas a la naturaleza, recuperadas por Vostell en un proyecto “dedicado a todas las religiones” y de vocación utópica (quizás incluso ‘funeraria’ para el ego):

<< Según Vostell, su voluntad fue construir sobre unos restos y ruinas de arqueología rural (que al mismo tiempo podían asimilarse a una memoria anterior que le llevaba hasta un posible espacio funerario) un lugar con un templo dedicado a todas las religiones. La cúpula era la mejor expresión del espacio sagrado, acotado, oculto desde fuera, perfecto formalmente. Expresión que nos lleva a recordar muchos sueños clásicos y románticos, como los grabados que pudo ver en la Biblioteca Nacional de París de las arquitecturas utópicas de Boullée, Delepine, Ledoux, u otros que concibieron monumentos y cenotafios recuperando formas esféricas, semiesféricas y piramidales. >>

... recordando, entre otros referentes, otro paradigmático templo anterior ya dedicado a todas las religiones, por tanto el artístico templo de Cáceres sintoniza con el Panteón, incluso a otro nivel también con el Teatro-Museo Dalí:

<< Todo ello, naturalmente, bajo la sombra del Panteón de Roma. Sin olvidar la cúpula geodésica del Teatro-Museo Dalí de Figueras. Por otro lado, este reciclado de unas ruinas tenía mucho de obra neoadá y mucho de obra vostelliana (recordemos que uno de sus primeros *happenings* fue realizado en Colonia el año 1961, cuya duración era “indefinida, mientras existan las ruinas”). El templo fue realizado por el constructor de Cáceres Valentín Pinilla en agosto del año 1996. Todo el proceso de la obra fue fotografiado por deseo expreso de Vostell, y en las fotos comprobamos cómo utilizaron los encofrados para hacer en ellos mismos el dibujo de montea. >>⁸¹⁷⁹

Entendido como ruina o peculiar reconstrucción en sintonía con el espíritu de la naturaleza, se nos presenta un ‘intemporal’ (dilatado en el tiempo como obra) proyecto suspendido entre cielo y tierra. Así el paradigmático proyecto volcánico *Roden* de Turrell a distintos niveles (‘subterráneos’) puede sintonizar con el proyecto también volcánico de Manrique (incluso con el ‘póstumo’ proyecto de Chillida para Tindaya):

<< James Turrell lleva años trabajando en la construcción (¿reconstrucción?) del cráter Roden en el Painted Desert de Arizona. Utiliza una formación natural, el cono de un volcán extinguido para crear un “lugar poderoso”. Una serie de espacios “búncers” excavados en el cráter- se llenarán de luz. (...) una invitación a redefinir nuestras nociones sobre arte, arquitectura y vida a través del simple uso y manipulación de la luz y el espacio. Será una arquitectura suspendida entre el tiempo geológico y el tiempo astronómico. (...) el cráter se convertirá en un observatorio celeste. A medio camino entre un pasado remoto y un futuro infinito, el cráter Roden nos lleva a indagar sobre su esencia: ¿está

⁸¹⁷⁷ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.41

⁸¹⁷⁸ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸¹⁷⁹ LOZANO BARTOLOZZI María del Mar, *El templo neoadá de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.171

restaurando Turrell las ruinas de un antiguo monumento natural o está creando un monumento imposible al futuro?>>⁸¹⁸⁰

Por su parte Manrique con sus cráteres / burbujas propone en casual ‘sintonía’ con Turrell (aunque sin enfatizar el valor lumínico), una inmersión (literal) en los ritmos sagrados de la naturaleza, mediando un artístico “ritual iniciático”:

<< Sumergidas en las entrañas de la naturaleza, aparecen cinco burbujas infladas por los gases solidificados del magma que entretejen caprichosamente una sucesión de espacios individualizados en perspectivas discontinuas, siempre cambiantes, que sugieren un itinerario ritual e iniciático de marcado sentido escenográfico. El carácter orgánico o sinuoso de las burbujas está guiado por el propio ritmo de la naturaleza: sólo dependen de ésta y sólo pertenecen a ella, aunque el artista le confirió otro significado más: la estrecha comunión entre el hombre que la habita y la naturaleza que la ha creado. >>⁸¹⁸¹

Si la espiritualidad se evidencia en Manrique con una casi literal “comunión” con la naturaleza, en Vostell se evidencia incentivando el culto a todas las religiones, en cualquier caso citando indirectamente al Panteón de Roma:

<< El nombre “Panteón” indica que estaba dedicado a “todos los dioses”. En la época de Adriano, esa dedicatoria acarreó una reorganización más amplia de las deidades que la de los dioses olímpicos de los primeros templos del antiguo estilo griego. La religión romana iba perdiendo confianza y se iba abriendo a las influencias externas. Además de los emperadores anteriores deificados, incluía los dioses o figuras de Oriente Medio, como el persa Mitra y el Cristo judaico. La enorme escala del Panteón y su forma circular hacían hincapié en la naturaleza abarcadora de su simbolismo teológico y político. El edificio encarnaba una visión completamente nueva de un imperio vasto y multirracia, unificado por el centralizado estado romano y vigilado por cualquier divinidad concebible. >>

... inicialmente “dedicado a todos los dioses” del vasto imperio “multirracia” y luego a “todos los mártires”, se evidencia como un lejano antecedente histórico del culto a la globalización:

<< En el 609, el Panteón se convirtió en el primer templo de Roma dedicado a uso cristiano y fue dedicado a “todos los mártires”. Todavía sigue siendo una iglesia y es probablemente el edificio religioso más antiguo que se ha utilizado sin interrupción alguna. >>⁸¹⁸²

Vostell ‘de entrada’ (artística “puerta”) intenta superar ciertos antagonismos integrando varias religiones:

<< La puerta es de hierro y cristal. El marco de 3 x 6 cm. y las pletinas que forman un aspa son de 4 x 30 centímetros. En el centro forman una estrella de David, de seis puntas, símbolo de la religión judía. Estrella que genera las líneas geométricas que configuran el diseño de toda la puerta. La cúpula, para Vostell, podría recordar también a varias religiones como la musulmana, completada por la media luna de la terraza. >>

... el “artista mesiánico” trasciende las contradicciones y, desde una “mirada ética del arte”, propone una “nueva unión metafórica” de la “fragmentación y separación” incluida la “ruptura de la relación del hombre con la naturaleza”:

<< Vostell, artista mesiánico, aspiraba a un mundo mejor, a una mirada ética del arte que debía cumplir una misión revulsiva y denunciante desde la reflexión sobre las grandes tragedias producidas por el hombre. Sobre la violencia, la violación de los Derechos Humanos, de la mujer, el racismo, la historia con todas su trágicas páginas, la ruptura de la relación del hombre con la naturaleza. Utilizó el *dé-collage* como método para analizar la constante fragmentación y separación de las distintas partes de las cosas, con las que el artista realizaba una nueva unión metafórica y a veces contradictoria de ellas. Además, con

⁸¹⁸⁰ PONTE Alessandra, *La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.110

⁸¹⁸¹ GALANTE GOMEZ Francisco, *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.157

⁸¹⁸² HUMPHREY Caroline y VITEBSKY Piers, *Arquitectura sagrada*, Debate, Barcelona, 1997, p.122

el reciclado de los restos desechados que arrastran su propia historia, de nuestra sociedad beligerante y consumista, ponía de relieve la capacidad de producir obras de arte desde el residuo. >>⁸¹⁸³

La ética mística en Vostell se aplica al “reciclado de los restos desechados” que también aparece, naturalmente, como parte fundamental de un glosario de *diseño ecológico*, con un proyecto de futuro desde el concepto de predicción de los impactos, que incide sobre el concepto anticipativo de todo proyecto:

<< Fabricación consciente del medioambiente (ECM): consiste en la aplicación de técnicas de ingeniería verde a la fabricación, posibilitando una mayor eficacia, así como una reducción de emisiones y residuos. (...)

Evaluación del impacto sobre el medioambiente (EIA): es un complejo proceso que trata de predecir y definir los impactos que podrían ejercer sobre el medioambiente determinados proyectos de los sectores privado y público antes de que éstos se lleven a la práctica, y que además se ocupa de buscar maneras de mitigar los impactos que se anticipan. >>⁸¹⁸⁴

La recuperación por parte de Vostell de la dimensión humanística y espiritual, hace que se le atribuya un seudónimo budista (iluminado-“alumbrado”), a propósito de sus proyectos en Extremadura:

<< Solamente una vuelta al sentido humanista de la civilización salvaría al hombre. Vostell, a quien José Antonio Agúndez, discípulo intelectual del artista y estudioso de sus obras, llama “alumbrado” (...), que “como un gran sacerdote da a todas sus acciones el más solemne de los rituales”, quiso, como tantos otros artistas y pensadores, levantar un monumento en su propia casa dentro de su espacio doméstico y de trabajo. >>

El proyecto de Vostell deviene introspectivo, integrando no obstante la “fuerza telúrica” (en sintonía con la *geobiología* más ancestral y también contemporánea) y transmutando como un gran sacerdote las ruinas en utopía, utilizando una luminosa “comunidad” energética:

<< Partió desde las ruinas de una construcción pobre, pero de contenido antropológico, cuyos fragmentos sirvieron así para elevar una nueva realidad simbólica que se mantiene aún sobre piedras graníticas ancestrales con una gran fuerza telúrica en el interior y en el exterior. Vostell logró su sueño, acercarse como un romántico a concebir un espacio desde el que trascender, de posible comunidad general desde la energía de la actividad mental individual, es decir, un espacio que nos llevara desde allí a la isla de la utopía. >>⁸¹⁸⁵

Pudiéndose establecer otras posibles afinidades entre el culto solar del “cuadrante solar” gigantesco que constituye el Panteón y el citado Centro multiespiritual de Boston (1999) diseñado por Office D’A, donde la luz se vuelve trascendental:

<< En este templo multiconfesional, al igual que en otros muchos de este tipo, existe una gran preocupación por la focalización y la filtración de la luz. (...) Quizás el elemento más sorprendente sea la serie de bóvedas suspendidas sobre contraventanas metálicas giratorias, con las que es posible modular la intensidad de la luz, al mismo tiempo que focalizar la estancia de acuerdo con las necesidades: hacia el este, oeste o centro. Asimismo, la luz aparece en los límites del espacio, como es común en las mezquitas e iglesias. (...) un ambiente que ayuda a traspasar el umbral para dirigirse a un acto trascendental. >>⁸¹⁸⁶

⁸¹⁸³ LOZANO BARTOLOZZI María del Mar, *El templo neodadá de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.173

⁸¹⁸⁴ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸¹⁸⁵ LOZANO BARTOLOZZI María del Mar, *El templo neodadá de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.173

⁸¹⁸⁶ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.77

La tesis de Algarin nos invita a que “volvamos al interior” y mediando Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano* (p.182) nos remite al “santuario de Todos los Dioses”:

<< “(...) me había remontado para la estructura misma del edificio a los tiempos primitivos y fabulosos de Roma, a los templos circulares de la antigua Etruria. Había querido que el santuario de Todos los Dioses reprodujera la forma del globo terrestre y de la esfera estelar, del globo donde se concentran las simientes del fuego eterno, de la esfera hueca que todo lo contiene. Era también la forma de aquellas chozas ancestrales de donde el humo de los más arcaicos hogares humanos se escapaba por un orificio practicado en lo alto.” >>

El negro orificio para el humo está conformado por “lava”, como la citada arquitectura volcánica de César (Manrique) también esférica. Además este orificio ‘negro’ también sirve recíprocamente como “cuadrante solar” en devenir, subrayando Yourcenar como el Panteón de Roma, aparece también dotado de cualidades cromáticas entre el negro (como la lava volcánica de Manrique) y el azul / cielo (como Vostell o el sol y la luna de Chillida en el cielo de Tindaya):

<< “La cúpula, construida con una lava dura y liviana que parecía participar todavía del movimiento ascendente de las llamas, comunicaba con el cielo por un gran agujero alternativamente negro y azul. El templo, abierto y secreto, estaba concebido como un cuadrante solar. Las horas girarían en el centro del pavimento cuidadosamente pulido por artesanos griegos; el disco del día reposaría allí como un escudo de oro; la lluvia depositaría un charco puro; la plegaría escaparía como una humareda hacia ese vacío donde situamos a los dioses.” >>⁸¹⁸⁷

... y mediante una licencia ‘poética’ nos permitimos ‘derivar’ complementariamente del color “azul” (incluyendo la paradigmática “Costa Azul”) por la espiral evolutiva transpersonal, en la que “el yo ‘escapa’ de la ‘mentalidad azul del rebaño”, hasta el “naranja” valorado por “El proyecto de la conciencia humana” de Wilber en el que referencia la *Spiral Dynamics* de Beck y Cowan:

<< 5. Naranja: *Logro científico*. En esta ola, el yo "escapa" de la "mentalidad azul del rebaño" y busca la verdad y el significado en términos individuales. Es un nivel hipotético-deductivo, experimental, objetivo, mecánico y operativo (o, lo que es lo mismo, científico). El mundo se presenta como una maquinaria racional bien engrasada que funciona siguiendo leyes naturales que pueden ser aprendidas, dominadas y manipuladas en propio beneficio. (...) Alianzas comerciales y explotación de los recursos de la Tierra en beneficio propio. Fundamento de las *sociedades de estados*. Se halla presente en la Ilustración, (...) Wall Street, la Costa Azul, la clase media emergente de todo el mundo, la industria de la moda y de la cosmética, la búsqueda del triunfo, el colonialismo, la guerra fría, el materialismo y el liberalismo centrado en uno mismo. (30% de la población y 50% del poder.) >>⁸¹⁸⁸

Sorprendentemente en el interior constructivo e invisible del Panteón de Roma, podemos encontrar antecedentes del material volcánico / “piedra pómez” (incluso con afinidad formal esférica) del citado proyecto de Manrique:

<< En la argamasa hay una gradación muy cuidadosa de las *caementa*; se utiliza travertino en los cimientos, capas alternas de travertino y toba en el tambor y sólo toba amarilla muy ligera y piedra pómez en la zona de la clave de la cúpula. Aquí el grosor del muro se ha reducido a cinco pies. >>⁸¹⁸⁹

⁸¹⁸⁷ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.57

⁸¹⁸⁸ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.27

⁸¹⁸⁹ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.55

... este material aparece organizado como pseudo-esfericas cuevas y burbujas volcánicas en la natural arquitectura ‘encontrada’ de Manrique que deviene “proyecto vital” y “obra de arte total”:

<< A partir de 1966, cuando el artista se establece de manera definitiva en Lanzarote hasta su fatídica muerte en accidente automovilístico en 1992 (...) Manrique desarrolló un proyecto ambiental de gran alcance cuya utopía se sostuvo en la metáfora del Jardín; un proyecto vital y utópico de aquel modelo inagotable del mítico jardín del Edén, el viejo sueño de la humanidad de una vida en armonía con la naturaleza (...) Agraciado por (...) una visión espiritual y trascendente (...) Manrique describió una nueva isla de fantasía y ensueño, en la que protagonizó una obra de “arte total” con materiales encontrados que con frecuencia constituían referentes culturales del lugar. >>

... y, como en el citado proyecto Auroville, consigue “implicar a todo un pueblo”, en su artística “visión espiritual y trascendente”:

<< Una labor de evidente entropía, en la que prevaleció la voluntad plástica, capaz de implicar a todo un pueblo que siempre agradeció la generosidad de Manrique, pues el artista fue capaz de transformar la desahuciada imagen del paisaje en una isla de gran prosperidad económica. (...) Creó arquitecturas desbordantes de fantasía, consagradas en materiales y en formas naturales sorprendidas en estructuras de cuevas, burbujas volcánicas, laberintos... producidas y formateadas por el magma “láxico” de las impresionantes erupciones volcánicas. >>⁸¹⁹⁰

También el Panteón de Roma genera “calma” y ‘meditación’, integrando los colores de la totalidad (en este caso imperial):

<< El interior es un espacio sin punto focal, proporcionando al visitante la sensación de inmensidad y de gran calma. (...) El suelo estaba pavimentado con una cuadrícula de mármoles y granitos de diferentes colores, traídos de todos los rincones del imperio romano. >>⁸¹⁹¹

Mármoles y granitos traídos de todo el imperio romano que, en su trasfondo conceptual, encontramos equiparables a la tierra fundacional utilizada en Auroville, que fue traída de múltiples lugares del planeta (“un puñado de tierra proveniente de 124 países”). Así podríamos ‘emparentar’ dos lugares dedicados a la totalidad espiritual, configurada arquitectónicamente por la esfericidad:

<< El “Matrimandir” (nombre dado al templo en memoria de la “Madre”, compañera de Aurobindo y comadrona de la idea de Auroville) deviene del lugar de explosión y de recomposición de las funciones urbanas y del universo de la consciencia: su emergencia figurativa (se trata de un esferoide de 30 metros de diámetro, recubierto de pan de oro, oscilantes como pétalos, posado sobre un cráter lleno de agua) haciendo de *polo de atracción* del espacio circundante, su impacto violento con la luz lo aísla del plano terrestre; >>

Introspectivamente la “espiral” evolutiva de Auroville (en cierta afinidad con la Spiral Dynamics de Beck y Cowan) proviene del centro del subsuelo, donde aparece la naturaleza en un cráter con agua y colores que, en cierto sentido, ‘sintonizaría’ con Turrell y Manrique:

<< mientras que en el interior, un movimiento ascendente en espiral proveniente del centro del subsuelo) pone en comunicación al peregrino (a través de una serie de “cámaras de descompresión” de diferentes colores, simbolizando los diferentes estados de conciencia) con el cielo y con el Absoluto, relacionando aquí a un nivel armónico toda la energía absorbida anteriormente. >>⁸¹⁹²

Recordemos que esta “mini-galaxia” de Auroville aparece valorada en una revista (de vanguardia histórica) que se define disciplinariamente plural desde su misma denominación en portada ‘multicolor’: *Domus –architettura – arrendamento – arte*.

⁸¹⁹⁰ GALANTE GOMEZ Francisco, *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.154

⁸¹⁹¹ HUMPHREY Caroline y VITEBSKY Piers, *Arquitectura sagrada*, Debate, Barcelona, 1997, p.123

⁸¹⁹² LICCIARDELLO Nicola, *Auroville en India*, Domus 556, marzo 1976, p.22

Por otra parte el *proyecto de la conciencia humana* (Beck y Cowan, *Spiral Dynamics*) propone ‘otra’ espiral dinámica organizada por colores en cuyo grado 6 aparece el “verde”, implicando un “yo sensible”, incluso para con la ecología:

<< 6. Verde: *El yo sensible*. Centrado en la comunidad, en la relación entre los seres humanos, en las redes y en la sensibilidad ecológica. El espíritu humano debe ser liberado de la codicia, del dogma y de la división; (...) respeto y cuidado por la tierra, Gaia y la vida. (...) Yo permeable y relacional centrado en redes. (...) Fundamento de las *comunidades de valor* (agrupaciones libremente elegidas basadas en sentimientos compartidos). (...) Presta atención a la espiritualidad, la armonía y el enriquecimiento del potencial humano. Fuertemente igualitario, antijerárquico, centrado en valores plurales, en la construcción social de la realidad, en la diversidad, el multiculturalismo y la relativización de los valores, una visión del mundo a la que habitualmente se conoce con el nombre de *relativismo pluralista*. Subjetivo y centrado en el pensamiento no lineal; fomenta la cordialidad, la sensibilidad, el respeto y el cuidado por la Tierra y por todos sus habitantes. >>

... Wilber señala que este “Verde: El yo sensible” “se halla presente”:

<< en la ecología profunda, el postmodernismo, (...) la psicología humanista, la teología de la liberación, el Consejo Mundial de las Iglesias, Greenpeace, los derechos de los animales, el eco-feminismo, el postcolonialismo, Foucault / Derrida, lo políticamente correcto, los movimientos en pro de la diversidad, los derechos humanos y la ecopsicología. (10% de la población y 15% del poder.) >>⁸¹⁹³

... y en estas reflexiones sobre las “comunidades de valor” donde se “presta atención a la espiritualidad” aparece Auroville, dotada de un enorme y comunitario “cuenco esférico” de ‘culto’ solar (entre la ecología y la tecnología), que concilia la “energía renovable” con la espiritual y que formalmente podría considerarse recíproco (cóncavo / convexo y exterior / interior) al Panteón:

<< Uno de los más exitosos proyectos en tecnología solar ha sido la Cocina Solar comunitaria. Se trata de un concentrador solar construido como un cuenco esférico, de 15 m. de diámetro, y que genera suficiente vapor como para cocinar alimentos para 2000 personas. Está hecho de segmentos de ferrocemento prefabricados, cubiertos por dentro, de manera muy precisa, con 11.000 pequeños espejos, lo que lo hace más barato y sencillo de mantener. El receptor de calor es un cilindro de 4 metros que se mantiene centrado en el foco con un sistema de rastreo computerizado. >>⁸¹⁹⁴

... por tanto Auroville insiste en su apuesta eco-tecnológica “inteligente”

<< Productos inteligentes: son aquellos que llevan incorporados sensores para controlar la función del producto automáticamente, o para informar al usuario de las condiciones en las que se encuentra el producto. >>

... que naturalmente aparece en un glosario de *diseño ecológico*, una concepción que se evidencia afín con el ‘inteligente’ concepto de sostenibilidad que surgió hace ya algunos años:

<< Sostenible: es un adjetivo que se aplica a entidades y asuntos diversos, que pueden ser ciudades, desarrollo, negocios, comunidades y habitats. Significa que el asunto del que se está hablando puede persistir durante un largo período en el futuro.

Desarrollo sostenible: la definición de este concepto que se cita con más frecuencia es la que la Comisión Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo, presidida por Gro Harlem Brundtland, el primer presidente noruego, publicó en el informe “Our Common Future” en 1987. Según esa definición, un desarrollo sostenible es aquel que cumple las necesidades del presente sin poner en peligro la capacidad de las generaciones futuras de satisfacer sus propias necesidades. >>⁸¹⁹⁵

Como en Auroville, también en el *Centro multiespiritual* de Boston (diseñado por Office D’A en 1999) se interesan por el sol, aquí más sutilmente y particularmente

⁸¹⁹³ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.28

⁸¹⁹⁴ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.42

⁸¹⁹⁵ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.341

valorado en la “sala principal”, funcionalmente rodeada de otras estancias mediadoras sin “connotaciones de una religión concreta”:

<< Dos antesalas “actúan como mediadores y puntos de encuentro para los distintos grupos de fieles”, al mismo tiempo que cumplen la función de sala de reunión, de pequeña biblioteca donde se pueden guardar los “útiles sagrados y ceremoniales” y de estancia donde los usuarios de las mezquitas y sinagogas pueden realizar las imprescindibles abluciones. Ninguna de estas estancias presenta connotaciones de una religión concreta y todas ellas están pensadas para cumplir diversas funciones, de modo que el foco más importante de la función religiosa se halla en la sala principal. >>

Aquí el culto solar / ecológico deviene “conciencia estética”, para modular la luz y el color valorando el vacío (aparente):

<< La luminosidad tiene su origen en los paneles de cristal esmerilado, en los que la luz se hace incidir por la parte posterior con el fin de conseguir un suave y agradable bienestar. Es posible modular la luz para conseguir distintos efectos. El pavimento es de madera de cerezo brasileño, material que también se emplea en otros elementos de la sala. Gracias al color y al brillo, se hacen patentes cierta intensidad y conciencia estética. No se trata de una estancia vacía, sino que, al contrario, es un espacio interesante e íntimo. >>⁸¹⁹⁶

Aunque esta multiespiritualidad no utiliza un color concreto, cuando reconsideramos el “verde” en la espiral evolutiva transpersonal (Beck y Cowan, *Spiral Dynamics*) podemos observar que no es indicativo exclusivo de ecología, pues también el “yo sensible” incide sobre la “salud global”:

<< 6. *Verde: El yo sensible*. Con la actualización del meme verde, la conciencia humana experimenta un verdadero salto cuántico hacia "el pensamiento de segundo grado", un salto que Clare Graves califica de "avance trascendental" que permite "llegar a profundidades de significado anteriormente insondables". (...) con la emergencia de la conciencia del segundo grado, el ser humano puede pensar *tanto* vertical *como* horizontalmente (utilizando tanto las jerarquías como las heterarquías), con lo cual *puede abarcar*, por vez primera, *el espectro completo del desarrollo interno* y advertir la importancia crucial que tiene cada nivel, cada meme y cada ola en la salud global de todo el proceso espiral del desarrollo. >>

... así, en el “proyecto de la conciencia humana” y mediando el “verde” referente, la integración (“trasciende e incluye”) sucede naturalmente (incluso con ejemplificación científica):

<< (...) cada ola superior "trasciende e incluye" a sus predecesoras, lo cual quiere decir que va más allá de ellas (las trasciende), al tiempo que las engloba en su misma estructura (las incluye). Una célula, por ejemplo, trasciende pero incluye a las moléculas que, a su vez, trascienden pero incluyen a los átomos. Decir que una molécula trasciende a un átomo no es decir que las moléculas odian a los átomos, sino que los aman, los incluyen en su propio entramado, los abrazan, no los marginan. Por ello cada ola de la existencia constituye un ingrediente esencial de todas las olas subsiguientes, y todas deben ser, en consecuencia, adecuadamente respetadas e incluidas. >>

... y la ola ‘verde’ deviene oleadas cromáticas integradas en un estimulante (“reactivada en respuesta a...”) proyecto evolutivo transpersonal:

<< (...) cada una de las olas puede verse activada o reactivada en respuesta a las distintas circunstancias que nos depara la vida. Así, las situaciones de emergencia estimulan los impulsos rojos del poder; el caos reactiva el meme azul del orden; la búsqueda de un nuevo trabajo incentiva los impulsos naranja del logro y el matrimonio y la amistad pone en marcha el meme verde de la intimidad. Todos los memes, pues, aportan algo sumamente importante. >>⁸¹⁹⁷

Recíprocamente la “salud global” del “verde” de la espiral transpersonal aparece integrada como parte del glosario de *diseño ecológico*, que nos previene sobre la “naturaleza tóxica o peligrosa”:

<< Solución de final de tubo (EoP): es otro término con el que se designa el control de la polución en donde toda sustancia de naturaleza tóxica o peligrosa que haya sido generada como emisión en los

⁸¹⁹⁶ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.77

⁸¹⁹⁷ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, p.29

procesos de fabricación, se trata o neutraliza antes de ser liberada de nuevo en el medioambiente. El objetivo es diseñar para corregir o minimizar un problema. >>⁸¹⁹⁸

Apreciándose el término ecológico de “tecnología apropiada” como sinónimo de sostenibilidad, que aparece en Auroville asociado a un material tan contemporáneo como el “ferrocemento”, aplicado a elementos funcionales:

<< Tecnología apropiada: Además de la construcción con tierra, Auroville ha desarrollado con gran éxito el uso del ferrocemento. Esta técnica consiste en el uso de una delgada capa de mortero que se aplica sobre una malla metálica de acero que sirve de refuerzo. Aunque no se trata de una verdadera solución sustentable, ha resultado ser un material de construcción muy eficiente, barato, adaptable, fuerte, resistente y muy sencillo de utilizar. En Auroville, el ferrocemento se utiliza principalmente para los tanques de agua, letrinas, materiales para tejados y plantas de biogás. >>⁸¹⁹⁹

Mientras que en el glosario del *ecodiseño* se insiste sobre el concepto de sostenibilidad a varios niveles proyectivos:

<< Diseño de producto sostenible (SPD): se trata de una filosofía y práctica de diseño donde los productos contribuyen al bienestar social y económico, producen una ínfima cantidad de impactos ambientales y pueden obtenerse a partir de una base de recursos sostenibles. Este concepto ejemplifica la práctica del diseño ecológico, que presta la debida atención a los factores ambientales, éticos y sociales, incorporando además aspectos económicos y estimaciones sobre la disponibilidad de cada recurso en relación con una producción sostenible. (...)

Productos sostenibles: satisfacen las necesidades humanas sin agotar recursos naturales o hechos por el hombre, sin atentar contra la capacidad de carga de los ecosistemas, y sin restringir la posibilidad de elección de las generaciones presentes o futuras. >>⁸²⁰⁰

Auroville se proclama sostenible a varios niveles, manifestando un modélico “equilibrio ecológico, social y espiritual”, entre el proyecto utópico y la obra (con “imperfecciones”) entendida como “laboratorio” vital, presuponiendo ...:

<< Una ciudad que la Tierra necesita: El alcance de la visión desarrollada por Auroville y el trabajo realizado hasta ahora es ciertamente impresionante. En muchos aspectos se trata sin duda de una verdadera comunidad sustentable. (...) Auroville no es una utopía. Es como un hermoso sueño que se está haciendo realidad. Es un reflejo microscópico de todos los desafíos a los que se enfrenta la India y, por extensión, el mundo entero, plagado de imperfecciones y problemas de difícil solución (...)

Auroville aspira a ser un modelo para una forma de vida de bajo impacto, demostrando con los hechos que podemos trabajar juntos para restaurar nuestro equilibrio ecológico, social y espiritual. (...) Auroville es un experimento permanente, un centro de investigación para la búsqueda de soluciones prácticas y positivas. Auroville es un laboratorio vivo comprometido con la búsqueda de un futuro sostenible. >>⁸²⁰¹

Desde el *ecodiseño* también se proclama el concepto de equilibrio como sinónimo de sostenibilidad integrada dentro de otros términos lingüísticos:

<< Capacidad de carga: es una cantidad finita (x) que equivale a las fuentes del ecosistema en una región definida, como pueda ser una localidad, un habitat, una región, una nación o el planeta. Una determinada capacidad de carga puede sustentar a una población finita de organismos. Las poblaciones estables que están en armonía con la capacidad de carga son sostenibles, pero un crecimiento de la población excesivo puede acarrear una disminución repentina o una reducción permanente de la capacidad de carga. >>⁸²⁰²

... y el lenguaje / “palabra” más allá de la estética o de la intelectualidad, también forma parte de la génesis conceptual-vital de la Escuela de Valparaíso:

⁸¹⁹⁸ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸¹⁹⁹ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.41

⁸²⁰⁰ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.341

⁸²⁰¹ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.43

⁸²⁰² FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

<< Palabra: "En el principio era el Verbo"... El origen de la forma radica en la palabra como instrumento de sentido, no en la pura plástica, no sólo en ideas o análisis. >>⁸²⁰³

Pudiéndose apreciar que en Auroville también se da un lenguaje poético fundacional (en el 'agitado' 1968) incluido en "su génesis" humanística:

<< Auroville, o villa de la Aurora -"Recipiente de una Humanidad Nueva"- toma su nombre de Sri Aurobindo, filósofo-ensayista del Sur de la India, fundador del ashram de Pondichéry. En este lugar, en las costas del océano Índico, el 28 de febrero de 1968, jóvenes de todo el mundo han vertido en una urna en forma de loto un puñado de tierra proveniente de 124 países: así nació Auroville. Su fortuna no se debe tanto a su clima (templado-tropical), ni a su suelo (sobre todo arcilloso, con palmeras y donde el agua se encuentra a 20 m. de profundidad), sino en el acto mismo de su fundación, de su génesis. >>⁸²⁰⁴

Incluso en la génesis lingüística de la Escuela Valparaíso la palabra deviene "poesía", en su programático glosario:

<< Poesía: Destilado último de la palabra, deviene el elemento co-generador de su Arquitectura. Como tradición de las concepciones del grupo, simbolistas, surrealistas... Parten de que la condición humana es poética. >>⁸²⁰⁵

La palabra multiplica los idiomas compartidos, haciéndose 'manifiesto' y proyectivo paradigma "internacional" 'tecno-espiritual' en Auroville:

<< Auroville, en efecto, no ha sido promovida y financiada solamente por el ashram de Pondichéry, también por el gobierno indio, por la UNESCO (por su valor como *estructura educativa*) y por algunos gobiernos europeos, pero sobre todo por las fuerzas de todos los que han elegido trabajar en su construcción. Su carácter y su destino *internacional* son de origen *místico y espiritual*, enraizado en la historia y en la sociedad local y la joven aportación de *tecnologías occidentales "alternativas"* hace que Auroville se distinga entre las "utopías" clásicas de ciudades ideales que de numerosas "comunidades" surgidas en USA y por tanto de parte de "outsiders". >>⁸²⁰⁶

Otro "manifiesto" más reciente aparece desde la disciplina del diseño, aquel más sensible al cambio de paradigma ("momento histórico") y que también mira proyectivamente al "mundo futuro", interesándose por "esa chispa" (luz espiritual o no) "que activará nuestra propia conciencia del mundo":

<< En este libro -que es un manifiesto más que un ensayo- encontraremos ideas e impresiones que se proponen convertir en crucial y decisivo un momento histórico difícil de interpretar, una serie de estímulos para que personas, asociaciones y empresas vivan ese momento como una ocasión irrepetible de crecimiento social y para que puedan encontrar en el mundo futuro, en las personas que participarán en él, en sus propuestas y en su sensibilidad, esa chispa que activará nuestra propia conciencia del mundo que nos rodea y de su lógica de funcionamiento. >>⁸²⁰⁷

Este "manifiesto" del diseño propone una nueva *estrategia* fecundadora, dotada de la 'exótica poética' *del colibrí*, que evidencia una inspiración en la naturaleza y que apunta hacia un equilibrio global / local (*genius loci*):

<< Un colibrí revolotea entre nosotros. Y con sus alas prodigiosas, que baten cien veces por segundo, está dispuesto a polinizar nuestras vidas y nuestras mentes, generando nuevas ideas y nuevos proyectos. (...) El colibrí -lo veremos más adelante- tiene que ver mucho con la globalización y su antídoto: la revancha y la recuperación del *genius loci* como expresión auténtica de un talento propio de lugares y

⁸²⁰³ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raúl (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²⁰⁴ LICCIARDELLO Nicola, *Auroville en India*, Domus 556, marzo 1976, p.22

⁸²⁰⁵ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raúl (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²⁰⁶ LICCIARDELLO Nicola, *Auroville en India*, Domus 556, marzo 1976, p.22

⁸²⁰⁷ MORACE Francesco, *La estrategia del colibrí. La globalización y su antídoto*, Editorial Experimenta, Madrid, 2009, contraportada

personas que muestra su imprevisible vitalidad, precisamente en el momento que parecía que iba a esfumarse para siempre bajo el mazazo inexorable de la globalización económica y financiera, o del terrorismo y la guerra. >>⁸²⁰⁸

En el ‘exótico’ glosario de Valparaíso la poesía fundacional se hace “acto” sagrado y público, desde el proyecto (energía) a la obra (material):

<< Acto poético: Ninguna obra se realiza sin un "acto fundante", dice Alberto Cruz. Para el grupo, la poesía es su principio vital e intelectual. Así, realizarán toda una serie de actos poéticos públicos — llamados *phalènes*. >>⁸²⁰⁹

En el ‘espíritu’ del Panteón de Roma dedicado a todos los dioses, como actualmente desde Auroville (en la India contemporánea) se propone una religión integradora de ‘todas’ las culturas, compartiendo aquella “filosofía perenne” concebida en Occidente (Leibniz) y Oriente (Aurobindo):

<< (...) la postura de Vidya Nivas Mishra en lo que concierne a un dialogo entre culturas es esencialmente optimista al afirmar (...) la posibilidad real de este diálogo. Para Mishra el diálogo es posible debido a la existencia de una corriente de pensamiento perennialista en la tradición india. Mishra invoca directamente el famoso concepto acuñado por Leibniz de *filosofía perenne* y entiende que a través de ella se abren vías de comunicación entre culturas diferentes. El concepto de filosofía perenne encuentra correlato en el concepto indio de *sanatanadharma*, el *dharma* eterno, que cobra especial relevancia en una serie de pensadores indios pertenecientes ya a la modernidad como Vivekananda, Aurobindo, Radhakrishnan, etc. Este concepto postula la unidad trascendental de todas las religiones, y por ende de todas las culturas, y la existencia de una religiosidad eterna y universal basada en principios generales cuya validez perdura en todo tiempo y lugar. >>⁸²¹⁰

Desde la psicología “transpersonal” occidental se reconocen diferentes maestros y poetas orientales, entre los que destaca la concepción “integral” de Aurobindo, valorada como una gran contribución a la construcción (proyecto-obra) de un nuevo paradigma (más allá de la *colisión de paradigmas*), que naturalmente deviene “trascendental”:

<< Las aportaciones de maestros y poetas tales como: Rabindranath Tagore, Mahatma Gandhi, Jawaharlal Nehru y Vinoba Bhave, así como Sri Aurobindo —quien subraya la estructura integral de la psique humana— enriquecen (...) la psicología occidental contemporánea. Entre las aportaciones más relevantes se encuentran las propuestas por Sri Aurobindo, quien plantea una reestructuración de las prioridades de la conciencia y de los valores, y sostiene que los elementos psico-sociales y el potencial humano necesitan ser actualizados en un equilibrio delicado de la razón, la libido sexual y la energía del ser transpersonal, para así llegar a la realización de la dimensión trascendental. >>⁸²¹¹

Esta ‘integración’ de *paradigmas* sintoniza con un “enfoque holístico” manifiesto en el glosario de *diseño ecológico*:

<< Ecología industrial: es un enfoque holístico que considera la interacción entre el sistema natural, el económico y el industrial. También se denomina metabolismo industrial. >>⁸²¹²

Auroville también se manifiesta “holística” y con saludable sostenibilidad:

<< Raven Lefay ha pasado cuatro meses en India, viviendo y enseñando sostenibilidad dentro del programa educativo de Living Routes. Es licenciada en Cultura, Ecología y Comunidad Sostenible por el New College de California, y master en Educación Ecológica por el Schumacher College, en Devon. Sus

⁸²⁰⁸ *Op. cit.* p.9

⁸²⁰⁹ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPÀ Raúl (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²¹⁰ PUJOL Oscar, *Introducción* en ARGULLOL Rafael y MISHRA Vidya Nivas, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, Siruela, Madrid, 2004, p.25

⁸²¹¹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.107

⁸²¹² FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

pasiones son la permacultura, la salud holística y la espiritualidad basada en la tierra. Vive actualmente en una zona natural en West Penwith, Cornwall, donde trabaja activamente como miembro de la comunidad local y en grupos de sostenibilidad. Lleva con su compañero una granja de producción ecológica de leche. >>⁸²¹³

A partir de una sutil concepción de “ecología mental” Auroville se proyectó desde un “Centro” con mayúsculas, que funciona como lugar de reencuentro público (“partir” / “volver” en circularidad no viciosa), a modo de ágora “clásica”:

<< Ecología mental: El tejido social de Auroville se entiende a medida que se transmite la “ecología mental” de los aurovilianos, cuyo “imperativo” es comenzar a trabajar a partir del Centro y volver siempre al Centro, para que las pulsaciones de la “galaxia” sean armónicas. Por consiguiente, la educación del “territorio humano” interior y del “territorio físico” del entorno constituyen un solo y único proceso de desarrollo, un proceso que expresa la aptitud de un organismo joven a la readaptación continua y a la reformulación de sus objetivos en vista a un equilibrio interno y colectivo más que de una simple voluntad de construir. >>

El “equilibrio” (partiendo de “indígenas” y “occidentales”) surge naturalmente a nivel “interno y colectivo”. También la “valoración clásica del suelo” se equilibra con la “valoración biodinámica”, pero también la “autosuficiencia de Auroville” se abre colectivamente a la “economía comunitaria” y a la “galaxia” incluso:

<< El conjunto del territorio (doce poblaciones indígenas tamiles, alrededor de dos mil personas, con su ciclo económico completo, templos en construcción, y alrededor de 500 occidentales trabajando en diferentes micro-comunidades) sometidos a diferentes intervenciones: de la valoración “clásica” del suelo (reforestación extensiva de árboles frutales o de utilización inmediata –palmeras, cocoteros, azúcar, mango, cacahuete, algodón, etc.-, regeneración del suelo, bancales, prevención de erosiones) a la valoración “biodinámica” del suelo (invernaderos, jardines experimentales, cultivo de algas, etc.) a la introducción de casas de labranza, de molinos de viento para la producción del cemento, de baterías solares, de una central electrónica y de pequeños talleres artesanales (papel, incienso, poliéster) cuyos productos son reciclados en la economía comunitaria general en función de la *autosuficiencia de Auroville*. Pero lo que resulta más relevante de estas experiencias son los diferentes aspectos de la *nueva cultura* nacida del reencuentro entre jóvenes occidentales y antiguos descendientes de los “dravidianos”.>>⁸²¹⁴

... Auroville se presenta como lugar de encuentro a modo de ágora, que casualmente es el término preciso que se utiliza en el glosario de la Escuela de Valparaíso, como paradigma del proyecto colectivo:

<< Ágora: Lugar físico donde se realizan las reuniones más importantes del grupo. La reunión como tal.>>⁸²¹⁵

El “ciclo comunitario” de Auroville se establece en paralelismo entre “hábitat” y “terreno humano”, que además pone también en paralelo cierta geometría (tradición histórica de la geometría sagrada) con “materiales autóctonos”, siempre en armonía con la naturaleza de un hábitat de ‘ego’ minimizado (“camufla la presencia”):

<< La dimensión del hábitat (...) se desarrolla paralelamente a este recorrido de formación y de información sobre el terreno humano. (...) aquí el empleo de materiales autóctonos (troncos de bambú, ramas de palmera, ‘pelos’ de nuez de coco) a menudo dispuestos en modulación geométrica (triángulo, hexágono, tetraedro, poliedro) camufla la presencia del hábitat en el seno del paisaje indio tropical, todo en exaltación de la función de receptividad calmada y de fraternización con la población tamil y expresando igualmente la *movilidad del sistema*: *guarderías, cantinas comunes y casas-cabañas* – que adoptan estos modelos – sirven así para satisfacer las exigencias inmediatas del ciclo comunitario. >>⁸²¹⁶

⁸²¹³ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.43

⁸²¹⁴ LICCIARDELLO Nicola, *Auroville en India*, Domus 556, marzo 1976, p.22

⁸²¹⁵ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raúl (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²¹⁶ LICCIARDELLO Nicola, *Auroville en India*, Domus 556, marzo 1976, p.22

Una concepción antagónica a esta “receptividad calmada” se delata desde el *diseño ecológico* mediante el ‘orgullosa’ (egótico / artificioso) término “tecnosfera”:

<< Tecnosfera: está formada por los componentes y materiales sintéticos y compuestos que la invención humana ha creado reorganizando y combinando los componentes y materiales de la biosfera, la geosfera y la atmósfera. Los auténticos materiales de la tecnosfera no pueden volver a acceder a la biosfera sólo mediante el proceso de la biodegradación. Los polímeros sintéticos, como por ejemplo el plástico, son ejemplos típicos de este tipo de materiales. >>⁸²¹⁷

En Auroville se realiza un manifiesto explícito por la “paz”, la “arquitectura lúdica” y la *educación por el arte* (literal título del paradigmático texto de Herbert Read) para el “advenimiento (...) de una nueva era” (ya en este artículo de 1976):

<< (...) Auroville subraya su conquista de la paz en ciertos episodios de búsqueda arquitectónica autónoma (construcciones siempre en ladrillos, apenas disimulados por el revestimiento) o la libertad formal, se expresan por la fantasía ‘naif’ o por la simplicidad geométrica, la sobriedad de los interiores y la plasticidad intensa – puesta en evidencia por la escala reducida – multiplican la resonancia figurativa, realizando el valor “utópico” de “*educar por el arte*”. Mientras que la lectura inmediata, exterior, de estas arquitecturas es negación, sobrepasando el contexto físico, símbolo del advenimiento (¿benigno?) de una nueva era, en el interior de la familiaridad cotidiana que profesan a su mirada los niños y los docentes de Auroville – tanto tamiles como occidentales – reorientando en sentido lúdico las pulsiones hacia el futuro y la necesidad de aprender. >>

... proyecto que también cuenta con la naturaleza del “viento, la luz y el cielo”, todo orientado hacia la consecución de un niño nuevo (también como hemos visto objetivo de Oteiza más allá de la escultura) que cuenta con escuelas diversificadas, incluso estéticamente:

<< La “Last School”, escuela de danza y música, tiene un techo en poliéster que recuerda un tema islámico, que en la Escuela de las Ciencias, son pirámides muy chatas, en la Escuela elemental, una elipse, la ligereza de las partes superiores y un juego de concavidades que animan el espacio –siempre unitario- creando una comunicación perceptiva entre los diferentes grupos que trabajan en el interior, y una comunicación también con el viento, la luz, el cielo. >>⁸²¹⁸

... y, para que también exista un futuro para el niño, la comunicación ‘suprema’ con “el cielo” deviene “atmósfera” concreta en el *diseño ecológico*. Esta concepción del planeta implica conceptos integrados como “biosfera”, (geosfera o litosfera) que permiten escribir “Tierra” con mayúscula:

<< Atmósfera: alude a los gases situados en la superficie de la Tierra y por encima de ella. Está formada, entre otros gases, por oxígeno, nitrógeno, dióxido de carbono, metano y ozono. (...)
Biosfera: es el término que designa los componentes vivos del mundo que tienen las siete características de la vida; esto es: movimiento, alimentación, respiración, excreción, crecimiento, reproducción y sensibilidad. >>⁸²¹⁹

... esta esfera de vida puede resonar (“eco”) en una paradigmática, por fundacional, “Esfera de Deborah y Bob”:

<< La ligera envoltura, abierta a las imperceptibles variaciones del silencio de los campos, se reencuentra en la Esfera de Deborah y Bob, los dos primeros pioneros americanos de Auroville. Suspendida de dos palmeras, con un plano diametral horizontal está también fijada a dos columnas, esta estructura reticular medio transparente, medio entelada “gira” alrededor del plano habitable (4 m.) ofreciendo así una comunicación total con el exterior donde solamente son eco. >>

... en la esfera colectiva, “la espiral” evolutiva despegando desde la “Piedra de Fundación” pasando meditativamente por “templo de la Verdad” y se proyecta

⁸²¹⁷ FUAD-LUKE Alastair, Manual de diseño ecológico, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.341

⁸²¹⁸ LICCIARDELLO Nicola, *Auroville en India*, Domus 556, marzo 1976, p.22

⁸²¹⁹ FUAD-LUKE Alastair, Manual de diseño ecológico, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

pluralmente hacia un mundo nuevo ‘replicado’ (‘como’ en el posterior proyecto Genoma Humano) desde la naciente “Auroville” a “otras Aurovilles”:

<< El teatro también es más una espiral plana que graderío con la escena elevada sobre la Piedra de Fundación blanca, no es tanto un lugar de participación, como de meditación en recogimiento –hacia el este, hacia el mar, al lado del templo de la Verdad- sobre el nacimiento de Auroville, meditación centrada sobre la pregunta “como continuará la infancia de Auroville, mientras que la pregunta que Auroville nos hace es “como otras Aurovilles deben nacer para que el mundo pueda tener aún una infancia”. >>⁸²²⁰

... sin embargo, este proyecto germinal podría ser asfixiado, incluso por los:

<< Gases invernadero: cualquier emisión gaseosa hecha por el hombre que contribuya al calentamiento global; esto es, al aumento de la temperatura media de planeta, condensando el calor del sol en la atmósfera terrestre. Entre los principales gases invernadero se encuentran el dióxido de carbono, procedente, principalmente, de la combustión de carburantes fósiles; (...) >>

... esta concepción integral del planeta implica un glosario de términos que miran hacia arriba pero también hacia a-bajo tierra:

<< Geosfera: son los componentes inorgánicos del planeta, como por ejemplo minerales, rocas y piedras, mares y agua dulce. (...) >>

Litosfera: los estratos geológicos que forman la corteza de la Tierra. >>⁸²²¹

El lugar de paz planetaria que se propone en Auroville tiene un fundamento con implicaciones espirituales más profundas que integran los conocidos principios budistas de “sufrimiento”-“deseo” que, no obstante, parten de “Un Sueño” con mayúsculas:

<< Auroville, principios básicos: (2). *Un Sueño*: En 1954 Mirra Alfassa, conocida como La madre y más tarde fundadora de la ciudad de Auroville, dio a conocer lo que ella llamó “Un Sueño” y se considera la inspiración y el punto de partida de Auroville. >>

... un lugar / obra en ‘La Tierra’ que responde a un proyecto espiritual que “ninguna nación” se puede apropiar egóticamente (“Es mío”):

<< UN SUEÑO: Debería haber en alguna parte sobre la tierra un lugar que ninguna nación pudiese decir “Es mío”; donde todo ser humano de buena voluntad que tuviera una aspiración sincera pudiera vivir libre como ciudadano del mundo y obedeciendo a una sola autoridad, la de la suprema verdad; un lugar de paz, de concordia, de armonía donde todo instinto de lucha en el hombre fuera usado exclusivamente para vencer la causa de sus sufrimientos y sus miserias, para triunfar sobre sus limitaciones y sus incapacidades; un lugar donde las necesidades del espíritu y el interés de progreso prevalecieran sobre la satisfacción de los deseos y las pasiones, de la búsqueda de los placeres y de goce material. >>⁸²²²

La “atmósfera de poética paz” también forma parte del manifiesto artístico de la Casa-Fundación Manrique, donde la naturaleza interior se funde con la exterior:

<< (...) la casa de Manrique, la constante interacción entre el edificio, el hombre y la naturaleza es indiscutible. Esta amplia relación implicó un ejercicio explícito entre el hombre y el medio, entre el artista y la naturaleza. Su casa estaba pensada para estar en total armonía con el paisaje y para sostener una íntima relación que brotaba de él; concibió su vivienda como parte de la propia naturaleza. Su casa constituyó el desarrollo de una idea vinculada con la denominada “arquitectura natural”, pues Manrique intuyó el carácter y la poesía del singular y casi alucinante paisaje de Lanzarote. La arquitectura, su casa, se tradujo entonces en metáfora de la naturaleza y del propio artista. Una casa, (...) en la que una atmósfera de poética paz penetra el lugar. >>

... un proyecto personal que tiene inserción colectiva y que se integra en la naturaleza arquitectónica / artística:

<< La conversión de la primera casa de César Manrique en sede de la Fundación de su nombre ha transmutado sus funciones domésticas en un edificio-museo en el que habría que valorar, sobre todo y desde una específica dimensión, la correspondencia entre la naturaleza del edificio y la imagen del artista

⁸²²⁰ LICCIARDELLO Nicola, *Auroville en India*, Domus 556, marzo 1976, p.22

⁸²²¹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸²²² www.auroville-international.org

(...) Este fenómeno presenta ciertas concordancias con algunas instituciones de similares desempeños, como el Segantini Museum, en Davos, o The Barbara Hepworth House, en St. Ivés. >>⁸²²³

Como ‘este’ Manrique bajo tierra, ‘otro’ Chillida también hace subterráneas proposiciones artísticas (terminales) en Canarias, naturalmente inclasificables (entre arquitectura naturaleza y escultura). Significativamente esta arquitectura-escultura en la naturaleza constituye el final de la tesis de arquitectura subterránea de Algarin (contrastando sendas entrevistas), valorando como última obra la “montaña sagrada” de Tindaya, que ya establecimos en cierta inversa reciprocidad interior-exterior con el místico y elevado Monte Carmelo:

<< Eduardo Chillida. El Tindaya, 1996: Dejó planteado un proyecto de arquitectura excavada-escultura en una montaña sagrada de Fuerteventura, el Tindaya. (...)

“Tengo la intención de crear un espacio vacío dentro de una montaña, y que sea para todos los hombres. Vaciar la montaña y crear tres comunicaciones con el exterior: con la luna, con el sol y con el mar, con ese horizonte inalcanzable.” *La materia es un espacio lento*. Entrevista de Tulio H. Demicheli a Eduardo Chillida.

“(…) Esperamos el informe de los geólogos, y quiero que tenga dos huecos, uno para la luz del sol y otro para la luz lunar. Y un tercero para ver el mar”. *El maestro en tres dimensiones*. Entrevista de Sol Alameda a Eduardo Chillida. >>⁸²²⁴

Maderuelo apunta otra luminosa tesis, más relacionada con la naturaleza local (*genius loci*) también en Canarias (ahora derivando de Fuerteventura a Lanzarote):

<< La mayor de todas las maravillas que se pueden encontrar en esta cueva es, sin duda, la forma como penetra la luz en ella y hace visible el espacio, ya que en ningún momento el agua del lago queda iluminada directamente por los rayos del sol, sino que éstos, en el interior, confieren una iluminación difusa que es absorbida por los negros muros y que sólo reverbera en la superficie del agua. >>⁸²²⁵

Desde la intersección de los vacíos, Algarin se hace eco de otra reciprocidad sagrada, con el Panteón de Roma (misma dimensión global de 50 m.) y su culto solar-lunar (y a toda la naturaleza por extensión conceptual) a todos los dioses:

<< La composición se hace con cuatro prismas de vacío que se intersecan dejando en sus encuentros zonas ambiguas. Es evidente que el volumen central prevalece frente a los tres menores que le sirven de conexión con el exterior, aunque éstos parecen empeñarse en afirmarse incluyéndose en parte en el enorme espacio central.

Esta sala principal la plantea casi cúbica, de 50 metros de lado. La piedra de la montaña soportará sin pilares ni bóveda, sin esfuerzo, un vano similar al vacío que sirve de base al Pantheon. >>⁸²²⁶

Curiosamente Maderuelo también apunta luminosamente en los Jameos del Agua al Panteón de Roma y, utilizando la visión ‘mística’ de Hernández-Pacheco en 1907, incluso a “las viejas catedrales góticas”:

<< La luz del sol penetra por cualquiera de las dos grandes bocas y se quiebra contra las ásperas paredes del jameo, difractándose tenue y amortiguada por el interior de la cueva. Cuando el geólogo Eduardo Hernández-Pacheco contempla este fenómeno en 1907, lo compara con la manera de comportarse la luz “en las viejas catedrales góticas”. Así la luz confiere a la tranquila superficie del agua una cualidad tersa de espejo dormido que es acentuada por un único rayo de luz que, a determinadas horas del día, penetra por el óculo que, (...) se halla situado en lo más alto de la bóveda, entre los dos jameos. Este rayo de luz, siguiendo la elíptica del sol, va recorriendo la cueva de oeste a este a lo largo del día, iluminando la

⁸²²³ GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.163

⁸²²⁴ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.271

⁸²²⁵ MADERUELO Javier, *Jameos del Agua*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p.101

⁸²²⁶ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.271

negra pared lávica, llegando a medio día a rozar el agua del lago. De alguna forma, se puede decir que esta apertura natural en la cueva ilumina el espacio como lo hace el óculo del Panteón de Roma. >>⁸²²⁷

Otro “Vacío Espiritual” se evidencia en el paradigmático (y mediático) último abrazo Chillida / Oteiza en la naturaleza (Chillida Leku) donde ‘los dioses vascos’ se funden en la totalidad.

Saltamos a una nueva dimensión artística sublime, de una “identidad individual” a una identidad “impersonal” (“Ahora soy impersonal...”, Mallarmé). La religión deviene imperecedera en una “Plenitud Espiritual” que dota de dimensión intemporal a la escultura en la que Oteiza anticipa en lingüística sintonía el arquitectónico *modo intemporal* de Ch. Alexander:

<< Una de las últimas obras de Oteiza, antes de que decidiera abandonar la escultura, en 1959, está dedicada a Stéphane Mallarmé. ¿No fue Mallarmé, el poeta-vidente, quien intentó alcanzar –y entregarle su identidad individual- el Vacío Espiritual que es a la vez la Plenitud Espiritual, la Totalidad, y en la cual el artista-poeta es sólo un instrumento para la expresión del Espíritu Universal? O por citar a Mallarmé: “Ahora soy impersonal... un potencial en el que el Universo Espiritual puede verse reflejado a sí mismo y pueda desarrollarse a través de lo que una vez fui yo mismo. Frágil, como mi apariencia terrenal, no puedo sino someterme a las evoluciones absolutamente necesarias, para que el Universo pueda recobrar su identidad en este individuo.” (Mallarmé, en una carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867. Publicada por Robert Greer Cohn, *Mallarmé’s Un Coup de dés; an exegesis*, New Haven, A Yale French Studies Publication, 1949, p.126). >>⁸²²⁸

... concepto de identidad que puede tener ciertas correspondencias naturales en el glosario de *diseño ecológico*, cuando trata de la permanencia intemporal de la:

<< Huella ecológica: es una medida del recurso utilizado por la población de determinada zona, incluyendo los recursos importados. Una evaluación de las huellas ecológicas de una nación, estado u otro área geográfica determinada revela el verdadero impacto ambiental de esos estados, así como su capacidad para sobrevivir con sus propios recursos a largo plazo. >>⁸²²⁹

Esta naturaleza / identidad también puede precisarse numéricamente:

<< Indicador ecológico: es un simple valor numérico que corresponde al impacto ambiental de un material, proceso o producto (...) Los indicadores ecológicos resultan muy útiles para determinar los impactos ambientales relativos de los diferentes materiales, procesos o productos, pero conviene ser muy cuidadosos a la hora de establecer comparaciones entre indicadores ecológicos procedentes de aplicaciones y bases de datos diferentes. >>⁸²³⁰

... incluso la identidad puede concretarse en un etiquetado ‘identificativo’:

<< Eco-etiquetado: son las etiquetas que se colocan en aquellos productos y materiales que cumplen con las normas de organizaciones independientes para reducir los impactos ambientales. >>⁸²³¹

... que en el glosario de *diseño ecológico* deviene expansivo:

<< Eco-etiqueta de la Unión Europea: es una clasificación aplicada a los electrodomésticos, como lavadoras y neveras, según su aprovechamiento de energía, expresado en kilovatios hora por año. El grupo más eficiente es el grupo A, mientras que el C es el menos eficiente. Este esquema pronto se extenderá a otros electrodomésticos. >>⁸²³²

⁸²²⁷ MADERUELO Javier, *Jameos del Agua*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p.102

⁸²²⁸ ROWEL Margit, *Una modernidad intemporal*, Catálogo Oteiza. *Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.25

⁸²²⁹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁸²³⁰ *Op. cit.* p.340

⁸²³¹ *Op. cit.* p.339

⁸²³² *Op. cit.* p.340

Con reflejos poéticos (Mallarmé) la Naturaleza (con mayúsculas) deviene categoría del Absoluto y “Universo Espiritual”, como parte de una artística *modernidad intemporal* que Oteiza manifiesta en la “definición última de la obra de arte”, más allá del yo (“experiencia personal, individual”) como clave de identidad (“identificarse espiritualmente”):

<< Uno de los objetivos principales de Oteiza ha sido expresar lo que podríamos llamar el Absoluto de la Naturaleza, o lo que Mallarmé denominó el Universo Espiritual, más allá de los parámetros de la experiencia personal, individual. (...) intentando identificarse espiritualmente, por medio de su obra, con el ámbito cósmico o paisaje universal. (...) cualquier acto humano es la expresión vital de un espíritu humano singular, de una historia, una cultura, un período de tiempo, y una serie de opciones que están condicionadas por esos factores. Es ese “reflejo” y “desarrollo” de lo universal a través de lo individual, y la expresión de un ideal espiritual en términos reales, concretos, lo que acaso sea la definición última de la obra de arte. >>⁸²³³

El universo espiritual escultórico / poético de Oteiza / Mallarmé adquiere una conceptual dimensión sincrética centrada en la vacuidad, donde pueden resonar ecos (“reflejo”) del budismo zen y, siguiendo sus huellas (paradigma de la identidad), descubrimos su característica orientación multicultural, en un paradigmático proyecto integrador, la “síntesis” por excelencia:

<< En la India hay huellas del zen. El *Lanka-Varara-Sutra* cita maneras “graduales” y maneras “bruscas” de “despertar”. / El origen del zen se halla mezclado entre tradiciones indias y chinas, pero su carácter es indiscutiblemente chino. Así con el tiempo, al fusionar las doctrinas taoístas, confucionistas y budistas originó la aparición del zen como síntesis cósmica de la concepción del mundo y de la vida.>>⁸²³⁴

En la cultura occidental, históricamente el Panteón de Roma (dedicado a ‘todos los dioses’) reaparece como “síntesis” “intelectual, religiosa y política”, incluso también como síntesis de formas en la “cuadratura del círculo”:

<< El efecto de esta estructura indistinta y canónica es el de su afirmación intelectual, religiosa y política al mismo tiempo, ya que al parecer cobijó reuniones del Tribunal de Justicia presidido por Adriano. La síntesis entre cubo y esfera, el juego imposible de la cuadratura del círculo que preside todo el edificio, quiere hacerse presente incluso como motivo para el pavimento. >>⁸²³⁵

Literalmente budista, como el citado ‘zen de síntesis’, aparece en la tesis de Algarin la escultura budista, a propósito de la vanguardista y occidental arquitectura interiorizada de Utzon, inspirada en ciertas cuevas chinas, del patrimonio histórico:

<< El proyecto de Zúrich [Teatro] devuelve a su lugar natural los elementos esenciales, las constantes de la arquitectura de Utzon que el proyecto para la Opera de Sydney había “alterado” necesariamente. Esta estrategia se utiliza con pocos cambios en el proyecto para el Museo de Arte Asger Jor, en Silkeborg, de 1963. A partir de la primera decisión: el emplazamiento subterráneo para conservar el antiguo jardín que existía en el solar, el arquitecto nos habla de su primera inspiración como fruto de la visita a los santuarios trogloditas de Yungang y las cuevas de Tatung en China, donde existía una gran cantidad de esculturas budistas talladas en las paredes. >>⁸²³⁶

⁸²³³ ROWEL Margit, *Una modernidad intemporal*, Catálogo Oteiza. *Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.25

⁸²³⁴ SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984, p.26

⁸²³⁵ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.55

⁸²³⁶ *Op. cit.* p.219

Curiosamente la artística arquitectura subterránea y “cosmogónica” de Manrique no aparece en esta tesis de Algarin, aunque Ramírez valora ‘naturalmente’ esta *escultectura*:

<< La casa de César Manrique, en Taro de Tahiche (Teguise), Lanzarote, está asentada sobre una gran colada de lava, un marco realmente espectacular abrazado por un terreno que concluye a manera de enmarcado escenográfico en los agotados volcanes de Tahiche y Maneje. Se trata por tanto de una creación casi espontánea y surreal, favorecida por la relevancia y potencia estética del paisaje, y éste es concebido como un elemento primario y decisivo. >>

La identidad “personaje y construcción” se evidencia paradigma que emana arquitectura expansiva y contemplativa (“habitó, sintió, contempló”):

<< (...) las ideas directrices de la obra arquitectónica de Manrique emanaron de esta vivienda, de manera que se podría establecer una identificación biográfica entre personaje y construcción. Así, la casa de Manrique constituye una metáfora de su concepción de la vida y de su obra, pues encierra un discurso pleno y coherente en el que el objeto (la casa) se proyecta en el sujeto (el artista), y así ambos se encuentran encarnados en la propia manifestación arquitectónica. La casa es, por tanto, una representación cosmogónica, un organismo vivo integrado en el medio, en la que se ensalza la idea del origen de la vida, de la creación de la naturaleza, un espacio íntimo para habitar cargado de experiencia humana y concebido como un microcosmos. Un lugar en el que Manrique dejó parte de su alma, pues recreó su propio universo, su mundo de fantasías, su utopía de ilusiones, materializando definitivamente sus sueños. Un espacio unido a las entrañas de la tierra en el que el artista habitó, sintió, contempló y disfrutó. >>⁸²³⁷

La casa-paradigma de Manrique se manifiesta armónica “sintaxis de lenguajes arquitectónicos” que integran “funcionalidad y organicidad”:

<< La casa de Manrique es también portadora de una enorme plasticidad de elementos, materiales y formas, en las que confluyen y se conjugan de manera armónica las sintaxis de lenguajes arquitectónicos. De una parte, la juiciosa vertebración de masas y volúmenes derivada del entusiasmo por la arquitectura popular que ya había declarado en su libro *Lanzarote. Arquitectura inédita* (1974); de otra, la predilección por una sensibilidad organicista en la que se acentúa el dinamismo de las formas. A través de la funcionalidad y de la organicidad, Manrique valoró las posibilidades inéditas del paisaje e ideó su paraíso terrenal contaminándolo de objetos de diseño, de materiales encontrados, de flora endémica y de enlucidos blancos que resplandecían en las transparentes superficies acuáticas y contrastaban en la endiablada opulencia de los negruzcos basaltos. >>⁸²³⁸

En esta línea de artistas ‘totales’, que como Manrique o Chillida integran escultura y arquitectura, aparecen afirmaciones arquitectónicas sustractivas por parte de históricos pensadores y filósofos (incluso además arquitectos como Virilio) que, como Esnault, proclaman ya en 1976 que “resulta más interesante excavar que construir”:

<< (...) más ventajas de lo que parece a primera vista, y de hecho, aunque no se mencione expresamente, la “colonización” del subsuelo urbano es cada día más extensa y evidente. Los distintos hábitat troglodíticos interesan a muchos, apreciándose ventajas como la isoterminia; ciertas cuevas del sureste español, por ejemplo, no han sido todavía abandonadas y esto no se debe solamente al manido tópico del subdesarrollo. Como reconoció en 1976 Jean-François Esnault, “existen casos hoy en los que resulta más interesante excavar que construir.” (Memoria de fin de estudios sostenida en 1976 en la Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Citado por Ragon en *Prospective*, p.137). >>

... proyectiva tradición / vanguardia conceptual sustractiva o incluso aditiva (“arquitectura del *bunker*”) en sintonía con el “expresionismo” que, paradójicamente, también integra la “austeridad”:

<< (...) los proyectos concretos para hacer casas y complejos urbanos bajo tierra o en el interior de acantilados y montañas sean cada vez más abundantes. Paul Virilio, (...) ha reivindicado la arquitectura del *bunker*, que es sólida y monolítica como una auténtica roca excavada. Al margen de su utilidad estructural, una nueva estética, próxima a la del expresionismo de entreguerras, ha condicionado los

⁸²³⁷ GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ Antonio, *Escultecturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.155

⁸²³⁸ *Ibidem*.

proyectos concretos de Virilio: la patética austeridad de las defensas militares proporciona a iglesias o viviendas el aire inquietante de algunas disotopías fantacientíficas. >>⁸²³⁹

Los naturales espacios burbuja de la cueva-casa de Manrique, por su intimidad y silencio, plantean cierta afinidad con los espacios interiores envolventes aunque artificiales que citamos con Kiesler. Manrique subraya que “lo fantástico y asombroso de esta vivienda reside especialmente en el nivel inferior”, manifestando su naturaleza de “gran silencio” comprendido por el artista por medio de una “higuera” (analogía con el árbol bajo el que Buda despertó). Pero como en la oriental historia de la *domesticación del buey en 10 etapas*, finalmente es necesario “volver a una realidad”:

<< “En mis investigaciones durante esos momentos de mi nuevo contacto con la lava, me encontré con cinco burbujas volcánicas, donde mi asombro colmó mi imaginación introduciéndome en su interior, colgándome por la higuera que partía de su interior. Dentro de esta primera burbuja, creía que estaba en otra dimensión, dándome cuenta de las grandes obras de arte que la propia naturaleza concebía. Allí mismo, en su interior, supe que podía convertirlas en habitáculos para la vida del hombre, empezando a planificar mi futura casa viendo con enorme claridad su magia, su poesía y al mismo tiempo su funcionalidad. Al salir de nuevo de su intimidad y de su gran silencio, tuve que hacer un esfuerzo para volver a una realidad que se me había escapado”. >>⁸²⁴⁰

... volviendo también nosotros a recordar que estos espacios-burbuja de Manrique, sintonizan con las formas “orgánicas” de Utzon, con evidentes ecos de “cuevas”:

<< “Soy consciente del peligro de las formas curvas frente a la seguridad relativa de las ortogonales. Aunque el mundo de los perfiles curvos nos puede proporcionar algo que nunca será alcanzado por la arquitectura rectangular. Los cascos de los barcos, las cuevas y la escultura lo demuestran.” >>

... y en estos fragmentos de la Memoria del proyecto de 1963 para el Museo Arte Asger Jor, en Silkeborg, (Richard Weston: Utzon, p.217) Utzon, como Manrique, utiliza el “blanco” en el interior de las “ánforas” / “esculturas cerámicas” (o “burbujas volcánicas”):

<< Pero aunque veamos las salas como un vacío dentro de la masa del suelo, lo que parece hacer Utzon es empujarlas hacia abajo, sumergir varias de esas cajas que antes estudiábamos con formas que han cambiado haciéndose orgánicas. Comprobamos que el arquitecto juega con el efecto que producen estas enormes ánforas al emerger del suelo, es más, lo destaca en la memoria del proyecto: “Las superficies curvas visibles desde el exterior se revestirán de azulejos de colores vivos, de manera que los elementos del edificio emergerán como brillantes esculturas cerámicas, y dentro del museo se mantendrá blanco.”>>⁸²⁴¹

... Manrique se manifiesta como artista total que disciplinarmente fluctúa entre pintura, escultura, arquitectura (incluso urbanismo-paisajismo), diseño interior y naturaleza:

<< César Manrique Cabrera (1919-1992) ha sido uno de los artistas canarios de mayor proyección internacional. Cultivó con gran intensidad distintas facetas del arte, como pintura, escultura, arquitectura, urbanismo y diseño, entre otras, y mantuvo, al tiempo, una constante lucha por evitar la degradación y especulación del suelo y una defensa a ultranza de la ecología. Concluida la Guerra Civil, cursó estudios de Arquitectura Técnica en la Universidad de La Laguna. Luego, en 1945, se trasladó a Madrid para asistir a las clases de pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Fernando. >>

⁸²³⁹ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.229

⁸²⁴⁰ GALANTE GOMEZ Francisco, *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.157

⁸²⁴¹ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.221

... Manrique integrará también en su biografía la dimensión local (“Lanzarote”) y la global (“Nueva York”), en la que “regresar” deviene natural / Naturaleza:

<< Tras la muerte de su compañera, en 1963, se desplazó a Nueva York, relacionándose con los artistas más representativos del momento e interesándose por las tendencias plásticas de la actualidad vanguardista. Permaneció en América hasta 1966 a través de cuatro largas estancias que interrumpió con ocasionales viajes a su isla natal de Lanzarote. Durante esos años en la ciudad neoyorquina, tuvo un contacto epistolar muy fluido con su amigo José Ramírez, presidente del Cabildo Insular de Lanzarote, en el que narró con gran entusiasmo y añoranza su deseo de regresar y convertir su isla en un gran Jardín.>>⁸²⁴²

Esta concepción de totalidad integradora también podemos encontrarla (con dimensión espiritual ‘añadida’) en la práctica de todas las disciplinas artísticas en Auroville:

<< En este lugar, los niños podrían crecer y desarrollarse integralmente sin perder el contacto de su alma; (...) las necesidades corporales de cada uno serían ecúanimemente colmadas y la superioridad intelectual, moral y espiritual se traduciría en la organización general, (...) por un incremento de las obligaciones y responsabilidades. La belleza en todas sus formas artísticas: pintura, escultura, música, literatura, serían accesibles a todos por igual, la facultad de participar del gozo que conllevan estaría limitado únicamente por la capacidad de cada uno y no por la posición social o financiera. >>

... ‘centrándose’ no obstante en el término “posibilidades”, concepto equiparable al término proyecto:

<< Pues en este lugar ideal, el dinero ya no sería el amo y señor; el valor individual tendría muchísima más importancia que la riqueza material o la posición social. El trabajo no sería el medio de ganarse la vida, sino el medio de autoexpresión y desarrollo de las propias capacidades y posibilidades, y al mismo tiempo un servicio ofrecido a la comunidad, que a su vez, proporcionaría a cada uno los medios de subsistencia y esfera de acción.

En suma, sería un lugar donde las relaciones humanas, que por lo común se basan casi exclusivamente en la rivalidad y la lucha, serían reemplazadas por relaciones de estímulo de perfección, de colaboración y real fraternidad... >>⁸²⁴³

Estas posibilidades de evolución, implican también “El yo sensible” inmerso en la espiral evolutiva (en color) que Beck y Cowan denominan *Spiral Dynamics* y donde cada uno de los colores no evolucionados / ‘egóticos’ (“azul”, “rojo”, “naranja”, incluso el más evolucionado “verde”) con su concepción excluyente reacciona negativamente por considerar que “su visión del mundo es la única adecuada”:

<< 6. Verde: El yo sensible. Lo que ninguno de esos memes puede hacer, no obstante, es darse plena cuenta de la existencia del resto de los memes. En consecuencia, cada uno de los memes del primer grado considera que su visión del mundo es la única adecuada y, por tanto, reacciona negativamente cada vez que se siente amenazado. Por ello también el meme azul del orden se siente muy incómodo con la impulsividad roja y con el individualismo naranja, que el meme naranja del logro considera que el orden azul es cosa de personas muy rígidas y que la vinculación propia del meme verde es cuestión de gente muy blanda. El igualitarismo del meme verde, por su parte, no admite fácilmente la excelencia, el ordenamiento jerárquico de valores, las grandes imágenes ni nada que pueda parecer autoritario y por ello también suele reaccionar con mucha virulencia en contra del meme azul, del naranja y de cualquier otro meme posterior al verde. >>⁸²⁴⁴

El “igualitarismo del *meme verde*” sintonizaría con el concepto de paz que desprende el proyecto utópico (en parte bajo tierra) de Auroville en la India. Mientras que desde “los mundos subterráneos” estudiados por Ramírez se evidencian ciertas “especulaciones pacíficas” manifestadas por las vanguardias históricas, de las que

⁸²⁴² GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ A., *Escultecturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.153

⁸²⁴³ www.auroville-international.org

⁸²⁴⁴ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, p.29

participan artistas / arquitectos de otras culturas (“armenio nacido en Estambul”) pero en contacto con Occidente (“establecido en Francia”):

<< (...) resultan más apasionantes las especulaciones “pacíficas” sobre la vida bajo tierra sin recurrir a las compulsiones militares [trincheras semienterradas, refugios atómicos]. El gran precursor es Edouard Utudjian (1905-1975), un armenio nacido en Estambul pero establecido en Francia desde su adolescencia. En 1933 frecuentaba asiduamente el taller de Auguste Perret y asistía a las conferencias de Le Corbusier. La fascinación común por el trasatlántico “Normandie”, auténtico mundo flotante y autosuficiente, llevó a Utudjian y a otros colegas a suponerlo bajo tierra. >>

... por tanto Edouard Utudjian podría entenderse como la subterránea réplica ‘unitaria’ (“inversión simétrica”) de la naturaleza ‘terrenal’ de Le Corbusier:

<< Así surgió como una inversión simétrica a la “unidad de habitación” imaginada sobre el suelo por Le Corbusier, la idea de una “ciudad enterrada”. Instituciones como el G.E.C.U.S. (Grupo de Estudios y Coordinación del Urbanismo Subterráneo) y el C.P.I.T.U.S. (Comité Permanente Internacional de la Técnica y del Urbanismo Subterráneo) han sido capaces de editar la revista *Monde Souterrain* (desde 1936) y organizar importantes exposiciones de grandes repercusiones, como la celebrada en París en 1937. Los estudios realizados por Utudjian y por sus seguidores permitieron concebir una ciudad “en espesor” con tres niveles subterráneos, sobre el suelo y espacial (Edouard Utudjian, *L’urbanisme souterrain*, P.U.F. París, 1952). Cada nivel estaría conectado con los restantes mediante numerosas comunicaciones verticales. >>⁸²⁴⁵

Las construcciones enterradas de Utzon (próximas a la naturaleza de Wright) también necesitan “comunicaciones verticales” o “chimeneas” (que curiosamente aparecerán en el proyecto de Chillida para Tindaya) para comunicarnos con el sol, la luna y la naturaleza circundante, algo que como vimos también sucede con la arquitectura subterránea de Manrique o la ‘terrenal’ del “Pantheon”:

<< Chimeneas, como las llama el autor en la misma memoria, que evocan esa célula excavada básica que veíamos en la sección de las iglesias de G(h)eghard y en la del Pantheon. Cajas que se asemejan a grandes bulbos o conchas de moluscos que, al incluirse unas dentro de otras, nos sorprenden con fantásticos espacios intersticiales.

(...) una sucesión lógica en la que se produce el “hundimiento” progresivo en el terreno de la plataforma o caja proyectada como basamento de la Opera de Sidney.

