



EL EDIFICIO CONCRETO



# El edificio concreto

Marcelo Grez

Tesis para optar al grado de Magister en Arquitectura  
Santiago de Chile  
Junio 2006



Pontificia Universidad Católica de Chile  
Facultad de arquitectura, diseño y estudios urbanos



CAJACURVA EDITORIAL

Primera edición: 2006  
Segunda edición, revisión y reimpresión: 2026

Diseño de cubierta: Marcelo Grez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 2006 Cajacurva  
© Cajacurva Editorial, S. A., Santiago. 2006, 2026  
ISBN:  
Depósito Legal:  
Impreso en Gráficas Cienocuatro, Portugal 28, T4 D104, Santiago  
Printed in Chile

# Contenido

<b>Buscando un edificio individual</b>	7
<b>En los talleres</b>	8
<b>1. Contexto</b>	13
1.1 Sillas	13
1.2 Edificio	15
1.3 Forma «en sí»	16
<b>2. «No te confundas»</b>	19
2.1 ¿Edificio concreto?	19
2.2 La experiencia cotidiana	19
2.3 «Dislocación». La Tourette	21
2.4 «...no te confundas»	25
2.5 La propiedad sensible	27
<b>3. De lo individual a lo concreto</b>	29
3.1 Eliminación de la propiedad sensible	29
3.2 Un método	30
3.3 —¡Silencio! ...¿Qué es lo concreto?	31
3.4 Tres cosas	35
3.5 Un utensilio	36
<b>4. Agrupación</b>	38
4.1 Escenario primitivo	38
4.1 Construir, pintar, bailar	39
4.3 Sin articulaciones	41
4.4 Lo concreto estructural	43
4.5 Colores y líneas	44
4.6 Palabras	49
4.7 Ruidos	56
<b>5. Mixtura</b>	63
5.1 Continuidad vs. Promiscuidad	63
5.2 Lo concreto orgánico. El caso Fahlström	66
5.3 Lógica concretista	70

<b>6. Hipótesis (para un concretismo actual)</b>	73
6.1 1950	73
6.2 El artefacto eventual	74
<b>7. Artefactos</b>	77
7.1 La arquitectura concreta del <i>collage</i>	77
7.2 «Gran silla». <i>Collage</i> estructural como arquitectura	81
7.3 La parte invocada	82
7.4 Monumentos y pabellones	84
7.5 Juguetes analógicos	88
7.6 Esbozo de edificio concreto	92
<b>Conclusión</b>	95
<b>Bibliografía</b>	97

## Buscando un edificio individual

Si se redujese a dos los tipos posibles de edificio, se tendría: los que no son individuales y los que sí lo son. Los primeros, que son la gran mayoría y construyen el aspecto del paisaje urbano, no son individuales porque, en su proceso, la inteligencia profesional que los produjo hubo de anteponer a cualquier posibilidad de desarrollar la forma de manera autónoma, la condición de aporte que suponían a la funcionalidad de los sistemas de movilidad de personas, bienes e información que los solicitaban: infraestructura preexistente de la que tanto conceptual como formalmente debieron constituirse en apéndices. Individual va a ser, entonces, un edificio anómalo que imprevisiblemente aparezca constituido en aquella normalidad al margen de las funciones que habría establecido, para ofrecer la súbita experiencia de una inédita convulsión espacial que altera las relaciones que se habían antes establecido de manera convencional entre apariencia, uso y significado. Así se comportaría un edificio intervenido de manera anárquica, pero también uno que se desmorona o incendia; y también, así pretende comportarse el edificio que produce la disciplina de la Arquitectura al incorporar propiedades inesperadas en el proceso de su forma: un repentino choque desarticulador, un súbito estado de ingravidez, un acople lírico de volúmenes o una fluidez, quizá, como musical. Pero, dada la presencia activa de la profesión en los sistemas de producción antes mencionados, ¿no se genera con ello otra clase de edificio —el «de autor»— que, como tal, deja sus ejemplares anexados al reino de los edificios no individuales? Ahora bien, si es que es posible construir cosas radicalmente individuales que, por serlo, se conviertan en bienaventuranzas aparecidas en el espacio de lo cotidiano, tomemos uno de los modos existentes en la cultura de abrir el potencial de relación singular que la forma del artefacto posee, e implementémoslo en el proyecto disciplinar de un edificio realmente individual.

## En los talleres

Hace varios años, siendo docente en el taller de proyectos, abundando las críticas al subjetivismo y al efecto de shock que aspiraba producir la Arquitectura con edificios que insistían en hacer de su forma la narración anecdótica de una fuerza externa inminente que llevaba su materia a un estado extremo, como el de su licuefacción o su fragmentación, armé un pensamiento instrumental sobre cómo hacer un edificio desde el criterio que no se había hecho tan insistente: el de confinar su presencia a los límites materiales de su propia forma; el de explorar su condición de hecho «concreto» —usando el término, como los existencialistas, para referirse a lo real en tanto individual y presente. Ese pensamiento, que de paso resultaría especialmente útil a aquellos estudiantes que se veían a sí mismos poco aptos en la tarea de proyectar, consistió en hacer los edificios en virtud de una identidad material propuesta que llamase a trabajar no sólo para hacerla aparecer sino también para comunicar a los demás lo que realmente era. Este pensamiento se alineaba, por un lado, a axiomas presentes desde hacía tiempo en la cultura del artefacto, como por ejemplo, el producirlo «separado de cualquier construcción ideológica o mitológica que lo ocultase» (Barthes, 1957), con una «superficie tan unificada y límpida, de mensaje tan directo que le permitiese, sin tener que interpretarse, ser lo que era» (Sontag, 1964), o que «descomplicado de cualquier narración o anécdota fuese, por sí mismo, susceptible de ser desarmado analíticamente» (Krauss, 1981); y por otro lado, se alineaba al interesante axioma disciplinar que pronunciaba Peter Eisenman advirtiéndolo que «nadie puede hacer infraestructuras con un edificio concreto», con el cual destacaba la cualidad del artefacto producido por la disciplina de no ser separación o abstracción de flujo, fuerza o movimiento externo de materia, filosofía o capital alguno, sino un agregado corpóreo salido del trabajo exclusivo con la interioridad puramente arquitectónica de su forma.

Lejos ya del taller, revisité aquel pensamiento para constatar que, si bien producía un edificio hecho de puros elementos provenientes de la arquitectura, que parecía encarnarse en plena presencia sin simbolismos y con un mensaje directo, ino era individual! Uniendo sus elementos había, cada vez, una articulación que, inventada o convencional, estilística o metafórica, se convertiría en una «propiedad» celebrada a veces como la parte más virtuosa del artefacto, cuya naturaleza inmaterial la hacía susceptible de ser separada y trasladada a otro proyecto; de hacerse común a varios edificios como aquello que desde afuera, como una conceptual meta estructura formal, modelaba sus complejidades.

Ante la cuestión de si debe existir un edificio totalmente individual, diríamos aún que sí, si es que lo deseable es un entorno en el que puedan coexistir varias posibilidades discursivas en la creación de los artefactos, entorno para el cual el discurso que exprese la voluntad de uno de ellos de ser existencialmente

individual o concreto, mostrando entre otras cosas el cómo fue hecho, significaría no sólo un enriquecimiento sino una parte fundamental de la expresión misma de las necesidades congénitas de la cultura que le subyacería. Entonces, ante la pregunta de ¿cómo hacer un edificio realmente individual?, una posible respuesta surge de visitar uno de los modos de hechura que ya existieron en la historia constitutiva de nuestra cultura material para implementarlo en el proyecto actual de un edificio: el proceso ensayado a mediados del siglo veinte por los artefactos plásticos, literarios y musicales del «concretismo», ese arte que, en atención a la lejana formulación de Theo van Doesburg de 1930, consistió en lograr lo «no abstracto» con obras concebidas como el acto básico de la recolección de sus partes presentadas en un ensamblaje; partes abstractas cuyo ámbito de búsqueda era el límite de cada disciplina, en las primeras versiones más estructurales o modernistas de este arte, y partes literales «cualesquiera» sacadas de «todo» el ámbito del espacio real, en las tendencias posteriores más orgánicas y que conectaban en retrospectiva con las vanguardias plásticas modernas asociadas al *assemblage* y al *collage*. Surge así la hipótesis de que el soporte arquitectónico, dada su índole utilitaria y su necesidad de poseer estructura, sería el más idóneo en el ensamblaje de un artefacto concreto; un edificio cuyo proyecto consista en eliminar del proceso de su forma toda propiedad sensible o modelado exterior de la materia en función de preservar la autonomía de unas partes tomadas de la realidad, literal o conceptualmente a las que, completas, figurativas y plenamente significativas, sólo se les estipule un modo de unión. Un edificio tal, se podría aplicar a diversas posibilidades de uso y asignaciones de sentido al resolver «complejidades» reales instalado como una «simplicidad» lógica hecha de las propias unidades materiales significativas de esa complejidad. Desarrollemos — como teoría porque como método sería un contrasentido— esa tesis.

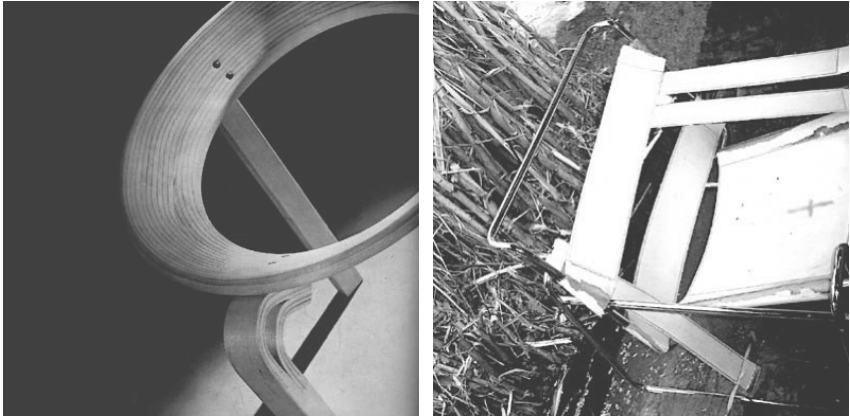


*Jamás he escuchado un sonido sin amarlo,  
el único problema con los sonidos es la música.*  
(J. Cage)



# Contexto

## Sillas



Armazón de madera del taburete de Aalto. 1932. Silla *Wassily*, Marcel Brewer. 1925.

En 1935 Alvar Aalto argumentaba que la pretendida racionalidad que se les adjudicaba a las entonces novedosas sillas de tubos metálicos, quedaba ampliamente superada por la de su silla producida en madera curvada, porque poseía la cualidad de ser más «acogedora».<sup>1</sup> Así, sostenía Aalto, debido a propiedades reales o concretas de su forma, y no a un discurso externo —como el elogio al progreso que su análoga de tubos de acero invocaba—, la silla de madera curvada cumplía más funciones propias de una silla: no brillaba, no sonaba y no era incómodamente fría al tacto.

Tras estas observaciones, la de madera parecía eternamente vigente, mientras que la de tubos estaba condenada a obsolescer a la par de su medio de producción. Hoy, menos por sus atributos materiales que por haber devenido artísticas, ambas sillas, junto a otras sillas célebres, son parejamente cotizadas en un mercado internacional. Y no es que el comprador tenga obnubilado el sentido de

---

<sup>1</sup> Expresaba Aalto: «Pensemos en una silla de tubo metálico. Podemos observar con claridad que el impulso de hacerla nace de una combinación entre los deseos de obtener un mueble más ligero, tan cómodo como los de antes y, en especial, del deseo de adaptarse a la actual forma de producción industrial. El ensamble de un asiento flexible con unas pocas piezas de tubo metálico curvado y bandas de tela es en sí una solución genial. (...) Si en el caso de las sillas mencionadas queremos mencionar algunas exigencias no satisfechas, señalaríamos las siguientes: un objeto de uso doméstico cotidiano no debe tener reflejos de luz demasiado brillantes, como tampoco debe transmitir sonidos desagradables, etc. Además, un objeto que ha de estar en contacto directo con el cuerpo humano no tiene que estar hecho de un material de alta conductividad térmica. (...) Los problemas no resueltos de la silla son, de hecho, los nombres científicos de fenómenos que conjuntados forman el misterioso concepto de ‘acogedor’» (Schildt, 2000, pp. 127-128).

la racionalidad, sucede sólo que, por muy acogedora que haya sido pensada una silla, las razones para su escogencia posterior involucran motivaciones no solo prácticas. Si cuanto más diverso y mítico se ofrece el conjunto de sillas más feliz es la libre escogencia de una en particular, significa que la complejidad, la originalidad o lo simbólico han pasado a ser índoles a considerar junto a los argumentos pragmáticos que definen a una silla. Cualidades concretas pueden así llegar a ser del todo intrascendentes ante propiedades simbólicas y significados entreverados, sin que pueda decirse que se haya perpetrado, por ello, un menoscabo a la racionalidad de las formas que las ostentan; lo que habría entrado en un ámbito relativo sería, en todo caso, la idea de una razón inmóvil tal cual se supuso en algún instante a principios del siglo veinte, cuando se creyó que sillas y edificios podían compartir el mismo pensamiento teórico: «expandir la silla Rietveld a una escala monumental o reducirla a una miniatura —recordaba Décio Pignatari—, no iba a destruir su información principal (...) la de que su función era otra, no situada al nivel de lo utilitario del aquí y el ahora del sentarse. Era una silla teórica. Era el cromoplastismo que Mondrian deseaba ver aplicado a la arquitectura de cara a una síntesis monumental» (1983, pp.162-163). Afirmación, de que «el movimiento De Stijl fue original en el diseño de muebles al crear la primera silla proyectada deliberadamente no por motivos de confort, prestancia o buen gusto» (Collins, 1970, p. 273), que muy distinto a ubicar a la silla en una dimensión anacrónica, la sitúa hoy en un vigente exotismo.



## Edificio



Un edificio, como una silla —en tanto que pasan por la mesa de un proyectista— comparten el hecho de que al final van a formar parte de un mercado de opciones. Difícil se hace imaginar un edificio que no vaya a ser evaluado luego por la opción que represente o la figura que su forma dibuje contra el fondo de relaciones dadas por los sistemas económicos y de infraestructuras que lo solicitan, no pareciendo así haber autor, idea o método que haga lucir más correctas sus formas que el devenir de las redes de movilidad de personas, información y bienes que lo irán a conciliar con otros edificios como las partes de un arreglo de relaciones interconectadas (Ascher, 2005). Como una silla estándar, cuya existencia no se opone a la de otra especialmente diseñada, porque ambas concurren a afianzar la eficacia de un sistema de contrapartes, en lo referente a edificios, se sobrelleva la rapidez de un restaurante de comida rápida porque se sabe que a pocos pasos hay otra estructura en la que un almuerzo puede transformarse en una experiencia más dilatada; se habita sin problemas el estrecho departamento de un edificio colectivo porque se sabe de la existencia de un mercado inmobiliario que eventualmente podría proveer una casa individual; se admite las inquietantes formas de las torres corporativas no sólo por las series cromáticas y figurativas con las que activan el paisaje y los eventos gastronómicos y culturales en sus contactos con la calle, sino porque a diario se utiliza los servicios de los que su rareza se ha hecho mudo emblema.<sup>2</sup> Así, ante la mayoría de los edificios con los que se convive a diario, lo que vibra en uno no es tanto la percepción activa del artefacto allí presente sino esa suerte de cómputo que lo vincula con otras estructuras conjugándolas como los términos de una ecuación; una, en la que finalmente el edificio particular es la parte visible de una materialidad mayor complementada con apéndices remotos que determina no sólo que su experiencia individual se complemente en una secuencia armónica, sino además que no

---

<sup>2</sup> Escribía François Ascher: «Necesitamos hacer la ciudad para ciudadanos que algunas veces se trasladan a pie, pero también se mueven a 50 km/h; para ciudadanos que comen en cadenas de comida rápida, que comen y beben mientras se transportan (caminando, en autos, en trenes, etc.), pero que también se sienten atraídos por la comida de calidad y están dispuestos a viajar y gastar dinero por una buena comida con amigos, en casa o en un restaurante» (2005, p. 11).

pueda existir por sí misma. Y si la mayoría de los edificios con los que se convive a diario son así objetos parcialmente ocultos —en el entendido de «objeto» como la totalidad de estructuras diseminadas en red que integran de cada uno su circunstancia—, es justamente de ello que emerge la cuestión, contestataria por parte de la Disciplina de la Arquitectura, de elaborar los argumentos bajo los cuales concebir un edificio como una forma «en sí» misma; una de la cual poder asegurar estar frente a una totalidad cerrada que, eliminando todo otro término de cualquier ecuación, todo apéndice, connotación, cuerpo o significación externa, se personifique totalmente en el aquí y el ahora a raíz del hecho material singular de su propia presencia; cuestión que responde a las preguntas que de inmediato surgen de: «¿por qué harcer tal cosa?, ¿porqué despojar a los edificios de su aura simbólica para dejarlos huérfanos?», con la respuesta constituida en pregunta de: «¿qué lo impide si se toma en cuenta que los sistemas de movilidad de bienes en los que tal edificio viene a erigirse se afianzan precisamente en la pluralidad de los objetos que ofrecen?», o en otra conjetura: «¿no viene a constituir esta existencia un enriquecimiento del ámbito edilicio pues, sin materializar respuesta a sollicitación social alguna pero sí develando gracias a su artificiosa singularidad una geometría inagotable de la propia experiencia de la forma-edificio, lo hace multivalente y menos hegemónico? Volviendo a las sillas: una que plantee con el empecinamiento con que Aalto planteaba la suya, la misma radical racionalidad, si bien no podrá develar la psique del hombre que la usa, porque ese hombre ya no es racional en el mismo universo en el que lo estaría siendo esta nueva silla, sí podrá contribuir a develar la diversidad formal que el universo de las sillas mismas puede llegar a tener.

### **Forma «en sí»**

Ante un espectador o usuario, ¿qué es lo que hará aparecer a este edificio único que pretende producir la disciplina de la Arquitectura, como una forma dada «en sí» misma? Aparecerá indudablemente como uno de aquellos edificios que la literatura especializada de arquitectura, tras destacar la maestría de su autor, tiende a presentar como paradigmas que radican el objeto de su aprobación en la experiencia inédita a la que conducen. Se presentará así, como una fascinante anomalía, como un nicho semántico que aparece para romper la sucesión de los eventos cotidianos de la calle; ciertamente como lo haría el edificio que de pronto se incendia, el que se desmorona o el que es intencionalmente intervenido de modo anárquico, pero refiriendo, a diferencia del marco azaroso o trágico al que aquellos inmediatamente remitirían, a un «hermetismo» que, sin hablar de origen o pauta alguna de catalogación, sí formulará preguntas que no se podrán inmediatamente responder, probablemente como: «—¿qué es esa estructura que, negándose a participar de los estándares compositivos y constructivos de los que participan los edificios regulares, despierta una fascinación singular que vibra en tiempo real?». Y como el hermetismo o la mudez vanguardista es «en sí» un

atributo —que sólo sería posible apreciar ingenuamente cuando el «espectador — como escribía Joseph Quetglas— se encuentra con una opacidad que le impide el paso hasta lo que espera hallar abierto en el fondo de la obra, hasta una verdad del mundo a la que se supone la obra da acceso» porque aún participa de la «creencia anacrónica que lo presupone ajeno a todo cuanto ha sido el arte desde Mallarmé y Cézanne, a cuanto ha sido la experiencia del arte moderno»—, el edificio disciplinar puede encontrar, junto a su condición de obra de arte satisfecha, su objetivo práctico perfectamente realizado al dejar al espectador atascado en el evento que propone «sin poder llegar a saltar al mundo» (1999, p.28), pero sí enunciando respuestas como: «—!ah, se trata de uno de esos edificios en los que se invirtió en arquitectura!», y ubicando además ese hermetismo como el recurso lírico, la consideración adyacente, el estatuto de valoración externo o la pertenencia a una condición infraestructural física o de sentido ya dada que le permite, como sucede con el restaurante de comida rápida, la torre corporativa o incluso el edificio que se ve de pronto envuelto en el patetismo de la tragedia, catalogar su forma como la de un tipo de cosa aceptada culturalmente que se puede asociar mecánicamente a la realidad. Todo esto, se habrá notado, exceptúa en rigor a muchos edificios disciplinares de haber sido concebidos «en sí»; concepción que va a implicar sólo al edificio que despoje la exaltación que produce de todo abstracto o supuesto para remitirla, todo lo contrario, a una perceptualidad individual o concreta confinada estrictamente a los límites de su estructura material, al ámbito de una clave que se da para comprender vivencialmente el sublime mecanismo presente en tanto revelación de una excepcional y fascinante utilidad como habitáculo.

