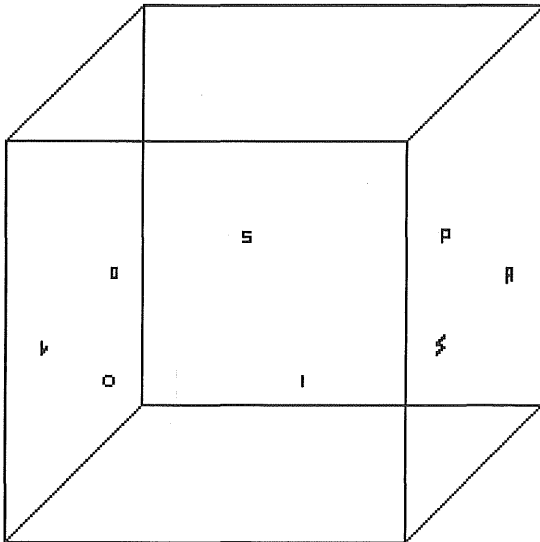


1998. 58
EL CURSO DE LAS COSAS

CIRCO

LA MIRADA Y LA ACCIÓN.

LUIS MORENO MANSILLA, EMILIO TUÑÓN.



"Parece difícil que las posibilidades de socavar continuamente nuestras propias premisas puedan seguir desarrollándose indefinidamente a lo largo del futuro, sin que en algún momento las frene la desesperación o una carcajada que nos quitará el aliento". Susan Sontag. (1)

1. PALABRAS.

En 1967 Giulio Paolini proponía un montaje, llamado *Lo Spazio*, a partir de una figura cúbica, una caja, definida por sus doce aristas. No conocemos si el montaje se llegó a realizar, aunque imaginamos que sí fue construido en alguna de las Bienales de Venecia. Hoy sólo conservamos la imagen que acompaña a estas palabras (2). El dibujo, en lo elemental de su grafismo, es bastante explícito, a pesar de ello bien vale la pena pararse un momento a comentar algunas cuestiones que, en este momento, despiertan nuestro interés.

En las cuatro paredes de una supuesta habitación cúbica, el artista escribe LO SPAZIO, distribuyendo las letras dos a dos en cada una de las caras verticales; en la primera cara del cubo Paolini dibuja las letras L y O, en la segunda las letras S y P, en la tercera la L y la Z, y en la cuarta la I y la O. De este modo un visitante que se introdujera en el interior de la habitación podría leer cuatro textos diferentes, de acuerdo a la cara que tomara como punto de partida: LO SP AZ IO, SP AZ IO LO, AZ IO LO SP, o IO LO SP AZ.

El montaje, para ser leído desde su interior, a pesar de no apreciarse una puerta o punto de acceso, hace predominante la relación de la persona-público con las paredes en las que se disponen las letras que, leídas en un orden correcto, nos refieren directamente, de forma conceptual, a la presencia de un espacio concreto en el interior de la figura geométrica.

Aparte de la explicitación del espacio por medio del recurso de la palabra, en esta obra la posibilidad de una supuesta aleatoriedad de los textos, al ser posible leerlos de acuerdo a diferentes secuencias, hacen patente

aquello en lo que algunos artistas de la segunda mitad de los años sesenta estaban trabajando: la inexistencia de un orden jerárquico en la obra de arte más allá de la mera continuidad física entre los objetos.

Paolini, en esta instalación, está hablando de algo muy evidente (LO SPAZIO), pero, por otra parte, hay algo en la propuesta que nos refiere a un tipo de espacio capaz de ser cualificado por su propia enunciación y que evita cualquier referencia a la materialidad de los elementos que lo contienen, así como a cualquier recurso metafórico o ilusionista de la tradición. En esta obra nos encontramos ante un espacio interior sin referencia a un volumen exterior que pueda ser construido a partir de sistemas de composición, elementos constructivos o recursos metafóricos. Valiéndose de una interpretación de la idea de espacio radicalmente antiplatónica, la instalación de Giulio Paolini trata de poner sobre el tablero de juego una crítica de la metafísica asociada al arte europeo heredera de la tradición romántica *puro visualista*.