La relación de este proyecto en Sikeborg con el museo para la Fundación Solomon R. Guggenheim de Nueva York que establece Frampton es fruto de la visita de Utzon a Taliesin, (...) Más tarde, tras haber visto a Frank Lloyd Wright proyectar un edificio que quiere ser el interior de una montaña y seducido por los espacios que logra, Utzon llega a abstraerlos comprendiendo su esencia y finalmente los devuelve a su lugar natural enterrándolos. >>⁸²⁴⁶

Observamos que si bien Wright antes que Chillida propone la construcción dentro de una montaña, Utzon, influenciado por el arquitecto, devuelve la naturaleza al lugar enterrando la arquitectura. Mundos arquitectónicos subterráneos que también propone Utudjian, para dejar en superficie la naturaleza ajardinada:

<< Muchas actividades especializadas se desarrollarían mejor, según Utudjian, bajo tierra: “El principio rector consiste en enterrar todos los órganos utilitarios de la ciudad como ocurre con el sótano con relación a la casa. La superficie de las ciudades será reservada a la vida, a la actividad urbana y a los intercambios de todo tipo. Una buena parte de la circulación de los líquidos, de la energía, de los vehículos y de los hombres será enterrada, como las reservas, los aprovisionamientos y los archivos, la evacuación de las basuras, desperdicios, y aguas sucias; en la superficie habrá vastos espacios soleados, jardines, zonas verdes, habitaciones y lugares de intercambio.” (Recogido por Ragon en *Prospective*, p.133) >>

⁸²⁴⁵ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.228

⁸²⁴⁶ ALGARÍN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.221

... y, frente a la naturaleza “en la superficie”, se ensayan ‘artificiales’ alternativas estéticas en “este mundo subterráneo”:

<< Pero nos interesa más la estética de este mundo subterráneo. Para evitar la claustrofobia esta arquitectura debería ser ligera, aunque sólida; las formas parecerían similares a las existentes en la superficie. Utudjian pensó en pintar las paredes con colores mientras que diversos perfumes artificiales contribuirían a crear un ambiente antidepressivo. >>⁸²⁴⁷

... aunque bajo tierra puede surgir la “claustrofobia” y el diseño interior puede incorporar colores en las paredes, también el “verde” (en la *Spiral Dynamics*) que no siempre es sinónimo (exclusivo) de ecología:

<< 6. Verde: *El yo sensible*. Este estado de cosas empieza a cambiar con la emergencia del "pensamiento de segundo grado", una modalidad plenamente consciente de los estadios interiores del desarrollo que permite -aunque no lo haga de un modo claramente articulado- dar un paso atrás y asumir una visión más global. Por ello el pensamiento de segundo grado *reconoce y comprende el papel que desempeñan -y, en consecuencia, la necesidad- del resto de los memes*. Por esta razón la conciencia de segundo grado no sólo piensa en términos de un determinado nivel sino de la espiral completa de la existencia. >>

La capacidad misma de ‘concepción’ de la evolutiva “espiral completa” sugiere el devenir del “pluralismo al integralismo” y el natural paso del “verde” a otros colores más evolucionados (más allá del yo):

<< Así, cuando el meme verde comienza a aprehender los muchos y muy diversos sistemas y contextos que existen en las diferentes culturas, el pensamiento de segundo grado, que no en vano es conocido también con el nombre del meme sensible (es decir, sensible a la marginación de los demás) va un paso más allá y, al advertir los ricos contextos que vinculan estos sistemas plurales, comienza a *integrar* los sistemas separados en espirales y holoarquías integrales y holísticas. El pensamiento de segundo grado, dicho en otras palabras, resulta útil para pasar del relativismo al holismo o, lo que es lo mismo, del *pluralismo* al *integralismo*.

La extraordinaria investigación llevada a cabo por Graves, Beck y Cowan señala que la conciencia integral de segundo grado se despliega, al menos, a través de dos grandes olas: [Amarillo y Turquesa] >>⁸²⁴⁸

César Manrique, sobre el contraste del “hormigón blanco” y la “negruzca piedra basáltica”, también utiliza estéticamente colores / materiales variados en los espacios encontrados bajo tierra (*‘ready made’* y naturaleza). Al igual que en el Panteón se ‘perfora’ la cúpula, Manrique “horadó algunas cúpulas” también en intemporal relativa afinidad (natural-artificial) artística / sustractiva con algunas conocidas ‘excavaciones’ artísticas de Gordon Matta Clark (sobre la arquitectura), aunque en el caso de Manrique para mantener la vida vegetal. Perforaciones, “comunicaciones verticales” o “chimeneas” (Utzon) partiendo de un primigenio:

<< (...) gran tubo volcánico, en ocasiones fragmentado; una estructura natural de enorme originalidad, “encontrada” por el propio artista. Manrique, (...) horadó algunas cúpulas de estas burbujas para que las especies botánicas que habían brotado debajo de ellas siguieran viviendo; (...) Las burbujas se diferencian por los colores de los materiales aplicados. De esta manera, le asignó a cada burbuja un color: blanco, rojo, amarillo, negro y la conocida comúnmente como “burbuja de la fuente”; las notas coloristas desenfadadas y alegres, y las finas capas de hormigón blanco puzolánico, aplicadas a los pavimentos y a fragmentos de las paredes, contrastaban con la fuerza de la negruzca piedra basáltica.>>⁸²⁴⁹

⁸²⁴⁷ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.228

⁸²⁴⁸ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, p.30

⁸²⁴⁹ GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ A., *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.158

... esta variedad cromática (“blanco, rojo, amarillo, negro”) tiene algo de “caleidoscopio” y puede establecer un salto cualitativo en la conciencia evolutiva, cuando se incorpora proyectivamente (*proyecto de la conciencia humana*) el “amarillo: Integrador” en la *Spiral Dynamics* de Beck y Cowan:

<< 7. *Amarillo: Integrador*. La vida se presenta como un caleidoscopio de jerarquías [holoarquías], sistemas y formas naturales cuya prioridad principal gira en torno a la flexibilidad, la espontaneidad y la funcionalidad. Las diferencias y las pluralidades pueden integrarse naturalmente en corrientes interdependientes. (...) El orden mundial prevalente es el resultado de la existencia de diferentes niveles de realidad (memes) y de las inexorables pautas del movimiento de ascenso y descenso en la espiral dinámica. El gobierno adecuado facilita la emergencia de entidades pertenecientes a niveles de complejidad cada vez mayor (jerarquía anidada). (1% de la población y 5% del poder.) >>⁸²⁵⁰

... luminosa evolución transpersonal en la que el artista deviene “guía”, quizá espiritual. Así entraría también en sintonía con la guía para Oriente / Occidente que propone Aurobindo, compartiendo un templo unitario, desde una luminosa concepción que ciertos escultores y arquitectos (Chillida / Taut) pueden integrar:

<< Eduardo Chillida. El Tindaya, 1996: El artista como líder y guía de la sociedad, que proponía Bruno Taut como una utopía, se hace realidad ahora de la misma forma que él planteaba: vaciando montañas, logrando por medio de la excavación la nueva forma de edificar que él pretendía alcanzar, la que fuera “a la vez estructura y contenido”. >>

en la artística / arquitectónica integración programática explicitada en “un templo para todos los hombres” encajan “todos los dioses” de el Panteón, Chillida (Tindaya 1996) y Taut (Werkbund de 1914), incorporando ahora también el “respeto a la naturaleza”:

<< La definición de Chillida encaja con la de Taut: un templo para todos los hombres; los templos de la época contemporánea no se vinculan a las religiones sino al arte, al progreso de las ciencias, al trabajo en común, a la relación constructiva y viable con la naturaleza y a la percepción del mundo.

La perfecta complementariedad entre el templo y el tejido de viviendas de las ciudades que reconocía Taut evoluciona hacia una forma radical de respeto a la naturaleza, de vida en armonía con ella (...)>>⁸²⁵¹

Precisamente Bruno Taut busca una aproximación al arte total mediante un “caleidoscopio” tridimensional (“sobre una cueva”) con vidrios de colores. A este respecto desde ‘un’ Colegio Oficial de Arquitectos se nos remite a los artísticos “caleidoscopios” de Toshihiro Komatsu:

<< Conviene comparar estos caleidoscopios con uno de los más conocidos ejemplos de la arquitectura-espectáculo, el que Bruno Taut construyó en Colonia para la exposición del Werkbund de 1914. En esta obra, un homenaje al poeta Paul Scheerbarth, tenemos un caleidoscopio sobre una cueva. Un arquetipo de lo moderno –óptico, cristalino, reluciente, etéreo- sobre un arquetipo de lo antiguo –táctil, informe, oscuro, cavernoso-. En el pabellón de Taut, la cúpula cristalina produce una serie de imágenes caleidoscópicas gracias a su construcción realizada con cristal de colores y a su forma facetada. El resultado debía ser algo así como un espectáculo puro de luz y movimiento, una traslación de la óptica de un caleidoscopio a las tres dimensiones, una sinfonía visual arquitectónica. >>

El “pabellón de Taut”, aunque materializado en 1914, es una “cúpula” intemporal donde, más allá de la “arquitectura-espectáculo”, el “sí mismo” se funde con el medio trascendiendo el yo (“no para afirmarse autónomamente”):

<< Bajo esta cúpula, sin embargo, el espectador no accede a ninguna realidad, a otro tiempo o tiempos concretos y diferentes a los suyos propios, sino que accede a un lugar fuera de la realidad y de la historia, sin coordenadas, en el que el cuerpo adquiere conciencia de sí mismo, aunque no para afirmarse

⁸²⁵⁰ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.31

⁸²⁵¹ ALGARÍN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.277

autónomamente, sino para fundirse con el medio sensorial generado por la cúpula de cristal coloreado.>>⁸²⁵²

La fusión tiene afinidad conceptual con el término holístico que venimos tratando como parte del proyecto integral *new age*, cuya paradigma cromático sería el “turquesa” (diríamos que mezcla del “verde” y “azul” de la naturaleza, pero que va más allá) que integra “todos los niveles” de la espiral evolutiva. A modo de simbólica conclusión del *proyecto de la conciencia humana* de Wilber (que ejemplarmente supera su yo) con la referencia a Beck y Cowan en *Spiral Dynamics*:

<< *8.Turquesa: Holístico*. Sistema holístico universal, holones / olas de energías integrativas; integra el sentimiento y el conocimiento; múltiples niveles entrelazados en un sistema consciente. Orden universal consciente y vivo que no se basa en reglas externas (azul) ni en lazos grupales (verde). Tanto teórica como prácticamente, es posible una "gran unificación", una TOE [nueva *teoría de todo*]. Hay ocasiones en que desencadena la emergencia de una nueva espiritualidad que engloba la totalidad de la existencia. El pensamiento turquesa utiliza todos los niveles de la espiral, advierte la interacción existente entre múltiples niveles y detecta los armónicos, las fuerzas místicas y los estados de flujo que impregnan cualquier organización. (1% de la población, 1% del poder.)>>⁸²⁵³

El concepto de gran unificación deviene luminosa “superación” de la “oscuridad” (‘anti-elogio’ de la sombra de Tanizaki y próximo a la citada arquitectura doméstica del líder ecologista Bové) y de “los miedos”:

<< *Glasskultur ¿Qué pasó con la transparencia?* examina las derivaciones contemporáneas del ideal de transparencia puesto de moda por la cultura del vidrio “Glasskultur”. Como explica el comisario de la muestra: “La idea de transparencia es parte de los principios que organizaron la utopía moderna. Junto a otras categorías fundamentales como el individuo, la libertad, la igualdad o el progreso; la transparencia señalaba el camino de superación de toda suerte de oscuridad y miedos. La transparencia, en efecto anuncia la claridad, la fluidez, la verdad”. >>

En esta exposición / búsqueda (en tanto interrogante) casi espiritual de la “verdad”, denominada *Glasskultur ¿Qué pasó con la transparencia?*, celebrada en Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián (hasta el 23 de septiembre de 2006), participan “varios artistas” rompiendo las “barreras” (incluso interior-exterior) para encontrarse con la naturaleza y la salud, ‘todo’ un manifiesto artístico paradigmático:

<< Su concepto se generó en el contexto de las vanguardias históricas a principios del siglo XX, y se desarrolló muy específicamente desde el ámbito de la teoría arquitectónica, en concreto, desde el racionalismo o funcionalismo. Un estilo que apostó por los nuevos materiales, como el hierro, el hormigón y el vidrio, la limpieza de las formas, la ausencia de ornamentos y la experiencia del concepto de transparencia en arquitectura. La transparencia representó entonces el anhelo de una sociedad, abierta e higiénica, que deseaba romper las barreras entre el interior y el exterior y donde el hombre aspiraba a encontrarse con lo natural y lo más saludable para su existencia. >>⁸²⁵⁴

Una tipología arquitectónica (*Glasskultur*) aparentemente antagónica de la también saludable ecología fundida con el arte, todo un manifiesto a “difundir” tal como propone Manrique:

<< En 1990 Manrique se traslada a vivir a Haría, reconstruyendo y habilitando una casa tradicional. Fue en ese momento cuando el artista decidió convertir su primera vivienda en sede de su Fundación con el propósito de difundir el legado de su obra, y amparar el patrimonio cultural y los valores ecológicos de la isla de Lanzarote. Las obras de adaptación transcurrieron desde 1990 hasta los primeros meses de 1992,

⁸²⁵² QUESADA Fernando, *Toshihiro Komatsu*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura*. 2. *El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.184

⁸²⁵³ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.31

⁸²⁵⁴ FERNANDEZ Alicia, *Más claro imposible*, ABCD 762 del 9 al 15 septiembre 2006, p.36

cuando fue inaugurada la Fundación. Se habilitaron entonces diversas dependencias al objeto de desempeñar las nuevas funciones: (...) >>

... Francisco Galante destaca tanto la *caverna* como el *jardín*, con-fundiéndose cromáticamente incluso con la escultura:

<< (...) quiero destacar los extensos jardines de “lapilli” sobre los que se asientan una vegetación endémica y muros semicirculares o “socos” de piedra volcánica que sirven para proteger a las vides de los fuertes vientos reinantes; la inspiración, sin lugar a dudas, la extrajo el artista de los potentes y expresivos paisajes agrarios de La Geria. También dos esculturas situadas en la explanada que está sobre estos extensos jardines son altamente significativas: *La mujer y su sombra* (...), mientras que en *Energía de la pirámide* se aprecia el gusto de Manrique por el arte cinético, en especial por Calder. Los colores dominantes de esta escultura (blanco, rojo, amarillo y negro) parecen encontrarse potencialmente desarrollados en las burbujas subterráneas (...) >>⁸²⁵⁵

De la oscuridad en esta arquitectura de la naturaleza a la arquitectura de la transparencia (*Glasskultur*) paradigma de la modernidad histórica, median las “ilusiones utópicas” que también podrían ser entendidas según el reiterado concepto budista de ‘ilusión’-*maya* y quedarse en mera especulación artística de la cultura del vidrio:

<< Partiendo de estas ilusiones utópicas, la exposición sobre la “Glasskultur” no pretende reconstruir sus planteamientos, ni el período histórico en el que se desarrollaron, sino que trata de analizar las consecuencias reales de ese ideal moderno de la transparencia; esto es, las extensiones contemporáneas de la transparencia reflejadas en las obras de veintiséis artistas seleccionados. >>⁸²⁵⁶

Aunque este mismo material cristalino aparece con ‘otro’ planteamiento (integrador con la naturaleza), en la artística casa-cueva de Manrique:

<< La planta principal de la casa de Manrique se adapta a la topografía irregular del terreno y a la singular cimentación de las cinco burbujas subterráneas. (...) uno de los mayores logros estéticos de Manrique en el ámbito del diseño constructivo, habitado por una frondosa vegetación y abierto totalmente al paisaje circundante por medio de amplísimos ventanales (...) posibilitando su total integración en el paisaje a través de cerramientos acristalados. En ocasiones, estos amplios huecos no impiden que el magma “lávico” se introduzca en la propia casa, como ocurre, por ejemplo, en el taller del artista (...) >>⁸²⁵⁷

La exposición sobre la *Glasskultur* aparece con la primera sección dedicada al concepto de las “Transparencias”, particularmente en la arquitectura histórica de vanguardia, especialmente en aquella dotada de perspectivas y reflejos que multiplican el ensimismamiento arquitectónico / artístico (“edificio como único protagonista”) de Van der Rohe / Ruff:

<< A pesar de la complejidad de la tesis, se intenta poner orden en los conceptos estructurando el recorrido en siete apartados temáticos que el visitante puede visionar según el criterio que más le apetezca (...) la primera sección está destinada a las “Transparencias”, destacando las fotos del Pabellón Alemán para la Exposición Universal de Barcelona (realizado por Mies van der Rohe en 1929) de Thomas Ruff y, en especial, las pulcras imágenes de Hanna Collins con el edificio como único protagonista de perspectivas y reflejos. >>⁸²⁵⁸

Lo ilusorio de los reflejos de la transparencia se torna tan vacío como ‘burbujas explotadas’ que, sin embargo, Manrique llena naturalmente de contenido:

⁸²⁵⁵ GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ A., *Escultecturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.161

⁸²⁵⁶ FERNANDEZ Alicia, *Más claro imposible*, ABCD 762 del 9 al 15 septiembre 2006, p.36

⁸²⁵⁷ GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ A., *Escultecturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.160

⁸²⁵⁸ FERNANDEZ Alicia, *Más claro imposible*, ABCD 762 del 9 al 15 septiembre 2006, p.36

<< La fisonomía de estas burbujas parece evocar a los primitivos “taros” de la arquitectura prehispánica; una especie de pequeñas cabañas primitivas de estructura circular utilizadas por los antiguos “majos” (así eran denominados los habitantes prehispánicos de Lanzarote), que servían para protegerse de las ocasionales inclemencias del tiempo, para cuidar los campos de cultivos y controlar el ganado. >>

La ilusión / alusión de Manrique deviene pasado / presente y configura una natural identidad que no impide una “singular inserción” de cada obra concreta de Lanzarote, incluyendo deriva lingüística (“vocabulario” / “sintaxis” / “gramática”):

<< (...) a escasos metros de la vivienda de Manrique se localiza el yacimiento arqueológico de Zonzamas, caracterizado por la pervivencia de estos “taros”; el artista, cuando descansaba en sus habitaciones naturales, creía sentirse uno de aquellos “majos” de Lanzarote. Estas estructuras circulares - que también mantienen semejanzas formales con los antiguos hornos de cal empleados en la isla, reelaboradas y adaptadas a distintos usos y funciones a través de connotaciones lingüísticas más contemporáneas, constituyen otro referente cultural en su obra y un elemento de constante presencia en el vocabulario formal de la arquitectura de Manrique. Así, aparecen, por ejemplo, en los Jámeos del Agua, en el Mirador de Río o en el Jardín de Cactus, lo que indica otra de las características de su sintaxis artística: la reducción de una gramática arquitectónica que siempre se adecuó a una específica lectura debido a la singular inserción en cada una de las obras creadas. >>⁸²⁵⁹

Al otro lado del mar, en Chile (ubicación natural de la citada Escuela de Valparaíso), en 1999 se parte de presupuestos conceptuales casi antagónicos y se propone una arquitectura experimental en vidrio que metafóricamente se pincha (desde la dimensión social) como una burbuja. Incluso artísticamente en *Glasskultur* el vidrio se deconstruye como lenguaje del simulacro en el término “trans-apariencia”, que hace derivar conceptualmente la transparencia en reflejo ensimismado:

<< (...) con el documental *La Casa de vidrio*, creada en 1999 por el equipo de arquitectura URO como unidad habitacional acristalada en el centro de Santiago de Chile para ser ocupada, durante dos meses, por una estudiante de teatro a la vista de los transeúntes. A los pocos días se canceló el experimento y hoy la casa se encuentra en el jardín de un coleccionista chileno. (...)

Finalmente, en “Trans-apariencia” se tratan las nuevas posibilidades de lo transparente mediante la obra de A. Pilis, que ha construido una estructura de cristal simulando a escala el propio espacio expositivo donde ha sido instalada. >>⁸²⁶⁰

... sin olvidar que la cristalina modernidad aparece naturalmente reciclada como “cristalinas bandejas” en la arquitectura de Manrique:

<< Las referencias para este lugar de la casa son bien distintas (...) argumentos irrefutables que manejaron los grandes maestros del Movimiento Moderno. Además, existió en algunos de ellos una cierta sensibilidad al poder evocador del paisaje, cautivado por una visión panorámica del mismo a través del manejado concepto de la *promenade architecturale*. En estos casos, como en la casa de Manrique, la captación del paisaje se efectúa a través de las diáfanos fachadas de las cristalinas bandejas, que actúan como fórmulas sintetizadoras en ese afán de vincular naturaleza y arquitectura. >>⁸²⁶¹

Por otra parte la *promenade architecturale* de Le Corbusier deviene artístico camino iniciático (por definición espiritual) hacia el gran vacío (siempre con ecos orientales, *zen- tao*) en el proyecto global de Chillida para Tindaya (1996), enraizado también en la tradición occidental del Panteón y otras históricas utopías globales como la de Boullé:

<< Si hemos dicho que el Pantheon era una representación del cosmos, en este caso se disocian dos oquedades: el sol y la luna pueden estar ahora a la vez en el cielo y caminar por separado. El autor evita la utilización del círculo adoptando formas rectas y desnudas. El conjunto también se acerca al proyecto de cenotafio a Newton de Boullé, si consideramos la totalidad de la montaña: la tercera ventana al

⁸²⁵⁹ GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ A., *Escultecturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.158

⁸²⁶⁰ FERNANDEZ Alicia, *Más claro imposible*, ABCD 762 del 9 al 15 septiembre 2006, p.36

⁸²⁶¹ GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ A., *Escultecturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.161

exterior, la que se abre al horizonte y le sirve de acceso, repite la larga galería iniciática que conduce al enorme vacío central. >>⁸²⁶²

Otra manifestación del vacío incide a un nivel más sutil y conceptual, en la negación del ego, tal como se concibe experimentalmente en Auroville desde el autogobierno colectivo sin “propiedad privada” (aunque más allá de las utopías comunistas-anarquistas):

<< Auroville tiene un único principio de organización. Aunque existen autoridades reconocidas, funciona básicamente como una comunidad que se autogobierna, una anarquía divina, sin estructura jerárquica determinada. Las decisiones diarias se toman por consenso en grupos de trabajo autónomos, divididos por áreas como finanzas, salud, educación y medio ambiente.

Nadie dispone de propiedad privada. Todos los aurovillanos trabajan por un salario fijo y aportan mensualmente una cantidad para los gastos corrientes. La visión original preveía una comunidad económicamente autosuficiente y sin intercambio de dinero en su interior, pero esto está todavía por hacer. La salud, la educación y las actividades culturales son, sin embargo, gratuitas para todos. >>⁸²⁶³

Desde esta perspectiva se podría aplicar a la ‘*ecoalde*’ espiritual de Auroville en la India el término utilizado en Chile de *Ciudad Abierta* (ambas experiencias iniciadas a finales de los 60), concebido como un paradigma identitario de la Escuela de Valparaíso, implicando una participación total en vital comunidad (“vida, trabajo y estudio”):

<< Ciudad Abierta: Idea, utopía, ciudad que no es ciudad (iniciada en 1970), proyecto cultural de los arquitectos y diseñadores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile de Valparaíso (y otras personas vinculadas) que, buscando otra vía tras su relativo fracaso de 1967 en transformar la Escuela, proponen una comunidad de vida, trabajo y estudio capaz de dar cabida al esplendor de los oficios y a su libertad. >>⁸²⁶⁴

La ciudad puede ser “abierta” y también “amistosa”, como plantea Moran cuando se establece una participativa “igualdad” de géneros:

<< ¿Puede diseñarse una ciudad, con sus calles y sus transportes, comercios y viviendas, hospitales y colegios, adaptada a la igualdad entre hombres y mujeres? La ciudad amistosa, así la llaman, no es ajena a muchos de los estudios de arquitectura y género que se redactan en todo el mundo desde hace décadas. La Ley de Igualdad española, recientemente aprobada, recoge en su artículo 31 esta necesidad >>

... incluso legalmente el reparto de actividades deviene naturalmente ‘comunitario’ (“útiles para todos”):

<< No se trata de facilitar la vida a la mujer, sino que estos cambios, que a ella la beneficiarán en mayor medida por las tareas que tradicionalmente desarrolla, sean útiles para todos cuando estar en la cocina o llevar al niño al pediatra no recaiga sólo en espaldas femeninas. Varias investigadoras, universitarias, arquitectas, aportan claves para construir la ciudad *friendly*. (...) Arquitectas y urbanistas proponen más transporte público, menos adosados y edificios con servicios comunes en ciudades pensadas para mujeres. El Gobierno se ha comprometido por ley. >>⁸²⁶⁵

Pudiéndose apreciar como ya hace tiempo que en la ‘oficial’ Escuela de Valparaíso se plantea una participación programática e integradora:

<< Escuela de Valparaíso: En su primera acepción, como institución concreta, Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile en Valparaíso creada en 1928 (ciudad en la que existen otras escuelas). El grupo de Alberto Cruz, Godofredo Iommi y otros, contratado en 1952 refundan en sentido intelectual la misma. En segunda acepción, la escuela de Valparaíso denota a este movimiento, grupo y línea de pensamiento y acción nucleado en torno a aquella, a veces vagamente y solapándose o

⁸²⁶² ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.272

⁸²⁶³ LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.43

⁸²⁶⁴ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raúl (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²⁶⁵ MORAN Carmen *Una ciudad para tod@s*, El País 2 abril 2007, p.33

confundiéndose con otras denominaciones y entidades, como Instituto de Arquitectura, Amereida, Ciudad Abierta, etc. >>⁸²⁶⁶

En esta Escuela tan programáticamente indefinible (como hemos tratado también a propósito del zen), se manifiestan aquellas variadas denominaciones (o identidades) que podrían ser equiparables a los diversos nombres utilizados por Hundertwasser, al igual que a las propuestas de otros arquitectos y artistas donde el “ecologismo se integra”:

<< La concretización de la arquitectura y el urbanismo subterráneos ha sido intentada con algunas propuestas: Paul Maymont pensó en construir bajo el Sena una gigantesca autopista que permitiría atravesar fácilmente París de este a oeste sin necesidad de abatir ninguna de las construcciones existentes; (...) En proyectos así hay mucho empeño megaestructural y colosalista, algo bastante diferente a la idea de la simple arquitectura excavada o enterrada tal como lo entienden Guy Rotier o Hundertwasser. Con estos y otros artistas el ecologismo se integra en el proyecto arquitectónico del futuro. >>⁸²⁶⁷

Por tanto, sin necesidad de derribar (no ruina) se pueden construir utópicos mundos subterráneos que participan del ecologismo de Hundertwasser y Manrique, que se interesan por el cromatismo del azulejo fragmentado (equivalente al *trencadis* o mosaico troceado de Gaudí) y que incluso generan obras ‘casi sin yo’ (“mural —Sin título—”):

<< Otra de las últimas realizaciones del artista en su primera vivienda fue el mural —Sin título— que está sobrepuesto a un blanco paramento, actuando de límite material a un sencillo jardín de trazado sinuoso e integrado por especies botánicas y una superficie acuática. El mural está constituido por fragmentos de azulejos de varios colores, reflejados en las aguas cristalinas cercanas, que trazan ininterrumpidos itinerarios cuyas líneas, contorneadas por diminutas piedras, se fugan hacia el anverso del muro, más allá del plano de intervención plástica. >>⁸²⁶⁸

Este culto en la naturaleza a la técnica del azulejo reciclado artísticamente podría asociarse / interpretarse ‘metafóricamente’ a la progresiva ruina de las religiones históricas y nacimiento espiritual (con referente en la India) que, en una contemporánea revisión dialogante entre culturas (esencialmente Oriente / Occidente), alumbraría una utópica “religión imperecedera”, integrando algunas contradicciones en una “unidad esencial” (trasfondo conceptual) “de todas las religiones”, equiparable a la históricamente simbolizada por el Panteón de Roma:

<< (...) se habla de la unidad esencial de todas las religiones, aunque sus manifestaciones externas difieran en lo particular. (...) El concepto de *sanatanadharma* resultaría ser, pues, una especie de metareligión sin un panteón cerrado, sin dogmas, ni profetas, ni escrituras, que funcionaría como el marco trascendental que posibilita la aparición de todas las religiones. Hay que añadir que los pensadores indios vieron en el propio hinduismo una ejemplificación de este concepto de *religión imperecedera*. Desde este punto de vista el hinduismo, más que una religión, sería ese marco de convivencia que admite la presencia de innumerables sectas, muchas de las cuales proponen conceptos de la divinidad y prácticas de lo divino que son mutuamente contradictorias. >>⁸²⁶⁹

Un artístico y cercano precedente de “religión imperecedera” podríamos encontrarlo en la “modernidad intemporal” de la escultura de Oteiza, (recordando siempre el más

⁸²⁶⁶ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raúl (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²⁶⁷ RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991, p.229

⁸²⁶⁸ GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ A., *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.162

⁸²⁶⁹ PUJOL Oscar, *Introducción* en ARGULLOL Rafael y MISHRA Vidya Nivas, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, Siruela, Madrid, 2004, p.25

reciente *modo intemporal* de Ch. Alexander) dotado de cualidades espirituales y universales:

<< La escultura de Jorge Oteiza es a la vez intemporal y de este tiempo. Para ser más precisos, podríamos decir que expresa un concepto de “intemporalidad” que va con el siglo XX. Pero también estilísticamente es a la vez intemporal y del presente. Una escultura de Oteiza (...) aunque pueda situarse dentro del siglo XX, no puede identificarse con un movimiento o década concretos. >>

... esta falta de identidad es consecuente con otras paradojas:

<< Hay una cierta noción de intemporalidad que es propia del siglo XX. Paradójicamente, a principios de este siglo, los adelantos científicos, los descubrimientos industriales y tecnológicos y los progresos materiales vinieron acompañados de una nostalgia por los valores y prioridades de las sociedades preindustriales. Esas sociedades (...) expresaban una unidad primordial entre el hombre y la naturaleza, y representaban posibles alternativas filosóficas y existenciales a las fuerzas pujantes de la mecanización y el materialismo, y a sus efectos enajenantes en la vida moderna.>>⁸²⁷⁰

... esta añoranza de la “unidad primordial entre el hombre y la naturaleza” deriva hacia el reiterado (“renacimiento” incluso en la *new age*) concepto de circularidad:

<< El concepto de tiempo tal como se reflejaba en las manifestaciones de las sociedades preindustriales –sean arcaicas o primitivas– es cíclico y reiterativo, basado en los movimientos recurrentes de la naturaleza y el cosmos. Estos movimientos se manifiestan en los ritmos de nacimiento, crecimiento, decadencia y renacimiento, o en la sucesión de las estaciones y las fases de la luna, por ejemplo. Este marco temporal estable y predecible, y la organización práctica y religiosa del hombre preindustrial para vivir en armonía con su entorno natural, era infinitamente tranquilizante para el hombre moderno. >>⁸²⁷¹

Esta natural concepción de “decadencia y renacimiento” parece invitarnos a retomar el concepto de ruina, asumido por el ciclo de la naturaleza que se integra en el proyecto de la *Casa de la fe* (2002) en el Reino Unido (Holton Lee, Dorset). Allí la valoración del crecimiento espiritual (sin apellidos sectarios) propone una arquitectura que asume programáticamente el “transcurso del tiempo” (“tono marrón” / “color plateado”):

<< El arquitecto británico Tony Fretton, junto con su colega Jim McKinney, crearon un pabellón dominado por la calma y la tranquilidad. La estructura se integra en el entorno natural, gracias a su modesto perfil, su escasa altitud y su cálido revestimiento de madera de cedro rojo procedente del oeste, que, con el transcurso del tiempo, adoptará un tono marrón más oscuro y quizás un suave color plateado. Rodeado de viejos árboles y con vistas a una pradera que se extiende hasta el mar, el edificio cumple las funciones de refugio frente a las inclemencias del tiempo, punto de encuentro y lugar para la meditación personal. >>

... la meditación integra la naturaleza interior y exterior utilizando una arquitectura del ‘profundo devenir’:

<< Fretton quiso que la naturaleza penetrara en el interior, motivo por el cual diseñó una fachada de vidrio que, a través de la sala de reunión y del espacio de meditación, se orienta hacia el mar. Además, colocó postes a lo largo de los muros de la zona de meditación -esta estancia se ha pintado de un color plateado reflectante que parece irradiar hacia el interior y, a la vez, se hace eco del entorno natural.>>⁸²⁷²

Por otra parte, en nuestro devenir desde el concepto de “religión imperecedera” a la “modernidad intemporal” en la escultura de Oteiza y el “modo intemporal” de Ch. Alexander, recordamos el pensamiento de Bruno Taut que redescubre otro exótico modo intemporal (antiguo y moderno, Oriente / Occidente) en la arquitectura japonesa:

<< Entre 1934 y 1937 realizó varias publicaciones sobre la arquitectura japonesa, deteniéndose con particular pasión en Katsura, aunque también en los templos de *Ise*, arquitecturas sin historia, constantemente renovados, cada veinte años, para seguir siendo iguales siempre, sin tiempo: sólo el

⁸²⁷⁰ ROWEL Margit, *Una modernidad intemporal*, Catálogo *Oteiza. Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.17

⁸²⁷¹ *Ibidem*.

⁸²⁷² RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.118

originario parecía garantizar la permanencia de la memoria. Con esas publicaciones, Taut creó un modelo de interpretación de la arquitectura tradicional japonesa que ha durado hasta nuestros días. >>

... de esta manera Taut crea un paradigma hermenéutico (“modelo de interpretación”) entre ‘LA’ arquitectura (“...de siempre”) y la naturaleza:

<< (...) la arquitectura y el jardín de la villa imperial del siglo XVII era estudiada en su sorprendente modernidad tipológica, compositiva, constructiva y en sus maravillosos detalles, en sus luces y colores, siempre tenues, quietos, silenciosos, parsimoniosos. (...) reconocía en ella lo que buscaba mirando con ojos modernos y, a la vez, ese reconocimiento se convertía en legitimación histórica, como si fuese una arquitectura de siempre, sólo arquitectura, de la misma arquitectura moderna. >>⁸²⁷³

A su vez la *modernidad intemporal* en Oteiza, aparece enraizada con el expresionismo y su citado concepto de arte total, incluyendo la dimensión espiritual (“rehabilitar la función religiosa”) y “ética” del arte, acotada entre los “valores espirituales eternos” y la “visión metafísica intemporal”:

<< (...) el avance del materialismo en Occidente quedó contrapesado por una búsqueda de valores espirituales eternos. Se creía que el regreso a la unidad primordial entre el hombre y su entorno cósmico daría sentido y sustancia a la experiencia humana. La expresión de esta visión metafísica intemporal (...) fue el objetivo de artistas tan diversos como Gauguin, Cézanne, los cubistas, los expresionistas alemanes, Malevitch, Mondrian, Kandinsky y muchos otros. Y éste fue también uno de los principales objetivos de Oteiza, no por las innovaciones formales (...) sino para rehabilitar la función “religiosa” y en definitiva ética de la obra de arte. >>⁸²⁷⁴

... esta ‘rehabilitación’ de la religiosidad y de la ética, también ‘reaparece’ recientemente como ‘laica’ “responsabilidad” legal en un glosario de *diseño ecológico*:

<< Responsabilidad del fabricante (PR): prescribe las responsabilidades legales que los productores o fabricantes deben a sus productos, desde la cuna hasta la tumba de los mismos.>>⁸²⁷⁵

Precisamente la falta de “responsabilidad” puede llevarnos a la “tumba”, por medio del término “cancerígenos” que la OMS estudia desde un concepto de salud global, incluido también en el citado glosario de *diseño ecológico*:

<< Cancerígenos: son elementos químicos que causan, definitivamente o en potencia, cáncer a los humanos. La Organización Mundial de la Salud los ha clasificado según el grado de riesgo percibido. Los químicos pertenecientes al grupo 1 tienen clara evidencia de riesgo, mientras que los del grupo 3 pueden tener un cierto riesgo asociado. >>⁸²⁷⁶

... estableciéndose ‘un’ devenir de la cuna a la tumba, como en la citada *Casa de la fe* (Holton Lee, Dorset, Reino Unido, 2002) donde muerte y resurrección (“morirá y resurgirá”) se integran naturalmente a modo de orientalista *samsara* ecológico (ciclo de muertes y resurrecciones). También en este devenir de lo multiespiritual a lo a-espiritual, sugerido por esta arquitectura que integra la “sucesión de las estaciones”, podemos encontrar ecos de la mítica arquitectura china *mi-tang* (casa calendario) o casa del emperador que ya tratamos:

<< Otro elemento que la hace ser algo más que una simple y elegante estructura moderna en forma de cubo es el tejado, donde se ha sembrado césped, que seguirá creciendo, morirá y resurgirá de nuevo con la sucesión de las estaciones. Si se observa desde la perspectiva de los grandes y viejos árboles, tanto el césped, que intenta traspasar el edificio, como el viejo cedro, se mezclan genuinamente con el escenario, al mismo tiempo que responden de manera visible a la meteorología y a la luz. >>⁸²⁷⁷

⁸²⁷³ RODRIGUEZ Delfín, *De buenas compañías*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.34

⁸²⁷⁴ ROWEL Margit, *Una modernidad intemporal*, Catálogo *Oteiza. Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.17

⁸²⁷⁵ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸²⁷⁶ *Op. cit.* p.339

⁸²⁷⁷ RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004, p.118

El concepto de resurrección aparece en el término oriental *samsara* pero también en el *diseño ecológico* que contempla con naturalidad el “final de la vida” y su ‘reencarnación’ proyectada:

<< Final de la vida (EoL): describe tanto el final de la vida del producto actual como el cese de impactos ambientales asociados al producto. Es preferible el desmontaje y reciclaje de sus componentes y materiales a su incineración o retirada a un vertedero. >>⁸²⁷⁸

... incluyendo también alguna concepción más sofisticada del “reciclaje”:

<< Reciclaje inferior: hace referencia al reciclaje de una corriente de residuos para crear un material nuevo, cuyas propiedades son inferiores a las de los materiales vírgenes originales. Un buen ejemplo de ello son los paneles de plástico reciclado de polietileno de alta densidad hechos de fuentes de residuos multicolores. >>⁸²⁷⁹

... “residuos multicolores” que podrían sintonizar con los referentes cromáticos utilizados en las citadas burbujas volcánicas de la casa-cueva de Manrique, tan ‘mítica’ como la caverna (incluso la de Platón) y naturalmente impregnada de una romántica “visión trascendente y espiritual”:

<< (...) las burbujas subterráneas de la casa de Manrique nos remiten a una de las representaciones del mundo ideal estigmatizada en el mito de la caverna primitiva en forma de cuevas volcánicas. La idea del laberinto y de la gruta provienen de la mítica imagen de la cabaña primitiva. Los ejercicios ensoñadores de Gaudí desarrollados en el Parque Güell —cultivados por Manrique también en otras obras, como el Mirador de Río y el Jardín de Cactus— o la cultura del expresionismo, enraizada con la visión trascendente y espiritual del romanticismo, proyectaron en el mundo más actual aquellas idealizaciones míticas. >>

A este respecto, Diego Galante establece ciertas “concomitancias” de la vivienda Manrique en Tahiche con la *Casa O’gorman* donde otro artista desde el espíritu de los “años sesenta” materializó su propio devenir retiro / “retiró”-“retorno”:

<< (...) algunas concomitancias con ejemplos contemporáneos. Por ejemplo, con la Casa O’Gorman, realizada por este artista mexicano entre 1956 y 1961 en el interior de una estructura de lava volcánica, en El Pedregal de San Ángel (México DF) (...) con el propósito de establecer una conjunción más armónica entre el hombre y la naturaleza, (...) para idear a través del mito de la caverna primitiva su propio jardín del Edén; a partir de la construcción de esta vivienda, Juan O’Gorman se retiró de la profesión para materializar sus sueños e ideales de juventud. (...) hay que tener presente que esta tipología fue muy característica en los años sesenta, (...) se reclamaba un retorno a la naturaleza y a la convivencia armónica entre el hombre y el paisaje. >>⁸²⁸⁰

... “retorno a la naturaleza” en cierta afinidad con el término “renovables” :

<< Recursos renovables: esta expresión alude a aquellos recursos procedentes del almacenamiento de energía solar de organismos vivos, incluyéndose en este apartado plantas, animales y seres humanos. Los recursos renovables pueden cultivarse en ciclos continuos, siempre que haya agua, alimento y luz solar suficientes.

Recursos no renovables: son aquellos que existen en cantidades finitas y, por tanto, no pueden regenerarse ni renovarse sintetizando la energía solar. Entre este tipo de recursos se cuentan los carburantes fósiles, los metales y los plásticos. Al mejorar la calidad del reciclaje, se logrará aumentar la longevidad de estos recursos. >>

⁸²⁷⁸ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸²⁷⁹ *Op. cit.* p.339

⁸²⁸⁰ GALANTE GOMEZ F., *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ A., *Escultecturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.159

... término que integra conceptos asociados como “residuos” (pre y post-consumo) y ruina (‘consumista’) en un glosario de *diseño ecológico*:

<< Emisión de gases: es el término que designa las emisiones de componentes volátiles al aire procedentes de polímeros sintéticos o naturales. Estas emisiones suelen proceder de aditivos, elastómeros, rellenos y elementos químicos residuales del proceso de facturación (...)

Residuos de fase post-consumo: son los residuos que se recogen y clasifican después de que el producto haya sido usado por el consumidor. Incluye cristal, papel de periódico y latas de bebida procedentes de los “bancos” y facilidades de almacenamiento que se pueden encontrar en las calles para tal fin. Por lo general, su composición es mucho más variada que la de los residuos de fase pre-consumo.

Residuos de fase pre-consumo: se trata de los residuos generados en la planta de fabricación o unidad de producción. >>⁸²⁸¹

Mientras que en otro glosario de términos, el de la Escuela de Valparaíso, ‘la ruina’ constituye un programático proyecto natural de destrucción:

<< Efímero, temporal: Atributo revalorizado por el grupo frente a la *firmitas* vitrubiana, correlativo a su cosmovisión y que se manifiesta en múltiples aspectos, como lo leve, fragilidad de estructuras, dejar a la naturaleza que destruya lo edificado, continuo cambio del proyecto y el edificio, concepción del hábitat—vid ‘Hospedería’—... >>⁸²⁸²

Esta “cosmovisión” que integra proyectivamente la evanescencia de la materialidad, puede ser reconsiderada por el *diseño ecológico* desde una integrada polarización “mínimo” / “máximo”, retomando el concepto de “ciclo” / circularidad no viciosa:

<< Materiales ecológicos: son materiales que tienen un impacto ambiental mínimo, y al mismo tiempo ofrecen un máximo rendimiento en la tarea para la que han sido diseñados. Los materiales ecológicos derivados de componentes de la biosfera son biodegradables y cíclicos, mientras que los materiales ecológicos procedentes de la tecnosfera son fácilmente reciclables y pueden quedar contenidos en los sistemas de “ciclo cerrado”. >>⁸²⁸³

... no obstante, desde los presupuestos conceptuales de la Escuela de Valparaíso, a los materiales se les asignan atributos propios de una concepción ecológica, pero también estética y casi ‘espiritual’:

<< Materiales: Locales, toscos, reutilizados, frágiles, ligeros, madera y madera, ladrillo, cemento, sin tratar ni pulir, en consonancia con las ideas de austeridad, despojamiento, naturaleza.>>⁸²⁸⁴

Sobre todo si re-consideramos los materiales en la tradición japonesa del *wabi-sabi* que, como vimos, integran la pobreza / “despojamiento” como cualidad, incluso ética-estética-mística, pudiendo ser integrados en el paradigma arquitectónico de:

<< La casa de té: (...) el té forma parte de las raíces de la cultura japonesa; los rituales y la filosofía asociados con la bebida se han extendido hasta influir profundamente en la estética (...) Desde la caligrafía a la cerámica, los arreglos florales, jardines o arquitectura, pocas cosas han escapado a su impacto. Como terreno donde tiene lugar la ceremonia del té, la casa de té simboliza y condensa los ideales de la filosofía que acompaña a dicha bebida. >>⁸²⁸⁵

⁸²⁸¹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸²⁸² PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raúl (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²⁸³ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁸²⁸⁴ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raúl (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²⁸⁵ BLACK A., *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago – GG, Palma de Mallorca, 2000, p.14

La materialidad en el glosario del *diseño ecológico* tiene otras acepciones. Así en referencia al término “herramienta” aparece una concepción que va más allá del material, hacia un nivel más sutil (con el término *software* como sinónimo contemporáneo):

<< Herramientas ecológicas: es el nombre genérico de cualquier herramienta, sea de software o no, que contribuya a realizar el análisis ambiental de productos, procesos de fabricación, actividades y proyectos de construcción. Las herramientas suelen clasificarse en: análisis de ciclo de vida, diseño para el medioambiente, gestión medioambiental o auditorías ecológicas y gestión de la corriente de energía.>>⁸²⁸⁶

La “corriente de energía” deviene espiritual despertar cuando ha sido generada por una “meditación” intensiva que, no obstante, corre paralela a una progresiva secularización, mediando un “culto del esteticismo” en el ritual del ‘energético’ té:

<< El té, que introdujeron en Japón alrededor del siglo X sacerdotes zen que volvían de estudiar en China, servía principalmente para que los monjes budistas lograran permanecer despiertos durante largas horas de meditación, aunque en China beber té ya se había desarrollado como un ritual de profundo significado espiritual. Sin embargo, en Japón esta dimensión espiritual de la bebida se extenderá más allá del orden religioso, llegando al mundo secular y creando, de hecho, un culto del esteticismo. >>⁸²⁸⁷

En cierta sintonía con esta filosofía mística-estética podemos encontrar el aforismo “más con menos” (que también ‘suscribió’ Mies) y que bajo una conceptualización energética también interesa al *diseño ecológico*:

<< Eficiencia ecológica o eco-eficiencia: incorpora el concepto de un uso más eficaz de recursos con impactos ambientales reducidos, lo que acarrea una mejora en la productividad del recurso; es decir, que se hace más con menos. >>⁸²⁸⁸

... este concepto de “energía” llega incluso a formar parte integral de la materialidad:

<< Energía incorporada: es el total de energía almacenada en un producto o material, e incluye la energía de las materias primas, del transporte hasta el lugar de fabricación, y (a veces) la energía de transporte utilizada en la cadena de distribución y ventas. >>⁸²⁸⁹

... en la que el devenir (“transporte”) resulta energéticamente cuestionado:

<< Energía de transporte: es la energía consumida en transportar o distribuir un producto desde su fabricante a su vendedor o distribuidor. Los productos fabricados y adquiridos localmente suelen tener valores de energía de transporte muy inferiores a los de los productos importados.>>⁸²⁹⁰

... el término local aparece revalorizado, incluso se propone como rasgo de identidad en la Escuela de Valparaíso (“ciudad”), donde, como hemos visto, se practica la integración del axioma ecológico global / local:

<< Valparaíso: Ciudad costera y poética, puerto marítimo a orillas del Pacífico y a 120 km. de la capital, Santiago, así bautizada en 1536 por el español Juan de Saavedra. >>⁸²⁹¹

⁸²⁸⁶ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁸²⁸⁷ BLACK A., *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago – GG, Palma de Mallorca, 2000, p.14

⁸²⁸⁸ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁸²⁸⁹ *Op. cit.* p.340

⁸²⁹⁰ *Op. cit.* p.341

⁸²⁹¹ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raul (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

Utilizando este concepto de ‘local globalidad’, efectuamos un salto espacio-temporal de Valparaíso a Japón consensuando una valoración de términos como “frágil y pasajera” dentro de una concepción integral / interdisciplinar (“tazas” / “flores” / “estructura y materiales de la casa”):

<< La complejidad de la ceremonia del té y la estética asociada a ella alcanzaron su apogeo en el siglo XVI, con el maestro de té Sen Rikyu Soeki. A él se le atribuye la formalización de la ceremonia del té y la disposición de un marco estricto para cada elemento relacionado con él, desde el tipo de tazas empleadas a las flores de adorno o la estructura y materiales de la casa. Al establecer la primera casa de té, Soeki se propuso crear un espacio que realizase la naturaleza frágil y pasajera de la vida. El lugar pretendía recrear el mundo del espíritu, evocando la sencillez y falta de artificio de una cabaña de paja, si bien es cierto que de forma muy estilizada. >>

... de esta manera, el espíritu ‘centrado’ en el presente (la “ceremonia del té” en sí misma) entre la naturalidad (paradójica) y el artificio (“estilizada”) integra lugar y participantes:

<< La decoración era escueta, para centrar mejor la atención de los participantes en la ceremonia del té. (...) El interés estético dominante se centraba en crear una sensación de wabi, una refinada rusticidad que se percibe como típicamente japonesa. Wabi ha sido la principal preocupación de maestros, constructores y artesanos de casas de té desde el siglo XVI. >>⁸²⁹²

Esta “refinada rusticidad” tiene otros sinónimos como “pobreza”, que forma parte del proyecto integral y colectivo de Valparaíso (también con “valor del espíritu”) en el que, como en la estética japonesa *wabi*, la pobreza luce paradójicamente esplendorosa y deviene identidad (“expresión suya clave”):

<< Pobreza: Como valor del espíritu (muy distinta de la noble miseria) es valor troncal en la concepción del mundo, y de ahí en todo, que tiene el grupo, desde la propiedad colectiva de sus terrenos y hospederías de la Ciudad Abierta hasta el empleo en sus obras de cualquier material (la "forma" de algo es muy diferente de su materialidad) y la técnica de autoconstrucción. El "esplendor de la pobreza" es expresión suya clave. >>⁸²⁹³

Junto con “frágil” el término “pasajera” (a propósito de la *casa de té*) también puede tener como sinónimo el concepto orientalizante del devenir, que el *diseño ecológico* reconoce en la volatilidad de los “estados” de la materialidad:

<< Componentes orgánicos volátiles: son elementos químicos orgánicos naturales y sintéticos que pueden desplazarse fácilmente entre los estados sólido, líquido y gaseoso, en una dirección u otra. >>⁸²⁹⁴

La *Escuela de Valparaíso* también puede aportar otro sinónimo del devenir con el término “ronda”, como rasgo colectivo (*Grupo Ciudad Abierta*) de identidad, que integra investigación, proyecto y obra:

<< Ronda: trabajo en ronda, construcción en ronda: Forma de trabajo colectivo (en común) y cambiante mediante el cual el grupo enseña, investiga, proyecta y construye. >>⁸²⁹⁵

Otras afinidades con el término devenir pueden encontrarse en un glosario de *diseño ecológico*:

<< Ruta de movilidad: este concepto describe la trayectoria que puede describir una persona para ir de un sitio a otro empleando un medio de transporte o más de uno. En el último caso, es preferible que los diferentes medios de transporte estén integrados en un sistema flexible (...) >>

⁸²⁹² BLACK A., *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago – GG, Palma de Mallorca, 2000, p.14

⁸²⁹³ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raul (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²⁹⁴ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.341

⁸²⁹⁵ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raul (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

... concepto compartido por los términos “ronda” / “ruta” y también “transporte” que además puede ser “inteligente” e integrado en redes:

<< Sistema de transporte inteligente (ITS): consiste en una serie de redes de transporte integradas donde las redes individuales emplean unos medios de transporte específicos, permitiendo una fácil interconexión para lograr que las personas viajen de manera eficaz. >>⁸²⁹⁶

... dinámica también asociada al término “travesía” en *Valparaíso*, utilizado como manifiesto en una *Escuela* integral y en devenir programático, compartido por disciplinas como arquitectura, diseño, escultura y naturaleza:

<< Travesía: Desplazamiento de profesores y alumnos, arquitectos, poetas, escultores, diseñadores, etc. por tierras y aguas de América. Viaje que es a la vez tarea curricular del curso escolar, experiencia artística real, actos poéticos de apropiación y desvelamiento del territorio, obra leve arquitectónica / escultórica / de land art... >>⁸²⁹⁷

Este citado devenir conceptual de la ruina a la reconstrucción propone algunas conclusiones provisionales para un nuevo *paradigma* después de la *colisión* creativa, donde “A manera de conclusión” se integran las espiritualidades de Teilhard y de Wilber:

<< A pesar de que tanto Teilhard como Wilber presentan fuertes críticas al cientifismo, ambos salen en defensa de la ciencia y cada uno, a su estilo, coincide al sostener que la razón principal por la cual la ciencia ha fracasado en su intento por comprender en su totalidad el complejo fenómeno humano y poder actuar con base en esa comprensión, se encuentra en el desarrollo precario de la conciencia humana. >>

... ‘diagnosticando’ ambos que en la ciencia ‘también’ la problemática esencialmente reside en el yo (“individuación”):

<< Ambos pensadores coinciden al declarar que un grado de centridad y de complejidad deficiente se caracteriza por la individuación, entendida ésta como la separación de los individuos que aleja a los unos de los otros. Wilber hace referencia a que las manifestaciones de egocentrismo, individualismo, elitismo y narcisismo que caracterizan a los representantes del cientifismo, corresponden a un nivel de desarrollo llamado primario, al que ubica en las primeras etapas de la evolución de la conciencia. >>⁸²⁹⁸

Frente a la “individuación” se propone alternativamente la “comunidad”, concepción afirmativa (“Sí”, con mayúscula) tan programáticamente utópica para una *nueva era* como la ensayada en *Valparaíso*:

<< Utopía: Giancarlo De Carlo les preguntó: ¿Son una comunidad utópica? Ellos contestaron —Sí.>>⁸²⁹⁹

La “conclusión” de González Garza (“Teilhard – Wilber”) es paradigmática e integradora (“conciliación de los opuestos”), concretándose en un manifiesto / “síntesis”:

<< A manera de conclusión: Desde esta perspectiva es desde la que ambos pensadores [Teilhard - Wilber], a pesar de las diferentes plataformas ideológicas, religiosas y disciplinarias que les distinguen, sostienen que la humanidad requiere una nueva etapa en la evolución de la ciencia, nuevos métodos de investigación que integren no sólo a las ciencias y a las disciplinas entre sí, sino a éstas con la experiencia humana. Coinciden al insistir en que se requiere un nuevo paradigma que, en síntesis, se refiere a una cosmovisión que contempla:

(a) la conciliación de los opuestos y la armonía de los antagonismos: ciencia-conciencia, ciencia-espiritualidad, ciencia-religión, cuerpo-mente, mente-espíritu, poder-compasión y conocimiento-sabiduría, entre otros, >>

⁸²⁹⁶ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸²⁹⁷ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raul (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

⁸²⁹⁸ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.478

⁸²⁹⁹ PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raul (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166

... formado por cuatro puntos:

<< (b) la ética holístico-ecológica, interesada en un modelo interdisciplinario integral para abordar el estudio y la comprensión del complejo fenómeno humano,
(c) la urgencia por rescatar y revelar la naturaleza religioso-espiritual de la actividad científica y del trabajo intelectual, y
(d) la voluntad e intencionalidad por levantar el velo del olvido, es decir, de velar lo sagrado, a través de la sabiduría. >>⁸³⁰⁰

Algarin ofrece un “epílogo” como fin de una tesis ‘subterránea’ que, sin embargo desde una / “otra” arquitectura en negativo (trabajosamente *excavada*), aporta indirectamente cierta luz sobre el concepto paradójico de no-obra que venimos tratando:

<< Epílogo: Comencé afirmando que la excavación constituye una forma de construcción distinta de la tectónica, que da lugar a espacios de una libertad total y que la arquitectura pocas veces se ha planteado utilizar este potencial de creación. Dijimos que si existía un espacio absoluto, éste vendría de la mano de esta “otra” forma de arquitectura. >>⁸³⁰¹

... luminosa “comprensión integral” que también se evidencia como “conclusión” de una significativa *colisión de paradigmas*:

<< A manera de conclusión: Es evidente que la visión que sobre la ciencia plantean tanto Teilhard como Wilber, trasciende el pensamiento científico positivista y dualista, que se encuentra cimentado en el paradigma newtoniano-cartesiano. En el aquí y el ahora de la evolución humana no es posible quedar ciegos, sordos y mudos ante los fenómenos que las ciencias naturales no pueden explicar. Es necesaria la apertura a otros caminos, a otros métodos, a otros modos de llegar al conocimiento que vayan más allá de una visión dual y mecánica de la realidad, ópticas que no permiten una comprensión integral de la naturaleza del ser humano, de la realidad, del mundo y del cosmos. >>⁸³⁰²

Otro fin de tesis (la de Mario Algarin), ésta ‘ocultista’ (por subterránea / *excavada*), desvela una comprensión súbita (“hallazgo súbito”) equiparable al *eureka-satori* del zen, que finalmente diluye las “fronteras” disciplinares y, consecuentemente, el concepto mismo de identidad:

<< Epílogo: Es el mismo proceso, el proyecto, el que hoy día genera muchas realizaciones artísticas, haciendo cada vez más débiles las fronteras entre escultura y arquitectura. Eduardo Chillida y Robert Smithson asumen el papel del arquitecto en obras de una envergadura descomunal y a muy largo plazo, comparables con las grandes catedrales en la Edad Media, cuya organización lleva consigo el control de procesos productivos complejos.
El verdadero afán de estas formas de análisis ha sido intentar dejar al descubierto otras tantas estrategias en el proyecto de arquitectura: el hallazgo súbito, la transposición directa, el método progresivo pausado y seguro, (...) [‘casi’ fin de tesis] >>⁸³⁰³

⁸³⁰⁰ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.479

⁸³⁰¹ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.279

⁸³⁰² GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.479

⁸³⁰³ ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p.282

02.10.16- Proyecto cuatro + *Atman*

Cuatro son las entidades integradas en la *identidad proyectiva* que da título a nuestra tesis *A.D.E.N.* y que venimos recombinando ‘como’ el ADN (‘DNI’) desde el comienzo de nuestro trabajo. Concepción que ahora, en el comienzo de este epígrafe final, nos lleva interesarnos por *El proyecto Atman*, presentado en este punto como “remembranza final” de un capítulo anterior:

<< En esta remembranza final, el impacto único de Dios en el Misterio absoluto y en lo absolutamente Desconocido, desarticula de una vez por todas el proyecto Atman. El proyecto Atman ha dejado de existir porque ahora sólo existe Atman, absoluto, resplandeciente, omnipenetrante, perfectamente extático en su liberación, perfectamente ordinario en sus manifestaciones, perfectamente evidente en su camino. Pero Atman es lo Invisible, lo Desconocido y lo Inefable. >>

... que además forma parte de un proyecto “anterior”, una última circularidad viciosa necesariamente paradójica (“el proyecto Atman jamás ha existido”):

<< Es anterior a todo lo que emerge y no es sino todo lo que emerge. Por consiguiente, después de todo, es también visible. En palabras de Dogen Zenji: “¡Esa triste nube que se desplaza lentamente! / ¡Qué dormidos estamos! / Despertar, la única gran verdad: La lluvia negra cayendo sobre el tejado del templo.” Durante eones hemos estado buscándola, durante eones la hemos estado anhelando... pero también durante eones ha estado justamente aquí: la lluvia cayendo sobre el tejado del templo... Y puesto que sólo existe Atman, el proyecto Atman jamás ha existido. >>⁸³⁰⁴

Esta psicológica / filosófica referencia explícita al despertar budista (“Dogen Zenji”) y a la ‘naturaleza’ zen (“nube” / “lluvia”) concluye con una rotunda afirmación ‘negativa’ equiparable a los *koan* (preguntas sin una respuesta intelectual) utilizados en su enseñanza. Pero además se centra en el término *Atman*, que constituye el proyecto que Wilber propone y que nos obliga a desandar el camino en busca del origen del término, desde lo transpersonal, al zen, al budismo originario de la India y al ...:

<< **Hinduismo:** Cuando la materia, la mente, la conciencia y el atmán se unifican, dan como resultado una visión clara y verdadera de la realidad. “Cuando se suprimen los velos y la inconsciencia dominante, el Yo es considerado como el Atman brillando en su pureza. Es en esta etapa cuando el hombre conoce directamente y sin referencia a ninguna otra cosa, su ser consciente original. Es una etapa en la que se trasciende la objetividad y la subjetividad.” >>⁸³⁰⁵

... el zen también interesa desde el comienzo de un peculiar “camino” *iniciático* que conduce a la “paz interior” mediando la comprensión de la no-dualidad:

<< El camino es arduo y está lleno de obstáculos que permiten actualizar las virtualidades, hacerlas potenciales, y, por lo tanto, ‘ser’. Como diría un maestro Zen: ‘el dolor, el placer, la alegría, la tristeza, el miedo, no son sino manifestaciones diferentes de la misma energía, la aceptación de todas ellas nos acerca al vértice del péndulo y, en consecuencia, a la paz interior’. >>⁸³⁰⁶

... como parte de una tesis medieval que nos obliga a comprender un *zeitgeist* histórico:

<< **Espiritualidad en la Edad Media:** En el mundo medieval Dios está por todas partes, es la razón de todas las cosas y a El van dirigidos todos y cada uno de los actos humanos. Cada momento, cada actitud,

⁸³⁰⁴ WILBER Ken, *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996, p.300

⁸³⁰⁵ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.102

⁸³⁰⁶ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.4

cada pensamiento está bañado por la divinidad. Es precisamente este carácter sagrado el que da sentido a las cosas. >>⁸³⁰⁷

Retomamos la cita de Radhakrishnan & Raju en *El concepto del hombre*, (Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p.287) parafraseada y ‘aclarada’ (“se integran dejando ver la luz”) por González Garza:

<< (...) en su proceso de autoconocimiento, el hombre trasciende poco a poco la visión dualista del mundo, y no se deja engañar fácilmente por las percepciones cubiertas por los velos de la inconsciencia y llega así a conocer al Ser, la Realidad Total. En el mundo dual, la subjetividad existe en la medida en que existe la objetividad y viceversa. Sin embargo, cuando éstas polaridades se trascienden, la mente, los sentidos, los sentimientos, los pensamientos, los conceptos, las intuiciones y las ideas se integran dejando ver la luz. >>⁸³⁰⁸

Precisamente el “autoconocimiento” cuando es plenamente comprendido desde la psicología humanística y trascendente de Vilaseca, establece otra dimensión del sí mismo (... *uno mismo*) opuesta a cualquier ensimismamiento (“no es un fin en sí mismo”), porque:

<< (...) amarnos es sinónimo de escucharnos, atendernos, aceptarnos, respetarnos, valorarnos y, en definitiva, ser amables con nosotros en cada momento y frente a cualquier situación. El primer paso para amarnos consiste en conocernos, comprendiendo cómo funcionamos para diferenciar lo que deseamos de lo que verdaderamente necesitamos para ser felices. Y aunque en un primer momento lo parezca, este proceso de autoconocimiento no es un fin en sí mismo. >>⁸³⁰⁹

... estableciendo también González Garza las conexiones del término *Atman* con mayúsculas y *atman* con minúsculas, explicado desde una *psicología de la conciencia unitaria* que entiende la “unidad integral de cuerpo y espíritu” (partiendo del “hinduismo”):

<< Esta antigua tradición plantea que el ser humano se encuentra en un mundo que le es propio, el hombre forma parte del Alma Universal y su naturaleza conforma una unidad integral de cuerpo y espíritu. Este último, al que se nombra *atman*, es lo que constituye el ser real, el núcleo más profundo, más complejo y más centrado del hombre. Al no encontrarse sujeto a las leyes espacio-temporales, el *atman* trasciende toda dualidad, entendida esta cómo la eterna lucha cósmica entre el sujeto y el objeto, la vida y la muerte, el mundo del ser y el mundo del no-ser, la materia y el espíritu. >>

... así contemplado:

<< el *atman* se considera la esencia, mientras que el cuerpo es el ente, el objeto, vehículo e instrumento que le hace posible la existencia finita del hombre. Este considerado como la vestidura que se abandona cuando se ha desgastado, se encuentra regido por los instintos, los deseos, las ambiciones y la pasión. El alma o *atman* es eterna y se encuentra gobernada por la serenidad, la tranquilidad y un profundo interés por buscar la verdad. >>⁸³¹⁰

Dentro del contexto del hinduismo reaparece el concepto del devenir (“transformación”) valorando la cósmica / mítica alternancia “Día” / “Noche” y el consiguiente sentido cíclico:

<< El hinduismo postula que el mundo ha existido siempre y que se encuentra en un proceso constante y gradual de transformación. La etapa denominada la Noche de Brahma corresponde a un período de caos y disolución, al que le sigue otra conocida como el Día de Brahma, que se refiere a la fase en la que el mundo se reforma, se renueva y se recrea. Un día y una noche de Brahma tiene una duración de cuatro mil

⁸³⁰⁷ *Op. cit.* p.11

⁸³⁰⁸ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.102

⁸³⁰⁹ VILASECA Borja, *Psicología: claves para amarse a uno mismo*, El País Semanal 1779, 31 octubre 2010, p.28

⁸³¹⁰ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.100

quinientos millones de años. Es decir, la eterna existencia del mundo atraviesa por ciclos cósmicos que comprenden millones de años, en los que se presentan períodos de expansión (*kalpa*) y períodos de reabsorción (*pralaya*). >>

... nos interesa particularmente cuando en esta concepción aparece el número “cuatro”, aquí como “edades o etapas”:

<< El período de expansión se subdivide en cuatro edades o etapas: la edad de oro (*kritayuga*) en la que todo es perfecto y la vida del hombre es larga y abundante, la edad de plata (*tretayuga*) en la que todo se reduce un cuarto, la edad de bronce (*dvaparayuga*) que corresponde al momento en el que todo está dividido por la mitad, incluyendo la vida humana, y en el cual el mal y el bien se equilibran, y la edad de hierro (*kaliyuga*) fase en la que solamente queda un cuarto que es bueno, la vida del hombre se acorta y el universo se dirige hacia la reabsorción cósmica. >>⁸³¹¹

Mientras que en la más reciente concepción de Ackerman se mantiene la ‘circularidad’ (con expresión gráfica, aquí programáticamente excluida) pero girando a la búsqueda de la *identidad*, aquí el cuatro deviene ocho (“VIII.-EL CICLO”):

<< [Texto escrito en imagen del círculo de la identidad] I.-SER: ¿Quién soy? II.-INDIVIDUAL: ¿Qué me hace especial? III.-CONSTANCIA: ¿Se ajusta mi vida a un patrón? IV.-VOLUNTAD: ¿Adónde voy? V.-POSIBILIDAD: ¿Cuál es mi don? VI.-RELACIONES: ¿En quién puedo confiar? VII.-COMPRESION: ¿Cuál es mi mensaje? VIII.-EL CICLO: ¿Sería rica mi vida? >>⁸³¹²

... y, volviendo al comienzo, surge la primera pregunta (que también interesa al zen) la original y ‘tautológica’ sobre el origen, sobre el sí mismo, ¿quién soy yo? la esencia de la identidad:

<< Pero el Zen nos pide que encontremos “quien” es el que “tiene” esta mente, y “quien” fue el que no pidió nacer antes de que nuestros padres nos concibieran. Entonces resulta que todo el sentimiento de aislamiento subjetivo, de ser alguien a quien le ha sido “dada” una mente y a quien le ocurren experiencias es una ilusión producida por un error de semántica, como una sugestión hipnótica debido a un repetido error del pensar. (...) no hay un yo separado del compuesto mente-cuerpo que da estructura a mi experiencia. >>⁸³¹³

Aguiriano desde la página uno de su tesis también aprecia como “los acercamientos a la pregunta ¿Quién soy yo? le han llevado [“al hombre”] a todo tipo de soluciones”. Y a lo largo de su *viaje iniciático* el yo se ‘centra’ (“viaje al centro”, incluso del *mandala* / laberinto) en el devenir del “yo-profano” al “yo-sagrado”:

<< La iniciación: En cuanto a la forma de representación espacial de la iniciación, ya en el primer acercamiento etimológico hemos visto que este término está emparentado con ‘*iter*’, ‘el camino, el viaje’; y justamente es el viaje la representación más frecuente del proceso iniciático. A menudo las pruebas iniciáticas se encadenan en el tiempo y en el espacio bajo la forma de un ‘periplo’ que transcribe esa búsqueda interior, la búsqueda de paz, de inmortalidad. (...) El viaje establece la comunicación entre el yo-profano y el yo-sagrado y permite la alquimia interior. Nadie puede llegar si no emprende el viaje, nadie puede ‘encontrar / encontrarse’ si no emprende la búsqueda. El viaje, la búsqueda, es necesario para la iniciación, o, dicho de otra manera la iniciación es un viaje, ‘viaje al centro’, que hay que realizar hasta sus últimas consecuencias. >>⁸³¹⁴

A propósito del concepto de “identidad” tenemos que retomar el término *atman* (‘sí mismo’) desde una conceptual no definición, procedente del “hinduismo”:

<< Las tradiciones filosóficas de la India sostienen la idea de que el Supremo Espíritu, cualquiera que sea su naturaleza, es interior al hombre. Las distintas religiones o sectas de la India, tienen su raíz en el Veda, aunque cada una de éstas elaboran sus propias ideas originales y las abordan de diferentes maneras. Las

⁸³¹¹ *Op. cit.* p.99

⁸³¹² ACKERMAN Larry, *Un viaje a tu identidad*, Martínez Roca, Madrid, 2007, p.13

⁸³¹³ WATTS Alan, *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1984, p.147

⁸³¹⁴ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.37

Upanishads hablan tanto en términos teístas como no teístas, pero en todo momento el Espíritu se contempla como una continuación de la realidad terrenal y que puede observarse en el hombre. “El espíritu del hombre es uno con el espíritu del cosmos, pero esta unidad puede entenderse de distintas maneras. Puede significar identidad en la forma y diferencia en el ser, o diferencia en la forma e identidad en el ser; en todos estos casos, el Supremo Espíritu es distinto del espíritu finito y mantiene el teísmo. Pero la unidad puede ser entendida como absoluta. En ese caso se llega al monismo espiritual puro”. >>

... de nuevo la cita de Radhakrishnan & Raju en *El concepto del hombre* (Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p.306) González Garza retoma y aclara, observando que esta paradójica no-definición se orienta hacia la identidad (‘una’...) con el “sí mismo” / “Sí mismo”:

<< La visión monista (Vedanta) postula que la Realidad última trasciende todo dualismo y escapa a toda posible definición por no ser esto ni aquello, lo que expresado en términos del hinduismo, se formula mediante la doble negación sucesiva *neti, neti*, que significa “ni como esto, ni como aquello”. Desde esta perspectiva el atman (sí mismo, esencia de cada ser) es idéntico a Brahman (Sí mismo, Totalidad del Ser), por lo tanto, cuando el atman queda liberado de la ilusión (maya), éste se funde totalmente y se extingue en la unidad absoluta de Brahman. >>⁸³¹⁵

La identidad también se niega desde el diseño (con la categoría de “lo inclasificable”) desde una concepción del proyecto en devenir, significativamente materializado en los plásticos (recordemos el sentido artístico del termino en femenino, ‘la plástica’):

<< Recorridos del proyecto. Lo inclasificable: (...) el mundo de los plásticos, se ha hecho notar (...) la dificultad de clasificarlos en base a sus propiedades. Los proyectistas y los técnicos más próximos a estos materiales han adoptado desde hace ya tiempo, y no sin fatiga, estrategias cognoscitivas fundadas sobre sensibilidades que poco tienen que ver con una rígida sistematización en familias y subfamilias y se fundan, por el contrario, sobre la individualización de caracteres dominantes y de sus campos de variabilidad, de límites y de intervalos entre límites, de interacciones intuitivas pero también anti-intuitivas. >>

Manzini parece sugerir esta “dificultad de clasificarlos” como un paradójico rasgo expansivo de identidad (“adecuada al conocimiento del entero...”), consecuente con el concepto de “mundo fluido” (quizás una *nueva era* “de Venus”):

<< (...) esta forma de conocimiento que admite la complejidad y la variabilidad de su objeto es cada vez menos una prerrogativa de los plásticos y cada vez más una forma adecuada al conocimiento del entero campo de los materiales: al simple casillero de objetos (físicos y culturales) sobre el que el pensamiento técnico moderno ha construido su saber y su praxis, hay que sustituirlo por unas referencias más móviles, por “objetos” variables a intervalos más o menos espaciados. Parafraseando a Michel Serres, el pensamiento técnico debe saber, cuando es necesario, abandonar el mundo rígido de Marte para entrar en el mundo fluido de Venus. >>⁸³¹⁶

Esta negación procedente del “entero campo de los materiales” / diseño podría tener una recíproca negación científica / mística de la materia desde la “psicología transpersonal”, que se interesa por diversas eminencias intelectuales como:

<< Teilhard de Chardin (*El corazón de la materia*, 1950) quien sostiene que materia y espíritu son las dos caras de una misma moneda, como por sir Arthur Eddington, investigador de astrofísica, quien se expresa diciendo: «la materia de nuestro mundo es materia espiritual» (PLANK, M. Eggenstein, K. Loreber. Barcelona, Ed. Aura, Barcelona, 1985, p.44), así como por Max Plank, autor de la teoría cuántica y premio Nobel de Física, quien expresa el siguiente pensamiento en una conferencia que impartió en Florencia. >>

... Max Plank en *Eggenstein, K. Loreber* (Ed. Aura, Barcelona, 1985, p.45-46) ‘afirma’ rotundamente que “¡no existe la materia en sí!” y desde la comprensión del “origen” abre científicamente “la humanidad” al “espíritu”. Como consecuencia

⁸³¹⁵ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.103

⁸³¹⁶ MANZINI Ezio, *La materia de la invención - Materiales y proyectos*, Ceac, Barcelona, 1993, p.59

González Garza establece ‘psicológicamente’ una “conciencia unitaria” entre “tradiciones espirituales y psicología transpersonal”:

<< “Como físico que soy, es decir, como un hombre que ha servido toda su vida a la ciencia más sobria, quiero decir a la investigación de la materia, ciertamente estoy libre de la sospecha de ser un iluso. Y así digo después de mis investigaciones sobre el átomo: ¡no existe la materia en sí! Toda la materia se origina y se mantiene gracias a la fuerza que producen las vibraciones de las partículas elementales, la misma que las mantiene unidas hasta en los elementos más minúsculos del sistema atómico. Ya que en todo el cosmos no hay tal fuerza inteligente ni eterna, debemos suponer que esta fuerza emana de un espíritu consciente e inteligente. Este espíritu es el origen de toda materia. Y como no puede haber espíritu por sí solo, sino que el espíritu debe formar parte de un ser, nos vemos obligados a creer en la existencia de un tal ser espiritual. El átomo abre a la humanidad la puerta a un mundo, perdido y olvidado, del espíritu.” >>⁸³¹⁷

Si con Plank (“autor de la teoría cuántica y premio Nobel de Física”) el átomo deviene espiritual, desde el contexto crítico del diseño que concibe *El mundo como proyecto* se denuncia (Tom Wolfe) cierto culto al arte (“nueva religión”), en el que Aicher cuestiona “La firma” (egótica ‘por definición’) y más particularmente el ‘ocultismo’ de ciertos paradójicos “mecenas del arte”:

<< el arte se ha convertido hoy en una nueva religión, dice tom wolfe. el objeto de su culto es la riqueza, el arte sanciona la riqueza y es él mismo fuente de riqueza, el arte crea capital y asegura capital. / (...) justamente la marca de cigarrillos responsable de la propagación del cáncer, justamente la marca automovilística decisivamente implicada en la contaminación atmosférica y la lluvia ácida, justamente el consorcio químico que con sus abonos químicos ensucian las aguas subterráneas para las generaciones venideras, justamente el gran banco que dirige la política del mismo consorcio, son los que presumen de mecenas del arte, de patrocinadores de la cultura, de abogados de los valores grandes y puros, hay aquí un condicionamiento mutuo, quien produce residuos, necesita del arte. [Original todo en minúsculas.]>>⁸³¹⁸

Otra transformación se produce también en el diseño ‘programático’ que deviene artístico (incluso con ‘deriva’ lingüística) y lúdico...:

<< (...) diseñar programas también puede significar: inventar reglas de configuración. Siguiendo el ejemplo de una reacción química, el diseñador ha de basarse en una especie de fórmula para lograr encontrar un grupo de nuevas combinaciones. Lo principal es la fórmula. La fórmula la crea la forma. Crea un grupo de formas. Así, por ejemplo, en la poesía existe una fórmula que se corresponde con esta idea. La estructura tradicional de la lengua queda disuelta. No hay gramática, no hay sintaxis. Los elementos: palabras aisladas. En el verso aparecen sueltas, en su forma elemental, con todas sus valencias libres. He aquí la regla del juego: permutación. Los poemas así creados se denominan constelaciones. Las constelaciones son programas poéticos.>>

...mediando una creativa combinatoria de inspiración poética en diseño utilizando 4 elementos (“signos”):

<< Otro ejemplo de un programa (y, como siempre, el programa está constituido por determinados elementos y determinadas reglas de combinación): cuatro signos pictóricos, cada uno de ellos en nueve valores diferentes, en sendos naipes de una baraja de jass suizo. Las reglas para las combinaciones de los naipes son las mismas del juego del jass. La regla del juego = programa. Y, entendido de esta forma, también cualquier otro juego no es más que la puesta en práctica de un programa.>>⁸³¹⁹

Evidentemente nuestra tesis también tiene algo de genética combinatoria de 4 elementos (A.D.E.N.) que culminará en espiral ‘arquitectura’ estructural de concepción fractal (tesis programáticamente no acabada en tanto proyecto / no-obra, así necesariamente in-conclusa). En esta programática combinatoria cuaternaria (entrelazada como doble espiral ADN) ‘sintonizamos’ finalmente con los 4 principios de la ceremonia

⁸³¹⁷ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.131

⁸³¹⁸ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.122

⁸³¹⁹ GREDINGER Paul, *Introducción pro-programática a la Introducción*, en GERSTNER Karl, *Diseñar programas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.8

del té y los 4 principios budistas. Aunque ahora en la polaridad occidental empezamos por reconsiderar los 4 elementos en el *Pabellón Philips*, en el que según la tesis de Quesada ‘al menos’ participaron cuatro disciplinas y que, a pesar del notable listado de autorías (egos), tiene algo de obra ‘coral’ (naturalmente colectiva):

<< Los cuatro elementos del Pabellón Philips: El Pabellón Philips se erigió durante seis meses para la celebración de la Exposición de Bruselas de 1958. El edificio contenía en su interior el *Poema Electrónico*, una obra acústico visual realizada por un equipo constituido por Le Corbusier y el músico-ingeniero Iannis Xenakis para la redacción del proyecto y su construcción, Edgar Varèse y el técnico de la empresa Philips W. Tak para la música, el editor Jean Petit y el cineasta Philippe Agostini para la selección de imágenes y filmación del documento cinematográfico. Además de emplear las instalaciones de la fábrica Philips en materia de iluminación y sonido y contar con el apoyo de la empresa constructora belga Strabed y de su ingeniero Hoyte Duyster. >>⁸³²⁰

De esta valoración de la iluminación interior en la Exposición Mundial de Bruselas de 1958 pasamos a reconsiderar la iluminación exterior de la Exposición Mundial de Chicago en 1893. Allí, como ya citamos (Rodríguez Llera, *Paisajes de la Arquitectura Japonesa*, p.27), también se presenta el Pabellón Japonés (“réplica del más antiguo templo budista que se conserva, el pabellón Ho-o-Den en el templo Byodo In, de 1503, situado en Uji, al sur de Kioto”) que tanto impresiona / ‘ilumina’ al arquitecto F. LL. Wright:

<< (...) en la Exposición Colombina de Chicago de 1893 la iluminación eléctrica se convirtió en un motivo fundamental. (...) Para dramatizar el evento, potentes cañones de luz equipados con filtros permitían teñir la luz de colores. >>⁸³²¹

... los *cuatro elementos* se definen con precisión en el ‘luminoso’ *espace indicible* del *Pabellón Phillips*, que tiene notables referentes:

<< El *Poema Electrónico*, como ejemplo construido del *espace indicible* corbuseriano, coloca al espectador en el centro y expande para él los límites de las paredes del pabellón, (...) es una concreción del espacio músico-visual ilimitado en igual medida que la catedral del porvenir de Adolphe Appia. Recordemos que en el vestíbulo de ejercicios de Hellerau y en los espacios rítmicos, Appia había observado que “no distinguimos nada que pueda detener la mirada”, y que sus topografías artificiales poseen una clara vocación de infinitud física.