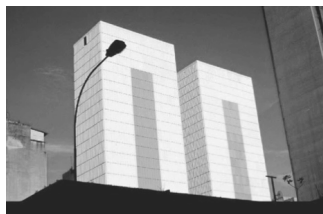


## «No te confundas»

### ¿Edificio concreto?

Al edificio singular que produce la Arquitectura, que se yergue independiente a todo sistema anecdótico, alegórico, connotativo, significativo o infraestructural que pueda suscitar una experiencia de él basada en abstracciones —suponiendo que abstracción es el discernimiento de algo en forma de idea pues como objeto no es abarcable por los sentidos— el arquitecto Peter Eisenman lo llamaba «individual» o «concreto» —«...No te confundas» —decía en una oportunidad a un interlocutor —«nadie puede hacer infraestructuras con un edificio concreto». Y si bien en un lenguaje habitual, distinguir entre edificios concretos y no concretos podría parecer ocioso, pues ¿cuáles merecerían llamarse concretos y cuáles no?, y más aún ¿cómo denominar a los que no serían concretos: abstractos?, considerando además que si no hay tal grado de abstracción que dé origen a objetos inteligibles, al no poder haber edificios abstractos todos pasan, al poder «experimentarse por la sensación» (1999, Ferrater Mora, p.630) a ser concretos, se entiende que lo que con esa frase establece Eisenman es un marco momentáneo de análisis al modo en el que según él debería ser producida la forma en arquitectura.

### La experiencia cotidiana



Mirando la situación cotidiana a través del tamíz que la frase despliega, edificios que son parte de sistemas, como una casa serial, un terminal de transportes o un shopping mall, no serían concretos. En un barrio de casas seriadas, la casa individual comienza siendo intercambiable por el propio juego de combinatorias que la ofrece, y aunque una vez habitada pueda cambiar de color o revestimiento, y adquirir un segundo o un tercer piso o individualizarse por otras agregaciones significativas, aunque el barrio entero cambie de aspecto luego de que cada casa manifieste una historicidad propia única, la casa tipificada estará aún allí bajo las cáscaras recientes; en las dimensiones relativas de sus ambientes, en la relación con otras casas y en el hecho de que seguirá siendo siempre, y pese a todo, la unidad de medición y repartición de un terreno. Si bien al desembarcar de la maquina en el terminal de transportes, varias personas y mundos diferentes se reúnen en un edificio preciso, que no pocas veces ensaya alguna suerte de singularidad arquitectónica menos maquina y más sensible al hecho de la congregación que la trivial terminal funcional, lo que hay es más bien el presentimiento de su sustitución por un artefacto más complejo; uno cuya presencia rememora en retrospectiva la experiencia viva dada por la unión del edificio de embarque a los cientos de kilómetros de pavimento limpiamente dispuestos que, acompañados de una magnífica secuencia de paisajes desde la ventana, lo unen a éste; así como al regresar, lo que probablemente se evoque asociado inevitablemente a la arquitectura característica del terminal contrastándose en el paisaje urbano, sea la energía potencial de las máquinas estacionadas en el andén con sus motores encendidos. ¿Qué tan concreto es, en ese sentido, un *shopping mall*? Es el espacio de un sonido y olor distintos, y de unas «manipulaciones simuladas»,<sup>3</sup> pero ¿es un envase, un *pinball* o una caja musical? Si una caja es útil por lo que en su hermetismo preserva, y si dentro de la materialidad neta de esta muda caja negra de metal, cemento y vidrio todo se vive en términos estéticos —incluso la fingida ausencia de comunidad o los sentimientos de libertad— ¿no se estaría percibiendo su utilidad gracias a lo que efectivamente denota? Lo cierto es que sobre la caja negra lo que se percibe preponderantemente es esa suerte de continuidad cultural que fluye a su través.<sup>4</sup> Hablando de edificios, pareciera así que lo concreto como parte de un mecanismo cotidiano para su asimilación, puede surgir justo allí donde domina lo genérico,

---

<sup>3</sup> La expresión «manipulación simulada» es usada asistentemente por Toyo Ito al referirse a fenómenos de homogeneización social: «Hoy día es la propia sociedad la que está homogeneizada —escribe Ito— (...) Toda nuestra vida, incluso la familia y el trabajo, se ha convertido en algo simulado. Ya no podemos estar nada seguros de qué es lo verdaderamente sabroso, de qué es lo que se oye de verdad o de qué es lo que estamos tocando en realidad. (...) Ya disponemos de un cuerpo que con una sola función de imagen, sea la que sea, puede invertir fácilmente la función entre lo real y lo irreal. Todas estas manipulaciones ya son de por sí simulación» (2000, pp.105-111).

<sup>4</sup> En un periódico de Caracas se lee: «...entre el uso exclusivamente dedicado al automovilismo privado o colectivo, (...) o por el contrario, entre el uso exclusivamente propuesto por una centralidad ferozmente autoconfinada en sus propios muros. Entre estos dos extremos, la pura vialidad y la caja negra, se cancela el progreso de una ciudadanía; se tiende a la fragmentación a la esquizofrenia colectiva, a la paranoia, a la exclusión, a la tierra de nadie». (1999, Niño, p.C42).

y que como existe algo llamado infraestructura, a lo que puede darse un sentido genérico pese a ser concretamente perceptible, Eisenman se permite afirmar que «nadie puede hacerlas con un edificio concreto». Y es esa misma ambigüedad de la palabra lo que hace suponer que no la está usando ingenuamente, o sólo para diferenciar la experiencia arquitectónica unitaria de la práctica comercial. Eisenman está afirmando que las infraestructuras, además de producir edificios genéricos, obligan a aquellos que no lo son pero que derivan de éstas, a renunciar a ser concebidos como formas «en sí». Afirma que si hay formas dependientes de leyes externas, es porque hay otras que no lo son; que si hay edificios que suscita experiencias cuyo significado yace fuera de sus estructuras es porque puede haber edificios cuyo significado sea su estructura. La manera en que se presenta la afirmación indicaría así que, en efecto, se trata de una suerte de axioma en el que cada palabra, empleada con el rigor de una teoría, se usa para definir la individualidad del edificio disciplinar que la arquitectura produce.

### **«Dislocación». La Tourette**

El edificio «concreto», es así el que renuncia a usar tipos culturalmente estipulados para pasar a poseer otra cosa, una «propiedad sensible» en principio intransferible a otro edificio, que se perciba de manera memorable y se perpetúe en la experiencia de su confrontación.<sup>5</sup> Si bien esa propiedad podría referirse tanto a un valor estético agregado como a una condición inherente al uso, tanto a un efecto meramente escenográfico como a la total complejidad del edificio, es con Eisenman a esto último a lo que «concreto» se refiere: a la súbita articulación de la estructura —que en realidad es una desarticulación—, a un repentino andamio del que pasa a colgar toda la forma. En un escrito anterior ejemplificaba: «La capilla de Ronchamp y el monasterio de La Tourette se vieron en los años cincuenta como ejemplos de la transformación de los cánones existentes de la arquitectura moderna —escribía—, sin embargo cuando uno vuelve a estos dos edificios hoy en día, Ronchamp parece algo corriente, mientras que La Tourette aún mantiene esa increíble sensación de dislocación» (1995, p.28). Afirma el arquitecto norteamericano, y porque un trabajo en base a tipos puede tanto limitar la forma como abrirla a posibilidades de invención,<sup>6</sup> que si bien

---

<sup>5</sup> Recordemos que «en sentido aristotélico, lo concreto es una 'sustancia sensible', por lo que en primer momento, sólo las 'propiedades sensibles' parecieran poder ser llamadas concretas». (Ferrater Mora, p. 36).

<sup>6</sup> Según la definición de Quatremère de Quincy, es «el 'modelo', entendido de acuerdo con la ejecución práctica del arte, el objeto que debe repetirse tal como es; el 'tipo' es, por el contrario, un objeto de acuerdo con el cual cada uno puede concebir obras que no se asemejen nada entre sí». Un trabajo en base a tipos puede así, tanto limitar la forma como abrirla a posibilidades de invención; decía Julio Carlo Argan que: «puede decirse que el tipo surge en el momento mismo en que el arte del pasado deja de proponerse como modelo condicionante al artista. La elección de un modelo implica un juicio de valor: se reconoce una obra de arte como perfecta y se trata de imitar. Pero cuando la obra se engloba en el esquematismo y la indiferenciación del tipo ya no hay juicio de valor que comprometa la acción individual del artista (...) El momento de la aceptación del tipo es, en fin, un momento de suspensión del

Ronchamp es escenográfica La Tourette pese a provenir igualmente de la presencia de una tipología sería, en virtud de la singularidad de las desarticulaciones a ella perpetradas, «concreta»: «Ronchamp —continuaba Eisenman— no dislocó en su época la tipología de la capilla, más bien presentó una revisión teatral y escenográfica de lo que conocíamos como capilla sin perturbar de ningún modo su idea estructural (...), La Tourette conserva aún su dislocación precisamente porque perturba la tipología del monasterio, y esa perturbación no ha sido reabsorbida en la cultura arquitectónica, llevándonos esto a la siguiente hipótesis: que lo que conocemos como 'buena' arquitectura tiene poco que ver con la necesidad, la estética o la función (...) [y] más bien puede decirse que la arquitectura siempre ha sido la dislocación de esas mismas relaciones que, únicamente existen en la arquitectura, entre la estética, la función y el significado» (p.36).

En La Tourette, ese juego «concreto» se establece cuando las respectivas cajas utilitarias, a saber: la biblioteca, las baterías de celdas, el oratorio, el refectorio, las aulas, la iglesia y el resto de componentes volumétricos —poéticos algunos, racionales otros— arman una configuración que, si bien incluye en sus cálculos la gravedad del monasterio dominicano, la interfiere después con una experiencia anómala que la supera. Un hipotético visitante, propuesto por Colin Rowe en su análisis de 1976, se acercaba por primera vez al edificio desde la parte alta del terreno y desde la esquina de la iglesia experimentaba progresivamente el ataque de esa potencia perturbadora: «el visitante —señalaba Rowe— no ignora que [la iglesia] es, también, una parte de un edificio, de modo que cree hallarse no ante la fachada sino a un lado, y naturalmente, le parece que la información que está recibiendo es interesante pero no crucial; el arquitecto está mostrando un perfil, no una cara y, en consecuencia, presume que el impacto expresivo del edificio debe hallarse a la vuelta de la esquina»; después, frente a la totalidad del edificio que se eleva sobre pantallas en el terreno empinado, el visitante se percató de que «el imán visual ya no es la pared, ahora es el horizonte; y la pared, que anteriormente actuaba como telón de fondo de un campo visual, como una perspectiva transversal, ahora opera como pantalla lateral de otra» (p. 181). Algo, quedaba expresado parcialmente para ese observador en la transmutación que experimentaba el edificio tras la secuencia de vistas en escorzo que pivotaban sobre la estática caja de la iglesia, porque «mediante la combinación de temas que uno hubiese pensado que debían quedar siempre separados, Le Corbusier había logrado instigar sensaciones de tensión y compresión, apertura y densidad, torsión y estabilidad; y al hacerlo había conseguido garantizar un estímulo visual tan acerado que el observador sólo empezaba a tomar conciencia de la experiencia anormal a la que había estado sometido, retrospectivamente» (p.193). Para John

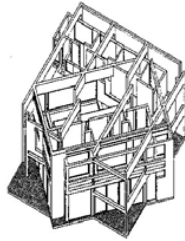
---

juicio histórico; y, como tal, es un momento negativo, pero intencionado, en el sentido de la formulación de un nuevo valor en cuanto que, en virtud de su mismo carácter negativo, impone al artista la necesidad de una nueva determinación formal, de una invención» (1955, pp.75-79).

Summerson, citado por Peter Collins en 1965 —refiriéndose a lo que Eisenman denominaría «dislocación»—, estas «transmutaciones de Alicia en el país de las Maravillas», a pesar de su elaborada racionalización, eran esencialmente ejemplos de una lógica invertida que, comparada con los métodos de construcción tradicionales, constituía una especie de «antiarquitectura»: «así como en la arquitectura tradicional, una villa está situada en un jardín —explicaba Summerson—, en la arquitectura de Le Corbusier el jardín está situado en la villa», y «así como en la arquitectura clásica, las columnatas se sitúan sobre una base sólida, Le Corbusier pone una pared sólida sobre sus columnas», porque «toda su técnica es comparable a la de algunas pinturas dadaístas de Marcel Duchamp, como su tela con una rasgadura que se salva con un imperdible» (pp.283-284). Más allá de estas afirmaciones, lejos ya de las tensiones del momento en que fueron dichas, cualquiera de estas dislocaciones perpetradas por Le Corbusier preserva hoy el momento perceptivo único de una valiosa propiedad; una «propiedad sensible» que es percibida conservándose de ella un recuerdo muscular que no se sabe si actúa en la mente, el cuerpo, la razón o la visión; una reminiscencia que opera durante y después de la experiencia formada por todas esas actuaciones.

Si la forma en arquitectura y en relación al uso es, en el rigor de Eisenman, capaz de transformarse en una propiedad mediante la alteración de las convenciones entre composición, uso y significado, destacando a un objeto en particular del resto de sus referentes tipológicos, diremos entonces que un edificio será «concreto» si, en una experiencia controlada estrictamente dentro de los límites de su caja de muros, son esas propiedades sensibles de su forma las que por sí mismas activan todos los eventos de su uso. No acudiré, por así decir, a buscar en este edificio concreto algo que se me anuncie desde el mundo exterior, sino que ingresaré a su interior para descubrir algo inédito que sólo en el evento de su uso puede serme revelado. Y al tratar de imaginar tal edificio, acuden a la mente esas primeras estructuras derivadas de cubos proyectadas por el propio Eisenman, y que en realidad «no añadían nada significativo a la arquitectura más allá de unos simples edificios»; esas estructuras que «representaban objetos y seguían siendo objetos para el arquitecto» (Foster, 1995, p.14) el las que no había más que movimientos internos, desplazamientos y transformaciones que daban lugar a que se alterase un «cubo originario y apareciese una reacción en cadena de operaciones formales» (Moneo, 1995, p.4). Dentro de estos arrogantes e inesperados objetos, se realizaban unos usos convencionales bajo experiencias específicas llamadas «desplazamiento», «dislocación» o «diferencia»; palabras que si intentan explicar una sensación ésta no podrá analizarse racionalmente sin caer en un acto arbitrario muy lejano al hecho concreto de levantar un edificio que en su construirse encarna esas experiencias y que, origen y conclusión de sí mismo, pase a ser habitado, no con poca curiosidad, por quienes hagan sigilosamente su morada en su interior, para dejar todo saldado al final bajo el

síntoma de una propiedad única, peculiar y dada sin influencia externa, a no ser claro la idea misma del cubo o los acuerdos del uso.



*Casa III*, Peter Eisenman. Lakeville. 1969.

En la historia de la arquitectura moderna, estos edificios concretos, a los que originalmente se les pudo haber llamado «esculturas abstractas a gran escala» que derivaban del furor de alguna vanguardia basada en algún manifiesto ideal,<sup>7</sup> progresivamente pasarían a usufructuar de una libertad estética que se iría comprometiendo con valores, de incipiente asimilación al campo de la arquitectura, como los de la psicología perceptual y la fenomenología, cimentando un «retorno a las cosas mismas» en el que el uso de propiedades sensibles iría equivaliendo aproximadamente a lo que Christian Norberg-Schulz, en su *Intenciones en arquitectura* de 1967 describiría como «entidades» que, «no significa que no puedan del todo analizarse», sino que «como totalidades inmediatamente dadas son de tal naturaleza que el lenguaje se queda sin palabras para ellas» (1989, p.17); que son como unos «símbolos no descriptivos» o unos sistemas coherentes de objetos que, captados por la percepción, «pueden concretizar aquellos fenómenos que la ciencia considera ilusiones»; sistemas que emplean signos sintéticos que transmiten la realidad en su totalidad fenoménica

---

<sup>7</sup> Según Peter Collins escribe en 1965, es con el advenimiento del arte abstracto, para bien o para mal, cuando se abre un amplio panorama de posibilidades inéditas y el arquitecto se hace especialmente consciente del valor estético complejo que cada edificio poseía potencialmente: «cuando Kandinsky, contemplando una de sus pinturas naturalistas cabeza abajo con una luz tenue, se sintió inspirado a pintar una serie de formas abstractas que no representaban nada en absoluto (...) uno de los ardidés filosóficos usados para resolver afirmativamente este problema fue definir la palabra 'inutilidad' en términos puramente estéticos, y justificar las formas abstractas diciendo que, por sí mismas, constituían una 'forma significativa'. De acuerdo con Clive Bell, el principal defensor de este punto de vista, 'forma significativa' quiere decir 'una comunicación de líneas y colores que nos mueve estéticamente', y por eso una combinación que cause en el observador un estado de euforia de este tipo podía considerarse obra de arte». (p.278) Esta apreciación, que además se consideró axiomática por parte de arquitectos «serios e inteligentes» (p.278), tuvo un efecto subversivo sobre las tendencias más racionalistas, llegándose, según Collins, a una «forma estructural constituida estéticamente por la escultura» (p.279) es decir a un ornamento construido: «el arte de la arquitectura se convirtió en una escultura abstracta a gran escala, y en el arte de utilizar el vocabulario de las nuevas formas escultóricas de moda para servir a las exigencias funcionales y estructurales de un programa arquitectónico específico. En ambos casos, se creó el diseño tridimensional que tenía la ventaja de no necesitar ornamento adicional, ya que constituía un ornamento total por sí solo» (p.280).

y que, por lo tanto, no nos proporcionan conocimiento sino experiencias y directrices para el comportamiento» (p.42).

### «...no te confundas»

De vuelta al axioma, si «nadie puede hacer infraestructuras con un edificio concreto» es porque éste no puede construirse desde afuera. Con esta frase, Eisenman discutía sobre cuánto había de simple «materia» y cuánto de esencia arquitectónica en aquello que el edificio disciplinar entonces ofrecía; o de otro modo, sobre si había que buscar las coordenadas de la arquitectura desde un enfoque múltiple externo a la disciplina, o desde dentro de ella a partir de sus propios fundamentos formales.<sup>8</sup> Buscarlas afuera implicaba sumar la arquitectura al contexto de los instrumentos organizativos de la cultura contemporánea para que respondiese a un dialogo entre procesos, materias, ofertas y demandas en los términos de una hipótesis de eficiencia; ello, capturando magistralmente ese fluir infraestructural, de la materia de los desplazamientos, las comunicaciones y los servicios, y que actúa en un espacio multidimensional de complejidad «tan desconocida como asombrosa y atrayente», con alucinantes metáforas literarias, hidráulicas o tectónicas encarnadas en edificios singulares; piezas de culto hechas por arquitectos del *stardom* que finalmente se convertían en modelos, en prototipos que luego el modesto proyectista, sea para cubrirla de un perfume vanguardista, sea para mantenerla dentro de un ámbito competitivo de mercado, podía emular en su propia obra ciertamente abriéndola a vínculos de toda naturaleza, pero inhabilitándola para ser experimentada de allí en adelante en términos concretos o por «sí misma».<sup>9</sup> En una sensibilidad diferente, tras evaluar si es realmente posible «tomar la materia, el flujo, las fuerzas o lo que sea e incorporarlos dentro de una forma de determinación arquitectónica, de presencia objetual» (2001, p.40) y considerando que si lo es, sin que signifique ningún drama, el axioma sería falso y cesarían allí los argumentos, Eisenman, opinando que más allá de

---

<sup>8</sup> El texto en cuestión es la transcripción de un debate celebrado en la primavera de 2001 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Rice, Houston, entre Peter Eisenman y Sanford Kwinter, publicado originalmente en un número de *Constructs*, la revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Harvard, ese mismo año. La frase viene a reflejar de manera notable, casi como un axioma, la posición que defendía Eisenman... «Las infraestructuras no entran en la pantalla de mi radar. No quiero decir que no sea importante. Aprecio a Rem porque es un gran arquitecto, lo mismo que aprecio a Frank Gehry. Yo me considero distinto. Pero no te confundas. Nadie puede hacer infraestructuras con un edificio concreto» (con la palabra que se tradujo como «concreto» del texto en inglés, siendo en realidad *individual*) (Eisenman, 2001, p.44).