A la vista de esta obra, uno puede preguntarse ¿cómo puede el espacio hacerse patente renunciando a los recursos tradicionales y confiando sólo a la relación entre forma y contenido?

2. RECINTOS.

Parafraseando a Nietzsche, hoy podemos decir que vivimos en una época de comparaciones, podemos verificar como jamás se había verificado antes, disfrutamos de otra manera, sufrimos de otra manera: nuestra actividad instintiva consiste en comparar una cantidad inaudita de cosas. Por ello no nos inquieta componer nuestras palabras a partir de la comparación, inaudita y casi sin intención, de diferentes ilustraciones y citas que, en este momento contingente y pasajero, nos interesan. (Para qué engañarnos: ¡No estamos, ni siquiera, seguros de la razón de nuestro interés!)

En el grabado *Topografía Paradisi Terrestris Juxta Mentem et Conjecturas Authoris*, de Athanasius Kircher (3), se nos presenta el paraíso como un recinto acotado por una alta valla rectangular en cuyo interior se

encuentran Adán y Eva disfrutando de la belleza del orden y la naturaleza controlada. Cuatro ríos de curso pausado llegan hasta un lago central, los arboles se ordenan atendiendo a las condiciones de borde del campo y al trazado de los ríos. El tiempo parece discurrir lentamente mientras Adán y Eva conversan junto a un árbol, donde acecha la serpiente. En el exterior se sitúan las bestias salvajes y la naturaleza más agresiva. Cuatro ángeles con espadas de fuego impiden el acercamiento de la bestias y el mal. En el exterior todo es violento y agresivo, en el interior la vida discurre controlada y afable.

Las diferencias sustanciales entre el exterior y el interior vienen condicionadas a la existencia del recinto, a la idea de límite, establecida, en este caso, por la existencia de la alta valla, y ligada al sentimiento de protección que los cuatro ángeles imponen.

El *paraíso* de Kircher y la *instalación* de Giulio Paolini, están hablando de un espacio interior contenido por un recinto, una valla en el caso del paraíso y una caja en el caso de la instalación. En ninguno de los dos casos, anteriormente comentados, el elemento definidor del espacio necesita resolver su apariencia exterior, pues es algo ajeno a su propio orden y a su estructura espacial. Pero, es evidente que la construcción de la caja como recinto que define, que protege, un espacio interior acotado, no tiene por qué renunciar a su formalización exterior.

Tal vez, la forma más directa de definir un espacio (sin entrar en consideraciones más elementales como la definición de espacio a partir de la construcción de un punto de referencia, como en el caso de los menhires, los miliarios o las columnas exentas) sea a través de la construcción de un límite, de un recinto. Un simple círculo de tiza en el suelo, una valla, una caja, son formas elementales de acotar un recinto donde situar las acciones de los hombres, donde diferenciar lo que ocurre, (o podría ocurrir), dentro y lo que ocurre, (o podría ocurrir), fuera.

Siempre llamó nuestra atención una ilustración publicada en el libro *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* (4), de A.Roth, donde se

representa, en axonométrica, una vivienda al lado de la cual hay una caja abierta repleta de botellas de vino. Como anotación manuscrita, en su pie, puede leerse en alemán: "La casa es una caja. Lo importante es lo que hay dentro."