(...) los cuatro elementos constituyentes de la caja mágica de Appia -el actor, la implantación, la iluminación y la pintura- guardan un paralelismo sorprendente con los cuatro elementos que, como describe Le Corbusier, construyen el *Poema Electrónico*: *écrans, ambiances, tri-tours, volumes*. >>⁸³²²

También son “cuatro principios” los que se precisan en la ‘materialmente oscura’ ceremonia del té: “armonía, reverencia, pureza y silencio”, para conseguir cierta “iluminación interior” (como en el *Pabellón Phillips*). Sorprendentemente en este lugar “entre la naturaleza y el hombre” se integran las polaridades cósmica y local, por medio de la reconsideración del concepto de “identidad” (entre el “sentido cósmico” y el “sí mismo”):

<< Sen-no-Rikyu tenía cuatro principios básicos para la “Ceremonia del té”: armonía, reverencia, pureza y silencio. La “Casa de té” designada por él pretendía ayudar a los participantes en la ceremonia a comunicarse con la naturaleza y con el universo por medio de estos cuatro principios. La “Casa del té” era pequeña y meticulosamente limpia. La desnuda soledad del edificio podría proporcionar al individuo un sitio ideal para la experiencia de la iluminación interior. La “Ceremonia del té” podría proporcionar de este modo el sentido de comunión entre la naturaleza y el hombre. (...) Este énfasis en el sentido cósmico era también una afirmación de la identidad nacional: en estas circunstancias el individuo podría

⁸³²⁰ QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.185

⁸³²¹ CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.82

⁸³²² QUESADA F., *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p.185

pensar en su país, sus antepasados, su familia e incluso en sí mismo. (NOMA Seiroku, *The Arts of Japan*. 2 vol. Kodansha International, Ltd., Tokyo, 1967, vol.II, p.85-86). >>⁸³²³

... casualmente también son “cuatro fases” las que constituyen principalmente la ‘naturaleza’ del “ciclo vital” del glosario de *diseño ecológico*:

<< Análisis de ciclo vital o evaluación de ciclo vital (LCA): es el proceso de analizar el impacto ambiental de un producto desde su cuna hasta su tumba en cuatro fases principales: producción, transporte/ distribución/ embalaje, uso, retirada o fin de su vida / diseño para el desmontaje/ diseño para el reciclaje. >>⁸³²⁴

El concepto de “arquitectura relacional” nos permite ir del luminoso (iluminación espiritual) ‘exotismo’ natural / histórico de Japón (en espacios muy reducidos) a la iluminación artificial de México con el artístico y contemporáneo “cuarto proyecto” de Lozano Hemmer, donde el proyecto es entendido como premeditación sistemática y colectiva (entre “el espacio urbano y el ciberespacio”):

<< Desde hace varios años este artista mexicano-canadiense [LOZANO-HEMMER] lleva realizando proyectos que él mismo llama de “arquitectura relacional”, en los que altera la lectura de una arquitectura urbana mediante intervenciones tecnológicas. *Alzado Vectorial* es el cuarto proyecto de esta serie (...) El esfuerzo colectivo de cientos de miles de creadores crearon un rítmico ballet lumínico, cuyo impacto sobre el cielo de México genera reflexiones fascinantes sobre la compleja relación entre el espacio urbano y el ciberespacio. >>⁸³²⁵

Cuatro elementos / “cuadrantes” aparecen también en la concepción transpersonal que busca la integración de *todas las cosas*, desde una explicación que se inspira en la duplicidad de las manos:

<< Los cuatro cuadrantes:

Mano Izquierda. Cuadrante superior izquierdo. Interior. Individual. Intencional.

Mano Izquierda. Cuadrante inferior izquierdo. Interior. Comunal colectivo. Cultural (espacio del mundo).

Mano Derecha. Cuadrante superior derecho. Exterior. Individual. Conductual.

Mano Derecha. Cuadrante inferior derecho. Exterior. Comunal colectivo. Social (sistema). >>⁸³²⁶

Se trata de “cuatro cuadrantes”, sincréticos de los ‘cuatrocientos’ (“centenares” naturalmente heterogéneos) “mapas” evolutivos de la humanidad, que frecuentemente “incluyen también al cartógrafo” (incluso como sí mismo) y a los que Wilber va “pasando revista” (método que en parte seguimos con nuestra ‘tesis hermenéutica’):

<< Los cuatro cuadrantes: (...) la mayor parte de los mapas del mundo son holoárquicos debido a que no hay forma alguna de escapar de las holoarquías (porque los holones están por todas partes). Existen literalmente centenares y centenares de mapas holoárquicos antiguos y modernos procedentes de todo el mundo –desde Oriente hasta Occidente y desde el Norte hasta el Sur-, muchos de los cuales incluyen también al cartógrafo.

De modo que yo simplemente comencé pasando revista a todos esos mapas holoárquicos –convencionales, nueva era, orientales y occidentales, premoderno, modernos y postmodernos-, mapas procedentes de la teoría sistémica, de la Gran Cadena del Ser, de los vijñanas budistas, de Piaget, Marx, Kohlberg, los koshas vedánticos, Loevinger, Maslow, Lenski, la Cábala, etc. >>⁸³²⁷

⁸³²³ GARCIA F., *La arquitectura japonesa vista desde occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001, p.139

⁸³²⁴ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸³²⁵ CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.77

⁸³²⁶ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.107

⁸³²⁷ *Op. cit.* p.108

Cuando revisamos ‘el mapa’ histórico del arte contemporáneo aparecen ‘exóticas’ (“bastante lejos de la mentalidad del mundo del arte”) afinidades con la salud, que ‘relacionan’ a Takis y Lygia Clark:

<< Los experimentos médicos de Takis configuran un vínculo fascinante (bastante lejos de la mentalidad del mundo del arte) con Terapia de Lygia Clark, una forma de tratamiento psicoterapéutico utilizando sus *Objetos Relacionais* (Objetos relacionales), desarrollados y llevados a cabo por la artista en Brasil entre mediados de los setenta y principios de los ochenta. >>⁸³²⁸

Pudiéndose observar como de los brasileños “Objetos relacionales” de Lygia Clark a la mejicana *Arquitectura Relacional* (4) de Lozano-Hemmer, media ‘casualmente’ el “recuadro izquierdo” en el ...:

<< Primer boceto del *Alzado Vectorial*: Para crear un alzado vectorial sobre la ciudad de México, seleccione un lugar sobre la plaza en el recuadro izquierdo y especifique una altura para el alzamiento. Cuando apriete el botón ‘ejecutar’ podrá ver una imagen en tiempo real de su construcción.>>⁸³²⁹

Una elección “individual” de impacto colectivo que puede encontrar un curioso equivalente posicional en el estudio de un cuadrante transpersonal, (“Superior Izquierda. Interior-individual”):

<< Los cuatro cuadrantes: Superior Izquierda. Interior-individual. [Secuencia]: 1-aprehensión. 3-irritabilidad. 5-sensación. 6-percepción. 7-impulso. 8-emoción. 9-símbolos. 10-conceptos. 11-conop. 12-formop. 13-visión lógica.>>⁸³³⁰

No obstante una cuarta parte de la totalidad también contiene ‘de todo’, mereciendo la pena ser cotejado con un segundo cuadrante:

<< El interior y el exterior del individuo: SUPERIOR IZQUIERDO: aprehensión, irritabilidad, sensación rudimentaria, sensación, percepción, percepción / impulso, impulso / emoción, emoción / imagen, símbolos, conceptos.

SUPERIOR DERECHO: átomos, células (genética), organismos metabólicos (por ejemplo, plantas), organismos protoneurales (por ejemplo, celentéreos), organismos neuronales (por ejemplo, anélidos), cuerda neural (peces / anfibios), tronco cerebral (reptiles), sistema límbico (paleomamíferos), neocórtex (primates), neocórtex complejo (seres humanos). >>⁸³³¹

En cierta medida la dualidad “el interior y el exterior” de Wilber podría equipararse en Lozano-Hemmer con “local” y “remoto”:

<< El Alzado Vectorial tenía dos espacios: LOCAL: (...) Las esculturas de luz desfilaron suavemente sobre el firmamento y, ya que fueron creadas por miles de personas, nunca se repitieron ni ofrecieron una narrativa lineal. (...) El hecho de que no hubiera en la ciudad un punto privilegiado desde el cual se ‘veía mejor’ reforzaba la intención desjerarquizante, ya que normalmente los espectáculos de luz y sonido cuentan con zonas de visibilidad superior reservadas para mandatarios y VIPs. >>⁸³³²

La dualidad pasa también por las dos Manos (con mayúscula) transpersonales que acotan “dentro” / “fuera”:

<< La Mano Izquierda refleja lo que los holones parecen desde dentro mientras que la Mano Derecha refleja lo que los holones parecen desde fuera. Interior y exterior, conciencia y forma, subjetivo y objetivo. >>⁸³³³

⁸³²⁸ BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia, en Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.63

⁸³²⁹ LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.37

⁸³³⁰ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.110

⁸³³¹ *Op. cit.* p.113

⁸³³² LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.34

⁸³³³ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.114

La otra parte de la dualidad valorada por Lozano-Hemmer se refiere al término “remoto”, una “mutación”, mediando la indispensable “participación ciudadana”:

<< REMOTO: (...) El aliciente para los participantes remotos, entonces, no era ser un *voyeur* tecnológico sino un agente activo en la mutación en curso. (...) posibilidad de ‘personalizar’ el diseño con datos y comentarios. El archivo resultante del proyecto era la captura estática de un momento de esa transformación y estaba asociada a comentarios políticos, declaraciones de amor, saludos y dedicatorias, etc. >>

La “mutación” / “transformación” también afecta al uso artístico de la tecnología “militar” y “comercial” en el proyecto “integral” y colectivo para el nuevo milenio:

<< El *Alzado Vectorial* intentó que la gente fuera una parte integral de la celebración de la llegada del año 2000, haciendo ‘suyo’ el Zócalo. Se deseaba que los participantes establecieran nuevas relaciones creativas con la tecnología de génesis militar y destino comercial (como Internet y los cañones antiaéreos) y con un lugar de solemne autoridad (el Zócalo). El objetivo fundamental de la pieza era conseguir que la gente volviera a confiar en la participación ciudadana como posible vehículo de transformación. >>⁸³³⁴

La frontera participación luminosa para un nuevo milenio de Lozano-Hemmer no esta exenta de “ironía” pues hubo precedentes militares ‘totalitaristas’ (Speer, arquitecto de Hitler que ya estudiamos) y otros precedentes artistas utópicos que visualizaron un “nuevo mundo” (antes de la actual “nueva era”):

<< (...) una ironía de la historia que el discurso sobre la luz como nuevo medio no sólo fuera adoptado por publicistas o propagandistas como Albert Speer, sino también por muchos de los artistas de vanguardia de los años 20. Por ejemplo, Lászlo Moholy-Nagy de la Bauhaus desarrolló modelos elaborados para espectáculos artísticos de luz que tuvieron lugar tanto en espacios ‘cerrados’ como ‘abiertos’. Estos últimos aprovecharían las nuevas experiencias que proporcionan los carteles iluminados, (...) y cañones de luz proyectados en la nubes. >>

... y sabemos que Moholy-Nagy en sus integrales proyecciones luminosas:

<< se vio influenciado tanto por la idea de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana como por las tradiciones firmemente asentadas de los espectáculos de luz en lugares públicos durante las ferias y festivales (cuyos antecedentes fueron durante siglos, los castillos de fuegos artificiales). Las proyecciones de Moholy fueron algo así como rituales de iniciación a la modernidad en los que se envolvía a los participantes en luz, creando un escenario virtual para un nuevo mundo, aún en construcción. >>⁸³³⁵

Aunque casualmente esta *Arquitectura Relacional* tenga el n° 4 aparecen más números ‘heterogéneos’, como 18 cañones, 15 kilómetros, 6 segundos, 2000 años:

<< El *Alzado Vectorial* fue una instalación telerrobótica que permitía a participantes en Internet realizar inmensas esculturas de luz sobre el Zócalo y el Centro Histórico. Accediendo al sitio del proyecto en la dirección www.alzado.net cualquier persona podía hacer un diseño con 18 cañones antiaéreos localizados en las azoteas del Palacio Nacional, en los edificios del Gobierno de la Ciudad y en los edificios del portal de Mercaderes, al oeste de la Plaza. Estos potentes reflectores de luz, cada uno con una lámpara de xenón de 7.000 vatios, producían haces que podían verse a 15 kilómetros a la redonda. >>

... también hay otros números impresionantes, empezando por la “simulación tridimensional” registrada por “tres cámaras digitales” que permiten dar el salto a un gran número milenarista (2000), pues “el sitio web recibió más de 750.000 visitas”:

<< El sitio web tenía una simulación tridimensional del Zócalo y un interfaz que permitía a los participantes hacer un diseño vectorial y apreciarlo desde cualquier punto de vista. Cuando el centro de control de México recibía un diseño, se le daba automáticamente un número de turno y se ponía en la

⁸³³⁴ LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p. 35

⁸³³⁵ HUHTAMO Erkki, *Re:Posición de Alzado Vectorial, consideraciones arqueológico-mediáticas*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.105

lista para ser procesado. Cada seis segundos los cañones de luz se orientaban para realizar una solicitud y se paraban durante unos segundos, tiempo suficiente para que tres cámaras digitales registraran el diseño. (...)

Las tres cámaras de la instalación también fueron programadas para retransmitir video en directo por Internet para que la gente pudiera ver el *Alzado Vectorial* en tiempo real. (...)

Los cañones de luz funcionaron cada noche desde las seis de la tarde hasta las seis de la mañana, entre el 26 de diciembre de 1999 y el 7 de enero del 2000. (...) El sitio web recibió más de 750.000 visitas desde cuatro continentes y desde todos los estados de la República Mexicana. >>⁸³³⁶

No obstante, en nuestro devenir numérico podemos efectuar una recíproca ‘contracción’ al ocho (aproximándonos más al cuatro ‘titular’), al referirnos a la búsqueda histórica / vital de la “identidad”, que también tiene sus “leyes”:

<< Las ocho preguntas que he formulado salen directamente de las leyes de la identidad, y lo hacen en el orden en que las he presentado. Su secuencia es crucial para descubrir el código de identidad. El orden de estas preguntas sirve para contar la historia del desarrollo de tu vida desde el punto de vista de la identidad. >>⁸³³⁷

Aún más histórica es la búsqueda del Budismo, debiendo recordarse que:

<< surge en el valle del Ganges con Siddhartha Gautama quien nace en el año 560 a.C. en Kapilavastu, al noreste de la India, al pie del Himalaya, y muere a la edad de ochenta años. A los veintinueve años, después de haber entrado en contacto con la amarga realidad de la enfermedad, la vejez y la muerte, abandona -en un acto total de renuncia- a su esposa y su hijo recién nacido y se dirige a los bosques, en donde se entrega a una vida ascética rigurosa con el fin de torturar su cuerpo y oscurecer su mente. Después de aproximadamente seis años que pasa meditando bajo una higuera en Bodh Gaya, Siddhartha conoce la iluminación, *el bodhi* o Despertar que le conduce a la intuición de las cuatro nobles virtudes, convirtiéndose así en el Buda (el Despierto). >>⁸³³⁸

Estas “cuatro nobles virtudes” fundamentan las “Cuatro Nobles Verdades” que numéricamente se duplicarán para proponer el búdico “Sendero Octuple”. Una concepción procesual que se hace explícita en el término “duplicando” (“pasando del triángulo al hexágono”) que también aparece en la tesis ‘espiritual’ (“estudios sobre las religiones”) de Aguiriano que aporta ‘viejos’ / nuevos aires (“reflejo del respirar cósmico”):

<< Esquema iniciático: (...) etapas que marcan la cadencia de los rituales iniciáticos y que no son sino el reflejo del respirar cósmico. Nos basaremos para ello en el esquema tripartito establecido por Mircea Eliade en sus estudios sobre las religiones (...) este esquema se transforma, en el desarrollo de las obras de Chrétien de Troyes, duplicando los momentos fuertes, pasando del triángulo al hexágono (para lo que partiremos de la teoría del ‘Hexágono Lógico’ aplicada por el profesor P. Gallais a la narrativa medieval). El ritual iniciático se compone de tres etapas consecutivas, obligatorias todas ellas, aunque de duración y dificultad variables, que se desarrollan en el tiempo y que presuponen escenarios especializados. >>⁸³³⁹

Así llegamos al punto culminante (inflexión numérica) de las “Cuatro Nobles Verdades” y “Sendero Octuple”, con la desaparición del “deseo” y la “muerte del ego” como trascendental descubrimiento de la auténtica identidad:

<< A partir de este momento toma la decisión de enseñar a los hombres a desvelar la Verdad, a reconocer el Dharma o Rueda de la Ley (deber o misión) y a aceptar las Cuatro Nobles Verdades: a) la ancianidad, la enfermedad, la muerte, las ambiciones y deseos provocan sufrimiento y dolor, b) este dolor proviene del deseo de ser, de existir, de placer, de poder, c) el sufrimiento puede ser suprimido

⁸³³⁶ LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.34

⁸³³⁷ ACKERMAN Larry, *Un viaje a tu identidad*, Martínez Roca, Madrid, 2007, p.30

⁸³³⁸ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.111

⁸³³⁹ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.43

a través del aniquilamiento completo del deseo -muerte del ego-, y d) la supresión de todo deseo se puede alcanzar siguiendo el camino de las ocho sendas, también conocido como "Sendero Óctuple".>>⁸³⁴⁰

El “deseo” entendido como aspiración inicial / iniciática / ”iniciación” parece indispensable para Aguiriano, pero también para el budismo:

<< La iniciación: Para emprender el viaje son necesarias unas cualidades previas que permitan al candidato escuchar la llamada, traducirla en un deseo y convertir ese deseo en movimiento. (...) el candidato debe estar siempre ‘disponible’ y ser ‘activo’. Las enseñanzas iniciáticas exigen del iniciado un constante esfuerzo de asimilación y realización. >>⁸³⁴¹

... no obstante ya desde el comienzo de la tesis el “deseo” aparece dotado de cierta problemática:

<< Conocida la causa, el sufrimiento se acepta sin problemas, y, en la aceptación que niega todo deseo, el sufrimiento se diluye y desaparece.

El olvido de lo externo-pasajero nos conduce a lo íntimo y en ello se basa nuestra única esperanza de calma y sosiego, (...) >>⁸³⁴²

En el Occidente contemporáneo ocho son las “leyes de la identidad” que ‘naturalmente’ parten de una comprensión (casi un espiritual *satori* / zen) de...:

<< Las leyes de la naturaleza que discerní durante el verano de 1996 han probado ser tan universalmente absolutas, inevitables y predecibles a la hora de afectar a nuestras vidas como las leyes de la física que gobiernan el mundo exterior. Estas son las leyes de la identidad:

I. La ley del ser: La habilidad para vivir de un individuo depende, en primera instancia, de que pueda definirse a sí mismo como ente separado de todos los demás.

II. La Ley de la individualidad: Las capacidades naturales de una persona se funden en una identidad discernible que hace única a esa persona.

III. La ley de la constancia: La identidad está fijada, trasciende el espacio y el tiempo, mientras sus manifestaciones cambian constantemente.

IV. La ley de la voluntad: Cada individuo está obligado a crear valor de acuerdo con su propia identidad.>>

Significativamente si bien al comienzo la ley se refiere al yo (“individualidad”), se observa una evolución (pasando por la “constancia” y la “voluntad”) hacia la dimensión social, mediando la proyectiva “posibilidad” (“potencial” / proyecto) orientada hacia “todo el mundo”:

<< V. La ley de la posibilidad: La identidad presagia el potencial humano del individuo.

VI. La ley de las relaciones: Los individuos son esencialmente sociales, se relacionan entre sí, y esas relaciones son tan fuertes como lo sean las coincidencias o alineaciones naturales de las identidades de unos y otros.

VII. La ley de la comprensión: Las diversas capacidades de un individuo alcanzan un valor igual al del individuo en su totalidad.

VIII. La ley del ciclo: La identidad gobierna el valor, que produce riqueza, que impulsa la identidad.

Estas leyes son iguales para todo el mundo. Dan forma a nuestras vidas y a nuestras fortunas, incluso cuando no somos conscientes de su existencia. Son los cimientos de las ocho preguntas que presenté antes, cuyas respuestas revelan tu código de la identidad. >>⁸³⁴³

⁸³⁴⁰ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.111

⁸³⁴¹ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.38

⁸³⁴² *Op. cit.* p.3

⁸³⁴³ ACKERMAN Larry, *Un viaje a tu identidad*, Martínez Roca, Madrid, 2007, p.34

Precisamente esta concepción del “código de la identidad” podría sintonizar con la ‘genética’ “identidad holográfica”, naturalmente intemporal (“nadie lo ha inventado, pues ha existido desde siempre”) y anónim@ ‘dni’:

<< (...) la identidad holográfica del universo y sus partes se asemejan al rompecabezas último del juego de “Concentración”. A medida que aprendemos más y más de nosotros mismos y de la naturaleza de la vida hay cada vez menos superficies que bloqueen nuestra visión del rompecabezas completo. Pues, a medida que disponemos más del rompecabezas, unas personas lo averiguarán o entenderán más rápidamente que otras. Lo mismo ocurre con el paradigma holográfico. Nadie lo ha inventado, pues ha existido desde siempre, ni nadie lo ha construido porque ya está hecho. >>

... finalmente, ‘como’ en nuestra tesis, parece que el trabajo sobre este “paradigma” deviene proyecto naturalmente ‘hermenéutico’ (“comprender” / “traducir”):

<< La tarea de comprender o conocer todo el significado de este paradigma y traducir este entendimiento a nuestra experiencia actual, es la tarea que tenemos enfrente de nosotros. >>⁸³⁴⁴

Significativamente en el “Hinduismo” también aparecen divinidades anónimas, como la “revelación anónima” de Shiva:

<< (...) el hinduismo no tiene un fundador religioso, ni un credo fijo, sino que es el fruto de una revelación anónima y de un orden social muy estricto. Por lo tanto, éste se refiere a un conjunto de religiones o sistemas religiosos y de creencias diversas unidas por un credo común, el de la existencia de un Espíritu Universal o Esencia Eterna sin tiempo, sin espacio, sin principio ni final llamado Brahma, el Alma Universal, el Dios Tres en Uno conocido como Trimurti (Trinidad). Esta tríada se encuentra formada por a) Brahma, el Creador, el Ordenador, b) Vishnú, el Conservador, el Supremo, el Bienaventurado que en sus ocho o diez encarnaciones o *avatara*, encarna la energía conservadora centrípeta y Shiva, el que bien encarna la energía centrífuga destructora, es considerada como el Bienhechor, el Maestro del Yoga y del ascetismo. >>

... y las energías espirituales aparecen equilibradas por la integración / individuación de “Tres en Uno”:

<< Estas tres divinidades no se encuentran separadas, sino que se contemplan como distintos aspectos o manifestaciones de la Unidad divina, que no presenta ninguna característica antropomórfica. Existen en el panteón hindú otros dioses que se encuentran de alguna manera asociados a los que constituyen la Trinidad. >>⁸³⁴⁵

Curiosamente, el “panteón hindú” de divinidades ‘comparte’ con el ‘panteón’ artístico “griego” (entre otros del mundo occidental) su carácter anónimo (pero con identidad histórica), que Aicher nos recuerda desde el mundo del diseño, utilizando el concepto de “la firma”, en negativa asociación al yo:

<< Ha habido épocas artísticas en las que el productor de arte no firmaba sus obras. Es más: la mayoría de las épocas artísticas no conocieron la marcación de obras mediante la estampación de una seña de propia mano. Esto es algo relativamente nuevo, en realidad no más viejo que la historia del capitalismo, que es también la historia del comercio con el arte. (...)

El pintor egipcio, el escultor griego, o el tallista de la Alta Edad Media creaban con un propósito determinado, y no estampaban ninguna firma. Ocasionalmente se grababa una marca que indicaba la procedencia de una pieza, como se sabe que hacían los canteros o los antiguos alfareros. La identificación personal de una obra, la seña del artista como creador, era desconocida. >>⁸³⁴⁶

⁸³⁴⁴ DYCHTOWALD Ken, *Comentarios a la teoría holográfica. Reflexiones sobre el paradigma holográfico*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.153

⁸³⁴⁵ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.100

⁸³⁴⁶ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.117

Anónimo y occidental también aparece / ‘desaparece’ por silencioso ocultismo, cierto arte contemporáneo paradigmático (Walter de María, Documenta de Kassel, 1977), con precisa identidad numérica, así 1 kilómetro, 12 toneladas, 300.000 dólares:

<< Silencio, como respuesta al continuo bombardeo de ruido y musiquillas infames, peores que el ruido, que contaminan todos los espacios. Vacío, como necesidad de reposo ante tan abrumadora superabundancia de estímulos visuales. Ocultación, ante una cultura que tiende a hacerlo todo transparente y visible. (...) Walter de María, cuando fue invitado a participar en la Documenta de Kassel (...) en 1977, diseñó una obra que, como en el caso de Richard Serra, más parecía pensada para irritar o molestar a la ciudadanía que para agradarla. La obra que realizó, todo un ejemplo de radicalismo operativo al afrontar el arte público, se titulaba *Kilómetro enterrado*, y consistía en una perforación en el suelo de Kassel de un kilómetro de profundidad, para a continuación introducir una barra de latón de un kilómetro de largo y 12 toneladas de peso, de modo tal que la obra permanecía totalmente oculta salvo la sección superior. El resultado era similar a si arrojamos una moneda al suelo, sólo que la obra había costado 300.000 dólares. >>⁸³⁴⁷

Al contrario que la mayor parte del arte contemporáneo, el “diseño no se firma”, al menos literalmente y al menos programáticamente se manifiesta “libre del culto personal propio del arte”:

<< el diseño no se firma, seamos más cautelosos: no se firma todavía, el diseñador del primer ventilador eléctrico se habría hecho rico si hubiera firmado pongamos que mil ejemplares del mismo aparato y los hubiera comercializado con la previsión con que se hace al arte raro y caro. pero en su misma intención, el diseño está libre del culto personal propio del arte, el diseño se hace para todos, no para unos pocos, y menos aún para un particular, el diseño quiere ser reproducido, multiplicado, el diseño aborrece el original y el valor mercantil establecido por una élite, busca el mayor número posible de piezas y la mayor difusión posible. >>⁸³⁴⁸

Utilizando la referencia a la naturaleza Aicher, en su concepción del *mundo como proyecto*, insiste (significativamente todo escrito en minúsculas) en que “el diseño es anónimo por definición”:

<< con él ocurre lo mismo que en la naturaleza, girasoles los hay como granos de arena en la playa, portan tantas semillas, que su propia apariencia es una llamada a la diseminación, cada pájaro que difunde su simiente cumple el sentido de su existencia. (...) el diseño es para todos, quiere una optimización de objetos de uso para el mayor número posible de usuarios. (...) /el diseño es anónimo por definición, aunque los diseñadores sean célebres y gocen de la misma consideración que los modistos, no es así extraño el que haya grandes diseños de los que no se conocen los nombres de sus autores. (...) tampoco es mi intención sacarlo a la luz pública, el anonimato es una nobleza, aprecio los servicios a la humanidad, aunque sean anónimos, aprecio al inventor de la bicicleta, de las tenazas, del plato sopero, del picaporte, de los zapatos de cordones, de la olla a presión, de las chapas para cerrar botellas y de la hélice del avión, aunque nos sean desconocidos. >>⁸³⁴⁹

... incluso cuando el *diseño* se manifiesta *emocional* también se proclama anónimo en el cotidiano diseño, en natural devenir desde el yo al nosotros, aunque con cierta insatisfacción (“no tengamos control alguno...”):

<< Todos somos diseñadores. Manipulamos el entorno, para que sirva mejor a nuestras necesidades. Escogemos qué objetos poseer, y cuáles tener a nuestro alrededor. Construimos, adquirimos, disponemos y reestructuramos: todas estas actividades son formas de diseño. Cuando, de manera consciente, deliberada, cambiamos de lugar los objetos del escritorio, los muebles de nuestras salas de estar y las cosas que tenemos en los coches, lo que hacemos es diseñar. A través de estos actos personales de diseño, transformamos cosas, objetos y espacios de nuestra vida —que de otro modo serían anónimos y corrientes— en nuestras cosas, nuestros objetos y espacios propios. A través de estos ejercicios de diseño,

⁸³⁴⁷ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.193

⁸³⁴⁸ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.118

⁸³⁴⁹ *Ibidem*.

transformamos casas en viviendas, espacios en lugares, cosas en pertenencias. Si bien puede que no tengamos control alguno sobre el diseño de muchos de los objetos que compramos, controlamos en cambio aquello que escogemos y cómo, dónde y cuándo serán utilizados. >>

... desde cierta comprensión de “la esencia del diseño” Norman insiste en que “Todos somos diseñadores” aunque a menudo ‘insatisfechos’:

<< Cuando nos sentamos y decidimos dónde ponemos la taza del café, el lápiz, el libro que estamos leyendo, y el papel sobre el que queremos escribir, diseñamos. Aunque pueda parecer algo trivial y superficial, en todas estas actividades se halla presente la esencia del diseño: un conjunto de opciones, algunas mejores que otras, y quizá ninguna de ellas plenamente satisfactoria. >>⁸³⁵⁰

Entre la arquitectura y la naturaleza, la histórica construcción humana se realiza en *modo intemporal* (como diría el arquitecto Ch. Alexander) y desde el anonimato (coherentemente escrito ‘todo en minúsculas’) como manifiesta el diseñador Otl Aicher, que subraya el carácter colectivo de algunas obras maestras:

<< ¿quién conoce, en fin, al constructor de la ciudad de siena? no hubo ninguno, ciudades como berna, paisajes creados por la mano del hombre, como el valle del mosela, las casas rústicas de appenzell, los canales ingleses y los jardines japoneses son obras colectivas, mas no por eso menos fundamentadoras de la cultura humana que el autor de un himno nacional. >>⁸³⁵¹

... naturalmente la “creatividad” humana es más “cooperativa que obra individual”:

<< lo más humano de la humanidad, la creatividad, sólo en pocos casos tiene un nombre propio, y sólo un número mínimo de éstos ostenta una firma, no conocemos siquiera a los constructores de stonehenge, si es que los hubo, y los templos de monte albán son tan anónimos como el santuario de ise. (...)

la cultura de la humanidad es más creatividad cooperativa que obra individual (aunque como vencedores de las batallas figuren siempre individuos), la inducción al culto personal proviene de la cultura del dominio, en la que se condicionaba a los súbditos para reverenciar, si no adorar, a las individualidades.>>

... incluso el contemporáneo “diseñador anónimo” aparece como heredero del “creador de nuestra lengua”, es decir “nadie”, “porque lo hacen todos”:

<< ¿quién es el creador de nuestra lengua? ella es la que nos permite pensar, ¿quién la cambia, quién la desarrolla? nadie, nadie porque lo hacen todos.

uno puede de pronto toparse con un diseñador como johannes potente, celebrar conocerlo, encontrar sus huellas, buenas y malas, por doquier y ver cómo, sobre todo en los años cincuenta, dejaba en sus productos su sello, pero comprenderá que esto no lo hacía para salir del anonimato de la historia y entrar en la historia del diseño, continuará siendo lo que fue: un diseñador anónimo. >>⁸³⁵²

El anónimo / oculto arte contemporáneo es reiteradamente respetado. Así, el *Kilómetro enterrado*, que Walter de Maria realizó en 1977 para VI Documenta de Kassel, enterrado en el centro de la plaza que se encuentra frente al Museo Fridericianum, todavía permanece intacto e invisible:

<< Recientemente se ha construido un gran aparcamiento subterráneo en la plaza donde se encuentra el *Kilómetro enterrado*; algunos pensando que sería una buena ocasión para dejar al descubierto una parte de esta obra pero las autoridades con buen criterio, decidieron no traicionar el sentido de la misma y han dejado oculta la barra de latón. >>⁸³⁵³

... la afirmación / negación de Aicher “un diseñador anónimo no se preocupa por su estilo”, podría ser también suscrita por el artista ‘anónimo’ Walter de Maria:

<< Un diseñador anónimo no se preocupa por su estilo, no tiene ninguno, es como un artesano solitario en su taller, le interesa lo que obtiene, sobre esta actitud reposa la cultura humana. / la actitud

⁸³⁵⁰ NORMAN Donald, *El diseño emocional*, Paidós, Barcelona, 2005, p.256

⁸³⁵¹ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.119

⁸³⁵² *Ibidem*.

⁸³⁵³ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.192

dominadora, que no se interesa por la cosa, sino por el efecto, sobre todo por la sublimación del poder y la influencia, está aquí ausente. >>

... sin embargo, este caso parece una excepción, pues generalmente:

<< entre diseño y arte hay una suerte de incompatibilidad, ambos se excluyen entre sí como el agua y el fuego.

la intensidad creadora del diseño no es menor que la del arte, al contrario, hacer una cosa que no sea solamente bella, sino también ajustada, supone capacidades creativas adicionales, el arte es ajeno al valor de uso. el arte es sin sentido, en el sentido de que no necesita tener inmediato significado, es ajeno al sentido, el diseño se mide en la cosa, con el sentido de ésta, con su inmediatez social, con su funcionamiento técnico y su economía, el arte puede renunciar a todo esto. >>⁸³⁵⁴

El natural devenir del anónimo diseño, conduce del yo / autor (diseñador profesional) al “nosotros” participativo:

<< El mejor tipo de diseño no tiene por qué ser necesariamente el relativo a un objeto, un espacio o una estructura: se trata de un proceso, dinámico y adaptable. Muchos estudiantes universitarios se han hecho un escritorio colocando una puerta por el lado plano sobre dos caballetes. (...) Los mejores diseños son aquellos que creamos para nosotros mismos. Y éste es el tipo de diseño más apropiado, es funcional y estético. Un diseño que está en armonía con nuestros estilos de vida individuales. >>

... un diseño en el que la combinatoria soluciona parcialmente las deficiencias de:

<< El diseño de fábrica, por otro lado, a menudo no acierta a dar en el blanco: los objetos son configurados y elaborados según especificaciones particulares que para muchos usuarios son irrelevantes. En contadas ocasiones los objetos ya preparados se ajustan a nuestras necesidades concretas, aunque se acerquen lo suficiente como para ser satisfactorios. Por fortuna, todos y cada uno somos libres de comprar diferentes objetos y entonces combinarlos del modo que mejor nos guste. Nuestras habitaciones se adecuan a nuestro estilo de vida. Los objetos que poseemos reflejan nuestra personalidad. >>⁸³⁵⁵

Finalmente “todos somos diseñadores” incluso por obligación, cuando se evidencia que los “diseñadores profesionales” no pueden alcanzar ni cubrir el nivel “personal”:

<< Todos somos diseñadores, y debemos serlo. Los diseñadores profesionales hacen cosas que son atractivas y funcionan bien. Crean productos bellos de los que nos enamoramos a primera vista. Crean productos que satisfacen nuestras necesidades, que son fáciles de entender, fáciles de usar y que funcionan del modo en que queremos que lo hagan. Agradables de tener, agradables de usar. Pero no pueden hacer algo que sea personal, hacer algo a lo que nos vinculemos. Nadie puede hacerlo en nuestro lugar: nos toca hacerlo por nosotros mismos. >>⁸³⁵⁶

En el arte también hay históricas “excepciones” que se salen de la ortodoxia de los ‘artistas profesionales’:

<< las excepciones fueron tatlin y duchamp. duchamp veía aproximarse no sólo el fin de la pintura que con telas y colores se empeñaba en mantener vivo el principio del «l'art pour l'art», sino incluso el fin del arte en general, primero descubrió la realidad estética fuera del estudio, empleó objetos triviales de la industria, luego rechazó el arte en general y redujo la energía formadora al sujeto mismo, al control de la vida propia, de la cotidianeidad, y fue pobre como un asceta, el comercio artístico no le tuvo atado, pero el comercio artístico se vengará, con los escasos objetos que dejó marcel duchamp, el comercio hará operaciones millonarias, pues ellos cumplen el primer supuesto de los precios elevados: son raros. >>⁸³⁵⁷

Así el “asceta” Duchamp que más allá de la visualidad trabaja con ‘lo oculto’ (“algo que no se ve, actuando”) es decir con el concepto, podría ser ‘replicado’ años después en la naturaleza, donde puede devenir un ‘oculto’ “descubrimiento” vital (como en el *satori zen*) sobre la identidad:

<< En el verano de 1996 fui de vacaciones con mi familia a un rancho de Colorado. Estaba sentado solo a la puerta de nuestra cabaña cuando me vino a la mente la conversación que había tenido unos meses antes

⁸³⁵⁴ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.120

⁸³⁵⁵ NORMAN Donald, *El diseño emocional*, Paidós, Barcelona, 2005, p.257

⁸³⁵⁶ *Ibidem*.

⁸³⁵⁷ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.121

con un amigo. En aquella charla yo le explicaba mi creencia de que detrás de la verdad de que toda persona es única hay algo más de lo que parece. (...) Hay algo más de lo que pensamos, algo que no se ve, actuando en las fuerzas de la naturaleza humana. (...) Le di vueltas en la cabeza a esa conversación durante más de una hora, mientras miraba cómo el sol trazaba un arco que atravesaba los álamos situados detrás de nuestra cabaña. >>

... al final la súbita “revelación” de “las leyes de la identidad” deviene trascendental:

<< De pronto entendí lo que había estado intentando expresar torpemente: que estamos sujetos a leyes invisibles de la naturaleza que nos rigen como seres humanos, y que conocer esas leyes es esencial para comprender que somos únicos y tenemos gran potencial como individuos. Esa revelación cambió mi vida para siempre. >>⁸³⁵⁸

“Revelación” / “ocultación” de dos polaridades que se integran como obra de arte, mediando un activo devenir (por giratoria participación con un “volante”) luminosamente trabajado. Una no-explicación (“se quede sólo en la apariencia externa”) de la obra *Kurdistán*, que Tonet Amorós realiza en 1991 (183 x 38 x 30 cm.) y que Muñoz nos ‘ilumina’:

<< (...) para que el espectador se quede sólo en la apariencia externa de la obra, en la piel. De nuevo [antes se ha comentado otra obra suya, *Wertheim*] la coraza de plomo detiene en la superficie la mirada curiosa del espectador. (...) ni siquiera el jurado seleccionador tuvo acceso al interior de la obra, pues en ésta no era tan evidente que existía un interior. Tampoco en *Kurdistán* ayuda el título, algo que el espectador siempre busca intentando encontrar alguna clave interpretativa o algún dato que esclarezca la obra. *Kurdistán*, en este sentido no puede orientar, todo lo contrario, es una pista falsa con la premeditada intención de confundir aun más al curioso. Intencionadamente se establece una ocultación que, en realidad, es una burla cargada de desprecio hacia el jurado seleccionador y hacia el propio público de las exposiciones de arte. >>

... significativamente cuando la luz entra en el interior se alcanza ‘la’ comprensión, al menos artística:

<< (...) la obra tiene una mirilla en la parte superior de la cúpula que corona el prisma, por la que debería entrar suficiente luz para que se hiciera visible el interior desde la otra mirilla situada en la cara lateral del prisma. Esta obra necesita luz cenital, y en la sala estaba expuesta en un lugar bastante oscuro donde se hacía imposible la contemplación del interior. Tonet lo sabía y, sin embargo, no dio ninguna indicación al respecto. También había en esta edición un celoso guardián de las obras de arte, que hubiese impedido cualquier intento de observar por la mirilla al tiempo que se activaba el volante, cosa necesaria para contemplar completamente el interior. >>⁸³⁵⁹

Esta comprensión final podría definirse como una “redención de la banal realidad”, una expresión que sin embargo Canogar utiliza para referirse a otra luz (la “eléctrica”) de uso “ostentoso”, por tanto radicalmente opuesto al citado planteamiento de Amorós, que deviene moderna / tecnológica experiencia de “trascendencia espiritual”, paradójicamente afín con un pasado “culto religioso” (de las “culturas judeocristianas”):

<< El uso ostentoso de la luz eléctrica de finales del siglo XIX y principios del XX (...) La promesa de redención de la banal realidad confería a esta experiencia matices pseudoreligiosos y de trascendencia espiritual, recurriendo a una simbología plenamente desarrollada en el culto religioso y en el repertorio de iconografías míticas de las culturas judeocristianas. >>⁸³⁶⁰

Por otra parte, la “existencia estética” contemplada desde el *mundo* del diseño también puede alcanzar un rango “superior” (equiparable a la “trascendencia espiritual”

⁸³⁵⁸ ACKERMAN Larry, *Un viaje a tu identidad*, Martínez Roca, Madrid, 2007, p.31

⁸³⁵⁹ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.199

⁸³⁶⁰ CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.89

de Canogar), pero tan superficial / “seudo” como las últimas actitudes que hemos citado, cuando “los fines” no es lo más importante:

<< (...) hay en el hombre una existencia estética, una forma de existencia contraria a fines y razones, (...) / Cuanto más marcado es un dominio, tanto más se desarrolla la ostentación estética, esto es tan visible en la cúpula de San Pedro como en el salón de los espejos de Versalles o en el metro de Moscú. Cuanto mayor el despotismo, más se embellece el mundo.
Antes se decía: saber es poder (...) hoy podría decirse: belleza es poder, sólo quien ofrece belleza tiene esperanza de dominar el mercado, sólo quien adopta una existencia estética tiene cualidades de dirigente.
Por supuesto, sólo mientras se entienda por estética algo superior a los fines y las fundamentaciones racionales. >>⁸³⁶¹

De estas “fundamentaciones racionales” antagónicas a las históricas arquitecturas del “despotismo” pasamos a otras *Arquitecturas espectrales*, donde desde cierta luminosa espiritualidad asociable a lo “sublime tecnológico”, surge una sugerente “disolución de fronteras...”:

<< Lo “sublime tecnológico” es para Nye una evolución del concepto de lo sublime desarrollado por Kant. [NYE David E. *American Technological Sublime*, Cambridge, MA: MIT Press, 1994] Si este filósofo veía como el ser humano sentía sumisión ante la inmensidad y grandeza de la naturaleza, con el sentimiento de lo sublime tecnológico desaparecen nociones entre lo natural y lo artificial. Esta disolución de fronteras claras entre uno y otro crea un entorno sincrético lleno de misterio que evocaba sensaciones místicas y religiosas entre el público, santificando así el progreso tecnológico, la nueva religión de la era industrial. >>⁸³⁶²

Esta artística “disolución de fronteras claras” tendría cierta sintonía con la luz interior de Tonet Amorós, si la considerásemos en cierta reciprocidad con la luz exterior de Canogar / Lozano-Hemmer:

<< Tonet Amorós, *Kurdistán*, 1991, plomo, hierro, madera, polipiel, cristal y luz, 183 x 38 x 30 cm.>>⁸³⁶³

... y si este arte tiene algo de diseño, recíprocamente cierto diseño se empeña en hacer arte. Previamente Aicher observa que la identidad del arte no es “lo normal”:

<< el arte es el dominio de lo enteramente distinto, lo normal no es arte, tampoco lo que tiene sentido es arte, el arte queda legitimado por la pretensión de obrar siempre de forma distinta, quien pinta como siempre se ha pintado no es un artista, sino un epígono.
durante tiempo se hizo el intento de unir lo creativo y lo útil, lo creativo y lo racional, se pensaba que también lo útil podría estar bien hecho y tener bella apariencia, (...), esos tiempos parece que han quedado atrás, también el diseño se empeña hoy en hacer arte o por lo menos agenciar arte, el diseño consiste hoy en crear figuras que parezcan hechas por dalí, mondrian o kandinsky. en una silla actual es imposible sentarse, pues no está hecha para sentarse, sirve al ambiente estético con el que alguien demuestra su superioridad. >>

... evidenciándose cierta circularidad viciosa entre “arte” y “diseño”, donde la “naturaleza” y la “razón”, parecen quedar excluidas:

<< y recíprocamente, quien demuestra superioridad, quien no quiere ser como los demás, tiene que entablar relaciones con el arte, ningún empresario puede permitirse hoy no entender nada de arte, ningún consorcio puede permitirse no proteger el arte. / (...) razón y finalidad no son otra cosa que observaciones sobre el modo como funciona el mundo, y esto en todo y para todo, la naturaleza no conoce ninguna estética contraria a la razón. >>⁸³⁶⁴

⁸³⁶¹ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.38

⁸³⁶² CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.83

⁸³⁶³ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.199

⁸³⁶⁴ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.37

Otra circularidad aparece implicada en el concepto de “retorno” valorado por Tarnas:

<< Este dramático desarrollo no es meramente una compensación, un simple retorno de lo reprimido, ya que, a mi entender, fue siempre la meta subyacente a la evolución intelectual y espiritual de Occidente. Pues la pasión más profunda de la mentalidad occidental ha sido la de reunirse con el fundamento de su propio ser. El impulso conductor de la conciencia masculina de Occidente fue su indagación dialéctica no sólo en busca de autorrealización, sino también, en último término, para recuperar su conexión con el todo, para armonizarse con el gran principio femenino de la existencia: diferenciarse de lo femenino, pero luego redescubrirlo y reunirse con él, con el misterio de la vida, la naturaleza y el alma. >>

... vital reencuentro occidental con la “naturaleza” pero también con una trascendente *mystique* del “cosmos”:

<< Esta reunión puede darse ahora en un nivel nuevo y profundamente distinto del de la unidad inconsciente primordial, pues la larga evolución de la conciencia humana ha puesto por fin a ésta en condiciones de abrazar libre y conscientemente el fundamento y la matriz de su propio ser. El *telos*, la dirección y le meta inherentes al espíritu occidental, ha consistido en volver a conectar con el cosmos en una *participation mystique* madura, en entregarse a sí mismo, libre y conscientemente, a una unidad mayor que preserva la autonomía humana a la vez que trasciende la alineación humana. >>⁸³⁶⁵

Y si este tipo de diseño / arte no parece razonable, quizás sea porque utiliza ‘egóticos / narcisistas’ espejos (“como en el salón de los espejos de Versalles”) que multiplican hasta el infinito (en espiral si se gira la obra con el “volante”) la luz (también en la holografía, utilizando el láser y el espejo) como sucede en la citada obra de Tonet Amorós:

<< El interior de ese *Teatro Mágico*, que Tonet había creado en *Kurdistán*, escondía un prisma triangular formado por espejos que podía moverse accionado por el volante. Para ello, Tonet había construido unas primorosas ruedas dentadas de madera que permanecían definitivamente invisibles; ni siquiera por la mirilla, a través de los espejos, podrían verse, y posiblemente era el trabajo más hermoso de la obra. Cuando se giraba el volante, estas ruedas dentadas de madera transmitían el giro al prisma triangular de espejos y, desde la mirilla, podíamos leer un mensaje que Tonet había escrito en las paredes laterales interiores de *Kurdistan*: “la luz, siempre la luz...” >>

... sin embargo, el espejo también puede favorecer la comprensión luminosa intemporal (como ya citamos a propósito del espejo y el zen, que no atrapa nada) eternamente explicitada “...siempre la luz...” más allá del fin (incluso del libro):

<< No es éste precisamente un mensaje para locos, o quizá sí lo sea. En cualquier caso, más parece una aspiración de la razón, de cualquier hombre de ciencia, o de cualquier creyente. Aunque, quizá sea también esa referencia que anhela el loco en su demencia, o el naufrago en su desesperación, esa esperanza al final del túnel, tan necesaria para el lobo estepario y para todos los que buscan. Esta sencilla pero enigmática frase se queda grabada en la memoria como una letanía y, mucho tiempo después, aun hoy día, continúo girando imaginariamente el volante de *Kurdistán*, y en mi mente se repite sin cesar ese lema: “la luz, siempre la luz, la luz, siempre la luz...” [fin del libro] >>⁸³⁶⁶

Se aprecia un continuo giro / devenir en *Kurdistán* de Amorós pero también en el *Alzado Vectorial* de Lozano-Hemmer continuamente cambiante, ambos ‘anti-monumentos’ entre la ciencia y el arte:

<< (...) *Alzado Vectorial* se levanta sobre estos símbolos del poder como una corona de luz que protésicamente altera su lectura. Sus entrelazados diseños lumínicos dan voz a sujetos que normalmente no tienen presencia en la iconografía monumental del poder. (...) Si el monumento siempre ha intentado dar forma al poder, *Alzado Vectorial* es un antimonumento, en cuanto que distribuye el poder entre miles de internautas (...) >>

... arte colectivo / individual de ‘realización’ inmediata, ‘como’ un *satori-zen* en “ocho segundos”:

⁸³⁶⁵ TARNAS Richard, *La pasión de la mente occidental*, Atalanta, Gerona, 2008, p.557

⁸³⁶⁶ GUTIERREZ MUÑOZ José Luis, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.200

<< La visión de este proyecto resulta especialmente emocionante al saber que cada configuración de los 18 focos ha sido organizada plásticamente por una persona en algún lugar del mundo. *Alzado Vectorial* no es un proyecto de arte colectivo que genera una cacofonía simultánea de voces, sino más bien una sucesión ordenada de obras individuales que en turno, y durante ocho segundos tienen la oportunidad de realizarse. >>⁸³⁶⁷

Recordemos al efecto, la comprensión de la “identidad” asociada por Ackerman a una súbita comprensión en la naturaleza tras “décadas dormido”:

<< En las horas y días siguientes, tal descubrimiento absorbió casi toda mi energía. Había abierto las compuertas de un manantial de conocimiento que estaba dentro de mí y que llevaba décadas dormido. Una percepción salía de otra, en rápida sucesión, como una cascada. >>

... estado definido como de “aguda conciencia”, interiorización del sí mismo con poética y naturalista visualización que deviene conectiva (“con las leyes naturales”):

<< En ese estado de aguda conciencia, percibí que mi propia identidad se concretaba. Casi la podría sentir latiendo dentro de mí, era una especie de núcleo interior que me hacía ser yo mismo. No sólo se hizo tangible mi identidad, sino que también me pareció que ese núcleo tenía una estructura particular, conectada de alguna manera con las leyes naturales que ahora sabía que existían. La imagen que vino a mi mente en ese momento era muy bonita. Sentí como si de pronto viera abrirse el capullo de una rosa, desplegando sus pétalos para siempre, dejando ver la pequeña esfera que brillaba en su interior. >>⁸³⁶⁸

Luminosas “experiencias sobrenaturales” que, cuando se distancian de la naturaleza, pueden derivar en egótica creatividad (“se juega a ser Dios”) como manifiesta Canogar:

<< En estas deslumbrantes demostraciones luminotécnicas había repentinos contrastes de intensidad, de la luz cegadora a una total oscuridad, junto con veloces movimientos que imitaban el relámpago de una tormenta. (...) Se busca rebasar el umbral de la sensorialidad cotidiana, para alcanzar experiencias sobrenaturales jamás presenciadas anteriormente. En este proceso creativo se juega a ser Dios, siendo el nuevo ser tecnológicamente avanzado el que se alza omnipotente sobre la naturaleza. >>⁸³⁶⁹

... quizás por eso Lozano-Hemmer limita los artísticos egos colectivos participantes en el diseño del *Alzado Vectorial* a “ocho segundos” de duración, que es algo menos que los míticos “15 minutos” prometidos por Warhol:

<< La página web del proyecto se diseñó de tal manera que fomentara directamente la participación. Tanto aquellos que hicieron los diseños como aquellos que se limitaron a observar desde sus pantallas debieron percatarse al menos de lo esencial del proyecto. (...) En cierto sentido fue una forma de hacer realidad el eslogan de “famoso durante 15 minutos” de Andy Warhol.>>⁸³⁷⁰

La mística de la luz tiene una historia multicultural que nos conduce del ego a la iluminación espiritual, mediando la integración del color, el vidrio y la luz (natural / artificial) entre lo sagrado y lo profano:

<< La luz y el agua siempre han sido asociados a procesos místicos y de transformación espiritual. El Antiguo Testamento describe el templo de Rey Salomón como una estructura de oro y agua. El carácter reflectante de estos materiales creaba un fantástico mundo de espejismos. La arquitectura islámica mostró un gran interés por estructuras fantásticas, frecuentemente combinando vidrio con luz y agua. La luz, el vidrio, las piedras preciosas y el oro se convirtieron en sinónimos perfectamente intercambiables que aluden a la trascendencia espiritual. Estas asociaciones místicas tendrán gran importancia en el uso de vidrieras en las catedrales góticas. No cabe duda que los espectáculos lumínicos del XIX y del XX, con

⁸³⁶⁷ CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.94

⁸³⁶⁸ ACKERMAN Larry, *Un viaje a tu identidad*, Martínez Roca, Madrid, 2007, p.32

⁸³⁶⁹ CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.85

⁸³⁷⁰ HUHTAMO Erkki, *Re:Posición de Alzado Vectorial, consideraciones arqueológico-mediáticas*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.110

sus fuentes iluminadas y cuidadosa escenificación lumínica, despertaba en el público emociones que durante siglos había conseguido la arquitectura sacra. >>⁸³⁷¹

Por otra parte, el color de la evolutiva *Spiral Dynamics* de Beck y Cowan integrada por múltiples colores simbólicos (como el elevado y ‘vanguardista’ “turquesa”), que Wilber concibe en el transpersonal *proyecto de la conciencia humana*, resultaría relativamente equiparable a las ‘elevadas’ “vidrieras en las catedrales góticas” citadas:

<< Con menos del 2% de la población en el pensamiento de segundo grado (y tan sólo un 1% en el meme turquesa), el pensamiento de segundo grado es relativamente raro hoy en día y constituye una auténtica "vanguardia" de la evolución colectiva del ser humano. (...) ilustran este tipo de conciencia con ítems que van desde la noosfera de Teilhard de Chardin hasta la emergencia y expansión de la psicología transpersonal, las teorías del caos y de la complejidad, el pensamiento sistémico integral-holístico, las integraciones pluralistas de Gandhi y Mandela afirmando con toda claridad que se halla en marcha un proceso de actualización de memes todavía más elevados... >>⁸³⁷²

Lozano-Hemmer con la *Arquitectura Relacional*, aporta un luminoso proyecto “positivo”, planetario y milenarista, de evidente carácter paradigmático y situado entre la dimensión local y la global:

<< En marzo de 1998, Rafael Tovar y de Teresa, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, me encargó un diseño preliminar de arquitectura relacional para celebrar la llegada del año 2000 en México. Las especificaciones de la pieza tendrían que seguir las siguientes pautas, la mayoría derivadas del Programa Nacional Año 2000: Del Siglo XX al Tercer Milenio:
(...) La pieza debía partir de algún episodio de la historia de México. Se debía proyectar un aire positivo, festivo y de esperanza. >>⁸³⁷³

El proyecto inicial se materializa como obra que configura una “red” planetaria de positiva ‘globalización’ (sin viciosa circularidad o “posibilidad de realimentación”) para una *nueva era*, celebrando (“festivo”) el nuevo milenio:

<< Dadas las pautas mencionadas, éstas fueron mis observaciones: (...) 5. La utilización de la red Internet como vehículo para ampliar las actividades del Zócalo a nivel nacional sería crucial, ya que, a pesar de que este nuevo medio tan sólo incluía al dos por ciento de la población, sí alcanzaba a todos los rincones del país. Lo atractivo de Internet es que es a la vez un medio descentralizador y desjerarquizante, (...) También, su carácter bidireccional ofrece la posibilidad de realimentación (feedback) y permite un verdadero diálogo.

Lo primero sería establecer un sitio web independiente y bien promovido donde la gente pudiera contribuir sin censura (...) Lo siguiente sería promover puntos de acceso gratuito a la red, como los que existen en algunos museos, bibliotecas y centros de arte y estudio. >>⁸³⁷⁴

... así pues la identidad deviene colectiva, como la que se concibe desde el proyecto integrado de Ackerman, donde la “la identidad es totalidad”:

<< Por definición, la identidad de una persona no se despliega como una flor que expone sus partes hasta entonces ocultas. No hay partes: la identidad es totalidad, es lo más perfectamente integrado del ser humano. La identidad de cada uno presenta nada más y nada menos que una imagen “completa” de lo que somos capaces de llegar a ser como individuos. >>⁸³⁷⁵

⁸³⁷¹ CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.90

⁸³⁷² WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.32

⁸³⁷³ LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.28

⁸³⁷⁴ *Op. cit.* p.32

⁸³⁷⁵ ACKERMAN Larry, *Un viaje a tu identidad*, Martínez Roca, Madrid, 2007, p.32

Aunque efímera (“ocho segundos”) y permanente (“memoria /.../ de referencia futuro”), en esta concepción artística milenarista todos los puntos (del 1 al 6) del manifiesto, se necesitan para culminar como obra este proyecto *relacional-integral*:

<< 6. La intervención tendría que ser efímera pero debía dejar un acervo, memoria o archivo que pudiera servir como punto de referencia futuro. >>⁸³⁷⁶

Concebido sin “secuencias” (“no tenía una sucesión narrativa”) el *Alzado Vectorial* tiene vocación fragmentaria (“intermitentemente”), fractal o *patchword* (como esta tesis ‘relacional’):

<< Desde luego, el ‘show’ no tenía una sucesión narrativa ni exigía una atención constante; creaba un entorno del que se podía disfrutar intermitentemente, mientras se paseaba por la calle, se conducía un coche, (...) >>⁸³⁷⁷

El concepto de secuenciación también aparece como término dotado de ecos genéticos (secuencias genómicas del ADN, compuesto por los cuatro componentes A-C-G-T) cuando Wilber lo valora como “secuencias holísticas” en su ‘luminosa’ visión / comprensión de los *cuatro cuadrantes*, que integra tanto “interior y exterior” como las “formas individuales” y las “formas colectivas”:

<< Cuanto más observaba las diversas holoarquías, más claro me resultaba que realmente se trataba de *cuatro tipos* de holoarquías *muy diferentes*, de cuatro tipos de secuencias holísticas completamente distintas. (...) A partir del momento en que redistribuí las distintas holoarquías en estos cuatro grupos todo pareció cobrar sentido. (...)

Finalmente comprendí que el fundamento de los cuatro cuadrantes es increíblemente sencillo y que simplemente se refieren a los aspectos *interior* y *exterior* de cada holón, tanto en sus formas *individuales* como en sus formas *colectivas*. De ahí los cuatro cuadrantes. >>⁸³⁷⁸

Además “interior y exterior” forman parte integral de la trascendente “iniciación” / mutación en la tesis de Aguiriano:

<< Durante la iniciación, por medio de un soporte material se suscita en el sujeto una reacción espiritual; de esta manera el cambio operado en el iniciado es imborrable, pues, aunque suscitado desde el exterior, ha surgido de lo más profundo de su ser. Desde este punto de vista la iniciación se configura como una experiencia espiritual que pone al hombre profano en contacto con lo sagrado, y que ayuda al hombre religioso a cambiar de nivel, a transmutar su régimen existencial de forma determinante. >>⁸³⁷⁹

... también ‘a modo de’ genética mutación, con Lozano-Hemmer la luminosa “constante mutación” (con lingüísticos ecos del *I-ching* o *Libro de las Mutaciones*) se proyecta (en tanto proyecto y proyección) no ortodoxamente, evitando un planteamiento “pre-coreografiado” para el nuevo milenio:

<< (...) la obra se manifestó como un espectáculo de luz en constante mutación; (...)

El espectáculo fue deliberadamente amórfico. En vez de confiar en un modelo general pre-diseñado, las configuraciones individuales de los haces de luz diseñadas por los usuarios de Internet se siguieron las unas a las otras en intervalos de un par de segundos. Así, aunque el medio siguió siendo el mismo durante el proyecto, el “flujo” de luz se fragmentó y varió deliberadamente (...) A juzgar por la documentación

⁸³⁷⁶ LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.32

⁸³⁷⁷ HUHTAMO Erkki, *Re:Posición de Alzado Vectorial, consideraciones arqueológico-mediáticas*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.112

⁸³⁷⁸ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.109

⁸³⁷⁹ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.33

en video y en la Web, el resultado fue mucho más variado y espontáneo que el de un espectáculo de luz ‘oficial’ pre-coreografiado. >>⁸³⁸⁰

Por otra parte, desde la *nueva era* el ADN se reconsidera críticamente (como iremos tratando), evidenciándose ciertas *conexiones ocultas* (que no aluden exclusivamente al “empalme de genes”) descubiertas por Capra en el “desarrollo de la ingeniería genética” incluyendo el “secuenciado”:

<< La ciencia de la genética culminó con el descubrimiento de la estructura física del ADN y el desciframiento del código genético en los años cincuenta, pero tendrán que transcurrir veinte años más para que desarrollaran otras dos técnicas indispensables para la ingeniería genética. La primera, como “secuenciado” del ADN”, implica la capacidad para descifrar la secuencia exacta de los elementos genéticos (las bases nucleóticas) de un fragmento de la doble hélice de ADN. La segunda, o “empalme de genes”, consiste en cortar y unir fragmentos de ADN con la ayuda de enzimas específicas, aisladas a partir de microorganismos. >>⁸³⁸¹

En el estudio sobre el recorrido iniciático medieval, antes citado, también aparece literal / naturalmente el término “ácido desoxirribonucleico”, como ‘indirectamente’ utilizamos nosotros en nuestra tesis *A.D.E.N.* Aunque aquí nos interesa sobre todo el ‘entrelazamiento’ Aguiriano / Gallais cuando el “círculo se convierte en espiral”, en cierto modo un *eureka / satori* que sintoniza con nuestra ‘conclusión’ del círculo vicioso en devenir, por medio del genético / vital doble entrelazamiento espiral:

<< El Hexágono Lógico de P. Gallais: En primer lugar la constatación de la existencia de una serie de repeticiones de temas, elementos, personajes, motivos... en el discurso narrativo medieval hace intuir la posibilidad de una representación visual del relato. La figura que aparece como idónea para esta representación es la ‘espiral’ que, siendo una forma simple y elemental, caracteriza, sin embargo, todo aquello que vive y se mueve.

- Si a la rotación simple se le impone un proceso de crecimiento y de expansión, el círculo se convierte en espiral.

- Si al movimiento de rotación en un plano se sobrepone una translación en el espacio, la figura resultante es una espiral cilíndrica.

La espiral es una realidad viva que se manifiesta tanto en las galaxias como en las flores, en el vuelo de los pájaros, como en las reacciones del ácido desoxirribonucleico, en la forma de las conchas, como en la representación que el hombre se hace de la energía primera. >>⁸³⁸²

La ‘concepción’ en el diseño también pasa por la “genética” y Quarante la considerará desde un punto de vista ortodoxo. Partiendo siempre de la “interdisciplinariedad” en la “concepción de productos” y de una natural disolución de “fronteras” entre “diferentes disciplinas”:

<< En las enseñanzas del diseño, las compartimentaciones entre las diferentes disciplinas no pueden dejar de ser artificiales. No existen fronteras y los temas propuestos a los estudiantes bastan para romper esas compartimentaciones. La genética encuentra alimento en cada tema. La ergonomía entra en cada proyecto y el grafismo no puede separarse del producto.

Proyecto: -que recurre a una metodología. / -pretexto para una aportación de conocimiento.

Disciplinas: Técnica. Económica. Jurídica. Ergonómica. Histórica. Estética Cultural. Social. >>⁸³⁸³

⁸³⁸⁰ HUHTAMO Erkki, *Re:Posición de Alzado Vectorial, consideraciones arqueológico-mediáticas*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.109

⁸³⁸¹ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.206

⁸³⁸² AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.114

⁸³⁸³ QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial 2: Elementos teóricos*, Ceac, Barcelona, 1992, p.113

Pero frente a esta ‘progresista’ ortodoxia de la ‘ingeniería’ proyectiva, todo uso ‘heterodoxo’ de la “ingeniería genética” resulta “arriesgado por naturaleza”, al menos para Capra:

<< La utilización de vectores para insertar genes del organismo donante en el organismo receptor constituye una de las múltiples razones por las que el proceso de ingeniería genética es arriesgado por naturaleza. Vectores agresivamente infecciosos podrían recombinarse con facilidad con virus patógenos ya existentes y generar nuevas cepas virulentas. >>⁸³⁸⁴

El ADN también incide sobre la escultura contemporánea. Entre la dimensión global y la local (“premio Príncipe de Asturias de las Artes 2010”) Richard Serra afirma que “la creatividad viene con el ADN”:

<< Richard Serra recibe hoy en Oviedo el premio Príncipe de Asturias de las Artes. Contra la moda, transgresión. Contra la crisis, imaginación. Son las máximas del escultor norteamericano Richard Serra, que ayer reflexionó sobre el papel del arte en Oviedo, donde hoy recibe el premio Príncipe de Asturias de las Artes 2010. Para el galardonado, a quien los expertos consideran el mejor escultor vivo, el artista nace y no se hace. “La creatividad viene con el ADN”, aseguró. >>

Añadiendo interesantes cuestionamientos vitales / filosóficos (*¿una identidad proyectiva?*), particularmente sobre la relación funcional de contacto entre las terminaciones de las células nerviosas” (“sinapsis” en R.A.E.) que podría alcanzar a ‘nuestro’ cuestionamiento del “contacto” *A.D.E.N.*:

<< “Puede que haya una sinapsis neuronal que haga que nos cuestionemos nuestro entorno”. >>⁸³⁸⁵

También “arriesgado” parece el trabajo comparativo *A.D.E.N.* que venimos desarrollando, cuando Maderuelo discute ciertos ‘entrelazamientos’ artísticos, un “cruce de miradas” que se propone en la exposición *Monet y la abstracción* (Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid, Madrid, hasta el 30 de mayo 2010), cuestionando aquella concepción que implica “todo se parece a todo”:

<< La presente exposición propone un “cruce de miradas” entre las obras del viejo maestro, cuya fama se recuperó tras la Segunda Guerra Mundial, y la de los pintores abstractos de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, fundamentalmente de los norteamericanos. Ciertamente, desde el punto de vista estilístico este cruce de miradas es muy sugerente y en esta exposición, con obras de muy primera fila, funciona muy bien, pero desde el punto de vista historiográfico arroja, cuando menos, dudas sobre su tesis, es decir la influencia real que Monet ejerció en la obra de todos los reunidos, ya que las posibles relaciones entre las pinturas de los abstractos norteamericanos y las obras de las últimas décadas de Monet sólo funcionan si partimos del supuesto de que “todo se parece a todo” y obviamos que la abstracción tuvo su punto de partida en el expresionismo de Kandinsky y que en Estados Unidos entró de la mano del surrealismo así como a través de algunos europeos exiliados nada próximos a las concepciones de Monet, como fueron Hans Hoffman o Josef Albers, por mencionar sólo a dos. >>⁸³⁸⁶

Las “dudas sobre su tesis” esperemos que no incidan sobre la nuestra que, como ‘naturalmente’ propone Maderuelo, “bebe simultáneamente de muchas fuentes” (arte contemporáneo) y valora la “complejidad”. Finalmente confiamos en que nuestro trabajo se comprenda más allá de ciertas “similitudes formales” donde el “ojo” generador de analogía / ‘identidad’ es problemático y, por consiguiente, nos lleva a nuestra concepción de tesis iconoclasta (literalmente sin imágenes):

<< (...) Comparando ambas nóminas parece como si estos pintores y sus cuadros lo mismo sirven para un roto que para un descosido. Creo, por el contrario, que en ambos casos las similitudes mostradas entre cuadros, que muchas veces se presentan como evidentes al ojo, no pasan de ser seudomorfosis, es decir meras apariencias formales, como las que podríamos encontrar con otros muchos pintores del pasado,

⁸³⁸⁴ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.207

⁸³⁸⁵ CUEVAS Javier (Oviedo), *La creatividad viene con el ADN*, Público, 22 octubre 2010, p.41

⁸³⁸⁶ MADERUELO Javier, *Similitudes formales*, El País – Babelia, 27 marzo, 2010, p.20

pero la crítica y la historia nos muestran que el arte contemporáneo bebe simultáneamente de muchas fuentes y que no es conveniente simplificarlas, ya que las influencias suelen ser debidas a circunstancias y fenómenos de una gran complejidad. >>⁸³⁸⁷

Otra “analogía” que paradójicamente cuestiona la identidad la aporta la luminosa “enseñanza iniciática” que incluye “el salto”:

<< La iniciación: (...) parece evidente que la enseñanza iniciática no puede ser considerada como un conjunto de ideas, principios, hábitos, preceptos, destinados a ser conocidos y aprendidos por el sujeto, sino que, siendo de régimen simbólico, está concebida para ser ‘comprendida por la intuición’ y, así, “facilitar el salto por medio de la analogía” (Campbell, J.: *El Héroe de las mil caras*, México, FCE, 1959, p.235) >>⁸³⁸⁸

A pesar de las críticas Maderuelo reconoce previamente la ‘iluminación’ / eureka o *satori* (súbita comprensión espiritual) de Kandinsky ‘iniciado’ frente a una obra de Monet. Aspecto del que junto a las conexiones espirituales de Kandinsky ya nos ocupamos en nuestro trabajo, indispensable dado la gran influencia de este pintor en el arte de vanguardia (naturalmente proyectivo):

<< Sin embargo, aunque la abstracción nació de los desbordamientos cromáticos del expresionismo, su principal inventor y teórico, Wassily Kandinsky, expresó su deuda con Monet cuando explicó cómo él se decidió a ser pintor al ver unos cuadros sin tema aparente del maestro francés, los *Almíares*, en una exposición en Moscú en 1896. >>⁸³⁸⁹

... paradójicamente la genética aparece cuestionada al final de nuestra tesis (‘seudo-genética’ en su ambivalente título), volviendo al comienzo conceptual del ADN, a la “revolución conceptual en genética”, constatando Capra la ignorancia funcional / fundacional:

<< Mientras estaba en plena ebullición la carrera por cartografiar el genoma humano, los propios éxitos de este y otros esfuerzos por secuenciar el ADN desencadenaron una revolución conceptual en genética que podría muy bien acabar demostrando la futilidad de cualquier esperanza de que la cartografía genómica humana conduzca pronto a aplicaciones prácticas tangibles. Para usar el código genético con el objetivo de influir en el funcionamiento del organismo –a fin de prevenir o curar enfermedades, por ejemplo- es necesario saber no tan sólo dónde están ubicados determinados genes específicos, sino también cómo funcionan. (...) se dieron cuenta de cuán limitado es todavía nuestro conocimiento de las funciones de los genes. >>⁸³⁹⁰

... mientras que ‘otros’ “teóricos del nuevo paradigma” establecen otra ‘secuenciación’ transpersonal de “átomos”, “moléculas” y “células” organizadas en una concepción de “biosfera total”, también asumida por Wilber en su ‘manifiesto’ de:

<< Los cuatro cuadrantes: Si presta atención a lo que dicen los diversos teóricos del “nuevo paradigma” – desde los holistas hasta las ecofeministas, pasando por los ecólogos profundos y los pensamientos sistémicos- descubrirá que todos ellos están proponiendo diferentes tipos de holoarquía o jerarquía. Hasta los filósofos antijerárquicos nos proponen su propia jerarquía, una jerarquía que suele afirmar que los átomos forman parte de las moléculas que, a su vez, forman parte de las células que, a su vez, forman parte de los organismos individuales que, a su vez, forman parte de las familias que, a su vez, forman parte de las culturas que, a su vez, forman parte de la biosfera total. Esa es la jerarquía que nos proponen los teóricos antijerárquicos, ésta es su holoarquía y, a menos que haya alguna confusión con respecto al significado del término “biosfera”, se trata de una holoarquía con la que coincido plenamente. >>⁸³⁹¹

⁸³⁸⁷ *Ibidem*.

⁸³⁸⁸ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.32

⁸³⁸⁹ MADERUELO Javier, *Similitudes formales*, El País – Babelia, 27 marzo, 2010, p.20

⁸³⁹⁰ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.211

⁸³⁹¹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.106

Para Capra la “biotecnología” tiene algo de naturaleza ‘artificializada’, en la que la visión especialista de los “genetistas” suele implicar una carencia de “conocimientos en ecología” que naturalmente impide un verdadero proyecto ‘ADN’ integrado:

<< (...) la biotecnología vegetal invadía la agricultura con notable rapidez. Sólo entre 1996 y 1998 la extensión total dedicada a cultivos transgénicos se multiplicó por más de diez, y pasó de algo menos de tres millones y medio de hectáreas a casi cuarenta millones. Esta liberación masiva de organismos genéticamente modificados (OGM) al medio ambiente añadía una nueva categoría de riesgo ambiental a los problemas ya existentes con la biotecnología. Lamentablemente, esos riesgos acostumbran a ser desdeñados por los genetistas, que no suelen distinguirse por su formación y sus conocimientos en ecología. >>⁸³⁹²

Por el contrario, cuando si se tienen ciertas consideraciones “ambientales” se glosa una auténtica y conceptual limpieza del diseño que incluye una concepción más global:

<< Diseño limpio: es la incorporación sistemática de consideraciones ambientales de ciclo vital al diseño de los productos. >>⁸³⁹³

Este “ciclo vital” que interesa al *diseño ecológico* tiene unas implicaciones éticas de las que suele carecer el diseño genético, que evidencia un problemático pero lucrativo círculo vicioso:

<< (...) la mayoría de las innovaciones en biotecnología alimentaria no han sido motivadas por la necesidad, sino por el beneficio. Por ejemplo, Monsanto diseñó un tipo de soja genéticamente modificada (GM) para resistir dosis tres veces más altas de herbicida Roundup, que ella misma fabrica, a fin de aumentar las ventas de este producto. (...) Estas tecnologías incrementan la dependencia de los agricultores de productos patentados y protegidos por “derechos sobre la propiedad intelectual”, que convierten en ilegales prácticas agrícolas tradicionales como reproducir, guardar y compartir semillas.>>⁸³⁹⁴

Precisamente para que el “beneficio” no sea problemático en la naturaleza interior, desde la psicología Vilaseca manifiesta el adecuado devenir del sí mismo al nosotros, en el sentido definido desde el zen como “sin meta ni objeto” (*mushotoku*) con la “actitud en la que el espíritu no se apega a ningún objeto y no busca ni beneficio ni resultado” (BOVAY /..., *Zen, Kairós*, 1999, p.67):

<< (...) al conectar con nuestra fuente interna de bienestar y dicha, entramos en la vida de los demás desde la abundancia, ofreciéndoles lo mejor de nosotros sin necesitar ni esperar nada a cambio. >>⁸³⁹⁵

... Así apreciamos que Monsanto, no tiene nada de ‘santa’ espiritualidad. Estas son algunas de las *conexiones ocultas* que Capra desvela como parte de una globalización orientada hacia la ‘manipulación’ genética con un “sistema agrícola mundial único” hiper-proyectado:

<< El objetivo de estas gigantescas corporaciones consiste en crear un sistema agrícola mundial único, en el que puedan controlar cada etapa de la producción alimentaria –desde la semilla hasta el producto final, a fin de monopolizar los suministros de alimentos y establecer, por lo tanto, su precio. >>⁸³⁹⁶

En las antípodas conceptuales surge ‘otro’ proyecto de “medioambiente”, saludablemente integrado como ‘pre-supuesto’ (por supuesto) del *diseño ecológico*:

⁸³⁹² CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.208

⁸³⁹³ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁸³⁹⁴ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.240

⁸³⁹⁵ VILASECA Borja, *Psicología: claves para amarse a uno mismo*, El País Semanal 1779, 31 octubre 2010, p.29

⁸³⁹⁶ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.240

<< Diseño para el medioambiente (DfE): es el análisis y la optimización de los aspectos ambientales, de salud y de seguridad considerados a lo largo de toda la vida del producto. Este diseño posibilita una reducción y, en ocasiones, una eliminación, en cuanto a consumo de recursos, producción de residuos y utilización de energía durante la fabricación, uso y retirada o reutilización del producto. >>⁸³⁹⁷

... mientras que se constatan evidentes ‘des’-consideraciones éticas en cierto diseño genético anti-natura:

<< Las principales corporaciones agroquímicas planean introducir versiones de la “tecnología terminator”, consistente en el diseño de plantas con semillas genéticamente esterilizadas, que obligan al agricultor a comprar semillas patentadas año tras año al dar al traste con la posibilidad de que plantes las suyas. >>⁸³⁹⁸

No obstante, desde otras concepciones proyectivas más alternativas las tecnologías pueden ser incluidas (ordenador CAD-CAM) en el proceso de diseño, donde los términos “fabricación y montaje” aparecen por separado y en “combinación”:

<< Diseño para fabricación (DfM): este concepto examina la relación entre uso de recursos y diseño de producto mediante diseño asistido por ordenador (CAD), así como herramientas de fabricación asistidas por ordenador (CAM), para conseguir una mayor efectividad de costos, y un reducción de impactos ambientales.