<sup>9</sup> Léase el siguiente fragmento apológico: «el acontecimiento —decía un arquitecto— es una aprehensión, el resultado de la acción de un sujeto que en el fluir caótico de los acontecimientos atrapa los que más le atraen o más le conmueven para retenerlos. Es una acción subjetiva. Produce un momento de gozo y de una frágil plenitud. Es como un acorde extensivo, como una intensidad en un cruce energético de los flujos comunicativos, como una subjetiva aprehensión que el arquitecto ofrece en la alegría de producir un instante polifónico» (Solà-Morales. pp. 122-123).

que desde lo multidisciplinar se esté convirtiendo la «transformación del capital en el factor dominante» sobre el proceso de la forma»,<sup>10</sup> y de que sencillamente «cada modelo cambia según la disciplina» y si quisieras ser arquitecto no empezarás por estudiar la materia sino la arquitectura, así como «...si quieres ser compositor no estudiarás la materia sino la música»,<sup>11</sup> proponía buscar toda coordinada para la producción del edificio dentro de la propia disciplina, radicando en ella un «lugar del pensamiento arquitectónico independientemente a que se desenvuelva en torno a las reglas cambiantes del juego público o de la arquitectura contemporánea» (Foster, p.36); un potencial discursivo humanista legítimo a la forma arquitectónica, heredado quizá de cuando se insistía apasionadamente en que «la arquitectura consistía en establecer relaciones emotivas mediante el uso de materiales en bruto (...) por encima de factores utilitarios» (Le Corbusier, 1923) (Patetta, pp.72-73), o en que «la traducción arquitectónica que se daba al programa debía venir del espíritu del hombre y no de las instrucciones materiales» (Louis Kahn, 1967) (p. 74), que implica «un método de trabajo» que no puede ser absorbido por las infraestructuras porque «subyace exclusivamente en una esencia» arquitectónica (2001, p.34), porque es una inmanencia, propiedad connatural o «interioridad» que la arquitectura únicamente posee que es anterior a cualquier convención sobre el uso, el tipo o el estilo, y que de modos inéditos e insospechados puede abrirse para producir edificios concretos que afronten las nuevas situaciones del contexto de lo contemporáneo.<sup>12</sup> Así, si obviamente una manera de afrontar el desarraigo en ese

---

<sup>10</sup> S. Kwinter apunta: «Koolhaas diría que, en la actualidad, lo primero que debemos conocer son las fuerzas económicas, y esto es cierto con independencia de que estemos de acuerdo con la posición que él ha adoptado. Así pues, Koolhaas ha organizado un nuevo tipo de práctica y de método que sigue esa dirección concreta de investigación y que genera proposiciones nuevas en el contenido y en la forma». «Esa actitud —responde Eisenman— permite la transformación del capital en un factor dominante. Es una postura que ya no cree que el capital sea el problema. (...) Lo que intento argumentar es que no se puede empezar con la materia» (p. 36).

<sup>11</sup> S. Kwinter apunta otra vez: «insistimos en vivir en un espacio cartesiano pese a que nuestro mundo ya no puede representarse en términos newtonianos, tridimensionales. En otras palabras, la intuición humana ha sido incapaz de comprender la parte de nuestra realidad que está incluida en este nuevo espacio, pese al hecho de que nuestro ámbito social y todos los aspectos de nuestro mundo material han experimentado un salto espectacular en un espacio n-dimensional. Hoy más que nunca necesitamos desarrollar y cultivar nuevas formas de intuición que nos ayuden a desplegar nuestras acciones organizativas en un espacio n-dimensional (...) Me atrevería a decir que se puede sacar partido de cualquier forma que adopte la materia si nos interesamos en estudiar el encuentro entre organización y espacio». A lo que Eisenman responde: «Esto no es posible porque cada modelo cambia según la disciplina. Si quieres ser compositor no estudiarás la materia sino la música (...) los arquitectos necesitan fijarse en la arquitectura. Si alguien quiere ser escritor, primero tendrá que leer. Pero no leerá libros científicos, pues la ciencia no tiene nada que ver con la escritura literaria. Tiene que leer a Dante y a Milton, y no leer sobre la materia» (pp. 34-36).

<sup>12</sup> El «cambio de paradigma —escribía Eisenman— ha revelado la posibilidad de que existan otros aspectos de esa inmanencia interna, previamente suprimidos por la idea de arquitectura como causa y efecto. Lo que muestra esta revelación es que la arquitectura tiene una interioridad singular, un carácter interno dentro de esa interioridad, que es anterior a la interioridad tradicional de función, significado y estética. Y es esta inmanencia la que puede considerarse ahora como necesariamente transformadora por oposición a que lo sea como respuesta al *zeitgeist*» (2001, p.32).

contexto multidimensional de información electrónica y culturas desde la arquitectura, radicaría en el estudio de las infraestructuras, otra yacería al estudiar el interior mismo de la forma arquitectónica; porque «una —decía Eisenman— es la arquitectura de la información, que representa un enorme distanciamiento conceptual de la idea de arquitectura como construcción de lugares (...) una proyección hacia fuera, algo que no es del propio objeto, una condición extrínseca, una repetición o un simulacro», y otra «es la arquitectura de la etnia, de la lengua y del lugar» (2001, p.30), ésa que ha hecho posible, sin llegar al contextualismo tradicional, que los edificios que ha producido se hayan relacionado con aquel entorno únicamente a partir de la exploración de las posibilidades de su forma.<sup>13</sup>

### **La propiedad sensible**

El axioma se ensambla así en el panorama o el llamado a una sociedad que finalmente tolerare varias posibilidades discursivas, pues Eisenman no quiere decir con él que el edificio que surja funcional o poéticamente desde el nudo de culturas y mercados no pueda ser tan estimable como el que surge del estudio severo de la forma arquitectónica, porque aunque sean «dos tipos que podrían parecer a simple vista mutuamente excluyentes» (2001, p.30) encarnan sensibilidades complementarias; sin las baterías de edificios proyectados desde las generalidades sería difícil imaginar su opuesto, y sin la materia fluida de la información y el comercio anclándose en artefactos de arraigo como testigos en los que uno pueda reconocerse parte del evento de tal desarrollo no encontraría tampoco el edificio «concreto», recluido en su forma y viajando como nave de presa, su asiento. Con su axioma, Eisenman traslada la idea de lo concreto de lo cotidiano a lo disciplinar, y de lo disciplinar a lo ontológico, resumido ése traslado en la siguiente consideración: «...una substancia individual, como un árbol o un hombre, son ‘concretos’, a diferencia de entidades abstractas, que son el resultado de ‘poner aparte’ (abstraer) algo del individuo singular o del concreto. Por eso mientras se ha identificado a menudo lo concreto con lo singular, particular, individual, se ha identificado lo abstracto con lo genérico, lo universal (...) [con lo que] sólo las ‘propiedades sensibles’ van a poder llamarse ‘concretas’» (Ferrater Mora, p.36). Los edificios regulares, si bien no pueden ser sustraídos de las redes de flujos vitales a las que se deben, bien pueden ser sustituidos por otro edificio que represente el siguiente paso en sus evoluciones, asemejándose por ello al objeto técnico —edificios desmontables, prototipos, estructuras de alta tecnología, remodelaciones epidérmicas y estructuras cáscara lo confirman; pero

---

<sup>13</sup> El propio Eisenman apuntaba en otro lado: «tan similares son Nueva York y Berlín como centros culturales y de información, que un berlinés probablemente tenga hoy más en común con un neoyorquino que con algunos de sus compatriotas. Cuando la proximidad física ya no es un aspecto primordial del *zeitgeist* y, por tanto, del espíritu que anima un lugar, es preciso reexaminar (...) cuál podría ser la arquitectura de tal concepto de ciudad» (2001, p.44).

el edificio concreto se conserva,<sup>14</sup> no puede ser sustituido porque si bien puede ser demolido para colocar otro de similar función en su lugar, la propiedad sensible que se destruya no será recuperable por no constituir tipologías, por no llegar nunca a ser reabsorbida por la cultura. La Tourette podría sólo ser sustituida por otro La Tourette, tal como el Pabellón Alemán de Mies en Barcelona sólo pudo ser sustituido por su réplica exacta. Desde ese punto de vista, efectivamente, «nadie puede hacer infraestructuras con un edificio concreto».

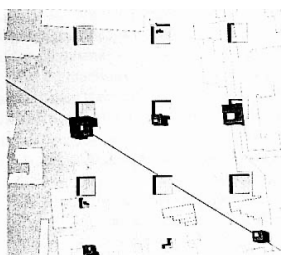
---

<sup>14</sup> Pues bien, «conservar» es precisamente lo que caracteriza al arte. El modelo de Deleuze-Guattari, por ejemplo —en un tono afín con el pensamiento de Eisenman—, sostiene que si tanto lo filosófico como lo científico evolucionan gracias a la caducidad de los objetos que van proponiendo, lo artístico en cambio «conserva y se conserva», no se sustituye, queda suspendido en una eternidad, en un «bloque de sensaciones» al que estos autores denominan «monumento», y que se erige independiente a la materia, al autor o al espectador. Este monumento no está situado en los sentimientos o las percepciones subjetivas del observador, ni es algo que extraiga de éste una evocación, sino que es una presencia efectiva que está formal y estructuralmente encastrada en el objeto, es su lenguaje y su sintaxis, y que pone en acción en el observador una memoria involuntaria que es como un reflejo, «como vibrar, acoplar, abrir, hendir, vaciar» (Fernández, 1998, p.87). En palabras de los filósofos: «El artista crea bloques de 'perceptos' y afectos, pero la única ley de la creación es que el compuesto se sostenga por sí mismo (...) La finalidad del arte consiste en arrancar con los medios del material, el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percipiente, en arrancar el afecto de las afecciones. Extraer un bloque de sensaciones. [Para ello] el arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces del lenguaje (...) una memoria involuntaria que añade la reminiscencia como factor conservante del presente» (Deleuze, Guattari, 1993, p.35).

## De lo individual a lo concreto

...toda la poética de Mallarmé consistió en sacrificar al autor en favor de la escritura.  
(Roland Barthes)

### Eliminación de la propiedad sensible



Concurso Cannaregio , Peter Eisenman. Venecia, 1978.

Ya que toda indagación en la interioridad de la forma arquitectónica resultará en la producción de una cosa única o precisa, la cualidad de lo concreto en el axioma de Eisenman se presenta no como un objetivo para la forma del edificio sino como una consecuencia. Sus propios métodos proyectuales no lo llevaron a encontrar lo concreto en rigor, pues desde la seguridad de un método formal perfeccionado con cada obra, fue construyendo en el tiempo el edificio imaginario de sus aspiraciones como arquitecto; y en lugar de ensayar una nueva articulación con cada edificio, fue experimentando con las variantes de sus originales «primeros ensambles». Al final, si bien cada edificio suyo resultó ser delirantemente individual, no es menos cierto que fue también un fragmento en la continuidad de una obra extensa. «Hay en su obra ahora —escribía Rafael Moneo—, y mal que le pese al arquitecto Eisenman, maestría, habilidad en el manejo de todo aquello que con tanto empeño exploró al comienzo de su carrera y que, sin duda, es todavía la faceta más innovadora de su trabajo, a pesar de que haya necesitado de inusitados y no siempre consistentes argumentos para sostener aquel perfume de continua novedad que le permitiría sobrevivir» (1995, p.8). Si para discutir La Tourette, por ejemplo, sería «muy interesante proceder a una historia de los cruces fertilizantes entre los conceptos de megaron y sándwich a lo largo de la carrera de Le Corbusier»,<sup>15</sup> para discutir cualquier edificio de Eisenman sería igualmente oportuno estudiar, en ese proyecto continuo que es su obra, la incidencia de la peculiar propiedad sobre la que ha adquirido un dominio y que se percibe como

---

<sup>15</sup> Según Colin Rowe, Megaron es un término empleado por Vincent Scully en su libro *Modern Architecture* para referirse a los espacios utilizados por Le Corbusier derivados de la Maison Citrohan que, en forma de túnel, quedan entre dos planos verticales (1978, p. 192).

denominador común de todos sus edificios. Está dada en sus primeras casas por la «separación del cubo en la apertura de una grieta que al mismo tiempo separa la forma básica de sí misma y enlaza las dos entidades a través de su diferenciación» (Foster, p.12), permanece en sus proyectos intermedios con «la invención de una arqueología de la que emerge la olvidada memoria colectiva» y en la que «todo el poder pasa a manos del lector» (Moneo, p.6), y vuelve a manifestarse en proyectos más recientes donde «imaginarias fuerzas de desplazamiento magnifican eventos intrínsecos a procesos del más remoto origen y de insondable futuro» (Foster, p.18). En ellos, elementos, sean cubos, fragmentos de arqueologías imaginarias o sedimentos, se articulan mediante una estructura de diferenciación, agrupación o desplazamiento generando una propiedad sensible llamada «dislocación», que es común a todos esos edificios produciendo, a estas alturas, un tipo de objeto: un «objeto Eisenman»; con lo que, si la forma dejó de ser en esos proyectos una desarticulación libre ocurriendo en el aquí y ahora para convertirse en una fórmula de captura del instante, no significa que a lo que se llamó concreto no lo sea, sólo significa que los alcances de lo «concreto», ontológicamente propuesto, pueden extremarse mucho más, incluso al punto de llegar a constatar que un edificio que realmente lo sea no podría compartir propiedad sensible alguna con otro; y más desconcertante aún, que la única forma de lograrlo sería erradicando de él toda propiedad sensible.<sup>16</sup> La conclusión es radical; si se desvía el asunto hacia el terreno más específico de lo ontológico, se tendrá que, un edificio que pretenda ser «concreto» no podrá contar entre sus partes a propiedad sensible alguna, porque no va a haber nada que evite a tal propiedad ser abstraída y depurada hasta ser convertida en una idea susceptible de ser reasignada a otro edificio; con lo que, si Eisenman alejaba la posibilidad de concreción en un edificio de las infraestructuras y las tipologías, esta hipótesis la aleja del propio Eisenman.

## Un método

¿Existiría algún método para indagar en las posibilidades de la forma arquitectónica sin estar buscando *a priori* una forma, sin encontrar lo que se busca sino descubriendo una estructura nueva cada vez bajo una suerte de *collage* o montaje de formas inesperadas ejecutado sin método ni teoría y, en qué ámbitos se movería? Eliminando del artefacto sus propiedades sensibles solo quedarían, sueltas, sus partes individuales. Un edificio hecho sólo de partes unidas por una sintaxis a la que pueda atribuírsele un significado por sí misma requeriría, por lo demás, que esas partes estuviesen cada una consensuada culturalmente, que

---

<sup>16</sup> Si se revisan los sentidos ontológicos del término «concreto», se tiene que, en efecto: «una propiedad o una cualidad es un predicado o un 'universal', de modo que sólo los entes singulares son, propiamente hablando, sensibles, y sólo ellos parecen poder ser llamados 'concretos'. De acuerdo con su sentido originario por lo menos —su sentido aristotélico—, algo concreto está formado por agrupación de partes. Una propiedad no es una 'parte' porque puede ser común a otros 'concretos'» (Ferrater Mora, p.36).

fuese cada una ya un signo constituido, pasando la arquitectura a ser únicamente la proposición de la estructura que las relacione. Tal edificio no sería más que un armazón de relaciones entre elementos cuya ligazón vendría dada de manera tan nítida que no sería posible cargarle más que del sentido imputable a lo allí estrictamente construido. Y ¿que se conseguiría con todo esto? ...Eliminar el lirismo, el virtuosismo, la alegría de diseñar y el goce de producir un objeto artístico; hacer una especie de literatura que sin relato, de música que sin melodía o de pintura que sin espacio simbólico, se basen en el puro estudio estructural del par esencial parte-sintaxis. Pues bien, esto ya ocurrió en el campo del arte durante la primera mitad del siglo veinte más o menos simultáneamente en varias disciplinas. Por acuerdo o consecuencia, se ensayó con la idea de esta «concreción absoluta» en el intento de lograr una comunicatividad *per se* del objeto artístico sin ninguna clase de intrusión externa. Se demostró —y esto es lo relevante— que aún era posible un trabajo de sensaciones en ese soporte deliberadamente reducido, y que el objeto artístico formado por elementos reales tomados directamente de la cultura y relacionados por una estructura variable pero de lógica irrefutable poseía, al mismo tiempo, la cualidad de poder ser percibido, sin alterarse su sentido, desde la subjetividad.

### —¡Silencio! ...¿Qué es lo concreto?

De las premisas del denominado «arte concreto», además de poder establecerse paralelismos con experiencias artísticas previas, caducas como sostén del movimiento, pero ampliamente vigentes por haber sido declaradas desde una base deliberadamente ontológica, bien podría hacerse hoy un uso instrumental. En efecto, si el acto artístico de buscar lo concreto puede ser entendido como la puesta en práctica de un regreso intencional a un escenario primitivo, es también de algún modo, la simulación de la clase de objeto que primero logra entender el ser humano en las fases iniciales del desarrollo de su capacidad de discernimiento; la recreación de lo que, para las ciencias de la cognición, sería el acto de reflexión de un niño que deja de actuar impulsivamente y pasa, sin comprender aún lo abstracto, a diseñar algoritmos mentales que le expliquen las escenas que experimenta —por ejemplo, cuando manipula unos cuadrados de papel e intuye que sumarán la misma superficie pese a que sean agrupados de manera distinta; cuadrados que le presentan una suerte de arquitectura lógica si se considera que distintos niños harían cada, vez a partir de ellos, la misma construcción mental— simplemente porque el mundo le es en gran medida enigmático excepto por ciertos objetos que, sin exigirle hipótesis o abstracciones, se le presentan tal como son despertándole una única intuición: los concretos.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Escriben Piaget e Inhelder, que es recién desde los 12 años que el cerebro humano estaría capacitado potencialmente para formular pensamientos abstractos o de tipo hipotético; porque antes, entre los 7 y los 11 años, el niño sólo realiza operaciones concretas (1956, p.455).



[ ]

Así como el juego infantil compuesto por escaleras, sogas, rampas y túneles o habitáculos diferenciados por material y color, es hecho por un individuo capaz de abstraer para suscitar, en esa lógica aunque inexperta mente que recién descubre el mundo, una operación cognitiva concreta, en algún momento el arte se propuso tomar esa, en absoluto despreciable convocatoria del concreto objeto de juego, para producir con ella la forma de una estructura musical, literaria, pictórica, escultórica o hasta arquitectónica; no sólo para hacerla entendible por los niños, sino para asumir el compromiso de armarla, más allá de los lenguajes convencionales, como un sistema lógico de percepción y comunicación pretendido como universal, ámbito inserto en el cual, del poema, el tema musical, el cuadro, la escultura o hasta el edificio, todos percibiríamos lo mismo. El ensamblador concreto, de manera análoga al cognitivista, ya no con cuadrados de papel pero sí con materiales reales y elementos de la cultura como palabras, colores, ruidos o partes tridimensionales recogidas y combinadas, en lugar de crear, procedería así a armar unas escenas primitivas que lo dejarían oculto tras la realidad material de su ensamblaje; un nuevo objeto hecho para narrar, más que las habilidades de su constructor, las virtudes comunicacionales de su propia lógica constructiva.