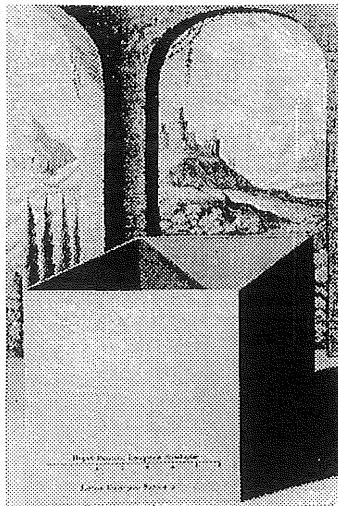
El dibujo ilustra con una cierta ingenuidad (o ironía) una casa ya rendida a los principios de la arquitectura moderna; unos pilotis incipientes, la *fenêtre en longeur*, la cubierta habitada, la independencia de la estructura. La casa se desnuda de expresividad exterior y se vuelca en el interior ("Lo importante es lo que hay dentro") oponiéndose a lo decorativo, a la composición en términos clásicos, y a lo simbólico de la fachada. Su renuncia exterior se transforma en expresividad interior: la casa debe manifestar al exterior su distancia de cornisas, entablamentos, ejes y almohadillados, revistiéndose de pureza (al convertirse en pura, abstracta, ya no depende del lugar, puede estar en cualquier sitio)

Por otra parte, la libertad de la planta en las viviendas y la extensión de las superficies de trabajo transforma la arquitectura más bien en un tema de superficies, superficies sobre todo horizontales. (De hecho, la casa Citrohan nunca quiso tener fachadas, solo Mies llegará a purificar esta idea haciéndolas desaparecer, construyendo el primer dibujo de Le Corbusier.)

3. VOLUMEN MÍNIMO.

En una enigmática ilustración de la *Kupferbibel de Scheuchzer* (5), se nos presenta un hermoso cubo elemental que trata de representar la definición bíblica del volumen como recinto. En el grabado se muestra una gradación de los espacios; el espacio abierto natural, el perfil de un castillo como incorporación paisajística a la naturaleza, el espacio cubierto definido por unos elementos directamente derivados de la construcción, y por último la figura cúbica, una caja abstracta y pura, cuyas limpias paredes sirven para contener un volumen concreto. El cubo, situado en el espacio interior definido por un diedro construido por dos arcos de ladrillo, se configura, por contraste con dicho diedro, por unas superficies perfectas,

Definición bíblica del volumen como recinto. Ilustración del Génesis, en Kupferbibel de Scheuchzer (tabla 78, 1732, 1735).



aparentemente construidas con planos de un material metálico, con muy poco espesor, capaz de dar rigidez a la caja.

El recinto, que en este caso define un volumen (¿lo spazio?), si viene materializado por su formalización exterior, y no se podría desligar la construcción de este recinto de su estricta presencia externa. Por otra parte, y de modo sorprendente, la formalización geométrica y abstracta de esta figura bíblica, ampliado por el contraste con todo un perímetro de objetos y espacios figurativos, nos lleva directamente a pensar en el trabajo, ampliamente difundido, de ciertos escultores americanos cuyo trabajo se dió a conocer en la ya mítica exposición *Primary Structures*, organizada por el Jewish Museum en 1966, donde se expusieron obras de Morris, Andre, Flavin, LeWitt y Judd, y que dió lugar a la consolidación definitiva del término *arte mínimo*.

Las obras de los *artistas minimalistas*, en general, rechazaban, al igual que la instalación de Paolini, los términos orden y estructura en la medida en que hicieran referencia a relaciones superiores y genéricas. Así sus esculturas no estaban condicionadas por leyes generales ni por un supuesto

orden cósmico, sino que lo que se primaba es el orden simple de los objetos dispuestos ante nosotros, unos junto a otros. La idea de espacio propuesta por el *minimalismo* se basa en un orden repetitivo, seriado, intencionado pero no gestual, en el que la única relación entre las partes es la continuidad isótropa. Para el artista minimalista, el arte debe limitarse a los hechos objetivos y, por ello, lo primero que le debe preocupar es la compatibilidad y coherencia entre la estructura del objeto y la naturaleza de los materiales que lo componen.

El objetivo de los artistas minimalistas era demostrar que el orden en la obra de arte no es racionalista ni intencionado, sino que se limita a ser aquel que existe en la continuidad de unas cosas dispuestas junto a las otras. Así se proponen entender el orden como algo que va unido exclusivamente a los hechos y no a una jerarquía ni a sus posibles significados: no existe nada más que aquello que vemos y los lenguajes artísticos no representan más que sus propias leyes y estructuras.