Diseño para fabricación y montaje (DfMA): es una combinación de los conceptos y prácticas de diseño para el montaje (DfA) y diseño para la fabricación (DfM). >>

Incluso donde “el punto de atención específico” atiende un imprevisible / futurible vacío “X”:

<< Diseño para x (DfX): es un término genérico donde «x» denota el punto de atención específico de una estrategia de diseño, como por ejemplo DO (Diseño para el desmontaje) o DfE (Diseño para el medioambiente). >>⁸³⁹⁹

Frente a estas consideraciones se observan otras ‘des’-consideraciones “éticas”, frecuentes en genética agrícola:

<< Tal vez muchos de los científicos que trabajan para estas corporaciones crean sinceramente que sus investigaciones van a contribuir a alimentar a los hambrientos y a mejorar la calidad de nuestros alimentos, pero lo cierto es que están operando dentro de una cultura de poder y control, sin capacidad para escuchar y con una estrecha visión reduccionista, en la que las cuestiones éticas no se tienen en cuenta. >>

... ya que los “agroecólogos” desvelan las *conexiones ocultas* entre “biotecnología” y agricultura desmontando conceptualmente sus “premisas erróneas”:

<< En 1998 los anuncios de Monsanto proclamaban: “Preocuparse por el hambre de las generaciones futuras no les va a dar de comer. La biotecnología alimentaria sí.” Como señalan los agroecólogos Miguel Altieri y Peter Rosset [“Ten Reasons Why Biotechnology Will not Ensure Food Security, Protect the Environment and Reduce Poverty in the Developing World”, *Agbioforum*, vol.2, n° 3-4, 1999], este argumento se basa en dos premisas erróneas. La primera es que el hambre en el mundo se debe a la escasez de alimentos. La segunda es que la ingeniería genética constituye el único modo posible de incrementar la producción alimentaria. >>⁸⁴⁰⁰

Mientras que los ‘ecodiseñadores’ se manifiestan interesados por las “necesidades sociales y éticas”:

<< Diseño ecológico o ecodiseño: es un proceso de diseño que evalúa los impactos ambientales asociados con un producto a lo largo de toda su vida, desde la obtención de las materias primas, pasando por la producción, fabricación y uso, hasta el final de su vida. Además de reducir los impactos ambientales, el diseño ecológico trata de mejorar la estética y funcionalidad del producto, prestando la atención debida a las necesidades sociales y éticas. El diseño ecológico es sinónimo de los términos diseño para el

⁸³⁹⁷ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁸³⁹⁸ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.240

⁸³⁹⁹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁸⁴⁰⁰ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.241

medioambiente (DfE), empleado a menudo por diseñadores ingenieros, y diseño de ciclo de vida (LCD), en Norteamérica. >>⁸⁴⁰¹

... observamos pues que la naturaleza ‘artificializada’ y la agricultura ‘derivada’ (aquella asistida por la ingeniería genética) se cuestionan socialmente:

<< Las aplicaciones de la ingeniería genética a la agricultura han suscitado entre el público, en general, una resistencia mucho mayor que las relacionadas con la medicina. >>⁸⁴⁰²

... y desde el *diseño ecológico* (naturalmente “verde”) surge una concepción alternativa de “la ingeniería” que también participa en el diseño:

<< Diseño verde: es un proceso de diseño que se concentra en evaluar y tratar los impactos ambientales individuales de un producto, dejando en segundo plano la vida global de ese producto.>>⁸⁴⁰³

Fundamentalmente (podríamos utilizar aquí el término ‘fundamentalista’) la “biotecnología” es excluyente (“monocultivo”) y tiene un impacto directo sobre la “salud” y en general sobre la población:

<< (...) la agricultura química no ha ayudado ni a los agricultores ni a la tierra ni a los consumidores. El uso masivo de productos químicos (fertilizantes, pesticidas, herbicidas) cambió la estructura de la agricultura y la ganadería, en la medida en que la industria agroquímica persuadió a los agricultores de que podían ganar mucho más dinero si se dedicaban a un solo cultivo altamente rentable y controlaban las plagas y la maleza con sus productos. Esta práctica de monocultivo no implicaba sólo un elevado riesgo de destrucción masiva de un cultivo por una única plaga, sino que el uso intensivo de productos químicos afectaba seriamente a la salud de los propios agricultores y de quienes vivían en las zonas agrícolas. >>

... y ante todo sobre los “campesinos” a los que la “industria agroquímica persuadió”, incluso, a “emigrar”:

<< Con los nuevos productos agroquímicos la agricultura se mecanizaba y consumía cada vez más energía, lo que favorecía a los terratenientes con capital suficiente y obligaba a muchos campesinos a malvender sus explotaciones familiares y emigrar. >>⁸⁴⁰⁴

Este hiper-consumo (“cada vez más energía”) asociado a “un solo cultivo” entra en contradicción con una concepción “plural” del *diseño ecológico*, conectado con la realidad (“no necesidades de moda”) y que tiene un auténtico proyecto de futuro puntualizado como “Manifiesto” de “integridad” para el siglo XXI:

<< En el siglo XXI, todo diseñador consciente diseñará con integridad y sensibilidad productos, materiales o productos de servicio sostenibles que satisfagan las necesidades humanas sin acabar con recursos naturales, sin causar daños a los ecosistemas y sin restringir las opciones disponibles a las generaciones futuras. Un diseñador ecológicamente plural:

1. Diseñará para *satisfacer necesidades reales*, y no necesidades de moda pasajeras o creadas por el mercado.
2. Diseñará para *minimizar* la huella ecológica del producto, material o producto de servicio; es decir, para reducir el consumo de recursos, incluyendo la energía y el agua. >>⁸⁴⁰⁵

En este primer punto ya se observa una afinidad con el *diseñar para el mundo real* que Papanek utiliza como título del manifiesto en el que cuestiona cierta anestesia estética (“se alienan”) ensimismada (“la novedad por la novedad”) de la que son cómplices varias disciplinas, enumeradas en “El mito del perfecto indolente. Diseño ‘arte’ y artesanía”:

⁸⁴⁰¹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.339

⁸⁴⁰² CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.237

⁸⁴⁰³ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸⁴⁰⁴ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.238

⁸⁴⁰⁵ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.15

<< Con la aparición de nuevos procedimientos y de una lista interminable de nuevos materiales a su disposición, el artista, el artesano y el diseñador sufren la tiranía de la opción absoluta. Cuando todo se hace posible, cuando desaparecen todos, los límites, el diseño y el arte pueden fácilmente pasar a ser una eterna búsqueda de novedad, y el deseo de novedad por parte del artista se transforma en un deseo de novedad idénticamente fuerte por parte del espectador y el consumidor, hasta el punto que la novedad por la novedad pasa a ser el único canon. Llegados a este punto las muchas versiones diferentes de la novedad comienzan a crear una multitud de camarillas de consumidores esotéricas distintas, y el diseñador y su mercancía se alienan cada vez más de la sociedad y del complejo funcional. >>⁸⁴⁰⁶

Mientras el *diseño ecológico* más contemporáneo continúa con su *Manifiesto del diseño ecológicamente plural... diseños que caminan con suavidad sobre el planeta*, desde el que “un diseñador ecológicamente plural”:

- << 3. Diseñará para *aprovechar la energía solar* (la energía del sol, del viento, del agua o del mar), en vez de usar capital natural no renovable, como carburante fósil.
4. Diseñará para *hacer posible la separación de los componentes* del producto en cuestión al final de su ciclo vital, fomentando así el reciclaje o la reutilización de sus materiales y componentes.
5. Diseñará para *excluir el uso de sustancias tóxicas o peligrosas* para el ser humano o para otras formas de vida, en todos los estadios del ciclo vital del producto, material o producto de servicio. >>⁸⁴⁰⁷

Por definición la ecología es equilibrio y nunca se debería generar un “círculo vicioso” que arruine la naturaleza, como según Capra sucede con la “biotecnología” aplicada a la agricultura:

<< El desequilibrio ecológico provocado por el monocultivo y el uso excesivo de agroquímicos tuvo también como resultado un aumento tremendo de plagas y enfermedades, que los agricultores trataban de contrarrestar con dosis más elevadas de pesticidas, en un círculo vicioso de agotamiento y destrucción. A medida que aumentaban las dosis químicas en cosechas y suelo lo hacían también los riesgos para la salud humana con la absorción por el suelo de productos químicos tóxicos y la consiguiente contaminación de acuíferos y alimentos. >>⁸⁴⁰⁸

Por el contrario, el “círculo” siempre debería entenderse como “ciclo vital” tal y como se concibe en el glosario de *diseño ecológico*:

<< Ciclo vital del producto (PLC): es el resultado de una evaluación de ciclo vital de determinado producto, donde se analiza su impacto ambiental. >>

... los términos “ciclo”, renovación (“surgir de nuevo”) y *samsara*, aparecen como ‘recursos’ sinónimos ‘compartidos’. En este sentido el “rediseño” propuesto por el glosario de *diseño ecológico* podría ‘asimilarse’ relativamente al *samsara* (oriental renacimiento cíclico):

<< Rediseño ecológico o ecorediseño (ERD): Este término fue acuñado por vez primera por el instituto Real de Tecnología de Melbourne, Australia, y hace referencia al proceso de volver a diseñar productos ya existentes, tratando con ello de reducir el impacto ambiental de uno o más componentes de dicho producto. >>⁸⁴⁰⁹

Lamentablemente la genética se incorpora al círculo vicioso y observamos que los productos ya existentes en las “poblaciones autóctonas” pueden ser objeto de “biopiratería”, tal y como Vandana Shiva denuncia en *Biopiracy* (South End Press, Boston, Massachusetts, 1997):

<< En los últimos años, la patente de forma de vida ha dado pie a una nueva forma de piratería, que podemos denominar justificadamente “biopiratería”. Cazadores de genes recorren los países del Sur en busca de recursos genéticos valiosos, tales como semillas de plantas medicinales, a menudo con la ayuda

⁸⁴⁰⁶ PAPANNEK V. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.46

⁸⁴⁰⁷ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.15

⁸⁴⁰⁸ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.239

⁸⁴⁰⁹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

de las poblaciones autóctonas, que, inocentemente, les proporcionan materiales y conocimientos. Estos recursos son entonces entregados a los laboratorios del Norte, donde son aislados, genéticamente identificados y patentados. >>⁸⁴¹⁰

También ‘opuesto’ es el planteamiento que aparece en el citado *Manifiesto del diseño ecológicamente plural*, donde el pluralista diseño ‘biótico’ se propone como alternativa a la “biopiratería”, y siempre en beneficio de los consumidores locales:

<< 6. Diseñará para crear el *máximo de beneficios para los consumidores a quienes va destinado el producto*, y para educar al cliente, creando así un futuro más igualitario.

7. Diseñará para *usar materiales y recursos disponibles localmente* siempre que ello sea posible (se trata de pensar globalmente, pero actuar localmente). >>⁸⁴¹¹

Frente a la circularidad viciosa (como la citada biopiratería) el glosario de *diseño ecológico* valora el redescubrimiento de la sabiduría del “ciclo vital”, analizado en un “inventario”:

<< Inventario de ciclo vital (LCI): es la práctica de analizar las consecuencias ambientales de cuanto cada objeto absorbe y genera a lo largo de su vida. >>⁸⁴¹²

Por el contrario, desde aquellos presupuestos (“biotecnología”) socialmente ‘des’-considerados, es lógica la paradoja:

<< En su estudio, ya clásico, *World Hunger: Twelve Myths*, del que se ha publicado recientemente una reedición actualizada, la especialista en desarrollo Frances Moore Lappé y sus colegas del Instituto para los Alimentos y el Desarrollo aportaron datos pormenorizados de la producción de alimentos que asombraron a muchos lectores al demostrar que la característica que describe la producción actual de alimentos no es la escasez, sino la abundancia. En las tres últimas décadas la producción de alimentos ha rebasado el crecimiento de la población mundial en un dieciséis por ciento. Durante esos años montañas de excedentes de cereales forzaban a la baja los precios en los mercados mundiales. >>

... otros estudios recientes inciden sobre la perversa / inversa relación de conceptos, como escasez / abundancia y exportación / importación:

<< En 1997 un estudio demostró que, en el mundo desarrollado, el setenta y ocho por ciento de los niños mal nutridos de cinco años de edad o menos viven en países con excedentes de alimentos. Muchos de los países en los que reina el hambre exportan más alimentos de los que importan. >>⁸⁴¹³

Para evitar estos desfases, al tratarse de un ciclo del que depende la vida, son indispensables las comprobaciones:

<< Matriz de ciclo vital: es una herramienta o lista de comprobación que permite analizar los impactos ambientales potenciales en cada fase del ciclo vital del producto. Los diferentes tipos de industria crean matrices de ciclo vital específicas, relacionadas con las peculiaridades de los procesos de fabricación de sus respectivos productos. >>⁸⁴¹⁴

Incluso aparecen otras paradojas éticas denunciadas por Capra y que evidencian la deriva técnica hacia la política:

<< Esas estadísticas demuestran con claridad que el argumento de que la biotecnología es necesaria para erradicar el hambre es muy poco imaginativo. Las causas del hambre en el mundo no tienen nada que ver con la producción de alimentos, sino con la pobreza, con las desigualdades y con la falta de acceso a los alimentos y a la tierra. La gente pasa hambre porque los medios de producción y distribución de alimentos están controlados por los ricos y los poderosos: el problema del hambre en el mundo no es técnico, sino político. >>⁸⁴¹⁵

⁸⁴¹⁰ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.257

⁸⁴¹¹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.15

⁸⁴¹² *Op. cit.* p.340

⁸⁴¹³ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.241

⁸⁴¹⁴ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.340

⁸⁴¹⁵ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.242

... se impone un devenir en el *zeitgeist* que Capra ya atisba desde el ‘término’ “Cambia la marea” y que genera “un movimiento global de rechazo”:

<< En los últimos años, los problemas de salud provocados por la ingeniería genética, así como los problemas asociados más profundos –sociales, ecológicos y éticos-, han salido a la luz pública, por lo que ha surgido un movimiento global de rechazo de estas tecnologías que crece rápidamente. >>⁸⁴¹⁶

... cambio que podría tener cierto paralelismo con el devenir conceptual de aquel diseño interesado por las ‘verdaderas’ “necesidades de la humanidad”, (desde la ecología de la “biónica”). Así urge una previa “definición” de este término, derivado de la comprensión de la intemporal sabiduría de la naturaleza y particularmente del “principio del mínimo esfuerzo”:

<< Un manual que todavía no ha pasado de moda, y podemos profetizar que nunca pasará de moda, es el libro de la naturaleza. Aquí, en la totalidad de los sistemas biológicos y bioquímicos, los problemas a los que se enfrenta la humanidad ya han sido aceptados y resueltos, y, mediante analogías, aceptados y resueltos de manera óptima.

La solución ideal a cualquier problema de diseño consiste siempre en lograr "el máximo mediante el mínimo", o, utilizando la inspirada frase de George K. Zipf, "el principio del mínimo esfuerzo".

(...) definición de la palabra biónica; biónica significa "la utilización de prototipos biológicos en el diseño de sistemas sintéticos creados por el hombre". Dicho de manera más clara: se trata de estudiar los principios fundamentales de la naturaleza y llegar a la aplicación de principios y procesos a las necesidades de la humanidad. >>⁸⁴¹⁷

... y cuando, en sintonía con cierta comprensión de la naturaleza, “cambia la marea” surge un “cambio de paradigma” en el contexto de la “biología”:

<< El cambio de énfasis en biología molecular, de la estructura de las secuencias genéticas a la organización de las redes genéticas y epigenéticas, de los programas genéticos a las propiedades emergentes, significa también que los llamamientos crecientes a un cambio radical del enfoque de la biotecnología no vienen tan sólo de parte de los ecologistas, de profesionales de la salud y de ciudadanos concienciados, sino también –y cada vez más- de genetistas destacados, (...) >>

... cambio en el que aparece implicado el “Proyecto Genoma Humano” significativamente entendido de manera integral, como “red funcional completa”:

<< Tras los intrigantes descubrimientos del Proyecto Humano el debate sobre el presente cambio de paradigma en biología ha llegado incluso a la prensa de divulgación científica. (...) resulta significativo que una sección especial del New York Times, dedicada a los resultados del Proyecto Genoma Humano, presentara por primera vez la imagen del genoma como una red funcional completa. >>⁸⁴¹⁸

... “imagen del genoma” que en cierta medida resultaría ‘formalmente afín’ con “El árbol de la ciencia: la biónica” que potencia también la recuperación ‘humanística’, implicando un “contacto directo con su entorno biológico”:

<< El hombre siempre se ha dirigido a la naturaleza y de su funcionamiento ha derivado ideas, pero en épocas pasadas lo conseguía a un nivel muy simple. Sin embargo, los problemas de diseño tecnológico se han hecho cada vez más complejos a lo largo de los últimos cien años y, con la proliferación de la tecnología en nuestra sociedad, la humanidad se ha ido alejando cada vez más del contacto directo con su entorno biológico. >>

... que Papanek entiende como evolución de la “nostalgia romántica” propia de “diseñadores y artistas”, hacia un más contemporáneo diseño biónico que evite las polarizaciones:

⁸⁴¹⁶ *Op. cit.* p.258

⁸⁴¹⁷ PAPANNEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.190

⁸⁴¹⁸ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.259

<< Los diseñadores y artistas, sobre todo, se han dirigido a la naturaleza, pero sus opiniones se han visto nubladas con frecuencia por una nostalgia romántica orientada al restablecimiento de una especie de paraíso primigenio, por un deseo de retornar a "la base" y huir del poder despersonalizador de la máquina, o por una mística sentimental de "proximidad al suelo". >>⁸⁴¹⁹

... consecuentemente, “aprender de la naturaleza” forma parte del nuevo paradigma, debiendo integrarse en “el contexto de nuestra propia existencia”:

<< Una vez la visión sistémica de la vida haya sido adoptada por nuestros científicos, nuestros ingenieros y nuestros líderes, políticos y corporativos, podremos concebir una clase radicalmente distinta de biotecnología, que comenzaría con el deseo de aprender de la naturaleza en lugar de pretender controlarla, de utilizarla como mentor en lugar de como mera fuente de materias primas. En vez de tratar la red de la vida como una mercancía más, la respetaríamos como lo que es: el contexto de nuestra propia existencia. >>⁸⁴²⁰

Sin embargo, esta “propia existencia” no es incompatible con el concepto ‘sintetizador’ de “equipo de diseño” (de naturaleza interdisciplinar) para eludir la habitual “especialización vertical”:

<< En el momento actual los diseñadores industriales y ambientales son el centro lógico de todo equipo de diseño. Su posición lógica de sintetizadores clave no se debe a que sean seres superiores, mejor informados, o necesariamente más creativos, sino más bien a que asumen su posición de sintetizadores de conjunto por defecto de todas las demás disciplinas. Porque en la Norteamérica actual la instrucción en todos los demás campos es cuestión de *especialización vertical* cada vez más marcada. Solamente en el diseño industrial y ambiental la instrucción es *horizontalmente interdisciplinaria*. >>

... valorándose, no obstante, el “equipo” en tanto concepto integrado en un diseño ‘unitivo’ (“puente de unión”) interesado en la biónica:

<< Aunque en un trabajo en equipo el diseñador sepa mucha menos psicología que el psicólogo, mucha menos economía que el economista, y muy poco de, por ejemplo, ingeniería electrónica, siempre aportará al proceso de diseño unos conocimientos de psicología más amplios que los que pueda poseer el ingeniero electrónico. Por defecto, será el puente de unión. >>⁸⁴²¹

El concepto de “equipo” ya forma parte del *zeitgeist* y también es asumido desde un diseño más ortodoxo, aquel que constata que en las “fases de la gestión de un proyecto” el diseñador “no puede trabajar solo”. Planteamiento que Quarante contextualiza como “Concepción de productos e interdisciplinariedad”:

<< A lo largo del desarrollo de las fases de la gestión de un proyecto, se ha comprobado que pueden estar implicados numerosos protagonistas. El conceptista (ingeniero o diseñador) no puede trabajar solo. Es uno de los especialistas del equipo y, según las dimensiones de la empresa o la envergadura del tema, deberá colaborar con la dirección general, con los "responsables de marketing", con los "ergonomistas", los "responsables del control de calidad", los "analistas del valor", etc. Cuando se esbozan los preestudios, los estudios detallados y finalmente la realización, se hace más estrecha la colaboración con el gabinete de métodos, el gabinete de estudios y los responsables de fabricación. >>⁸⁴²²

Este concepto de “interdisciplinariedad” aparece también como primer punto de los “principios básicos” de un diseño orientado al “cambio social”:

<< Los principios básicos en que se basa este capítulo son los siguientes:

⁸⁴¹⁹ PAPANNEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.192

⁸⁴²⁰ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.260

⁸⁴²¹ PAPANNEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.191

⁸⁴²² QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial 2: Elementos teóricos*, Ceac, Barcelona, 1992, p.113

1. Que el diseño de productos y ambientes, en la tierra o fuera de ella, debe lograrse mediante equipos interdisciplinarios; (...) >>⁸⁴²³

... así que “síntesis” y “diálogo permanente” aparecen como fundamentos de la “interdisciplinariedad” del diseño estudiado por Quarante:

<< El director del proyecto puede ser el diseñador o el ingeniero-diseñador. (...) El diseñador o el ingeniero-diseñador, en un determinado momento de la concepción y a partir de los elementos de análisis, establecerá una síntesis que se materializará en una propuesta conceptual comunicable (esbozos, maquetas, planos). El proceso de síntesis que realiza el conceptista le garantiza un papel de coordinación. El diseñador o el ingeniero-diseñador es a menudo un elemento de trabazón en la empresa. Tiene que poder establecerse un diálogo permanente y una relación estrecha entre los diferentes especialistas afectados. >>⁸⁴²⁴

Avanzando en el “manifiesto del diseño ecológicamente plural..”, se valora la dimensión colectiva (el “nosotros” que diría Wilber), que implica el devenir del trabajo comunitario (“equipo”) hacia el “servicio para las comunidades”:

<< 8. Diseñará para *excluir el letargo de la innovación*, volviendo a examinar las presunciones originales que hay tras los conceptos existentes, y tras los productos, materiales o productos de servicio.
9. Diseñará para *convertir productos en servicios*.
10. Diseñará para *maximizar los beneficios del producto, material o producto de servicio para las comunidades*. >>⁸⁴²⁵

En el manifiesto ‘paralelo’, que intenta *diseñar para el mundo real*, la preocupación por la naturaleza se hace explícita en el término “biónica”:

<< Los principios básicos en que se basa este capítulo son los siguientes: (...)
2. Que la biología, la biónica, y especialidades afines, ofrecen al diseñador el campo más amplio de que puede disponer la penetración innovadora, creativa. >>⁸⁴²⁶

... y como fundamento de la multiplicidad de diseños específicos, la “relación interdisciplinaria” es fundamental:

<< Deberá establecerse en concreto una relación interdisciplinaria mediante intercambios de información comunicables y comunicados en el momento oportuno y con la utilización de una terminología práctica y coherente. El anhelo común de mejorar la calidad del producto desde el momento de su concepción debería permitir que se afrontara de modo concreto esta necesaria relación interdisciplinaria. En los siguientes capítulos se subrayan estas relaciones privilegiadas durante la fase de concepción: Diseño, ergonomía. / Diseño, marketing. / Diseño, consumidores. / Diseño, valor de uso. / Diseño, gestión de la calidad y la duración de los productos. >>⁸⁴²⁷

Además la analogía / identidad con el entorno biológico aparece como máxima de diseño:

<< Los principios básicos en que se basa este capítulo son los siguientes: (...)
3. Que ya no es posible ni deseable diseñar ni un solo producto que no esté emparentado con su entorno sociológico, psicológico o ciudadano. Por lo tanto el diseñador debe encontrar analogías, utilizando no

⁸⁴²³ PAPANNEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.191

⁸⁴²⁴ QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial 2: Elementos teóricos*, Ceac, Barcelona, 1992, p.113

⁸⁴²⁵ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.15

⁸⁴²⁶ PAPANNEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.191

⁸⁴²⁷ QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial 2: Elementos teóricos*, Ceac, Barcelona, 1992, p.113

sólo la biónica sino también los sistemas biológicos en su aproximación al diseño, entresacados de los campos de la ecología y la etología. >>⁸⁴²⁸

“Analogías” / identidades pero también insistente repetición en las “estructuras modulares” cuanto sea necesario para conseguir un “futuro más sostenible”. Así “un diseñador ecológicamente plural”:

<< 11. Diseñará para *fomentar las estructuras modulares en diseño*, permitiendo así adquisiciones posteriores, a medida que las necesidades lo requieran y la capacidad adquisitiva lo permita, para facilitar la reparación y la reutilización, y mejorar la funcionalidad.

12. Diseñará para *generar debate y cuestionar el statu quo* que rodea a los diferentes productos y materiales.

13. *Publicará diseños ecológicamente plurales en el dominio público* para beneficio colectivo, y en especial aquellos diseños que no se fabrican comercialmente.

14. Diseñará para *crear objetos, materiales y productos de servicio más sostenibles, de cara a un futuro más sostenible*. >>⁸⁴²⁹

La naturaleza aparecía como envolvente de *el mundo como proyecto*, pero la situación ha cambiado:

<< Hace algunas generaciones se consideraba que la finalidad de la naturaleza era producir al hombre. Hoy la naturaleza ha sido degradada a depósito masivo de recursos a disposición del hombre, y el problema que se nos plantea es sencillamente hasta dónde podemos llegar en su explotación y aprovechamiento para no perjudicar o aún destruir el fundamento de nuestra vidas en lo que todavía pertenece a la naturaleza.

El mundo en que el hombre ha vivido hasta ahora ha sido la naturaleza que lo rodeaba, el cosmos en que éste residía. Y la filosofía era la pregunta por nuestros lazos con ese cosmos. >>

... pero además de esta pérdida de conexión con el cosmos, Aicher detecta otra carencia relacionada con la ausencia de una filosofía del proyecto / obra:

<< (...) no hay filosofía de la técnica, una filosofía que diga cómo nace, se proyecta, se organiza la técnica, cómo se relaciona con el mercado y cuál es su responsabilidad. Nos complacemos en una filosofía del conocimiento y del saber. Pero nos falta una filosofía del hacer y el proyectar. >>⁸⁴³⁰

Quizás por eso para la *nueva era* (la de un nuevo paradigma) se podría “integrar el conocimiento ecológico en el diseño” y la “genética” (también la biotecnología) podría aprender / “comprender” los “diseños de la naturaleza”. En cierto modo se trataría de una nueva ‘biónica-genética’:

<< Esta nueva clase de biotecnología no implicaría ya la modificación genética de organismos vivos, sino el uso de la ingeniería genética para comprender los sutiles “diseños” de la naturaleza a fin de utilizarlos como modelos para nuevas tecnologías humanas. Podríamos integrar el conocimiento ecológico en el diseño de materiales y procesos tecnológicos nuevos, y aprender de plantas, animales y microorganismos el modo de producir fibras, plásticos y compuestos químicos no tóxicos, completamente biodegradables y sujetos a reciclado continuo. >>⁸⁴³¹

Aunque la toxicidad además de química puede ser conceptual, como en el arte firmado (contaminado de ego) y ‘vendido’, el que Aicher cuestiona, partiendo de un

⁸⁴²⁸ PAPANÉK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.191

⁸⁴²⁹ FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002, p.15

⁸⁴³⁰ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.175

⁸⁴³¹ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.260

desastroso devenir de la “civilización técnica” y observando que el diseño es “traicionado y abandonado”:

<< la sociedad y la política se muestran como paralizadas ante los daños que con nuestra civilización técnica hemos ocasionado, después del accidente nuclear, (...) sigue el descubrimiento de la contaminación química de los alimentos, (...) la industria, que vierte en el mar el contenido de cargueros repletos de sustancias tóxicas, es amonestada con agradecimientos incluidos por todo lo bueno que ha hecho por el arte y la cultura, junto a los cadáveres de las focas arrastradas hasta la playa de schleswig-holstein, susurra, patrocinado por algunas grandes firmas, el mayor festival musical nunca antes celebrado.

el diseño se halla en una situación difícil, cada vez más traicionado y abandonado por quienes fueron sus portavoces, los defensores de una cultura nueva y más humana, basta la concesión de un título de profesor para hacer del crítico de la cultura oficial un admirador de la nueva majestad del capital, también se puede comprar a los artistas. >>⁸⁴³²

... en paralelo, en el mundo ecológico, como proyecto de diseño se propone el concepto de no “individualismo”:

<< A modo de conclusión: ¿hacia dónde vamos? En consecuencia, necesitamos un tipo de diseñador: [1] Que no alimente el individualismo que le lleva a convertir el proceso de diseño en un ejercicio de autoafirmación, liberación y especulación formal, y la realidad final en una confirmación o consagración de las libertades que él mismo se ha otorgado. >>⁸⁴³³

... también, desde el diseño *para el mundo real*, se denuncia el ego artístico que incluye “comentarios auto-terapéuticos y altamente individualistas”:

<< La expansión cancerosa del individuo creativo que se expresa egocéntricamente a expensas del espectador y / o consumidor se ha desarrollado partiendo del arte, avasallando la mayoría de la artesanía, y alcanzado finalmente hasta el diseño. El artista, artesano, y, en algunos casos, el diseñador, ya no trabajan teniendo presente el beneficio del consumidor; en lugar de eso, muchas declaraciones creativas se han convertido en pequeños comentarios auto-terapéuticos y altamente individualistas expuestos por el artista para sí mismo. >>

... a este respecto, Papanek repasa críticamente la historia de las vanguardias artísticas implicadas en el diseño ‘aplicado’:

<< Hacia la mitad de los años veinte aparecieron en el mercado sillas, mesas y taburetes diseñados en Holanda por Rijdveldt, como resultado del movimiento pictórico *De Stijl*. Era casi imposible sentarse en estas angulosas abstracciones pintadas en colores primarios chillones; eran enormemente incómodas. Las agudas esquinas desgarraban la ropa, y la totalidad de la estructura, enteramente estafalaria, no guardaba ninguna relación con el cuerpo humano. >>⁸⁴³⁴

El diseño egótico del hombre genera “sus propias construcciones” (“crearse un segundo mundo”) implicando la ausencia de una “moral” reguladora y la presencia de un “temerario” alejamiento de la naturaleza:

<< (...) el hombre, para bien o para mal, se ha salido de la naturaleza, se halla ciertamente enraizado en ella, pero, es capaz de crearse un segundo mundo, el de sus propias construcciones. Nuestro mundo ya no es la naturaleza encerrada en el cosmos. En un arrebató puberal hemos resuelto romper nuestro ligamen con las determinaciones universales para perseguir objetivos propios. Estos se revelan tan temerarios como fatales, y tendríamos que estar dispuestos a aceptar el que, como consecuencia de nuestra autonomía constructiva, la humanidad dejara de existir en el próximo siglo. La humanidad no posee aún una moral que regule el despliegue técnico, científico y económico. >>⁸⁴³⁵

⁸⁴³² AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.123

⁸⁴³³ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.381

⁸⁴³⁴ PAPANEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.45

⁸⁴³⁵ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.173

... la “ofensa moral” esta presente en el concepto mismo de “propiedad intelectual” como ‘firma’ expoliadora:

<< Estas prácticas expoliadoras son legalizadas por la restringida definición que hace la OMC del derecho de propiedad intelectual, definición que reconoce como patentable el conocimiento únicamente cuando éste es expresado dentro del marco de la ciencia occidental. Como señala Vandana Shiva: “Eso excluye todas las clases de conocimiento, ideas e innovaciones que se originen en medios culturales tan comunes como los pueblos, entre los campesinos, las selvas, entre las tribus, e incluso las universidades, entre los científicos.” >>

... así lo denuncia la doctora Vandana Shiva en *The World on the Edge* (Hutton y Giddens, 2000), cuestionando la tendencia a excluir las culturas no occidentales, aunque estén dotadas de un rico patrimonio compuesto por “innovaciones colectivas” (a explotar ‘naturalmente’):

<< Se extiende así la explotación de la vida incluso más allá de los organismos vivos, hasta incluir el conocimiento y las innovaciones colectivas de las comunidades indígenas. “Sin consideración ni respeto por otras especies y otras culturas”, concluye la doctora Shiva, “los derechos sobre la propiedad intelectual constituyen una ofensa moral, ecológica y cultural.” >>⁸⁴³⁶

Precisamente para no infringir ninguna “ofensa” el *diseño ecológico* exige “humildad” y Viñolas recuerda “A modo de conclusión” que “necesitamos un tipo de diseñador”:

<< [2] Que sea monumental, pero no en el sentido de búsqueda de espectacularidad en su obra, ni en el del prestigio que ésta pueda generar, sino en el de su humanidad y humildad, en el de su inmensa sensibilidad para la captación de los problemas humanos y ecológicos, y en el de su habilidad para resolverlos con eficacia y belleza. >>⁸⁴³⁷

Aunque para Papanek esta bella resolución no debe caer en la anestesia estética cuando trata “El mito del perfecto indolente”, a propósito del diseño de una “almohada” hinchable:

<< (...) al estar hechas de plástico transparente con lunares de seda, no “respiran”, con lo que el usuario transpira profusamente. En las fotos que aparecen en revistas del hogar (...) se presenta a estas almohadas amontonadas, pero, de hecho, cuando se juntan varias de ellas, presentan la desagradable tendencia de chirriar al rozarse, como si fueran cerditos que están siendo acuchillados. Un montón de estos almohadones, cuidadosamente “desordenados” en una tumbona, dan un aire agradable. >>

... con este ‘risible’ ejemplo histórico se evidencia una vez más la dictadura de la dimensión visual, frente a una concepción más integral:

<< Su utilización indica que, como en otros casos, (...) hemos sacrificado nuestra necesidad en aras de un efecto puramente visual. Como los almohadones también se compran según una colocación puramente visual, el desencanto sólo llega cuando uno trata de utilizarlos. Imaginémos la consternación de pasar un interludio amoroso salpicado de inesperados reventones de almohadón. >>⁸⁴³⁸

Finalmente se nos previene frente al tipo de diseñador ensimismado (en ‘su’ mundo). En sentido opuesto se evidencia la beneficiosa concepción ‘mínima’ / global (“mundo”), frente a la restrictiva especialización / ‘máxima’ (“... del diseño”):

⁸⁴³⁶ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.258

⁸⁴³⁷ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.381

⁸⁴³⁸ PAPANNEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.45

<< En consecuencia, necesitamos un tipo de diseñador: Tal vez la mayor diferencia entre el diseñador convencional y el diseñador ecológico sea que la base de partida del primero es una visión del “mundo del diseño”, mientras que la del segundo es una visión del “mundo”. >>⁸⁴³⁹

Consecuentemente *el mundo como proyecto* parece la justa actitud, dado que se necesita una visión integral (por inclusiva) que genere “un mundo de proyectos” y en el que ‘normalmente’ se incluya a la naturaleza:

<< Y se puede entender el mundo como proyecto, esto quiere decir como producto de una civilización, como un mundo hecho y organizado por seres humanos. El mundo visto así es, incluso con una naturaleza preestablecida, un mundo de proyectos, sin exclusión de los proyectos fallidos, en el que la naturaleza entra a formar parte de tal mundo sin otra elección que la de someterse a él. >>⁸⁴⁴⁰

Por tanto, ya “sin exclusión”, el diseño establece una sistemática “interacción con la naturaleza” y, “en consecuencia, necesitamos un tipo de diseñador”:

<< [3] Que comprenda y asuma que lo que diseña no son tanto realidades físicas o digitales como sistemas de interacción con la naturaleza y con el hombre mismo. Resolver las interacciones constituye el objetivo final de todo diseño. >>⁸⁴⁴¹

... a esta relación “con el hombre mismo” se añade otra concepción complementaria del diseño (*ecología humana*), en la que sus “funciones” se comprenden “completamente interrelacionadas”:

<< Cuantas funciones posee el hombre (respiración, equilibrio, ambulación, percepción, consumismo, creación de símbolos, generación de la sociedad) están completamente interrelacionadas y son completamente interdependientes. >>

... aunque esto parezca evidente, históricamente (“los estilistas de Detroit”) la “especialización” ha separado la “epidermis” de las “tripas”:

<< Este divorcio entre el mecanismo de funcionamiento (...) y la cada vez más efímera superficie externa ha llevado a una ulterior especialización y a una estética que se basa únicamente en la apariencia externa. Los diseñadores de “epidermis” (los estilistas de Detroit) ignoran altaneramente a los diseñadores de “tripas” (los ingenieros e investigadores); forma y función están escindidas. Pero ni una criatura ni un producto pueden sobrevivir mucho tiempo si su carne y sus entrañas están separadas. >>⁸⁴⁴²

Papaneck, por el contrario, propone la concepción del diseño como “un todo”, valorando particularmente la integración de “el hombre y su medio ambiente”:

<< Una forma más duradera de pensamiento diseñador considera al producto (o herramienta, o medio de transporte, o edificio, o ciudad) como un eslabón lineal entre el hombre y su medio ambiente. En realidad debemos pensar en el hombre, sus recursos, su medio ambiente, y sus formas de pensar, planificar y manipularse a sí mismo y a su entorno, en cuanto un todo simultáneo, integrado y extenso. >>

... surge un “diseño integrado” que establece como condición normal el concepto de un “medio” en devenir (“mutación, adaptación, regeneración”), siempre como natural “respuesta a las necesidades del hombre”:

<< Esta aproximación al *diseño integrado*. Se ocupa de las extensiones especializadas del hombre que le permiten seguir siendo un *generalizador*. Dichos recursos y extensiones ya existen, pero si deseamos relacionar el medio ambiente humano con la entidad psicológica del ser humano, habremos de desarrollar nuevas extensiones y recursos, modificadas y en aumento, a varios niveles nuevos. Nuestra meta

⁸⁴³⁹ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.381

⁸⁴⁴⁰ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.171

⁸⁴⁴¹ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.381

⁸⁴⁴² PAPANNEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.255

consistiría en volverla a planificar y diseñar tanto la función como la estructura de todas las herramientas, productos, alojamientos y establecimientos del hombre, hasta alcanzar un medio vital integrado, un medio susceptible de crecimiento, cambio, mutación, adaptación, regeneración, todo ello en respuesta a las necesidades del hombre. >>⁸⁴⁴³

En este devenir también conceptual, la cultura se integra en el proyecto desarrollando el sentido crítico individual:

<< En una cultura de proyectos se origina un proceso que podría llamarse de descentralización de la verdad. La razón universal se entregaría a la razón individual, a la intuición y la capacidad de juzgar de cada uno. >>⁸⁴⁴⁴

Esta introspección en la búsqueda de la verdad deviene “lucidez”, desvelando lo ilusorio, una cualidad de discernimiento que Viñolas entiende necesaria para configurar la identidad de ‘otro’ “tipo de diseñador”:

<< [4] Que tenga la lucidez y habilidad suficientes para desenmascarar con serenidad los juegos de la obsolescencia y de la reescenificación de la realidad; que no se deje engañar por las burbujas informática, digital y virtual pero que sepa sacar provecho de ellas; que luche por la restauración de la lógica de la realidad directa. >>⁸⁴⁴⁵

... y la “restauración de la lógica de la realidad directa” parece aludir al paradigmático *Diseñar para el mundo real* de Papanek, en el que las “burbujas” también son arquitectónicas, cuando la arquitectura se entiende como “disciplina aislada”:

<< El diseño integrado se ocupará, por primera vez desde el Neolítico, de la unidad. Lo cual debe incluir la planificación regional y el urbanismo, la arquitectura (tanto interior como exterior), el diseño industrial (incluyendo análisis de sistemas, transportes, e investigación biónica), el diseño de productos (incluyendo el vestido), el empaquetado, y cuantas destrezas gráficas y cinematográficas pueden subsumirse generalmente bajo el extendido tópico de diseño visual. En la actualidad existen líneas divisorias que separan estas especialidades, pero lo demencial de tales divisiones salta a la vista incluso al nivel más elemental. Por poner un ejemplo: ¿Qué es la arquitectura? (...) Teniendo en cuenta la mezcla actual de ingeniería civil, especulación de suelos, contratación, decoración de interiores, viviendas populares subvencionadas, jardinería, planificación regional, sociología rural y urbana, escultura, y diseño industrial, ¿podrá todavía decirse que la arquitectura tiene existencia propia, que es una disciplina aislada? >>⁸⁴⁴⁶

El yo-social (“prolongación del yo hacia el mundo”) sucede naturalmente cuando se alcanza cierta realización mundial del proyecto, en paralelo con la realización / iluminación personal:

<< el hacer es algo ligado a una responsabilidad, algo en lo que alguien está implicado con el concepto, el proyecto, la ejecución y la prueba, aquello que hace está bajo su control y responsabilidad, y es parte de él mismo. el hacer es la prolongación del yo hacia el mundo autoorganizado. en el hacer se realiza la persona. y ello en la medida en que hay implicados un concepto propio y un proyecto propio, y, en una realimentación permanente, se obtienen del hacer conocimientos correctores del concepto y el proyecto. [sin mayúsculas en el original] >>⁸⁴⁴⁷

⁸⁴⁴³ *Ibidem.*

⁸⁴⁴⁴ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.176

⁸⁴⁴⁵ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.381

⁸⁴⁴⁶ PAPANEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.256

⁸⁴⁴⁷ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.176

... sin olvidar que el “nacimiento del yo moderno” y el posterior nacimiento de este yo-social no están demasiado distantes:

<< El yo moderno comenzó a surgir, con asombrosa fuerza y velocidad, hace poco más de quinientos años. >>⁸⁴⁴⁸

Así pues cuando Aicher proclama *El mundo como proyecto*, desde un concepto de “realimentación permanente” (sin circularidad viciosa), el proyecto en ‘sí mismo’ aparece como identidad resultante:

<< sólo el hacer creador es verdadero trabajo y verdadero desarrollo de la persona. el proyecto es el signo de la creatividad; sólo a través de él se tornan humanos el activismo y el empleo, un mundo humano presupone un trabajo y un hacer identificados por el proyecto, porque el motivo de la persona aparece en el proyecto. [sin mayúsculas en el original] >>⁸⁴⁴⁹

El “diseño integrado” también es una resultante desde esta concepción del “mundo” en “unidad”, de la que participa el “diseño-en-su-totalidad” que Papanek concibe incluso para un proyecto educativo ‘naturalmente’ menos especializado:

<< Si hablamos de diseño integrado, de diseño-en-su-totalidad, de unidad, necesitamos diseñadores que sean capaces de enfrentarse de manera extensiva con el proceso de diseño. Desgraciadamente, ninguna escuela produce todavía estudiantes así dotados. Porque su educación será menos especializada e incorporará muchas disciplinas nuevas que ahora mismo se consideran relacionadas con el diseño sólo de una manera muy lejana, o no relacionadas en absoluto. >>⁸⁴⁵⁰

... además el “espíritu” se manifiesta como parte de un proyecto mundial multidimensional:

<< Quizá sea el espíritu algo más que simple elaboración de informaciones, tal elaboración es una especie de proceso administrador, lineal, unidimensional, cuando hablamos de espíritu queremos significar otra cosa. Nos referimos a la capacidad de esbozar cosas, de desarrollar proyectos, de “arrojar” algo.

El concepto espíritu quedaría legitimado sólo con entenderlo como la capacidad de desarrollar conceptos, lo que significa crear formas multidimensionales. >>⁸⁴⁵¹

Mientras que desde el concepto de “diseño integrado” se aporta una concepción biológica que hace conceptualmente compatible la simultaneidad con la “regeneración”:

<< El diseño integrado no es un conjunto de destrezas, técnicas o procesos mecánicos; se le deberá considerar como una serie de funciones biológicas que se manifiestan simultáneamente, y no en secuencia lineal. Puede considerarse a estos “sucesos” simultáneos como si fuera fertilización inicial, crecimiento vegetativo, producción (o mímesis), y evaluación, conduciendo este último a la reiniciación del proceso, a la regeneración, o ambos, con lo que se obtiene un circuito de realimentación cerrado.

El diseño integrado (un sistema de diseño unificado general) exige que, mediante cuidadoso análisis, se establezca a qué nivel de complejidad pertenece el problema. >>⁸⁴⁵²

‘EL’ proyecto se proclama espiritual y su objetivo inicial es el encuentro “consigo mismo”:

⁸⁴⁴⁸ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.23

⁸⁴⁴⁹ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.176

⁸⁴⁵⁰ PAPANEK Victor. *Diseñar para el mundo real ...op.cit.* p.257

⁸⁴⁵¹ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.179

⁸⁴⁵² PAPANEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.258

<< el proyecto es la forma más compleja de actividad espiritual. un proyecto es a la vez analítico y sintético, puntual y general, concreto y principal, se atiene a la cosa y cumple exigencias, se basa en hechos y abre al pensamiento nuevos espacios, atiende a los pormenores y abre perspectivas, tantea y descubre territorios de posibilidades.

en el proyectar, el hombre se encuentra consigo mismo. fuera de él se queda en funcionario. >>

... pero cuando el sí mismo es comprendido adecuadamente deviene proyectivo y es capaz de “generar mundo”, integrando proyecto y obra para las generaciones futuras:

<< proyectar es generar mundo. el proyecto nace allí donde se produce el encuentro de teoría, y praxis. en tal encuentro, ninguna de las dos se anula, ambas encuentran su despliegue.

junto a la teoría y la praxis, el proyecto constituirá una nueva dimensión del espíritu. la cultura humana no podrá permanecer por mucho tiempo reducida a pensamiento y acción. entre ambos se intercala el proyectar, la generación de lo que aún no existe ni en la teoría ni en la praxis, como disciplina metódica diferenciada, en el proyectar, teoría y praxis acreditan su cualidad de fundamentos. el proyecto excede la teoría y la praxis señalando no sólo una nueva realidad, sino también nuevos razonamiento. [sin mayúsculas en el original] >>⁸⁴⁵³

Recíprocamente (circularidad no viciosa) ‘sucede’ el devenir del hombre, “su propia evolución”. Culminando así su potencialidad (“llega a ser lo que es”) descubre su auténtica identidad, que para Aicher se articula ‘alrededor’ de la naturaleza:

<< en el proyecto, el hombre se hace cargo de su propia evolución. la evolución en el hombre no es evolución natural, sino autodespliegue. ciertamente no al margen de las condiciones naturales, pero sí rebasando la naturaleza. en el proyecto, el hombre llega a ser lo que es. los animales también poseen lenguaje y percepción, pero no hacen proyectos. >>⁸⁴⁵⁴

Una amplitud de miras que conlleva una consecuente crítica ética (“bancarrota moral”) del concepto de especialización, que Papanek considera poco educativa:

<< La bancarrota moral y filosófica de las universidades y escuelas de diseño se encuentra en parte en la tendencia cada vez más acentuada de formar a los estudiantes para que lleguen a ser especialistas “verticales” estrechos, cuando lo que verdaderamente se necesita son generalizadores o sintetizadores “horizontales” y amplios. Prácticamente todo cuanto se encuentra en el medio universitario de hoy milita contra la educación orientada hacia la síntesis general. >>⁸⁴⁵⁵

Esta negación docente sintoniza con la establecida desde el “diseño-no”, necesariamente excluyente de la deriva errónea del término que aparece en el manifiesto final de Aicher para recuperar el sentido original, donde “diseño es primariamente proyecto”:

<< Epílogo: este libro trata de la dimensión del proyectar en cuanto tal. el diseño no se entiende en él como ennoblecimiento, embellecimiento o atavío. el significado original de la palabra incluye el de proyectar. el diseño es primariamente proyecto, aunque con el tiempo la palabra haya tomado el significado predominante de arte cosmética, de estética, la cultura del diseño puede concebirse como la cultura de las maneras de organizarse en este mundo en lugar de evadirse de él en la estética compensadora. entonces el diseño se aproxima a la razón activa. >>⁸⁴⁵⁶

“Epílogo” aparece también como término afín con el concepto de “extinción” asociado a la “especialización”, anunciada por Buckminster Fuller y evitable desde una concepción generalista (“el hombre es un generalizador”):

⁸⁴⁵³ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.180

⁸⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵⁵ PAPANEK Victor. *Diseñar para el mundo real ...* op.cit. p.261

⁸⁴⁵⁶ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.182

<< “(...) De manera que estamos advertidos de que la especialización es un camino que conduce a la extinción. Y toda nuestra sociedad está así organizada...” R. Buckminster Fuller, *Manual de instrucciones para la nave espacial “Tierra”*

El hombre es un generalizador. Son sus prolongaciones (herramientas y ambientes) que se diseñan las que le ayudan a alcanzar la especialización. Pero al diseñar mal estas herramientas y ambientes solemos llegar a un circuito de alimentación, cerrado, y ambientes y herramientas a su vez afectan a hombres y grupos de tal forma que hace que también ellos pasen a ser especialistas permanentes. >>⁸⁴⁵⁷

Desde otro “epílogo” (Papanek) / “conclusión” (Viñolas) se concibe *el mundo / naturaleza como proyecto* (Aicher) actual de diseño, valorando desde una “visión amplia” el presente / “mundo que nos ha tocado vivir”, que complementaremos con *Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad* (Wilber):

<< A modo de conclusión: ¿hacia dónde vamos? (...) En consecuencia, necesitamos un tipo de diseñador: (...) [5] Que sea capaz de tener una visión amplia de lo que sucede más allá de los límites del mundo del diseño; capaz de comprender la naturaleza del mundo que nos ha tocado vivir y de la naturaleza en sí misma; capaz de asumir de manera responsable su papel dentro de este mundo. >>⁸⁴⁵⁸

Desde *Una teoría del todo* Wilber nos orienta hacia una conclusión con espirales y colores transpersonales, donde cada una de las “unidades” es indispensable para la consecución de la vital “secuencia entera” (expresión casi en términos de ADN):

<< Con la emergencia del pensamiento de segundo grado, sin embargo, *las jerarquías resurgen de nuevo*, pero esta vez de un modo más amable y anidado. Se trata de jerarquías anidadas –que también se denominan *jerarquías de desarrollo* –como la que va desde los átomos hasta las moléculas, las células, los organismos, los ecosistemas, la biosfera y el universo. Cada una de esas unidades, no importa lo “humilde” que sea, es *absolutamente crucial* para la secuencia entera: destruya los átomos y acabará simultáneamente con las moléculas, las células, los ecosistemas, etc. >>⁸⁴⁵⁹

Con cierta perplejidad observamos como “entre la biosfera y el universo” el hallazgo reciente (y polémico) de unas bacterias de la cepa GFAJ-1 (“familia de las halomonadáceas”) encontradas en un territorio supuestamente hostil para la vida, en el “californiano lago Mono de aguas muy saladas y ricas en arsénico”, “amplia las perspectivas de la astrobiología” al tiempo que cuestiona la frontera entre la vida y la muerte:

<< unos científicos han descubierto unas bacterias para las que ese elemento [arsénico] no es un veneno. Al contrario, la GFAJ-1 puede vivir con él y lo asimila en sus biomoléculas vitales, incluido el ADN, ocupando el lugar del fósforo. Con el hallazgo se amplía la receta general de los organismos vivos al añadirse el arsénico a los seis elementos esenciales (carbono, hidrógeno, nitrógeno, oxígeno, azufre y fósforo) que componen el material genético, proteínas, azúcares y grasas.

Los científicos, dirigidos por Felisa Wolfe-Simon, del Instituto de Astrobiología de la NASA, han hecho experimentos con colonias de estos microorganismos naturales y han demostrado que pueden crecer durante meses con el arsénico, que normalmente es tóxico porque altera las funciones metabólicas de los organismos, ocupando el lugar del fósforo, (...) Por ello la NASA anunció ayer que el trabajo de Felisa Wolfe-Simon y sus colegas sobre las bacterias adictas al arsénico amplía las posibilidades de búsqueda de vida extraterrestre. >>

⁸⁴⁵⁷ PAPANEK Victor. *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.290

⁸⁴⁵⁸ VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005, p.381

⁸⁴⁵⁹ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.49

Consecuentemente Perec si estuviera vivo posiblemente tendría que modificar las literarias ... *instrucciones de uso* (sobre *La vida* ...) tras las científicas afirmaciones de Felisa Wolfe-Simon:

<< Nuestro hallazgo nos recuerda que la vida tal y como la conocemos puede ser mucho más flexible de lo que pensamos o imaginamos normalmente". >>⁸⁴⁶⁰

Contrastada la noticia en otra fuente documental aparecen contundentes afirmaciones vitalmente cuestionadoras y que así nos alejan aún más de cualquier intento de conclusión sobre el ADN (incluido nuestra tesis *A.D.E.N*):

<< El descubrimiento cambia el enfoque del estudio del origen de la vida. (...) Una bacteria que puede crecer en arsénico en lugar de fósforo redefine la biología y amplía las opciones de encontrar vida en otros planetas. (...) Los seres conocidos, desde los microbios a las jirafas, requieren fósforo. (...) Los primeros seres vivos pudieron emplear arsénico en lugar de fósforo. (...) Posiblemente estamos rodeados por formas de vida desconocidas. (...) El número de lugares habitables en el universo se multiplica.>>⁸⁴⁶¹

El ADN también aparece implicado en la “biotecnología”, disciplina naturalmente fronteriza (incluso Oriente / Occidente) que también nos sorprende al final de nuestro trabajo, cuando “investigadores chinos logran que las bacterias almacenen y descifren datos” utilizando otro tipo de ‘proyecto genoma’, pero en el que también participan “secuencias ADN” formadas siempre por cuatro componentes:

<< Las bases de datos de la próxima generación se podrán cultivar en placas de Petri. Científicos de la Universidad China de Hong Kong han creado un sistema para encriptar, almacenar y descifrar datos cuyo soporte no es un disco duro, sino secuencias de ADN (aggaacctg...) introducidas en una población de bacterias. Un gramo de estos microbios puede almacenar 200 gigas (gigabytes). >>

...concretamente “la técnica se basa en sintetizar ristras artificiales de ADN”, aspecto de esta ciencia / naturaleza (“biotecnología”) que conceptualmente y de manera sorprendente (casi a modo de surrealista *cadáver exquisito*) puede asociarse con una “novela” (aquí ‘siempre’: *La vida instrucciones de uso*, de Perec):

<< El sistema aprovecha que el ADN es, literalmente, un texto: una ristra de *letras* (bases en la jerga) cuyo significado depende del orden exacto que ocupan en la ristra, como el significado de una novela depende del orden exacto de las letras del texto.

Para almacenar el mensaje (una frase, por ejemplo, o una enciclopedia entera), los científicos empiezan por traducirlo a un lenguaje genético arbitrario. El ADN solo usa cuatro bases (a, g, c, y t, por las iniciales de sus nombres químicos). Usando palabras de dos bases solo salen 16 (4 elevado a 2) palabras distintas. Con palabras de tres bases, salen 64 (4 elevado a 3) palabras distintas: esta es justo la estructura del código genético real, donde cada palabra de tres bases significa un aminoácido (los bloques con los que se construyen las proteínas). >>⁸⁴⁶²

Además como “el sistema aprovecha que el genoma no es más que un texto”, se hace más explícita la identidad científica / literaria fundamentada en una interpretación (hermenéutica) informática del ADN:

<< Chan King Ming y sus colaboradores de la Universidad China de Hong Kong han usado palabras de cuatro bases, con lo que disponen de 256 (4 elevado a cuatro) palabras distintas. Han asignado cada una a una letra, signo de puntuación u otro símbolo de la escritura humana mediante un código convencional, como las tablas ASCII que se usan en los ordenadores.

⁸⁴⁶⁰ RIVERA Alicia, *Una bacteria adaptada al arsénico ensancha los márgenes de la vida*, El País 03 / 12 / 2010, p.42

⁸⁴⁶¹ ANSEDE Manuel, *Hallada una nueva forma de vida en la tierra*, Público, 3 diciembre 2010, p.34

⁸⁴⁶² SAMPEDRO Javier, *Microbios que empaquetan 200 gigas*, El País – Vida & Artes, 27 noviembre 2010, p.58

Esta frase, que tiene 66 caracteres, ocuparía 264 bases en el ADN. Este artículo completo de unos 4.000 caracteres, ocuparía 16.000 bases. La frase está en el límite de lo que puede almacenarse en una sola bacteria. El factor limitante no es el espacio disponible en la bacteria (cuyo genoma natural tiene millones de bases), sino las limitaciones actuales de la técnica para sintetizar ristas artificiales de ADN, que no pasa de 200 o 300 bases. >>

Y... el enigma (vital o vida / ADN) o “mensaje secreto” nos acompaña hasta el final de nuestro trabajo que parece orientado (oriental incluso) hacia la destrucción (del ego incluso) / “cortar cada página en trocitos” y el vacío / “arrojar al aire”:

<< Pero el sistema de Chan y sus colegas no se limita a almacenar la información. También se ocupa de encriptarla, esto es de convertirla en un mensaje secreto que solo su propietario puede luego descifrar, o desencriptar. El encriptado consiste en una especie de barajado molecular que invierte de orientación y desordena el *texto* de ADN. Es el análogo de arrancar las páginas de un libro y barajarlas, o mejor, de cortar cada página en trocitos y arrojar al aire el confeti resultante.

Los científicos han aprovechado para esto una trituradora de libros que también existe en la naturaleza. Se trata de una enzima (recombinasa; las encimas son proteínas que catalizan reacciones químicas) que reconoce ciertos pares de secuencias de ADN, las corta y las vuelve a pegar en la orientación inversa. Estas enzimas son las que usan los virus y otros elementos móviles, como los trasposones, o segmentos de ADN que se mueven en el genoma. Los investigadores han domesticado la enzima para que sirva a sus propósitos, pero la actividad no es nada insólito en la naturaleza. >>⁸⁴⁶³

Los “microbios” (‘orientales’ y ‘occidentales’) pero también las “células” forman parte de *Una teoría del todo*, en una concepción de Wilber “cada vez más inclusiva” en el devenir de las “jerarquías de desarrollo versus jerarquías de dominio” donde naturalmente cada ola evolutiva “trasciende a la vez que incluye” a las demás:

<< Al mismo tiempo, cada ola superior envuelve y engloba a sus predecesoras -los ecosistemas contienen organismos que, a su vez, contienen células que, a su vez, contienen molécula-, en un proceso de desarrollo que es, al mismo tiempo, envolvente. Por ello cada ola es cada vez más inclusiva, más abarcadora y más integral y, simultáneamente, menos marginadora, menos exclusivista y menos opresiva. (Cada ola sucesiva “trasciende a la vez que incluye”, es decir, trasciende su propia estrechez para incluir a las demás.) Como ocurre con los procesos de crecimiento naturales, la misma espiral del desarrollo constituye una jerarquía anidada, una jerarquía del desarrollo. >>⁸⁴⁶⁴

En esta trascendental evolución por medio de la espiral cromática del desarrollo concebida por Beck-Cowan, podría decirse que el proyecto es que el color “turquesa” (“Visión total”) llegue a obra-“coral” (“Integral-holónico”). Wilber aporta una ilustración (que nuestra tesis ‘iconoclasta’ nos impide reproducir) de *La espiral del desarrollo*: Adaptado con permiso de Don Beck y Chris Cowan en *Spiral Dynamics* (Mastering Values, Leadership, and Change (Cambridge: Massachusetts: Blackwell Publishers, 1995).

Precisamente en relación con la dinámica evolutiva ‘trascendente’, al final de nuestro trabajo encontramos en el número de noviembre / diciembre 2010 en la portada de *Mente y Cerebro* (*Investigación y ciencia*) un titular sorprendente: “Biología de la religión. La ciencia revela los beneficios evolutivos de la espiritualidad”. El artículo de Michael Blume que “investiga en la Universidad de Heidelberg los factores demográficos y evolutivos de la religiosidad”, define una ‘nueva’ especie evolutiva:

⁸⁴⁶³ *Ibidem*.

⁸⁴⁶⁴ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.49

<< *Homo religiosus*: El debate todavía vigente sobre ciencia y religión gira de nuevo: los investigadores indagan ahora las raíces biológicas de la fe. Múltiples datos revelan la espiritualidad y la religiosidad como productos “beneficiosos” de la evolución.

Tendencia a lo superior: Existen muchas teorías teológicas, sociológicas y psicológicas sobre la religiosidad. Los investigadores discuten en qué medida la fe es resultado de la evolución. >>⁸⁴⁶⁵

... apuntando como puntos principales:

<< Resumen: 1.- Con la formación del córtex prefrontal, los humanos adquirieron la capacidad de autorreflexión, y con ello, la duda sobre el sentido de la vida.

2.- Ya los niños creen intuitivamente en la persistencia del alma tras la muerte, así como en la existencia de una instancia sobrenatural.

3.- Una fe común, unos preceptos y unos rituales obligatorios refuerzan la cohesión y confianza en el seno de un grupo. Además, por término medio, los creyentes tienen más descendencia. >>⁸⁴⁶⁶

A partir de lo hasta aquí dicho (‘otro resumen’) de forma dilatada y correlativa en los últimos epígrafes, podemos observar que en su recorrido el *proyecto de la conciencia humana* se simboliza en el cromático devenir del “beige” hacia el “coral”:

<< 9.CORAL. Integral-holónico (está emergiendo lentamente)

8.TURQUESA. Visión total: sinergia y control global.

7.AMARILLO. Fluido-flexible. Integra y organiza sistemas.

6.VERDE. Relaciones humanas: explora el yo interior y lo equipara a los demás.

5.NARANJA. Lucha-fuerza: analiza y planifica para progresar.

4.AZUL. Fuerza-verdad: encuentra objetivos, aporta orden y asegura el futuro.

3.ROJO. Dioses-poder: expresa impulsivamente, libera, ser fuerte

2.PÚRPURA. Espíritus-parentesco: busca la armonía y la seguridad en un mundo misterioso.

1.BEIGE. Sensación-supervivencia: agudiza los instintos y los sentidos innatos. >>⁸⁴⁶⁷

Wilber resume este devenir” (“versus”) de “jerarquías con la espiral de progresiva (“átomos” / “moléculas” / “células” / “organismos” / “ecosistemas” / “biosfera”) integración transpersonal de “fragmentos” en “totalidades”. Empieza por la referencia a Riane Eisler, autora de *El cáliz y la espada*, que llama la atención sobre la “importante diferencia existente” como parte de un sistema de “enseñanza” (‘casi’ “iniciática”) de la naturaleza, orientada hacia la *visión integral*:

<< entre "las jerarquías de dominio" y "las jerarquías de actualización". Aquéllas son rígidas jerarquías sociales que constituyen instrumentos de opresión, mientras que éstas son jerarquías de desarrollo absolutamente necesarias para la autorrealización de los individuos y de las culturas (y también de casi todos los sistemas biológicos). (...) las jerarquías de dominio son instrumentos de opresión, mientras que las jerarquías" de actualización son herramientas de crecimiento, porque unifican los elementos anteriormente separados y fragmentados. (...) los átomos aislados se unifican en moléculas; las moléculas aisladas se unifican en células; las células aisladas se unifican en organismos; los organismos aislados se unifican en ecosistemas; los ecosistemas aislados se unifican en la biosfera, etc. Resumiendo, las jerarquías de desarrollo integran los fragmentos, convierten los montones en totalidades y transforman la alienación en cooperación.>>⁸⁴⁶⁸

⁸⁴⁶⁵ BLUME Michael, *Homo religiosus*, *Mente y Cerebro* (Investigación y Ciencia, edic. española de Scientific American) n° 45, noviembre / diciembre 2010, p.40

⁸⁴⁶⁶ *Op. cit.* p.42

⁸⁴⁶⁷ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.24

⁸⁴⁶⁸ *Op. cit.* p.49

‘Literalmente’ *El cáliz y la espada* también interesarán a la tesis medieval de Aguiriano en la que hay un trascendental “proceso de cambio” que es integral y ontológico porque “implica al ‘ser’ en su totalidad” (necesariamente como *una teoría de todo*):

<< La iniciación: Existe, pues, un ‘sujeto’ que es iniciado y que, bien a lo largo del proceso, bien al final del mismo, se convierte en algo totalmente diferente de lo que era al principio. Así la iniciación aparece valorizada, de forma prioritaria, como un ‘proceso de cambio’, que incide en el nivel social y/o religioso del candidato, y a través del cual el propio sujeto es capaz de hacer *tabula rasa* con respecto a su experiencia anterior; es decir que la mutación implica al ‘ser’ en su totalidad. Además queda claro que el acceso al nuevo régimen existencial del individuo se logra gracias a la acción de los ritos y de la enseñanza iniciática. >>⁸⁴⁶⁹

... y la “espiral” forma parte de la naturaleza del “crecimiento” (“armónico natural” y espiritual incluso) estructurado iniciáticamente por:

<< El Hexágono Lógico de P. Gallais: La forma helicoidal se encuentra en la base del crecimiento armónico natural, encierra en sí la fuerza que se desarrolla y, en consecuencia, tiene la capacidad de crearse a sí misma. La espiral es una forma totalmente dinámica en cuyo interior nunca existe el no-movimiento, como tampoco hay cabida para el retroceso. Engendrada por la confrontación de dos fuerzas necesariamente opuestas está sometida a la eterna progresión de todo aquello que vive y simboliza el equilibrio de los contrarios en su desarrollo temporal, en el devenir infinito. Todo aquello que vive está sumido en una eterna dialéctica de oposiciones cuya sucesiva reducción implica un constante progreso que se realiza, indudablemente, a lo largo de una espiral. >>⁸⁴⁷⁰

También en arquitectura, que deviene “fractal” en el cambio desde la “mitad del siglo XX” al “tercer milenio”, como diría Capra, “cambia la marea” por giro espiral (*Spirals– Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*):

<< 1.- En la mitad del siglo XX, aquellos que pensaban en las ciudades creían que ellas estaban claramente organizadas, simplemente ordenadas y por lo tanto predecibles, capaces de ser diseñadas y planificadas de tal manera, que la calidad de vida de sus residentes pudiera ser mejorada manipulando su forma física.

2.- Mientras nos acercamos al tercer milenio, la ciencia convencional ha sido incapaz de predecir o aún sentir la emergencia de nuevas clases de ciudades, nuevas formas urbanas. Nuestra comprensión de los sistemas a pequeña escala no nos da, ni nos aclara, nuestra comprensión de la gran escala. >>⁸⁴⁷¹

Pudiéndose encontrar cierta afinidad entre los fractales y los “holones” (“totalidades / partes”) constitutivos de los transpersonales “principios” evolutivos (“comunes”):

<< Pregunta: Podemos comenzar esa Kosmología revisando las características de la evolución en los diversos reinos, una revisión de la que usted ha extraído *veinte principios* fundamentales que parecen comunes a toda forma de evolución, desde la materia hasta la vida y la mente. (...)

¿Podemos ver algunos ejemplos de estos veinte principios para ilustrar de qué estamos hablando? El principio número 1 dice que la realidad está compuesta de totalidades / partes, u “holones”. ¿La realidad está compuesta de “holones”? >>

... de la respuesta de Wilber (preguntado por su *alter ego* – Wilber pregunta y Wilber contesta) participa Koestler:

⁸⁴⁶⁹ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.31

⁸⁴⁷⁰ *Op. cit.* p.115

⁸⁴⁷¹ BATTY Michael, *Espacio-tiempo fractal*, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme 222 Spirals*, Extractos del artículo “The fractal city” publicado en *Architectural Design*, “New Science = New Architecture?”, vol. 67, nº 9/10 sept-oct. 1997, p.74-83 – Véase “Sobre el crecimiento de la ciudad”, Michael Batty, en *Fisuras* nº 5. 1998, p.110

<< KW: (...) Arthur Koestler acuñó el término “holón” para referirse a una entidad que es, al mismo tiempo, una *totalidad* y una *parte* de otra totalidad. Y si usted observa atentamente las cosas y los procesos existentes no tardará en advertir que no son sólo totalidades sino que también forman parte de una célula, una célula forma parte de un organismo, etc. Cada una de estas entidades no es, pues, una parte de una totalidad sino una totalidad / parte, un holón. >>⁸⁴⁷²

Las últimas décadas han puesto en cuestión “los métodos tradicionales de la ciencia” y consecuentemente se observa una valoración de la “intuición” en detrimento de la “predicción”:

<< 3.- En los últimos 20 años ha ganado terreno la idea de que la intuición y no la predicción debe ser el objetivo de la ciencia. La mayoría de los sistemas no son lineales, predecibles: muestran discontinuidades en sus comportamientos, marcados por catástrofes y bifurcaciones; el tiempo, la bolsa de valores, y en nuestro propio caso, la emergencia de ciudades marginales, centros fuera del centro, son todos ejemplos de sistemas que casi no pueden ser comprendidos y previstos con los métodos tradicionales de la ciencia, sistemas donde la sorpresa, la novedad, y el esfuerzo creativos son medulares. >>

No sólo Capra observa *conexiones ocultas*, sino que Barry, en la evolutiva espiral arquitectónica hacia la “geometría fractal”, también observa “intrínsecas conexiones” incluso a escala de ciudad (en la que también encuentra orden en la variedad), comprendiendo “cómo la propia complejidad se constituye” (como “nueva ciencia”):

<< 4.- Esta nueva ciencia puede ser usada para generar perspectivas para el crecimiento y estructura de las ciudades, entender su forma física, su morfología. Elementos tales como fronteras, la manera con que los objetos varían a través de la escala, pueden todos ser vistos en términos de una nueva geometría de la forma, geometría denominada fractal, que tiene intrínsecas conexiones con la nueva ciencia de la complejidad. (...)

5.- Las ciudades muestran una enorme variedad, pero existe el orden a esta variedad y este orden está claramente construido de elementos muy simples. La geometría fractal no solamente aborda la manera cómo el orden emerge desde componentes locales simples, sino también cómo la propia complejidad se constituye. >>⁸⁴⁷³

Wilber también detecta *La pauta que conecta* los “principios” (filosóficos incluso) que se interesan por los “holones” (“totalidad / parte”) y que, partiendo de su paradójica negación (“ni totalidad ni parte”), concluye en que la “realidad última” es integradora (“ambas a la vez”):

<< El hecho es que no existe nada que no sea, de un modo u otro, un holón. Desde hace unos dos mil años hay abierto un debate filosófico entre los atomistas y los holistas sobre cuál es la realidad última, si la totalidad o la parte. Mi respuesta, obviamente, es contundente: la realidad última no es ni totalidad ni parte o, si lo prefiere, es ambas a la vez. >>⁸⁴⁷⁴

En las *conexiones ocultas* Capra observa una “revolución conceptual en genética”, que cuestiona la espiral genética (“doble hélice”), generándose cierta crisis conceptual en el ADN que tiene notables ‘con-secuencias’ sobre las “secuencias” vitales:

<< Durante varias décadas, después de los descubrimientos de la doble hélice del ADN y del código genético, los biólogos moleculares creyeron que el “secreto de la vida” residía en las secuencias de los elementos genéticos a lo largo de las cadenas del ADN. Si se conseguía identificar y descifrar esas secuencias –se argumentaba-, se podrían comprender los “programas” determinantes de las estructuras y los procesos biológicos. Hoy día pocos biólogos se atreven a seguir manteniendo esa creencia. Las complejas técnicas de secuenciado de ADN recientemente desarrolladas, junto con las investigaciones genéticas relacionadas con ellas, demuestran que los conceptos tradicionales del “determinismo genético”

⁸⁴⁷² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.40

⁸⁴⁷³ BATTY Michael, *Espacio-tiempo fractal*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.111

⁸⁴⁷⁴ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.41

–incluyendo el de programa genético, y tal vez incluso el propio concepto de gen- deben ser cuestionados y necesitan de una revisión radical.>>⁸⁴⁷⁵

Otra ‘doble espiral ADN’ pero más espiritual podríamos encontrarla ‘sugerida’ en el *viaje iniciático* de la tesis de Aguiriano.

La reflexión sobre los recorridos heroicos descubre una superposición / entrelazamiento entre el “triángulo de los estados” (“AEY”) y “triángulo de las acciones” (“UOI”). Los vértices de ambos triángulos se describen (en una figura que no reproducimos por nuestra concepción iconoclasta) de la manera siguiente:

“1.- VERTICE (A): MUNDO DEL YO-PROFANO. / 2.- VERTICE (U): DISYUNCION. / 3.- VERTICE (E): MUNDO SAGRADO. / 4.- VERTICE (O): PRUEBAS Y MUERTE INICIATICAS. / 5.- VERTICE (Y): RENACIMIENTO. /6.- VERTICE (I): EL RETORNO” :

<< Según lo expuesto en el modelo iniciático hexagonal el ‘triángulo de los estados’, AEY [A = yo profano, E = yo sagrado, Y = re-uniión profano-sagrado, renacimiento]–triángulo pasivo por naturaleza y que se define por la reflexión sobre la situación propia de ser en el mundo - implica la existencia del ‘triángulo de las acciones’, UOI [U = sentimiento de disyunción interna y alejamiento, O = pruebas y muerte, I = retorno transfigurado] – triángulo de la acción como consecuencia de la reflexión previa, acción siempre orientada a la superación. >>⁸⁴⁷⁶

También podría considerar como otra dimensión oculta la re-consideración de la “recombinación del ADN” desde cierta dimensión cósmica (“cuadratura”):

<< (...) durante la cuadratura siguiente de Urano y Neptuno en 1953, Francis Crick y James Watson descubrieron en el Cavendish Laboratory la estructura de doble hélice de la molécula de ADN, desvelando los medios por los cuales las características heredadas pueden transmitirse de una generación a la siguiente. Por último, completando el ciclo cuadrático, estos desarrollos llegaron a su punto culminante durante la conjunción de Urano y Neptuno de los años noventa, con el Proyecto de Genoma Humano, la rápida aceleración de la industria biotecnológica, la investigación de la recombinación del ADN y una amplia manipulación genética experimental con tejido celular, plantas y animales. La primera clonación que sobrevivió unos años, la de la oveja Dolly, se produjo en Escocia en 1997 (también en coincidencia con la conjunción más reciente de Júpiter y Urano), y la primera clonación de un embrión humano tuvo lugar en 2004, en Corea del Sur, a finales del alineamiento de Urano y Neptuno (durante la oposición más reciente de Júpiter y Urano). >>⁸⁴⁷⁷

... y otra “cuadratura” aparece en el clásico “Cuadrado lógico de Apuleyo”, citado por Aguiriano:

<< El Hexágono Lógico de P. Gallais: Para su análisis, el profesor Gallais parte de la figura lógica propuesta por R. Blanché en *Structures intellectuelles (Essai sur l'organisation systématique des concepts*, Paris, Vrin, 1966). Tras la profundización en la teoría del ‘Cuadrado lógico’ de Apuleyo, Blanché establece dos nuevos vértices para la figura clásica y, de este modo, enriquece ostensiblemente el cómputo y subalternación o implicación de la lógica clásica definida desde tiempos de Aristóteles. >>⁸⁴⁷⁸

⁸⁴⁷⁵ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.211

⁸⁴⁷⁶ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.127

⁸⁴⁷⁷ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.633

⁸⁴⁷⁷ REGUERA Isidoro, *Todo respira al unisono*, El País – Babelia, 9 agosto 2008, p.10

⁸⁴⁷⁸ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.117

... Aristóteles, Apuleyo, Blanché, Gallais ... transmisión de conocimientos / ‘cita’, filosofía intemporal, conocimiento colectivo de difícil ‘identidad’ que cuestiona la ‘originalidad’ como valor en sí.