Como insuperable sujeto de análisis aparece el poema concreto de los años cincuenta, artefacto artístico que contiene intactas las bases de la ortodoxia concretista y que, por el hecho de que estén ya superadas, se presenta suspendido inerte e inocuo presto para una atenta disección. Ubicado en perspectiva histórica como evidente producto de la modernidad, su origen podría comprenderse estableciendo como una de sus fuentes literarias formales más evidentes —como lo es de la poesía contemporánea al haber ejecutado ese cambio, que el artífice del poema concreto llevaría al extremo, de la figura del autor por la del «operador» para representar «ese precario momento en el que el lenguaje literario persistió sólo para declamar la necesidad de su muerte» (Bartes, 1993, pp.75-76)—: la obra de Stéphane Mallarmé. En efecto, Mallarmé «despersonalizó la creación poética a partir de la idea de que la palabra era forma y el autor un ‘operador’ o combinador de elementos», con una obra que desafiando el lenguaje discursivo convencional mediante un experimental formalismo antirrealista, ejecutaba poemas como ensamblajes puramente materiales entre letras, palabras y párrafos flotando en el blanco de las páginas en una relación, insólita pero no ilógica, dada por algún tipo de armonía visual; un hermetismo, silencio deliberado o búsqueda consciente de «incomunicación referencial, paralela a la existente en la pintura» (De Cozar), que aspiraba a una forma de comunicación a partir del lenguaje en sí mismo cuyo asunto ya no era expresar «figuras y pasiones humanas» (2000, p.431), sino —como explicándose su naturaleza Ortega y Gasset lo escribiría— expresar que «es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas; que vida es una cosa y poesía es otra; que no las mezclemos [porque] el poeta empieza donde el hombre acaba, y el destino de este es vivir su itinerario humano, mientras la misión de aquel es inventar lo que no existe» (p.411).<sup>18</sup>

En un ámbito posterior, de anhelos más constructivos que reaccionarios, en Europa y Latinoamérica los poetas concretistas de los años cincuenta, más allá de un antojadizo hermetismo o declaración de muerte alguna, pero buscando una internacionalización igualmente idealista de la poesía, adoptarían esas formas literarias para proponer una nueva sintaxis visual basada en la objetivación extrema del lenguaje. El poema «silencio» escrito por Eugen Gomringer —poeta suizo nacido en Bolivia, que junto al brasileño Décio Pignatari llamaron poesía concreta o «concretismo» a este movimiento hacia 1956— es de ello un ejemplo paradigmático.

---

<sup>18</sup> Mallarmé —escribía en 1925 Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*—, «fue el primer hombre del siglo pasado que quiso ser poeta. Como él mismo dice, ‘rehusó los materiales naturales’ y compuso pequeños objetos líricos, diferentes de la fauna y la flora humanas», en una poesía que «no necesita ser ‘sentida’, porque, como no hay en ella nada humano, no hay en ella nada patético. Si se habla de una mujer es de la mujer ninguna, y si suena una hora es ‘la hora ausente del cuadrante’. A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital y nos presenta figuras tan extraterrestres que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre esas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: desaparecer, volatizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras» (2000, pp.431-432).

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

La palabra *silencio*, leída en el cuerpo de un texto como parte de una disertación sobre algo, como por ejemplo en: «y él anduvo hacia atrás, hacia el silencio» (Neruda, 1959, p.93) —es decir: hacia la soledad, la sobriedad, el letargo; hacia todo o hacia nada—, siempre encarnará, vaga o precisa, un significado variable al comportarse como el amarre convencional para un entramado de ideas. Aún si se le aparece a un lector escrita en soledad, parecerá estar siendo pronunciada, por alguien que pide quietud o que quizá medita sobre el hecho mismo del silencio. En el poema concreto, en cambio, diferente a la narración lineal, la palabra repetida mecánicamente catorce veces, o catorce palabras silencio, se usan para construir en la página una estructura gráfica singular —una matriz geométrica con ellas puestas alrededor de su ausencia central— en la que cada una es usada en un estado de pureza, como cosa material individual encontrada y recopilada que mantiene su identidad, su significado absoluto encriptado dentro de ella, en el nuevo ensamblaje que ayuda a formar, entendiéndose que no están siendo pronunciadas para referirse a silencio alguno vivido por el lector, sino a su ausencia real en el centro de la matriz geométrica creando un silencio actual. El sentido y la estructura formal del poema son idéntica cosa; su significado reposa en esa estructura y lo sitúa, al menos en los argumentos de su autor, como una realidad «en sí», incontrovertible, atemporal y meditativa sobre la que el lector no tiene que ejecutar un entendimiento más allá o descifrar sentido pasional alguno, sino entregarse al juego reflexivo que propone. Al menos en primera instancia, el poema se libera de su ámbito cultural, su época y su autor para pasar a ser, no una representación sino una manifestación concreta que, en teoría, trasladada a cualquier contexto continuaría siendo la misma.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> El concretismo en poesía —se lee en un diccionario de términos literarios— era: «una corriente de la lírica moderna que ajustaba los elementos lingüísticos de sus composiciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo renunciando de ese modo a copiar la realidad empírica; poniendo en cuestión, en su lugar, a la palabra individual, la cual era tomada como forma de pensamiento y utilizada en cada una de sus posibilidades concretas, en virtud de lo cual surgían ideogramas y constelaciones en los que el contenido de significación y la estructura eran idénticos; en que la realidad del texto —por así decir— reposaba en la estructura» (Best, p.270). En una descripción hecha en 1965 por Max Bense, la poesía concreta se explica, optimista y certeramente, de la siguiente manera: «Restricción, en el buen sentido —concentración y simplificación— es la verdadera esencia de la poesía. De esto tendríamos quizá que concluir que el lenguaje de hoy debe tener ciertas cosas en común con la poesía y que se deben sostener la una a la otra tanto en forma como en sustancia. En el curso de la vida diaria, esta relación pasa frecuentemente inadvertida. Titulares, eslóganes, grupos de sonidos y letras generan formas que podrían ser modelos para una poesía que aguarda por ser llevada a un uso significativo. El objetivo de la nueva poesía sería así, el devolverle su función orgánica en la sociedad. (...) El nuevo poema es simple y puede ser percibido visualmente como un todo o en sus partes. Se convierte en un objeto para ser visto como para ser usado, (...) es memorable y se fija en la mente como una pintura. La ‘constelación’ es su tipo más

A mediados del siglo veinte, no solo «algo de los poemas con dibujos y textos libres de Mallarmé y Apollinaire, que los futuristas y dadaístas también siguieron, coincidió y se expandió en la poesía concreta»; puesto que ese «algo» empalmaba directamente con las tendencias más estructurales del arte abstracto y la arquitectura para quedar implicado en toda forma posterior no mimética de pensar el objeto, diríamos que habría sido, tanto como de aquella tradición literaria, del pensamiento del arte moderno como totalidad de lo que la poesía concreta finalmente habría descendido.<sup>20</sup>

### Tres cosas

Eliminando metáforas, figuras y toda articulación convencional del lenguaje discursivo que pudiese avalar una interpretación simbólica, el arte concreto, al igual que otras vanguardias frente a las incertidumbres de su época, buscaba ese

---

simple de configuración: si su unidad básica es la palabra, ésta encierra un grupo de ellas en forma de racimo. La constelación es una estructura y al mismo tiempo un área de juego de dimensiones preestablecidas; con la constelación algo es añadido al mudo. Es una realidad en sí misma y no un discurso sobre algo u otro; la constelación es una invitación». «Lo concreto no es nada sino sí mismo, y todo arte que sea concreto usará su materia funcional y no simbólicamente. Concretamente, una palabra debe ser tomada como una palabra. (...) el lenguaje de esta poesía material no está sujeto a las reglas de la gramática y la sintaxis, sino que está gobernado por modelos singulares estructuralmente orientados. El esquema comunicacional sirve menos como la recepción de un significado que como un entendimiento de esa estructuración. Formar oraciones no es el propósito de los textos concretos; deben ser creados ensambles de palabras que, como unidades, representan una esfera de comunicación verbal, vocal y visual —el objeto lingüístico tridimensional». Según varias fuentes, como la que se cita a continuación: “el término ‘poesía concreta’ emergió en 1953 en un manifiesto del artista sueco Öyvind Fahlström. En 1954 Eugen Gomringer definió y describió la poesía concreta en su manifiesto *Vom Vers zur Konstellation* (Del verso a la constelación) sin usar el término. Lo usó por primera vez en 1956, luego de lo cual se reunió con representantes del grupo brasileño Noigandres en la *Ulm Hochschule*. Gomringer prefiere referirse a un ensayo muy anterior de Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, publicado por Ezra Pound en *The Little Review* en 1919, en el cual ‘poesía concreta’ había sido mencionado” (Dencker).

<sup>20</sup> Porque, en efecto, el propio término «concreto» se le reveló inicialmente en todo su potencial al pintor abstracto y arquitecto holandés Theo van Doesburg cuando, en el número único de la revista *Art Concret* en 1930, planteó que el concepto de abstracción no tenía una correcta aplicación al arte al que aludía, y que era más pertinente denominar «abstracción» a lo que sucedía en un cuadro figurativo que represente o abstraiga algo de la realidad; por lo que la llamada pintura abstracta, al no representar nada sino a sí misma, sería en realidad pintura concreta. El término «concretismo» sustituyó así al de «abstracción» y fue aceptado incluso por Wassily Kandinsky, promotor desde 1911 de la idea de un arte abstracto. A la muerte de van Doesburg en 1931, sus ideas fueron retomadas por el pintor, escultor y arquitecto suizo Max Bill y el escultor, poeta y pintor francés Jean Arp, quienes publicaron varias obras y realizaron importantes exposiciones. En 1944 Max Bill organizó en Basilea una primera exposición de arte concreto, similar a la que un año después se hizo en París. Escultores, pintores y músicos adoptaron también esta denominación que sólo más tarde, a partir de la Bienal de São Paulo de 1951, empezó a aplicarse a la poesía. Eugen Gomringer fue precisamente secretario de Max Bill en la Hochschule de Ulm, conexión que demuestra la cercanía entre el arte concreto geométrico y la primera poesía concreta, siendo la relación de Gomringer con el concretismo brasileño, de hecho, lo que originó la internacionalización del movimiento (De Cozar). Fue Max Bill, así, el punto de relación entre un primer concretismo riguroso derivado de la Escuela de Ulm, la abstracción geométrica, Bauhaus y DeStijl, y un concretismo posterior a la segunda guerra mundial, que se desplegó en dos vertientes, la tradicional rigurosa y estructural, y una más figurativa y subjetiva que enlazó directamente en retrospectiva, con las vanguardias del siglo diecinueve y veinte.

nivel cero que le permitiese convertirse en perentorio; pero presentó una naturaleza ambigua, porque la constante presencia en él, de un retorno simulado, sin negar los entornos culturizados, a las labores connaturales primitivas de recolección, hubo de conciliarse en lo antitético de sus dos vertientes posteriores: una más estructural, cuya práctica se extendió como doctrina en Latinoamérica hasta su obsolescencia entrada la década de los setenta, y la otra más figurativa, que hasta hoy aparece implícita en un sinfín de otras manifestaciones culturales. Como en casi todo el arte de vanguardia, en su momento de apogeo buscó trazar los estamentos de un objeto pseudo-científico proveedor de certidumbres ante la pregunta sobre el destino del hombre tras eventos límite como la guerra o las nuevas situaciones económicas; un fuerte afán de racionalización que terminaría por colgar de sus objetos inaugurales un significado, un sermón ético externo y contraproducente a lo material mismo, que los haría incapaces de resistir el ocaso del paradigma que defendían. El ajuar del arte concreto, abandonado a mediados del siglo veinte, sin emitir —tal vez por lo pesado de su aparataje en comparación al de un poema— mayor declaración de principios en el campo de la arquitectura, yace hoy como un instrumento natural y atemporal de producción de formas que, al ser examinado, parece operar básicamente bajo una premisa esencial que propone tres cosas: primero, que el objeto armado no comience con una idea sino con lo real, con partes materiales encontradas en el ámbito cultural al que pertenece que, descontextualizadas, armen relaciones entre ellas; segundo, que agrupando directamente esas partes, sin lenguajes discursivos, se articule una estructura autorreferente que entrañe la realidad y el significado del objeto armado; y tercero, que los espacios y escenas obtenidas produzcan un sentido inamovible y lógico que el receptor pueda activar desde su subjetividad.

### **Un utensilio**

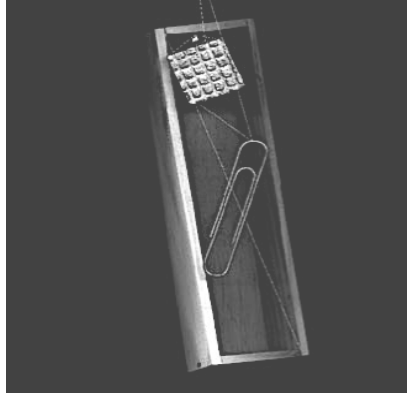
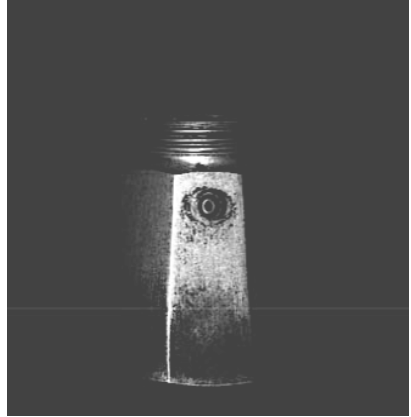
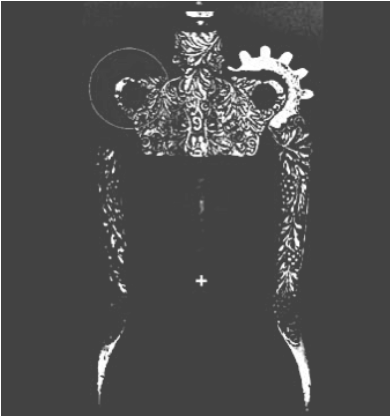
Aldo Rossi escribió una vez, que era «muy importante el dimensionado de una mesa o de una casa, pero no para resolver una función determinada, como creían los funcionalistas, sino para admitir muchas; es decir, para permitir todo lo que de imprevisible hay en la vida» (p.14). Sumando esto, a las pautas del axioma enunciado por Eisenman, y a esta premisa concretista, se tendría que: un edificio «concreto», desde la pura artificialidad del mecanismo que en realidad sería, se comportará, ante un lector o usuario, como el dimensionar para relacionar entre sí, unos materiales reunidos desde su laconismo, por un fin cuyo sentido se abrirá a su subjetividad; como un utensilio, identificable dentro del perímetro de su forma, que porte una ausencia de función que lo presente como «sin evolución», simplemente «como si siempre hubiese sido» (Scully, p.147).



## Agrupación

*Tanto el recién nacido como el hombre primitivo oirían la escala de Debussy con un oído por completo diferente al del mismo Debussy. (Pierre Schaeffer)*

### Escenario primitivo



Para las ciencias de la cognición, todos los escenarios y objetos del mundo son perceptibles de manera concreta, pero mientras crecemos y los vamos descubriendo, ya para cuando abandonamos la infancia, comprenderemos el mundo mayormente en términos abstractos. Un escenario en el que la percepción adulta se evalúe desde la operación concreta, fuera de experiencias con objetos desconocidos, requeriría quizá la práctica de un extravagante juego en el que se supusiese que los objetos de uso cotidiano aparecen de pronto irreconocibles a la conciencia, como vistos por primera vez y teniendo que ser evaluados por lo que

parecen ser. En ese hipotético escenario pre-racional, el reloj y el sacacorchos se presentarían extraños e inservibles, al menos hasta que se lograra asociar otra vez el giro de las agujas a la duración del día y el aparato espiral a la botella encorchada; pero habría otros objetos cuya utilidad se presentaría de una vez evidente; que tal como al niño los instrumentos del cognitivista, se presentarían desconocidos pero comprensibles en tanto útiles: una caja en la que pueda guardarse una variedad de otras cosas y no, por ejemplo, un estuche de violín; una mesa simple o una escalera comprensible al primer contacto y no, por ejemplo, una cruz de madera; un lápiz o un paraguas que al instante de ser manipulados se comprendan y no, por ejemplo, un teléfono; una piscina o un hoyo en una pared y no, por ejemplo, un kiosco de revistas.

Ahora bien, una cosa es admitir que hay ciertos objetos que pueden ser llamados concretos por ser útiles, según lo que su forma sugiere desde la confrontación inicial o por cómo están —o no están— armados para garantizar que a pesar de ser lógicos no se transformen en modelo de hechura para otros, pero otra cosa es intentar crear un objeto inaugural o inédito emulando el acto básico o primitivo de la recolección y ensamblaje de sus partes; índole artística y artificiosa de la práctica de hacer emerger la cualidad de lo concreto como valor aplicable a un artefacto de contemplación, a un vehículo de comunicación como una danza, un poema o una canción o a un utensilio como el habitáculo que, como opuesta al uso de «tipos» sensibles o modelos de ensamblaje que ya han sido probados en su eficiencia, plantea la coexistencia de objetos de ambos temperamentos como necesaria en el panorama posible de una democracia de las formas; una, en la que lo que no es cultura pase a ser parte esencial de la cultura salvaguardando la propia capacidad connatural de recolectar y ensamblar que habría generado todo lo que yace tipificado o normado.

### **Construir, pintar, bailar**

Cuando tras una agrupación instintiva de materiales surgió la primerísima choza jamás hecha, nació simultáneamente la práctica de hacer edificios repetibles.<sup>21</sup> Pero si bien es incontrovertible el hecho de que la choza más antigua que se conoce es en realidad un edificio «tipo» que se reconstruía cada año en el mismo lugar coincidiendo con los períodos de caza,<sup>22</sup> también lo es el hecho de que la

---

<sup>21</sup> En efecto, al tratarse de la repetición deliberada de una configuración funcional, con la cabaña «tipo» se inicia la historia de la arquitectura. Argan escribía que: «...el nacimiento de un tipo está condicionado al hecho de que ya exista una serie de edificios que tengan entre sí una evidente analogía formal y funcional: en otras palabras, cuando un tipo se afianza en la práctica o en la teoría arquitectónica es que ya existe, en una determinada condición histórica de la cultura, como respuesta a un conjunto de exigencias ideológicas, religiosas o prácticas... en la historia de la arquitectura, las series tipológicas no se forman solamente en relación a las funciones prácticas de los edificios, sino principalmente en relación a su configuración» (p.75).

<sup>22</sup> Afirma en su libro Leland M. Roth, que fue hace entre 400.000 y 300.000 años, cuando «en un yacimiento conocido desde entonces como Terra Amata se halló los restos de la morada artificial más

capacidad de agrupar instintivamente que originó esa precursora primera choza permanece hasta hoy como una práctica connatural, expresada cabalmente, por ejemplo, en la vivienda circunstancial hecha a partir de cajas de cartón y material recolectado; siempre y cuando sus partes se sigan leyendo, a pesar de estar unidas, como cosas individuales susceptibles de ser recolectadas pues conservan, cada una, los signos de su historia particular; siempre y cuando, como en un *collage* que extrae de una reunión de cosas una utilidad sin recurrir a tipos que disimulen su procedencia, se haya salvado de ser el remedo pintoresco de la vivienda normalizada que nunca habría llegado a ser.