Las incursiones de los artistas minimalistas en el campo de la arquitectura también vienen mediadas por estos principios, y como consecuencia directa de su aplicación se configuran los dos recursos más habituales de la arquitectura de mínimos: la creación del espacio por medio de la repetición de unidades equivalentes, y una poética de los materiales que afirma la relación necesaria entre forma y contenido. Principios estos que, por otra parte, ya habían sido pilares fundamentales en la arquitectura americana de Mies Van der Rohe.

Es en este punto donde, sin perder de referencia a la herencia del maestro, quizás se puedan entender muchas de las construcciones que los *arquitectos*, auto-denominados, *minimalistas* han llevado a cabo durante la última década. Construcciones abstractas y limpias caracterizadas por una búsqueda de coherencia entre las estructuras formales y los materiales que las componen, y por el abandono de los recursos metafóricos en favor de una elementalidad en la formalización exterior de los objetos que, en muchos casos, va ligado a una configuración recurrente del edificio en forma de caja: la caja como

forma óptima de contener un volumen, la caja como recinto abstracto, la caja como contenedor neutro, la caja como objeto mudo... la caja como actitud silenciosa.

4. LA ESTETICA DEL SILENCIO.

Desde el manifiesto negativo de Ad Reinhardt, hasta nuestros días muchos artistas plásticos y arquitectos, consagrados a la idea de que el poder del arte estriba en su su poder para negar, consideran que su arma suprema consiste en deslizarse cada vez más hacia un hipotético silencio más hermético y autista.

Mallarmé ya hablaba de como la misión de la poesía consistía en desbloquear con palabras nuestra realidad, mediante la creación de silencios en torno de las cosas. Del mismo modo muchos arquitectos, en la última década, han optado por una actitud de silencio como intencionado contraste a los vanidosos despliegues formales de los arquitectos que, mediante la combinación incontrolada de iconografías de arquitecturas históricas, trataron de recuperar, de forma infructuosa, el camino de la tradición. La arquitectura del silencio, por contraste con la arquitectura de la fragmentación y la superposición postmoderna, trata de constituir una forma de abordar la realidad desde una condición visionaria y pretendidamente ahistórica de la construcción.

El silencio autista (6), para los arquitectos minimalistas, es una metáfora de la visión limpia, de una visión apropiada para obras que son casi imposibles antes de ser vistas. Detrás de las invocaciones al silencio se oculta un deseo de renovación cultural, y, tal vez, aprendida la lección de los artistas contemporáneos, se oculta un deseo de cierta liberación del arte, (de la arquitectura), respecto de la historia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales.

Pero, a nuestro modo de ver, en todo esto no deja de haber una especie de entusiasta nihilismo propio del arte de nuestro tiempo. Muchos arquitectos, hoy, reconocen el imperativo del silencio, pero igualmente siguen hablando.

Al descubrir que no hay tanto que decir, buscan la forma de decir precisamente eso, a pesar de hablar de la negación y el silencio como actitud programática, rara vez la opción del "arquitecto autista" por el silencio llega al extremo de quedar literalmente callado. Lo más común es que continúe hablando, escribiendo, manifestándose, impartiendo doctrina, pero de tal modo, y manera, que su público, estudiantes y arquitectos, no pueda oírlo, o al menos no pueda entenderlo. Susan Sontag en un ensayo de 1967, ironizaba al respecto de esta actitud hipotéticamente silenciosa: *"Los diversos públicos han experimentado la mayor parte del arte valioso de nuestro tiempo como un paso hacia el silencio (o hacia la ininteligibilidad, la invisibilidad o la inaudibilidad); como un desmantelamiento de la competencia del artista, de su sentido vocacional responsable... y, por tanto, como una agresión contra esos mismos públicos"*. (7)

5. LA MIRADA Y LA ACCIÓN.

Con la arquitectura del silencio, con la desaparición de las palabras, de lo verbalizable, vuelve a tomar importancia la acción. Es decir frente al mirar, la arquitectura pide ahora más bien fijar la vista; *"Analicemos la diferencia que existe entre mirar y fijar la vista. La mirada es voluntaria y también móvil: su intensidad aumenta y disminuye a medida que aborda y luego agota sus focos de interés. El hecho de fijar la vista tiene, esencialmente, una naturaleza compulsiva: es estable, carece de modulaciones, es "fijo"*.