Volvemos a la dimensión cósmica propuesta por Tarnas que en cierta medida se hace eco de la conocida concepción clásica de Plotinio “Todo respira al unísono”:

<< Los astros no causan nada, son como manecillas de reloj en las que podemos leer las horas arquetípicas del cosmos. Las cartas astrales indican episodios de transformación psíquica. No hay una psique dentro y un cosmos fuera, sino una dinámica integrada, de la que la astrología puede trazar diagramas. Cosmos y psique son dos formulaciones de una misma y única realidad. (“Todo respira al unísono”, decía Plotinio). Hay una dinámica cósmica, una melodía que cada yo reproduce a su estilo. >>

... así el “nuevo cambio de paradigma” se manifiesta prestigiado por ocultas conexiones asentadas en la cultura occidental más universal:

<< (...) el empeño de Tarnas: como las conjunciones de los astros visibilizan la dinámica cósmica, o la dinámica arquetípica de la psique, es lo que estudia su “astrología arquetipal” que concuerda con los enfoques actuales de la psicología transpersonal, la física cuántica, la teoría del caos y de los fractales, la ecología y la teoría de Gaia, la filosofía holística, etc., los esfuerzos, todos, por encontrar una teoría del campo unificado. La arqueología arquetipal sirve para intuir el movimiento profundo de las cosas, (...) quizá la de un nuevo cambio de paradigma. ¿Y, si, de verdad, lo fuera? >>⁸⁴⁷⁹

Anecdóticamente las tres letras ‘espirales’ del ADN coinciden numéricamente con los “tres estadios generales” o identidades del yo que interesan a Wilber:

<< Estos tres estadios generales -egocéntrico, etnocéntrico y mundicéntrico- resumen simplemente las muchas olas por las que atraviesa el proceso del desarrollo de la conciencia, pero ya podemos advertir que, como dice Gardner, el desarrollo, en realidad, constituye una disminución del egocentrismo. Cada nueva ola evolutiva supone, pues, simultáneamente, una disminución del narcisismo y un *aumento* correlativo de la conciencia (o un aumento en la capacidad de asumir perspectivas cada vez más amplias y profundas). >>⁸⁴⁸⁰

La “espiral” también configura el “recorrido” “iniciático” de la tríada ‘encadenada’ de los autores Propp / Gallais / Aguiriano, espiral dotada de cierta natural circularidad no viciosa en “un punto”, en devenir “hasta que el fin deseado se logra”:

<< El Hexágono Lógico de P. Gallais: Inspirándose, como ya hemos anunciado, en los análisis que Vladimir Propp hace del cuento popular ruso, Pierre Gallais lanza una hipótesis según la cual los relatos medievales desarrollándose a lo largo de un recorrido en ‘espiral’, se inscriben, siempre, en el interior de una estructura fija de seis ángulos. El movimiento se hace necesariamente en el sentido de las agujas del reloj y es provocado por las propias tensiones internas de dicha estructura. El paso por todos y cada uno de los ángulos es obligatorio y, a su vez, determina al subsiguiente. Así, y de forma irremediable, el relato retorna siempre a un punto homólogo al de su inicio, hasta que el fin deseado se logra en el discurso.>>⁸⁴⁸¹

... y Wilber, en lo que denomina “la espiral de la compasión”, valora otros modelos más complejos que no obstante integran “tres estadios preconventionales”:

⁸⁴⁸⁰ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.42

⁸⁴⁸¹ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.113

<< Existen, obviamente, modelos más complejos que presentan más estadios. En el capítulo 1 hemos dado un ejemplo de las ocho olas del desarrollo de la conciencia de las que habla la Spiral Dynamics (...). Según la Spiral Dynamics, existen tres estadios preconventionales, el beige (arcaico-instintivo), el púrpura (mágico-animista) y el rojo (egocéntrico). Advertimos que, aunque el meme rojo se califique como "egocéntrico", los dos estadios anteriores son todavía mucho más egocéntricos (puesto que, como ya hemos dicho, el proceso de desarrollo se caracteriza por una franca disminución del narcisismo), lo único que ocurre es que rojo jalona simplemente el final de los reinos egocéntricos y preconventionales. >>⁸⁴⁸²

Recordamos ahora otra intemporal trilogía alternativa a los “tres estadios preconventionales” que también implican al “yo” (“yo-profano” / “yo-sagrado”):

<< Nos basaremos para ello en el esquema tripartito establecido por Mircea Eliade en sus estudios sobre las religiones (...)

El ritual iniciático se compone de tres etapas consecutivas, obligatorias todas ellas, aunque de duración y dificultad variables, que se desarrollan en el tiempo y que presuponen escenarios especializados. >>⁸⁴⁸³

También en la cromática espiral evolutiva que venimos tratando se produce un salto que nos interesa sobremanera, aquel en el que “el narcisismo se diluye en el grupo” y se produce una primera ‘muerte’ del ego (“¡no soy yo, ...!”), aunque como hemos visto la evolución transpersonal continúa (con otros colores implicados):

<< En el siguiente estadio (azul, es decir, conformista-rol), el narcisismo se diluye en el *grupo*: ¡no soy yo, sino mi país, el que no puede estar equivocado! Esta postura convencional / conformista perdura hasta llegar al meme naranja (egoico-racional), que jalona el acceso a los estadios postconvencionales (verde, amarillo y turquesa), que se caracterizan (especialmente naranja y verde) por el cuestionamiento de los mitos, de los valores conformistas y de los prejuicios etnocéntricos que casi siempre impregnan los estadios preconventionales y convencionales. >>⁸⁴⁸⁴

Incluso los interrogantes sobre el “yo” aparecen ya desde los albores del ser humano (y de algunas tesis) y, en este sentido, el paradigma interrogativo (incluso occidental / oriental) “¿Quién soy yo?” fluctúa entre el pasado y el futuro:

<< En todas las épocas, en todas las latitudes, el hombre se ha preguntado incesantemente por su función en el mundo. Las respuestas, los puntos de vista, los acercamientos a la pregunta ¿Quién soy yo? le han llevado a todo tipo de soluciones, (...) Para encontrar la respuesta – o quizás para esconder la pregunta?- el hombre pone nombre a su búsqueda. Así encontró América y ahora se acerca a las estrellas. Pero este movimiento incesante parece alejarle de su verdadero fin, o, mejor dicho, de su finalidad real. >>⁸⁴⁸⁵

Este “narcisismo” también se cuestiona a otro nivel por la doble espiral genética (ya en crisis):

<< Cuando los cromosomas de una célula se duplican en el proceso de división celular, sus moléculas de ADN se dividen de tal modo que las dos cadenas de la doble hélice se separan y cada una de ellas sirve como plantilla para la formación de una nueva cadena complementaria. Esta autorreplicación, tiene lugar con pasmosa fidelidad. La posibilidad de errores de copia, o mutaciones, es apenas de uno cada diez mil millones. >>

... y, dado que (como venimos viendo a varios niveles) el ensimismamiento no conduce a ninguna parte, no es posible la “autorreplicación”:

⁸⁴⁸² WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.42

⁸⁴⁸³ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes...* p.43

⁸⁴⁸⁴ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.42

⁸⁴⁸⁵ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.1

<< Esta extrema fidelidad al modelo inicial, que constituye la base de la estabilidad genética, no es tan sólo consecuencia de la estructura física del ADN. De hecho, la molécula de ADN por sí sola no puede autorreplicarse, sino que necesita enzimas específicas que faciliten cada uno de los pasos del proceso de autorreplicación. (...) Sin todo este complejo sistema de monitorización, corrección de pruebas y reparación, los errores en el proceso de autorreplicación se multiplicarían de modo espectacular. >>⁸⁴⁸⁶

Estos “errores en el proceso de autorreplicación” insisten en la necesidad de un cambio conceptual profundo (“revolución”) desde las “secuencias genéticas” a las “redes” (“metabólicas”) que, cuestionando la visión reduccionista, se reorienta hacia la integración sistémica, según el estudio de James Bailey citado en Keller, Evelyn Fox, *The Century of the Gene* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p.129-130):

<< Tiene lugar un cambio profundo de énfasis, que pasa de la estructura de las secuencias genéticas a la organización de la redes metabólicas. Se trata de un movimiento que va de la visión reduccionista al planteamiento sistémico. En palabras de James Bailey, genetista del Instituto de Biotecnología de Zurich: “El actual alud de secuencias genéticas completas (...) exige un cambio radical en la investigación en biociencia hacia la integración y el comportamiento de sistemas.” >>⁸⁴⁸⁷

Unas “redes” que guardarían cierta identidad con el concepto de diseño de un “sistema nervioso planetario” en sintonía con “un corpus integral”, articulado entre lo local y lo global (“características únicas, pero al mismo tiempo universales”) considerando:

<< (...) las civilizaciones y culturas analizadas (...) como germen de un conflicto planetario (...) están, a su vez, tomando parte de un grandioso fenómeno de convergencia hacia la construcción de un corpus integral dotado de un cerebro y una capacidad creativa que son, además, globales. (...) El reconocimiento y elaboración del *genius loci* de cada cultura nos ayudan a orientarnos y dar un contenido al cerebro global que se está construyendo, permitiendo el desarrollo de un sistema nervioso planetario que será capaz de gestionar las funciones vitales de toda la población mundial, seleccionando y potenciando sus características únicas, pero al mismo tiempo universales, de las distintas culturas. >>⁸⁴⁸⁸

“Red” y “vida” (‘atrapada’ por el ADN) convergen en la concepción del diseño de Morace para una nueva era (‘la del *colibrí*’) facilitada por “un proceso osmótico de convergencia, y no de mera unificación”. Así se podría trascender la “contraposición local / global” mediando también la “dinámica, el sujeto y su identidad”:

<< Es así como se debe aprender a dialogar con las personas dentro y fuera de uno mismo. No asistimos entonces a la clásica contraposición local / global, sino a una estrategia más refinada, de comprensión y de reconocimiento de lo distinto, en la que la unicidad del otro sea portadora de cualidades diferentes, producto de su propio *genius loci*, que puede compartirse en el marco de una dinámica de universalización de aquellas mismas cualidades que pueden traducirse, transmutarse y absorberse en un proceso osmótico de convergencia, y no de mera unificación. Desde esta perspectiva no se trata de homologar, sino de traducir, no de unificar, sino de converger, no de proponer recetas preparadas, sino de activar transacciones y transiciones. Se trata de seguir el modelo antirreduccionista de las ciencias de la vida, de biología teórica de Kaufmann, de la física compleja de Prigogine o de los modelos neurológicos que se desarrollan juntos en los que la vida no es una propiedad individual sino un proceso, una red. Y la mente se revela como un trayecto discontinuo, multicéntrico, resultado de la cantidad y de la calidad de

⁸⁴⁸⁶ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.214

⁸⁴⁸⁷ *Op. cit.* p.212

⁸⁴⁸⁸ MORACE Francesco, *La estrategia del colibrí. La globalización y su antídoto*, Editorial Experimenta, Madrid, 2009, p.14

las conexiones. En esta dinámica, el sujeto y su identidad expresan su “estar ahí al lado” o su ser singulares y plurales a un tiempo. >>⁸⁴⁸⁹

A pesar de este interés por “el modelo antirreduccionista”, seguimos “resumiendo”. Wilber concibe ‘otra’ “espiral” (“...del desarrollo”) la de la superación de los convencionalismos, hacia un abrazo “integral” (“espiral de compasión”) en las identidades, del “yo” al “nosotros” y hasta el “todos nosotros”:

<< Resumiendo, (...) en la medida en que el proceso de desarrollo avanza desde lo preconventional a lo convencional y, posteriormente, hasta lo postconventional (/.../ desde lo egocéntrico a lo etnocéntrico y, posteriormente, hasta lo mundicéntrico), el peso del narcisismo y del egocentrismo va disminuyendo de forma lenta pero segura. En lugar de tratar al mundo (y a los demás) como una mera extensión del propio yo, el adulto maduro de la conciencia postconventional trata al mundo en sus propios términos, como un yo individualizado en una comunidad de otros yoes individualizados entre los cuales existe un respeto y un reconocimiento mutuo. La espiral del desarrollo es, dicho en otras palabras, una espiral de compasión que se expande desde el "yo" al "nosotros" y, posteriormente, hasta el "todos nosotros", abriéndose cada vez más a un abrazo realmente integral. >>⁸⁴⁹⁰

“Nosotros” también puede entenderse como sinónimo de “comunidad”, que Aguiriano entiende comprometida en la adecuada evolución del “yo” (“individuos aislados”) mediando un iniciático “devenir” proyectivo liberador:

<< La iniciación: (...) a pesar de que los iniciados sean individuos aislados, el ritual de iniciación compromete a la comunidad en su conjunto, pues el contacto de los candidatos con la sacralidad permite una especie de contagio positivo de todos los miembros de la sociedad a la que pertenecen. La iniciación se perfila, por lo tanto, como un proceso de unificación que propende a hacer al hombre conscientemente ‘uno’, consigo mismo, con los que le rodean y con la divinidad. Los rituales iniciáticos aparecen así como el único medio de trascender la dualidad de los opuestos, de ir más allá de la vida y la muerte y de salir al paso de la angustia del hombre ante el devenir. En el ritual el individuo se sitúa en el tiempo mítico ‘a-temporal’, en el eterno presente, y en ese instante es capaz de acceder a la olvidada unidad primordial, y de realizar, por lo tanto, la anhelada nostalgia de la victoria sobre el devenir. >>⁸⁴⁹¹

Otro resumen (“resumiendo”, Wilber) es el que Capra hace del “dogma central” de la biología molecular, que para él se evidencia ‘sospechosamente’ “simple” y que “va del ADN al ARN”:

<< (...) Con estos descubrimientos la respuesta a la cuestión de la función de los genes parecía tentadoramente simple y convincente: los genes codifican las enzimas, que son, a su vez, los catalizadores necesarios para todos los procesos celulares. Por consiguiente, los genes determinan los rasgos y los comportamientos biológicos, y cada gen corresponde a una enzima específica. Esta explicación se conoce como “dogma central” de la biología molecular de Francis Crick. Describe una cadena lineal de causa y efecto que va del ADN al ARN, a las proteínas (enzimas) y a los rasgos y comportamientos biológicos. >>

... citando el estudio *The Century of the Gene*, de KELLER, Evelyn Fox, (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p.54) reaparece el concepto fundamental de “secuencia” con “cadena lineal” de causa y efecto, en la que la “retroalimentación” no se concibe como posible:

<< Es la secuencia que se ha convertido en sentencia habitual para los biólogos moleculares: “El ADN hace ARN, y el ARN hace proteínas, las proteínas nos hacen a nosotros.” (...) El dogma central incluye

⁸⁴⁸⁹ *Op. cit.* p.16

⁸⁴⁹⁰ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.44

⁸⁴⁹¹ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.36

la afirmación de que su cadena lineal causal define un flujo de información en una sola dirección, de los genes a las proteínas, sin posibilidad alguna de retroalimentación en sentido contrario. >>⁸⁴⁹²

... subrayando que los “nuevos descubrimientos” obligan a una ‘re’-“visión”:

<< Los nuevos descubrimientos en genética obligarán a los biólogos a adoptar la visión, radicalmente distinta, de que las mutaciones son activamente generadas y reguladas por la red epigenética de la célula, así como de que la evolución es parte integrante de la auto-organización de los sistemas vivos. >>⁸⁴⁹³

Surge así un cuestionamiento del aparentemente intocable “dogma central” que se evidencia “demasiado simplista” (y que no parece apropiado ... *para el mundo real*, que interesa a Papanek):

<< La cadena lineal establecida por el dogma central es, en realidad, demasiado simplista para describir los procesos reales involucrados en la síntesis de proteínas. La discrepancia entre el marco teórico y la realidad biológica se acentúa aún más cuando la cadena lineal se reduce a sus dos extremos, ADN y rasgos, de forma que el dogma central se convierte en el enunciado “los genes determinan el comportamiento”. >>

... aunque este “determinismo genético” goza de gran éxito mediático:

<< Este punto de vista, conocido como determinismo genético, se ha convertido precisamente en la base conceptual de la ingeniería genética y es promocionado con gran vigor por la industria biotecnológica y repetido sin cesar en los medios de comunicación: una vez que conozcamos la secuencia exacta de las bases del ADN, comprenderemos cómo causan los genes el cáncer, la inteligencia humana o el comportamiento violento. >>⁸⁴⁹⁴

Tampoco la ‘otra’ espiral (evolutiva transpersonal, “espiral de la compasión”) ofrece un “progreso lineal”, por lo que el devenir de las identidades del yo es más complejo y contradictorio:

<< (...) no estoy afirmando que el desarrollo suponga un progreso lineal cada vez más positivo y luminoso, porque lo cierto es que cada nuevo estadio no sólo nos proporciona nuevas potencialidades, nuevas capacidades y nuevas fortalezas, sino que también abre la puerta a nuevos desastres, nuevas patologías y nuevas enfermedades. (...) deberán enfrentarse a problemas nuevos que no aquejaban a sus predecesores (los perros pueden padecer cáncer, cosa que no ocurre con los átomos, por ejemplo). >>

... por lo que la dualidad (“buenas y malas noticias”) aparece en el “camino” (“desarrollo de la conciencia”) hacia el proyecto / obra “integral”:

<< Lamentablemente, pues, el proceso de desarrollo de la conciencia se atiene a una “dialéctica del progreso”, según la cual hay un precio que pagar por cada nuevo paso hacia adelante que, en consecuencia, trae consigo buenas y malas noticias. En cualquiera de los casos, el hecho es que cada una de las olas del desarrollo de la conciencia aporta la posibilidad de una ampliación del respeto, la compasión, la justicia y la misericordia, en el camino hacia un abrazo más integral. >>⁸⁴⁹⁵

“Más allá de las bacterias” es decir “en los organismos superiores”, la genética ‘dogmática’ se cuestiona:

<< Los problemas con el dogma central se hicieron evidentes a finales de los setenta, cuando los biólogos extendieron su investigación genética más allá de las bacterias. Bien pronto descubrieron que, a diferencia de lo que ocurre con éstas, en los organismos superiores no se da ya la simple correspondencia

⁸⁴⁹² CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.218

⁸⁴⁹³ *Op. cit.* p.216

⁸⁴⁹⁴ *Op. cit.* p.219

⁸⁴⁹⁵ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.44

entre las secuencias de ADN y secuencias de aminoácidos en proteínas: el cómodo principio de “a cada gen su proteína” tenía que ser descartado. >>⁸⁴⁹⁶

A nivel de células (pero también, de moléculas, átomos o partículas) surgen también otros dogmas alternativos que Wilber denomina “principios” y que constituyen un “camino que todo lo engloba” que deviene integral (por inclusivo) y trascendente (“trascienden e incluyen”):

<< El primer principio afirma que el Kosmos está compuesto de holones, todo el camino hacia arriba y todo el camino hacia abajo. El segundo dice que todos los holones disponen de cuatro capacidades fundamentales: individualidad, comunión, trascendencia y disolución. El tercero afirma que los holones emergen. Y el cuarto dice que los holones emergen de manera holoárquica. (...) el principio número 5: Cada holón emergente trasciende pero incluye a su(s) predecesor(es).

La célula, por ejemplo, trasciende –o va más allá– que sus componentes moleculares pero, obviamente, también los incluye. Las moléculas trascienden e incluyen a los átomos que, a su vez, trascienden e incluyen a las partículas... >>⁸⁴⁹⁷

Otro “descubrimiento” trascendente para el ADN afecta al concepto de “contexto” que deviene determinante, planteamiento en cierto modo asociable al salto del proyecto a la obra (realidad). Todo empieza por el “reciente” y sorprendente:

<< (...) descubrimiento de que la dinámica reguladora de la red celular no sólo especifica qué proteína va a ser producida a partir de determinado gen fragmentado, sino también cómo va a funcionar. Se sabía desde hace algún tiempo que una proteína puede funcionar de muchas formas diversas, dependiendo de su contexto. >>

Capra finalmente ofrece ‘otro’ “resumen” alternativo en el nuevo ‘paradigma’ genético antidogmático (“dogma central”):

<< Los científicos han descubierto ahora que la compleja estructura tridimensional de la molécula proteínica puede ser modificada por una serie de mecanismos celulares, y que estos cambios alteran la función de la proteína. En resumen, la dinámica celular puede conducir tanto a la emergencia de numerosas proteínas a partir de un solo gen como de diversas funciones para una misma proteína, todo lo cual dista mucho, ciertamente, de la cadena lineal de causa y efecto que postula el dogma central. >>⁸⁴⁹⁸

... pero incluso aquellas “partes” (también las del “dogma central”) pueden ser integradas (“totalidad”) en la espiral evolutiva, que así se va acercando a la comprensión terminal (“secreto”) al “Espíritu-en-acción”:

<< (...) puesto que todos los holones son totalidad / partes, la totalidad *trasciende* pero las partes *son incluidas*. En esta trascendencia, los conglomerados se convierten en totalidades; en la inclusión, las partes son igualmente aceptadas e integradas, unidas en una totalidad y un espacio compartido que los libera del lastre de ser un mero fragmento.

La evolución, por tanto, constituye un proceso de trascendencia e inclusión, un proceso que trasciende e incluye. De este modo es como comenzamos a aproximarnos al núcleo del Espíritu-en-acción, el secreto mismo del impulso evolutivo. >>⁸⁴⁹⁹

Naturalmente la “totalidad” (“...de los procesos biológicos”) también “va aflorando” en tanto “red” genética (“...celular en la que el genoma está inmerso”) de inclusión en constante devenir (“cambian constantemente”), mediando ‘el / los’ bucle-espiral de “retroalimentación”:

⁸⁴⁹⁶ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.220

⁸⁴⁹⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.54

⁸⁴⁹⁸ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.221

⁸⁴⁹⁹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.55

<< Poco a poco va aflorando a la superficie la creciente constatación de que la totalidad de los procesos biológicos que implican a los genes –fidelidad de la replicación de ADN, proporción de mutaciones, transcripción de secuencias de codificación, selección de funciones proteínicas y patrones de expresión de genes- está regulada por la red celular en la que el genoma está inmerso. Esta red es altamente no lineal y contiene múltiples bucles de retroalimentación, de modo que los patrones de actividad genética cambian constantemente en respuesta a las diversas circunstancias. >>⁸⁵⁰⁰

Ante la perplejidad del cambio, Aicher nos recuerda que “la naturaleza /.../ no está determinada” y que la “mutación” se constituye en “principio” proyectivo en el que el continuo devenir esta asegurado por las “mezclas” y la “variación”:

<< la naturaleza no es lógica, no está determinada, la naturaleza juega, dejando que la vida, la facticidad, el efecto se encarguen de decir qué ha de perdurar.

¿cómo juega la naturaleza? no es necesario esforzarse por lograr entender el principio de mutación para conocer el carácter de juego de la naturaleza. éste se muestra ya en el hecho de que casi todos los seres existen en dos sexos. en rigor, el hombre en abstracto no existe, sino sólo el varón y la mujer. la sexualidad es la base metódica para que el mundo no se repita continuamente, no se retire sin cesar, sino que cambie y evolucione. el acto procreador entre hombre y mujer produce siempre hombres y mujeres, pero de diferentes formas y en diferentes mezclas, el supuesto de la evolución de la naturaleza es la variación, las variaciones presuponen un mundo bipolar. >>

... incluso desde el diseño contemporáneo se comprende la integración unidad / dualidad como base de la evolución:

<< las variantes posibilitan el progreso poniéndose a prueba en la vida y aportando lo mejor. la evolución se basa en la disociación del ser en dos elementos. >>⁸⁵⁰¹

Por eso son de ‘esperar’ ciertos “cambios inesperados” que se imponen desde el cuestionamiento genético. Así se abren “numerosos caminos” y los “investigadores en genética” ofrecen alternativamente la “redundancia genética” frente al “determinismo genético”, partiendo de:

<< un creciente consenso, entre los investigadores en genética, en el sentido de que esa robustez indica una redundancia funcional de itinerarios genéticos y metabólicos. Al parecer, las células mantienen abiertos numerosos caminos, tanto para la producción de estructuras celulares esenciales como para dar apoyo a los procesos metabólicos esenciales. Esta redundancia garantiza no sólo la notable estabilidad del desarrollo biológico sino también una flexibilidad y una adaptabilidad muy grandes frente a cambios inesperados en el medio. La redundancia genética y metabólica podría ser considerada, tal vez, el equivalente de la biodiversidad en los ecosistemas. Al parecer, la vida ha desarrollado, a todos los niveles de complejidad, una diversidad y una redundancia muy notables.

La observación de redundancia genética contradice directamente el determinismo genético (...) >>⁸⁵⁰²

Una proyectiva “biodiversidad” impide el reduccionismo y una identidad integral deviene resultante del “cuatro” (cuadrantes / esquinas, incluso) transpersonal:

<< Las cuatro esquinas del Kosmos: El hecho es que no es posible reducir ningún cuadrante a otro, (...) sin violentarlos y distorsionarlos. Debemos, pues, dar por sentado que cada uno de ellos posee su propia integridad, y que ciertamente se interrelacionan, interactúan o tienen correlatos en los demás. >>⁸⁵⁰³

La “identidad” genética es cuestionada de nuevo (“ética de la clonación”) cuando se constata la “personalidad humana irrepitible” (evidente al contemplar “experiencias

⁸⁵⁰⁰ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.223

⁸⁵⁰¹ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.172

⁸⁵⁰² CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.224

⁸⁵⁰³ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.118

vitales”) tal y como señala Richard Lewontin en “The Confussion over Cloning”(New York Review of Books, 23 octubre 1997):

<< En el desarrollo de un individuo intervienen muchas más cosas que los genes, tanto en la emergencia de la forma biológica como en la formación de una personalidad humana irreplicable a partir de determinadas experiencias vitales. Por todo ello la idea de “clonar a Einstein” es absurda.

(...) Cualquier temor de que la clonación pudiera violar la identidad exclusiva de un individuo carece de fundamento. En palabras de Lewontin: “La cuestión (...) no consiste en si la identidad genética *per se* destruye o no la individualidad, sino en si el estado erróneo de la comprensión pública de la biología minará o no el sentido propio de autonomía y unicidad de un individuo.” >>⁸⁵⁰⁴

Curiosamente también apreciamos un filosófico “entrelazamiento” (sin especificar ‘la espiral’) en cierto diseño (que parece interesado en la intemporal búsqueda de “la gran unidad”) que proclama “El mundo como proyecto”. ‘Naturalmente’, se interesa por “lo que llamamos espíritu” que, sin embargo, supone “un cambio” del que “apenas somos conscientes”:

<< en la filosofía, en la intelección del mundo, siempre se ha buscado la gran unidad, el ser, pero un mundo de unidades es un mundo monumental, congelado en un único estado, sólo con el entrelazamiento, con la disolución de las unidades, incluida la disolución producto de la muerte, puede el mundo ser creador y original. él desarrolla modelos que no dejan de dar lugar a nuevas variaciones ni de originar nuevas constelaciones. (...)

aún hoy apenas somos conscientes del cambio que esto supone. porque esto supone cuestionar las nociones de ley, orden, plan y razón tenidas hoy por fundamento del mundo, y con ellas también lo que llamamos espíritu. >>⁸⁵⁰⁵

‘Otra’ “gran búsqueda” manifiesta otro “entrelazamiento”, éste afecta a dos Manos (en mayúsculas) que representan dos caminos evolutivos:

<< El camino de la Mano Izquierda y el camino de la Mano Derecha: Casi desde el comienzo del surgimiento de cualquier gran búsqueda de conocimiento, las diversas aproximaciones –tanto orientales como occidentales- han caído en uno u otro de estos dos grandes campos, interior versus exterior, izquierda versus derecha. >>⁸⁵⁰⁶

... pero la confrontación no es tanto entre “Mano Izquierda” / “Mano Derecha” sino entre las prioridades en los enfoques genéticos ‘insalubres’:

<< Por supuesto, el interés prioritario de las empresas de biotecnología no radica en la salud humana ni en el progreso de la medicina, sino en los beneficios económicos. >>⁸⁵⁰⁷

Aunque también aparece una “enconada lucha” entre enfoques transpersonales “raramente integrados” que para Wilber son “absolutamente indispensables”, “ambos”:

<< Existen también unas pocas aproximaciones que tienen en cuenta tanto las dimensiones de la Mano Izquierda como las de la Mano Derecha –lo cual sería evidentemente mi recomendación- pero, en la mayor parte de los casos, nos encontramos con una enconada lucha entre estos dos enfoques igualmente importantes aunque raramente integrados. En mi opinión, ambos enfoques son absolutamente indispensables para nuestra comprensión de la condición humana (...) >>⁸⁵⁰⁸

⁸⁵⁰⁴ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.233

⁸⁵⁰⁵ AICHER Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.172

⁸⁵⁰⁶ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.127

⁸⁵⁰⁷ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.232

⁸⁵⁰⁸ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.127

Sorprendentemente las *conexiones ocultas* de Capra certifican como “chapucera” la ‘mitificada’ investigación científica del ADN:

<< La realidad de la ingeniería genética es mucho más chapucera. En el estado actual en que se encuentra esa técnica los genetistas no están en condiciones de controlar lo que sucede en el organismo. (...) pueden insertar un gen en el núcleo de la célula con la ayuda de un vector específico, pero no tienen forma de saber si la célula lo incorporará o no a su propio ADN, ni dónde quedará ubicado ese nuevo gen, ni qué efectos tendrá sobre el organismo. (...) la ingeniería genética sigue un procedimiento empírico de un modo absolutamente dilapidador. >>

En el estudio de David Ehrenfeld “A Techno-Pox Upon the Land” (*Harper’s Magazine*, octubre 1997) se desvela que lo único ‘cierto’ que los científicos saben es que “... no siempre es cierto”:

<< “La ingeniería genética”, explica el biólogo David Ehrenfeld, “se basa en la premisa de que podemos extraerle un gen a la especie A, en la que hace algo deseable, y añadirse a la especie B, donde continuará haciendo esa misma cosa deseable. La mayoría de los ingenieros genéticos saben que eso no siempre es cierto, pero la industria biotécnica, en conjunto, actúa como si lo fuera.” >>⁸⁵⁰⁹

“En sintonía con el kosmos” Wilber se pregunta y responde con saludable interpretación / hermenéutica (“interpretarlos”) sobre la investigación de las “profundidades interiores”:

<< P: De modo que las distintas terapias interpretativas, como el psicoanálisis, la gestalt o el análisis junguiano, por ejemplo, le ayudarán a volver a establecer el contacto con sus profundidades y a interpretarlas más adecuadamente. / KW: Exactamente. La idea no es elaborar un plano más exacto del mundo objetivo sino eliminar las resistencias, permitirle adentrarse en sus profundidades interiores y aprender a expresarlas más verazmente, tanto a los demás como –lo que es más importante– a usted mismo. >>⁸⁵¹⁰

Sobre el “cosmos” (ahora sin ‘k’) otro autor reflexiona en sorprendente interacción con la “psique” valorando la “forja del yo, desencantamiento del mundo” desde una “visión moderna del mundo” orientada a la integración:

<< En la visión primordial del mundo, la inteligencia y el alma (...) impregnan toda la naturaleza y el cosmos, y un yo humano permeable participa directamente de esa matriz más amplia de sentido y finalidad en la que todo se integra.

En la visión moderna del mundo, todas las cualidades asociadas a la inteligencia y el alma son características del sujeto humano y sólo de él, que se diferencia radicalmente del mundo objetivo no humano. >>⁸⁵¹¹

La investigación transpersonal rinde sus frutos cuando “entre sus palabras y sus acciones” (que en nuestro caso sería proyecto / obra) se va equilibrando la “diferencia” y la identidad deviene integral:

<< KW: De este modo, su *profundidad* comenzará entonces a ajustarse a su conducta y no existirá tanta diferencia entre sus palabras y sus acciones; es decir, su izquierda comenzará a adaptarse a su derecha, “su palabra comenzará a ajustarse a su paso”, y su Mano Izquierda empezará a saber lo que está haciendo su Mano Derecha. Y a eso es precisamente a lo que nos referimos cuando hablamos de una persona íntegra, el tipo de persona que usted sabe que no le miente porque tampoco se miente a sí misma. >>⁸⁵¹²

⁸⁵⁰⁹ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.229

⁸⁵¹⁰ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.156

⁸⁵¹¹ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.45

⁸⁵¹² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.156

No obstante, en la “identidad genética” se detecta un error proyectivo (que también deviene intemporal) que incide sobre “la ética de la clonación”:

<< Bajo todas esas suposiciones subyace siempre la presuposición errónea de que preservar la identidad genética de una persona equivale, de algún modo, a mantener su esencia. Resulta interesante señalar, como apunta Lewontin, que esa creencia constituye una prolongación de la antigua asociación de la sangre humana con las características de clase social o personalidad individual. A lo largo de los siglos esa asociación errónea ha generado una plétora de problemas morales espurios y ha dado pie a un sinnúmero de tragedias. >>⁸⁵¹³

Otro genético error científico se evidencia en la ‘IM-popular’ (“el público cree”) ‘IN-comprensión’ de los términos lingüísticos:

<< El evocador término “ingeniería genética” revela que, en general, el público cree que la manipulación de genes constituye un procedimiento mecánico exacto y bien comprendido. >⁸⁵¹⁴

En esta relación de erratas, puede aparecer no obstante una verdad aparentemente errónea, tres = cuatro. Así el “Gran Tres” (del “yo”, del “nosotros” y del “ello”) equivale a los “cuatro cuadrantes” (dos de la Mano Derecha y dos de la Mano Izquierda):

<< El Gran Tres no es más que una versión simplificada de los cuatro cuadrantes, puesto que los dos cuadrantes de la Mano Derecha son exterioridades objetivas, o “ellos”, y bien podríamos simplificar los cuatro cuadrantes hablando del Gran Tres, del “yo”, del “nosotros” y del “ello”. >>⁸⁵¹⁵

Podríamos decir que el “tres” se agranda (“desdoblar”) con la duplicidad del “Esquema Hexagonal”, en el que se consigue el equilibrio por la triplicidad alternativa de “acción” y “reposo”:

<< Hemos visto cómo el recorrido iniciático se inscribe siempre en el interior de un esquema tripartito que supone invariablemente un proceso de progresión constante hacia la transformación total del individuo. Por otra parte, la meditación sobre las obras de Chrétien pone de manifiesto que a cada uno de estos tres momentos fuertes de ‘acción’ corresponde otro de ‘reposo’, lo que hace que la andadura del héroe no sea una carrera inconsciente sino un continuo progresar en la acción y en la comprensión; cada ‘decisión activa’ está pues inmediatamente seguida de una ‘situación pasiva’ que permite la reflexión; ‘estados de in-acción’ en los que se ven claramente –o comienzan a vislumbrarse tímidamente- las consecuencias, los efectos de la acción realizada (...) Por consiguiente, al desdoblar los pasos del proceso, el esquema, en su propio desarrollo, pasa de ser tripartito a ser sexpartito. >>

... la autora aclara sobre el término “reposo”:

<< Este ritmo de esfuerzo y abandono corresponde perfectamente a lo que hemos llamado el ‘respirar universal’ y pone de manifiesto la ‘cadencia vital’ en la que se desarrollan las obras que pretendemos analizar. >>⁸⁵¹⁶

A propósito de la ‘trilogía’ “La bondad, la verdad y la belleza” Wilber proclama el uso de un lenguaje no reducido (es decir plenamente integral), dado que “no podemos reducir ninguno de los lenguajes a los demás”, destacando la verdadera necesidad de “utilizar los tres lenguajes” integrando yo-nosotros-ello:

<< De modo que, cuando decimos que un determinado holón participa de los cuatro cuadrantes –o, dicho de manera abreviada del Gran Tres-, también podríamos decir que presenta estos tres aspectos, estas tres facetas y que sólo puede ser descrito teniéndolos a los tres en cuenta. Y la razón por la que no podemos

⁸⁵¹³ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.234

⁸⁵¹⁴ *Op. cit.* p.228

⁸⁵¹⁵ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.171

⁸⁵¹⁶ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.111

reducir ninguno de los lenguajes a los demás es la misma por la que tampoco podemos reducir ninguno de los cuadrantes a los demás. Para describir a un holón deberemos *utilizar los tres lenguajes*, de otro modo privilegiaremos –como normalmente suele ocurrir– un cuadrante, o un lenguaje, sobre los demás.>>⁸⁵¹⁷

... mientras que verdad (“éxito que ronda el 0,33 por ciento”) y ética no suelen congeniar con la ingeniería genética que trabaja con la ‘identidad’ / “clonación”, tal como denuncia Capra. Observando que la metodología proyectiva dominante es la de “la prueba y el error”:

<< Así pues, el procedimiento de clonación practicado en la actualidad se basa mucho más en la prueba y el error que en la comprensión de los procesos biológicos inmanentes. En el experimento del Instituto Roslin fueron creados 277 embriones, de los que tan sólo sobrevivió una oveja “clonada”, tasa de éxito que ronda el 0,33 por ciento. >>

Conviene, por otro lado, destacar que en la edición castellana, el traductor David Sempau añade una interesante anotación, que nos lleva a la revisión del pionero proyecto de la mediática “oveja Dolly”, volviendo al comienzo (circularidad no viciosa) que así es ‘naturalmente’ cuestionado:

<< Posteriormente, la oveja Dolly, a la que se refiere el autor, presentó graves problemas de debilidad orgánica, entre ellos envejecimiento prematuro, y murió. >>⁸⁵¹⁸

También nosotros tenemos que volver al comienzo de este epígrafe que empezaba con *atman* y así nos acercamos a nuestra no-conclusión, desde el concepto de reencarnación en el que *Atman* aparece “con mayúscula”:

<< Para el hinduismo, la psique (*citta*) constituye la instancia en donde todas las experiencias humanas se organizan. Esta se encuentra íntimamente relacionada con el Universo, por lo que una y otro no pueden ser explicados ni comprendidos si se contemplan por separado. Su estructura se asemeja a la totalidad del Universo, el cual es contemplado como producto de su espíritu interno o Atman. El Atman con mayúscula, como ya se ha mencionado, es el nombre que recibe el Absoluto, es la Verdad, la Realidad Total, el Espíritu presente en cada ser humano como reflejo del Ser (Brahma). >>⁸⁵¹⁹

... dualidad tan sorprendente (pero “fértil”) como el “entrelazamiento” concebido por Tarnas entre *cosmos* y *psique*:

<< Por mucho tiempo la mente moderna ha dado por supuesto que hay pocas cosas más categóricamente distantes entre sí que el “cosmos” y la “psique”. ¿Qué puede ser más *exterior* que el cosmos? ¿Qué puede ser más interior que la psique? Pero hoy estamos obligados a reconocer que tal vez psique y cosmos sean categorías cuyo entrelazamiento es más prometedor, las más profundamente interdependientes. Nuestra comprensión del universo afecta a todos los aspectos de nuestra vida interior, desde las más elevadas convicciones espirituales hasta los detalles más pequeños de nuestra experiencia cotidiana. A la inversa, las profundas disposiciones y el carácter de nuestra vida interior impregnan y configuran por completo nuestra comprensión del cosmos entero. La relación de psique y cosmos es un matrimonio misterioso que se sigue desplegando, una interpenetración y al mismo tiempo una fértil tensión de opuestos. >>⁸⁵²⁰

... pudiéndose apreciar una dualidad ‘distinta’ reflejada por otro autor :

⁸⁵¹⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.171

⁸⁵¹⁸ CAPRA Fritjof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.235

⁸⁵¹⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.101

⁸⁵²⁰ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.704

<< “Nuestra psique está formada en armonía con la estructura del universo, y lo que sucede en el macrocosmos sucede igualmente en los rincones infinitesimales y más subjetivos de la psique.” C.G. Jung – *Recuerdos, sueños, pensamientos*. >>⁸⁵²¹

Aquí la “Verdad” del principio de ‘identidad’ adquiere una dimensión integral, la del supremo “reflejo...” *atman* (“espíritu”) / *Atman*:

<< El Atman va tomando formas corporales, pasando de cuerpo a cuerpo según la ley de los efectos del acto (karma). Aquellos actos vividos en una ronda de existencia que no logran completar el drama (deber), ya sea por negligencia o por lo limitado del tiempo de una vida, es lo que conduce al atman a reencarnar en un nuevo cuerpo, que será su vehículo para llegar a completar su misión. Como ley universal de causa-efecto, el karma termina con la liberación del alma; ésta, es el reflejo del Atman (Absoluto), que transmigra de cuerpo en cuerpo cuando el espíritu (atman) de un individuo reencarna.>>⁸⁵²²

... concepto de cíclico / retorno que nos orienta hacia el origen de ‘las’ tesis (incluso la transpersonal), que empezó con la creativa “Vacuidad” (‘también’ con mayúsculas):

<< Un breve resumen: Comenzamos nuestra historia hablando de la Vacuidad, la creatividad y los holones, del Espíritu, la creatividad y los holones o, dicho de otro modo, que de la Vacuidad emergen creativamente los holones. >>⁸⁵²³

Cierta conclusión orientada *hacia una psicología de la conciencia unitaria* se resitúa entre ciencia y religión (“Tradiciones espirituales y psicología transpersonal”), proponiendo más *atman* (“espíritu”) para el nuevo paradigma proyectivo (“proposición...”):

<< Esta diferencia que parte de las creencias de posturas religiosas diversas no tiene porqué afectar a la psicología transpersonal, ya que ésta no se constituye como una nueva propuesta de índole religiosa, una nueva secta o iglesia, sino como una proposición de carácter meramente científico, interesada por el estudio del complejo fenómeno humano, de la realidad y del cosmos, así como por la expansión del campo de la investigación psicológica hacia nuevos horizontes que integren y trasciendan los descubrimientos y propuestas de las corrientes psicológicas que la anteceden. >>

... por último, la “visión” deviene “expandida” hacia la “naturaleza” (“humana” incluso) y desde el “respeto” a la pluralidad “incluye la dimensión espiritual”:

<< (...) la psicología transpersonal, que parte de un profundo respeto por dignidad y la libertad de la persona humana, presenta una visión expandida de la naturaleza humana que incluye la dimensión espiritual, sin pretender hacer ningún tipo de proselitismo ni de presión hacia la elección de una determinada doctrina o creencia religiosa. >>⁸⁵²⁴

En la conclusión de una prestigiosa tesis orientalista aparece la sabia cita a un Premio Nobel, de un “país galardonado por primera vez” y que en una fecha tan significativamente ‘agitada’ como 1968 puede apuntar ‘una’ sintonía Oriente / Occidente, aquí significativamente articulada por “dos poemas de dos sacerdotes budistas del siglo XIII”:

<< CONCLUSION: [final de todo el libro] Y para poner punto final a este "Curso de Introducción a la Cultura Japonesa", me parece lo más sugerente citar unos párrafos de Yasunari Kawabata en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, en Estocolmo, el 2 de diciembre de 1968.

⁸⁵²¹ *Op. cit.* p.21

⁸⁵²² GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas...* p.101

⁸⁵²³ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.321

⁸⁵²⁴ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.132

El título de su discurso no puede ser más expresivo para un escritor de un país galardonado por primera vez con el máximo premio de reconocimiento internacional.

Kawabata no dudó en titularlo: "Mi Bello Japón". Comienza con dos poemas de dos sacerdotes budistas del siglo XIII:

"En primavera, las flores de cerezo. / En verano el canto del cucú. / La luna en otoño, y en invierno la límpida, fría nieve... / La luna del invierno deja las nubes para hacerme compañía. / El viento traspasa los huesos, y la nieve es fría...". >>

... naturalmente cita el otro poema:

<< "Cuando vemos la belleza de la nieve, cuando observamos la hermosura de la luna llena, cuando nos complacen las bellas flores de cerezo, en una palabra, cuando nos despertamos con la hermosura de las cuatro estaciones, entonces es cuando nos sentimos tan cerca de ellas que queremos compartir su gozo. La excitación de su belleza nos hace sentir profundos sentimientos de compañía, nos hace desear ser sus compañeros, y entonces la palabra 'compañero' significa 'ser humano'... Y todas estas bellezas encierran en la tradición japonesa la hermosura de las montañas y los ríos, la hierba y los árboles, y todas las innumerables manifestaciones de la naturaleza y de nuestros sentimientos humanos..." >>⁸⁵²⁵

Así la "Naturaleza" (también con mayúsculas) impregna un noble / Nobel discurso con una espiritual "impasibilidad" terminal (con sabios 'ecos' intemporales de indiferencia del *ready made*):

<< "Los discípulos de Zen permanecen sentados durante largas horas silenciosas, sin moverse. Su mente entra en un estadio de impassibilidad, libre de ideas, pensamientos. Sale de sí y se sumerge en el abismo de la Nada. Pero, no es la Nada de Occidente, sino todo lo contrario. Es la entrada en el universo del espíritu en donde los seres se comunican libremente entre sí, trascendiendo todos los límites y fronteras".

Así es. El japonés se sumerge y se salva en la belleza de la Naturaleza. Éste fue el mensaje de Yasunari Kawabata a Occidente. >>⁸⁵²⁶

Más allá de culturas y momentos históricos concretos (*filosofía perenne*) podemos pasar de la 'salvadora' estética de la naturaleza de aquellos "sacerdotes budistas", al punto de vista dualista en la India con un "principio material" ("Naturaleza"), coincidiendo con la concepción que Vladimir Grigorieff manifiesta en *El gran libro de las religiones del mundo* (Robin Book, Barcelona, 1995):

<< (...) A diferencia de esta postura [Vedanta] el punto de vista dualista que se encuentra en los textos de las epopeyas, especialmente en el *Bhagavad-Gita*, postula la existencia de un principio espiritual al que se refieren como *purusha*, que se encuentra en estos textos, y un principio material denominado *prakriti* o Naturaleza. El primero es asimilado por las Upanishads al Brahmán, se encuentra constituido por "una infinidad de principios espirituales o mónadas inactivos, involutivos e impersonales, pero conscientes".>>

... sin contradicción con otro principio espiritual, en 'otra' *conciencia unitaria* que incluye al danzante (devenir) Shiva en un "Principio" (con mayúsculas) "inmanente" e "impersonal" "Espíritu Supremo":

<< En el segundo, el Espíritu Supremo adopta una forma teísta trascendente, pero a la vez fundamental e impersonalmente inmanente. Es decir, la figura trascendente del Dios personal (Shiva, Vishnú, Rama o Krishna, entre otros) a quien el devoto se abandona, no deja de ser ese Principio o Espíritu Supremo impersonal y fundamentalmente inmanente. >>⁸⁵²⁷

⁸⁵²⁵ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.537

⁸⁵²⁶ *Ibidem*.

⁸⁵²⁷ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.104

En la conclusión de la tesis sobre Japón se revela la trilogía “verdad-bondad-belleza”, como claves de identidad (incluyendo lo “estético-religioso”) o “quintaesencia” de la que participa la “Naturaleza”:

<< (...) hondo sentimiento estético-religioso de los japoneses que desvela su auténtica religiosidad ("shūkyōshin").

El conocido pensador Keiji Nishitani, en su obra *"Nihon ni okeru dentoteki shūkyō ishiki"* (El Sentimiento Religioso Tradicional Japonés), sugiere que en esta profunda experiencia de la Naturaleza, tan distintiva de la cultura de Japón, el hombre llega de alguna manera al "jitsuzai"(rozar el ser auténtico / absoluto), y lo describe con la siguiente frase magistral, verdadera quintaesencia del espíritu japonés:

"...llegamos a tocar directamente la REALIDAD de las cosas de la Naturaleza. Y esta realidad "jitsuzai" es algo enteramente distinta a todo lo demás "mattaku TA naru mono". Y esto puede definirse con la auténtica "shin-zen-bi" (VERDAD-BONDAD-BELLEZA) ". >>⁸⁵²⁸

Curiosamente en otra combinación (diríamos que casi genética) “La bondad, la verdad y la belleza” son también los términos que hemos visto que Wilber utilizaba en un epígrafe de *Breve historia de todas las cosas*. Lanzaco destaca en su “mutable” interpretación (‘hermenéutica’) ese indescriptible “ALGO” (“divino” incluso) que “se intuye en la Naturaleza”, pero que la trasciende:

<< Y, personalmente, así me gustaría interpretar la religiosidad de los japoneses. La experiencia intuitivo-emocional de esta auténtica realidad que subyace y trasciende todos los fenómenos, en la que los japoneses anclan firme su corazón mutable y percedero, y en donde encuentran su más honda paz.

Y en tal experiencia, el alma japonesa -sugiere Nishitani- no se queda en la mera belleza de la tierra, el mar, el cielo. No. Al japonés lo que le impacta y roba el corazón es "kami-tarashimeru-NANIKA" (ALGO divino que se intuye en la Naturaleza pero que trasciende todos sus fenómenos).>>⁸⁵²⁹

Precisamente la verdad forma parte esencial de cierta transpersonal ‘trilogía del cuatro’ (“capacidades” / “cuadrantes” / “pruebas de validez”). Cuatro son las capacidades (“individualidad, comunión, autotranscendencia y autodisolución”) implicadas en esta evolución de la conciencia que va alcanzando “profundidad mayor” y lo hace teniendo en cuenta que “su desarrollo es holoárquico” (“trascendiendo e incluyendo”):

<< (...) todos los holones poseen cuatro capacidades (individualidad, comunión, autotranscendencia y autodisolución); también hemos dicho que el motor de esta evolución es el impulso autotranscendente y que su desarrollo es holoárquico, es decir, que procede trascendiendo e incluyendo (las células, por ejemplo, trascienden e incluyen a las moléculas que, a su vez, trascienden e incluyen a los átomos, etcétera).

(...) el impulso autotranscendente del Kosmos va creando holones de una profundidad mayor y que, cuanto mayor es la profundidad del holón, mayor es también su nivel de conciencia. >>

En este *breve resumen* de Wilber aparece insistentemente el cuatro, también como cuatro cuadrantes (“intencional, conductual, cultural y social”), con cuatro pruebas de validez entre las que la verdad se incluye ‘naturalmente’ (“la verdad, la veracidad, la rectitud y el ajuste funcional”):

<< Pero los holones no sólo tienen un interior y un exterior, también existen de manera individual y colectiva, lo cual significa que cada holón presenta cuatro facetas diferentes, a las que (...) he denominado cuatro cuadrantes (intencional, conductual, cultural y social). (...)

Cada uno de los cuadrantes tiene que ver con una faceta diferente de los holones y, en consecuencia, posee un tipo diferente de verdad y requiere también una prueba de validez distinta. (...) En este sentido, hemos visto que las pruebas de validez propias de los cuatro cuadrantes son la verdad, la veracidad, la rectitud y el ajuste funcional. >>⁸⁵³⁰

⁸⁵²⁸ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.538

⁸⁵²⁹ *Ibidem*.

⁸⁵³⁰ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.322

Otro “tipo diferente de verdad” nos la ofrece Vilaseca desde la psicología, aunque tomando inicialmente una narrativa que refleja cierta sabiduría perenne:

<< Cuenta una leyenda que en un pasado remoto los seres humanos éramos dioses. Pero abusamos tanto de nuestros privilegios que la vida decidió retirarnos este poder y esconderlo hasta que realmente hubiéramos madurado.

El comité de eruditos de la vida sugirió enterrar *el poder de la divinidad* bajo tierra, en el fondo de los océanos, en la luna... La vida desechó todas esas opciones: “Veo que ignoráis hasta que punto los seres humanos son tozudos. Explorarán, excavarán o gastarán una fortuna en naves para intentar conquistar el espacio hasta dar con el escondite”. >>

Naturalmente “la vida” forma parte esencial de este enigma a descubrir y del que puede participar el *eureka* / ‘*satori*’ (“revelación”) que periódicamente reiteramos y que incluye la paradoja vital (el “chiste cósmico” que Osho nos manifiesta en *Zen, su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004, p.29) de buscar lo que siempre tuvimos:

<< El comité de eruditos de quedó sin saber qué decir. “Según lo que afirmas, no hay lugar donde los seres humanos no vayan a mirar nunca”. Tras escuchar estas palabras, la vida tuvo una revelación. “¡Ya lo tengo! ¡Escondemos *el poder de la divinidad* en lo más profundo de su corazón, pues es el único lugar donde a muy pocos se les ocurrirá buscar”. >>⁸⁵³¹

La búsqueda esencial (de nuestra *identidad* incluso, *A.D.E.N.*) naturalmente (también desde la psicología) deviene “interior” e implica el “vacío” y donde “egoísmo, vanidad y narcisismo” mantienen su protagonismo hasta el final de nuestro trabajo:

<< Muchos de nosotros todavía no hemos encontrado ese *poder* que andamos buscando. Al vivir desconectados de nuestro corazón, intuimos que nos falta algo esencial para ser felices. De ahí que haya personas que no soporten estar consigo mismas, sin hacer nada, a solas con su vacío interior. Y dado que la sociedad nos condiciona para creer que al amor hacia nosotros mismos es un acto de egoísmo, vanidad y narcisismo, solemos esperar que los demás nos amen para dejar de sentirnos incompletos e insatisfechos.

Pero esta búsqueda está condenada al fracaso, pues es precisamente nuestra conexión interna lo único que falta en nuestra vida. Más allá del placer y la satisfacción temporal que nos proporcionan el éxito y la respetabilidad, así como el consumo y el entretenimiento, lo que en realidad necesitamos para ser felices ya se encuentra en nuestro corazón. >>⁸⁵³²

En el estudio comparativo que Garza realiza sobre “Tradiciones espirituales y psicología transpersonal” aparece la diferencia entre dualidades, es decir entre la concepción de *atman* en Assagioli y en el Hinduismo, destacando “un profundo interés por descubrir la verdad” que refulge cuando “el *atman* se constituye como el sí mismo” (término reiterado en todo nuestro estudio):

<< La tradición hinduista sostiene que el *atman* se constituye como el sí mismo o la esencia del ser (microcosmos). Al no encontrarse sujeto a las leyes espacio-temporales, el *atman* trasciende toda dualidad, entendida ésta como la eterna lucha cósmica entre el sujeto y el objeto, la vida y la muerte, el mundo del ser y el mundo del no ser, la materia y el espíritu. Así contemplado, el *atman* se considera la esencia, mientras que el cuerpo es el ente, el objeto, vehículo e instrumento que hace posible la existencia finita del hombre. Desde esta óptica, el cuerpo no es más que la vestidura que se abandona cuando se ha desgastado, se encuentra gobernado por los instintos, los deseos, las ambiciones y la pasión, y el espíritu o *atman*, es eterno y se encuentra dirigido por la serenidad, la tranquilidad y un profundo interés por descubrir la verdad. >>⁸⁵³³

⁸⁵³¹ VILASECA Borja, *Psicología: claves para amarse a uno mismo*, El País Semanal 1779, 31 octubre 2010, p.28

⁸⁵³² *Ibidem*.

⁸⁵³³ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.131

Esta “esencia del ser (microcosmos)” también interesa al “esquema iniciático” de la tesis ‘ontológica’, que aquí valora las polaridades complementarias y alternantes:

<< El hombre –microcosmos- respira y con él, el macrocosmos. Todo el universo está sumido en la misma cadencia – ritmo implacable que conduce la vida a la muerte y que de ésta extrae la vida. (...)

La iniciación –como la vida- es un proceso que se desarrolla en el tiempo (y en el espacio) Este proceso no tiene una apariencia homogénea sino que en él se distinguen una serie de puntos fuertes que son los que constituyen los diferentes momentos en los que el novicio progresa. >>⁸⁵³⁴

En cualquier caso “el ser transpersonal (*atman*) trasciende las polaridades” y como Garza proclama, deviene la *conciencia unitaria*:

<< En este mismo sentido, la psicología transpersonal, desde la perspectiva de R. Assagioli, considera que el ser transpersonal (*atman*) trasciende las polaridades de su condición humana. Sin embargo existe una diferencia importante entre la postura hinduista y la planteada por Assagioli. La primera afirma que nada puede ser excluido del *atman* porque éste, al ser el reflejo del Atman (Espíritu), es el origen de todo y el que todo lo contiene, mientras que, para la segunda, el ser transpersonal no se contempla como la fuente y origen de todo lo creado, sino como el testigo que se observa tanto a sí mismo como al Todo, al Ser Esencial. Desde esta perspectiva, el ser transpersonal presenta aún una última frontera que divide, yo del Otro, una polaridad entre el ser y el Ser, que se disuelve en el momento en que la conciencia o ser transpersonal despierta a la Conciencia Total o Absoluto. >>⁸⁵³⁵

Vilaseca desde la psicología y valorando la comprensiva “experiencia interior”, establece otra expresión de la liberadora conexión con “el poder de la divinidad” (relativamente equiparable en otros autores con *atman* / *Atman*):

<< Y al adueñarnos de nuestra experiencia interior nos convertimos en los amos de nuestro destino. Se sabe que nos amamos cuando ningún comentario, hecho o situación provoca que reaccionemos mecánica e instintivamente. Metafóricamente, a esta “libertad psicológica” también se la denomina “el poder de la divinidad”. >>⁸⁵³⁶

No obstante, en la vía unitiva transpersonal se contempla la identidad, en tanto no reduccionismo del “cuatro”:

<< (...) cuatro facetas que presenta cada holón, porque de lo que se trata, en cualquier caso, es de no llegar a confundirlos. Simplificarlos sí, pero no equipararlos, porque los cuatro cuadrantes, con sus diferentes tipos de verdad, representan las cuatro vertientes fundamentales de cada holón y el hecho de reducir una a las otras no sólo constituiría una explicación inadecuada sino que simplemente terminaría acabando con cualquier posible explicación. >>⁸⁵³⁷

Finalmente el término “conjuga” parece clave (como en nuestra tesis) para integrar el *atman* en el nuevo *paradigma* que ofrece alternativamente los términos “reúne” / “funde” en la visión transpersonal (Wilber y Huxley) que concibe la fusión en “Unidad Total” de *atman* y *Atman*:

<< (...) dentro del ámbito del enfoque transpersonal, que (...) no se constituye como una escuela de pensamiento sino que conjuga una serie de propuestas que difieren en ciertos planteamientos encontramos que, desde la perspectiva cristiana de Assagioli, el ser se reúne, participa y forma parte del Ser Esencial o

⁸⁵³⁴ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.42

⁸⁵³⁵ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas*. ..., p.131

⁸⁵³⁶ VILASECA Borja, *Psicología: claves para amarse a uno mismo*, El País Semanal 1779, 31 octubre 2010, p.30

⁸⁵³⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.324

Todo, pero no se funde ni se confunde con la Totalidad. Una metáfora que puede explicar este pensamiento es la de un grano de arena en el océano que, formando parte del mar, participando de su ser, viviendo en y con él, no se diluye confundiendo con éste. Sin embargo, desde la visión oriental que plantean algunos teóricos transpersonalistas, como K. Wilber y A. Huxley entre otros, el espíritu humano (*atman*), al despertar a su verdadera esencia, a su Conciencia Unitaria, se funde y confunde con lo Absoluto como una gota de agua en el océano. El *atman* y el *Atman* se fusionan en una Unidad Total. >>⁸⁵³⁸

“Integrar” también es la propuesta ‘... occidental’ de Tarnas para la “plena realización”:

<< No sólo esta tradición [central de Occidente] ha preparado arduamente el camino para su autotranscendencia, sino que posee recursos, dejados atrás y olvidados por su propio avance prometeico que apenas hemos comenzado a integrar (paradójicamente, sólo la apertura a lo femenino nos permitirá integrarlos). Cada perspectiva, masculina y femenina, es aquí afirmada a la vez que trascendida, reconocida como parte de un todo que le abarca; cada polaridad requiere a la otra para su plena realización. Y su síntesis lleva más allá, pues ofrece una inesperada apertura a una realidad más amplia que no se puede aprehender antes de tiempo, porque esta nueva realidad es, ella misma, un acto creador.>>⁸⁵³⁹

En el *breve resumen* que Wilber propone en la también *Breve historia de todas las cosas*, el cuatro (“cuatro cuadrantes”) se resume en el tres (Gran Tres) integrando otros “dominios” entre los que destacamos “el arte” y “lo espiritual”:

<< (...) dado que las dos dimensiones objetivas y exteriores —los cuadrantes de la Mano Derecha— pueden ser descritas en el lenguaje objetivo del “ello”, hemos abreviado los cuatro cuadrantes en el Gran Tres: los dominios del “yo”, del “nosotros” y del “ello” -a los que se refieren el yo, la moral y la ciencia; el arte (el yo y la expresión de uno mismo), la ética y la objetividad; lo Bello, lo Bueno y lo Verdadero; o, ya en el dominio de lo espiritual, el Buda (el último “yo”), el Sangha (el último “nosotros”) y el Dharma (el último «ello»)-.>>

... pero ‘conclusivamente’ aún “podríamos simplificar más” mediando una hermenéutica / “interpretación” de las “profundidades”:

<< Y todavía podríamos simplificar más el Gran Tres porque sólo es posible acceder a las dimensiones del “yo” y del “nosotros” mediante la introspección y la interpretación (metodologías propias de la Mano Izquierda), mientras que el acceso a las dimensiones del “ello” requiere un abordaje empírico y perceptual (característico de la Mano Derecha). En otras palabras, los aspectos de la Mano Derecha constituyen la vertiente exterior de los holones y es por ello que pueden ser vistos de manera empírica, pero lo intencional y lo cultural —los cuadrantes de la Mano Izquierda— tienen que ver con una profundidad interior a la que sólo puede accederse mediante la interpretación. Y, a diferencia de lo que ocurre con la observación objetiva externa, la interpretación requiere, en sentido amplio, de algún tipo de resonancia empática interior. Recordemos que *las superficies pueden ser vistas, pero que las profundidades deben ser interpretadas*. Éstos son los caminos de la Mano Derecha y de la Mano Izquierda.>>⁸⁵⁴⁰

En la “conclusión” de la tesis sobre la identidad japonesa podríamos sentir que nuestro *zeitgeist* ‘postmoderno’ quizás pueda ‘sintonizar’ con la “aparente irreligiosidad de los japoneses” y, como ellos, tener el ‘espíritu’ (como la ‘*new age*’ / transpersonal viene planteando) “abierto a la tercera dimensión” donde el “yo” experimenta una natural evolución transpersonal (yo / nosotros / ello / ...). Cuando, al final, toma conciencia del devenir, encuentra su “integración en el Uno absoluto”, perfectamente compatible con el ‘vital’ “Todo universal”:

⁸⁵³⁸ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.132

⁸⁵³⁹ TARNAS Richard, *La pasión de la mente occidental*, Atalanta, Gerona, 2008, p.558

⁸⁵⁴⁰ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.323

<< CONCLUSION: [final de todo el libro] Así es. A pesar de toda la "aparente" irreligiosidad de los japoneses a lo largo de su historia, siempre, me atrevería a afirmar, el corazón japonés se ha abierto a la tercera dimensión de su existencia: la inmersión del yo en el mar multiforme y cambiante que nos circunda y en donde encuentra su integración en el Uno absoluto en estrecha unión con las miradas fenoménicas del Todo universal que acompañan el curso de la vida. >>⁸⁵⁴¹

En el curso de la vida la “evolución” más profunda (la “interior”) deviene ‘pre-transpersonal’ y ‘naturalmente’ aparece una trilogía metafórica (“una escalera” / “un escalador” / “un paisaje”):

<< (...) la evolución interior procede de lo prepersonal a lo personal y, desde ahí, hasta lo transpersonal. También hemos visto que la evolución interior implica *una escalera* (la escalera de las estructuras básicas u holoarquías anidadas), *un escalador* (el yo y el fulcro —un proceso 1-2-3 de fusión / diferenciación / integración— que debe atravesar en cada uno de los estadios) y *un paisaje* (las distintas visiones del mundo —arcaica, mágica, mítica, racional, etcétera— que pueden contemplarse desde cada uno de los peldaños, cada una de las cuales dispone de una sensación de identidad, de unas necesidades y de una actitud moral característica). >>⁸⁵⁴²

... otra larga “escalera” deviene “cognitiva” y permite “abrirse al cosmos”:

<< Demasiado a menudo se ha descrito el “progreso del conocimiento” y la “evolución de la conciencia” de la humanidad como si nuestra tarea consistiera en subir una larga escalera cognitiva cuyos escalones jerárquicos representan etapas sucesivas en las que vamos resolviendo enigmas mentales cada vez más difíciles, como si se tratara de problemas de un examen de posgrado de bioquímica o de lógica. Pero para atender mejor la vida y el cosmos tal vez necesitemos transformar no sólo nuestra mente, sino también nuestro corazón. Necesitamos la totalidad de nuestro ser, cuerpo y alma, mente y espíritu. Quizá no sólo tengamos que ir hacia arriba y lejos, sino también hacia abajo y en profundidad. >>⁸⁵⁴³

Estos “enigmas mentales”, que sucesivamente van siendo resueltos, configuran un “progreso” / “evolución de la conciencia” que podría formar parte de un *viaje iniciático* que para regular una adecuada “profundización en lo sagrado” también se relacionan con:

<< **Sociedades Secretas.** En primer lugar debemos subrayar que la entrada en estas sociedades es consecuencia del ‘deseo del individuo de vivir más intensamente la sacralidad’, de lo que se deducen tres datos importantes en cuanto a los rituales de acceso: tienen carácter ‘voluntario’ e ‘individual’ y suponen una ‘profundización en lo sagrado’. Al aspecto selectivo previo se añade una segunda selección establecida por los miembros de la sociedad, ya que todo candidato debe pasar una serie de pruebas cuya superación indica su particular ‘aptitud’. Por lo tanto, el ritual de aislamiento, pruebas y muerte simbólica son condición previa para poder participar en los ‘secretos’. Es evidente que en estas condiciones el ‘secreto’ dobla su importancia pues es lo que distingue a los miembros y mantiene la solidaridad interna. Al mayor secreto se añade una mayor crueldad de las pruebas —recorrido del laberinto, entrada en las entrañas de la tierra, ascensión al cielo, paso por las Simplégides o paso paradójico- vivencia de diferentes formas de tortura y la experiencia del trance extático y del ‘furor’... El período de prueba tiene siempre un ‘carácter progresivo’, aumentando paulatinamente la gravedad y dificultad hasta llegar al *nec plus ultra*, a la muerte y al olvido de su antiguo ser. >>⁸⁵⁴⁴

Finalmente la “identidad” quizás sea solo una “sensación” reiterada:

⁸⁵⁴¹ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.539

⁸⁵⁴² WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.324

⁸⁵⁴³ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.698

⁸⁵⁴⁴ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.57

<< (...) la sensación de identidad, las necesidades y la actitud moral discurren a través de los estadios fisiocéntrico, biocéntrico, egocéntrico y etnocéntrico, hasta llegar al estadio mundicéntrico, auténtico trampolín de cualquier evolución superior genuinamente transpersonal. >>⁸⁵⁴⁵

... aunque “para atender mejor la vida” Tarnas nos recomienda subir a lo más alto de la escalera, pero también ir a lo más bajo, para comprender la afinidad de la polaridades *cosmos y psique* y que, desde una comprensión integral (“totalidad de nuestro ser”), se trascienda una limitada concepción proyectiva:

<< Nuestra visión del mundo y del cosmos, que define el contexto de todo lo demás, se verá profundamente afectada por el grado en que todas nuestras facultades –intelectuales, imaginativas, estéticas, morales, emocionales, somáticas, espirituales, relacionales– se integren en el proceso de nuestro conocer. La manera en que abordemos al “otro” y en que nos relacionemos unos con otros moldeará todo, incluso nuestra propia evolución personal y el cosmos en el que participamos. No sólo nuestra vida personal, sino la naturaleza misma del universo puede que nos exija ahora una nueva capacidad de autotranscendencia, tanto intelectual como moral, a fin de poder vivir la experiencia de una nueva dimensión de la belleza y la inteligencia en el mundo, que no sea ya una proyección de nuestro deseo de belleza y de dominio intelectual, sino un encuentro con la belleza y la inteligencia del todo, que se despliegan de modo imprevisible. Creo que nuestra búsqueda intelectual de la verdad nunca puede separarse del cultivo de nuestra imaginación moral y estética. >>⁸⁵⁴⁶

En cierto modo la “escalera” de Tarnas podría tener una literal “sincronicidad” con “la vida de Petrarca”, que nos lleva a recordar desde otro autor el conocido y ya citado “ascenso al Mont Ventoux”. Así se evidencia otra expresión de la luminosa interacción entre el yo y el nosotros, en cierto modo anticipando intuitivamente “el retorno”, la última etapa de *El viaje iniciático*:

<< En algunas raras ocasiones, una sincronicidad adquiere un poder extraordinario por su impacto en un individuo históricamente significativo, (...) desempeña un papel decisivo en la vida colectiva de una cultura más amplia. La famosa coincidencia que constituyó un punto de inflexión en la vida de Petrarca tuvo lugar en el apogeo de su ascenso al Mont Ventoux, en abril de 1336, acontecimiento que durante mucho tiempo los estudiosos vieron como el comienzo simbólico del Renacimiento. >>⁸⁵⁴⁷

El “renacimiento” precede al “retorno” final en *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, tesis que estudia el heroico “progreso en la ‘lucidez’ del sujeto” que pasa por “etapas sucesivas”:

<< Hemos visto que la iniciación es un proceso en el que el ser humano evoluciona esencialmente pasando de un estado de conciencia a otro y que la narración de este tipo de procesos tiene un desarrollo espacio-temporal que supone un progreso en la ‘lucidez’ del sujeto. El héroe a través del relato perfecciona su persona en el ejercicio de la virtud, pero, como también hemos visto, estos logros no se consiguen en un solo impulso sino en etapas sucesivas. >>⁸⁵⁴⁸

Bailey incluso relaciona la “Iniciación” (con mayúscula) y la “montaña”, que podría ser tanto el Monte Carmelo con el ‘iniciado’ Juan de la Cruz como el Mont Ventoux con el ‘iniciado’ Petrarca. Una literal “visión” de altura donde se puede producir una luminosa comprensión integradora, la del “eterno ahora”:

⁸⁵⁴⁵ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.324

⁸⁵⁴⁶ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.699

⁸⁵⁴⁷ *Op. cit.* p.92

⁸⁵⁴⁸ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.141

<< “La Iniciación conduce a la montaña donde se puede tener la visión del eterno ahora, donde se unifican el pasado, el presente y el futuro; (...) La Iniciación conduce a la corriente que, una vez emprendida, impele al hombre hacia delante...” BAILEY A.A.: *Iniciación Humana y Solar*, ed. Luís Cárcamo, Madrid, 1980, p.13 >>

... se concibe un ascenso iniciático que “rodea” la “montaña” reiteradamente, entendiendo que se produce un fundamental salto espacial en un “punto” (tan ‘crucial’ como el citado *punto crucial* de Fritjof Capra), donde la circularidad viciosa (bidimensional) se rompe / abre para generar una ascendente / evolutiva espiral tridimensional:

<< En este ascender paulatino fijamos ahora nuestra atención sabiendo que el ascenso ‘rodea’ la montaña hasta coronarla. Repetidas veces pasará el sujeto de la iniciación por el mismo punto del que partió, pero cada vez estará a diferente altura. >>⁸⁵⁴⁹

Tarnas sugiere un cierto proceso evolutivo en el ascenso a la montaña, que empieza por “un creciente impulso”:

<< Durante muchos años, Petrarca había sentido un creciente impulso a ascender a la montaña para contemplar el vasto panorama desde su cima, pese a que en su época se trataba de algo prácticamente inaudito. >>⁸⁵⁵⁰

Aguiriano detecta el comienzo / inicio / iniciático en “1.- VERTICE (A): MUNDO DEL YO-PROFANO” donde surge una “llamada”:

<< 1- **Mundo conocido** (A) en el que se describe una situación, un estado con tendencia al no-cambio. (...) El ‘Yo profano’, aunque viviendo en grupo, se ‘distingue’ por su comportamiento individual y no participativo. Durante este primer período de in-acción, en el que la vida parece estar en estado latente, se desarrolla y / o surge el sentimiento de ‘falta’ individual y / o social. El sujeto profano, en su ‘inconsistencia’, siente o intuye esa ausencia desdibujada a la que no sabe poner nombre; nota, de alguna forma, la ‘llamada’ –exterior a él y al grupo que le protege- que provoca inmediatamente su re-acción. El sujeto toma las riendas de su existencia y se autormargina. >>⁸⁵⁵¹

Ya anteriormente precisó que el “ritual iniciático se compone de tres etapas consecutivas, obligatorias todas ellas” y que a su vez tendrá “tres puntos fuertes” siendo el primero “la llamada”:

<< Esquema iniciático: 0.3.1.1.- **Etapas preliminar**. Supone todo un período durante el cual un ritual minucioso prepara al candidato para que emprenda el movimiento que le sacará de este espacio profano (...)

Este período es el prólogo a la soledad y, por lo tanto, al encuentro consigo mismo. (...) La preparación es necesaria para ponerse en el ‘camino’, para inaugurar el primer gesto de ‘búsqueda’.

Tres puntos fuertes marcan el ritmo interno de esta primera parte del ‘periplo’:

a.- La **llamada**, por la cual el candidato será designado, distinguido del resto como ser elegido para una función superior. Puede presentarse bajo los signos de transmisión hereditaria, de decisión personal, de resolución del grupo o por designio del destino (es decir con carácter vocacional o casual).