Con la pintura sucede algo similar. Las más antiguas que se conocen no parecen garabatos hechos en las cuevas en lapsos de ocio; acusan, por el contrario, el dominio de un oficio. Contienen «óxido de hierro u ocre para la gama del rojo brillante a los marrones cálidos pasando por los naranjas y amarillos, y óxido de manganeso para el negro», pigmentos que se almacenaban en «tubos hechos de huesos vaciados, mezclados con grasa de animal, clara de huevo u otras sustancias líquidas» y que eran «aplicados a pincel, soplando a través de tubos o embadurnando directamente con los dedos». Esas primerísimas pinturas ya acusaban una división del trabajo y una estructura social que dedicaba un monto creciente de sus energías a expresarse «de forma cada vez más perdurable y simbólica» (Roth, p.154). Así, cuando un primer hombre rayó por impulso los rasgos fascinantes de las cosas que veía, con una rama en la arena o con la sangre o la hez en la piedra, nacía paralelamente la noción de pintura como ejecución de tipos sensibles repetibles a manos de artistas especialmente dotados, sin que ello haya anulado la capacidad de rayar por impulso que permanece hasta hoy como un recurso connatural que se expresa cabalmente, por ejemplo, en el rayón hecho en una servilleta, en el *graffiti* hecho sobre un muro o al dibujar, sea cual sea el instrumento empleado, siguiendo ese impulso primario de marcaje.

Una danza puede consistir, asimismo, en simplemente descontextualizar unos movimientos normalmente asociados a otras actividades y agruparlos en una composición significativa que no necesita ser especialmente lírica o virtuosa. Al escuchar por primera vez una melodía se puede, en efecto, desplegar una danza improvisada a partir de los movimientos que inspira, y aún cuando se trate de una simple convulsión arrítmica, efectuar una danza concreta.

Un *graffiti* impulsivo, una convulsión arrítmica y un habitáculo hecho de cajas y tableros responden así a una posibilidad de unión que sus elementos sueltos desde antes sugerían; con lo que todos los días, junto a sus contrapartes culturalmente consensuadas, individuos que sin pensar en lo que fue o será de ellas, estarían ejecutando danzas, pinturas y construcciones esporádicas, libres,

---

antigua que se conoce, lo que podríamos llamar la primera arquitectura. Se encontraron restos de 31 cabañas, 11 de las cuales se reconstruían año tras año en el mismo lugar, sobre una antigua duna de arena en posición dominante sobre la costa mediterránea. (...) El hecho de que un mismo grupo de cazadores volviera a ese lugar año tras año sugiere que había un ciclo de caza regular». «...esas sencillas cabañas señalaron el inicio de la configuración deliberada del lugar donde vivir» (pp.149-150).

singulares o concretas al extraer de la unión de sus partes y por intuición lógica, una utilidad momentánea; objetos en los que emerge lo concreto e ingenios cuya existencia, por otro lado, bien podría cesar si se transforman en un tipo de cosa; si dejan de ser vistos como versiones libres de algún modelo para pasar a ser apreciados directamente por la utilidad que ofrecen, sin importar ya cuál fue su origen.



Si bien al bailar un tango, lo que se trae a presencia es una vieja estructura de relación, un frío tango teórico atesorado debido a la fruición que por acuerdo se sabe transmite, más que de un mecanismo calibrado por el tiempo y la costumbre se hace uso de una construcción paciente y amorosa cuya sola contemplación ya mueve grandes cantidades de emoción y que, como un trozo de arquitectura ecléctica o un cuadro neo-expresionista, refleja ineludiblemente al propio ser vivenciado. Una expresión concreta en cambio: esa «danza» hecha a partir de movimientos que por sí mismos sugirieron sus posibilidades de combinación, no ha alcanzado, ni es su intención hacerlo, ese estado; y aunque las circunstancias del tiempo y su práctica regularizada, así como ciertos anhelos por consolidarla como forma de comunión vista en ella saldada podrían dar lugar a que desarrollase coyunturas que transmutasen en articulaciones permanentes lo que antes habría sido pura sumatoria espontánea por proximidad, si *no* ocurre, lo que se habrá tenido, suspendido como material esencial de lo puramente ontológico, será nada más que el destello intrascendente de lo hecho a partir de eventos no esquematizables simplemente apareciendo y desapareciendo.

### **Sin articulaciones**

Hasta aquí, el objeto artístico «concreto» es el que se forma cuando su operador encuentra unas cosas sueltas y procede, sin usar lenguajes artísticos sino su simple proximidad, a reunir las dentro del perímetro de una forma que propone para relacionarlas por un fin comunicativo o utilitario, siendo crucial para lograr su máxima concreción el que la unión de esas partes se realice intencionalmente «sin articulaciones»; porque no toda actividad creativa o constructiva, por el

simple hecho de estar pensada como una combinación de partes va a prescindir mecánicamente de ellas. Recordemos que, articulaciones, eran las decisiones formales que adjudicaban al convento de La Tourette, o al dislocado edificio de Eisenman, ambos defendidos como concretos por el arquitecto del segundo, la propiedad que, si bien los hacía individuales respecto a sistemas externos de atribución de función o sentido, los hacía dependientes de ese otro sistema que era la elucubración mental o el talento abstracto de su autor en tanto capaz de otorgar la misma propiedad sensible a otros edificios.



La producción de un artefacto de arte concreto, comienza así con un operador que recolecta un número determinado de cosas reales que estaban dispersas en la cotidianidad del mundo vivido, simplemente porque por sí mismas se le presentan propensas a ser combinadas, y las ensambla proponiéndoles una estructura lógica que, como una parte visible más del ensamblaje, asuma la función de revocar cualquier uso de lenguajes articulatorios o propiedades estéticas sensibles para permitir que, desde su visible identidad y autonomía como previos elementos del mundo conservada intacta en el ensamblaje, éstas reaccionen mutuamente por simple proximidad o adosamiento; todo esto para suscitar ante quien observe o use el artefacto, dada la exposición incontrovertible de la propensión de las partes reales dispersas a estar unidas, que de otro modo no se hubiese siquiera presentado, una inevitable empatía hacia la realidad concreta de la estructura de relación propuesta. Así recolectó sus letras y palabras sueltas la poesía concreta y las vinculó singularmente en una estructura gráfica, casi pictórica, que sustituía la articulación que, de otro modo, habría suministrado el lenguaje discursivo convencional. Así recolectó sus ruidos reales capturados del ámbito circundante la música concreta y los unió en una estructura

sonora, casi cinematográfica, que sustituía el uso de las notaciones y los instrumentos musicales tradicionales.

El arte concreto, sin embargo, intuyó el ocaso de su búsqueda de lo concreto absoluto dada probablemente la aparición de la siguiente evidencia: como en tanto realidad del mundo, cada parte iba a traer consigo al ensamblaje una historicidad propia, enraizando su propia identidad a la nueva estructura, iba a ser muy difícil poder ver objetivamente sus valores concretos —una perforación cuadrada, por ejemplo, no se iba a ver ingenuamente como tal, como si se estuviese descubriendo por sí misma, porque no se iba a contar con ese observador acultural que no la evocase cada vez, discursivamente, como una ventana puesta en un muro—; la carga significativa de la palabra «silencio», o del ruido de un cristal rompiéndose, iban a referir la estructura concreta primeramente al dato preciso del mundo vivido; referencia que ¿no iba a ser también una articulación que de algún modo intervendría para amalgamar las partes y favorecer su atracción mutua desde afuera, comportándose más o menos como un lenguaje invocado? Y así iba a ser, ¿cómo unir entonces las cosas como por primera vez, si poseían esa historia propia que siempre las iba, de algún modo, a articular? Desde inicios del siglo veinte, ya había significado un serio objetivo para algunos artistas el eliminar la extrema codificación o la cualidad de lenguaje de prácticas connaturales como el bailar, pintar o construir; el llevarlas de vuelta a un estado inicial más expresivo y de comunicación más directa al presentar crudas y disgregadas las partes materiales de sus configuraciones; era ese arte «informal», como el del tachón de pigmento sobre un lienzo crudo, que ponía en primer plano la realidad material de las partes, y con ello, la vinculación más directa de ellas con la vida que significaban. Los concretistas adoptaron este procedimiento en tanto posición ética y estética, y asumiendo el coste epistemológico asociado a ello, operaron bajo el guión implícito de haber sido arrojados a un mundo ya conformado del cual no tenían responsabilidad, para entonces poder simular, desde una pseudo-prehistoria asignada a cada disciplina, un escenario original o primitivo desde el cual extraer elementos simplemente encontrados en un estado cuasi-natural —no siéndolo menos la piedra que el ladrillo, el ruido industrial que el del ave, o la palabra que el habla.

### **Lo concreto estructural**

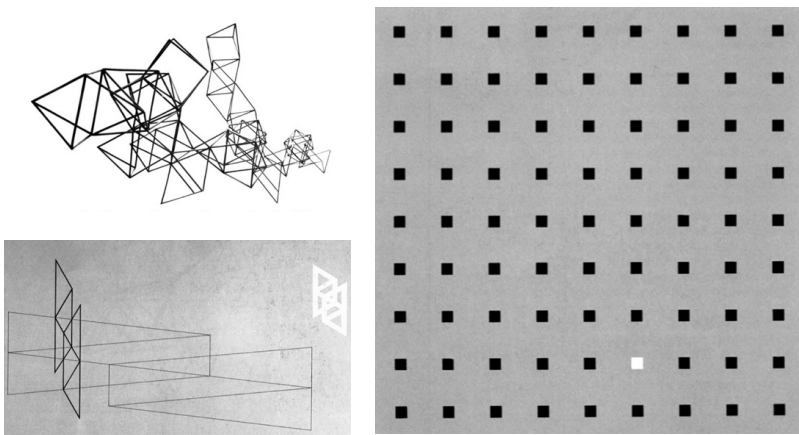
Max Bill propuso un concretismo modernista, o una versión estructural del arte concreto, cuyo punto de partida era la abstracción, lugar desde donde podía resolverse radicalmente la supuesta imposibilidad de lo concreto absoluto. Al respecto, señalaba en 1936 que «quedaban abiertas dos vías para una evolución futura del arte: retornar a la costumbre y a lo conocido, o avanzar hacia una nueva temática»; porque en efecto, si estudiamos «cuál es el objeto de un cuadro de Klee o una escultura de Brancussi —escribía—, nos topamos con elementos del entorno real en una formalización a la vez nueva y primitiva»; en uno de Kandinski con

«situaciones y objetos que, si bien no se nos presentan en la vida cotidiana quizá tengan validez en un mundo que nos es desconocido aún sin que sepamos definir su utilidad», o finalmente en uno de Mondrian, que «dio el paso más arriesgado al alejarse de lo que hasta entonces se entendía por arte», con su construcción vertical-horizontal que «aún responde a una ordenación puramente emocional» (pp.256-257). Y así, como no podía «resultar especialmente atractivo seguir atacados cincuenta años, como sucedería de continuar surgiendo obras ‘a la Klee’, ‘a la Kandinski’, o ‘a la Mondrian», Bill ubicó su propuesta de un arte concreto estructural como el posible y lógico siguiente eslabón de un desarrollo lineal del arte abstracto moderno; una instancia que incluiría lo anterior y vendría a encarnar su completa realización en la consecución de una pretendida racionalidad propia, basada en una comunicatividad que no solo no se podía producir a partir de referencias a arte figurativo precedente sino tampoco a objeto conocido alguno. Así, en objetos inaugurales del movimiento, como sus pinturas, sucedían los mismos actos connaturales de agrupación de partes sacadas del mundo que la idea del un arte concreto suponía, pero era aquel el mundo definido dentro de los confines de la disciplina de la pintura, lleno de partes abstractas que sólo refieren a sí mismas y que, como un cognitivista obligado a suscitar una operación concreta más que en los sentidos, en la mente analítica de quien quiera que observase el objeto ensamblado, el artista uniría mediante una estructura geométrica derivada de una función lógica, pues ¿qué había más idóneo, en el reino de lo absoluto, para superar de una vez la pasión accidental y provisional que el mecanismo matemático o topológico en sí?, y no por «aplicar las matemáticas a las artes plásticas sino por construir una realidad con el mismo grado de especificidad y rigor metodológico» (Crispiani, p.57), porque, «la concepción matemática del arte de nuestro tiempo no es la matemática en sí; puede incluso que el arte apenas se sirva de lo que habitualmente se entiende por matemática exacta, y más bien se trata —escribía Bill— de aplicar pensamientos lógicos a la figuración de ritmos y relaciones» (p.260). Eran estas pinturas, artefactos animados directamente por leyes absolutas, por algoritmos o funciones que pretendían presentarse al observador como construcciones lógicas inéditas que significaban nada más que a sí mismas; realidades en sí ante las cuales, si bien el lector se enfrentaba a un «algo» del todo desconocido, se le garantizaba una supuesta sincronía con su sensibilidad.

### **Colores y líneas**

Dos vías consideraba Bill para el arte futuro. La primera —de la que se aleja y que la versión figurativa del concretismo sería continuación—, es la que presenta a hombres que desde su subjetividad combinan, guiados por intuiciones desatadas por su propia presencia, materiales reales hallados en estado natural, como maderas, tierras, desechos, papeles impresos, partes de artefactos, utensilios, ruedas oxidadas de bicicleta o dibujos históricos sacados del interior de la psique;

vía que «conduce en su extremo al art informal o a las combinaciones de materiales neodadaístas» (pp.270-271). La segunda —que tanto Bill como bajo su influencia los primeros poetas concretistas asumirán como única válida— es la que, alineada a la búsqueda de lo concreto propuesta por Van Doesburg, conduce a la «estructura»; a ensamblajes igualmente singulares pero hechos, en la pintura, únicamente a partir de las partes que a la pintura corresponderían: colores, superficies, líneas y puntos; o en la escultura, únicamente a partir de las partes que a ella corresponderían: unidades de espacio y sus elementos delimitantes; partes todas unidas no por intuición sino a partir del uso de una «proposición matemática de la cual el cuadro se piensa como una especie de visualización o recreación» que la hace inteligible (Crispiani, p.58). Aquí, afirmaba Bill, «la invención personal se subordina al principio de orden de una estructura» (p.271) en un arte que «surge por sus propios medios y leyes sin necesidad de deducirlos o haberlos tomado prestados de fenómenos naturales exteriores»; un «diseño óptico que parte del color, la forma, el espacio, la luz y el movimiento (...) y se refleja en objetos que, en una nueva formalización, adoptan una forma que traslada su existencia puramente espiritual a hechos concretos convirtiéndose en utensilios ópticos» (p.257).



Max Bill. *Construcción con 30 elementos iguales*. Acero inoxidable. 1939. *Construcción blanco y negro*. 1938. *El cuadrado blanco*. Oleo sobre tela, 1946.

Bill entonces, suponía que este utensilio espiritual obtenido se hacía comparable a ciertas piezas musicales. «La música —apuntaba—, ha desarrollado formas que, como las fugas de Bach, conservan una validez eterna; formas que no tienen sus fundamentos en la imitación de la naturaleza, sino que constituyen la pura creación espiritual de un tema que, transformado y elevado mediante una elaboración planificada, regular y llena de imaginación, origina la consumada impresión de un desarrollo tonal en el tiempo y el espacio propio de la música»;

y así, «del mismo modo que las formas musicales limpias son claras al oyente y motivo de goce para quien conoce su estructura —agregaba—, las formas y los colores puros y claros deben deleitar al espectador» (p.255). Bill agrupaba formas abstractas que «aparentemente» no tenían nada que ver con las necesidades cotidianas de las personas y, emulando el proceso de la música, las unía mediante las fuerzas que para él constituían «el fundamento sobre el que descansaba todo el orden humano» (p.255) graficadas en una estructura que, al manifestarse como arte, revelaba su sintonía con la sensibilidad humana.<sup>23</sup> Pero la música expresaba algún tipo de continuidad con la cultura que el cuadro o la escultura concreta, en cambio, fracturaban; porque si para vibrar con Bach bastaba inicialmente con pertenecer a la cultura occidental, para apreciar aquel utensilio óptico y espiritual hecho con materiales que no pretendían simular nada ordenados por una estructura que se debía presentar sin cualidades virtuales y extirpada de todo ilusionismo, hacia falta además situarse en el universo desde el que había sido creado, que no era el de lo inmediato sino el de la esfera oculta de sus leyes constructivas esenciales. Y si ciertamente, tanto la reducción de metáforas y figuras retóricas en la música de Bach, como la eliminación de la imitación de lo cotidiano y de todo cuanto pudiese ocultar al verdadero objeto lírico autorreferente del arte concreto modernista, buscaban glorificar la estructura, el placer «musical» que este último aspiraba ofrecer tiende hoy a parecer, no inhumano, pero sí derivado de la escucha de una música más bien extraña, que precisamente por ello, no deja de ser delicada y de una extrema sublimación; una música para oídos especialmente entrenados para oirla.

El creador de la música concreta Pierre Schaeffer, en cierta sintonía con Bill escribió en 1959: «creo que Mozart se funda enteramente en lo que denominaría la nota por la nota, la palabra por la palabra, la retórica. Alguien me habla y mientras expone su encanto en realidad me está imponiendo su verbosidad (...). Mas se elevan las voces de Bach y poco importa lo que dice cada una de ellas; soy sensible a su estructura, y hasta diría que me resulta casi indiferente que el tema elegido sea hermoso» (pp.46-47). ¿Cuál era ese orden humano superior al que aludía esta estructura musical?, y en ese sentido, ¿era sensato comparar un segmento de línea o un sector geométrico con un do de trompeta o un redoble de tambor, aún dadas las rigurosas estructuras compositivas que respectivamente

---

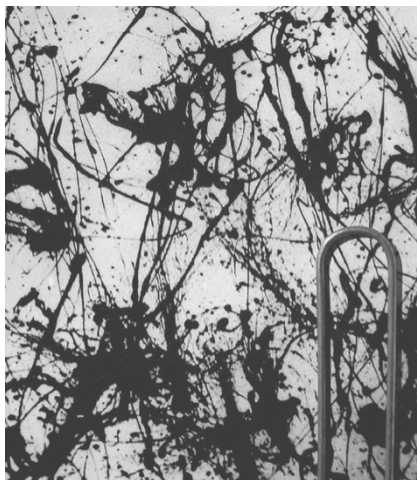
<sup>23</sup> Decía Bill: «...el misterio de la problemática matemática, lo inefable del espacio, la lejanía o proximidad de la infinitud; un espacio que empieza por un lado y termina transformado por el otro, que a su vez es el mismo; la delimitación sin límites fijos, la diversidad que, sin embargo, forma una unidad; la uniformidad que se modifica por la sola presencia de un punto de fuerza; las vibraciones y superposiciones de partículas cromáticas colindantes; el campo de fuerzas compuesto por múltiples variables; las paralelas que se encuentran y la infinitud que vuelve a sí misma como presencia; y al lado, de nuevo el cuadrado en toda su solidez; la recta que no es turbada por ninguna relatividad, y la curva que en cada uno de sus puntos forma una recta, todos estos fenómenos, que aparentemente no tienen nada que ver con las necesidades cotidianas del hombre, son, sin embargo, de la mayor trascendencia en el momento de convertirse en arte. Estas fuerzas que manejamos son el fundamento sobre el que descansa todo orden humano» (p.255).

los soportaban? Alejadas de la retórica, las «voces de Bach» promovían una exploración mutua entre partes, un trabajo en el que por sobre el tema emergía relevante un ensamblaje de elementos que en acuerdo tácito extraían, cada uno desde su posición relativa, determinados aspectos significativos de los otros; desde luego, debido la claridad de la estructura propuesta, pero no menos, a que el rango de fluctuación de esos elementos dentro de esa estructura era una formulación heredada de una sensibilidad musical ancestral; del recorrido de la propia música desarrollándose paralela a la invención de instrumentos que la iban ejecutando; del agrupar sonidos inventados dentro de límites armónicos pautados por una evolución conjunta con el aparato auditivo; todo cuanto era lo que garantizaba esa sintonía con la sensibilidad humana, pues como lo expresaba el propio Schaeffer: era «posible resumir toda la música occidental por la utilización del fenómeno capital de la ‘dominante’», donde «toda melodía se transformaba en cierta manera de recorrer (o de no recorrer) un camino para provocar un sentido de interioridad, de autenticidad y, por lo tanto, de irradiación, desde el dolor hasta la alegría, en las profundidades de la sensibilidad humana; un modo de unir música y ética fuera del cual no habría salvación posible» (p.10). Si Bach ponía en marcha una clara y limpia estructura, ésta se apoyaba no menos en el suscitar en el escucha ecos de vivencias previas, como sensaciones espaciales de instrumentos ordenados a modo de «orquesta», o a medida que reconoce su individualidad, musculaciones involuntarias similares a las que el instrumentista ejecutaría, impulsos todos que, involuntariamente arraigados, sacudirán su condición más íntima potenciando la experiencia musical de la limpia estructura.