El arte tradicional invita a mirar. El arte silencioso engendra la necesidad de fijar la vista. El arte silencioso permite -por lo menos en principio- no liberarse de la atención, porque, en principio, no la ha reclamado. El acto de fijar la vista es quizás el punto más alejado de la historia, más próximo a la eternidad, al que puede llegar el arte contemporáneo". (8)

Es una consideración que parece sacada del renacimiento, cuando los pintores holandeses se volcaban no sobre la "ventana a través de la cual se ve una historia" como decía Alberti, sino fijaban la vista sobre las cosas,

haciendo desaparecer al espectador; sólo había "presencia". De hecho, un poco más adelante, continúa Susan Sontag: "El espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje. Este no le exige al espectador *comprensión*, ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, más bien, es su ausencia, y le pide que no agregue nada a él, al paisaje." (9). ¿No es esta una descripción bastante ajustada de ese ejercicio de *fixar la vista* propia de los *paisajes holandeses*?

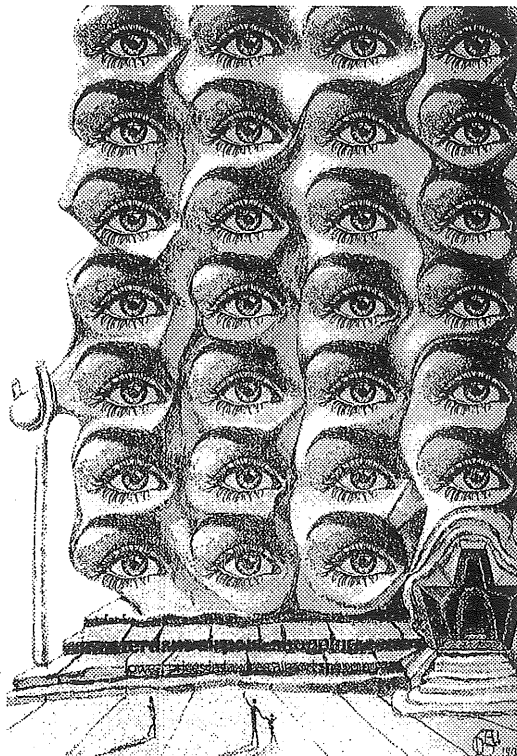
Quizás no es extraño que esta arquitectura de nuestros días alcance su mayor vitalidad precisamente en Holanda; frente a un cierto compás de espera que existe en el sur de Europa, la sociedad, las instituciones del norte de Europa, de Holanda, se han identificado firmemente con esta arquitectura caracterizada a la vez por *el silencio y la acción*.

Ahora bien, ¿Como evitar que este proceso que nos vuelca sobre la apariencia de las cosas no se convierta, como decíamos al principio, en un continuo socavar de nuestras premisas que acabe en la desesperación o la carcajada? Quizás debiéramos rastrear las necesidades técnicas como aquello que tiene un mayor potencial arquitectónico, extraer de lo exigible una nueva poética. La arquitectura, hoy, se vuelca sobre lo exterior y crea, al amparo de necesidades energéticas un espacio de membrana exterior profunda, como superposición de superficies. De este modo vuelve a aparecer la caja: pero ahora ya no es lo importante lo que hay dentro, sino la caja en si misma, un territorio virgen, atractivo por las implicaciones arquitectónicas que conllevan la resolución de unas necesidades técnicas: el perfeccionamiento del aislamiento acústico, la utilización de sistemas de climatización tipo edredón, la capacidad de mantenimiento de los exteriores, la creación de espacios sombreados o ventilados que eviten costes energéticos, la necesidad de la transparencia o las exigencias de la publicidad. Todo esto ha devuelto el protagonismo a los planos de la fachada, pero en ellos no ha ocurrido sino aquello que ha acontecido al arte moderno: Si el arte -y las fachadas antiguas- se volcaban sobre *el mirar*, el arte moderno- como la arquitectura y los planos de las cajas- se vuelcan hoy sobre *la acción*.