La ‘llamada’, presentada de una u otra forma, suscita en el candidato el deseo o –mejor dicho- la necesidad de aislamiento, y pone de manifiesto su voluntad de cambio. >>⁸⁵⁵²

⁸⁵⁴⁹ *Ibidem.*

⁸⁵⁵⁰ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.92

⁸⁵⁵¹ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.131

⁸⁵⁵² *Op. cit.* p.44

... Siempre en esta “etapa preliminar”, sigue “la preparación” en la que el “mundo natural no civilizado” sirve de límite y debe ser explorado o ascendido como ‘la’ montaña:

<< b.- La **preparación** que abarca dos campos. Por una parte la preparación del propio candidato que puede consistir en una ‘confesión ritual’ –símbolo de purificación- en una ‘declaración’ de la voluntad y / o necesidad surgida en el interior, o en el ‘equipamiento’, es decir, el proveerse de todo aquello que sea necesario para el camino. Por otra parte la preparación de un nuevo espacio –opuesto al que representa el escenario del mundo conocido- en el que será posible el contacto con lo sagrado. Este nuevo espacio es ‘sagrado’ en sí y se encuentra delimitado por el ‘mundo natural’ no civilizado. >>

... y “el alejamiento” constituye la última fase de esta “etapa preliminar”, donde la “búsqueda” incluye “otro yo” (entrecomillado), diríamos incluso que ‘otra’ identidad:

<< c.- El **alejamiento** del candidato, que materializa el deseo de marcha, la necesidad de aislamiento que el sujeto ha sentido en su ser con la ‘llamada’. (...) Este primer período es pues el ‘preludio’ a la iniciación. El sujeto ha sido elegido –o se ha designado a sí mismo-, se ha preparado –espiritual y materialmente- y ha comenzado la ‘búsqueda’ de otro mundo, de otro ‘yo’, de lo ‘otro’. >>⁸⁵⁵³

En este entrelazamiento no debemos olvidar que Petrarca se sitúa en la Edad Media, pues estamos valorando el “ascenso al Mont Ventoux, en abril de 1336” y que en el “siglo XII escribe Chrétien de Troyes”:

<< Por fin eligió el día y, en compañía de su hermano, realizó el largo ascenso, marcado por el intenso esfuerzo físico y la reflexión interior. >>⁸⁵⁵⁴

El “esfuerzo físico” de Petrarca en cierto modo sintonizaría con el “esfuerzo hacia delante” que ya se espera desde el “**umbral**”, que forma parte de la “**etapa central**” del “esquema iniciático”. Unas “primeras pruebas”, que indirectamente “conducen a la ‘muerte iniciática’”, deben ser superadas en el umbral, pues el “camino a lo sagrado es difícil”:

<< - **Etapa central** marcada especialmente por el dolor y la soledad que conducen a la ‘muerte iniciática’, que es, en sí, el núcleo de la iniciación, condición *sine qua non* de todo cambio ontológico pues nadie puede llegar a ser ‘otro’ sin haber dejado de ser ‘uno’. Este aniquilamiento total –eufemizado por su poder recreador- es la única posibilidad. El camino a lo sagrado es difícil y está siempre protegido, de tal forma que sólo los elegidos pueden adentrarse en él. (...)

a.- En el **umbral** –frontera necesaria entre los mundos- el iniciado, por medio de los ‘ritos de entrada’, recibe una serie de enseñanzas que representan un primer contacto con lo sagrado y el bagaje clave para su posterior evolución. Allí debe realizar las primeras ‘pruebas’ que le separan definitivamente del mundo profano. (...) Sólo cabe el esfuerzo hacia delante, hasta perder de vista el antiguo ser. >>⁸⁵⁵⁵

También la referida “reflexión interior” de Petrarca sintonizaría en cierto modo con el “descubrimiento de la propia luz interior” que pasa por ‘otra’ naturaleza diferente a la del monte citado, dado que en la “**etapa central**” del “esquema iniciático”, “en este viaje se atraviesan todos los **paisajes de sí mismo**”; viaje que aparece dotado de luces y sombras (“noche” tan oscura como en la mística de Juan de la Cruz):

<< b.- Tras la frontera el **viaje al centro**, al Más Allá. En este viaje se atraviesan todos los paisajes de sí mismo para llegar al fin a la propia ‘pasión’. Este recorrido está dominado por la noche y las tinieblas y en él el candidato experimenta la auto-destrucción, lo que le conduce, más tarde, al descubrimiento de la propia luz interior. >>

⁸⁵⁵³ *Op. cit.* p.45

⁸⁵⁵⁴ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.92

⁸⁵⁵⁵ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.46

... además en este “**viaje al centro**” (quizás del *mandala* / “laberinto”) la identidad / “ego” forma parte de la “reflexión interior”, donde por medio de la naturaleza (“Tierra, Agua, Fuego y Aire”) se procederá a una “purificación del yo” que deviene ‘mortal’:

<< En el viaje se continúan las pruebas orientadas a la purificación del ‘yo’, que se realizan en contacto con los cuatro elementos primordiales: Tierra, Agua, Fuego y Aire. El candidato debe desproveerse del lastre que supone su personalidad, su ‘ego’, para tener acceso a la realidad superior. Las pruebas son el medio para esta purificación; atravesándolas, vencíéndolas, el candidato llegará a ser ‘puro’, a ser ‘liviano’ y podrá traspasar las barreras del tiempo y de la muerte. >>⁸⁵⁵⁶

También “el **viaje al centro**” tiene varias representaciones que incluyen la paradoja (“Paso paradójico de las Simplégades”):

<< Varias son las posibilidades de representación simbólica de este viaje al centro:

-*Regressus ad Uterum* que supone la degeneración del sujeto hasta un estado embrionario, preformal. Viaje a lo informe de antes del ser, durante el cual el iniciado adquiere un marcado carácter asexual y de negación de todo aquello que es específicamente humano (habla, gestos...). Muchas veces representado por el enterramiento real del sujeto, simbolizando así un regreso a la Madre Ctónica (Eliade M.: *Initiation, rites et sociétés secrètes*, p.133).

-El **Engullimiento** en el interior de las fauces de un monstruo siempre devorador, o la *Vagina Dentata* – imagen terrorífica de la sexualidad femenina (Eliade M.: *Initiation, rites et sociétés secrètes*, p.136)- o el **Paso paradójico de las Simplégades**. Pruebas todas ellas de máxima dificultad, en las que el candidato es simbólicamente descuartizado, digerido, destrozado. >>⁸⁵⁵⁷

El “**Ascenso a los Cielos**” si fuese externo podría sintonizar con el ascenso a la montaña de Petrarca. Aunque en este “esquema iniciático” / “etapa central” se trata sólo de una “representación simbólica” donde también el “laberinto” participa en unos caminos que “conducen al mismo sitio, a la Muerte”:

<< -**Descenso a los Infiernos** / **Ascenso a los Cielos**, movimientos de marcado carácter vertical que suponen la profundización de la propia inconsciencia. Ambos caminos conducen al mundo de los muertos, y, por lo tanto, en ellos el iniciado aprende en vida la muerte.

-**Laberinto** como acceso al ‘centro’, a lo ‘desconocido’, paso peligroso en el que la confianza en sí mismo es necesaria especialmente, pues nadie puede penetrar en el laberinto y, sobre todo, nadie puede salir de él sin dejarse guiar por el propio impulso creativo.

Los caminos son –o pueden ser- diferentes, pero todos conducen al mismo sitio, a la Muerte. >>⁸⁵⁵⁸

Evidentemente se trata de una “**Muerte Iniciática**” (con mayúsculas) que forma parte del devenir / “movimiento” espiritual y siempre en tanto última fase de la “etapa central” del “esquema iniciático”:

<< c.- La **Muerte Iniciática**, indispensable para toda transcendencia, simboliza ‘término’, ‘fin’ de un camino, pero siempre abre la vía de la esperanza en la regeneración, y así se convierte en ‘tránsito’, y nunca es quietud sino movimiento: disolución-creación. Es evidente que en todo proceso iniciático la muerte es simbólica, pero no por ello deja de ser un acto solitario que pone al hombre en contacto con el origen permitiéndole la transformación. Se trata de la muerte a la infancia, a la ignorancia, a lo profano, (...) >>

Como años después en la tesis de Ceberio, en la de Aguiriano la “muerte” egótica pasa por la “oscuridad” “hacia la luz” y forma parte de su “Filosofía” (respectivamente de los Departamentos de San Sebastián y Valladolid) y en ambas la espiritualidad impregna ‘naturalmente’ la tesis:

⁸⁵⁵⁶ *Op. cit.* p.47

⁸⁵⁵⁷ *Op. cit.* p.48

⁸⁵⁵⁸ *Op. cit.* p.49

<< En la muerte iniciática el candidato se aparta de todo aquello que no es esencial en el hombre, se libera de todo lo aparente y se sumerge en el Caos total, en la oscuridad más completa y atroz. De estas tinieblas tomará la fuerza y el impulso que le encaminará hacia la luz. >>⁸⁵⁵⁹

La “oscuridad” también se interioriza al igual que la “sombra” que así es psicológicamente elogiada por Vilaseca (como Tanizaki en Oriente) cuando emerge ‘luminosamente’ en el devenir comprensivo del yo al nosotros:

<< (...) la madurez emocional pasa por comprender y aceptar nuestro lado oscuro, al que los psicólogos denominan “sombra”. Paradójicamente, así es como podemos trascenderlo, dejando de proyectar nuestros conflictos internos sobre los demás y sobre el mundo que nos rodea. >>⁸⁵⁶⁰

El ascenso de Petrarca llega a “la cumbre” y la “inmensa expansión del cielo” puede entenderse como ese camino “hacia la luz”:

<< Cuando, finalmente alcanzó la cumbre, con nubes bajo sus pies y vientos contra el rostro, Petrarca se sintió sobrecogido por la gran extensión del mundo que se abría ante él: montañas con el pico cubierto de nieve y el mar en la distancia, ríos y valles debajo, la inmensa expansión del cielo en todas las direcciones. >>⁸⁵⁶¹

Mientras que después del citado “1- **Mundo conocido** (A)”, llegará a la cumbre pasando previamente por un camino más largo que ordenadamente debe pasar por todos los “vértices” (6) del “viaje iniciático”:

<< 2- La **Disyunción** (U) se nos muestra como un alejamiento voluntario pero provocado, generalmente, por un elemento exterior. Este aislamiento no aparece cargado de negatividad –al contrario ya que siempre es ‘por algo’- pero tampoco está exento de dolor (o de inseguridad) (...) La acción predomina sobre el estatismo en esta etapa, marcada por el movimiento en el espacio, por el ‘viaje’, imprevisto y precipitado muchas veces, (...) >>⁸⁵⁶²

... y luego por:

<< 3- El **Mundo desconocido** (E), mundo del Más-Allá, espejo ‘transfigurado’ del propio mundo del sujeto, descrito como el lugar al que el sujeto ‘debe’ llegar, el único potencial de todos los posibles. (...) Este lugar contiene, como un cofre, lo que, sin saberlo, buscaba el ‘yo profano’: su rostro luminoso, que se encarna en un cuerpo femenino regido por la belleza y que hace nacer el Amor, la única energía transformante. >>⁸⁵⁶³

También por la confrontación con “su identidad” que resultará liberada (“pérdida ventajosa”) tras la “Muerte” (con mayúsculas) que como en la posterior tesis de Ceberio, tiene que ver con la identidad del “yo”:

⁸⁵⁵⁹ *Ibidem.*

⁸⁵⁶⁰ VILASECA Borja, *Psicología: claves para amarse a uno mismo*, El País Semanal 1779, 31 octubre 2010, p.29

⁸⁵⁶¹ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.92

⁸⁵⁶² AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.131

⁸⁵⁶³ *Op. cit.* p.132

<< 4- **Las Pruebas iniciáticas y la Muerte** (O): El mundo desconocido establece los pasos a seguir, los requisitos, marca la pauta de la acción a realizar. La acción se impone como condición *sine qua non* para la permanencia del sujeto en ese otro espacio, para la aniquilación de las diferencias manifestadas con el descubrimiento de ese otro yo y, lo que quizás es más importante, para la posibilidad de retorno. (...) Las pruebas siempre se basan en una ‘oposición’ de carácter violento y doloso, en la que el héroe debe enfrentarse a ‘algo’, a ‘alguien’ o a ‘sí mismo’, arriesgando en ello su propia integridad, su identidad. Son pruebas mutilantes que conducen, irremediablemente, a la ‘muerte iniciática’ del sujeto. (...) La muerte es pues una pérdida ventajosa puesto que libera de ataduras y da paso a una nueva situación.>>⁸⁵⁶⁴

Recordamos que el “ascenso al Mont Ventoux, en abril de 1336” fue un “acontecimiento que durante mucho tiempo los estudiosos vieron como el comienzo simbólico del Renacimiento” y en este sentido debe reconsiderarse la natural conexión personal re-nacimiento / “Renacimiento”, una modélica “conclusión” en Petrarca y que Tarnas asocia al psicológico *re-imaginar* de:

<< James Hillman refiere así el acontecimiento: ‘En la cumbre de la montaña, con la sublime visión de la Provenza francesa, los Alpes y el Mediterráneo desplegados ante él, abrió su pequeño ejemplar de bolsillo de la *Confesiones* de Agustín. Hojeando al azar, fue a dar en el libro X, 8 y leyó: ‘Los hombres viajan para admirar la altura de los montes, (...) y se olvidan de lo mucho de admirable que hay en sí mismos...’.

Petrarca quedó atónito ante la coincidencia entre las palabras de Agustín y el momento y el lugar en que las leía. Su emoción marcó el despertar de su vocación personal y proclamó a la vez la nueva actitud del Renacimiento ... Petrarca extrajo su conclusión decisiva del acontecimiento del Mont Ventoux: ‘Nada es admirable excepto el alma.’ James Hillman, *Re-imaginar la psicología*, traducción de Fernando Borrajo, Siruela, Madrid, 1999, p.383; Agustín, *Confesiones*, X, 8, 15. >>⁸⁵⁶⁵

También el término “**Renacimiento**” (con mayúsculas) se utiliza en la “etapa final” del “esquema iniciático”. El segundo paso del “re-nacido” implica “un **nombre nuevo**”, que nos conduce al concepto de “nueva identidad” que articula nuestro trabajo sobre la *identidad proyectiva*:

<< Tres pasos jalonan esta última etapa:

a.- El **Renacimiento** que constituye la esencia. En la muerte, y por medio de la agonía, el hombre se ha depurado y, al término de su viaje, resurge inundado de luminosidad, sin condicionamientos ni ataduras. Es un ser nuevo, esencialmente libre y con sabiduría renovada, que nace a una nueva vida; ya que transformado ontológicamente, conoce el secreto de la vida y de la muerte.

b.- El sujeto re-nacido es ‘otro’ y, como tal, recibe un **nombre nuevo** que marca su nueva identidad. La recepción del nombre y el compromiso con la nueva identidad se lleva a cabo en una nueva ceremonia precedida, a menudo, de la inmersión en las aguas –bautismo- y del cambio de vestimenta. El agua, los vestidos señalan la purificación total del sujeto; el nuevo nombre, la total ‘novedad’ del ser. >>⁸⁵⁶⁶

En la posterior estructura de 6 “vértices” que articula la tesis de Aguiriano el “Renacimiento” constituye el vértice / ‘cúspide’ (Y). La “iluminación” acontece cuando el “yo profano” deviene “yo sagrado”:

<< 5 – **El Renacimiento** (Y) El paso por los dominios de la muerte establece la base de la verdadera ‘conjunción’ con lo ‘otro’, con ese rostro luminoso que representa el ‘yo sagrado’. En este vértice se colma realmente la carencia –consciente o no- que se hizo patente en la disyunción. El sujeto recupera –

⁸⁵⁶⁴ *Op. cit.* p.133

⁸⁵⁶⁵ TARNAS Richard, *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.92

⁸⁵⁶⁶ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.50

gracias a la acción llevada a cabo precedentemente- parte de su propia luz y, por lo tanto, en el momento de su 'renacimiento', experimenta una verdadera 'iluminación'. Una nueva situación se vislumbra en un estado de vivencias, de sensaciones y no de acciones. La calma se ha recuperado y el sujeto puede vivir un nuevo entorno 'iluminado'. >>⁸⁵⁶⁷

El último de los “tres pasos” que “jalonan esta última etapa” del “esquema iniciático” es el “**retorno**” (sobre el que luego volveremos) que ahora al final de nuestro trabajo nos interesa particularmente por el devenir del yo al nosotros, aquí como beneficiosa y sabia “reintegración en el mundo conocido”, en suma a la vida (con ‘otras’ *instrucciones de uso /* *Perec*):

<< c.- El iniciado, transformado en ser puro y luminoso, emprende el camino de **retorno**, de reintegración en el mundo conocido, a fin de que por su fuerza todo su entorno sea revivificado. Nada tiene que ver este ser con el que comenzó el viaje. Ahora se caracteriza por una nueva actitud ante la vida y la muerte e irradia efectos benéficos sin límites espaciales.

El iniciado a través de la muerte tiene acceso a la sabiduría y, así, terminado el periplo, él es ‘el que sabe’, ‘el que ha visto’, ‘el que conoce’ y ‘el que recuerda’. >>

... esencialmente este “**retorno**” implica un “recuerdo” del luminoso “ser primero” con una comprensión en *modo intemporal* (equiparable a la ‘re-citada’ de Ch. Alexander):

<< El ‘recuerdo’ es lo que le distingue esencialmente de los otros, pues el hombre en el mundo se caracteriza por el olvido de su ser primero, lo que provoca su constante angustia. En el olvido de su esencia el hombre inventa el tiempo –ese ogro insaciable que le devora constantemente- y su existencia se convierte en una lucha implacable contra su propia duración. Atravesando las etapas iniciáticas, el hombre tiene la ocasión de escapar a la cronología y a la historia; se abren ante sí las puertas del no-tiempo, del instante absoluto que le permite la eterna renovación ya que en la iniciación la muerte, convertida en paso necesario para acceder a una realidad superior, se carga de valor positivo. La muerte iniciática en su apertura a ‘lo inmenso’ permite el atisbo del recuerdo del ‘ser’. >>⁸⁵⁶⁸

La vida / biografía de Petrarca entra en curiosa sincronicidad con la biografía de San Agustín que, a su vez, entra en sorprendente sincronicidad con la biografía de San Pablo. Casi un mítico / vital devenir del yo al nosotros, mediatizado por la espiritualidad, pero también por la naturaleza (“Mont Ventoux” / “jardín de Milán”):

<< Petrarca quedó tan conmovido por la fuerza de la coincidencia de las palabras de Agustín que permaneció en silencio durante el descenso. Reconoció de inmediato esta coincidencia como parte de un modelo más general de tales momentos de transformación, por los que otros habían pasado en la historia de las conversiones espirituales: “No podía creer que había dado con ellas por mera casualidad. Lo que allí había leído me parecía dirigido a mí y a nadie más que a mí, a la vez que me recordaba que San Agustín había sentido lo mismo en su propio caso”. Efectivamente, Agustín había tenido una experiencia casi idéntica con ocasión de su gran giro espiritual. En el jardín de Milán, en 386, en medio de una gran crisis espiritual, oyó que de una casa vecina le llegaba una voz de niño que repetía misteriosamente las palabras “*Tolle, lege*” (“*Toma y lee*”). >>⁸⁵⁶⁹

No debemos olvidar que tanto la montaña como el “jardín” no dejan de ser tipologías de naturaleza y que también Aguiriano se interesa por la natural sabiduría del “bosque” (en la India ya citamos *La sabiduría del bosque. Antología de los principales upanisáds*, de Ilárraz / Pujol) donde los niños son iniciados en ‘otra lectura’:

⁸⁵⁶⁷ *Op. cit.* p.134

⁸⁵⁶⁸ *Op. cit.* p.51

⁸⁵⁶⁹ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.93

<< 0.3.2.1.- **Ritos de Pubertad.** (...) realizados es la sociedades primitivas, también llamados ‘tribales’ o de ‘clase de edad’, son rituales de carácter colectivo y obligatorio (...) Todo miembro varón al llegar a cierta edad, y sin necesitar para ello de capacitaciones especiales, deberá vivir una serie de experiencias, de carácter más o menos dramático, que le harán abandonar la niñez (...) y ‘hacerse hombre’, es decir ser responsable y consciente de su función dentro de la colectividad. Dado que, en la consideración primitiva, el mundo es sagrado en sí, los rituales suponen una preparación espiritual del individuo para poder tener acceso a la sacralidad.

Las fases a las que responden estos rituales coinciden con las de las demás categorías:

a.- El neófito es separado del dominio civilizado y femenino y conducido a un espacio no habitual en la espesura del bosque, (...)

En el bosque el/los maestro/s preparan un ‘lugar sagrado’ donde los hombres se aíslan para instruir a la nueva generación. >>⁸⁵⁷⁰

Tarnas también alude a la natural sabiduría de los niños a propósito de la iluminación de Agustín en el jardín de Milán cuando “oyó que de una casa vecina le llegaba una voz de niño”:

<< Sin saber a ciencia cierta qué significaban, terminó por abrir al azar un ejemplar de las epístolas de San Pablo y allí leyó palabras que hablaban con extraña precisión de la naturaleza de su conflicto de toda la vida y su resolución, inmediatamente después de lo cual, (...) >>⁸⁵⁷¹

Si Agustín es instruido por “una voz de niño”, el “niño” en la iniciación muere simbólicamente y se hace “hombre” en “la espesura del bosque” “recibiendo la instrucción de los Maestros”:

<< 0.3.2.1.- **Ritos de Pubertad.** b.- Realizada la ruptura entre los dos mundos, el niño permanece aislado, durante un tiempo de duración variable, experimentando el dolor, la soledad y la muerte, y recibiendo la instrucción de los Maestros.

En la espesura del bosque el niño vive las tinieblas –el Caos primordial- y es sometido a múltiples pruebas de tipo traumático. Las pruebas pueden ser físicas, de marcada tendencia sexual (...) y psicológicas, acompañadas de prohibiciones: no comer, no beber, no hablar, no mirar ... que le preparan paulatinamente para acceder a su *status* de hombre y que desembocan indefectiblemente en la muerte simbólica. >>⁸⁵⁷²

... y Agustín ‘confiesa’ que la “voz de niño” le iluminó:

<< (...) inmediatamente después de lo cual, “como si se me hubiera infundido en el corazón un rayo de luz clarísima, se disiparon enteramente todas las tinieblas de mis dudas” (*Confesiones*, VIII, 29) >>⁸⁵⁷³

Este “rayo de luz clarísima” de Agustín aportado por Tarnas podría sintonizar con la heroica iluminación, aquella relacionada con “la llegada” del *Fiat Lux* con la intervención “del maestro” conocedor de los enigmas / “secretos”:

<< **La iniciación:** Pero nadie puede seguir este camino sin ayuda, por lo que es necesaria la presencia de alguien, el ‘mistagogo’, que introduzca al candidato en el camino. El maestro hace que la potencialidad se virtualice, ayuda a que la virtualidad se actualice y pone, por lo tanto, al candidato en el camino de la

⁸⁵⁷⁰ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, ... p.54

⁸⁵⁷¹ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.93

⁸⁵⁷² AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, ... p.55

⁸⁵⁷³ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.93

liberación. El maestro es el transmisor de los secretos y prepara el camino para la llegada del *Fiat Lux*, por consiguiente es la ayuda exterior para el viaje interior. >>⁸⁵⁷⁴

La biográfica sincronicidad ‘cósmica’ Petrarca / Agustín implica cambios de paradigmas colectivos, que aparecen incluso con una ‘cósmica’ sincronicidad ‘milenerista’:

<< También aquí, la emoción de Agustín en el jardín de Milán marcó el despertar de su vocación personal y proclamó a la vez la nueva actitud de la naciente era cristiana. Mil años después, las propias palabras de Agustín encontradas al azar proporcionaron a Petrarca una fuerza catalizadora sorprendentemente similar en el Mont Ventoux. Esta vez, la epifanía sincrónica se desplegó en una nueva dirección y con diferentes consecuencias: una revelación se produjo en el jardín y apuntó al cristianismo y la Edad Media; la otra ocurrió en la montaña y apuntó al Renacimiento y la modernidad. >>⁸⁵⁷⁵

Pero para el “despertar” (búdico o no) debe completarse el “índice” de la citada tesis medieval y en lugar de ‘dejar’ en lo alto de la montaña a Petrarca, debe producirse “el retorno” en el *viaje iniciático*:

<< 1.- VERTICE (A): MUNDO DEL YO-PROFANO.
2.- VERTICE (U): LA DISYUNCION.
3.- VERTICE (E): MUNDO SAGRADO.
4.- VERTICE (O): PRUEBAS Y MUERTE INICIATICAS.
5.- VERTICE (Y): EL RENACIMIENTO.
6.- VERTICE (I): EL RETORNO. >>

Se concibe “el retorno” como una última etapa para completar el círculo / espiral, en ‘normal’ coincidencia espiritual con la “vuelta al mercado” de la oriental historia de las etapas de la doma del búfalo (Catherine Despeux, *El camino del despertar*). Implicando una “nueva era” muy anterior a la contemporánea *new age*, que venimos considerando:

<< 6 – **El Retorno** (I) Tras la comprensión de la nueva realidad, tras la re-unión con el otro, el sujeto decide –y por lo tanto actúa- hacer participar al mundo del que salió de aquello por él alcanzado. La conjunción realizada es sellada públicamente por unos ‘rituales’ –‘tarea difícil’ y ‘ceremonia’- que son símbolo del compromiso que la nueva situación exige. Y, sobre todo, el ser renovado inicia el ‘retorno’ a su mundo. Translación en el espacio de un ser esencialmente diferente que es conducido por el deseo de instaurar una nueva era. La unión que tenía carácter individual va a extender su radio de alcance y se hará benéfica para el mundo del sujeto.

Una vuelta de espiral se ha realizado y el héroe envuelto en la cadencia binaria de acción-comprensión, avanza en su propio desarrollo y hace avanzar el relato. >>⁸⁵⁷⁶

“El retorno” se entiende como el final de un ‘personal’ (yo profano / yo sagrado) “periplo accediendo a la sabiduría”:

<< 6 – **El Retorno** (I) (...) El sujeto partiendo pues, de la ‘no participación’ en el entorno vital, camina hasta sentir profundamente el ‘deseo de compartir’ que le caracteriza al final de cada vuelta de espiral; del estado de ‘falta’ –vivido en toda su crudeza como indigencia total, como carencia absoluta de todo aquello que es atributo del caballero- se dirige hacia el logro de la ‘plenitud’ personal; comenzando en el total ‘desconocimiento’, se ‘inicia’ –y ‘es iniciado’- a los secretos de la vida, del amor y de la muerte y, de esta manera, termina su periplo accediendo a la ‘sabiduría’. >>⁸⁵⁷⁷

⁸⁵⁷⁴ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, ... op. cit. p.38

⁸⁵⁷⁵ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.94

⁸⁵⁷⁶ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, ... op. cit. p.134

⁸⁵⁷⁷ *Op. cit.* p.135

Así aquella biográfica sincronicidad ‘cósmica’ Petrarca / Agustín puede ser comprendida como una concepción “Integral” ofrecida por el Dr. Tarnas que parece reflejar su propia biografía:

<< Richard Tarnas es profesor de Filosofía y Psicología en el Institute of Integral Studies de California (CIIS), donde fundó y dirige el programa de Filosofía, Cosmología y Conciencia. Se graduó en Historia de la Cultura y Psicología en la Universidad de Harvard y se doctoró en el Instituto Saybrook. En 1991 publicó “The Passion of the Western Mind”, que rápidamente se convirtió en un best seller y hoy es lectura obligatoria en muchas universidades norteamericanas. >>⁸⁵⁷⁸

En este sentido también puede que sea importante conocer el ‘curso de la vida’ del “autor” (aquí el Dr. Lanzaco), evidenciándose conocedor de ‘un poco de todo’, por consiguiente un poco en ‘sintonía’ con el proyecto de Wilber, la citada *Breve historia de todas las cosas*:

<< Nota biográfica del autor: Perito, Profesor e Intendente Mercantil por la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Comillas. Licenciado en Teología por *Loyola University* (Chicago, USA). *Master of Arts* en Lingüística (Inglés y Japonés) por la *University of Michigan* (Ann Arbor, USA). Desde 1971 hasta hoy. Adjunto a la Presidencia en la empresa Hispano-Japonesa ACERINOX, S.A. (Madrid) >>⁸⁵⁷⁹

Observamos que (como Petrarca) el autor ha ‘escalado’ hasta la “conclusión” de su libro, donde se lleva a cabo la “integración en el Uno absoluto en estrecha unión con las miradas fenoménicas del Todo universal que acompañan el curso de la vida.” Todo un resumen (breve o no: “treinta años de investigación”) ejemplarmente integrador:

<< Basada en treinta años de investigación, “Cosmos y Psique” es la primera obra escrita por un prestigioso doctor en filosofía que señala una correlación entre los movimientos planetarios del cosmos y las experiencias arquetípicas del ser humano. (...) “Cosmos y Psique” transforma nuestra perspectiva sobre la historia y la existencia humana y sugiere nuevas posibilidades de reunir ciencia y religión, intelecto y alma, razón moderna y sabiduría antigua. >>⁸⁵⁸⁰

Precisamente también en aquel *breve resumen* transpersonal (Wilber) el “misticismo” se evidencia necesario, pero “diferente” al ‘histórico-tópico’ estudiado en la tesis filosófica de Ceberio sobre Juan de la Cruz:

<< Por último, hemos echado un vistazo a los cuatro estadios y fulcros transpersonales superiores (psíquico, sutil, causal y no dual), y también hemos visto que cada uno de ellos posee una visión diferente del mundo y, en consecuencia, un tipo de misticismo también diferente (el misticismo natural, el misticismo teísta, el misticismo sin forma y el misticismo no dual). >>⁸⁵⁸¹

Un “misticismo” que por definición Ceberio centra en “la muerte” del ego (*La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*), pero que la anterior (1990 y 2006)

⁸⁵⁷⁸ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, contraportada

⁸⁵⁷⁹ LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p.541

⁸⁵⁸⁰ TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, contraportada

⁸⁵⁸¹ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.325

tesis de Aguiriano considera una etapa evolutiva y ‘no terminal’ del *viaje iniciático*. Aquí “la Cruz” no es ‘exactamente’ la de *Juan de la Cruz*:

<< La iniciación: En la mayor parte de los casos las pruebas se presentan como una serie de dificultades de carácter físico y/ o psíquico, pero siempre con un sentido profundo y espiritual que el candidato debe descubrir y asimilar. La dificultad de las diferentes pruebas se establece en una relación de progresión creciente hasta que el candidato llega a aquella prueba de máxima dificultad, al *nec plus ultra*, es decir a la ‘muerte iniciática’. La iniciación conduce a la Cruz y al completo sacrificio (Bailey, A.A.: *Iniciación humana y solar*, Madrid, Luís Cárcamo, 1980, p.23), es pues ‘Vía Crucis’ y pasión. >>⁸⁵⁸²

... precisamente entre los 20 místicos recientemente estudiados por el “ensayista, poeta y músico” Ramón Andrés (Pamplona 1955) en *No sufrir compañía* (editado por Acantilado) se encuentra “Juan de la Cruz” (con “Teresa de Jesús, Luís de León, Miguel de Molinos” ...) y a pesar de que todos eran religiosos:

<< la Iglesia siempre les consideró heterodoxos, al margen de la norma. “Eran incómodos, algunos incluso fueron condenados al destierro o a prisión. Pensaban en una materia que no construía, que no era productiva.” >>

... y maestros de la “disolución del yo” (otro sinónimo ‘mortal’ para el ego), que es el término clave de este trabajo fronterizo pues:

<< Advierte Ramón Andrés (...)“Mi acercamiento a ellos no es desde la religión, es desde la espiritualidad.”(...) “El creyente encontrará cosas religiosas en los textos, y el que no lo es podrá leer estos escritos en otras claves y se sorprenderá de la gran semejanza que tienen con las ideas orientales de la disolución del yo. Son textos muy modernos, que formulan caminos para escapar de esa gran mentira de que somos individuos, de que somos exclusivos. Una idea fomentada por la Europa moderna, la del siglo XVI y XVII que encierra una gran trampa y que ha valido para construir pequeños individuos, para hacernos creer que somos únicos. Pero realmente no somos tan importantes”. >>

... naturalmente se desprende el “silencio” mortal o no, que fluctúa proyectivamente (“mira a...”) entre el pasado y el futuro entre la tradición mística oriental y la occidental (‘viva’ al menos hasta septiembre de 2010):

<<“Vivimos en un mundo de progreso que sólo mira al futuro, que no deja espacio al ser humano. La gente vive angustiada, cada vez se consumen más antidepressivos (...) la gente se aferra a creencias orientales como el budismo o la filosofía zen aunque desconocen realmente lo que son. Pero nosotros tenemos una tradición propia, la de los místicos españoles, cuya concepción del silencio está muy próxima a la del pensamiento oriental.”(...) >>⁸⁵⁸³

Aguiriano asistida por Elliade y van Gennep valora la “muerte simbólica” como un “sacrificio” / “sagrado” (identidad semántica) que deviene integral, porque “a partir de ese momento ‘todo’ tiene sentido, un sentido trascendente”, considerando así que:

<< (...) la iniciación es, sobre todo, cambio, metamorfosis, la muerte iniciática no puede ser anulación, ni extinción absoluta, sino modificación y transmutación, tránsito hacia una nueva situación. (...)

En el ritual de iniciación la muerte se eufemiza y se convierte en ‘rito de paso’ (A.van Gennep: *Les rites de pasaje*, París, Emile Nourry, 1909), que permite el acceso a una nueva modalidad de ser. (...)

La muerte iniciática supone, así, el fin de la ignorancia y de la irresponsabilidad y la entrada a una vida responsable y llena de sentido, y es, por consiguiente, ritual de paso entre el hombre viejo y el hombre nuevo. El candidato recibe en el rito iniciático la capacidad de ‘sacralizar el mundo’ y de ‘sacralizarse con y en el mundo’, y a partir de ese momento ‘todo’ tiene sentido, un sentido trascendente. De esta

⁸⁵⁸² AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.33

⁸⁵⁸³ MORGADES Lourdes, *A la búsqueda del silencio*, El País, 5 septiembre 2010, p.43

manera la iniciación se convierte en “maturation spirituelle” (Eliade, M.: *Mythes, rêves et mystères*, p.242). >>⁸⁵⁸⁴

En esta recapitulación final (“por último”) de Wilber se mantiene un ‘proyecto’ evolutivo avalado como ‘obra’ materializada en tanto “estadios superiores” (“sólo fueron alcanzados por un pequeño puñado de personas”), una concepción que todavía se mantiene como “un ideal inaccesible”:

<< Estos estadios superiores son tan insólitos, tan elitistas y tan poco frecuentados que, en el pasado, sólo fueron alcanzados por un pequeño puñado de personas (el solitario chamán, el yogui en su cueva y los pequeños sanghas y claustros de los auténticos buscadores de la verdad). Así pues, los estadios más profundos —o más elevados— de la conciencia nunca han formado parte de la modalidad promedio o colectiva de conciencia. Si tenemos en cuenta la evolución de la modalidad promedio descubriremos (...), un proceso que finaliza en el estadio del centauro, la visión-lógica y en la federación planetaria poseedora de una moral global o mundicéntrica, un estadio que todavía constituye un ideal inaccesible para el común de los mortales. >>⁸⁵⁸⁵

Concepción global (“moral global o mundicéntrica”) que puede entrar en conflicto con la “globalización” y que la naturaleza del *colibrí* en su *estrategia* intercambiadora (“polinización creativa”), de continuo devenir fecundador, puede contribuir a mejorar:

<< Polinización creativa y globalización: la estrategia del colibrí: Una de las dinámicas más profundas y relevantes de cuantas se refieren a la globalización en curso, que tiene en cuenta las diversas modalidades de relación entre las culturas y el papel que los individuos y las empresas más adelantadas pueden interpretar es la *estrategia del colibrí*, es decir, la *polinización creativa* permanente entre culturas, lo que en el mundo de las dinámicas sociales ya representa la regla. >>⁸⁵⁸⁶

Consecuentemente el proyecto de futuro ya no es individual como en el pasado (“el solitario chamán, el yogui en su cueva, ...”) sino que el proyecto deviene transpersonal “evolución colectiva futura” con la participación del “cuatro...”:

<< En el caso de que, a lo largo de nuestra evolución colectiva futura, emerjan los estadios superiores o transpersonales, lo harán en los cuatro cuadrantes (intencional, conductual, cultural y social). Y aunque, a nivel individual tratemos de alcanzar esos estadios superiores, todavía deberemos aguardar a ver las posibles formas que asume esta evolución en el futuro. >>⁸⁵⁸⁷

El proyecto de Wilber integra la *Breve historia de todas las cosas*, con *Una teoría del todo*, que deviene obra en tanto “práctica transformadora integral” de la que necesariamente participa el “ego” y la “naturaleza”:

<< Resumiendo, una práctica transformadora integral debería ejercitar todas las olas básicas del ser humano - física, emocional, mental y espiritual- en los ámbitos del ego, de la cultura y de la naturaleza. Uno es tan omnínivel y omniquadrante como pueda serlo en el estadio real del desarrollo en que se encuentre -o, dicho de otro modo, tan sano como pueda serlo en el estadio en que se halle, sea éste el que fuere (¡un logro, por otra parte, nada

⁸⁵⁸⁴ *Op. cit.* p.34

⁸⁵⁸⁵ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.325

⁸⁵⁸⁶ MORACE Francesco, *La estrategia del colibrí. La globalización y su antídoto*, Editorial Experimenta, Madrid, 2009, p.13

⁸⁵⁸⁷ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.325

desdeñable!)-, y ése es el modo más eficaz de poner en marcha el proceso de transformación que conduce hasta el siguiente estadio. >>⁸⁵⁸⁸

Para el adecuado devenir de proyecto a obra incluso algunos “científicos” (puede que con Nobel, como ya vimos) realizan “prácticas meditativas” como contribución vital al nuevo paradigma, el del “despertar a la Conciencia Unitaria”:

<< Otro punto de convergencia se encuentra en el significado de las prácticas meditativas. Actualmente, debido principalmente al fenómeno de deshumanización y pérdida de valores que enfrenta la comunidad humana de nuestro tiempo, el ser humano vive un especial anhelo por satisfacer las necesidades propias de la dimensión espiritual. (...)

La psicología transpersonal considera la práctica meditativa como un instrumento o técnica que promueve el autoconocimiento, el desapego y el desarrollo de la dimensión espiritual, así como el despertar a la Conciencia Unitaria. >>⁸⁵⁸⁹

El “autoconocimiento” podría ser equiparable a la “verdad” que aflora mediando “el silencio y la soledad” e interesa a la psicología ‘práctica’ sugerida por Vilaseca, que tiene algo de meditativa:

<< No en vano, el silencio y la soledad permiten que aflore nuestra verdad. Basta con que de vez en cuando dediquemos un rato a estar solos, sin ruidos ni distracciones, observando todas aquellas sensaciones que vayan brotando en nuestro interior, por muy molestas y desagradables que sean. Esta incomodidad –a la que solemos etiquetar como “aburrimiento”- pone de manifiesto que no estamos conectados con nuestro corazón. Y en vez de evitar a toda costa entrar en contacto con nuestro malestar, el aprendizaje consiste en armarnos de valentía para traspasar esta cortina de dolor a través de la aceptación. De hecho, solo cuando lo canalizamos de forma consciente y constructiva podemos liberarnos de su presencia. >>⁸⁵⁹⁰

Incluso desde la psicología más popular (suplemento dominical de gran tirada en 2010) se valora la “meditación” (‘artística’ incluso):

<< Para cultivar el amor. 1. LIBRO. El arte de la meditación, de Matthieu Ricard (Urano). Un libro de fácil lectura y muy útil para aquellos que estén interesados en conocer más en profundidad qué es, cómo se practica y cuáles son los beneficios de la meditación. >>⁸⁵⁹¹

La “meditación” también adquiere una dimensión colectiva, multidisciplinar e intercultural, recogida / reflejada por otros autores que también se interesan por el nuevo paradigma integrador:

<< Un reflejo particularmente ilustrativo de este campo arquetípico es el acercamiento entre, por un lado, la ciencia, y, por otro, la religión, la teología y la espiritualidad, visible en multitud de libros y simposios dedicados a estos temas durante los años noventa. Los diálogos entre científicos occidentales y el Dalai

⁸⁵⁸⁸ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.202

⁸⁵⁸⁹ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.136

⁸⁵⁹⁰ VILASECA Borja, *Psicología: claves para amarse a uno mismo*, El País Semanal 1779, 31 octubre 2010, p.29

⁸⁵⁹¹ *Op. cit.* p.30

Lama, de amplia difusión, así como el proyecto de investigación sobre la biología y la neurociencia de la meditación, en cooperación con el Dalai Lama y monjes budistas, que se inició en 1992 (...) >>⁸⁵⁹²

En cierto modo también aparece dotado de cierta identidad multidisciplinar el concepto de “iniciación” ‘meditado’ en la tesis de Aguiriano:

<< La iniciación ha sido ampliamente estudiada por varios campos de la ciencia que van desde la Antropología, Etnología y Sociología, pasando por la Historia de las Religiones y la Filosofía, hasta la Tradición. Los diversos estudios representan, obviamente, opiniones diferentes, que, sin embargo, responden a un único esquema, inalterable, puesto que es el reflejo de un arquetipo. >>⁸⁵⁹³

Diferentes disciplinas pero también diferentes maestros espirituales podrían compartir una actitud meditativa “integral” (“donde lo racional y lo intuitivo pueden, por fin, convivir”), si comprendemos que:

<< (...) el cerebro global relanza la facultad de la reflexión, que no puede ser algo solitario sino que, por el contrario, necesita de una convergencia entre millones de ideas, que uniéndose unas a otras, enfrentándose y chocando, darán lugar a algo diferente: entramos en la fase de conexión ampliada, en la que el globo terráqueo se convierte en un cuerpo integral, activando un cerebro global que desarrolla una inteligencia conectiva y en la que se amplía el radio de acción del colibrí. Estamos en esa fase en la que la polinización llega a ser el centro del desarrollo mental y espiritual, coordinando los dos hemisferios (el izquierdo racional y el derecho creativo) que ponen al individuo avanzado en situación de reflexionar sobre la propia experiencia y de ver reflejadas –como en un juego de espejos– las experiencias propuestas por otras culturas. Estamos en la fase en que Lao Tse, Sócrates, Cristo, Buda, Confucio, Mahoma, Lutero, Alce Negro, todos aquellos Hombres con mayúscula, que han tenido algo que decir, deben hablar al espejo y ser escuchados allí donde lo racional y lo intuitivo pueden, por fin, convivir. >>⁸⁵⁹⁴

De otra manera, Charles Tart en *Psicologías transpersonales* (vol.1, Paidós, Buenos Aires, 1979, pp.14-16) también expresa esta valoración de la “meditación” diciendo:

<< “la juventud de hoy, así como una gran cantidad de personas maduras -científicos incluidos- se vuelven hacia la meditación...” Esta búsqueda no se presenta solamente en personas que han satisfecho, de una u otra manera, sus necesidades básicas, como Maslow lo sostiene, sino también personas con carencias fundamentales que difícilmente logran sobrevivir con dignidad, que viven inquietas, conmovidas, cuestionadas y profundamente interesadas por dar respuesta a sus necesidades de carácter espiritual. >>⁸⁵⁹⁵

Así “la práctica meditativa” estudiada por Garza “promueve” un trascendental “desapego” o des-identificación equiparable a una ‘no-identidad’ (“desidentificación”), una ‘conclusión’ alcanzada desde “la meditación” que Wilber valora como “práctica transformadora integral”:

⁸⁵⁹² TARNAS Richard *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008, p.613

⁸⁵⁹³ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.30

⁸⁵⁹⁴ MORACE Francesco, *La estrategia del colibrí. La globalización y su antídoto*, Editorial Experimenta, Madrid, 2009, p.15

⁸⁵⁹⁵ GONZALEZ GARZA Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005, p.136

<< Lo que las experiencias cumbre -y la meditación- sí pueden hacer es promover la desidentificación de las personas con el estadio en que se hallen y catalizar, de ese modo, el avance hacia el siguiente estadio. Existe una considerable evidencia de que ése es uno de los efectos de la meditación. La investigación realizada en este campo, por ejemplo, ha puesto de relieve que la meditación aumenta el porcentaje de población que se halla en el pensamiento de segundo grado de menos de 2% a un asombroso 38% (véase el capítulo 10 de *El ojo del Espíritu*). Así pues, la meditación constituye un ingrediente, esencial de cualquier práctica auténticamente integral. >>⁸⁵⁹⁶

Curiosamente otra psicología propone cultivar el amor del ‘auténtico’ sí mismo (búsqueda de la identidad) como práctica integradora, ‘casi’ propia de la Vía media propuesta desde hace siglos por el zen:

<< Cuando tomamos el compromiso de amarnos, lo que en verdad estamos asumiendo es la responsabilidad de crear en nuestro interior los resultados de bienestar que antes solíamos delegar en factores externos. Y esto pasa por cuidar nuestro cuerpo y nuestra alimentación. También por encontrar un sano equilibrio entre la actividad, el descanso y la relajación. E incluso por elegir con quien nos relacionamos y a qué nos dedicamos profesionalmente. El síntoma más evidente de que estamos cultivando el amor hacia nosotros mismos es un aumento notable de nuestra energía vital, lo que mejora nuestra salud física y emocional. >>⁸⁵⁹⁷

De la disciplinada (por “práctica meditativa”) des-identificación transpersonal propuesta por Wilber enlazamos sin continuidad con la disciplina del “aprender a desdiseñar” (‘a modo de’ no cultivo / *permacultura* en la disciplina de la naturaleza) de Papanek. Surge así ‘otro’ minimalismo asociado a la naturaleza, que desde siempre ha sentido una circularidad no viciosa (“retornar a los fundamentos”):

<< El diseño, si ha de ser responsable ante la ecología y responsable ante la sociedad, ha de ser revolucionario y radical (ha de retornar a los fundamentos) en el sentido más exacto de la palabra. Debe dedicarse al “principio del esfuerzo mínimo” de la naturaleza, en otras palabras, a un inventario mínimo orientado a una diversidad máxima (por utilizar la excelente expresión de Peter Pearce), o sea, hacer un máximo, sirviéndose de un mínimo. Lo cual significa consumir menos, utilizar las cosas durante más tiempo, reciclar los materiales, y posiblemente, no desperdiciar papel editando libros como este. >>⁸⁵⁹⁸

Si Papanek propone “desdiseñar”, Morace más recientemente y también desde el diseño, aquel relacionado con el “pensamiento y la práctica del proyecto”, parece sintonizar con la naturaleza de la “agricultura del no hacer” (*permacultura*) cuando constatado el fracaso histórico de “la siembra” propone “la práctica de la polinización” siguiendo la fecundativa *estrategia del colibrí*:

<< También los nuevos caminos de la creatividad se están mostrando ahora más afines a la capacidad de relación antropológica del pensamiento y de la práctica del proyecto, dispuestos a transformar la contaminación en visión creativa, utilizando el modelo de polinización permanente que implica y prevé la difusión de una inteligencia estratégica contagiosa, mientras que el modelo más clásico de la siembra

⁸⁵⁹⁶ WILBER Ken, *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003, p.202

⁸⁵⁹⁷ VILASECA Borja, *Psicología: claves para amarse a uno mismo*, El País Semanal 1779, 31 octubre 2010, p.30

⁸⁵⁹⁸ PAPANEK Victor, *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.307

propone la implantación de modelos de desarrollo preestablecidos. El *genius loci* no es compatible con la siembra (ya se intentó en siglos pasados con los regímenes coloniales, lo que condujo a un estrepitoso fracaso) mientras que sí se presta a la práctica de la polinización. >>⁸⁵⁹⁹

“Desdiseñar” tendría su correlato en la concepción del acercamiento a la naturaleza manifestado como “agricultura del no hacer” en un contemporáneo ‘texto sagrado’ que interesa a nuestra tesis hermenéutica. *La Senda Natural del Cultivo. Regreso al cultivo natural. Teoría y Práctica de una Filosofía Verde* (Terapión, Valencia, 1999) ‘d-escrita’ por Masanobu Fukuoka puede verse como texto ‘iniciático’ que, casualmente (en este último capítulo significativamente titulado *Proyecto cuatro*), enumera “cuatro principios”, que preferimos citar (‘re-citar’) desde ‘segundas fuentes’ documentales a modo de ‘escuela de...’ (deriva del yo al nosotros):

<< El Sr. Fukuoka enumera cuatro principios de la ‘agricultura del no hacer’: No labrar ni utilizar otras técnicas de cultivo que perturben los delicados equilibrios del suelo.

No añadir fertilizantes –el suelo mantiene su fertilidad de forma natural en armonía con los ciclos naturales.

No escardar – las plantas nativas son un elemento importante en la construcción del suelo.

No utilizar pesticidas – cuando un cultivo sano crece en suelo sano, las enfermedades y las plagas se mantienen bajo control de forma natural. >>⁸⁶⁰⁰

Por su parte, Morace, buscando el equilibrio entre *La globalización y su antídoto* (el *genius loci*), se interesa por la “identidad cultural” y la “identidad local”:

<< El enfoque defensivo del localismo no sirve para poner en situación de intercambio simbólico paritario la identidad cultural que expresa el lugar. Es decir el *genius loci*, visto desde esa perspectiva limitadora, no se considera un motor dinámico de cambio, inserto en una estrategia de desarrollo. Mientras el intercambio fue mayoritariamente económico la identidad local y la periferia no podían competir a nivel global. Hoy se impone la economía simbólica de lo imaginario, y los verdaderos recursos se expresan, sin embargo, en los lugares. Es importante crear las condiciones culturales necesarias para que esto sea posible, dotando de un valor pleno de conciencia al propio *genius loci*.>>⁸⁶⁰¹

Inspirados por la *estrategia del colibrí* vamos ‘contaminando’ / polinizando (entre lo global y lo local) los referentes y sin hacernos ‘eco’ de la recomendación de Eco sobre las citas (“Fuentes de primera y segunda mano”), ‘re-citamos’ a Tom Robbins en una paradigmática “conclusión de las conclusiones” procedente de la disciplina del diseño (*Experimenta* es una editorial y una revista de diseño) que sorprendentemente parecen tener ciertas resonancias espirituales:

<< La conclusión de las conclusiones debe, no obstante, aclarar la importancia estratégica del presente. Y aquí me va a ayudar Tom Robbins.>>⁸⁶⁰²

⁸⁵⁹⁹ MORACE Francesco, *La estrategia del colibrí. La globalización y su antídoto*, Editorial Experimenta, Madrid, 2009, p.123

⁸⁶⁰⁰ BURNETT Graham, *Permacultura. Una guía para principiantes*, (ISBN 84-611-0200-2) Olba - www.ecohabitar.org, 2007, p.53

⁸⁶⁰¹ MORACE Francesco, *La estrategia del colibrí. La globalización y su antídoto*, Editorial Experimenta, Madrid, 2009, p.123

⁸⁶⁰² *Op. cit.* p.124

Pero antes de ‘recitarlas’ citaremos de nuevo a Eco, que ya citamos en el mismo texto al comienzo de nuestro trabajo:

<< Si quiero estudiar la declaración de independencia de los Estados Unidos, la única fuente de primera mano es el documento auténtico. (...) Se comprende entonces que el concepto de “primera” y “segunda mano” depende del sesgo que se dé a la tesis. Si la tesis se propone discutir las ediciones críticas existentes, hay que recurrir a los originales. Si la tesis pretende discutir el sentido político de la declaración de independencia, con una buena edición crítica tengo más que suficiente. >>⁸⁶⁰³

... en esta forma de citar aparece incluso otra ‘muerte del ego’ que entendemos asociable a la expiración de cierta ‘ortodoxia’ documental, ya dotada de cierto ‘*rigor mortis*’ (o al menos con algo de “neurosis”):

<< De todos modos, no hay que caer en la neurosis de la primera mano. El hecho de que Napoleón murió el 5 de mayo de 1821 es conocido por todos, generalmente, a través de fuentes de segunda mano (libros de historia escritos a partir de otros libros de historia). >>⁸⁶⁰⁴

Finalmente Morace (‘escuela de...’) / Robbins utilizan /‘diseñan’ términos como “el presente” y afirmaciones como “la felicidad y la realización están aquí. Ahora”, que hemos venido citando en relación con la espiritualidad (particularmente en el budismo zen):

<< “Por desgracia, aquel que no consigue encontrar la alegría y la satisfacción en el presente –por mucho que este presente sea algo encajado, vacío, amenazante y poco luminoso- rara vez encontrará gozo y realización en el alba dorada que hay al final de cualquier largo camino. Felicidad y realización se conjugan en presente, incluso en un mundo patológicamente destructivo. La felicidad y la realización están aquí. Ahora. Donde estamos nosotros esta tarde. No nos esperan en lo alto de un arco iris: debemos reconocerlas, invocarlas, insistir en ellas, fabricarlas. Ahora. (...)” >>⁸⁶⁰⁵

También finalmente el “vacío” por “amenazante y poco luminoso” que sea nos acompaña hasta el final de nuestro trabajo. Y sorprendentemente en el mismo contexto que Vilaseca nos aporta unas vitales y trascendentales indicaciones (*Psicología: claves para amarse a uno mismo*), una “nutricionista” (la alimentación es indispensable para la vida) nos ofrece “un indicador luminoso” “al llegar al vacío completo”, que si nos lo tomásemos en serio (¿) desmitificaría la trascendente ‘iluminación’ que venimos citando en nuestra tesis. Al tiempo que finalmente nos permite retomar el tono de la vida ‘real’ (“aquí y ahora”), equiparable a la vuelta al mercado en la oriental historia del *Adiestramiento del búfalo* en diez etapas (*El camino del despertar*, Despeux):

<< INDICADOR VISUAL DE VACIO. ¿Cómo se sabe que se ha alcanzado el vacío total? En el caso de que envases un recipiente de darás cuenta que se ha alcanzado el vacío total cuando el indicador de Vacío se hunde por completo en la tapa. En el caso de las bolsas, verás que durante el proceso de vacío, se va

⁸⁶⁰³ ECO Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona, 1983, p.76

⁸⁶⁰⁴ *Op. cit.* p.77

⁸⁶⁰⁵ MORACE Francesco, *La estrategia del colibrí. La globalización y su antídoto*, Editorial Experimenta, Madrid, 2009, p.124

extrayendo el oxígeno hasta quedar eliminado por completo. Además, las envasadoras de Alfa ® disponen de un indicador luminoso que cambia de color al llegar al vacío completo del envase. (...) Si tienes cualquier consulta o duda sobre la conservación al vacío en el hogar, entra en www.conservaconalfa.es. >>⁸⁶⁰⁶

Desde otra perspectiva la citada tesis medieval manifiesta la importancia de un devenir hacia una “consciencia responsable”:

<< De poco sirve el movimiento cuando no está sabiamente dirigido por una voluntad clara y por una consciencia responsable. La agitación sólo puede acrecentar la locura, la sin-razón; puede incluso ser atentado contra lo divino y así lo consideraba Pascal para quien el mayor pecado del hombre era salir de su propia habitación. >>⁸⁶⁰⁷

Además esta ‘terminación’ / “iniciación” aporta como Pereg (con el francés como común denominador) unas *instrucciones de uso para la vida*, una preparación “para una vida responsable” abierta incluso a “la comprensión de los valores espirituales”:

<< La iniciación: (...) para que la metamorfosis ontológica se lleve a cabo es necesario que el candidato afronte y supere las ‘pruebas iniciáticas’ que van parejas a la instrucción y, por consiguiente, relación con lo ‘comprendido’ en el proceso. Las pruebas son situaciones de mayor o menor dificultad pero siempre de valor simbólico, destinadas a afinar la conciencia y la sensibilidad del candidato y a abrirle a la comprensión de los valores espirituales. En cierto modo las pruebas son una enseñanza preliminar que se ofrece al novicio a fin de prepararle para una vida responsable y de purificarle para el acceso al mundo del espíritu. >>⁸⁶⁰⁸

“Plena consciencia” (añadiríamos que meditativa / “tan sólo observarla”, aunque aquí no citan el ‘dejar pasar sin apegos’ propio del *za-zen*) es también lo que proponen Morace / Robbins en la frontera ‘final’ de nuestro trabajo (incluso entre milenios: *Frontiere*, 2001), interesándose también por “la vida”, que la entienden como un “juego” (suponemos que por el contexto, incluso un juego de diseño):

<< “(...) El truco es no desesperarse por la crisis global ni ser indiferente a ella, ni huir de la patología global ni rendirse a ella, sino tan sólo observarla, con plena consciencia, haciendo lo que podamos para mejorar las cosas, y entre tanto pensar que en las condiciones que sea, la vida es un juego, y el único pecado es jugar esa partida sin entusiasmo, devoción y vivacidad.” Tom Robbins, *Frontiere*, 2001. >>⁸⁶⁰⁹

Estamos llegando a un paradójico principio-final desde el natural “principio” de eficacia ‘menos / más’, como parte de unas conclusiones para deconstruir integralmente (en cierto sentido ‘como’ en los fractales), para “sobrevivir...” o lo que es lo mismo, unas “amplias visiones de conjunto” para la ‘no-conclusión’ vital:

⁸⁶⁰⁶ DIAZ DE MENDIGUREN, Amaia / ALFA - IMAGINARIUM, *Conservación al vacío en el hogar*, El País Semanal 1779, 31 octubre 2010, p.29

⁸⁶⁰⁷ AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, ... p.2

⁸⁶⁰⁸ *Op. cit.* p.33

⁸⁶⁰⁹ MORACE Francesco, *La estrategia del colibrí. La globalización y su antídoto*, ... p.124

<< Las ideas, las amplias visiones de conjunto, no especializadas e interactivas, de un equipo (...) que el diseñador puede traer al mundo, deben ahora aunarse con un sentimiento de responsabilidad. Existen muchos campos en los que el diseñador tiene que aprender a “desdiseñar”. Puede que de esta manera estemos aún a tiempo de “sobrevivir mediante el diseño”. >>⁸⁶¹⁰

Así nuestro ‘no-final’ de tesis deviene fractal (“ESPACIO-TIEMPO FRACTAL”) o fragmento (necesariamente plural) que contiene la totalidad, ‘a modo de’ envolvente y evolutiva espiral (doble incluso) del ADN con todo su potencial combinatorio para la *nueva era* (en una tesis gestada en la frontera del cambio de milenio):

<< 4. ESPACIO-TIEMPO ORGÁNICO Y ESPACIO-TIEMPO FRACTAL: El espacio-tiempo orgánico está vinculado a la actividad (...) esta actividad es fundamentalmente antientrópica, debido a su tendencia a la coherencia. Por tanto, el organismo es una estructura espacial-temporal coherente que da lugar a interconectividades no locales. ¿Cómo es la naturaleza de esta estructura?

Existen diversas tendencias, evidenciadas recientemente, que convergen en un nuevo cuadro de la "textura de la realidad" (...) y que sugieren que el *espacio-tiempo orgánico* tiene una estructura y que esta estructura es fractal. Uno de los descubrimientos más excitantes de los últimos años, que ha propiciado el surgimiento de una ciencia de la complejidad, demuestra que los procesos naturales y las estructuras naturales tienen dimensiones fractales. >>⁸⁶¹¹

Recordamos que significativamente este texto aparece con-textualizado en una publicación arquitectónica oficial que no obstante es de vanguardia (orientada hacia el futuro) denominada *Spirals*. Complementariamente recordamos que en el *viaje iniciático* (orientado hacia el pasado / intemporal) de la tesis de Aguiriano también media la “espiral”. Configuración simbólica que finalmente trasciende el círculo vicioso (una de las constantes de nuestro trabajo, junto con el devenir, la paradoja y otras) que de estar ensimismado y mediando una comprensión ontológica, aparece proyectivamente “abierto a todas las posibilidades del ser”, que ha muerto (identidad egótica) y renacido (luminosamente), por lo que “la nada” ya no le aterroriza:

<< Esquema iniciático: 0.3.1.3.- **Etapa final** que concluye el periplo. Esta etapa contiene un retorno al punto de partida, y aunque aparentemente circular, nunca es cerrado sobre sí mismo sino abierto a todas las posibilidades del ser, a todas las reactualizaciones ontológicas. Es decir es un movimiento en ‘espiral’. El ser antiguo que ha muerto, que se ha disuelto en las tinieblas de la noche, en lo profundo de la matriz telúrica, y que ha sufrido en su cuerpo todo el terror de la nada, se encuentra ahora con fuerzas renovadas que le preparan para su nueva existencia. >>⁸⁶¹²

Desde *La nueva era del organicismo* la “naturaleza” forma parte integral del nuevo proyecto de futuro ‘unitario / fractal’, que significativamente recupera (casi un siglo

⁸⁶¹⁰ PAPANNEK Victor, *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1977, p.307

⁸⁶¹¹ MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.154

⁸⁶¹² AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1990, p.49

después) “el principio de la relatividad”, desde una última interpretación (‘hermenéutica’):

<< Esto quiere decir que tienen dimensiones entre la primera, la segunda y la tercera dimensión a las cuales estamos habituados. Los fractales capturan un nuevo tipo de orden caracterizado por la semisimilitud, la similitud entre la parte y la totalidad en muchas escalas diferentes. Los copos de nieve, las nubes, los helechos, las líneas de costa, las formas ramificadas de los vasos sanguíneos, o bien el "citoesqueleto" que hay en el interior de cada célula, todos ellos son ejemplos de estructuras fractales. De la misma manera, los procesos naturales, desde las pautas del clima hasta los latidos del corazón o la actividad eléctrica del cerebro, muestran la "dinámica caótica" (...) Si el espacio-tiempo se genera efectivamente por medio de procesos como los que he propuesto aquí, tendría que presentar también dimensiones fractales o, dicho con más precisión, dimensiones multifractales. Ésta es la base de la "diferenciación espacial-temporal" de los organismos dinámicos (...) comienza a describir una nueva aproximación que generaliza el principio de la relatividad de Einstein (...) Esto permite a los físicos recuperar la mecánica cuántica como la mecánica de un espacio-tiempo fractal. >>⁸⁶¹³

El tiempo fracturado entre 2010 y 2011 acoge un nuevo / viejo proyecto (¿obra?) silencioso y vacío:

<< Las redes sociales quieren mostrar su musculatura. Un grupo de internautas británicos se ha propuesto colocar una grabación de una pieza del compositor John Cage (...) como disco de las Navidades de 2010. La provocación reside en que se trata de la más legendaria creación de Cage, 4'33", aparentemente, cuatro minutos y 33 segundos de silencio.

La iniciativa parte de Facebook y viene firmada por Cage Against The Machine. El nombre no es gratuito: se pretende repetir el éxito de 2009, cuando unos descontentos colocaron como número uno el airado *Killing in the name*, añejo tema del grupo californiano Rage Against the Machine. Era la continuación de una campaña anual de sabotaje que se inició en 2008, cuando algunos melómanos se alzaron contra el previsible disco de las Navidades, el *Hallelujah* de Alexandra Burke, ganadora del concurso The X Factor; en aquella ocasión, apoyaron la versión original de Leonard Cohen, y casi lograron su objetivo. >>

... silencioso y vacío, ... naturalmente cuestionado por la vida (meditativa, incluso):

<< 4'33" es una de las piezas más celebradas de la vanguardia contemporánea. Concebida por John Cage, en realidad es un reto a nuestra capacidad de percepción del entorno y demuestra la imposibilidad del silencio: los ruidos de los músicos, el público, el recinto y el exterior se convierten en la materia sonora durante 273 segundos. Incluso en el estudio de grabación más aséptico, se cuelan los leves zumbidos de la iluminación junto con los sonidos naturales de los intérpretes.

La inspiración de John Cage (1912-1992) vino de su encierro en una cámara de aislamiento en la Universidad de Harvard [vivencia ‘re-creada’ por Cage en 1991, en foto adjunta a este artículo]. Comprobó que, aparte de la respiración, escuchaba un sonido grave y otro agudo, que luego identificó como procedentes de su sistema nervioso y su corriente sanguínea. (...) >>⁸⁶¹⁴

‘Un’ impersonal y paradójico final (...2110 // inicio => // 00: *INTRODUCCION...*/ un’Y’dos por el índice-paréntesis) sin punto (‘final’) y con ‘v’acío (a escribir con mayúsculas):

<< Un breve resumen: No existe ningún punto final, no existe fundamento ni lugar alguno en el que reposar sino tan sólo la incesante gracia de la Vacuidad >>⁸⁶¹⁵

⁸⁶¹³ MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.154

⁸⁶¹⁴ MANRIQUE Diego A. *El silencio invade las listas. 4'33" de John Cage, quiere ser el disco de las Navidades*, El País 4 diciembre 2010, p.47

⁸⁶¹⁵ WILBER Ken, *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003, p.326

03 BIBLIOGRAFIA CITADA:

(1553 entradas: 881 + 35 tesis + 67 cat. + 570 art.)

Los textos incluidos en esta bibliografía, todos ellos citados en este trabajo, constituyen las *ilustraciones* de una tesis sin imágenes.

Hemos optado por citar mayoritariamente en castellano y ocasionalmente en francés, utilizando para los textos en otras lenguas las traducciones de especialistas.

Se ha dedicado un apartado especial (**Tesis afines**) que rinde homenaje y revitaliza algunas tesis, frecuentemente olvidadas o casi inaccesibles.

Los **Catálogos** de Arte conforman la bibliografía especializada por excelencia, los **Artículos de prensa y publicaciones no especializadas** son la conexión vital y el devenir temporal / conceptual del *zeitgeist*.

- AA.VV. *Acercarse a Oteiza*, Txertoa, San Sebastián, 2004.
- AA.VV. *Alvaro Siza, Profesión poética*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- AA.VV. *Aprendiendo de las Vegas - El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- AA.VV. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999.
- AA.V.V. *Cobijo*, H. Blume, Madrid, 1979.
- AA.VV. (WILBER Ken, ed.) *Cuestiones cuánticas - Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Kairós, Barcelona, 1988.
- AA.VV. *Diccionario de la Lengua Española - Real Academia Española*, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- AA.VV. *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino*, Biblograf /Spes y Vox, Barcelona, 1964.
- AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001.
- AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984.
- AA.V.V. *Guía de la Edificación Sostenible - Calidad Energética y Mediambiental en Edificación*, Idae - Ministerio de Fomento - Institut Cerdá, Madrid, 1999.
- AA.VV. *Historia general de las ciencias*, Orbis, Barcelona, 1988.
- AA.VV. *La arquitectura como símbolo de poder*, Tusquets, Barcelona, 1975.
- AA.VV. *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004.
- AA.VV. *Luz y visión*, Time-Life internacional, Hamburgo, 1969.
- AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000.
- AA.VV. *Proyecto y vivienda - El diseño de los espacios para el hombre*, Eunsa, Pamplona, 1996.
- AA.VV. *Referencias básicas sobre el Oulipo*, en ALTARRIBA Antonio, *Sobre literatura potencial*, UPV, Vitoria 1987, p.161
- AA.VV. *¿Sostenible? - Tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios*, Icaria - Universitat Politècnica de Catalunya (ed.), Barcelona, 1997.
- AA.VV. *Tadao Ando - Architectural Monographs 14*, Academy Editions / St. Martin's Pres, London, 1990.

- **ABALOS Iñaki**, *Atlas pintoresco. Vol.1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
= *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

- ABALOS Iñaki - HERREROS Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992.

- ABBAGNANO N. - VISALBERGHI A. *Historia de la pedagogía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

- ABBOUTT MILLER J. *Escuela elemental* en LUPTON Ellen – ABBOUTT MILLER J. (eds.) *El ABC de triángulo, cuadrado, círculo: la Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.10

- ABET Monserrat, *La música del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1974.

- ACKERMAN Larry, *Un viaje a tu identidad*, Martínez Roca, Madrid, 2007.

- ADAMS Steward, *Constructividad*, Ceac, Barcelona, 1990.
- ADES Dawn, *Dadá y surrealismo en STANGOS Nikos, Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1994, p.109
- AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
= *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- ALBIERO Roberta, *El código genético del proyecto. Ideación, técnica y obstinación*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.13
- ALCIATO y SEBASTIAN Santiago (ed.), *Emblemas*, Akal, Madrid, 1993.
- ALEXANDER Christopher. - ISHIKAWA S. - SILVERSTEIN M. ET ALT. *A pattern lenguaje / Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- ALEXANDER Christopher, *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
= *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1986.
= *Urbanismo y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- ALFIERI Fiorenzo, *Introducción en MOVIMIENTO DI COOPERAZIONE EDUCATIVA, A la escuela con el cuerpo*, Reforma de la escuela, Barcelona, 1979.
- ALLEN H. – HITCHCOCK HR. – LEVINE N. – ROWE C. – SCULLY V. *Frank Lloyd Wright*, Stylos, Barcelona, 1990
- ALLEN Pat B. *Arte-Terapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*, Gaia, Madrid, 2003.
- ALLEN Woody, *Zelig*, Tusquets, Barcelona, 2004.
- ALONSO J. Felipe, *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Espasa, Madrid, 2000.
- ALSINA Claudi - TRILLAS Enric, *Lecciones de Algebra y Geometría*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- ALTARRIBA Antonio, *Sobre literatura potencial*, UPV, Vitoria 1987.
- ALVAREZ Soledad, *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, Nerea, San Sebastián, 2003.
- ANAND GAUR Niketan, *Vastu. El arte de la geomancia india*, Kairós, Barcelona, 2004.
- ANDERSON Stig L. *Ética*, en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.73
- ANDO Tadao, *Desde una autoconfiada arquitectura moderna hacia la universalidad* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.138
= *Introducción* en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.86
- ANDRES ORDAX Salvador, *San Juan de Ortega. Santuario del Camino Jacobeo*, Edilesa, León, 1995.
- ‘ANONIMO’, *Conversaciones con Heizer, Oppenheim i Smithson* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.43
- ‘ANONIMO’ - PALACIOS Jesús (present.), GATON Enrique - HWANG Imelda (trad.), *Cuentos maravillosos de la antigua China*, Oberon - Anaya, Madrid, 2005.
- ANTOLIN Mariano - EMBID Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974.
- APARICI R. - GARCIA MATILLA M. - VALDIVIA M. *La imagen*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992.
- APPIAH Kwame Anthony, *La ética de la identidad*, Katz, Buenos Aires, 2007.

- ARAUJO Ignacio, *El proyecto arquitectónico como tesis doctoral*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, Pamplona, 1988.
= *La forma arquitectónica*, Eunsa - Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976.
- ARCE Y CACHO Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997.
- ARGAN Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres, Valencia, 1977.
- ARGAN Giulio Carlo et al., *El pasado en el presente*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- ARGULLOL Rafael *De la Quinta del Sordo a la Capilla Octogonal*, en Catálogo *Mark Rothko*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000, p.182
- ARGULLOL Rafael - MISHRA Vidya Nivas, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, Siruela, Madrid, 2004.
- ARIZA Javier, *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Cuenca, 2003.
- ARIZMENDI Luís, *Albert Speer, arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*, Eunsa, Pamplona, 1978.
- ARMESTO Antonio, *Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965. La refundación del universo doméstico como propósito experimental.* en 2G nº17 *Marcel Breuer*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.5
- ARMIÑO Mauro, *Prólogo en DIDEROT Denis, Paradoja sobre el comediante. Carta a dos actrices*, Valdemar, Madrid, 2003.
- ARNAIZ Ana, ELORRIAGA Javier, LAKA Xavier, MORENO Javier, *La colina vacía. Jorge Oteiza – Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956 – 1964*, Ehu Press / Universidad del País Vasco, Bilbao, 2008.
- ARNALDO Javier, *Introducción en GOETHE J.W.V Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, 1999, p.30
- ARNAU Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados: 1. Vitruvio*, Tebar Flores, Madrid, 1987.
= *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000.
- ARNAU Juan, *Introducción en NAGARJUNA, Abandono de la discusión*, Siruela, Madrid, 2006.
- ARNHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. -Nueva Versión*, Alianza Editorial, Madrid 2001.
- ARRIZABALAGA Alicia - WAGMAN Daniel, *Vivir mejor con menos*, Aguilar, Madrid, 1997.
- ARROYO Eduardo, *European 5 – Proceso de hibridación 001*, en *El Croquis, In progress 1999-2002: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. Nº 96-97 + 106-107*, p.148
- ASENSIO Francisco - BERCEDO Ivan, *Espacios Luminosos - Decoración*, Arco-RotoVisión, East Sussex, England, 1997.
- AUBRAL François, *Los filósofos*, Acento, Madrid, 1993.
- AUGE Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003.
= *Ficciones de fin de siglo*, Gedisa, Barcelona, 2001.
= *Los no lugares - Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- AUMONT Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001.
- AUPING Michael, *Tadao Ando. Conversaciones con Michael Auping*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

- AURELIO Marco, *Meditaciones*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2004.
- AZARA Pedro, *Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el arte occidental*, en Catálogo *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004, p.144
= *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- AZCARATE RISTORI José M^a, PEREZ SANCHEZ Alfonso E., RAMIREZ DOMINGUEZ, Juan A., *Historia del arte*, Anaya, Madrid, 1983.
- AZNAR Sagrario, *El arte de acción*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2000.

- **BAAL-TESHUVA Jacob**, *Alexander Calder 1898-1976*, Taschen, Colonia – Madrid, 2003.
- BADIOLA Txomin, *Catálogo cap.2: hiperboloides y condensadores de luz*, en Catálogo *Oteiza Mito y Modernidad*, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.125
- BALTANAS José, *Diseño e historia. Invariantes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
= *Le Corbusier, promenades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- BALLO Jordi, *Subiendo y bajando (las escaleras del cine)* en TUSQUETS Oscar (dir.) *Réquiem por la escalera*, RqueR, Barcelona, 2004, p.45
- BAN Shigeru, *Shigeru Ban*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- BARAÑANO, Kosme María de, *Criterios sobre la Historia del Arte*, Rekalde, Bilbao, 1993.
= *Chillida en San Sebastián*, en Catálogo *Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992, p.28
= *El peso de la luz*, en TORRES Ana M^a Catálogo *James Turrell*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004, p.39
= *Integrando arte y naturaleza*, en BARAÑANO Kosme de, - FERNANDEZ ORDOÑEZ Lorenzo, *Montaña Tindaya - Eduardo Chillida*, Gobierno de Canarias, 1996.
- BARBER Llorenc, *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985.
- BARBERO Manuel, *De la emulsión al pixel. La nueva definición de la imagen en el siglo XX*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002.
- BARIDON Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Antigüedad. Extremo Oriente*, Abada, Madrid, 2004.
- BARKER Alan, *30 minutos ... Para Hacer Brainstorming y generar ideas geniales*, Granica, Barcelona, 1998.
- BATCHELOR David, *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001.
= *Minimalismo*, Encuentro, 1999.
- BATTCKOCK Gregory (Ed.) *La idea como arte - Documentos sobre arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- BATTISTI Eugenio, *El Quattrocento* en HUYGUE René (dir.) *El arte y el hombre v.2*, Planeta, Barcelona, 1974, p.383
- BAUDIN Katia – GRENIER Catherine, *Biographie* en Catálogo *Robert Morris*, Centre Georges Pompidou, París, 1995, portada
- BEARDSLEY Monroe - HOSPERS John, *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1997.

- BERGGRUEN Olivier, *La disolución del ritual en el vacío*, en Catálogo Yves Klein, Guggenheim, Bilbao, 2005, p.109
- BEINFELD Harriet - KORNGOLD Efrem, *Entre el cielo y la tierra. Los cinco elementos en la medicina china*, Los Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1999.
- BELOSILLO Javier, *Prólogo*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.7
- BELTRAN ANGLADA Vicente, *Estructuración dévica de las formas*, Eyra, Madrid, 1982.
- BENTON Tim - MILLIKIN Sandra, *El movimiento Arts and Crafts*, Adir, Madrid, 1982.
- BENTON Tim - BENTON Charlotte - SHARP Dennis, *Las Raíces el Expresionismo*, Adir, Madrid, 1983.
- BERENGUER Xabier, *Imágenes de ordenador (La Rita electrónica)*, en Catálogo *Cultura y Nuevas Tecnologías*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p.64
- BESANT Annie, *La evolución de la vida y de la forma*, Humanitas, Barcelona, 2001.
- BESANT Annie - LEADBEATER C.W. *Formas del Pensamiento. Los colores y las formas de nuestros sentimientos*, Humanitas, Barcelona, 1992.
- BERGGRUEN Olivier, *La disolución del ritual en el vacío*, en Catálogo Yves Klein, Guggenheim, Bilbao, 2005, p.114
- BERTHIER François, *El jardín zen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- BERZANO Luigi, *New Age*, Acento, Madrid, 2001.
- BEST Gordon, *Método e intención en el diseño arquitectónico*, en BROADBENT G. y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
- BILLETTER Jean François, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Siruela, Madrid, 2003.
- BLACK Alexandra, *La casa japonesa. - Arquitectura e interiores*, Cartago - Gustavo Gili, Palma de Mallorca, 2000.
- BLANCO Luís, *Técnica y aplicación de los organigramas*, OM Presidencia del Gobierno, Madrid, 1975.
- BLANCO CHIVITE Manuel (Selección-redacción textos), *Centro de Interpretación del Misticismo*, Avila, 2004.
- BLASE CHRISTOPH en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.278
- BLAVATSKY H.P. *La clave de la teosofía*, Editorial Teosófica, Barcelona, 1991.
- BLAZQUEZ Jimena (Dir.) *Arte y naturaleza - Montenmedio Arte Contemporáneo*, Ed. Fundación NMAC, Vejer (Cádiz), 2001.
= *Vivencias en el espacio natural, pensamiento y creación*, en BLAZQUEZ Jimena (Dir.) *Arte y naturaleza - Montenmedio Arte Contemporáneo*, Ed. Fundación NMAC, Vejer (Cádiz), 2001, p.21
- BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W. *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982.
- BOBAY Michael, KALTENBACH Laurent, SMEDT Evelyn de, *Zen: Práctica y enseñanza, historia y tradición, civilización y perspectivas*, Kairós, Barcelona, 1999.
- BOCKEMÜHL Michael, *J.M.W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y del color*, Taschen, Madrid, 2004.
- BOHIGAS Oriol, *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Electa, Barcelona, 2004.

- BOHM David y PEAT David, *Ciencia, orden y creatividad - Las raíces creativas de la ciencia y la vida*, Kairós, Barcelona, 1998.
- BOIS Yve-Alain, *Paseo pintoresco en torno a Clara-Clara*, en Richard Serra, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992.
- BOIX Sara, *La enseñanza de los árboles*, El Barquero, Olañeta, Palma de Mallorca, 2003.
- BONET Pedro, *Ornitofonías*, catálogo Eva Loot, *La lengua de los pájaros*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p. p.113
- BONSIPE Gui, *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Infinito, Buenos Aires, 1999.
= *Teoría y práctica del diseño industrial -Elementos para una manualística crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- BOOTH Waine, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1989.
- BORSICH Wolfgang, *Lanzarote & César Manrique. 7 Monumentos*, Yaiza, Lanzarote, 2001.
- BORRAS María Luisa, *Obras expuestas en Catálogo Arte Madi*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1997, p. 164
- BOVA Ben, *Historia de la luz*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
- BRAVO I FARRE Lluís - GARCIA NAVAS José, *L' ensenyament de l'arquitectura*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1980.
- BRETT Guy, *El siglo de la cinestesia*, en p.61 Catálogo *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000.
- BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
= *Notas sobre la metodología del diseño*, en BROADBENT Geoffrey y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.405
- BROWN David, *El mundo según Groucho Marx. De la nada a la más extrema pobreza*, Robinbook, Barcelona, 2004.
- BRUCHAC Joseph (antología de) *La sabiduría del indio americano*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2001.
- BRYSON Bill, *Una breve historia de casi todo*, RBA, Barcelona, 2004.
- BUCHLOH Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005.
- BUENO Mariano, *El gran libro de la casa sana*, Martínez Roca, Barcelona, 1992.
= *El huerto familiar ecológico*, Integral – RBA, Barcelona, 2006.
- BURCKHARDT Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Lidiun, Buenos Aires, 1982.
- BÜRDEK Bernhard, *Diseño - Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- BUREN Daniel, *Au sujet de ... -Entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, Paris, 1998.
- BUREN Daniel - SANCHEZ Marc (entrevistador), *Arguments Topiques -Exposition du 17 mai au 29 septembre 1991 - Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux.*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Burdeos, 1991.
- BURNETT Graham, *Permacultura. Una guía para principiantes*, (ISBN 84-611-0200-2) Olba - www.ecohabitar.org, 2007.