Para el receptor de Bach, el goce en la escucha de la combinación estructural inusual de unas partes, como el *do* o el redoble, que *a priori* portaban la significación ineludible de estar enraizadas en el mundo, derivaba de escuchar una narración de algún modo ya vivida; pero la línea, el punto o el sector de color en la pintura de Bill, pretendiendo ser sólo alfileres puestos en la cartografía abstracta de una estructura y su trayecto prefigurando el trayecto a la estructura de la propia cartografía, pretendiendo eliminar todo aquello que de «pintura», según la acepción que la cultura occidental daba al término, su estructura pictórica podía aún tener, se trasformaba en la búsqueda obstinada de la concreción *per se* de un objeto sublimado desde las herméticas referencias mutuas establecidas entre sus partes y elementos; aunque de allí justamente, el gran valor artístico que, ante una lectura experta atenta a su cometido original, el cuadro de Bill podía también revelar. Si de una de sus obras se pone entre paréntesis la formula topológica para observar una de sus partes aislada, ésta aparecerá cargada de significados figurativos de índole diversa; podrá pasar a representar cosas más generales como una hendidura o un volumen, o a hablar de perspicacias, como la de situar en de sus bordes ese tosco relieve, intuito o imaginado, de restos de pigmento material que, desafiando la pretendida lisura del universo de color y forma plana al que se aspiraba pertenecer, en última

instancia, sería el rastro del esfuerzo dejado sobre el lienzo por el hombre al pintar.

También aquí, finalmente, sin por ello negar la estructura matemática que le subyace, la parte habría expresado su propensión natural y su derecho no negociable a reiterar una y otra vez lo conocido, a invocar la historia humana que habría tras de ella.



Tal contemplación del detalle aislado de la obra de Bill, la deja como partícipe de esa vía, más informal, bárbara o dadaísta que el artista predecía para el arte futuro, y de la que justamente pretendía alejarse. No difiere de lo que suscitaría, por ejemplo, la percepción del detalle de una obra de Jackson Pollock; detalle que, más allá del hecho estricto de la mancha de pigmento sobre el soporte, y pese a que el automatismo, el accidente controlado o la presencia sutil de los arquetipos jungianos aún prevalezcan, invocará de seguro casi subconscientes y acompañadas quizá por destellos de la pieza musical a dos cellos que le fue especialmente compuesta, las célebres imágenes que Hans Namuth recogiera en 1951 en el breve film que mostraba al artista ejecutando su usual danza ritual sobre el lienzo; un fragmento que, así, se ha hecho capaz de activar por sí mismo en el observador, y pese al autor, un espesor propio que ha sido ampliado en el tiempo por los medios de difusión; tal como se amplían las ideas eternas de Pollock cada vez que, como aquí y ahora, se vuelven a transcribir: «...los pintores no tienen que buscar un tema fuera de ellos —decía Pollock—, trabajan desde adentro» (Lucie, p.266).

Y ¿no es esa cualidad referencial de las partes aisladas lo que hace finalmente «concreta» a la estructura que las relaciona? Tomemos un cuadro de Léger. En él, imágenes de maquinas, trozos de ciudad, rostros y seres humanos despojados de profundidad psíquica, entre otros elementos de los que bien se podría debatir

si fueron encontrados o inventados, eludiendo lo que de otro modo se trasformaría en un variopinto *collage*, son indistintamente esquematizadas u homogeneizadas para ser subordinadas a las mismas exigencias pictóricas de un escueto principio de armonía que las engrana a una estructura compositiva unitaria autorreferente cuyo tema es responsabilidad del lector finalmente proponer. «Acabo de asistir a la proyección de una hermosísima película en colores de Fernand Léger filmada en Nueva York —escribía en 1959 Schaeffer—, en la que el pintor, comentando personalmente su método, insiste indefinidamente (¡también él!) sobre el objeto. Al fin hemos reemplazado el sujeto por el objeto. Y se ve entonces a Léger paseando por las calles de Manhattan —agrega—, recogiendo con la mano o con la mirada varios objetos para dibujarlos y pintarlos según su manera». Más que el objeto «en sí mismo» que proponía ser la estructura interna del cuadro, era la imagen fílmica del propio Léger recogiendo cosas con su mirada directamente desde la realidad —acción de algún modo implícita en el resultado—, aumentando el espesor significativo de las partes, la excusa que encontraba Schaeffer para llamarlo «concreto»: «en verdad —escribía—, Léger niega que haga pintura abstracta. Sin duda él la llamaría, más gustosamente, concreta» (p.63).

## Palabras

*El silencio es un tiempo poético homogéneo que atrapa la palabra entre dos capas y la deja, menos como el fragmento de un criptograma, y más como, un vacío, una muerte, una libertad.* (Roland Barthes)

El arte concreto, recordaba Eugene Gomringer, «estaba imbuido de la idea de que la época de posguerra debía configurarse cultural, política y socialmente en forma universal. (...) La poesía concreta —señalaba— rechazando terminantemente el lastre legado de las generaciones anteriores, el excesivo subjetivismo en la literatura, abogaba por un espíritu lingüístico lúdico que pudieran compartir un gran número de lenguas, pero que se conjugara en una nueva estética, en una nueva comprensión de la comunicación lingüística».<sup>24</sup> Antônio Sérgio Bessa, por su lado, señalaba en un texto de 1997, que tras estas motivaciones, compartidas plenamente por la primera poesía concreta Brasileña, representada por el grupo Noigandres —formado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari—, yacía además una rigurosa metáfora arquitectónica a la que esa nueva comprensión de la comunicación le debía, cuando menos, el motivo de su inspiración. Potenciada por eventos previos como el plan para Río de Le Corbusier, pero mayormente por el impacto que causó la construcción de Brasilia en los cincuenta, la identificación de la poesía concreta con la arquitectura moderna fue, según Bessa, a tal punto simbiótica que todo el movimiento

---

<sup>24</sup> Fragmento de un texto escrito por Gomringer en 1991 citado por el poeta brasileño Philadelpho Menezes en un artículo titulado *Eugene Gomringer. De la poesía concreta a la poesía visual*.

concretista en Brasil quedó obsoleto una vez se hubo agotado el léxico de la arquitectura moderna, situación paralela a lo ocurrido en Europa al quedar exhaustas las cruzadas de Bauhaus, DeStijl o la Escuela de Ulm. Bessa afirmaba que además de que la poesía Brasileña tomara «el concepto de ‘concreto’ en su sentido arquitectónico: un material estructural de ‘infinitas posibilidades expresivas’», también compartía con la arquitectura moderna ideas más generales que iban «desde las amplias preocupaciones sociales en conceptos como utopía, utilitarismo y saneamiento, hasta asuntos técnicos y estilísticos que involucraban estructura, módulos, forma y repetición». El «Plan Piloto para la Poesía Concreta», manifiesto del grupo publicado en 1958, al definir el poema como un producto u objeto útil, se vinculaba directamente, según Bessa, con un anterior artículo publicado por el propio Pignatari sobre la relación entre forma y función, en el que el asunto trascendía de lo meramente arquitectónico para abarcar la idea de forma y de objeto en sentido general, es decir, como condición obligada de todo diseño que se considerase un producto de consumo; como condición obligada en fin, de lo moderno. En ese escrito, la «hermosa máquina inútil» de Picabia y la preponderancia de su plasticidad figurativa, señalaba un camino erróneo cuando se le comparaba con la «hermosa máquina útil» de la arquitectura moderna y su propensión a la economía y la funcionalidad. Al poco tiempo de publicado el artículo, apareció el «Plan Piloto» que, escrito en un lenguaje sucinto y ahorrativo, reiteraba insistentemente en sus sentencias cómo aplicar esas mismas relaciones recíprocas entre forma, economía y utilidad al poema. Tanto en textos publicados por los miembros del grupo como en el propio manifiesto, «la escritura llegaba a ser extremadamente económica, evitando elementos estilísticos redundantes y convenciones gramaticales», leyéndose en él sentencias como: «la poesía concreta aspira a ser el último denominador común del lenguaje, debido a su tendencia a la ‘sustantivación’ y ‘verbificación’, por lo tanto, a sus afinidades con los lenguajes sintéticos como el chino», afirmación que, para Bessa, ante al excesivo ornamento del idioma portugués, no compatible con una aproximación concreta al lenguaje, implicaba una acometida similar a la de la arquitectura moderna sobre la antigua arquitectura ecléctica de Brasil. Una última observación de Bessa encontraba similitudes entre el silencio literal de la poesía concreta, dado por los sectores dejados en blanco al rededor de las palabras, y el silencio literal de la arquitectura moderna señalado por el espacio vacío; ambos silencios representaban la misma estrategia, de hacer efectivas unas necesarias ausencias mediante una manipulación intencional eminentemente arquitectónica del espacio. Mark Wigley, cita Bessa, se refería a este «silencio estratégico» señalando que, la arquitectura estaba «normalmente construida por ciertos silencios que constituían, en lugar de interrumpir, el discurso; silencios cuya activa violencia podía sólo ser encarada oblicuamente» (pp.202-204). Había así, en el poema concreto, una utilización del silencio afín con la que implementaba la arquitectura moderna como determinación del espacio tiempo.

El poema «uma vez, uma vala», escrito en 1957 por Augusto de Campos, «bien sea que rememore el patrón de un mosaico modernista o el de una escalera de caracol —escribía Bessa—, nos hace descender en un abismo, que es en sí el argumento del poema. Las palabras evocan el tiempo: ‘una vez’, el abismo: ‘una zanja’, la muerte: ‘una bala’, y la palabra: ‘una voz’, y su estructura, repetitiva a la manera de módulos arquitectónicos, mantiene al lector desplazándose indefinidamente hacia atrás y hacia delante de una idea a otra. El silencio crea espacio, un espacio acústico que hace a las palabras aisladas reverberar de una forma percusiva, creando una sensación como la de una casa vacía»; «no debe ser leído en voz alta —agregaba—, debe en cambio, ser habitado disipando visualmente los límites espaciales y creándose, entonces, un sonido en la propia mente del lector».

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

Extendiendo los alcances de la metáfora arquitectónica complicada en la poesía concreta, es factible otra precisión: habría entre ambas disciplinas una correspondencia de intenciones en cuanto a la ausencia deliberada de un tema. ¿Tenía un distinto tema cada edificio moderno, y éste era su función utilitaria específica? Si bien cabría especular que para la arquitectura moderna una escuela, por ejemplo, no podría haberse parecido a una fábrica, puesto que sus «temas» provenían de ámbitos utilitarios de significados muy distintos entre sí, recordemos enseguida que una de las más vehementes preocupaciones para su modo de proyectación era la búsqueda de una sistematización estructural lo suficientemente flexible como para que, siendo siempre la misma, derivase en formas variables que atendiesen naturalezas utilitarias diversas; sistematización justamente en virtud de la cual, Max Bill haría el traslado conceptual de su idea de lo concreto al reino de los objetos utilitarios y los edificios. Para Bill: «la ‘buena forma’ era, no solo aquella que lograba hacer inteligible al objeto en términos de uso y tecnología, sino que, además, lograba mostrarse como la armonización de ambos factores, es decir, exponerse a la vista y al pensamiento como una unidad de funciones» (Crispiani, p.27), convirtiéndose así los emblemáticos edificios del movimiento moderno en un cabal cumplimiento de los requerimientos de un objeto «concreto». Si con la arquitectura moderna lo novedoso y técnicamente

correcto era que cada edificio fuese consecuencia de un razonamiento ya planteado en un edificio anterior, con la razón utilitaria de cada uno constituyendo, no un tema sino un argumento de entre muchos posibles asociable como una parte más al ensamblaje circunstancial de la misma estructura, análogamente, cada poema concreto, que sí poseía un argumento de fondo del que surgían los motivos para vincular determinadas elocuentes palabras sueltas o eliminar algunas en favor de la cohesión de otras, rechazaba cualquier posibilidad de ser construido en torno a algún tema optando, como el edificio moderno, por ajustarse a un método racional de estructuración convertido, desde lo aprendido en el terreno de las situaciones individuales, en un ético «modo de hacer» de corte universal.

Desde el punto de vista de la ortodoxia moderna, la existencia no susceptible de ser interpretada del poema concreto, como la del edificio, participaba así del sueño de la consecución de una racionalidad estoica inamovible, técnica y éticamente ensamblada, que garantizase a cualquier artefacto una libertad de aplicación, con la posterior vinculación vivencial a él como un asunto concerniente exclusivamente al usuario, pues la estructura ya se habría mostrado proclive a soportar el peso de varios temas o funciones sin llegar, literalmente, a colapsar. El poema concreto de los años cincuenta era «arquitectónico», podría así decirse, en dos sentidos. En primer lugar, se correspondían en él dos nociones de «estructura» bajo el mismo dogma según el cual debían corresponderse en un edificio: su idea como pauta conceptual, como cuando se dice «esta es la estructura que los poemas deben tener», y como arreglo o configuración interna, como cuando se habla de «la malla estructural del poema». Y en segundo lugar, porque había una semejanza literal en el modo de ensamble de esa estructura. De allí que se pueda hablar sin mayor inconveniente de la estructura de un poema concreto como de su arquitectura, a saber: del criterio tanto material como lógico que unió sus partes y que expresa la reciprocidad de cada una respecto al todo.

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

En este poema, escrito por Gomringer, tras la apariencia de un desorden azaroso yace una estructura estricta dada por la separación estratégica de las letras. Separadas y repetidas evitan una dirección obligada de lectura, mientras la fuerza de atracción que aún conservan y su ubicación en estratos, construyen una lógica interna que favorece la lectura reflexiva o subjetiva. La intención de sugerir al movimiento de los ojos emular ráfagas mientras construye de varias maneras la secuencia w-i-n-d (v-i-e-n-t-o), no pretende ser sólo un grafismo; la malla

estructural oblicua del poema, es un rígido bastidor armado a comprensión si se considera que las letras son el elemento recopilado, o encarna una fuerza disgregadora que fractura los elementos a tracción si se considera que las palabras lo son. Si bien el poema está vaciado de temáticas discursivas supone crear un espacio de significado vacante, porque esa «omisión de sintaxis y metáfora implican un rol activo del lector; debe él mismo volverse productivo y descubrir las constelaciones, determinar los múltiples significados de las palabras y desarrollar su propia historia con el lenguaje material que le ha sido ofrecido» (Denker). El poema, puede así «representar» tanto un rígido vigamen a cuyo través fluye direccionado el viento, como un puñado de hojas que sin voluntad son diseminadas; el lector a fin de cuentas será quien lo estipule.

La palabra individual, elemento primordial de la poesía concreta, se presentaba a los poetas de mediados de siglo veinte como un material de cualidades arquitectónicas, como un plano espacial o un módulo constructivo supuesto como elemento de significación absoluta; pero pese a todo ello, para los poetas concretistas estructurales, el poema no era como un edificio, porque para ellos, estos dos objetos pertenecían a universos distintos. Aunque hoy es posible pensar y construir un edificio desde el universo conceptual de una pintura o un poema, o tratar una pintura como la proyección plana de un espacio, o un tema musical como un edificio hecho de sonidos, para aquella visión estructural de lo concreto estas eran figuraciones, si no formales, meramente psíquicas. ¿Cómo afirmar entonces que pese a que los poetas concretistas no concurrían al mismo universo que la arquitectura moderna, declamaban desde el mismo pedestal? ¿cómo funcionaba ese carácter afín que a modo de manifiesto redactaron y que, por el tono dogmático de su exhortación, podía tanto ingresar como migrar interdisciplinariamente? Cuando Bill propuso que los elementos de cada una de las artes les fuesen específicos, no sólo defendía la necesidad de una inteligencia propia a cada materia, entendía además que el verlas como realidades en sí mismas era el principio que justamente permitiría un tránsito libre entre ellas pues proveía, además, una inteligencia común.<sup>25</sup> Estando las pautas claras, debiendo ser cada cosa ésa y no otra, encontraba cada manifestación de arte los límites de su universo acotados de manera incontrovertible, y al contarse con una racionalidad afín oculta tras todos los objetos, los universos particulares compartirían el mismo centro de gravitación: podrían eventualmente encontrarse pues no eran paralelos. Era en ese tono, que a un arte concreto le venía bien, porque podía dedicarse mucho más tranquilamente a realizarse en la creatividad, que la pintura fuese sólo pintura, la arquitectura sólo arquitectura o sólo poesía la poesía; teniendo claras esas pautas los poetas podían no sólo opinar y evaluarse

---

<sup>25</sup> «La teoría de la buena forma, con su énfasis en la justeza y la economía de los medios, su énfasis en lo visual y en los problemas del espacio, y su mandato de que toda actividad artística o proyectual debía tender a generar realidades en sí mismas, sin impurezas de otras realidades, era el principio que justamente permitía el tránsito entre cada una de las manifestaciones de las disciplinas proyectuales y las artes» (Crispiani, p.59).

desde una certeza propia sino también en virtud de cómo otras disciplinas, como la arquitectura, asían unos principios de racionalidad que a fin de cuentas les eran comunes.

El poema concreto de los cincuenta era «concreto» en el mismo sentido en que lo podía ser un edificio al oponerse a lo ecléctico, o una pintura a lo figurativo; su forma derivaba de un acuerdo tácito sobre lo que el objeto moderno en sentido amplio debía ser, suponiéndose incluso que el concretismo sólo exacerbaba una cualidad que estaba potencialmente presente en toda clase de objetos, utilitarios unos o artísticos los otros, para que al manifestarse destruyese normas convencionales en la pretensión de una comunicación más expedita y univesal. Pero con el transcurrir del tiempo, los propios creadores de estos poemas sostuvieron que, los planes de la poesía concreta, de ser «simple, entendible, comunicativa, esencial y exacta, no habían sido satisfactoriamente alcanzados». El ejercicio de síntesis y la gran capacidad de abstracción que demandaba del lector, y ese cierto estilo que debía poseer la hicieron apática respecto al contexto cambiante y heterogéneo al que gradualmente se iba viendo expuesta, convirtiéndola a la larga en la construcción mecánica de sintagmas fundados en los adjetivos y sustantivos del movimiento moderno. Su forma, diferente a la de lo que normalmente se entendía por «poema», hizo más intrigantes en ella aspectos que en un poema convencional habrían quedado sobreentendidos, como la repetición maquinaal palabras o hasta el uso de determinado tipo de letra. Al interferir deliberadamente con la forma de lectura continua, los poemas concretos daban la impresión de ser objetos misteriosos, simbólicos, que se develaban sólo leyéndolo con extrema atención, siendo este malentendido el que, en lugar de favorecer, interrumpió los principios fundamentales de comunicación que aspiraban establecer: «hermetismo en lugar de comunicación fue el resultado; quizá la poesía concreta no era nada más que eso, una forma artística que en el mejor de los casos tuvo un carácter representacional» (Denker); quizá el principio de continuidad entre las disciplinas no estaba fundado del todo en la realidad. La unidad formada por el espacio central y las palabras sueltas del poema «silencio» de Gomringer, por ejemplo, recogió a la larga más de lo que se suponía debía quedar contenido en su estructura; produjo, con el tiempo, en lugar de un silencio irrefutable, una exacerbación incontrolable de su significado caracterizada por sentidos contradictorios.