Son planos exteriores en los que ha desaparecido *la mirada estática*, y el contenido se ha volcado sobre *el hacer*, son el asiento de una actividad, un mirador donde la actividad se desarrolla, volcándose sobre el espacio exterior, donde la movilidad propia de nuestros días se representa.

Por otra parte, los edificios empiezan a desdibujar su escala, introducen la topografía en su interior, reniegan de los ejes, se definen por planos y superficies, se tallan y muestran sus cortes, olvidan la distancia del terreno y en él se sumergen, adoptan, en definitiva, la compostura de un paisaje. Aquellos dos nortes que guiaron la arquitectura durante el siglo -*la máquina y lo orgánico*- han dejado paso a *lo geológico*. Empujada por la pujanza de la ecología, la arquitectura se acerca a la naturaleza, quisiera convertirse en paisaje, desdibujar sus fronteras con la naturaleza, (traigamos a nuestro recuerdo el paisaje artificial del Museo Guggenheim de Ghery, o la reformulación del suelo en la Terminal en Yokohama de Zaera. Y pensemos en los trabajos de los holandeses MVRDV, donde a la vez se superponen estas dos tendencias: la *activación del suelo* y la *activación de las fachadas*: los planos horizontales de las oficinas se han convertido en superficies atléticas, y aquello que separa al edificio del exterior extrae sus formas de las necesidades técnicas, los *paisajes de datos*).

Es una actividad que sugiere que la arquitectura ya no es *algo para mirar*, como vanamente pretendieron los años ochenta, sino que empieza a entender que en su dinamismo, en su acercamiento a los atributos de la naturaleza, es más bien *algo que nos mira*, como las nubes que cambian tanto, como las letras de las fachadas o los árboles, algo medio vivo, como aquella arquitectura, como aquel *proyecto de arquitectura*, que imaginó Dalí, y que nos mira de forma múltiple y activa...



Salvador Dalí, *Project d'architecture*, 1976.

- (1). Susan Sontag. *La estética del Silencio*, en *Estilos Radicales*, (Santillana S.A., Madrid . 1997, p. 56, primera edición *Styles of radical will*, 1969). (2). Imagen extraída del de la Revista *Rassegna* nº 1, (Ed. C.I.P.I.A. s.r.l., 1979, Bolonia). (3). Athanasius Kircher, *Topografía Paradisi Terrestris Juxta Mentem et Conjecturas Authoris* en *Arca Noé...*, Amstelodami, Janssonio-Waesbergiana, (1675). (4). A. Roth *Zwei Wohnhäuser von le Corbusier und Pierre Jeanneret* (Akad. Verlag Fr. Wedekind, Stuttgart 1927). (5). Definición bíblica del volumen como recinto. Ilustración del Génesis, en *Kupferbibel de Scheuchzer* (tabla 78, 1732, 1735). (6). "Sólidos herméticos, abstracción minimalista e inmateriales transparencias: éstos son los materiales del autismo disciplinado y disciplinar". Luis Fernández Galiano, *Apolíneos y Dionisiacos ante la Arquitectura de masas*, (CIRCO nº 28, CIRCO M.R.T.coop, Madrid, p.3.). (7). Susan Sontag. (Op. cit. p. 19). (8). Susan Sontag. (Op. cit. p. 30). (9). Susan Sontag. (Op. cit. p. 31).