- BUTTERFIELD Jan, *The art of light + espace*, Abbeville Press, Nueva York, 1993.
- BUZAN Tony & Barry, *El libro de los mapas mentales*, Urano, Barcelona, 1996.
- **CABAÑAS Pilar**, *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Electa, Madrid, 2000.
- CABEZAS Lino, *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.131
= *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.114
- CAGE John, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia, 1999.
= *Silencio*, Ardora, Madrid, 2002.
- CALDUCH Juan, *99 ADIS. Diccionario de Arquitectos Desconocidos, Ignorados y Silenciados*, Papeles de Arquitectura, Alicante, 2003.
- CALVERA Anna, (ed.) *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- CALVINO Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1998.
= *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989-98.
- CALVO POYATO Carmen, [Ministra de Cultura], *Presentación en Catálogo Kinsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.13
- CALVO TEIXEIRA Luís, *Exposiciones Universales*, Labor, Barcelona, 1992.
- CALLIAS BEY Par Martine, *Une châsse de lumière*, Dossiers d'Archeologie n°24, Editions Faton, Quétigny Cedex, juin 2001.
- CANO CUENCA Germán, *Deísmo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.133
= *Psicoanálisis*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.712
- CANOGAR Daniel, *Arquitecturas espectrales*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.78
- CAPEL Horacio, *Clarence J. Glacken (1909-1989)* en GLACKEN Clarence J. *Huellas en la playa de Rodas - Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.
- CAPITEL Antón, *Alvar Aalto. Proyecto y método*, Akal, Madrid, 1999.
= *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais, Sevilla, 2004.
- CAPRA Fritjof, *El giro decisivo: una visión de la realidad*, en AA.VV. *Ecofilosofías. Diseñando nuevas formas de vida*, Integral, Barcelona, 1984, p.40
= *El tao de la física - Una exploración de los paralelos entre la física moderna y el misticismo oriental*, Luís Cárcamo, Madrid, 1984.
= *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- CARERI Francesco, *Walkscapes -El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, México, 2002.
- CARVAJAL Javier, *Curso abierto - Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1997.
- CASALS BALAGUE Albert, *La Arquitectura: Otro Arte Enfermo. Etiología del mal y sus antídotos*, Abecedario, Badajoz, 2005.

- CASAS José de las, *Lenguaje en MATIA Paris* (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.137
- CASTAÑARES Wenceslao - GONZALEZ QUIROS José Luís, *Diccionario de citas*, Noesis, Madrid, 2002.
- CASTILLEJO Daniel, *Pensar, recordar* en Catálogo *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo*, Artium, Vitoria, 2005, p.49
- CASTRO FLOREZ Fernando, *La estética española en el siglo XX*, en GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999, p.241
- CATALAN Carlos, *Oteiza: El Genio Indomeñable*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000.
- CEJKA Jan, *Tendencias de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, México, 1995.
- CELANT Germano, *Biografía*, en Catálogo *Piero Manzoni*, Arnoldo Mondadori Arte - Fundación "la Caixa", Madrid, 1991, p.230
= *Panza di Biùmo. Una colección ideal*, en Catálogo *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.28
- CIORRA Pippo, *Peter Eisenman - Obras y proyectos*, Electa, 1994, Madrid.
- CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1982.
- CLADDERS Johannes, *Gerhard Richter - Graue Bilder*, Exposición en el Städtisches Museum Mönchengladbach, 1975, en Catálogo *Gerhard Richter, una colección privada*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004, p.61
- CLEMENTE José Luís, *La original alquimia de James Brown* en Catálogo *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p.40
- COHEN Martín, *101 dilemas éticos*, Alianza, Madrid, 2005.
- COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- COLE Alison, *Perspectiva*, Blume, Barcelona, 1993.
- COLON LLAMAS Luís Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.
- COLL José Luís, *El diccionario de Coll*, Planeta, Barcelona, 1975.
= *Diccionario de Coll del siglo XXI*, Planeta, Barcelona, 2000.
- COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006.
- COLLYMORE Peter, *Ralph Erskine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- COMBE Jacques, *El clasicismo francés y su prolongación*, en HUYGUE René, *El arte y el hombre (v.III)*, Planeta, Barcelona, 1974, p.108
- CONAN Michael, *Palimpsesto* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.145
- CONDE Yago, *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000.
- CONNOR Steven, *Cultura postmoderna - Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996.

- CONSALEZ Lorenzo, *Maquetas - La representación del espacio en el proyecto arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- COOMARASWAMY Ananda K. *El Tiro con Arco. Simbolismo y Metafísica*, Obelisco, Barcelona, 1996.
= *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 2006.
= *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997.
= *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001.
- COPENHAVER Brian P. (ed.) *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Siruela, Madrid, 2000.
- CORA Bruno, *Ettore Spalletti: Inclinaciones y tangencias del color*, en *Catálogo Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.63
- CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid, 2000.
- CORNER James, *Proceso en COLAFRANCESCHI Daniela, Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.157
- CORTES José Miguel G., *Paseos entre el amor y la muerte. La ficción del YO o una lectura nómada del cuerpo* en MADERUELO Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p.154
- COSTA Joan, *Imagen Global*, Ceac, Barcelona, 1989.
= *Un tratado de diseño industrial*, en - QUARANTE Danielle. *Diseño Industrial 1: Elementos introductorios*, Ceac, Barcelona, 1992.
- CRESPO DIAZ Ana, *El zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997.
- CRIMP Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005.
- CRUZ SANCHEZ Pedro A. *Daniel Buren*, Nerea, San Sebastián, 2006.
- CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003.
- CUTULO Giovanni, *Lujo y diseño*, Santa & Cole, Barcelona, 2005
- **CHAVARRIA Javier**, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002.
- CHAVES Norberto, *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención en el hábitat humano*, Paidós, Barcelona, 2005.
= *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
= *La imagen corporativa.- Teoría y metodología de la identificación institucional*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- CHENG Anne, *Historia del pensamiento chino*, Bellaterra, Barcelona, 2002.
- CHERMAYEFF Serge - ALEXANDER Christopher, *Comunidad y privacidad. Hacia una nueva arquitectura humanista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975.
- CHILLIDA Susana (ed.) *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Destino, Barcelona, 2003.
- **DA VINCI Leonardo**, *Aforismos*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
= *Tratado de la pintura*, Losada, Buenos Aires, 2004.
- DACOSTA Joaquin (Jefe de Redacción), *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Gredos, Madrid, 2008.

- DAISHI Yoka – DESHIMARU Taisen (Trad. y comentarios) *El canto del inmediato satori*, Kairós, Barcelona, 2001.
- DAMISCH Hubert, *El origen de la perspectiva*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- DAUCHER Hans, *Visión artística y visión racionalizada*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- DAUMAL Francesc, *Arquitectura acústica. Poética y diseño*, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2002.
- DAVIDSON John, *Más allá de las pirámides: Las energías sutiles*, Martínez Roca, Barcelona, 1988.
- DAVIS Erik, *Luz de milenio* en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional Nº4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.247
- DAVIS Tony, *Escenógrafos - Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2002.
- DAZA Ricardo, *Buscando a Mies*, Actar, Barcelona, 2000.
- DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002.
= *Teoría de la deriva*, revista Internacional Situacionista 2, Diciembre 1958, *Internacional Situacionista (vol.1). Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, Literatura Gris, Madrid, 2001.
- DEFEZ Antoni, *Memoria, identidad y nación*, en FAERNA Angle Manuel y TORREVEJANO Mercedes (eds.lits) *Identidad, individuo e historia*, Pre-textos, Valencia, 2003, p.287
- DELGADO Manuel, *La no-ciudad como ciudad absoluta* en AA.VV., *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.123
- DELEUZE Gilles, *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.
- DELEUZE Gilles - GUATTARI Félix, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2003 (1ª ed. 1977)
- DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986.
= *Guía práctica Llewellyn para la visualización creativa*, Luís Cárcamo, Madrid, 1981.
- DENT Roger N. *Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975.
- DERRIDA Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1999.
- DESHIMARU Taisen, *El anillo de la vía*, Ibis, Hospitalet, Barcelona, 1992.
= *La Pratique du Zen*, Albin Michel, París, 1981.
- DESPEUX Catherine, *El camino del despertar*, Ibis, Hospitalet (Barcelona), 1991.
- DIDEROT Denis, *Paradoja sobre el comediante. Carta a dos actrices*, Valdemar, Madrid, 2003.
= *Sobre la interpretación de la naturaleza*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- DIEZ Fernando, *En busca de los límites. Un viaje hacia el conocimiento y la felicidad*, MR ediciones - Planeta, Madrid, 2005.
- DOLLENS Dennis, *De lo digital a lo analógico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- DOLS José A. *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973.
- DOÑATE Luís, *Los años sesenta. Una imaginación distinta*, AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.193
- D'ORS Víctor, *Automática y creatividad*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1973.

- DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- DUCHTING Hajo, *Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Taschen, Colonia-Madrid, 1999.
- DURING Elie, *Du projet au prototype (ou comment éviter d'en faire une oeuvre?)*, Catálogo *Panorama 3. Salon du prototype*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2002, p.36
- DUROZOI G. *Diccionario de arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 1997.
- DYAZ A. - ARAGONESES J. *Arte, placer y tecnología*, Anaya Multimedia, Madrid, 1995.
- DYCHTWARD Ken, *Comentarios a la teoría holográfica. Reflexiones sobre el paradigma holográfico*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.151
- DZIEMIDOK Bohdan, W. *Tatarkiewicz y su estética (1886-1980)*, en prólogo a TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p.14
- DZIEWIOW Yilmaz en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999, p.250

- **EASTMAN CH.A.** (Ohiyesa), *El alma del indio*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2002.
- ECKHART Maestro, *El fruto de la nada*, Siruela, Madrid, 1998.
- ECKERMANN Johann Peter, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, El Acanalado, Barcelona, 2005.
- ECO Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1984.
= *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona, 1983.
= *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002.
- EDDE Gerard, *La salud por el habitat. Feng Shui el arte de elegir un lugar*, Indigo, Barcelona, 1991.
- EDWARDS Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2003.
- EITEL Ernest J. *Feng-Shui. La ciencia del paisaje sagrado en la antigua China*, Obelisco, Barcelona, 1993.
- ELSON Dr. - HASS M. *La salud y las estaciones*, Edaf, Madrid, 1987.
- ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación - Textos de la Open University*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- EMOTO Masarau, *Mensajes del agua*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2003.
- ENCISO Luís Miguel, *Prólogo* en GARCIA BARRENO Pedro (director), *La ciencia en tus manos*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- ENGUITA Nuria, *Dar nombre a la experiencia* en Catálogo *Eulàlia Valldosera OBRES 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000, p.199
- ENGUITA Nuria - MARI Bartomeu - VALLDOSERA Eulàlia, *Conversación* en Catálogo *Eulàlia Valldosera OBRES 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000, p.191
- ENOMIYA - LASSALLE, *Zen, un Camino hacia la Propia Identidad*, Mensajero, Bilbao, 1991.
- ENRICI Michael y NOEL BRET Jean, *El triunfo del barroco. Entrevista con Christine Buci-Glucksmann* en Catálogo *Orlan 1964-2001*, Artium de Alava, Vitoria, 2002, p.47

- ENTERRIA Alvaro, *La india por dentro*, José J. de Olañeta – Indica Books, Palma de Mallorca, 2007.
- ESCOHOTADO Antonio, *Caos y orden*, Espasa, Madrid, 1999.
- ESTEBAN Iñaki, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- ESTEBAN LORENTE Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 1990.
- ESTEVE DE QUESADA Albert, *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia 2001.
- ETTLINGER Leopold D. *La aparición del arquitecto italiano durante el siglo XV* en KOSTOF Spiro (coord.) *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984, p.110
- EWING William A. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Siruela, Madrid, 1996.
- EZQUERRO Susana, *Lectura rápida*, RBA/ Integral, Barcelona, 1998.
- **FABRE Jean-Charles**, *Maison entre Terre et Ciel*. Arista, París, 1987.
- FAERNA Angel Manuel, *Identidad*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.451
- FAERNA Angel Manuel - TORREVEJANO Mercedes (eds.lits) *Identidad, individuo e historia*, Pre-textos, Valencia, 2003.
- FAHR-BECKER Gabriele, *Ryokan. Alojamiento en el Japón tradicional*, Köneman, Colonia - Barcelona, 2001.
- FARIELLO Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, Mairera / Celeste, Madrid, 2000.
- FERGUSON Marilyn, *La conspiración de Acuario*, Kairós, Barcelona, 1998.
= *La realidad cambiante de Karl Pribram*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.36
- FERNANDEZ María, *Iluminación postcolonial*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000, p.133
- FERNANDEZ ALBA Antonio, *Domus Aurea. Diálogos en la casa de Virgilio*, Biblioteca Nueva E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1998.
= *El diseño entre la teoría y la praxis*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1971.
- FERNANDEZ ARENAS José, *Las vidrieras de la catedral de León*, Everest, León, 1987.
- FERNANDEZ BUEY Francisco, *Ética y filosofía política - Asuntos públicos controvertidos*, Bellaterra, Barcelona, 2000.
- FERNANDEZ-CID Miguel, *Presentación*, en JIMENEZ José (direc.), *Ver las palabras, leer las formas*, Xunta de Galicia - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2000, p.11
- FERNANDEZ ORDOÑEZ Lorenzo, *Análisis arquitectónico*, en BARAÑANO Kosme de, - FERNANDEZ ORDOÑEZ Lorenzo, *Montaña Tindaya - Eduardo Chillida*, Gobierno de Canarias, 1996,p.73
- FIELL Charlotte & Peter, *El diseño del siglo XXI*, Taschen, Colonia, 2003.
- FINANCE Laurence de, *La Sainte-Chapelle - Palacio de la Cité*, Editions du patrimoine, París, 2001
- FLUSSER Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001.

- FONATTI Franco, *Principios elementales de la forma en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- FOSTER Hal, *El des/hacer de la escultura*, Catálogo Richard Serra. *Escultura 1985-1999*, Guggenheim Bilbao, Bilbao, 1999, p.21
- FRANQUESA Pedro y SOLE José M^a, *Sagrada Biblia*, Regina, Barcelona, 1970.
- FRAMPTON Kenneth, *El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando*, en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.7
 = *Estudios sobre cultura tectónica - Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
 = *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
 = *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- FRIEDMAN Yona, *La arquitectura móvil. Hacia una ciudad concebida por sus habitantes*, Poesidón, Barcelona, 1978.
- FRODL Gerbert, *Klimt*, Planeta, Barcelona, 1991
- FUAD-LUKE Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Cartago, Palma de Mallorca, 2002.
- FUKUOKA Masanabu, *La Senda Natural del Cultivo. Regreso al cultivo natural. Teoría y práctica de una filosofía verde*, Terapión, Valencia, 1999.
- FULCANELLI *El misterio de las catedrales - La obra maestra de la hermética en el siglo XX*, Barcelona, Febrero, 2003.
- **GABLIK Suzi**, *Minimalismo* en STANGOS Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1994, p.207
- GABNER Hubertus, *Frank Stella: El espacio de las ilusiones habitables*, en Catálogo *Frank Stella*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p.64
- GALANTE GOMEZ Francisco, *El mito de la caverna y el jardín del Edén. La casa de César Manrique en Taro de Tahiche (Lanzarote)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.156
- GARAGALZA Luís, *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Antropos, Barcelona, 2002.
- GARCIA Aurora, *Ettore Spalletti: Pulsaciones que construyen el espacio*, en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.11
- GARCIA Dora, *El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.597
- GARCIA-BARO Miguel, *Más que yo mismo. Un ensayo en los fundamentos de la filosofía de la mística*, en MARTIN VELASCO Juan (ed.) *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*, Trotta, Madrid, 2004, p.297
- GARCIA BARRENO Pedro (director) *La ciencia en tus manos*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- GARCIA CAMARERO Ernesto, *El ordenador y la creatividad en la Universidad de Madrid a finales de los sesenta*, en Catálogo *Cultura y Nuevas Tecnologías*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986. p.177
- GARCIA DE LA TORRE José Manuel, *Decoración y Psicología*, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1970.

- GARCIA GUTIERREZ Fernando, *El arte del Japón - Summa Artis vol.XXI*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
= *La arquitectura japonesa vista desde occidente*, Guadalquivir, Sevilla, 2001.
- GARCIA Jean-Claude, *Charles Rennie Mackintosh* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.577
- GARDNER Carl - MOLONY Raphael, *Luz - Reinterpretación de la arquitectura*, MacGraw-Hill, México, 2002.
- GASSNER Hubertus, *Rodchenko: Construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, Siglo veintiuno, Madrid, 1995.
- GAUSA Manuel - SORIANO Federico, *Collagear* en A.A.V.V. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.114
= *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.542
- GAZAPO Darío y LAPAYESE Concha, *Estudio*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.48
- GERTSNER Karl, *Diseñar programas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- GHYKA Matila C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979.
= *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998.
- GIBSON J.J. *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974.
- GILI Mónica (ed.) *La última casa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- GIROT Christophe, *Identidad* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.95
- GIUNTA Andrea, *Paul Virilio, una introducción*, en VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- GIURGOLA Romaldo, *Louis I. Kahn*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- GIVONE Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999.
- GLACKEN Clarence J. *Huellas en la playa de Rodas - Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.
- GODMAN David, *Sé lo que eres. Las enseñanzas de Sri Ramana Maharsi*, Olañeta e Indica Books, Palma de Mallorca, 2005.
- GOETHE J.W.V *Teoría de los colores*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid , 1999.
- GOLDING John, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner - Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.
- GOMBRICH E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 2002.
- GOMEZ DE LA SERNA Ramón, *Greguerías*, Cátedra, Madrid, 1993.
- GOMEZ DE LIAÑO Ignacio, *El círculo de la Sabiduría. Volumen I. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, Siruela, Madrid, 1998, solapilla interior
= *El círculo de la Sabiduría, vol.II.- Los mandalas del budismo tántrico*, Siruela, Madrid, 1998.

- GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002.
 = *La estrategia del fracaso* en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.525
 = *Máquinas de dibujar: territorios y escenarios del dibujo* en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.76
- GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002.
- GONZALEZ DE DURANA Javier, *Los sueños cristalizados*, Catálogo Javier Pérez, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2003, p.5
- GONZALEZ GARCIA Angel - CALVO SERRALLER Francisco - MARCHAN FIZ Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999.
- GONZALEZ GARZA, Ana M^a, *Colisión de paradigmas. Hacia una psicología de la conciencia unitaria*, Kairós, Barcelona, 2005.
- GONZALEZ SALVADOR Ana, *La narración / Siglo XX* en PRADO DEL Javier (Coordinador), *Historia de la Literatura Francesa*, Cátedra, Madrid, 1994.
- GRACIA Josep M. *Simbólica arquitectónica*, Symbolos, Barcelona, 2004.
- GRATZER Walter, *Eurekas y euforias. Cómo entender la ciencia a través de sus anécdotas*, Crítica, Barcelona, 2004.
- GRAWE Grabele Diana, *El edificio de la Unesco en París*, en Catálogo Marcel Breuer - *Diseño y arquitectura*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Alemania, 2003, p.338
- GREDINGER Paul, *Introducción pro-programática a la Introducción*, en GERTSNER Karl, *Diseñar programas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.8
- GREENE Brian, *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*, Planeta, Barcelona, 2003.
- GUARDIGLI Decio, *Eurekas*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.19
- GUASCH Ana M^a (ed.) *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
 = *El arte último del siglo xx - Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000.
 = *Los manifiestos del arte moderno - Textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal, Madrid, 2000.
- GUASCH Anna M^a - ZULAIKA Joseba (eds.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Akal, Madrid, 2007,
- GUINOT Olga, *El arte se hizo carne... y se llamó Orlan*, en Catálogo *Orlan 1964-2001*, Artium de Alava, Vitoria, 2002, p.13
- GUTIERREZ Fernando G^a, *La arquitectura japonesa vista desde occidente. Japón y Occidente (II)*, Guadalquivir, Sevilla, 2001.
- GUTIERREZ Francesc (traductor de original anónimo) *Bhagavad Gita. Cantar del Glorioso Señor*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000.
- GUTIERREZ MUÑOZ José Luís, *Comunicación*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p.200
- **HAACKE Hans**, *El Museo Guggenheim: un plan de negocios*, en GUASCH Anna M^a - ZULAIKA Joseba (eds.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Akal, Madrid, 2007, p.117
- HABRAKEN N.J. et alt. *El diseño de soportes*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

- HACHS Gereon, *Vastu. El yoga de la vivienda*, Obelisco, Barcelona, 2002.
- HADEN-GUEST Anthony, *Al natural - La verdadera historia del mundo del arte*, Península, Barcelona, 2000.
- HALL Edward T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973.
- HARRIES Karsten, *Las arquitecturas fantásticas y el significado de la perspectiva*, en Catálogo *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004.
- HEGEL G.W.F. *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 2001.
- HEGYI Loránd, *El lugar de los hechos* en Catálogo *Malas formas. Txomin Badiola*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2002, p.7
- HEINRICH Christoph, *Claude Monet 1840-1926*, Taschen, Colonia, 1994.
- HELLER Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, eds. *Diccionario de estética*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1998.
- HERNANDEZ MARTINEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007.
- HERRERO Teresa, *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Hiperión, Madrid, 2004.
- HERRIGEL Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, Kier - Gaia, Madrid, 2005.
- HESKETT John, *El diseño en la vida cotidiana*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- HESSELGREN Sven, *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973.
- HILDEBRAND Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1989.
- HIRAI Tomio, *La meditación zen como terapia. Las evidencias científicas de los efectos del Zazen en la mente y en el cuerpo*, Ibis, Barcelona, 1994.
- HOCKNEY David, *El conocimiento secreto - El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Destino, Barcelona, 2001.
- HOFSTADTER Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 2003.
- HOLTOM Daniel Clarence, *Un estudio sobre el shintô moderno*, Paidós, Barcelona, 2004.
- HONORE Carl, *Elogio de la lentitud. Un movimiento mundial desafía el culto a la velocidad*, RBA, Barcelona, 2005.
- HORAPOLO y GONZALEZ DE ZARATE, Jesús M^a (ed.), *Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991.
- HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 2004.
- HUA-CHING NI, *El tao de la vida cotidiana*, Oniro, Barcelona, 2004.
- HUGHES Patrick & BRECHT George, *Círculos Viciosos y Paradojas*, Juegos & CO. / Zugarto ediciones, Madrid, 1994.

- HUHTAMO Erkki, *Re: Posición de Alzado Vectorial, consideraciones arqueológico-mediáticas*, en LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional Nº4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000. p.107
- HUISMAN Denis, *La estética*, Montesinos - Ediciones de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona), 2002.
- HUMPHREY Caroline - VITEBSKY Piers, *Arquitectura sagrada*, Debate, Madrid, 1996.
- HUNTER Sam, Hiro Yamagata: *campo cuántico y otras revelaciones*, en YAMAGATA Hiro, *Campo cuántico -X3*, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, 2004, p.19
- HUYGUE René, *El arte y el hombre (vol. I, II, III)*, Planeta, Barcelona, 1974.
- HUXLEY Aldous, *La filosofía Perenne*, Edhasa, Barcelona, 2004.
= *Un mundo feliz*, El País, Madrid, 2003.
- **IFRAH Georges**, *Historia Universal de las Cifras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- IGLESIAS JANEIRO J. *La arcana de los números*, Kier, Buenos Aires, 1978.
- ILARRAZ Félix G. y PUJOL Oscar, *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upanisads*, Trotta, Madrid, 2003.
- ISOZAKI Arata, *La Villa Imperiale di Katsura - L'Ambiguità dello spazio*, Giunti Barbèra, Firenze, Italia, 1987.
- ITO Toyo, *Escritos: La arquitectura como metamorfosis*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000.
- IYENGAR B.K.S. *Luz sobre los Yoga Sutras de Patañjali*, Kairós, Barcelona, 2003.
- **JACOBSON Linda**, *Dibujando la sombra* en ZWEIG Connie - ABRAMS Jeremiah (ed.), *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1999, p.426
- JALON Mauricio, *Estudio introductorio* en DIDEROT Denis, *Sobre la interpretación de la naturaleza*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- JARAUTA Francisco, ALBALADEJO José TORRES NADAL José Mª (directores), *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998.
- JENCKS Charles, *Arquitectura 2000, predicciones y métodos*, Blume, Barcelona, 1975.
- JODIDIO, Philip, *Tadao Ando. Complete Works*, Taschen, Colonia, 2004.
- JOHNSON Philip y WIGLEY Mark, *Arquitectura Deconstructivista*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- JONES John Christopher, *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
= *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- JOUVEN Georges, *L'Architecture cachée - Tracés harmoniques*, Dervy-Livres, París, 1979.
- JUNCOSA Enrique, *Teoría del vuelo*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.19
- JUNIPER Andrew, *Wabi sabi. El "arte de la impermanencia" japonés*, Oniro - Paidós, Barcelona, 2004.

- **KAC Eduardo**, *El arte transgénico*, en MOLINA Angela - LANDA Kepa (Editores) *Futuros Emergentes - Arte, Interactividad y Nuevos Medios*, Diputación de Valencia - Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000.
- KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973.
= *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral, Barcelona, 1972.
- KAPPLINGER Claus, *Bruno Taut* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.890
- KAVANAGH Alfred G. *La retórica digital*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.594
- KELLEY Kevin W. (ed.) *El planeta tierra*, Folio, Barcelona, 1989.
- KEMP Martín, *La ciencia del arte*, Akal, Madrid, 2000.
- KIERKEGAARD Sören, *Diario íntimo*, Planeta, Barcelona, 1993.
- KLEE Paul, *Acerca del arte moderno*, en Catálogo *Paul Klee*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1998, p.226
- KNOLL Wolfgang - HECHINGER Martin, *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- KOREN Leonard. *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipotesi Renart Edicions, Barcelona, 1997.
- KOSTOF Spiro (coord.) *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984.
- KRIS Ernst y KURZ Otto, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982.
- KRUFT Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura. 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1990.
- KWONG Jakusho, *Sin principio ni fin. La esencia del zen*, Oniro, Barcelona, 2004.
- **LAGARDE André** - MICHARD Laurente, *XIX siècle. Les grands auteurs français du programme. V*, Bordas, París, 1969.
- LAMERS-SCHUZTE Petra (direc.) *Teoría de la arquitectura. Del renacimiento a la actualidad*, Taschen, Colonia - Madrid, 2003.
- LANCEROS Patxi, Prólogo. *Interpretación y símbolo*, en GARAGALZA Luís, *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Antropos, Barcelona, 2002, p.XI
- LANZACO Federico, *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid - Caja Duero, Valladolid, 2000.
= *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2003.
- LAHUERTA Juan José, *El espacio en la pintura*, en Catálogo *Frank Stella*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p.51
- LAO TSE - PRECIADO Iñaki (ed. y trad.) *Tao Te Ching. Los libros del Tao*, Trotta, Madrid, 2006.
- LAPUERTA José María de *El croquis, Proyecto y Arquitectura*, Celeste, Madrid, 1997.
- LASSUS Bernard, *Paisaje* en COLAFRANCESCHI Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.144

- LAYUNO M^a Angeles, *Richard Serra*, Nerea, Hondarribia, 2001.
- LE CORBUSIER, *El modulator 1*, Poseidón, Buenos Aires, 1980.
= *El viaje a Oriente*, Laertes, Barcelona, 2005.
- LEACH Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- LEADBEATER Charles Webster, *Los chakras. Centros magnéticos del ser humano*, Teorema, Barcelona, 1983.
- LEOVICI Elisabeth, *Los productos de la naturaleza, La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.128
- LECHTE John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1997.
- LEIGH Christian, *Outside in: Deberías apreciar la vista desde aquí... la foránea abstracción de Pello Irazu*, Catálogo Pello Irazu, Palacete del Embarcadero, Puerto de Santander, 1994, p.35
- LERUP Lars, *La enseñanza de la arquitectura como disciplina en contraposición a la profesión*, en BRAVO I FARRE Lluís, - GARCIA NAVAS José, *L' ensenyament de l'arquitectura*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1980, p.31
- LEVY P. *¿Qué es lo virtual?* Paidós Multimedia 10, Barcelona, 1999.
- LEVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998.
= *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 2006.
- LEYTE Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005.
= *Introducción. Una filosofía idealista de la naturaleza*, en SCHELLING F.W.J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996. p.22
- LIDWELL William - HOLDEN Kritina - BUTLER Jill, *Principios universales de diseño*, Blume, Barcelona, 2005.
- LONG Richard, *Five, six, pick up sticks seven, eight, lay them straight*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.139
- LOOS Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- LOPEZ Emilio (Coord. y adapt.) *El traje nuevo del emperador (Basado en el cuento de Hans Christian Andersen)*, Editorial Sol 90 - El País, Madrid, 2005.
- LOPEZ ALVAREZ Pablo, *Estoicismo*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.216
- LOPEZ SASTRE Gerardo, *Individuo y sociedad en el pensamiento griego y en el pensamiento chino, un enfoque comparativo*, en FAERNA Angle Manuel y TORREVEJANO Mercedes (eds.lits) *Identidad, individuo e historia*, Pre-textos, Valencia, 2003, p.19
- LOPEZ TOBAJAS Agustín, *Prólogo* en CORBIN Henry, *El hombre de luz en el sufismo iraní*, Siruela, Madrid, 2000. p. Contraportada
- LOZANO-HEMMER Rafael, *Alzado Vectorial - Arquitectura Relacional N°4*, Conaculta - Ediciones San Jorge, México, 2000.
- LOWENSTEIN Tom, *El despertar de Buda*, Evergreen, Colonia, 2006.
- LOY David, *No dualidad*, Kairós, Barcelona, 2000.

- LOZANO BARTOLOZZI María del Mar, *El templo neodadá de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres)* en RAMIREZ Antonio, *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006, p.164
- LUCIE-SMITH Edward, *Vida de los grandes artistas del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1999.
- LUPTON Ellen - MILLER J. Abbott (eds.), *El ABC de [triángulo, cuadrado, círculo]: La Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- LYOTARD Jean-François, *La condición postmoderna - Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1994.
= *La posmodernidad - (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- **LLEDO Joaquín**, *Los Milenarismos*, Acento, Madrid, 1999.
- LLEWELLYN WESCHCKE Carl, *No estamos completos...*, en DENNING Melita - PHILLIPS Osborne, *Estados Mágicos de Conciencia*, Luís Cárcamo, Madrid, 1986, p.5
- **MADERUELO Javier**, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*, (Mondadori), Madrid, 1990.
= *Jameos del Agua*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006.
= *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008.
= *La mirada de Petrarca*, en PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002, p.30
= *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes - Visor Dis., Madrid, 1994.
- MADERUELO Javier (Dir.), *Actas (1-2-3-4-5) Arte y naturaleza*, Huesca, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999.
- MADERUELO Javier (Ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006.
- MAEDA John, *Las leyes de la simplicidad. Diseño, tecnología, negocios, vida*, Gedisa, Barcelona, 2006.
- MAGNE Bernad, *La Vie mode d'emploi, Texto oulipiano?* en ALTARRIBA Antonio, *Sobre literatura potencial*, UPV, Vitoria 1987, p.86
- MAGRIS Claudio, *Utopía y desencanto - Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- MAILLARD Chantal, *Prólogo* en MICHAUX Henry, *Escritos sobre pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000, p.9
- MALDONADO Tomás, *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- MALET Rosa Maria, *Presentación*, en Catálogo *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p.63
- MALLARME (FAVRE Ives-Alain edit.) *Oeuvres*, Editions Garnier, Poitiers (France) 1985.
- MANGADO Francisco J., *Estudio Francisco J. Mangado*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.54
- MANRIQUE Diego, *Palacio de las paredes porosas*, en - A.A.V.V. *Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998.
- MANSILLA Luís, *Cuando el dedo roza, con cierta fe, lo inerte*, en MANSILLA Luís - ROJO Luís - TUÑÓN Emilio, *Escritos circenses*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.11
- MANSILLA Luís - ROJO Luís - TUÑÓN Emilio, *Escritos circenses*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005
- MANTEROLA ISPIZUA Ismael, *Cuatro ejemplos de una obra única*, en AA.VV. *Acercarse a Oteiza*, Txertoa, San Sebastián, 2004, p.114

- MANTEROLA Pedro, *Introducción en AA.VV., La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, p.14
= *La escultura de Jorge Oteiza*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona, 2006.
- MANZINI Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Barcelona, 1992.
= *La materia de la invención - Materiales y proyectos*, Ceac, Barcelona, 1993.
- MARAÑA Félix *Jorge Oteiza, elogio del descontento*, Bermingham Edit., San Sebastián, 1999.
- MARCHAN Simón, *Del arte objetual al arte del concepto - Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'*, Akal, Madrid, 1990.
= *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996.
- MARCOLLI Attilo, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Xarait - Alberto Corazón, Madrid, 1978.
- MARI Bartomeu - ENGUITA Nuria, *Prefacio en Catálogo Eulàlia Valldosera OBRES 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000, p.183
- MARIA Walter de, *Algunos hechos, notas, datos, informaciones estadísticas y afirmaciones*, en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.155
- MARIÑO Melanie, *Jan Dibbets en Catálogo Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000, p.72
- MAROTO Jesús Manuel, *OTEIZA y el descubrimiento de la raíz ARR*, 31 julio 1986, en A.A.V.V. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián, 1986.
- MARTI Carlos, *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999.
- MARTIENSSEN Rex, *La idea del espacio en la arquitectura griega - Con especial referencia al tempo dórico y a su emplazamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.
- MARTIN MUNICIO Angel, *Biotecnología*, en - GARCIA BARRENO Pedro (director), *La ciencia en tus manos*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- MARTIN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001.
= *Las instrucciones del software y del hardware como nuevos manuales de dibujo*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.413
- MARTIN VELASCO Juan (ed.) *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*, Trotta, Madrid, 2004.
- MARTINEZ AGUINAGALDE, Florencio, *Palabra de Chillida*, Gobierno Vasco - UPV, Zarautz (Guipuzkoa) 1998.
- MARTINEZ SARANDESES, José – HERRERO MOLINA, María – MEDINA MURO, María, *Espacios Públicos Urbanos. Trazado, urbanización y mantenimiento*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1990.
- MARZONA Daniel, *Arte conceptual*, Taschen, Madrid, 2005.
- MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1997.
- MASSEY Anne, *El diseño de interiores en el siglo XX*, Destino, Barcelona, 1995.
- MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006.
= *Tiempo*, en MATIA Paris (et. Alt.) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006.
- MAURI Albert, OLLE Alex (ed.) *La Fura dels Baus 1979-2004*, Electa, Barcelona, 2004.

- MAYOS Gonçal *Presentación* en NIETZSCHE Friedrich, *El nihilismo: Escritos póstumos* , Península, Barcelona, 2002.
- McCORQUODALE Charles, *Historia de la decoración*, Stylos, Barcelona, 1985.
- McEVOY J.P. ZARATE Oscar, *Teoría Cuántica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2002.
- McFARLANE Thomas (ed.), *Einstein y Buda: Palabras paralelas*, Kailas, Madrid, 2005.
- MESAROVIC Mihajlo D., *Desarrollo sostenible y primeras necesidades del hombre: valoración integrada vs. modelo integrado*, en AA.VV. *¿Sostenible? - Tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios*, Icaria - Universitat Politècnica de Catalunya (ed.), Barcelona, 1997.
- MESQUIDA Bielen, *Insignificantes zapatos, podios de la producción significativa*, en Catálogo *Zapatos usados & talleres de artistas*, Funció Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca, 1994, p.10
- MICHAUX Henry, *Escritos sobre pintura: 'Dibujar el paso del tiempo' (1957)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba, Murcia, 2000.
- MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004.
- MIDGLEY Barry, *Guía completa de escultura, modelado y cerámica -Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1982.
- MILA Ernesto, *Gaudí y la Masonería. Los pasos perdidos del arquitecto (1870-1882)*, Pyre, Barcelona, 2005.
- MIRET MAGDALENA Enrique, *La vida merece la pena ser vivida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
= *Occidente mira a oriente*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999.
- MISHRA Pankaj, *Para no sufrir más. El Buda en el mundo*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- MITCHELL William J. *E-topía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- MOREY Miguel, *Giorgio Colli, penúltima lección*, en COLLI Giorgio, *Zenón de Elea*, Sextopiso, Madrid, 2006, p.85
- MORRIS Robert, *Notas sobre el arte como regeneración de la tierra* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.85
- MOURE Gloria, *El natural como bucle; A propósito de Richard Long*, en MADERUELO J. (Dir.) *El paisaje - Huesca: Arte y Naturaleza - Actas del II curso*, Huesca, 1997, p.117
- MOHOLY-NAGY L. *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1963.
- MOLINA Mario, *Problemas y estrategias del diseño arquitectónico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- MOLINER María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984.
- MONEO Rafael, *Prólogo* en CAPITEL Antón, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais, Sevilla, 2004, p.11
- MONTANER Josep María, *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
= *Después del movimiento moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
= *La modernidad superada - Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
= *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- MOORE Ian, *Los métodos de diseño y la programación de su puesta en práctica*, en BROADBENT et alt. *Metodología del diseño arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.

- MORACE Francesco, *La estrategia del colibrí. La globalización y su antídoto*, Editorial Experimenta, Madrid, 2009.
- MORALES José, *Indefinición* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.547
- MOSTERIN Jesús, *La naturaleza humana*, Espasa Calpe, Madrid, 2006.
- MOURE Gloria, *De las palabras a las cosas* en MOURE Gloria (dir.) *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001, p.394
= *Marcel Duchamp: el cuaderno oculto*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.275
= *Vito Acconci*, Polígrafa, Barcelona, 2001
- MOVIMIENTO DI COOPERAZIONE EDUCATIVA, *A la escuela con el cuerpo*, Reforma de la escuela, Barcelona, 1979.
- MULLER Willy *Proceso* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.546
- MUMFORD Lewis, *Arte y técnica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.
- MUNARI Bruno, *Artista y designer*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.
= *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1973.
= *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, G. Gili, Barcelona, 1983.
- MUÑOA Pilar, *Oteiza, la vida como experimento*, Alga, Irún, 2006.
- MUÑOZ Alfonso, *Iniciación a la arquitectura - La carrera y el ejercicio de la profesión*, Mairera / Celeste, Madrid, 2000.
- MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003.
= *Filosofía india*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.316
= *Ilustración*, en MUÑOZ Jacobo (dir.) *Diccionario Espasa filosofía*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, p.460
- MUÑOZ GOULIN Julián, *El Taoísmo*, Acento, Madrid, 2001.
- **NAGABODHI**, Prólogo en SHANGHARAKSHITA *Los diez pilares del budismo. La base de la filosofía y la ética orientales*, Oniro, Barcelona, 1997, p.9
- NAGARJUNA, *Abandono de la discusión*, Siruela, Madrid, 2006.
= *Fundamentos de la vía media*, Siruela, Madrid, 2003.
- NAKAGAWA Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006.
- NAKOV Andrei B. *Introducción* en TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.33
= *Selección de Manifiestos* en *DADA 1916-1966 - Documentos del movimiento internacional DADA*, Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona, 1973.
- NASH Mark, *El arte del movimiento*, en *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000, p.313
- NAVARRO LIZANDRA José Luís, *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2002.

- NAYDLER Jeremy, *Goethe y la ciencia*, Siruela, Madrid, 2002.
- NEILA F. Javier, *Arquitectura bioclimática en un entorno sostenible*, Munilla-lería, Madrid, 2004.
- NERET Gilles, *Kasimir Malevich 1878-1935 y el suprematismo*, Taschen, Colonia, 2003.
- NEUMAYER Fritz - VAN DER ROHE Mies, *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000.
- NHAT HANH Thinch, *Cita con la vida. El arte de vivir el presente*, Oniro, Barcelona, 2004.
= *Prólogo* en KWONG Jakusho, *Sin principio ni fin. La esencia del zen*, Oniro, Barcelona, 2004, p.13
- NIETO Javier, *Cutulo: el lujo virtuoso*, en CUTULO Giovanni, *Lujo y diseño*, Santa & Cole, Barcelona, 2005, p.9
- NIETO ALCAIDE Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual - El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 1997.
- NIETZSCHE Friedrich, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2002.
= *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999.
- NISKER Wes, *Introducción* en McFARLANE Thomas (ed.), *Einstein y Buda: Palabras paralelas*, Kailas, Madrid, 2005, p.9
= *Naturaleza de Buda. El Tao de la evolución*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2002.
- NITSCHKE Günter, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Madrid, 1999.
- NORBERG-SCHULZ Christian, *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Reverté, Barcelona, 2005.
- NORBERG-SHULTZ Christian - DINGERUD Jan Georg *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1990.
- NORMAN Donald A. *El diseño emocional*, Paidós, Barcelona, 2005.
- NOVAK Joseph y GOWIN D. Bob, *Aprendiendo a aprender*, Martínez Roca, Barcelona, 1988.

- **OBAYASHI Taryo** - ORTIZ Lourdes - SARASOLA Daniel, *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis - Montena, Madrid, 1985.
- OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999.
- OLAÑETA José, *Nota introductoria* en RAMAKRISHNA Sri, *Dichos y sentencias*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006, p.portadilla interior
- OLIVARES Rosa (direc.) *Parque del Prado: Intervenciones artísticas*, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2004.
- O.M.A - KOOLHAAS Rem - MAU Bruce, *S,M,L,XL*, Taschen, Colonia, 1997.
- OMURA George, *AutoCAD 2000*, Anaya, Madrid, 1999.
- ONFRAY Michael, *Tratado de ateología*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- ORTEGA Julio (Ed.) *Varios golpes de dados*, Huerga & Fierro, Madrid, 2005.
- OSHO, *El libro del ego. Liberarse de la ilusión*, Grijallbo, Barcelona, 2004.
= *Zen, su historia y enseñanzas*, Gaia, Madrid, 2004.

- OTEIZA Jorge, *Ejercicios Espirituales en un túnel- En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, Hordago, Donostia, 1984.
 = *Existe dios al noroeste*, Pamiela, Pamplona, 1990.
 = *Ley de los cambios* Ediciones Tristan - Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990.
 = *Memoria del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez* en Catálogo Oteiza, *Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.228
 = *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo - raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*, Pamiela, Pamplona, 1996.
 = *Quousque tandem...!* Ed. Auñamendi, San Sebastián, 1963.

- **PADILLA CORRAL José Luís**, *Comer salud*, Escuela Neijing, Cuenca, 2003.

- PALAZUELO Pablo, *El cuerpo geométrico*, en JARAUTA Francisco, ALBALADEJO José TORRES NADAL José M^a (directores), *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p.86
 = *La identidad*, en JARAUTA Francisco, ALBALADEJO José TORRES NADAL José M^a (directores), *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p.21
 = *Más allá de la interpretación*, en JARAUTA Francisco, ALBALADEJO José TORRES NADAL José M^a (directores), *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p.263

- PALLASMAA Juhani, *Animales arquitectos. El funcionamiento ecológico de las construcciones animales*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001.

- PANAMARENKO, *Textos del artista*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.74

- PANIKKAR Raimon, *El silencio del Buddha - Una introducción al ateísmo religioso*, Siruela, Madrid, 1996.
 = *La experiencia filosófica de la India*, en Catálogo *Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998.

- PAPANNEK Víctor, *Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social*, H. Blume, Madrid, 1973.

- PARACELSO y JACOBI Jolande (ed.) *Textos esenciales*, Siruela, Madrid, 2001.

- PARDO Carmen, *John Cage: Un oído a la intemperie* en CAGE John, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia, 1999, p.13

- PARDO José Luís, *Prólogo* en DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, p.16

- PARICIO Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, Bisagra - Actar, Barcelona, 2000.
 = *La construcción de la arquitectura - I. Las técnicas*, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, Barcelona, 1985.
 = *Vocabulario de arquitectura y construcción*, Bisagra, Barcelona, 1999.

- PARRA José Joaquín, *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago. Acerca de la arquitectura de la casa*, Aconcagua, Sevilla, 2003.

- PAUL Jacques, *Historia intelectual del Occidente medieval*, Cátedra, Madrid, 2003.

- PAUL-CAVALLIER, François J. *Visualisation. Des images por des actes*, InterEditions, Paris, 1989.

- PAZ Marga, *Panamarenko*, en PANAMARENKO Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.46

- PAZ Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1994.

- PEARSON David, *El libro de la casa natural*, Integral - Oasis, Barcelona, 1991.
- PEDOE Dan, *La geometría en el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Tomo XIII, Bilbao, 1979.
- PELLI Denis G. *¿Qué significa observar? El Skyspace de James Turrell en PSI*, en TORRES Ana Mª Catálogo *James Turrell*, Institut Valencià d' Art Modern, Valencia, 2004, p.55
- PENONE Giuseppe, *Respirar la sombra*, en Catálogo: *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p.326
- PELZER Birgit - TOSATTO Guy, *Gerhard Richter 100 Pictures*, Cantz, Ostfildern-Ruit (Alemania) 1996.
- PERAN Martí, *Dibujar un mapa. La imagen dialéctica de Robert Smithson* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.58
- PEREC Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 2008.
- PEREZ DE ARCE Rodrigo, PEREZ OYARZUN Fernando, RISPA Raúl (edit.) *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Madrid, 2003, p.166
- PEREZ URALDE, Carlos, *Travesía de Vitoria* . Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1993.
- PERMANYER Lluís, *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Edhasa, Barcelona, 1983.
- PERNIOLA Mario, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002.
- PETRARCA Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002.
- PEY Santiago - RUIZ CALONJA Juan, *Diccionario de sinónimos, ideas afines y contrarios*, Teide, Barcelona, 1978.
- PICADO Ruben y BLAS Mª José de, *El ojo del arquitecto*, en Catálogo *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.68
- PICAZO Gloria, "Entrevista con Juan Carlos Román", en Catálogo *Juan Carlos Román 1990-1999*. Gobierno Vasco, Vitoria, 1999.
= *Orientalismos*, en - A.A.V.V. *Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998.
= *Orientalismos en el arte*, en - A.A.V.V. *Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998
- PIETRANTONIO Giacinto Di, *Ver, vivir, habitar* en Catálogo *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000, p.21
- PINXTEN Rink, *Identidad y conflicto: personalidad, socialidad y culturalidad*. Fundació Cidob. www.cidob.es/Castellano/Publicaciones.
- PIPES A. *El diseño tridimensional - Del boceto a la pantalla*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
- PISTOLETTO Michelangelo, *Yo, artista contemporáneo*, (1993) en Catálogo *Michelangelo Pistoletto*, Macba, Barcelona, 2000, p.191
- POINSOT Jean-Marc, *Escultura-Naturaleza* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.28
- PONCIANO Angello - CAPRA Fritjof, *Sabiduría es compasión. Una charla con Fritjof Capra*, en *Ecofilosofías*, Integral, 1984, p.50

- PONTE Alessandra, *La casa de la luz y la entropía: habitar el desierto americano* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.97
- PORRAS Fernando, *Biodiversidad* en GAUSA Manuel, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.537
- PORTAS Nuno, *Casa de Chá da Boa Nova 1965*, en PORTAS Nuno - VARELA Paulo, *Casa de Chá da Boa Nova. Boa Nova Tea House. Alvaro Siza Vieira 1958-1963*, Blau - Luiz Trigueiros, Lisboa, 1992, p.7
- PORTAS Nuno - VARELA Paulo, *Casa de Chá da Boa Nova. Boa Nova Tea House. Alvaro Siza Vieira 1958-1963*, Blau - Luiz Trigueiros, Lisboa, 1992.
- POTTER Norman, *Qué es un diseñador: objetos, lugares, mensajes*, Paidós, Barcelona, 1999.
- POTHORN Herbert, *Guía práctica de la Arquitectura. Cómo reconocer los estilos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1993.
- POUILLIART Raymond, *Litterature française. Le Romantisme III 1869-1896*, Arthaud, París, 1968.
- POWER Kewin, *Boca abajo y del revés: Pello Irazu*, Catálogo Pello Irazu, Palacete del Embarcadero, Puerto de Santander, 1994, p.75
- PROCTER Roy & Ann, *Curar casas enfermas. En busca de casas sanas*, Obelisco, Barcelona, 2003.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu: I. Du cote de chez Swann*, Gallimard, France, 1972.
- PUENTE Moisés, *Pabellones de exposición. 100 años*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- PUJOL Oscar, *Introducción* en ARGULLOL Rafael y MISHRA Vidya Nivas, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, Siruela, Madrid, 2004, p.25
= *Presentación* en PUJOL Oscar y VEGA Amador (Eds.) *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta, Madrid, 2006, p.10
- **QUARANTE Danielle**, *Diseño Industrial 1: Elementos introductorios*, Ceac, Barcelona, 1992.
= *Diseño Industrial 2: Elementos teóricos*, Ceac, Barcelona, 1992.
- QUARONI Ludovico, *Proyectar un edificio / Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait ediciones, Madrid, 1987.
- QUEAU Philippe, *Lo virtual - Virtudes y vértigos*, Paidós, Barcelona, 1995.
- QUERRIEN Gwenaël, *Funcionalismo* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.320
- QUESADA Fernando, *Toshihiro Komatsu*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura. 2. El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.180.
- QUETGLAS Josep, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001.
= *(I) En tiempos irregulares*, en El Croquis, *In progress 1999-2002: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. Nº 96-97 + 106-107*, p.18
= *Imágenes de Pabellón de Alemania - Der Gläserne Schrecken*, Section B, Montreal, 1991.
- **RABAZAS Antonio**, *El dibujo y el diagrama. Infraestructura proyectual de Eulàlia Valllosera*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.461
= *Gráficos percolantes*, en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.623

- RACIONERO Luís, *Leonardo Da Vinci*, ABC, Madrid, 2004.
- RAMAKRISHNA Sri, *Dichos y sentencias*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006.
- RAMIREZ Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Nerea, Madrid, 1991.
 - = *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.
 - = *Duchamp - El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993.
 - = *Ecosistema y explosión de las artes- Condiciones de la Historia, segundo Milenio*, Anagrama, Barcelona, 1994.
 - = *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003.
 - = *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991.
 - = *Esculturas margivagantes*, Siruela, Madrid, 2006.
- RAMIREZ Juan Antonio (Dir.), *Historia del arte 4: El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997.
 - = *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1998.
- RAMIREZ BELLERIN Laureano - KURAMAJIVA, *Sutra de Vimalakirti*, Kairós, Barcelona, 2004.
- RAND Harry, *Hundertwasser*, Taschen, Colonia, 1998.
- RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, 2004.
- RASMUSSEN Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura - Sobre la percepción de nuestro entorno*, Maireia / Celeste, Madrid, 2000.
- RAWLINGS Barry, *Prólogo en DENT Roger N. Arquitectura neumática*, Blume, Barcelona, 1975.
- READ Herbert, *Educación por el arte*, Paidós, Barcelona, 1982.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición*, Espasa, Madrid, 2001.
- REDAL Enric Juan (ed.) *La Enciclopedia del Estudiante. 04 Literatura Universal*, Santillana - El País, Madrid, 2005.
- REGUERA Isidoro, *Jacob Böhme*, Siruela, Madrid, 2003.
- REICH Wilhelm, *La función del orgasmo: El descubrimiento del orgón. Problemas económicos-sexuales de la energía biológica*, El País, Madrid, 2003.
- REOYO Carolina (Coord.), *Enciclopedia de las religiones*, Espasa, Madrid, 2005.
- RICARD André, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000.
- RICHARDSON Phyllis, *Arquitectura para el espíritu*, Blume, Barcelona, 2004.
- RICHARDSON Phyllis - DIETRICH Lucas, *XS: Grandes ideas para pequeños edificios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- RICHTER Hans, *Historia del dadaísmo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- RICO Juan Carlos, *El paisajismo del siglo XXI. Entre la ecología, la técnica y la plástica*, Sílex, Madrid, 2004.
- RIDAO José María, *Milenarismo Vasco, hoy*, El País 7 octubre 2000, Babelia p.12.
- RIDLEY Matt, *Genoma - La autobiografía de una especie en 23 capítulos*, Taurus, Madrid, 2000.
- RIVERA Antonio, *Señas de identidad. Izquierda obrera y nación en el País Vasco, 1880-1923*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- RIZZI Renato, *Parque de la Villette Chora L. Works. París 1986*, Arquitectura C.O.A.M. nº270, p.52.

- ROCK Irvin, *La percepción*, Prensa Científica - Labor, Barcelona, 1985.
- ROCKMAN Alexis - DION Mark, *Jungla de asfalto*, AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.179
- RODRIGUEZ LLERA Ramón, *Paisajes de la arquitectura japonesa*, Del Sol ST, Santander, 2006.
- ROJO DE CASTRO Luís, *(El) Informe. La isotropía. La entropía. La horizontalidad y el sudor del hipotálamo*, en *El Croquis, In progress 1999-2002: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. Nº 96-97 + 106-107*, p.6
- ROMAN María Teresa, *Sabidurías orientales de la Antigüedad*, Alianza, Madrid, 2004.
- ROMO Fernando, *Retórica de la paradoja*, Octaedro Universidad, Barcelona, 1995.
- RUBERT DE VENTOS Xavier, *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1963.
- ROSA Raúl de la, *El lugar y la vida. Cómo crear una casa saludable y mejorar los edificios enfermos*, Integral - RBA, Barcelona, 1998.
- ROSENFELD Myra Nan, *La Real Administración de Edificios en Francia, de Carlos V a Luís XIV*, en KOSTOF Spiro (coord.) *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984.
- ROVERSI MONACO A. *Los secretos de las catedrales*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 2001.
- ROWELL Margit, *Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza*, en *Catálogo Oteiza Mito y Modernidad*, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.27
= *Una modernidad intemporal*, en *Catálogo Oteiza. Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p.25
- RUBERT DE VENTOS Xabier, *El arte ensimismado*, Nexos, Barcelona, 1993.
- RUBIA Francisco J. *La conexión divina - La experiencia mística y la neurobiología*, Crítica, Barcelona, 2003.
- RUBIERA Javier, *Introducción histórico-cultural al teatro No: III La cultura japonesa*, en ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999, p.33
- RUBIO Olivia M^a *Kimsooja: menos es más*, en *Catálogo Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.43
= *Respirar - Una mujer espejo*, en *Catálogo Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.50
- RUIZ DE LA PUERTA Félix, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Album Letras Artes, Madrid, 1995.
- RUME Guy, *Rudolf Steiner* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.867
- RUSS J. *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999.
- **SABINO Carlos**, *Cómo hacer una tesis y elaborar todo tipo de escritos*, Lumen-Humanitas, Buenos Aires, 1998.
- SAGNER-DUCHTING Karin, *Claude Monet 1840-1926*, Taschen, Colonia, 1991.
- SAIZ Manuel, *Reserva (siete acepciones)* en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Macba, Barcelona, 2000, p.173

- SALACROUP Agnes y GILLOT Xabier, *Japonesismo* en MIDANT Jean Paul (dir.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.454
- SALVAT Manuel (dir.), *Función de la arquitectura moderna*, Salvat, Barcelona, 1973.
- SAMPLES Bob, *Conocimiento holonómico*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.167
- SANCHEZ DRAGO Fernando, *Introducción: Armonía, respeto, pureza y tranquilidad*, en OKAKURA Kazuko, *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.40
- SANCHEZ RON José Manuel, *Presentación*, en - GARCIA BARRENO Pedro (director), *La ciencia en tus manos*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- SAN JUAN C. - BERENGUER J. - CORRALIZA J.A. - OLAIZOLA Y. *Medio ambiente y participación. Una perspectiva desde la Psicología Ambiental y el Derecho*, Universidad País Vasco, Gipuzkoa, 2003.
- SAN JUAN César, *Relación persona-espacio: cuestiones especiales de Psicología Ambiental*, en SAN JUAN C. - BERENGUER J. - CORRALIZA J.A. - OLAIZOLA Y. *Medio ambiente y participación. Una perspectiva desde la Psicología Ambiental y el Derecho*, Universidad País Vasco, Gipuzkoa, 2003, p.13
- SAN MARTIN Fco. Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004.
= Piero Manzoni, Nerea, Madrid, 1998.
= *Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945*, en RAMIREZ Juan Antonio (director), *Historia del arte 4: El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997, p.344
- SANTOS NALDA José, *Iniciación al Zen*, Mensajero, Bilbao, 1984.
- SANZ ADAN Félix - LAFARGUE José, *Diseño industrial. Desarrollo del producto*, Thomson - Paraninfo, Madrid, 2002.
- SAURAS Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.
- SCHAYA Leo, *La doctrina sufí de la unidad*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001.
- SCHLEMMER Oskar, *Escritos sobre arte: Pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Paidós, Barcelona, 1987.
- SCHELLING F.W.J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996.
- SCHELLING Jürgen, *El pintor Gerhard Richter* en Catálogo *Gerhard Richter, una colección privada*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004.
- SCHULZ-DORNBURG Julia, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- SCHWALLER DE LUBICZ R.A. *Le temple dans l'homme*, Dervy-Livres, París, 1979.
- SCHWARTZ Aljoscha A. - SCHWEPPE Ronald P. *El botiquín filosófico. Recetas y estrategias de Confucio a Shopenhauer*, Diálogo, Valencia, 2003.
- SEATTLE *Nosotros somos una parte de la tierra*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2005.
- SELLE G. *Ideología y utopía del diseño - Contribución a la teoría del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- SERRA Marius, *Verbalia*, Península, Barcelona, 2000.
- SERRA Richard, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong Editeur, París, 1990.

- SHAH Idries, *Las hazañas del incomparable Mulá Nasrudin*, Paidós, Barcelona, 1984.
- SHANGHARAKSHITA *Los diez pilares del budismo. La base de la filosofía y la ética orientales*, Oniro, Barcelona, 1997.
- SHEARER Alistair, *Buda*, Debate, Madrid, 1994.
- SILIGATO Rosella, *Del polímatismo futurista a la comunicación interactiva*, en Catálogo *Del futurismo al láser - La aventura italiana de la materia*, Ed. Mazzotta, Palau de la Virreina, Barcelona, 2000, p.34
- SIMMEN Jeannot - KOHLHOFF Kolja, *Kasimir Malevich, vida y obra*, Köneman, Colonia, 2000.
- SMITH Huston, *Las religiones del mundo*, Kairós, Barcelona, 2002.
- SMITH Robert, *Arte conceptual*, en STANGOS Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1994, p.218
- SOKAL Alan y BRICMONT Jean, *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999.
- SOLA-MORALES Ignasi de, *Exploraciones para un tratado de composición*, en FONATTI Franco, *Principios elementales de la forma en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
= *Intervenciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- SOMMERER Christa / MIGNONNEAU Laurent, *Renunciar al control - La interacción y la evolución en las obras de arte interactivas de Sommerer y Mignonneau*. en MOLINA Angela - LANDA Kepa (Editores) *Futuros Emergentes - Arte, Interactividad y Nuevos Medios*, Diputación de Valencia - Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000.
- SONTAG Susan, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- SORIANO Federico, *Juego en GAUSA Manuel*, *Sintético: Diccionario sintético / Diccionario de aforismos* en AA.VV. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.549
= *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- SORLIN Sverker, *La materia invertida a través de la forma*, en BLAZQUEZ Jimena (Dir.) *Arte y naturaleza - Montonmedio Arte Contemporáneo*, Ed. Fundación NMAC, Vejer (Cádiz), 2001, p.40
- SOURIAU Etienne, *La correspondencia de las artes / Elementos de estética comparada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965. (primera edición en francés, 1947)
- SOUTHWORTH Michael, *Introducción*, en LYNCH Kevin, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- SOUTULLO Daniel, *Los genes y el futuro humano*, Talasa, Madrid, 2000.
- SOYKA Fred - EDMONDS Alan, *El efecto de los iones. Cómo la electricidad del aire rige la vida y la salud*, Edaf, Madrid, 1990.
- SPILLMANN-JENNY Brigitte, *Prólogo* en CUNNINGHAM Bailey, *Mandala. Viaje a la unidad del ser*, Dorling Kindersley - Pearson Educación, Madrid, 2003, p.6
- ST. JAMES Elaine, *Simplifica tu vida*, RBA - Integral, Barcelona, 2004.
- STANGOS Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986.
- STANLEY-BAKER Joan, *Arte japonés*, Destino, Barcelona, 2000.
- STILES Kristine, *Entre el agua y la piedra*, en Catálogo *Fluxus -fluxus y fluxfilms 1962-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p.171

- STOICHITA Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999.
- STRIKE James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004.
- SUZUKI Daisetz T. *Budismo zen*, Kairós, Barcelona, 1998.
= *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 2004.
- SVOBODA Robert, *Ayurveda*, Kairós, Barcelona, 2003.
- SYLVESTER David, *Entrevista en Catálogo Richard Serra, Escultura 1985-1999*, Museo Guggenheim Bilbao - Steidl Verlag, 1999, p.194
- **TAKI Koji**, *¿Minimalismo o monotonalidad? La metodología de Tadao Ando: Análisis del contexto*, en FRAMPTON Kenneth (ed.), *Tadao Ando: Edificios. Proyectos. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.19
- TANIZAKI Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994.
- TARABUKIN Nikolai, *El último cuadro - Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- TARANTINO Michael, *El espacio infinito en Catálogo Michelangelo Pistoletto*, Macba, Barcelona, 2000, p. 11
- TARNAS Richard, *Cosmos y psique*, Atalanta, Gerona, 2008.
= *La pasión de la mente occidental*, Atalanta, Gerona, 2008.
- TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987.
- TAUT Bruno - ABALOS Iñaki, *Bruno Taut. Escritos 1919-1920*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.
- TAYLOR Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006.
- TAYLOR John, *Arquitectura anónima - Una visión cultural de los principios prácticos del diseño*, Stylos, Barcelona, 1984.
- TAYLOR René, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Siruela, Madrid, 2000.
- THOMAS Raymond, *Sabi - Wabi - Zen / El zen y las artes japonesas*, Visión, Barcelona, 1986.
- THOMPSON D'Arcy, *Sobre el crecimiento y la forma*, H. Blume, Madrid, 1980.
- TITZ Susanne en A.A.V.V. *Arte para el siglo XXI*, Taschen - Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Colonia, 1999.
- TOMKINS Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- TORRENS Chus, *Introducción al Arte-terapia*, Lugar: Dinamic - Actividades Antiestrés, Concejo de Alzuza 10 bajo, Pamplona, tlf. 687 62 14 88
- TORRES Ana M^a *Mirando la luz*, en TORRES Ana M^a Catálogo *James Turrell*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004, p.14
- TOSATTO Guy, *Arboles en Catálogo Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999, p.148
- TREIB Marc, *Proyecto en COLAFRANCESCHI Daniela, Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.158

- TRUMGPA Chögyam, *Bardo. Au-delà de la folie*, Editions du Seuil, París, 1995.
- TUCCI Norberto (versión) *Dhammapada. Las palabras de Buda. El camino de la sabiduría*, Ediciones Librería Argentina, Madrid, 2004.
- TURNER J.F.C. - FICHTER R. (coord.) *Libertad para construir - El proceso habitacional controlado por el usuario*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1976.
- TURRELL James, *La cueva de Platón. En una conversación con Ana Mª Torres*, en TORRES Ana Mª Catálogo *James Turrell*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004, p.63
- TUSQUETS Oscar (dir.) *Réquiem por la escalera*, RqueR, Barcelona, 2004.
= *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- **UEDA Shizuteru**, *Zen y filosofía*, Herder, Barcelona, 2004.
- URSPRUNG Philip, *Blur, Monolito, Box. Atmósferas de la arquiescultura*, en Catálogo *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Fondation Beyeler - Guggenheim Bilbao, 2005, p.42
- **VALENTE José Angel**, *Sobre el lugar del dios*, en Catálogo *Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992, p.42
- VAN DE VEN Cornelis, *El espacio en arquitectura - La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Cátedra, Madrid, 1981.
- VAN DOESBURG Theo y CREGO Charo (Selección, traducción y prologo), *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia - MOPU, Valencia, 1985.
- VAN LYSEBETH André, *Aprendo yoga*, Pomaire, Barcelona, 1978.
= *Pranayama. A la serenidad por el yoga*, Urano, Barcelona, 1999.
- VARLEY Helen (director edición), *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982.
- VEGA Amador, *Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza*, en Catálogo *Oteiza: mito y modernidad*, FMCB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, p.77
- VENTURI Robert, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- VENTURI Robert (et alt.) *Aprendiendo de Las Vegas - El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- VICENS Francesc, *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona, 1973.
- VILLALBA Dokusho, *¿Qué es el Zen? Introducción práctica al Budismo Zen*, Miraguano, Madrid, 1987.
- VIÑOLAS MARLET Joaquim, *Diseño ecológico*, Blume, Barcelona, 2005.
- VIRILIO Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
= *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- VITEBSKY Piers, *Los chamanes: El viaje del alma, fuerzas y poderes mágicos, éxtasis y curación*, Evergreen-Taschen, Colonia, 2001.
- VON DRATHEN Doris, *Memoria del tiempo* en Catálogo *Gioseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999, p.129

- VON WEIZSACKER Ernst, *Factor cuatro: Duplicar el bienestar - Usar la mitad de los recursos naturales*, en AA.VV. *¿Sostenible? - Tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios*, Icaria - Universitat Politècnica de Catalunya (ed.), Barcelona, 1997.
- VRAGNAZ Giovanni, *Prefazione en "Rassegna- (Maquette)"*, Electa, Milán, diciembre 1987, p.5
- **WAGNER Gerhard**, *Los sistemas de planificación CPM y PERT aplicados a la construcción*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- WALDBERG Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.
- WARE D. - BEATTY B. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- WATKIN David, *Moral y arquitectura*, Tusquets, Barcelona, 1981.
- WATSON Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2002.
- WATTS Alan, *Budismo*, Kairós, Barcelona, 2005.
= *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1977.
- WEILL Simone, *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 2001.
- WEITEMEIER Hannah, *Yves Klein 1928-1962. International Klein Blue*, Taschen, Colonia, 2001.
- WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid 1986.
- WILBER Ken, *Asumir la responsabilidad de nuestra propia sombra*, en ZWEIG Connie - ABRAMS Jeremiah (Ed.), *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1999. p.390
= *Breve historia de todas las cosas*, Kairós, Barcelona, 2003.
= *El proyecto Atman. Una visión transpersonal del desarrollo humano*, Kairós, Barcelona, 1996.
= *Física, misticismo y el nuevo paradigma holográfico*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.182
= *Introducción*, en WILBER Ken (ed.), *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987, p.11
= *Sombras y símbolos. Más allá de la caverna*, en A.A.V.V. (WILBER Ken, ed.) *Cuestiones cuánticas - Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Kairós, Barcelona, 1988.
= *Una teoría de todo. Una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*, Kairós, Barcelona, 2003.
- WILBER Ken (Ed.) *Cuestiones Cuánticas. Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Kairós, Barcelona, 1988.
= *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona, 1987.
- WILHELM Richard, *I-Ching, El Libro de las Mutaciones*, Edhasa, Barcelona, 1977.
- WILLIAMS Christopher, *Artesanos de lo necesario*, H. Blume, Madrid, 1978.
= *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- WINGLER Hans M. *La Bauhaus. Weimar – Dessau – Berlín 1919-1933*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- WITTGENSTEIN Ludwig – KOLK BOUWSMA Oets, *Ultimas conversaciones*, Sígueme SAU, Salamanca, 2004.
- WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980.
- WOLF Alan, *Más allá del [triángulo, cuadrado, círculo]: Geometría fractal*, en LUPTON Ellen - MILLER J. Abbott (eds.), *El ABC de [triángulo, cuadrado, círculo]: La Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.62

- WOLFE Tom, *¿Quién teme al Bauhaus Feroz? - El arquitecto como mandarín*, Anagrama, Barcelona, 1982.
- WOLFF Janet, *La producción social del arte*, Istmo, Madrid, 1997.
- WOOD Ernest, *Diccionario Zen*, Paidós, Barcelona, 1991.
- **XERCAVINS Y VALLS** Josep, *Comunicado del coordinador del comité organizador del congreso en el acto de clausura*, en AA.VV. *¿Sostenible? - Tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios*, Icaria - Universitat Politècnica de Catalunya (ed.), Barcelona, 1997.
= *Intervención de Josep Xercavins y Valls*, en AA.VV. *¿Sostenible? - Tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios*, Icaria - Universitat Politècnica de Catalunya (ed.), Barcelona, 1997.
- **YAMAGATA Hiro**, *Campo cuántico -X3*, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, 2004.
- YOGANANDA Paramahansa, *Autobiografía de un yogui*, Self-Realization Fellowship, Los Ángeles, USA, 2006.
- YUDELL Robert J. *El movimiento corporal* en BLOOMER Kent C. - MOORE Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, H. Blume, Madrid, 1982.
- **ZABALBEASCOA Anatxu** - RODRIGUEZ MARCOS Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
= *Vidas construidas - Biografías de arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- ZAJONC Arthur, *Lux / Lumen* en Catálogo *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p.65
- ZAMARRO Eduardo, *El medio artístico* en GOMEZ MOLINA Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2002, p.616
- ZEAMI, *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999.
- ZELLINI Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid, 2004.
- ZUAZNABAR Guillermo, *Piedra en el paisaje*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona, 2006.
- ZULAIKA Joseba, *Crónica de una seducción - Guggenheim Bilbao*, Nerea, Madrid, 1997.
- ZURITA José, *Diccionario de la construcción*, Ceac, Barcelona, 1959.
- ZWEIG Connie - ABRAMS Jeremiah (ed.), *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1999.

Tesis afines : (no todas citadas a pie de página)

- AGUIRIANO Begoña, *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Dep. Filología Francesa, Dir. Roberto Ruíz, Valladolid, 1990.
- ALGARIN Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006.
- APARICIO Jesús, *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*. Madrid 1994.

- ARAMENDIA Manuel, *Alternativa personal para el estudio del proceso escultórico. Precedentes históricos y debate actual*. Barcelona 1989.
- ARNAIZ Ana M^a, *La memoria evocada. Vista Alegre un cementerio para Bilbao*. Lejona 1991.
- ARRIOLA Pedro M^a, *La producción de una ciudad-máquina del capital: Vitoria – Gasteiz*, Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991.
- BADOS Angel, *La escultura y su imagen*. Lejona 1992.
- BURGÉS M. Pilar, *Estudio del trayecto recorrido por el creador plástico desde el proyecto intencional hasta la obra realizada. Condiciones psicológicas y sociales*. Madrid 1995.
- CEBERIO DE LEON Iñaki, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, UPV Departamento de Filosofía, Junio 2006.
- COLON LLAMAS LuíS Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.
- CORTES Javier, *Diseño de interiores. Procesos para la configuración y expresión de un proyecto. Experiencia pedagógica*. Sevilla 1990.
- CUESTA Lourdes, *Procesos intelectuales y metodológicos de creatividad en el proyecto artístico*. Lejona 1997.
- DEL VALLE (de Lersundi y Manso de Zúñiga) Gentz, *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, UPV, Leioa, 1995.
- DOLS Joaquim, *La metáfora del espejo - Ensayo histórico acerca de las rupturas espacio-temporales en la imagen de producción tecnológica*, Departamento de Estructura de la Imagen y el Entorno de la Universidad de Barcelona, 1988.
- ESPUELAS Fernando, *El claro en el bosque - Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999.
- FRANCO Juan Manuel, *Aplicaciones del diseño asistido por ordenador a la arquitectura. Herramientas de trabajo para el diseño arquitectónico*, La Coruña 1993.
- FREITAS Delfino, *La arquitectura como collage*, Barcelona 1991.
- GRACIA Trinidad, *Continuidad indivisible de cambio: Proyecto escultórico teórico-práctico*, Valencia 1995.
- HEYRMAN Fidelis, *Arte y ordenadores: Una investigación exploratoria sobre la transformación digital del arte*, La Laguna 1996.
- HODGSON M. Luisa, *Geometría y diseño de la realidad sensible desde las Bellas Artes*, La Laguna 1993.
- LAGARES Francisco. *Un proceso de creación o la búsqueda de nuevos planteamientos expresivos para una continuidad de trabajo*, Madrid 1988.
- LOPEZ BARRETO Juan, *Importancia del boceto en la obra de arte*, Sevilla 1989.
- MADERUELO Javier, *El espacio raptado - Interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori España, Madrid, 1990.
- MATEO José LuíS, *Realidad y proyecto: ensayo sobre la situación contemporánea*, Barcelona 1993.
- MONSO Francisco, *Proyecto: conocimiento e invención*, Barcelona 1993.
- QUETGLAS Josep, *La casa de Don Giovanni*, LMI, Madrid, 1997.

- RAMOS Enrique, *El boceto en la actual obra de arte tridimensional*, Sevilla 1990.
- REMESAR A. *Fragmentos y Nexos. Una odisea del espacio*, Memoria para el concurso oposición. Catedrático de Universidad. Escultura. Morfología y Espacio tridimensional, Universidad de Barcelona, 1995.
- RUIZ CASTRILLO M. Isabel, *El dibujo arquitectónico: crisol de intenciones*, Cataluña 1996.
- RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La concepción del mundo en el taoísmo*, Tesis Doctoral, Complutense de Madrid, 1984.
- SELLES Pascual, *Herramientas de modelado digital en el taller de Proyectos arquitectónicos*, Valencia 1994.
- TAMAYO Daniel, *Una teoría del proyecto referida al arte-ambiente: intervención en el espacio tridimensional desde presupuestos bidimensionales*, Lejona 1989.
- TORRES Ana M. *Isamu Noguchi desde la arquitectura: síntesis de las artes*, Madrid 1990.
- UBEDA Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. - Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid, 2002.
- VIAPLANA Albert, *La arquitectura de la experiencia*, Barcelona 1980.

Catálogos :

- *A travers le miroir, de Bonnard á Buren*, Musee des Beaux Arts Rouen, París, 2000.
- *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Fondation Beyeler - Guggenheim Bilbao, 2005.
- *Arte Madi*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1997.
- *Campos de fuerzas un ensayo sobre lo cinético*, Actar-MACBA, Barcelona, 2000.
- *Centro de Interpretación del Misticismo*, Excelentísimo Ayuntamiento de Avila, Concejalía de Turismo, Avila, 2004.
- *Cultura y Nuevas Tecnologías*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- *Chillida en San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1992.
- *DADA 1916-1966 - Documentos del movimiento internacional DADA*, Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona, 1973.
- *Dan Graham*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997.
- *De 0. La mesa blanca*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003.
- *Del futurismo al láser - La aventura italiana de la materia*, Ed. Mazzotta, Palau de la Virreina, Barcelona, 2000.
- *Doble o nada (cuaderno de proyectos) Javier Tudela*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2002.

- *El espacio como proyecto / El espacio como realidad*, XXVI Bienal de Arte de Pontevedra - Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2000.
- *Enric Ruiz-Geli. NOMBRES. Concurso 2G*. Ministerio de Fomento, Madrid, 1999.
- *Entre el objeto y la imagen - Escultura británica contemporánea*, Ministerio de cultura, Madrid, 1986.
- *Erresistentziak - Resistencias*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2000.
- *Ettore Spalletti*, Fundación La Caixa, Madrid, 2000.
- *Eulàlia Valldojera OBRES 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000.
- *Eva Loot - La lengua de los pájaros*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.
- 'Excelentísimo Ayuntamiento de Cádiz' www.torretavira.com
- *Fluxus -fluxus y fluxfilms 1962-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.
- *Frank Stella*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.
- *Gerhard Richter, una colección privada*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004.
- *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.
- *Guía del Museo Guggenheim Bilbao*. Exposiciones / Programas mayo - octubre 2004.
- *Guía del Museo Guggenheim Bilbao*. Octubre 2000 - Marzo 2001, *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim - Octubre 2000 / Marzo 2001*
- *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.
- *Itadakimasu - Cultura í alimentació al Japó*, Institut de Cultura - Museu Etnològic, Barcelona, 2000.
- *James Brown. Plomo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003.
- *James Turrell*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004.
- *Javier Pérez*, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2003.
- *Jorge Pardo. Un projecte per a la Col.lecció d'Art Contemporani Fundació "la Caixa"*, Barcelona, 2004. (Catálogo de mano)
- *Joseph Beuys*, MNCA Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.
- *Juan Carlos Román 1990-1999*, Gobierno Vasco, Vitoria, 1999.
- *Kimsooja. Respirar - Una mujer espejo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.
- *La arquitectura sin sombra*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2000.
- *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo Bellas Artes Bilbao, Bilbao, 2004.
- *Lux Lumen*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997.
- *Malas formas. Txomin Badiola*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2002.
- *Marcel Breuer - Diseño y arquitectura*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Alemania, 2003.
- *Marcel Broodthaers*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992.