Una evidencia temprana de esa exacerbación apareció cuando se dijo que por «emular eslóganes corporativos», como alguna vez sugirió Gomringer,<sup>26</sup> el poema «directa e incuestionablemente se refería al intercambio capitalista» (Beaulie), mientras simultáneamente podía decirse que, todo lo contrario, se trataba de una

---

<sup>26</sup> En su momento, Gomringer escribió: «titulares, eslóganes, grupos de sonidos y letras sugieren formas que podrían ser modelos de una nueva poesía que sólo espera a ser investida de un uso significativo (...) de modo que el nuevo poema sea simple y pueda ser percibido visualmente como una totalidad tanto como desde sus partes».

forma ociosa no «consumible» en términos de eficiencia comercial que se transformaba en un morboso exceso agradable de contemplar y que dependía, no de la referencia al autor o al significado de lo escrito, sino al derroche implicado en la repetición histórica de la palabra, al atentado perpetrado a máquinas que, en condiciones normales, escupen sólo documentos correctos y legibles; como ha señalado más recientemente Derek Beaulieu en un ensayo sobre las posibilidades de la poesía concreta; «la tinta, como el líquido amorfo en el que la palabra y la letra moldean un significado visible —escribe el escritor y poeta canadiense—, es presentada para estar a la orden de una poderosa fuerza anti-semántica: quizás, una inconciencia lingüística instintiva reprimida en la escritura», en textos que son la documentación del exceso y el derroche producido por un uso no señalado para las máquinas de negocios; y un «exceso libidinal» de este desperdicio que categoriza «la letra no como fonema sino como tinta, y recalca insistentemente su materialidad» al usar las máquinas para un propósito insólito en el que el «sin sentido» decanta en la creación de documentos «significativos».<sup>27</sup>

Ahora bien, si ciertamente es posible entender el poema eminentemente como esa tosca anulación del sentido, también es posible entender algo opuesto; que la complicidad entre palabra y papel esconde un mensaje con un sentido sofisticado; y así es que no resulta difícil predecir que quien se enfrente hoy por primera vez a esta estructura lírica de los años cincuenta no entienda la intención de su autor, de que la matriz se refiera sólo a la ausencia central, y a la luz de la gravedad que la palabra «silencio» ha adquirido, proceda a «leer» unos mensajes ocultos. Que la palabra haya pasado a describir situaciones complejas, se comprueba en apreciaciones como la de Baudrillard, según la cual el silencio, como acontecimiento, está prácticamente expulsado de la vida cotidiana de las ciudades, «expulsado de las pantallas y expulsado de la comunicación»; y siendo su situación contextual ésta, de que «las imágenes mediáticas (y los textos mediáticos son como las imágenes) no callen jamás», con «imágenes y mensajes que se suceden sin discontinuidad» (p.13), al poema no le queda más que pasar a lucir como un áspero sarcasmo; como el discurso lineal de alguien que en una suerte de autismo repite sin cesar la palabra en un monólogo que, interrumpido súbitamente por un espasmo o un *tic*, es luego retomado. O ¿simboliza la matriz un sistema de emisión continua de señales?, un mecanismo que reproduce un zumbido sistemático como el ruido de las máquinas multiplicadoras de imágenes y palabras, de las impresoras de alta velocidad, los scanners y las copiadoras, en

---

<sup>27</sup> Agrega Beaulieu que: «Opuesta al limpio concretismo moderno, la poesía concreta contemporánea se distancia del lenguaje universal de la publicidad y el eslogan. Intenta interrumpir activamente el lenguaje hacedor del valor capitalista mediante el desensamble y reensamble de la marca y del grafema. La poesía concreta como un mapa ininteligible es siempre un sistema imposibilitado para la articulación, atrapado en la disyuntiva de la creación de significado». Esto expresa el propio interés de Beaulieu en una poesía concreta actual basada en el significado material como ruptura en la continuidad de los significados pragmáticos, esquema para el cual es el poema de Gomringer el que presentaría «por sí mismo», independientemente a las intenciones de su autor, esas cualidades.

una tira de información continua cuya ruidosa emisión sufre de pronto una interrupción o un parpadeo, irónicamente representado por la palabra «silencio»; porque, como escribía Beaulieu, es el silencio «precisamente ese síncope en el circuito, esa ligera catástrofe, este lapsus que, en la televisión por ejemplo, se vuelve altamente significativo —cargado de angustia y júbilo— al sancionar que toda comunicación es un guión forzado, una ficción ininterrumpida que nos libera del vacío de la pantalla, pero también del de nuestra pantalla mental, cuyas imágenes acechamos con la misma fascinación». El que la estructura ideológica original del poema haya fallado, y que el vacío central de la matriz generado la compulsión a llenarlo, se haya convertido irónicamente en el juego de adivinar «qué palabra falta», su estructura material — los grafemas— sí que se han matenido a la altura de las circunstancias; lo cual arroja tres posibles conclusiones. La primera: que pese a estar investido de nuevos significados y su espesor haya sido aumentado, este objeto literario sigue siendo el mismo que Gomringer diseñó en los años cincuenta, pero ha dejado de ser «concreto» al no poder atribuir su sentido a la configuración exclusiva entre palabra y página. La segunda: que ya no es el mismo porque, emancipado de su autor y su circunstancia, ha mantenido su individualidad al integrarse de diversas formas al entorno a medida que ésta ha ido cambiando. Y la tercera: que si bien un objeto susceptible de adquirir más de un sentido o mutar según la época en la que se enmarque no podría, en rigor, ser «concreto», sí podría considerarse que la caducidad y el envejecimiento serían atributos a considerar en objetos artísticamente definidos como tales; o de otro modo, que la búsqueda de lo concreto en el arte sería un proceso en constante evolución, pudiendo haber entonces un concretismo arcaico y otro atemporal; uno circunstancial y otro eterno.

Al ser puestos en perspectiva histórica, todo resultó ser tan cierto como falso en cualquiera de estos poemas estructurales de la década de los cincuenta, pero lo que sí quede por lo pronto muy claro es que, si bien no se trataba con ellos de objetos cabales, si se trataba de objetos que intentaban descubrir la inteligencia propia de la materia y que, antes de caer en el quietismo, prefirieron la acción drástica aún a sabiendas de que podía ser incompleta, exagerada o más que dudosa.

## Ruidos

Los argumentos líricos de una pieza musical adjudican a cada uno de sus elementos su significado particular. Esto era lo único del todo claro al comenzarse los experimentos en música concreta. Sobre la idea de lo concreto, ya la pintura y la poesía habían dejado claro que la relación con lo abstracto era confusa. Lo abstracto era, o bien el nombre nunca dado a una representación figurativa o el nombre mal aplicado al único proceso que en realidad derivaba en una concreción. Lo cierto era que la vibración audible de un *do* de trompeta, se

denominase concreta o abstracta, no era un sonido natural, era una representación; representaba el sonido del viento al fluir entre objetos sólidos, el sonido de la boca modulando un silbido o bien, el impulso de usar las propias manos para construir un cono que amplificase la voz, todo resumido por el instrumento de viento que, recién a principios del siglo diecinueve, adquirió el sistema de pistones que, luego mejorados, lo definieron como lo que hoy se conoce como trompeta. En 1959, Pierre Schaeffer escribía: «un *do* de trompeta es un sonido que los músicos son incapaces de analizar y de emplear en su condición de tal», y «se me dirá: 'vemos adonde quiere llegar; desea que oigamos la trompeta como tal, que reconozcamos primero el personaje, que nos digamos *trompeta* y no *do*'. ¡Esto es un error! Si se piensa 'trompeta', no se sale del lenguaje; se ha elegido otra puerta mucho más prosaica todavía, que esta vez se abre al ruido captado como 'lenguaje de las cosas' (...) El sonido de la trompeta — agregaba— no hace más que nombrar el objeto. Por una curiosa paradoja del hábito, aquí el hombre ya no está en conexión directa con lo concreto; interviene automáticamente el proceso de abstracción y ello oculta el elemento en su totalidad; sin objetar el desarrollo de todas las asociaciones automáticas — bélicas, históricas, etc.— que suscita el sonido de la trompeta» (p.43).

El arte de la confección de instrumentos y por tanto la historia de la interpretación de los sentimientos humanos poseía una clave, «la dominante (...), fuera de la cual no habría salvación posible, a menos que en otra parte, en otros fenómenos que ya no estuvieran ligados a las gradaciones de altura sonora, se encontrara una nueva comunicación» (p.11). Así, declarando su retirada de los principios abstractos de la interpretación tradicional y del uso de la melodía como categoría a priori, comenzaba Schaeffer la descripción de su trabajo experimental a partir de la recolección de ruidos reales. Una de sus primeras obras, «Estudio de ferrocarriles», se basaba en recolectar ruidos de trenes; otro clásico del género, la «Sinfonía para un hombre solo», estaba realizada exclusivamente a partir de voces humanas. Ingeniero de sonido y compositor, a fines de la década de los cuarenta Pierre Schaeffer comenzó a experimentar de manera muy simple en los estudios de la Oficina de Radiodifusión y Televisión Francesa. Tomaba discos grabados con ruidos reales y los reproducía en tornamesas estándar, en reversa, lentamente, acelerándolos o mezclándolos; peripecias todas inéditas para la época. Llamó a esto «música concreta». Junto a Pierre Henry fundó en 1951 el *Groupe de Recherche de Musique Concrète*, que tras reconocimiento oficial obtuvo un estudio de grabación que incluía micrófonos y equipos para edición de cintas, además del reciente magnetófono de bobina que grababa con una calidad hasta entonces inédita. Pudo, además de grabar personalmente ruidos como la voz, la lluvia, sonidos industriales o golpes, aislarlos, repetirlos, mezclarlos y alterarlos en sus frecuencias, con medios electrónicos para la edición de sonido que él mismo con su experiencia ayudó a perfeccionar, para luego cortar, pegar y empalmar a modo de composición los distintos fragmentos de cinta con ellos grabada. Concluía, que si la suma de sonidos de instrumentos musicales

convencionales producía paisajes abstractos, los paisajes formados por ruidos reales constituirían experiencias singulares derivadas de las pulsiones que objetos sonoros conocidos despertasen en tiempo real. Con ello no cuestionaba la legitimidad de la música anterior, por el contrario, planteaba una alternativa a la tendencia de considerarla cómo el único arte musical posible; aspiraba con ello a añadir a su patrimonio un grupo de sinfonías más acorde con los tiempos.

Para Schaeffer la música convencional, por muy innovadora que fuese, sólo manipulaba un código antiguo, unas claves insertas por convención en la escala de un instrumento musical; equivalía ello primero, a admitir que toda obra musical estaba hecha a partir de «estructuras o arquetipos» y luego, a conjeturar que la práctica consensuada de la música no constituía un lenguaje universal por cuanto estaba relacionada a las vicisitudes de grupos sociales específicos. Por ello, compositores como Stravinsky o Schönberg no realizaban, a su juicio, una «obra de expresión sino de experimentación» en la cual «el oyente, al no referir sus impresiones sino a relaciones recibidas del pasado (...) dejaba de ser (en sentido estricto) un oyente: era sólo el comentador de un texto ya escrito» (p.24). En virtud de esto, apuntaba, podría suponerse que «tanto el recién nacido como el hombre primitivo oírían la escala de Debussy con un oído por completo diferente al del mismo Debussy» (p.27), estableciendo con ello una interesante hipótesis de trabajo, a saber: que el oyente occidental sólo lograría el conocimiento de un objeto sonoro en sus aspectos concretos si fuese capaz de oírlo como por primera vez, sobre un escenario hipotético en el que los instrumentos no se hubiesen aún inventado; en definitiva, como un primitivo. La música concreta se presentaba así como la posibilidad de indagar en la única fase normalmente sobreentendida que podría considerarse realmente inicial, esencial o fundante; la recolección y agrupación instintiva de los elementos originarios de la música para y por la sensibilidad humana, un acto connatural que sólo pudo emularse una vez se hubo inventado el medio eficaz para recolectar ruidos, la cinta magnetofónica. «El film de música concreta —escribía, refiriéndose a la serie de pedazos grabados que unía en forma de cinta continua— no es más que un cinematógrafo de sonidos» (p.67). Era, en esencia, un acto similar al que ya habían propuesto formalmente los pintores y que insinuaban desde hacía bastante más tiempo los poetas; como ellos, Schaeffer se veía a sí mismo como un operador de elementos del todo plásticos. «Los trayectos de la dominante quizá ya no estén en circulación en música concreta —afirmaba—, pero las relaciones de un objeto con otro siempre siguen teniendo vigencia» (p.75), y agregaba, «fueron los pintores, los escultores, los poetas quienes aguzaron el oído, no los especialistas en sonido musical» (p.45). Con esta afirmación estaba aceptando la idea de estructura en el mismo sentido plástico en que la utilizaban sus contemporáneos artistas.

«¿Cuándo [entonces] se produce el fenómeno de poesía musical? —se preguntaba y respondía Schaeffer—. Cuando el oído percibe un elemento sonoro inusitado absolutamente distinto tanto del lenguaje musical representado por *do*, cuanto del lenguaje de las cosas que sobreentienden la palabra y el objeto 'trompeta'. El

elemento musical puro, ni sonido musical ni ruido, permite, sin duda por primera vez, el acceso al dominio poético musical» (p.43), concluía. Así como «silencio» no era, escrito en el poema de Gomringer, ninguna encarnación específica del fenómeno del silencio sino el único objeto que podía portar a costas todos sus significados: la palabra, el elemento musical puro —ni sonido musical ni ruido— no debía ser tampoco una encarnación específica; para ello, la «toma» era el proceso técnico mediante el cual se podría construir sonoramente el equivalente a una palabra. Si se lee aislada la frase: «el ruido del cristal rompiéndose», se podrá acordar que, como se trata de lenguaje escrito o hablado, no se está citando uno sino todos los posibles ruidos, de no uno sino de todos los posibles cristales; la «toma» así, aspiraría a grabar el ruido del cristal rompiéndose y a construir a partir de él, mediante la manipulación mecánica y electrónica de sus variaciones, un nuevo objeto sonoro que sería capaz de suscitar una más amplia gama de sensaciones o significados de los que un cristal específico produciría. Encarnado en este nuevo elemento sonoro, el sonido se presentaba pleno de plasticidad, a la vez que seguía produciendo la alteración a la psique que el ruido en su estado natural provocaba.<sup>28</sup>

Más que una sensibilidad de época afín con la poesía moderna y la pintura abstracta, la música concreta compartía un mismo tipo de actitud, conciliadora de dos extremos aparentemente inconciliables, hacia el elemento encontrado; al respeto sagrado a su contenido significativo oponía el derecho a diseccionarlo en busca de posibilidades de manipulación, pero con el compromiso de no alterar esa esencia que lo hacía desde antes y por sí mismo significante. La música concreta no se presentaba así exenta de las rigurosas reflexiones teóricas sobre los medios de construcción que los artistas de la posguerra formalizaban; sus fórmulas también transitaban por los diferenciados ámbitos de una idea unitaria de arte. «Tampoco fue simple capricho de mi parte o vaga intuición lo que me impulsó a abrir las puertas del gabinete de música concreta simultáneamente a los poetas que han roto con el lenguaje verbal y a los músicos que han roto con todo edicto melódico —Schaeffer comentaba—; un dominio inexplorado se abre en este campo quizá a condición de que los músicos sean reunidos y guiados por algunos especialistas en artes plásticas (hábiles en lo abstracto) y por algunos

---

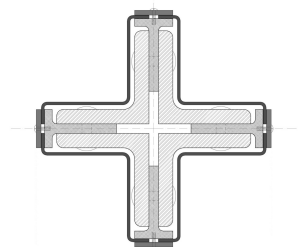
<sup>28</sup> «¿Qué se puede hacer con tal sonido? Ante todo, una especie de melodía — explicaba Schaeffer. Nuestros aparatos nos permiten ‘tocar’ esta nota compleja dentro de una tesitura, someterla a un ritmo (...) ataques que aumentan progresivamente en intensidad o nitidez, ampliación del ritmo interno (...) es como si creáramos una sucesión de variaciones sobre el tema formal que aquél propone» (p.29). «Registremos una frase hablada, escuchémosla, deformémosla —si es necesario— para que sólo quede la melodía, la rítmica, hasta que todo contenido verbal haya desaparecido de ella. ¿No resulta un excelente esquema para el compositor? ¿No se halla él seguro de encontrar allí inflexiones melódicas y rítmicas que, si bien están muy alejadas de las normas armónicas, importan una construcción en concordancia con la sensibilidad humana?» (p.63). «La melodía de tres dimensiones, que ahora podemos obtener a partir del ‘anticipo’ original, ya no tiene nada en común con el ruido del comienzo, más o menos reconocible. Ejecutada correctamente, es brillante o sorda a voluntad; el oído, sorprendido al principio, se habitúa pronto y se complace en sentir la evolución de la materia en este triple espacio en el que juegan color y forma, permanencia y fluctuación» (p.35).

ingenieros de sonido (artesanos de lo concreto sonoro)» (p.45). Como la poesía concreta respecto a la arquitectura, la música concreta buscó referencias en el ámbito de la pintura; «de manera análoga al objeto visual —apuntaba Schaeffer— el objeto sonoro, liberado de toda semejanza, es buscado por sí mismo y reunido en series o en conjuntos que reemplazan a las melodías y armonías, en una música concreta que equivale a la pintura abstracta» (pp.69-70).

De todas estas nítidas precisiones, bien podría deducirse que el músico concreto intentaba aprehender el ruido tal como el pintor abstracto el color o la forma, lo que ameritaba, dadas las naturalezas eventual o breve en un caso e impalpable en el otro, utilizar un vehículo material que portase de algún modo al original incorpóreo; encapsular el color en una región geométrica asignándole un valor cromático, por un lado, y grabar un ruido para asignarle una frecuencia, un tono y una duración, en el otro. Para asir la significación «rojo» —que es una idea, pues tanto una hebra de hilo como la encarnación de la pasión podrían ser de color rojo— el autor, empeñado en concretar lo abstracto, diseñaba un aparejo definido por la unidad material llamada «región de color»; y asimismo, para asir el evento del «ruido del cristal rompiéndose» —que, trátase de una copa o un espejo, implicaba una extinción inmediata— el músico, empeñado aquí en abstraer lo concreto, diseñaba la unidad material llamada «toma», que lo congelaba. «Al término de esta carrera con la poesía y la pintura —diría Schaeffer—, el objeto musical estará preparado para sustituir a la palabra» (p.45).

Pero estas nuevas palabras no se equipararían a la evolución progresiva y vivenciada de la palabra hablada o escrita, tratándose más bien de palabras que, al integrar un lenguaje del todo subjetivo, no podrían ser sujeto de consenso. La región de color o la toma no lograban ser valores absolutos; equivalían, quizá —aún en sintonía con la metáfora de la arquitectura—, al pilar estructural de un edificio moderno; una idea abstracta de pilar que el arquitecto concretaba pero que no era un pilar absoluto, que siempre sería la materialización de una idea particular que no iba a poder constituirse más que en una «palabra» circunstancial. Piénsese en el pilar de planta cruciforme de Mies van der Rohe: «la propia sección del pilar lo convierte en una máquina de compartimentar el espacio; se ofrece a la vista, o bien como dos planos perpendiculares o bien como un eje compuesto de cuatro diedros cóncavos: casos ambos en que los filos de los planos siegan el espacio frente a ellos al prolongarse virtualmente, deslizándose, los planos que los contendrían. Es el pilar, la línea de tangencia materializada de cuatro cajas de espacio, transparentes, vacías y juntas» (Quetglas, 2001, pp.91-92). Es decir, que el pilar funcionará óptimamente sólo mientras lo use Mies. En sus manos será susceptible de ser articulado y utilizadas sus transmutaciones a conveniencia, pero fuera de la estructura llamada «Pabellón de Alemania» o «Casa Tugendhat», fuera de la estructura del esquema espacial mental de Mies, el propio Mies no se hará responsable de un pilar que, en cambio, se volvería del todo salvaje. ¿Puede un pilar definirse en sentido concreto? ¿Puede definirse, en sentido concreto un sonido o un rectángulo? Un rectángulo, que posee un límite

de deformación, un rango fuera del cual deja de ser rectangular, es una región indefinida que se debate entre ser un trapecio, un cuadrado o un segmento de línea, región que sólo va a quedar definida cuando quien la arme junto a otros elementos en la configuración de un ensamblaje concreto, le trace una localización precisa, situación fuera de la cual volverá a ser una figura difusa.