- *Mark Rothko*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2000.
- *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo*, Artium, Vitoria, 2005.
- *Michelangelo Pistoletto*, Macba, Barcelona, 2000.
- *Mostra D'arts Electròniques 2000*, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, 2000
- "*Obra Social*" - *Hans Haacke*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.
- *Olafur Eliasson: Quasi Brick Wall*, Ed. Fundacion NMAC, Vejer (Cádiz), 2001.
- *Orientalismos - Una aproximación contemporánea*, Koldo Mitxelena - Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998.
- *Orlan 1964-2001*, Artium de Alava, Vitoria, 2002.
- *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián, 1986.
- *Oteiza Mito y Modernidad*, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004
- *Oteiza, Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988.
- *Panorama 3. Salon du prototype*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2002.
- *Panamarenko*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.
- *Paul Klee*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1998.
- *Pello Irazu*, Palacete del Embarcadero, Puerto de Santander, 1994.
- *Percepciones en transformación - La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao, 2000.
- *Piero Manzoni*, Arnaldo Mondadori Arte - Fundación "la Caixa", Madrid, 1991.
- *Richard Serra*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992.
- *Richard Serra, Escultura 1985-1999*, Museo Guggenheim Bilbao - Steidl Verlag, 1999.
- *Robert Morris*, Centre Georges Pompidou, París, 1995.
- *Tierra Zen SL.*, Camino de los Capuchinos-A nº 21, 43500 Tortosa (Tarragona) 2004.
- *Tobias Rehberger: Y die every day*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
- *Ver las palabras, leer las formas*, Xunta de Galicia - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2000.
- *Yves Klein*, Museo Nacional C.A. Reina Sofía, Madrid, 1995.
- *Zapatos usados & talleres de artistas*, Funció Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca, 1994.
- *Zush Tecura*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 15 diciembre 2000 - 4 marzo 2001. (Catálogo de mano)

Artículos de prensa, revistas y publicaciones no especializadas :

- AA.VV. *Alvaro Siza 1958-1994*, El croquis 68/69
- AA.VV. *Arquitecturas virtuales – Proyecto monumental Montaña de Tindaya. Fuerteventura*, On 180, p.81
- AA.VV. *Ciudades con encanto*, El País - Santillana, Madrid, 1996, p.18
- AA.VV. *Condena a Sidenor por una víctima del amianto*, Biltzar nº5 / octubre, 2004, p.15
- AA.VV. *Conversaciones con Chillida*, El País Semanal 1405, 31 agosto 2003, p.26
- AA.VV. *Editorial*, Integral - Ecología, salud y vida natural, nº2 invierno 1978, p.3
- AA.VV. *Kutsadura elektromagnetikoa, alarma are handiagoa*, Biltzar nº2 / abril, 2006, p.14
- AA.VV. EL PAÍS, BARCELONA, *La exposición al plomo se asocia con un mayor riesgo de cataratas*, El País, 28 diciembre 2004, p.31
- AA.VV. *La reconstrucción virtual de órganos en 3D va a hacer más fácil la cirugía*, en El País - Ciperp@ís 9 marzo 2000, p.12
- AA.VV. *Mociones municipales de CCOO para exigir un inventario del amianto*, Biltzar nº2 / abril, 2006, p.14
- AA.VV. *ReHabitat nº8*, p.36 *Technokolla Geo* (Publicidad) p.36

- ABELLA Ignacio, *Seguir la llamada del bosque*, Integral 306, junio 2005, p.31

- ALBERTAZZI Liliana, *Espejos, reflejos, espejismos y fotografía*, en Exit: imagen y cultura, nº cero-2000, p.92

- ALMEDA Sol, *La vida, por Tàpies*, El País Semanal 1466, 31 octubre 2004, p.64
= *Miret Magdalena. La memoria de un teólogo progresista*, El País Semanal 1452, 25 julio 2004, p.16

- ALONSO Aitor, *El Gobierno vasco respalda la protección de la vieja estación de Olárizu del vasco navarro*, El Correo, 10 abril 2007, p.8

- AMELA Víctor M. “*Sólo desgasto mis zapatos*” *Shizuteru Ueda. Estudioso del Budismo Zen*, La Vanguardia, 11 enero 2005, p.11

- ANDRES RUIZ Enrique, *Los universos miopes. Prerrafaelistas. La visión de la Naturaleza*, Blanco y Negro Cultural 9 octubre 2004, p.31

- ANSEDE Manuel, *Hallada una nueva forma de vida en la tierra*, Público, 3 diciembre 2010, p.34

- ANTON Jacinto, *Guau, guau, ¡vaya guerra!*, El País Semanal 1577, 17 diciembre 2006, p.39

- ARGULLOL Rafael, *Los cielos inhabitables*, El País - Babelia 1-12-2001, p.24

- ARIZA Luís Miguel, *Fraudes científicos*, El País Semanal nº 1632, 6 enero 2008, p.55

- AROCA Ricardo, *Los riesgos del oficio. Variaciones sobre la tradición constructiva* en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.4

- ARMADA Alfonso, *Las últimas sombras*, Abcd las artes nº 706, 13 a 19 agosto, 2005, p.27

- ARNARDOTTIR Halidora - SANCHEZ MERINA Javier, *Cómo se habita y se hace una casa*, Blanco y Negro Cultural, 10-1-2004, p.35

- ARROYO Eduardo, *European 5 – Proceso de hibridación 001*, en El Croquis, *In progress 1999-2002*: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. Nº 96-97 + 106-107

- AYUSO Rocío (Los Angeles), *Los Angeles exhibe los nuevos trabajos de Frank O. Gehry*, El País 21 septiembre 2003, p.44

- AZUMENDI Larraitz de, *Hundertwasser médico de la arquitectura. Entrevista*, Pasajes de arquitectura y crítica nº 17 mayo 2000, p.36
- BARAÑANO Kosme Mª de, *Anish Kapoor - La forma del deseo*, Lápiz 78, p.28
- BARRO David, *José Pedro Croft*, Lápiz 174, p.75
= *José Pedro Croft - Lo virtual contra lo posible*, Lápiz nº185, p.48
- BATTY Michael, *Espacio-tiempo fractal*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.111
- BATTY Michael, *Espacio-tiempo fractal*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, Extractos del artículo "The fractal city" publicado en *Architectural Design*, "New Science = New Architecture?", vol. 67, nº 9/10 sept-oct. 1997, p.74-83 – Véase "Sobre el crecimiento de la ciudad", Michael Batty, en *Fisuras* nº 5. 1998, p.110
- BEDOYA Juan G. *El Papa crea una comisión para cambiar la doctrina sobre el Limbo*, El País 8 octubre 2004, p.31
- BELINCHON Gregorio, RUBIN DE CELIS Andrés, *Lo que el viento se llevó*, DVD - El País, 2005, p.17
- BELTRAN Adolf, *Política tras un museo*, El País, 24-3-2000. p.44
- BELZUNCE Fernando, *El rey del cine danés. Lars Von Trier, director*, El Correo – Territorios, 14 marzo 2007, p.12
- BERGER John, *La resistencia ante los muros*, El País-Babelia 5 febrero 2005, p.10
- BERTI Sergio (Dr. Ing.) *Medición de la variabilidad de la frecuencia cardiaca como indicador fiable de la interacción del ser humano con el medio ambiente*, GEA nº63 (invierno 2009)
- BESA Ramón, *Millones azulgranas. El Barça negocia un acuerdo con China para el patrocinio de su camiseta por una cifra récord*, El País 7 mayo 2005, p.64
- BILL Max, *¿estructura como arte? ¿arte como estructura?* (1965), en 2G nº 29-30 *Max Bill. Arquitecto*, p.271
- BLANCA CIA, *Frank Gehry: "El secreto está en el lápiz"*, El País 21 mayo 2004, p.40
- BLANCO VALERO Silvia (coord.), *Guía de la noche*, El País - EP3 nº 25, 18 noviembre 2005, p.24
- BLASCO E. J. *Una señora de la limpieza confunde una obra de arte con una bolsa de basura*, ABC, 28 agosto 2004, p.36
- BLUME Michael, *Homo religiosus*, *Mente y Cerebro* (Investigación y Ciencia, edic. española de Scientific American) nº 45, noviembre / diciembre 2010, p.40
- BOGNER Dieter, *Endless House*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.104
- BONET Daniel, *Renacer en primavera*, *Integral* nº 280, abril 2003, p.62
= *Té verde, un tesoro para la salud*, *Integral* nº 298, octubre 2004, p.58
- BONO Ferran, *James Turrell busca la "esencia de la belleza" con su luz difusa*, El País 15 diciembre 2004, p.48
= *Sanleón destruye para "evitar conflictos" su escultura impuesta al IVAM*, El País, 24-3-2000, p.44
- BOSCO R. / CALDANA S. *El programa de dibujo 'Tecura' de Zush estimula la creatividad*, El País - Ciberpaís 14 diciembre 2000, p.1
= *Karin Sander convierte en estatuas al público gallego*, El País - Ciberpaís 9 octubre 2003, p.11
- BUENO Mariano, *Decálogo de la casa ecológica*, GEA 16, invierno 1995-96, p.24

- BURKHARDT François, *1999-2000* (Editorial), en *Domus* nº 822 enero 2000, p.2
= *Proyectos*, en *Domus* nº 822 enero 2000, p.6
- BUSUTTIL Stéphanie, *James Turrell. Fuori campo*, *Domus* nº 828, p.118
- CALVO ROY Antonio, *El libro de la semana. ¿Por qué el mar es salado?*, *El País - Babelia*, 18 septiembre 2004, p.5
= *Un juego para ponerle mente*, *El País - Babelia* 25 febrero 2006, p.12
- CALVO SERRALLER Francisco, *Danza de las mutaciones*, *El País - Babelia*, 24 diciembre 2004, p.18
= *El ironista y su cómplice*, *El País - Babelia*, 15 septiembre 2001 p.26
= *En la aurora de la modernidad*, *El País - Babelia*, 28 octubre 2006, p.19
= *Hatillo de luces*, *El País - Babelia*, 27 mayo 2006, p.27
= *La revelación artística de Ettore Spalletti*, *El País - Babelia*, 8 abril 2000, p.18
= *La televisión de la Edad Media*, *El País - Babelia*, 26 mayo 2001, p.27
= *Los reflejos de Venus*, *El País - Babelia*, 21 septiembre 2002, p.18
= *Oriente*, *El País - Babelia*, 25 marzo 2006, p.18
= *Un Prado virtual*, *El País - Babelia*, 24 julio 2004, p.13
= *Una visión moderna de la naturaleza*, *El País - Babelia*, 18 septiembre 2004, p.16
- CAMACHO I. *La ironía del Guggenheim*, *El País - País Vasco*, 14 diciembre 2000, p.8
- CANAL Mario, *Homenaje a los objetos sencillos. Exposición*, *El País de las Tentaciones*, 11 abril 2003, p.11
- CANALES Fernanda, *Tablero de juego*, *El País - Babelia*, 11 diciembre 2004, p.28
- CANDELA Iria, *Entrevista con Krystof Wodiczko*, *Lápiz* nº171, p. 18
= *Krystof Wodiczko: el eco de los supervivientes*, *Lápiz* nº171 p.18
- CAÑAS Grabiela, *Bruselas recupera su vieja sede*, *El País*, 3 septiembre 2004, p.8
- CAPELLA Juli - MASCHERONI Loredana - PICCHI - TOMMASINI Mª Cristina, *¿A donde vamos?*, en *Domus* nº 822 enero 2000, p.50
- CARLIN John, *Todo por la bandera*, *El País Semanal* 1397, 6 julio 2003, p.46
- CARPIO Francisco, *Entrevista con Zush. Hacia otras estrellas*, *Lápiz* nº164, p.53
- CARRIZO Rodrigo, *El nacimiento del turista virtual*, *El País - El Viajero*, 11 junio 2005, p.6
- CASAL J. Manuel, *Ambiente luminoso en el espacio arquitectónico*, *Revista Ambientes* nº8-1982. p.27
- CASATI Cesare, *En Londres con desechos recuperados*, *Domus* nº553, diciembre 1975, p.30
- CASTELLANO Koro, *Rosy de Palma - La belleza imposible*, *El País Semanal* nº 659, 25 y 26 noviembre 1989, p.87
- CASTILLA Antonio H. y JIMENEZ Enrique + (BAIGORRI Deffina, documentación), *El futuro ya está aquí - La mandrágora* nº 250 ROMERO Félix (director), TVE2- 20-3-2001 (mandragora.tve@rtv.es)
- CASTILLA Amelia, *Daniel Pennac define el humor como "una forma de ética"*, *El País*, 16 noviembre 2003, p.39
- CASTRO FLOREZ Fernando, *Nulla dies sine linea*, *Blanco y Negro Cultural* 28-6-2003, p.30
- CATTERMOLE Pierluigi, *Fiat lux*, *Experimenta* nº41 p.59
= *Vivir, trabajar, fluir*, *Experimenta* nº42 p.62

- CAVANILLES Javier, *El impacto visual de James Turrell inunda el IVAM*, El Mundo, 15 diciembre 2004, p.60
- CELIS Bárbara, *Las otras víctimas de las Torres Gemelas* El País 9 septiembre 2006, p.6
- CLEMENTE José Luís, *Daniel Buren, un espíritu rebelde*, El Cultural (El Mundo) 11 mayo 2006, p.32
- COCA César, *Sin perdón ni arrepentimiento*, El Correo 27 diciembre 2004, p.72
- COMIN Alfred *Adobe unificará la creación de contenidos para su edición en distintas plataformas*, El País - Ciberp@ís, 12/4/2001 p.6.
- CORCORAN J. y JUTRAS B. *Quidam*, Cirque du Soleil, Montréal (Québec), 1996.
- COSTA José Manuel, *El cuerpo del sonido*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.25
= *La belleza de la mediocridad sincera*, Abcd 770, 4-10 noviembre, 2006, p.44
= *Ojos que no ven...*, ABC de las artes 722 del 3 al 9 diciembre 2005, p.42
- COTTER Holland (The New York Times) *Agnes Martin, pintora abstracta*, El País, 28 diciembre 2004, p.40
- CORREA Federico, *Hans Hollein: una entrevista biográfica*, ARQUITECTURAS BIS N°10 noviembre 1975, p.13
- C.R. *Prensa digital - El editor de 'Wired' pide precaución con la biotecnología*, El País - Ciberp@ís, 12/4/2001, p.7
- CRESPO Txema G. *Arquitecturas - José Luís Guerín*, El País - País Vasco, 19 enero 2003, p.8
= *Sinfonía de color en la catedral*, El País - País Vasco, 19 diciembre 2004, p.8
= *Un arquitecto vasco en China*, El País, 30 julio 2006, p.30
= *Una exposición refleja en Vitoria la creciente diversidad cultural de la ciudad*, El País - País Vasco, 24 enero 2004, p.5
= *Visita a los mundos paralelos*, El País - País Vasco, 12 junio 2005, p.8
- CUEVAS Javier (Oviedo), *La creatividad viene con el ADN*, Público, 22 octubre 2010, p.41
- CURTIS William, *Construyendo ideas. De la tectónica a la monumentalidad*, en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.10
- DAHM Ralf, *El cristalino*, en *Los cinco sentidos*, Temas 39, Investigación y Ciencia, 1º trimestre 2005, p.28
- DAY Christopher, *Diseñando con la luz*, Rehabitar n°6, p.24
- DELAHAYE Jean-Paul, *El carácter paradójico del infinito*, en Investigación y Ciencia, Temas 23: Ideas del infinito, p.36
- DEVESA Ricardo, *Tiempo fugaz, tiempo precario*, en *Quaderns* n° 224 - 'Destellos', 1999, p. 4
- DEUTINGER Theo - RAMO Beatriz, *Opus Dei*, Pasajes de arquitectura y crítica n° 73, p.24
- DIAZ DE MENDIGUREN, Amaia / ALFA - IMAGINARIUM, *Conservación al vacío en el hogar*, El país Semanal 1779, 31 octubre 2010, p.29
- DIAZ-GUARDIOLA Javier, *Carlos Garaicoa: "Las respuestas a la función del arte están en la ciudad"*, Blanco y Negro, 29 noviembre 2003, p.29
= *Kinsooja: "El espejo es un tejido que refleja encuentros"*, Abcd 744, 6 a 12 mayo 2006, p.32
= *Susana Solano*, Blanco y Negro Cultural, 25 septiembre 2004, p.29
= *Valentín Vallhonrat: "La fotografía es en sí misma una generadora de ficciones"*, Blanco y Negro, 27 septiembre 2003, p.30

- DIAZ MORENO Cristina y G^a GRINDA Efrén, *Arquitectura impermanente*, en Quaderns nº 224 - 'Destellos', 1999, p.21
- DIEZ Pablo M. *Palillos en cuestión*, ABC - Los sábados de ABC, 8 abril 2006, p.81
- DOLADO Ana, *Nuevas soluciones técnicas: Informática*, en Diseño Interior 93, p.184
- DOLS Joaquim, *Me temo que es usted algo Kitsch*, Lápiz nº31, p.25
- DUENWALD Mary, *Nueva estrategia ante la enfermedad imaginaria*, El País, 20 abril 2004, p.35
- DERRIDA Jacques, *Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros*, Arquitectura C.O.A.M. nº270, p.52.
- DEVAUX-DELETTRE Patricia, *Charchoune*, Arte y Parte nº 50, p.25
- DOMENECH Javier, *Fuego a destiempo*, ABC, 11 marzo 2006, p.2
- DUVA Jesús, *Un misterio de 38 toneladas*, El País, 26 marzo 2006, p.50
- E. DE B., MADRID, *Científicos de EE UU curan diabetes en monos con células pancreáticas de cerdo*, El País, 22 febrero 2006, p.29
= *Edificios con problemas, inquilinos con síntomas*, El País, 3 marzo, 2007, p.43
- EFE, Río de Janeiro, *Las 19 cirugías de Miss Brasil*, El País, 29 marzo 2001, p.41
- EFE, LONDRES, *Ecología real*, El País, 11 julio 2005, p.39
- EISENMAN Peter y GLAISTER Christopher, *Biocentro para la Universidad de Frankfurt, 1987*, Revista Arquitectura nº270 -Deconstrucción, Enero / febrero 1988.
- EISENMAN Peter "Ciudad de la Cultura de Galicia, Santiago de Compostela, España" Domus nº 824 marzo 2000 pg.9
= *El 'zeitgeist' y el problema de la inmanencia*, AV Monografías 53, Mayo/junio 1995.p.83
- E.L. VITORIA, *Se acabaron los edificios de firma*, El País, 23 febrero 2006, p.32
- EL PAÍS, BILBAO, *La UPNA recoge en un libro los debates sobre 'La arquitectura de la no-ciudad'*, El País - País Vasco, 19 junio 2004, p.11
- EL PAÍS, MADRID, *Las muertes en la construcción suman 308, la peor cifra en 14 años*, El País, 3 enero 2006, p.54
- ELLEGIERS Sandra, *El arte curativo de Joseph Beuys*, El País, 21 enero 2006, p.17
- ESTEBAN I. *Entre el arte y la basura*, El Correo, 28 agosto 2004, p.72
- ETXENIKE Luisa, *Fruta madura*, El País - País Vasco, 18 julio 2004, p.2
- FAERNA José María *Post scriptum: Pierre Menard, autor del Liceo*, Diseño Interior 90, p.194
- FALCES Manuel, *Las fotos que nunca viste*, El País – Babelia, 17 noviembre 2001, p.21
- FANCELLI Agustí, *Ferrán Adrià*, El País Semanal 1742, 14 febrero 2010, p.30
- FERNANDEZ Alicia, *Más claro imposible*, Abcd 762 del 9 al 15 septiembre 2006, p.36
- FERNANDEZ Milena, *La Fenice reúne por primera vez la iconografía mundial del ave fénix*, El País, 29 enero 2005, p.34
- FERNANDEZ DE LIS Patricia, *Nueva guerra en el videoclub*, El País - Negocios, 30 octubre 2005, p.7

- FERNANDEZ-GALIANO Luís, *El aceite de los iconos*, El País - Babelia, 11 febrero 2006, p.21
 - = *El imperio de lo trivial*, El País - Babelia, 13 septiembre 2003, p.20
 - = *El monte tallado*, El País - Babelia, 11 septiembre 1999 p.20
 - = *La cultura de la construcción* en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.2
 - = *Juegos de construcción*, El País - Babelia, 15 marzo 2003 p.21
 - = *Libertades cotidianas desde el Cerro del Aire*, AV Monografías 101 (2003) Miguel Fisac, p.59
 - = *Lluvia de Aerolitos*, El País - Babelia, 26 febrero 2000, p.19
 - = *Maestros de obras* en Revista A&V 43 (1993) *Construcciones*, p.3
 - = *Muere Fisac, un referente de la elegancia*, El País - Babelia, 13 mayo 2006, p.39
 - = *Pesquisas escocesas*, El País - Babelia, 9 octubre 2004, p.20
 - = *Veinte estudios emergentes: Matti Sanaksenaho. Empty Space, Saarijärvi (Finlandia)*, Monografías AV 83, p.112
- FERNANDEZ GUERRA Jorge, *Pensamiento Cage*, El País - Babelia, 1 febrero 2003, p.19
- FERNANDEZ-RUA José Mª, *Amianto versus cáncer*, ABC - Los sábados de ABC, 8 junio 2006, p.9
- FERRADO Mónica L. *A un paso de la vida artificial*, El País - Vida & artes, 25 enero 2008, p.30
- FERRER Isabel, *Van Gogh ocultó otro Van Gogh*, El País - Revista de verano, 4 agosto 2007, p.36
- FERRERO Jesús, *'Un mundo feliz' de Aldous Huxley*, El País, 31 octubre 2003, p.38
- FISAC Miguel, *Una manera de ver la Arquitectura* en Documentos de Arquitectura 10: Miguel Fisac, p.10
- FLOR, Fernando R. de la, *Nada es lo que era*, Blanco y Negro Cultural, 24 enero 2004, p.16
- FONTCUBERTA Joan, *La ética del clic*, El País - Babelia, 16 febrero 2002, p.20
- FRAGA Fernando, *Entre lo divino y lo humano*, en *Pergolesi: Stabat Mater*, El País - Madrid, 10 octubre 2004, p.10
- FRANCISCO PEREZ Luís, *Galería virtual*, Lápiz 168 p.88
- FRANCO Arturo, *El sombrero del arquitecto*, Blanco y Negro Cultural, 24-4-2004, p.35
 - = *Vapores alegóricos en Barcelona*, Blanco y Negro Cultural, 28-12-2002, p.27
- FREI Hans, *La transversal de Max Bill*, en 2G nº 29-30 *Max Bill. Arquitecto*, p.25
- F.S. (Madrid), *Javier Pérez instala procesos vitales*, El País 26 octubre 2004, p.42
- GALAN Diego, *'Dogville' y 'La cena de los idiotas'*, El País, 3 noviembre 2005, p.40
- GALAN Dolores, *El Opus da las gracias al Papa*, El País, 4 octubre 2002, p.34
- GALILEA Carlos, *Andreas Vollenweider / Arpista*, El País, 21 mayo 2005, p.37
- GALLEGO Mercedes (Corresponsal Nueva York) *Al pájaro le cortan las alas*, El Correo, 12 mayo 2009, p.80
 - = *Ordenan rediseñar la Torre de la Libertad de Nueva York por motivos de seguridad*, El Correo, 6 mayo 2005, p.87
- GALLEGO-DIAZ Soledad, *A vueltas con el lenguaje*, El País-Domingo, 2 julio 2006, p.13
- GARCIA Manuel, *El arte espiritual a fines de siglo*, Lápiz 172, p.28
- GARCIA BELLIDO Antonio, *Un titán de la biología*, El País, 30 julio 2004, p.23
- GARCIA-HERRERA Adela, *Bélgica no es Bruselas*, El País - Babelia, 9 y 10 abril 2004, p.20
 - = *La hora de los malditos - España en la Bienal de Venecia*, Arquitectura Viva 72, p.76

- GARCIA MARTINEZ J.M. *Tony Scott, clarinetista de jazz*, El País, 2 abril 2007, p.41
- GARCIA YELO María, *Sin respiro*, Blanco y Negro Cultural, 7 febrero 2004, p.31
- GARRIDO L. - ALTAMIRA M. *Atacada con un 'cóctel molotov' la falla del Ayuntamiento*, El País, 11 marzo 2006, p.31
- GIL CALVO Enrique, *Catástrofes evitables*, El País - Babelia, 4 marzo 2006, p.10
- GIRALT-MIRACLE Daniel, *Oteiza, filósofo de la escultura*, Arte y parte nº 54, p.22
- GOMEZ Lourdes, *Arte basura o la basura del arte*, El País, 20 octubre 2001, p.45
= *Bruce Nauman crea un túnel de sonido en la Tate Modern*, El País, 12 octubre 2004, p.35
= *John Latham, un artista radical*, El País, 14 enero 2006, p.34
- GONZALEZ Enric, *IBM, al servicio del holocausto*, El País, 13 febrero 2001, p.64
- GONZALEZ CARRERA, J.A. *El radical y colorista creador conceptual Sol LeWitt fallece víctima del cáncer*, El Correo, 10 abril 2007, p.59
- GONZALEZ-COBELO José Luís, *Crítica de libros: <Madrid no construido> Alberto Humanes, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1986*, El croquis 26
- GRANERO Francisco, *Ideas y pensamiento gráfico*, Vía Arquitectura - nº10 Agua Water, Valencia, Diciembre 2001, p.138
- GUARDIOLA J.D. *Hincharse a reír (o llorar)*, Abcd de las artes nº 730 del 28 enero a 3 febrero 2006, p.36
- GUASCH Anna María, *¿Lo ves o no lo ves?* Abcd 749 del 10 al 16 junio 2006, p.40
- HAGG BLETTER Rosemarie, *Mies y la transparencia oscura*, AV Monografías 92 (2001) p.58
- HARO TECGLLEN Eduardo, *Blasfemia, escatología*, El País, 30 abril 2004, p.41
- HEIM Michael, *Los avatares de construir y guarecerse*, Experimenta nº 45, p.104
- HEMPTON Gordon, *El buscador de silencios*, Integral 278, febrero 2003, p.25
- HENRICHESEN Christoph, *Los talleres en los templos de Ise*, Detail nº3/2003 Madera, p.262
- HERNANDEZ LEON Juan Miguel (director), *Editorial: El proyecto de arquitectura*, Pasajes de arquitectura y crítica nº52, p.3
- HIGUERAS Georgina, *Liberación a la japonesa*, El País Semanal, 1439, 25 abril 2004, p.32
- HILBURN Robert, *Bob Dylan "Leí mucha poesía antes de escribir mis primeras canciones"*, El País - Babelia, 1 mayo 2004, p.23
- HOJMAN Eduardo, *New Age, viaje al fin del milenio*, Blanco y Negro Cultural, 30 noviembre 2002, p.37
- HOLL Steven *Oficinas D.E. Shaw & Co. en Nueva York*, revista Diseño Interior, 104 p.112
- HORTA Arnau, *La música del sonido ausente*, El País - Babelia, 1 febrero 2003, p.19
- HOSOE Isao, *Abitare fluido*, Experimenta nº42, p.63
- HUICE Fernando (dir.) *Noticias: Richard Serra repondrá la escultura perdida*, Arte y parte nº 64, p.83
- HUICI Fernando, *Todos somos monstruos*, El País - Babelia, 11 febrero 2006, p.20

- IBAÑEZ Andrés, *¿Pero qué significa 'espiritual'?*, Blanco y Negro Cultural, 20-9-2003, p.17
= *Yoga*, ABCD 739 1 a 7 abril 2006, p.19
- IGARASHI Taro, *Del sueño a la realidad*, Pasajes de Arquitectura y Crítica, nº 32, p.24
- IGLESIAS Concha, *Actualidad: Más ética, menos estética*, Lápiz nº 165, p.72
- INTXAUSTI Aurora, *150 obras muestran la minuciosidad de los prerrafaelistas y su atracción por la naturaleza*, El País, 29 septiembre 2004, p.42
- JARA Jaime de la, *“Matadero”, de Jaime de la Jara*, Abcd, 738, 25 a 31 marzo 2006, p.46
- JARQUE Fietta, *Elogio del cinismo universal*, El País – Babelia, 15 septiembre 2001 p.25
= *La Ribot. “Mi obra parte del desnudo y el silencio”*, El País – Babelia, 29-12-2001, p.16
- JIMENEZ Carlos, *El espíritu en el ventilador*, El País – Babelia, 24 diciembre 2004, p.18
= *Rafael Lozano-Hemmer - Historias virtuales / Intercambios e iluminaciones*, Lápiz nº 182, p.36
= *Sol Lewitt*, Lápiz nº183, p.84
- JIMENEZ DE VICUÑA Virginia, *Anna Bofill: arquitecta y compositora*, Gaceta Municipal Vitoria-Gasteiz nº34, enero, p.27
- KESTENBAUM Jacqueline E. *Tadao Ando: Intercepting Light*, Domus 660, p.31
- KIESLER Frederick, *Endless House (1959)*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 222 *Spirals*, p.98
= *Sobre el correalismo y la biotécnica. Una definición y tesis de un nuevo enfoque para el diseño de la construcción*, en *Monografías. Revista de arte y arquitectura. 2. El cuerpo*, Colexio oficial de arquitectos de Galicia, A Coruña, mayo 2002, p.21
- KIPNIS Jeffrey, *Réquiems y rascacielos*, El País - Babelia, 18 enero 2003, p.20
- KRAUTHAUSEN Ciro, *El Museo Judío de Berlín honra a Libeskind y su arquitectura radical*, El País 9 septiembre 2003, p.34
- KUSNIR Marina y BOTA David (Bios) *Entrevista a Enric Miralles*, Arquitectura Digital, nº 9, marzo 2001, Argentina, p.58
- LACATON & VASSAL 2G Nº21 Revista internacional de arquitectura. *Palais de Tokyo, Centro de Creación Contemporánea, París, 2001*. p.110
- LAPAGESE Concha - GAZAPO Darío, *Oteiza y la Arquitectura: múltiple reflejo...*, COAM - Pamiela, Madrid, 1996, p.4*
- LARREA Quim & CAPELLA Juli, *Editorial: Dibujo, 10. Filosofía, 0.* - Revista ARDI nº24 (Arquitectura, Interiorismo, Mobiliario, Diseño Industrial, Grafismo, Moda, Arte).
- LASAGA Pedro Mª (Jefe Redacción) *III Edición del Concurso de Maquetas de Puentes*, Campusa 31, mayo 2003, p.45
- LEFAY Raven, *Auroville, un milagro en el desierto*, Ecohabitar 8, Invierno 2006, p.40
- LE GOFF Jean-Pierre, *La perspectiva y el infinito geométrico*, en *Investigación y Ciencia*, Temas 23: Ideas del infinito, p.30
- LEVI Alexander, *Violencia y luz*, Vía arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”. p.23
- L.H.M. *El edificio de niebla - Metrópolis presenta a los arquitectos Diller + Scofidio*. EL País – Tentaciones, 6 octubre 2000, p.24
- LICCIARDELLO Nicola, *Auroville en India*, Domus 556, marzo 1976, p.22

- LOPEZ Cayetano *Usar la Jerga Científica en Vano*, El País – Babelia, 15 mayo 1999, p.5
- LORENCI Miguel, *Antonio Fernández Alba académico*, El Correo, 27 diciembre 2004, p.75
- LORENZO Javier de, *El infinito matemático*, en Investigación y Ciencia, Temas 23: Ideas del infinito, p.9
- LORIA Vivianne, *ArchiSkulptur*, en la *Fondation Beyeler*, Lápiz nº 207, p.95
- LUCAN Jacques, “*La transmutación de la materia*” Revista 2G nº5 *Eduardo Souto de Moura - Obra reciente*.
- LUFRIU Leodegario (Dr.) *El método científico aplicado a la prospección geobiológica*, GEA nº63 (invierno 2009)
- LUQUE Alejandro, *La Fundación NMAC reúne a 36 artistas en un clima de silencio*, El País, 20 junio 2004 p.38
- LUZAN Julia, *El jardinero Monet*, El País Semanal 1465, 24 octubre 2004, p.83
- LYNN Greg, *Embrylogic House*, Domus nº 822, enero 2000, p.13
- MADERUELO Javier, *Las apariencias engañan*, El País - Babelia, 23 diciembre 2005, p.18
 - = *Más allá del árbol*, El País – Babelia, 24 enero 2004, p.19
 - = *Y la luz fue hecha - Las obras y ambientes luminosos de Dan Flavin en Madrid*, El País – Babelia, 10 febrero 2001 p.19
- MAE-WAM HO, *La nueva era del organicismo*, Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme 222 Spirals, p.150
- MAILLARD Chantal, *Callejones sin salida*, El País - Babelia, 18 marzo 2006, p.11
 - = *La verdad del discurso*, El País - Babelia, 25 agosto 2007, p.9
 - = *Los mundos de Buda*, El País - Babelia, 18 septiembre 2004, p.13
 - = *Salvar la India*, El País – Babelia, 20 marzo 2004, p.16
 - = *Vértigos de la razón*, El País – Babelia, 31 enero 2004, p.19
- MANRIQUE Diego A. *El silencio invade las listas. 4’33” de John Cage, quiere ser el disco de las Navidades*, El País, 4 diciembre 2010, p.47
- MANRIQUE SABOGAL, Winston, *Libros que venden felicidad*, El País - Domingo, 15 abril 2007, p.10
- MANZINI Ezio y VUGLIANO Silvia, *La localización evolutiva como escenario del proyecto*, Revista Experimenta 31, p.91
- MARIAS Javier, *Tótem y tarea*, El País Semanal 1536, 5 marzo 2006, p.102
- MARIN Karmentxu, “*Tengo alma de bolero*”. *Javier Mariscal / Pintor y diseñador*, El País, 15 mayo 2005, p.72
- MARIN M. *Ortiz de Elgea muestra su discurrir pictórico hacia los Paísesajes*, El País - País Vasco, 25 junio 2005, p.5
- MARINAS José Miguel, *Fundamentos del espejo*, en Exit: imagen y cultura, nº cero-2000, p.14
- MARINER Enrique, *Industrialización de la lámpara*, Revista Ambientes nº8-1982, p.48
- MARISCAL Javier - RICARD André, *Ricard versus Mariscal*, Ardi aparte, (Ardi nº25) p.23
- MARTI FONT J.M. *El ecológico chalé de un activista*, El País, 9 septiembre 2006, p.37
- MARTIN Paz, *La naturaleza como material*, Pasajes de arquitectura y crítica nº 45, p.24

- MARTIN PEARSON Sarah, *Eriko Horiki: interiores de papel*, Diseño Interior 134, septiembre 2003, p.102
- MARTINEZ Luís D. *Paralizadas las obra del hotel donde han muerto tres obreros en seis días*, El País, 19 septiembre 2003, p.26
- MARTINEZ DE RITUERTO Ricardo, *La ética, con multa entra*, El País - Negocios, 4 mayo 2003, p.21
- MASAF Fredy *La Opera de Sidney se queda huérfana*, ABC, 30 noviembre 2008, p.60
- MASSAD Fredy - GUERRERO YESTE Alicia, *Hadid al completo*, Abcd 751, 24 a 30 junio 2006, p.41
= *La roca de cristal* Abcd 758, 12 a 18 agosto 2006, p.38
= *Nagakura: ¿No construido?*, Abcd 739, 1 a 7 abril 2006, p.48
- MATEO J.J. *Saramago descubre el pensamiento arquitectónico escondido en su obra*, El País, 10 julio 2004, p.35
- MATIAS LOPEZ Luís - PEREZ DIAZ Santiago, *El Opus sube definitivamente a los altares*, El País - Domingo, 6 octubre 2002, p.8
- MAU Bruce, *¿Donde estamos?: Un manifiesto incompleto para el crecimiento*, Domus 822 enero 2000, p.46
- MAXIMO, *Máximo* [viñeta] El País, 5 septiembre 2004, p.13
- MAYORDOMO Joaquín (Sevilla), *Dura batalla contra las bacterias de hospital*, El País, 28 marzo 2006, p.38
- MENDEZ Rafael, *La caída de la isla de Pascua*, El País, 10 marzo, 2006, p.80
- MEJINO Llorenç, *El diseño asistido por ordenador (DAO) en la oficina del arquitecto*, Tecnología y arquitectura nº8, diciembre 1989, p.121
- MELLADO Sergio, *Santiago Sierra exhibe en Málaga sus cuatro últimas creaciones*, El País, 28 mayo 2006, p.46
- MENDEZ Emilio, *De los tubos de vacío a los nanotubos*, El País, 17 noviembre 2004, p.30
- MENDIRI Andrés, *Hiro Yamagata prepara un espectáculo de rayos láser en el exterior del Museo Guggenheim*, El Correo, 25 octubre, 2001, p.82.
- MERCADE Paula, *El misticismo judío seduce a Madonna*, El Correo, 17 septiembre 2004, p.34
- MILLAS Juan José, *Y entras en coma de placer*, El País – Vida & artes, 31 enero 2010, p.47
- MOIX Ana María, *Antonio López*, El País, 22 agosto 1993, p.14
- MOLINA Angela, *El cielo (cabe) en un infierno*, El País – Babelia, 10 julio 2004 p.17
= *El 'palais' del 'sushi'*, El País - Babelia, 21 septiembre, 2002, p.17
= *El relato ideal*, El País - Babelia, 26 noviembre, 2006, p.18
= *Txomin Badiola*, El País - Babelia, 23 marzo 2002, p.17
- MOLLEDA Belén, *El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León se presenta "al desnudo"*, ABC, 18 diciembre 2004, p.58
- MONGE Yolanda, *"Dios me pidió acabar con la tiranía de Irak"*, El País, 8 octubre 2005, p.6
- MONTERO Rosa, *La dudosa santidad de algunos santos*, El País Semanal 1441, 9 mayo 2004, p.120
= *Miguel Fisac. El gran superviviente*, El País Semanal 1426, 25 enero 2004, p.16
- MONTES Javier, *Paseo entre jaulas*, ABC 733 del 18 al 24 febrero 2006, p.37
- MORAN Carmen *Una ciudad para tod@s*, El País, 2 abril 2007, p.33

- MORAZA Juan Luís, *Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío, a propósito de la obra de Oteiza*, Arte y parte nº 54, p.33
- MORENO CLAROS Luís Fernando, *Kant descongelado*, El País – Babelia, 7 febrero 2004, p.20
= *La vida cotidiana en el infierno*, El País – Babelia, 1-12-2001, p.4
- MORGADES, Lourdes, *A la búsqueda del silencio*, El País, 5 septiembre 2010, p.43
- MORRIS Robert *El proceso de creación - Reglas profesionales*, Lápiz nº 165, p.45
- MOZAS Javier, *Espacios intermedios*, A+T, Revista de arquitectura y tecnología nº6, p.10
= *La elección tecnológica como visión del mundo*, A+T nº9 – 1997, Baja tecnología, p.3
- MUEZ Mikel, *Baltazar Torres rinde testimonio de la “catástrofe ecológica” del mundo*, El País - País Vasco, 24 enero 2004, p.5
= *Jan Dibbets revisa en Pamplona las claves de su fotografía.*, El País - El País Vasco, 19 junio 2004, p.10
- MUÑOZ MOLINA Antonio, *El sueño del arquitecto*, El País semanal 1305, 30 sep. 2001. p.114
= *En silencio*, El País Semanal 1299, 12 agosto 2001, p.90
- NIETO Fuensanta y SOBEJANO Enrique, *Entrevista Peter Eisenman*, Arquitectura C.O.A.M. nº270. p.125
- NIETO Marta, *El Guggenheim exhibe 40 dibujos inéditos en una antológica de Oteiza*, El País, 2 octubre 2004, p.40
- N.R.C., *Científicos británicos prueban que la acupuntura es más que un placebo. El escáner revela que el tratamiento milenario activa el cerebro*, ABC 7 mayo 2005, p.48
- NUSSENZVEIG H. Moysés, *Teoría del arco iris*, en Investigación y ciencia. Temas 6. La ciencia de la luz. 1997, p.6
- OBERLANDER Beatriz, *El negocio del rabino de Madonna*, El Mundo - Crónica nº 466, 19 septiembre 2004, p.13
- OCHMANN Frank *Conocer, medicina natural. Yoga y meditación, todo lo que hay que saber*, El Semanal nº 874, 25 julio 2004, p.44
- OKAMURA Shohaku, *Sólo sentarse: zazen como práctica del bodhisattva*, en *Zen: Amigos espirituales Vol.6.Nº1-2006*, Sotoshu Shumicho, Tokio, 2006, p.37
- OLMO Santiago B., *Realidades construidas - Maquetas para desarmar modelos*, Lápiz nº 183, p.21
- OPPENHEIMER Walter, *El Nuevo Parlamento de Escocia se inaugura tras seis años de polémicas*, El País, 5 octubre 2004, p.44
- PACCIANI Riccardo, *Il modelli lignei nella progerrazione rinascimentale*, en “*Rassegna- (Maquette)*”, Electa, Milán, diciembre 1987, p.7
- PADILLA Andrés, *Un ensayo crítica el lenguaje profético, místico y redentor que invade Internet*, El País, 29 marzo 2002, p.20
- PARDO José Luís, *Los límites del saber*, El País – Babelia, 17 junio 2006, p.13
= *Un Heidegger legible e inteligible*, El País – Babelia, 30 diciembre 2005, p.10
= *Un planeta en obras*, El País – Babelia, 29 noviembre 2003, p.16
- PARDO Tania, *Arruinados*, Lápiz 189, p.87

- PEDROS PEREZ Gerardo, *Correo. Arquitectura y economía. Carta de la semana*, El País Semanal 1632, 6 enero 2008, p.4
- PEREZ SOLER Eduardo, *El arte frente a las nuevas tecnologías - Metáforas del cyborg*, Lápiz nº147, p.43
- PESCADOR Fernando, *Retorno a Berlaymont*, El Correo, 5 septiembre 2004, p.51
- PHILLIPS Derek, *Espacio, tiempo y luz en arquitectura*, Revista Ambientes nº8-1982, p.21
- PIGEM Jordi, *Treinta caminos. Sri Aurobindo. La Aventura de la Conciencia*, Nueva Conciencia – Extra Integral nº 22, 1991, p.66
- PINTO DE ALMEIDA Bernardo, *Espacio, tiempo y materia en la obra de Alberto Carneiro*, Arte y parte nº 64 agosto-septiembre 2006, p.18
- PIQUER Isabel, *Frank Gehry arquitecto- “La tecnología ha cambiado la relación del arquitecto con su obra”*, El País 19/5/2001, p.28
= *Una exposición detalla el genial proceso creador de Leonardo da Vinci*, El País 26/1/2003, p.39
- PLANELLES Mercedes, *Luminiscencias*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”, p.1
- PLUMMER Henry, *Luz pálida y sombras transitorias - El arte japonés de ser más que de ver*, Via arquitectura 07V.00/1 “Luminiscencias”, p.14
- PORTA PERALES Miquel, *Antorcha de la ilustración*, Abcd 811, 18-24 agosto 2007, p.20
- PRECIADO Iñaki, *Un oriente tan próximo como lejano*, ABC - Las Artes y las Letras 692, 5 mayo 2007, p.23
- PUIG Arnau, *Dibujar en tres dimensiones*, Blanco y Negro Cultural, 27-9-2003, p.34
= *Evru lucha contra Zush*, Blanco y Negro Cultural, 10 mayo 2003, p.32
- PULIDO Natividad, *La Fundación March exhuma a un Gustav Klimt trágico y en crisis*, ABC 7 octubre 2006, p.59
- QUETGLAS Josep, (I) *En tiempos irregulares*, en El Croquis, *In progress 1999-2002*: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. Nº 96-97 + 106-107-
- QUIJADA Pilar, *Salud laboral. Cuando el edificio “enferma”*, Los sábados de ABC, 10 marzo 2007, p.12
- RAMACHANDRAN Vilayanur S. y HUBBARD Edward M. *Escuchar los colores, saborear las formas*, en *Los cinco sentidos*, Temas 39, Investigación y Ciencia, 1º trimestre 2005, p.74
- RAMIREZ Juan Antonio, *Del minimalismo al sentimiento de culpa*, El País - Babelia, 10 junio 2006, p.17
= *Reflejos y reflexiones del medio especular*, en Exit: imagen y cultura, nº cero-2000, p.24
- RAMIS Segi, *Trabajo y salud (dossier)*, Integral nº 158 / vol.6, febrero 1993, p.(59)-835
- R.B. *Luz de Descartes*, El País - Babelia, 11 marzo 2006, p.15
- REBOLLAR Mónica, *Arte colectivo. A cuatro manos*, Lápiz nº 204. p.18
= *Javier Pérez*, Lápiz nº 208 p.91
- REBUELTA Laura, *Caleidoscopio*, Abcd 744, 6 a 12 mayo 2006, p.35
= *La sierra de cortar por lo sano*, Abcd 748, 3 a 9 junio 2006, p.35
= *MUSAC, ser o no ser*, Blanco y Negro Cultural, 18 diciembre 2004, p.33
- REDACCION, *“Big Toxic, músico electrónico”*, El País - País Vasco, 24 marzo 2000, p. 16

- REGUERA Isidoro, *El viaje al interior*, El País, 7 octubre 2006, p.54
- RELEA Francesc, *Héctor Tizón rechaza el silencio de los escritores ante la corrupción y la pobreza*, El País, 22 abril 2003, p.35
- RESTANY Pierre, *Arte de hoy: en la época de Internet la estética cede el paso a la antropología industrial*, en *Domus* nº 822 enero 2000, p.81
- RICO Francisco, *Imágenes y caminos*, El País, 25 julio 2004, p.32
- RIFKIN Jeremy, *¿Qué pasa si cruzamos un ratón y un humano?*, *Integral* 306, junio 2005, p.15
- RIO Víctor del, *La imagen digital y sus estéticas - El efecto Photoshop*, *Lápiz* nº169/170, p.107
- RIOBO Pilar, *Mercurio y salud*, El País Semanal 1446, 13 junio 2004, p.105
- RIOYO Javier, *Identidades*, El País – Domingo, 1 octubre de 2006, p.14
- RIVERA Alicia, *Una bacteria adaptada al arsénico ensancha los márgenes de la vida*, El País, 03 / 12 / 2010, p.42
- RIZZI Andrea, *Petrarca, precursor del humanismo*, El País, 25 julio 2004, p.32
- RIZZI Andrea y RUIZ Rafael, *El planeta cambia de cara*, El País Semanal 1502, 10 julio 2005, p.66
- RODAO Florentino, *Donald Keene: “Conocer otras culturas ayuda a saborear la propia”*, Blanco y Negro Cultural, 14-6-2003, p.20
- RODRIGUEZ Begoña, *Signo y color. Entrevista a Daniel Buren*, *Lápiz* nº225, p.34
- RODRIGUEZ Delfín, *De buenas compañías*, Blanco y Negro Cultural, 16 octubre 2004, p.34
 - = *Es caro, sí, pero se puede*, Blanco y Negro Cultural, 10 enero 2004, p.31
 - = *La mesa del arquitecto*, Blanco y Negro Cultural, 4 octubre 2004, p.33
 - = *Morir de arquitectura*, Blanco y Negro Cultural, 20 septiembre 2003, p.33
 - = *Paradigmas inasibles e inalcanzables*, Blanco y Negro Cultural, 26 junio 2004, p.33
- RODRIGUEZ Hilario J. *¡Dale fuerte Jerry!* *Abcd* 758, 12 a 18 agosto 2006, p.40
- RODRÍGUEZ Jesús, *Norman Foster. El arquitecto del mundo*, El País Semanal nº 1630, 23 diciembre 2008, p.56
- ROJO DE CASTRO Luís, *Conversación con Zaha Hadid*, *El croquis* 73 (1), p.8 (p.14)
 - = *(El) Informe. La isotropía. La entropía. La horizontalidad y el sudor del hipotálamo*, en *El Croquis, In progress 1999-2002: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo.* Nº 96-97 + 106-107
- ROMAN LOPEZ Mª Teresa, *Fuente de sabiduría universal*, *Abcd* 750, 17 a 23 junio 2006, p.26
- R.P. (Zaragoza) *Doce hospitalizados en Zaragoza por legionela, dos en estado muy grave*, *ABC* 27 agosto 2005, p.38
- RUBY Ilka & Andreas, *Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*, en *LACATON & VASSAL 2G* Nº21 Revista internacional de arquitectura, p.16
- RUDICH Julieta, *La ciudad austriaca de Graz estrena con un programa vanguardista su capitalidad cultural*, El País, 10 enero 2003, p.31
- RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La casa japonesa*, *Arquitectura C.O.A.M.* nº309, Trimestre I-1997, p.31
- RUIZ DE SAMANIEGO Alberto, *Monje mirando al mar. Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich*, *Arte y Parte* nº 50, p.50

- RUIZ-GELI *Cloud 666 tree. Sede de la Fundación Mies van der Rohe*, Quaderns 224 (Flashes), p.144
= *Evanescencias: Cuando...*, en *Quaderns* n° 224 - 'Destellos', 1999 p. 139
- RUIZ MANTILLA Jesús, *Antonio Fernández Alba Arquitecto*, El País - Revista, 5-8-2001, p.5
- RUSSOMANNO Stefano, *El alma del bambú*, Blanco y Negro Cultural, 7 febrero 2004, p.38
= *El ojo y el azar*, Blanco y Negro Cultural, 6-3-2004, p.38
- SAENZ Marcel.li *Planeta Mariscal*, El País Semanal 1395, 22 junio 2003, p.47
- SAINZ Jorge, *Deconstrucción virtual. El ordenador en estudio de Tschumi*, Arquitectura Viva 31 (1993): Habitaciones, p.96
= *El hereje americano - Peter Eisenman expone en Madrid sus arqueologías deconstructivas de los años ochenta*, El País – Babelia, 1 abril 1995. p.17
- SALAS Jaime de, *Kant, la ilustración crítica. Uno de los nuestros*. Blanco y Negro Cultural, 7 febrero 2004, p.4
- SALAS Roger, *DNI para ver escombros*, El País, 13 junio 2003, p.39
= *El Ego de Pasarela Cibeles. El radicalismo y el humor marcan a los nuevos diseñadores*, El País 19 febrero 2006, p.36
- SALVADOR Pablo, *Cine revelación: Reflexiones sobre Dogma'95*
www.rcci.net/globalización/2000/fg121.htm p.3
- SALVIA Rosa (Coord.) *Todo para la casa. Decoración práctica. 2. Definir un estilo*, Sol 90 – Ed. El País, Madrid, 2006, p.4
- SAMANIEGO Fernando, *Los mejores edificios no construidos del siglo XX*, El País, 22 agosto 2004, p.30
- SAMPEDRO Javier, *Después de la doble hélice*, El País, 30 julio 2004, p.21
= *Jesús Mosterín. La apuesta por el individuo*, El País Semanal n° 1536, 5 marzo 2006, p.12
= *La verdad cuesta cinco chelines*, El País – Babelia, 23 octubre 2004, p.15
= *Las diez grandes preguntas*, El País Semanal n° 1447, 20 junio 2004, p.24
= *Los avances genéticos permiten una nueva generación de armas biológicas*, El País, 19 mayo 2001, p.26
= *Microbios que empaquetan 200 gigas*, El País – Vida & Artes, 27 noviembre 2010, p.58
- SAN MARTIN Francisco Javier, *Cuerpos extraños*, Arte y parte n°54, p.67
- SANCHEZ MECA Diego, *La fragilidad del genio*, Blanco y Negro Cultural, 7-2-2004, p.9
- SANCHEZ-MELLADO Luz, *Entrevista en Contraportada*. El País, 21 agosto 2010, p. 48
= *Hombre y mujer por derecho*, El País Semanal 1529, 15 enero 2006, p.34
- SANCHEZ RON José Manuel, *IBM en la Alemania Nazi*, El País – Babelia, 21 marzo 2001, p.15
- SEISDEDOS Iker, *Audrey Tautou. La actriz sin respuestas*, El País -EP3, 29 julio 2005, p.12
- SERRA Catalina, *Ralph Appelbaum / Diseñador de exposiciones*, El País, 16 mayo 2003, p.36
= *Rem Koolhaas, Arquitecto. "Tengo obsesión por el ahora"*, El País, 12 abril 2005, p.39
= *Vito Hannibal Acconci / Artista. "El arte es un nombre, no un verbo"*, El País, 17 noviembre 2004, p.39
- SILIO Elisa, *La hondura y audacia de Víctor Erice. 'El sol del membrillo', protagonizada por el pintor Antonio López, se edita en DVD*, El País, 5 noviembre 2004, p.63
- SOLANS Piedad, *Tadashi Kawamata*, Lápiz 189, p.77
- SOLARE Juan Mª, *Karlheinz Stockhausen, compositor. "Para componer se requiere una sorpresa interior"*, Abcd de las Artes 709, 3 a 9 septiembre 2005, p.57

- SORIANO Federico *Comentarios al texto* [de Quetglas] en *El Croquis*, *In progress 1999-2002*: En Proceso I > fin de siglo. En Proceso II > principios de siglo. Nº 96-97 + 106-107
= *Textos Hipermínimos*, *El Croquis* 119, p.8
- SOTILLO Matxalen, *El método Nagel*, *Campus* 48, junio/julio 2005, p.32
- SOUTO DE MOURA *El tiempo*, 2G nº5, 1998/1. p.138
- TAMAYO, J-J., *In memoriam, Raimon Panikkar: diálogo e interculturalidad*. *El País*, 28/08/2010, p.32
- TEJEDA Carlos, *El "director" de todo esto*, *Lápiz* 234, p.70
- TOBARRA Sebastián, *Una enfermedad que viaja por los cables de la oficina*, *El País*, 3 / 3 / 2007, p.43
- TONO José, *La doma de la luz*, *Experimenta* nº41 p.61
- TORRE AMERIGHI Ivan, de la, *Destrucción y revelación*, *Abcd* 763, del 16 al 22 septiembre 2006, p.40
= *El espíritu de los metales*, *Blanco y Negro Cultural*, 9 agosto 2003, p.21
- TORRES Maruja, *Anestesia*, *El País*, 23 febrero 2006, p.80
- TUSQUETS Oscar, *ARDI 4 "Animales, vegetales y cosas"* Oscar Tusquets Blanca - no arquitecto. p.209
= *Fracasos*, *Revista Ardi* 4, Monografía "Animales, vegetales y cosas" Oscar Tusquets Blanca, no arquitecto", julio-agosto 1988, p.190
- URIARTE Jesús, *Una visita a Oteiza*, *El País Semanal* 1329, 17 marzo 2002, p.72
- URIONA GOMEZ A. - DAMBORENEA P. *Mondragón permite la explotación durante 14 meses más a la cantera donde se detectó silicosis*, *El País - País Vasco*, 19 septiembre 2004, p.5
- UTRILLA Daniel, *Historia de una escalera*, *El Mundo*, 3 agosto 2006, p.9
- VALDERRAMA Fernando, *Proyectos cibernéticos*, *Arquitectura Viva* nº20 (1991): Ciberespacio, p.76
- VALERO Ignacio, *Experiencias visuales: percepciones y paradojas. Una casa de luz*, *Diseño Interior* nº145, p.160
= *Inventar el arco iris. Hiro Yamagata: un viaje al interior de la luz*, *Diseño Interior* nº148, noviembre 2004, p.188
- VALLEJO Javier, *Ellos también pintan*, *El País - El País* de las Tentaciones, 7 febrero 2003, p.20
- VAZQUEZ Karelía, *La Dama tiene un clon*, *El País Semanal* nº 1408, 21 septiembre 2003, p.27
= *La percepción multicolor*, *El País Semanal* nº 1431, 29 febrero 2004, p.92
- VEEN Rolf, *Diseño Compatible*, *GEA* 16, invierno 1995-96, p.12
- VELAYOS Mª José, *Arte procesual - El tiempo creador*, *Lápiz* 175, p.31
- VERDU Pepe (cord.) *Fibra de vidrio en vez de amianto: de las brasas al fuego*, *Integral - El Correo del Sol*, septiembre 1990, p.6
- VERDU Vicente, *Adornos del cuerpo*, *El País* 7 diciembre de 2001, p.26
= *Generación no-no*, *El País* 9 mayo 2003, p.38
= *El apogeo del té*, *El País* 13 febrero 2004, p.34
= *El auge de la nueva espiritualidad*, *El País - Domingo*, 8 diciembre 2002, p.7
= *El inventor de la 'zona cero'-Entrevista con Daniel Libeskind*, *País Sem.* 1391, 25/5/2003, p.73
= *La simulación*, *El País*, 8 abril 2000, p.80

- = *Las ropas*, El País, 20 septiembre 2003, p.68
- VILASECA Borja, *Psicología: claves para amarse a uno mismo*, El País Semanal 1779, 31/10/2010, p.29
 - VILLENA Miguel Angel, *Jared Diamond “La Isla de Pascua es una metáfora del mundo actual”*, El País - Babelia, 4 marzo 2006, p.10
 - VIRILIO Paul, *Hacia el siglo veintiuno. Y dieciocho obstáculos a superar*, Domus 822, enero 2000, p.4
 - VON MOOS Stanislaus, *Max Bill. A la búsqueda de la “cabaña primitiva”*, 2G nº 29-30 (Max Bill. Arquitecto), p.11
 - WEADICK Lauren, *¡Sonríe!* (Artículo reproducido de Ethical Consumer, nº77 junio/julio 02), Rehabitar nº 5, Otoño 2002, p.36
 - WEINRICHTER Antonio, *Una cita junto al árbol*, Blanco y Negro Cultural 24 enero 2004, p.43
 - WELSH Robert, *Mondrian y la Teosofía*, Arte y Parte nº 50, p.33
 - WESTFALL Richard S. *Isaac Newton: una vida*, ABC, Madrid, 2004, p.79
 - www.auroville-international.org
 - www.cgac.org - Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela.
 - www.cnca.gob.mx/nuevo/diarias/260400/quiacomu.html. *El grupo de Dogma Quia Comün con una nueva propuesta de crear fotografía*. p.1
 - www.dzdesign.com
 - www.labiennale.org. Venecia, Giardini di Castelo - Arsenale: Corderie, Artiglierie, Gaggiaandre, del 18 de junio al 29 de octubre 2000.
 - www.valiant.aurum.es
 - YARNOZ Carlos, *La Unión Europea afronta el nuevo curso con el desafío de incorporar a Turquía*, El País 3 septiembre 2004, p.8
 - Y.M., *Aplazada indefinidamente una ejecución en EE UU*, El País 23 febrero 2006, p.10
 - ZABALBEASCOA Anaxtu, *Arquitectura. Fin del espectáculo*, El País, 30 diciembre 2008, p.37
 - = *El hombre observador*, EP(S) Casa, El País Semanal Extra Otoño, 6 octubre 2005,
 - = *Glen Murcutt*, El País - Babelia, 18 junio 2005, p.20
 - = *James Turrell, el escultor de la luz*, Diseño Interior 151, p.86
 - = *James Turrell “Trabajo con ojo de pintor, pero en tres dimensiones”*, El País - Babelia, 18 diciembre 2004, p.19
 - = *Josep Lluís Mateo*, El País - Babelia, 11 octubre 2003, p.20
 - = *Juhani Pallasmaa*, El País - Babelia, 12 agosto 2006, p.15
 - = *La diva de la arquitectura*, El País Semanal 1393, 8 junio 2003, p.33
 - = *La vida en color*, El País Semanal 1.392, 1 junio 2003, p.63
 - = *Lecciones interrumpidas*, El País - Babelia, 12 junio 2004, p.2
 - = *LIBROS / ENSAYO / ARTE. La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, El País - Babelia, 21 marzo, 2009, p.14
 - = *Pep Zazurca*, Diseño Interior 90, p.88
 - = *Por un futuro sostenible*, EP(S) Casa, El País Semanal Extra Otoño, 6 octubre 2005, p.6
 - = *RCR. “Más importante que construir por el planeta es crecer como arquitectos”*, El País - Babelia, 11 marzo 2006, p.20
 - = *Shigeru Ban*, El País - Babelia, 29 abril 2000, p.20
 - = *Toyo Ito*, El País - Babelía, 3 marzo 2001, p.21
 - ZUÑIGA Juan Eduardo, *Arquímedes intelectual comprometido*, El País - Babelia, 10 julio 2004, p.24
- +2G nº17 *Marcel Breuer*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- +Película: ALLEN Woody, *Zelig*, 1983 Metro Goldwyn Mayer, contraportada

INDICE:

00: INTRODUCCION -p.7-

- 00.1 Sintonías conceptuales, acotaciones, *versus*. -p.8-
- 00.2 Titularidad. -p.9-
- 00.3 Proyecto *versus* obra. -p.13-
- 00.4 Estado de la cuestión. -p.14-
- 00.5 *Instrucciones de uso*. -p.21-

01: SOBRE LA DEFINICION DE PROYECTO -p.69-

01.1 Aspectos cuantitativos y cualitativos. Prospección. -p.79-

- 01.1.01 Detectivesca investigación. -p.79-
- 01.1.02 Doctas indeterminaciones disciplinares. -p.80-
- 01.1.03 Devenir intercultural. -p.82-
- 01.1.04 Polarizaciones. -p.84-
- 01.1.05 Correspondencias. -p.86-
- 01.1.06 No obra. -p.90-

01.2 Lingüística interpretativa. Especulación. -p.96-

- 01.2.01 Errata mutante. -p.97-
- 01.2.02 Derivas lingüísticas proyectivas. -p.102-
- 01.2.03 Círculos viciosos, paradojas, ironías y contradicciones. -p.103-
- 01.2.04 La ciencia del lenguaje. -p.108-
- 01.2.05 Potencial literario ludópata. -p.111-
- 01.2.06 El arte de la palabra. -p.114-

01.3 Prognosis y proyección. -p.118-

- 01.3.01 Lenguaje de futuro. -p.118-
- 01.3.02 Anticipación artística. -p.119-
- 01.3.03 Prognosis inversa. -p.123-
- 01.3.04 Proyecciones, duplicidades, sombras y reflejos,
entre el proyecto y la obra. -p.126-
- 01.3.05 Perspectiva proyectiva. -p.129-
- 01.3.06 Especular. -p.131-
- 01.3.07 Propositiones. -p.133-

01.4 Utopía: entre lo virtual y lo real. -p.138-

- 01.4.01 En la frontera proyectiva. -p.138-
- 01.4.02 Realidad sombra y reflejo. -p.138-
- 01.4.03 Virtualidad. -p.139 -
- 01.4.04 Prospección lingüística de la utopía en diccionarios de filosofía
y arquitectura. -p.141-
- 01.4.05 De lo no construido al no lugar. -p.142-
- 01.4.06 Arquitectura y arte o la utopía entre proyecto y obra:
la no obra de Piranesi. -p.144-
- 01.4.07 Le Corbusier: arquitecto / artista utópico que obra. -p.146-
- 01.4.08 Theo Van Doesburg: artista / arquitecto
y dinamizador fronterizo. -p.147-
- 01.4.09 Textualidad utópica: invisibilidad e inmaterialidad. -p.148-
- 01.4.10 De la utopía al idealismo. -p.149-

- 01.4.11 Frontera natural: Frank Lloyd Wright. -p.150-
- 01.4.12 Toyo Ito, ahora naturalmente fronterizo. -p.151-
- 01.4.13 Triple virtualidad fronteriza: Chillida, Tapiés, Rosello. -p.153-
- 01.4.14 Artistas ‘utópicamente’ proyectados al futuro: Fog, Mori, Wodiczko, Galería Virtual. -p.154-
- 01.4.15 El diseño de la utopía. -p.156-
- 01.4.16 Encanto y desencanto de la utopía. -p.157-

01.5 Metaproyección ensimismada. -p.158-

- 01.5.01 Entre la virtualidad y el ensimismamiento. -p.158-
- 01.5.02 Tautología y arte contemporáneo. -p.160-
- 01.5.03 Arquitectura contemporánea epatada. -p.164-
- 01.5.04 Maquinarias artísticas autocomplacientes. -p.166-
- 01.5.05 Palimpsesto: estratificación ensimismada. -p.168-
- 01.5.06 Autocrítica, humor y ética disciplinar. -p.169-

01.6 Praxis: contaminaciones en la obra. -p.170-

- 01.6.01 Presuntos implicados en arte. -p.171-
- 01.6.02 Imposturas intelectuales. -p.173-
- 01.6.03 Desmitificación fáctica. -p.175-
- 01.6.04 Trastienda contaminada. -p.181-
- 01.6.05 Contaminaciones posmodernas. -p.185-
- 01.6.06 De la exclusión a la inclusión. -p.187-
- 01.6.07 Fracaso proyectivos. -p.190-
- 01.6.08 Construcción, inutilidad y praxis. -p.191-

01.7 Interdisciplinariedad en modo intemporal:

Intuición comparativa. -p.194-

- 01.7.01 Crisis especializada. -p.195-
- 01.7.02 Incluso comparativamente. -p.197-
- 01.7.03 Arquitectura y diseño intemporal y participativo. -p.204-
- 01.7.04 Disciplina mix. -p.214-

02: PRINCIPIOS DE IDENTIDAD -p.231-

02.1 Zeitgeist: El espíritu de los tiempos

y el mapa del ‘genoma creativo’. -p.241-

- 02.1.01 Tiempo paradójico. -p.241-
- 02.1.02 Génesis del zeitgeist. -p.242-
- 02.1.03 Conceptualización temporal en filosofía, arquitectura y diseño. -p.244-
- 02.1.04 Intemporalidad científica. -p.250-
- 02.1.05 Espíritu de los tiempos artísticos. -p.251-
- 02.1.06 Contaminaciones creativas de la filosofía zeitgeist. -p.255-
- 02.1.07 Ética en la filosofía del espíritu de... -p.266-
- 02.1.08 Tiempo ADN, el mapa del genoma. -p.273-
- 02.1.09 Genoma creativo / destructivo. -p.278-
- 02.1.10 Eisenman / mix: ejemplarizante ADN proyectivo. -p.282-

02.2 Tipologías. -p.286-

- 02.3 Tridimensionalidad: entre la volumetría y la espacialidad.** -p.297-
- 02.3.01 Arquitectura: de la masa al espacio. -p.297-
 - 02.3.02 Escultura: del volumen al vacío. -p.301-
 - 02.3.03 Diseño: Gestalt. -p.306-
 - 02.3.04 La frontera natural. -p.310-
- 02.4 La idea: del concepto al boceto.** -p.315-
- 02.4.01 Concepto de idea. -p.315-
 - 02.4.02 El arte de esbozar la idea. -p.317-
 - 02.4.03 El concepto de arquitectura. -p.320-
 - 02.4.04 El diseño del concepto. -p.324-
 - 02.4.05 La naturaleza de la idea. -p.332-
- 02.5 Estética poliédrica: Luz y color ante composición, geometría, dimensión, material, superficie (aproximaciones).** -p.355-
- 02.5.01 Idea y estética. -p.355-
 - 02.5.02 Definiciones de estética. -p.359-
 - 02.5.03 Estética sintetizada en luz y color. -p.370-
 - 02.5.04 Estética versus ética. -p.378-
 - 02.5.05 An-estética. -p.390-
 - 02.5.06 Devenir...: -p.395-
 - (A) de la materia a la inmaterialidad; -p.398-
 - (B) de la luz a la no-luz (la sombra); -p.401-
 - (C) de la cromofobia al color proyectivo. -p.409-
 - 02.5.07 Negación, nihilismo, silencio y sagrado / profano. -p.443-
 - 02.5.08 Identidad estética multicultural. -p.508-
 - 02.5.09 Naturaleza de la luz o luz natural. -p.620-
 - 02.5.10 El arte del diseño de la luz artificial. -p.776-
 - 02.5.11 Geometría. -p.865-
 - 02.5.12 Estética hacia dibujo e infografía. -p.933-
- 02.6 La instrumentación de la representación:**
Un acercamiento al dibujo, la maqueta y la infografía. -p.942-
- 02.6.01 Trasfondo silencioso de la instrumentación. -p.942-
 - 02.6.02 Sobre literatura. -p.970-
 - 02.6.03 Sobre artistas 'históricos'. -p.1037-
 - 02.6.04 Sobre teóricos de la virtualidad. -p.1060-
 - 02.6.05 Sobre artistas virtuales. -p.1105-
 - 02.6.06 Sobre escultores informáticos. -p.1108-
 - 02.6.07 Sobre última arquitectura. -p.1112-
 - 02.6.08 Sobre arte, dibujo y escultura. -p.1123-
 - 02.6.09 Sobre fundamentos de infografía. -p.1125-
 - 02.6.10 Sobre más infofundamentos. -p.1147-
 - 02.6.11 Sobre el diseño entre lo real y lo virtual. -p.1149-
 - 02.6.12 Sobre aplicaciones reales. -p.1158-
 - 02.6.13 Del diseño al arte por la virtualidad. -p.1159-
 - 02.6.14 Sobre realidad virtual. -p.1164-
 - 02.6.15 Sobre realidad virtual y arquitectura. -p.1178-
 - 02.6.16 Sobre futuro diseño. -p.1183-
 - 02.6.17 Sobre arte futuro. -p.1185-
 - 02.6.18 Sobre la construcción del diseño futuro. -p.1207-
 - 02.6.19 Ecos. -p.1266-

- 02.7 Metodología.** -p.1270-
- 02.7.01 Ajedrez metodológico. -p.1274-
 - 02.7.02 Continuidad metodológica. -p.1277-
 - 02.7.03 Autoridades en metodología:
de Munari, hasta Archer, Alexander y Jones. -p.1280-
 - 02.7.04 De la síntesis metodológica a la sin_tesis doctoral. -p.1285-
 - 02.7.05 Verificación metodológica como introducción
al conclusivo 1:1. -p.1287-
 - 02.7.06 Azar como metodología. -p.1289-
 - 02.7.07 Mapas conceptuales para controlar el azar. -p.1291-
 - 02.7.08 Caja de cristal y caja negra, opciones metodológicas. -p.1293-
 - 02.7.09 Comentarios metodológicos. -p.1295-
 - 02.7.10 Metodologías entre el diseño y el arte. -p.1296-
 - 02.7.11 Otras vías metodológicas, espirituales incluso. -p.1303-
 - 02.7.12 Metodología artística y collage. -p.1306-
 - 02.7.13 Naturaleza metodológica, del collage animal a la biónica. -p.1313-
 - 02.7.14 Metodología colectivista. -p.1317-
 - 02.7.15 Metodología colectivista, más allá del estilo personal. -p.1318-
 - 02.7.16 Metodología científica cuestionada. -p.1326-
 - 02.7.17 Metodología apropiacionista, identidad y otredad. -p.1331-
 - 02.7.18 Metodología apropiacionista, Duchamp, Mallarmé y Cía. -p.1332-
 - 02.7.19 Metodología apropiacionista, Duchamp, Kosuth, Stella. -p.1339-
 - 02.7.20 Metodología sin. -p.1343-
 - 02.7.21 Inventario de metodologías. -p.1349-
 - 02.7.22 Metodologías: evolución
desde la caja negra a lo global y holístico. -p.1350-
 - 02.7.23 Metodología caja transparente. -p.1351-
 - 02.7.24 Metodología caja negra. -p.1352-
 - 02.7.25 Metodología sistema autorregulado. -p.1353-
 - 02.7.26 Metodología y evolución personal de los maestros. -p.1359-
 - 02.7.27 De la Caja a Cage, metodología musical,
incluso silenciosa. -p.1360-
 - 02.7.28 Metodología holística y grafos. -p.1363-
 - 02.7.29 Metodología conclusiva. -p.1365-
 - 02.7.30 Metodología lúdica y colectivista, el *brainstorming*. -p.1366-
 - 02.7.31 Metodología científica-espiritual, desde Einstein. -p.1368-
 - 02.7.32 Metodología y narcisismo cuestionado. -p.1370-
 - 02.7.33 Metodologías humanistas, más allá del yo. -p.1374-
 - 02.7.34 Metodología terapéutica y artística. -p.1378-
 - 02.7.35 Metodología interesada por la naturaleza. -p.1382-
 - 02.7.36 Metodología, recapitulación y sincretismo. -p.1385-

TOMO 1º: ‘CAJA NEGRA - (CVR)’ ‘Grabadora de Voz en la Cabina’
(Cabin Voice Recorder).

TOMO 2º: ‘CAJA NEGRA - (FDR)’ ‘Grabadora de Datos de Vuelo’ (Flight Data Recorder).

02.8 Realización: LA OBRA ¿de arte? -p.1425-

- 02.8.01 Entre el proyecto y la obra. -p.1425-
- 02.8.02 Arte y vida sin, con materialidad hipermínima. -p.1431-
- 02.8.03 Espiritualidad y realización. -p.1438-
- 02.8.04 Realización e iluminación. -p.1446-
- 02.8.05 Obra y *Opus* desde el lenguaje. -p.1449-
- 02.8.06 Idea sin, obra. -p.1457-
- 02.8.07 Constructividad y constructivismo. -p.1461-
- 02.8.08 Entre tratadistas y obreros de la construcción. -p.1466-
- 02.8.09 Filosofía no dualidad obra / proyecto. -p.1474-
- 02.8.10 Obra / naturaleza y construcción espiral. -p.1482-
- 02.8.11 Re-construcción de la iluminación. -p.1485-
- 02.8.12 Materia, materialización y materialidad desde el oficio. -p.1487-
- 02.8.13 Obra y salud. -p.1500-
- 02.8.14 Ética y naturaleza de la obra. -p.1537-
- 02.8.15 Obra escultórica ‘cuestionadora’ de la identidad. -p.1554-
- 02.8.16 Entre la obra y el proceso. -p.1563-
- 02.8.17 Lenguaje: de la constructividad al constructivismo
y la de-construcción, con leves implicaciones. -p.1565-
- 02.8.18 Equilibrio como vía a la realización e iluminación . -p.1569-
- 02.8.19 Equipo de obra y naturaleza. -p.1574-
- 02.8.20 Circularidad obrando. -p.1580-

02.9 Fases del proceso proyectual. -p.1645-

- 02.9.01 Construyendo la realización. -p.1646-
- 02.9.02 Tesis filosófica mística. -p.1653-
- 02.9.03 Mandala facilitador de la evolución. -p.1654-
- 02.9.04 Etapas camino espiritual. -p.1658-
- 02.9.05 Naturaleza ascendente. -p.1686-
- 02.9.06 De la naturaleza a la estética. -p.1703-
- 02.9.07 Procesos en artistas y diseñadores. -p.1707-
- 02.9.08 Des.cartes, muerte ego y meditación. -p.1723-
- 02.9.09 Identidad *ERGO*-EGO. -p.1727-
- 02.9.10 Circularidad y filosofía transpersonal:
muerte / vida, evolución / involución. -p.1733-
- 02.9.11 Del ego a la sociedad. -p.1745-

02.10 Proyección integrada. -p.1752-

- 02.10.01 Circularidad intemporal. -p.1752-
- 02.10.02 Circularidad ruinosamente integrada en la naturaleza cíclica. -p.1766-
- 02.10.03 Espiral evolutiva a-disciplinar. -p.1784-
- 02.10.04 Identidades y semántica. -p.1794-
- 02.10.05 Creativa conexión Viena – Berkeley. -p.1801-
- 02.10.06 Identidades multiculturales. -p.1816-
- 02.10.07 Negación del sonido
+ afirmación del proyecto integrador de acústica y cuerpo. -p.1819-
- 02.10.08 Cuerpo integral A.D.E.N. -p.1855-
- 02.10.09 Filosofía mística hacia *new age* transpersonal. -p.1879-
- 02.10.10 Filosofía mística artística. -p.1900-
- 02.10.11 Tesis hermeneútica. -p.1929-
- 02.10.12 Tesis filosófica / mística
+ búsqueda del sí mismo, budista incluso. p.1938-
- 02.10.13 Tesis filosófica / mística + postmodernidad y *new age*,
su ocaso y renacimiento como proyecto de futuro. -p.1944-
- 02.10.14 Holografía y holística. -p.1955-
- 02.10.15 Paradigmas proyectivos. -p.1983-
- 02.10.16 Proyecto cuatro y *Atman*. -p.2077-

03: *BIBLIOGRAFIA +Indice.* -p.2111 a p.2170-