De manera tan sólida como el pilar en el cuerpo del edificio, el rectángulo de la unidad llamada «rectángulo de color» en la estructura de un cuadro, así como el ruido congelado a modo de «toma» en la estructura de una pieza de música concreta, podían parecer concretos, pero bastaba con que saliesen de ellas para volverse elementos esquivos, displicentes, rudos o etéreos; para que divagasen inertes entre lo concreto, lo abstracto e incluso lo absurdo. El pretendido objeto concreto contenido en el film de música concreta, formado por la unión de diferentes tomas sería a la larga, como el cuadro abstracto, una pieza de autor; una estructura derivada, no de la idea de una obviedad hecha objeto como deseaban los concretistas, sino del ensamblaje de un aparato complejo cuya calibración requería de un sello de inventor, de los oficios de un especialista cuya pulsación existencial quedaría inevitablemente impresa junto a elementos que, por su lado y debido al carácter eminentemente interpretativo de la obra, no se presentarían como cosas en sí sino como imágenes parciales que se pudo traer a presencia dado ese dominio estructural. Un no separase la toma de la sugestión psíquica del ruido real, pero abrirse a otra serie de sensaciones del todo impredecibles e incontrolables, del que Schaeffer estuvo plenamente consciente; sobre todo al opinar —y aunque el objetivo de las investigaciones, campo de trabajo extenso y potente que no se limitaría al grupo de sonidos que había logrado catalogar, había sido indudablemente el de ponerlos a disposición de otros— que los elementos que grabó, y que consideró en algún momento como las únicas palabras posibles para este nuevo lenguaje, eran en realidad formas que en otras manos se harían disponibles para la especulación, pudiendo llegar a ser indistintamente inocuas o atroces dependiendo de las configuraciones a las que se integrasen; instante crucial a partir del cual la música concreta pasaría a presentarle otro cariz: «cabe en ella —escribió— el surrealismo y el realismo, un clima psíquico o uno geométrico, y es en todo este conjunto donde la música se

ve amenazada por el desencadenamiento de músicas concretas rápidamente opuestas las unas a las otras, hechas por autores tan diferentes como Manet o Braque, Dalí o Léger» (p.71). «Al desencadenar un caos de sonidos concretos, estamos seguros de un resultado —finalizaba Schaeffer—: suscitaremos el temor, la angustia. Aspiro a una música visceral, pero no convertida en pura violencia y trastorno de los órganos. A los compositores concretos los exhorto a que, en tal situación, no provoquen algo indeterminado y no se comporten con indiferencia ante un desencadenamiento automático. Les pido que piensen en quien recibirá el perjuicio o beneficio de su obra» (p.57).

En *Empty vessels*, reciente obra musical para cinta del neocelandés Denis Smalley, el zumbido distante de un avión, sugiriendo quizá un redoble de tambor, culmina con el resonar percusivo del aire irrumpiendo en grandes macetas y en un tarro de aceite, mientras gotas de lluvia y canto de pájaros recomponen bucólicamente el suceso.<sup>29</sup> Más de una década antes, en la escena musical post punk estadounidense de principios de los ochenta, *Premature ejaculation* jugaba en el escenario con órganos, excrementos y auto lesiones mientras los amplificadores reproducían violentas atmósferas sonoras asociadas a brutales dolores físicos y a los aspectos más desagradables de la realidad humana (Vihâra). Una contemplación subjetiva en un caso y la participación activa en un fenómeno atroz, siempre diferente, en el otro; la identidad de la mente por un lado y la del cuerpo por el otro; la culminación en un bien de consumo en un caso y en un puro exhibicionismo en el otro; pero en ambos ejemplos, el empleo directo de los métodos de trabajo de la música concreta; en ambos casos la superación de la prosa para crear un dispositivo de relación directa con la experiencia vinculando elementos de la cultura fingiendo, en fin, una poesía primitiva y esencial.

---

<sup>29</sup> Los datos de los ruidos aparecen en el catálogo de una tienda francesa de música electroacústica.

# Mixtura

## Continuidad vs. promiscuidad

El artefacto producido por el concretismo modernista debía superar la esfera de lo simbólico para acceder a una comunicación más directa dada fuera de los lenguajes discursivos convencionales. Para ello, debía ensamblarse como una interacción estructural lógica entre partes que debían ser tomadas estrictamente del interior de la disciplina artística a la que pertenecía; una elementalidad lograda que para ser apreciada necesitaba éste —y los artistas del arte concreto abogaban por ello— pertenecer a un entorno cultural en el que se hallasen diseñadas, con el mismo rigor disciplinar, desde «la cuchara a la ciudad».<sup>30</sup> Como eso no iba a suceder, porque de las dos vías posibles para el arte futuro que Max Bill había presagiado no habría sido la «estructural», sino la «barbarie de un neodadaísmo y un arte informal», la que habría persistido para establecerse como realidad cultural, ese artefacto concretista, que pretendía comunicarse por sobre los vericuetos del lenguaje convencional, quedaría destinado ahora a lograr su ideal y quedar aislado como reflejo de sí mismo atrapado en el ahora aún más enrevesado lenguaje disciplinar.

El nicho intelectual instalado por el ademán del arte concreto modernista fue así, momentáneo; fuera de su perímetro ideológico y poco consciente de él, el arte, antes, durante y después, mantendría una continuidad no tan racional en la creación de unos objetos altamente singulares que manifestaban más una mixtura de medios, que asumían las categorías artísticas sólo como palabras que no definían las operaciones más bien eclécticas que ejecutaban al entender pintura, escultura, poesía, música o arquitectura no como los engranajes diferenciados o los axiomas individuales del motor unitario de una continuidad racional, sino como el punto de partida de su inagotable y creativa promiscuidad, mescolanza que como juntura de impulsos y percepciones diversas sobre las cosas reales, presentaba una fuente «concreta» de certezas más segura que cualquier entelequia.

A comienzos del siglo veinte, ya la pintura y la poesía desdibujaban sus fronteras en ese espécimen llamado el «caligrama», artefacto literario a medio camino entre la poesía y la pintura en el que «un icono figurativo exterior era impuesto de manera artificiosa a las palabras en poemas con forma de lluvia, caballo o corbata» (Pignatari, p. 117); poemas que lograban que el texto discursivo, sin negar la materia disciplinar de la poesía, hiciera que los versos no sólo dijese, sino que también expresasen la sensación visual de lo dicho. Apollinaire había así

---

<sup>30</sup> La frase «'diseñar de la cuchara a la ciudad'», constituyó el lema fundamental de las formulaciones del arte concreto y de la 'buena forma', y fue el portavoz de sus influencias en Latinoamérica hasta entrados los setenta» (Crispiani, p.57).

propuesto, a partir de una síntesis ecléctica intuitiva probablemente en el cubismo, una caligrafía que se aproximaba a lo pictórico constituyendo «la más compleja intersección de códigos de la poesía de la época: polifonía de voces, renuncia del poeta al solo vocal, collage de elementos visuales, como letras de carteles de publicidad o inscripciones y la introducción de la visualidad; las palabras formaban dibujos y estos eran ‘concretamente’ significativos» (Matamoro, p.117). Marinetti después, deformando libremente las palabras con su procedimiento de la *parole in liberta*, llevaría el caligrama a su abstracción, a su «desquiciamiento tipográfico» (Verdone, p.51), acercando así aún más la literatura a la pintura y constituyendo uno de «los primeros ejemplos de una poesía visual o ‘concreta’; (...) unas obras para mirar y no para leer» (Kahler, p.97). La pintura por su lado, mucho antes que el concretismo estructural, ya había hecho inversamente lo mismo; se había acercado al signo y el ideograma asumiendo una posición que muchas veces llegó a describirse como «caligráfica», sobre todo en artistas como Klee, Tobey o Shahn, que compusieron a partir «de lo que Tobey justamente llamó ‘el impulso caligráfico’» (De Cózar).

FOR LA TARDE PASEAREMOS POR CAMINOS PARALELOS



QUE LA  
MONTAÑA  
EL ÁRBOL  
ERA  
MÁS  
ALTO  
MAS LA EL  
MONTAÑA RÍO  
ERA TAN GRANDE QUE  
QUE EXCEDÍA CORRE  
LAS EXTREMIDADES NO  
DE LA TIERRA LLEVA  
PECES  
CUIDADO CON NO  
JUGAR SOBRE LA HIERBA  
RECÉN PINTADA  
UNA CANCIÓN CONDUCE LAS OVEJAS HACIA EL ESTABLO

Fragmento de caligrama de Apollinaire. *Palabras en libertad*, Marinetti. Caligrama de V. Huidobro.



*S/t*, Mark Tobey. 1948.



*Flora di roccia*. Paul Klee. 1940.

Ya para los cincuenta, la mixtura ecléctica de las artes no era sólo un esteticismo, una emancipación ante los rigores de la modernidad o una prolongación acrítica de las vanguardias; era la reflexión profunda, después de la modernidad, sobre la contingencia de lo contemporáneo; reflexión en la que, para Rosalind Krauss, «lo ecléctico pudo, desde otro punto de vista, considerarse rigurosamente lógico», porque «la práctica ya no se definía en relación a un determinado medio, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales para las que podía utilizarse cualquier medio (...) así como que cualquier artista podía ocupar sucesivamente cualesquiera de las posiciones (...) [y] contemplar los procesos históricos desde el punto de vista de la estructura lógica resultante» (pp.301-303).<sup>31</sup>

En esta misma perspectiva, no resulta del todo ilógico adelantar la hipótesis de que, paralelamente a la práctica ortodoxa de la ejecución de los artefactos del concretismo estructural, sus autores no eran impermeables a desarrollar también alguna participación de esas intuiciones mixtificadas que componían la cultura; como cuando con gran intuición, profesando tardíamente el credo concretista pero quizá consciente de su irrealidad, la música concreta trascendía lo disciplinar para, compartiendo con una su carácter de objeto inventado y con la otra el suyo de objeto encontrado, se permitía imaginarse a sí misma como poesía hecha con los métodos espaciales de la pintura; como cuando al aspirar a ser signo, la pintura concreta se convertía también en una suerte de escritura; o como cuando al ser seducida por la plasticidad de las letras y las palabras, aspirando a ser ideograma, la poesía concreta estructural recreaba de algún modo los valores pictóricos que la escritura podía haber tener en origen. Más aún, si en ese entorno continuo de objetos afines del concretismo, uno de los más sólidos referentes para la poesía concreta brasileña lo haría constituido la arquitectura moderna, ésta ya había derivado muchas veces de arreglos plásticos o incluso sintácticos, o de un caligrama, como era la opinión de Décio Pignatari respecto al palacio de congresos de Brasilia «con la llamada ‘balanza de la justicia’ claramente dibujada en sus signos paradigmáticos esenciales: el astil central y los dos platos» (p.118). Con todo, en plena decadencia tras su breve auge, pero abrazando una nueva lógica que operaba directamente sobre lo vivenciado, encarnando lo que algunos llamaron su versión «orgánica», los otrora pretendidos nítidos artefactos del concretismo estructural o modernista se irían mostrando propensos, no sólo a

---

<sup>31</sup> Rosalind Krauss describía la situación, ya plenamente desarrollada tal cómo se presentó al ámbito de la escultura desde finales de los sesenta, de la siguiente manera: «se ha utilizado el término ‘escultura’ para referirse a cosas bastante sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos; grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos dispuestos en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto. Aparentemente, no hay nada que pueda proporcionar a tal variedad de experiencias el derecho de reclamar su pertinencia a algún tipo de categoría escultórica. A menos, claro está, que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable. (...) Categorías como la pintura o la escultura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa» (p.289).

convivir, sino también a asimilarse de modo tangible a esa mezcla de mezcolanza en desarrollo continuo. La poesía concreta, mutando hacia manifestaciones más eclécticas como los poemas visuales, los semióticos o los radiofónicos; la música concreta, desde un territorio más bien indeterminado al no poder evitar el desquiciamiento sonoro al que otras manos llevaron sus métodos, pero con su arsenal de inquietantes atmósferas hechas de ruidos perfeccionado, fundiéndose con la poesía en el poema sonoro, siendo añadida a interpretaciones musicales convencionales o a las instalaciones y *performances* de artes más conceptuales y, de modo crucial, participando en el desarrollo de músicas innovadoras aunque menos radicales como la electrónica o la electroacústica.<sup>32</sup>

### **Lo concreto orgánico. El caso Fahlström**

*Otra forma de lograr unidad y conexión es la de ampliar la lógica formando nuevos acuerdos y contrastes. La manera más simple es entregarse a la lógica de la gente primitiva, los niños y los enfermos mentales, la lógica intuitiva de la semejanza, de la magia simpática.*

*En última instancia, la meta es lograr lo antinatural (mi énfasis). (Öyvind Fahlström)  
...mientras estaba hablando continuaba trabajando en su pintura, al mismo tiempo escuchaba la radio y miraba TV, saltando entre los canales con un remoto hecho en casa, que consistía en una larga vara que pulsaba los botones del televisor.<sup>33</sup>*

A principios de los cincuenta, la variante orgánica del concretismo artístico asumió como su labor el transformar en artefacto una reflexión particular sobre la contingencia de lo contemporáneo: la singular vicisitud en la que la persona es de imprevisto afectada por las cosas y los medios técnicos formando a su alrededor, como en un reflejo o espasmo momentáneo, un sistema material de relación que, como cesa rápidamente pero sin dejar duda de que existió, puede ser capturado o recreado en un ensamblaje permanente, construido bajo la lógica de las operaciones concretas, que permitiría al observador reconocer el mapeo de sus propios movimientos. En el intento de resolver el mismo dilema, de cómo lograr una vinculación real entre obra y espectador al margen de todo ilusionismo o lenguaje establecido, a la pureza de recursos del objeto concreto estructural, oponía éste una estructura «sucía». Pionero de la poesía concreta en su versión

---

<sup>32</sup> La música electrónica se desarrolló en Alemania a partir de 1950 basada sólo en tonos puros electrónicamente generados, marcando una división respecto a la música concreta que constituiría un fenómeno básicamente europeo. En Norte América surgieron por esa época varios estudios, pero siendo las distinciones estéticas menos importantes, se dio cabida a la música electroacústica, que se practica hasta hoy, y consiste en la unión armónica de sonidos electrónicamente generados con ruidos reales, procesados o no.

<sup>33</sup> Fragmento de una anécdota narrada por Jesper Olsson sobre los métodos de trabajo del artista Fahlström.

orgánica, aparece Öyvind Fahlström,<sup>34</sup> quien comenzó su trabajo apoyándose en el sólido referente dejado por Pierre Schaeffer. El compositor francés, en efecto, no halló con su música concreta respuestas a aquel dilema, pero al dudar lúcidamente de la objetividad de su trabajo, intuyó al menos las respuestas de una manera mucho más sensible y perceptiva, con paisajes sonoros que lograban, justamente debido a su desconcertante ambigüedad, atacar el espesor de la realidad en sus múltiples dimensiones para instalar allí, en esa brecha donde las pulsiones y figuraciones opuestas se encontraban, un lugar de confrontación; oscuro tal vez, pero más real que la lucidez teórica que el concretismo estructural creía insistentemente con sus obras estar iluminando. «Cuando uso la palabra ‘concreto’ —decía Fahlström—, tiene una más fuerte asociación con la música concreta que con el concretismo visual y su sentido escueto» (Bessa), porque «hacer nuevas formas con el material y no ser dominado por él», como escribía en su manifiesto para la poesía concreta, «es el principio fundamental de lo concreto hermosamente ilustrado por la experiencia clave de Schaeffer en la búsqueda de la música concreta; según él, grabó en cintas unos segundos de ruido de locomotoras, pero no contento con sólo unir un sonido a otro, aunque la conexión fuese inusual, extrajo un pequeño fragmento de ruido y lo repitió con una variación de tono musical; entonces regresó de nuevo al primer sonido, luego al segundo, etc.» (1955).

bländ dina *die finner han mig någon väg*  
 du finner han mig någon väg *stor och trång*  
 du kan bli så *utan att riva upp näsan*  
 utan att riva upp näsan *Är på din vägen*  
 om han nu finns *hållmål Sö på nå*  
 istället hänger fem vägar i regnet och jag ser *Heer Berg mod lensar*  
 Heer Berg mod lensar *de strövande slagmåll rummet hänger ut ur klaras ut*  
 de strövande slagmåll rummet hänger ut ur klaras ut *och det blir en stöt blömd*  
 rummet där jag skulle fått tänkt *med huvudet bärande hans utsträckta kropp*  
 med huvudet bärande hans utsträckta kropp

är säkra i berg med vattenstampungens maximala hastighet het  
 et het het het het het het het het het het het het het het het het  
 et het het het het svankar het het het het het het het het het het het  
 et het stampar vatten het het het het het het het het het het het het  
 et het het het het het het het het i berg het het het het het

na het het het het säkra *stampar het het het het i Havet*  
 het het het het *het het het het*  
 het het het het *het het het het*  
 het het het het stampar *het het het het het i Havet*

i het het het het het het het het het het het het het het het het het  
 i het het het het het het het het het het het het het het het het het

ooh	konner
den	va
gårdens	ett
all	ett
en pån	han
het	hai
han	va
blöb	slagsarna
ooh. et. dig tillgerna. ti dragnarna konner kurr dan blev all. Både slagsarna till vagnerna slag ut ut	
n	het
den	16a. hette
svt	Det har var
ten	st. om det gång
han	st. tillgerna
ni	den
slagsarna till vagnerna slag ut ut och Både till den kom konner	
Både	slagsarna
han	var
han	han
en pån	han
en	slag
slagsarna	ett
den	et
och	konner

Bobb, O. Fahlström. Poema (fragmento) 1955.

<sup>34</sup> Poeta, pintor y escritor de familia Sueca nacido en Sao Paulo en 1928, ciudadano sueco desde 1948, que entendía el arte concreto como la culminación, radical y politizada, del proceso de análisis y entendimiento iniciado a principios de los cincuenta llamado «concretización». Su manifiesto para la poesía concreta (Hipy Papy Bthuthdth Thuthda Bthuthdy,) publicado en Suecia en 1954, lo convirtió en un pionero del movimiento.

Aunque el proceso de la música concreta comenzaba con un *collage* de ruidos hecho de manera muy sencilla, con trozos de cinta cortados con tijeras y pegados con cola, pasaba luego al empleo de medios electrónicos complejos con el fin de alterar las frecuencias de los ruidos y usarlos como material maleable, y fue este «cinematógrafo de sonidos» lo que le sugeriría a Fahlström una relación mucho más real con las cosas que, por ejemplo, la visión reticular del espacio poético derivado de la abstracción geométrica de la pintura o del hormigón brutalista de la arquitectura moderna.

Estudiando así los métodos y resultados de la música concreta, Fahlström comprendió el papel fundamental que habría de tener para un arte concreto, más que la búsqueda del elemento puro, el contacto directo con el material mixto absorbido y expulsado durante los eventos de intercambio entre las personas y su entorno. Si una persona escuchaba la radio, el artista podía tomar el aparato, los sonidos que difundía y su intromisión en el espacio del radioescucha, e interpretar esas tres instancias como formas maleables; podía «amasarlas» para extirparles los significados dejando sólo un sustrato material que luego podía ser ensamblado, como poema, pintura, collage o todo eso simultáneamente, en un objeto que hiciese las veces de una suerte de libro; lleno de palabras inconexas que remiten a cualquier cosa pero cuyo tema es el libro en sí mismo, vacío de significado pero saturado de una materialidad concreta.

Las intenciones de Fahlström no diferían de las de los poetas estructurales, pero su trabajo con el material era radicalmente diferente. Aceptaba la idea de que las palabras eran símbolos individuales, pero no veía razón por la cual la poesía no podía ser experimentada sobre la base del lenguaje mismo como material maleable: «¿estar satisfecho con ideas simples, más aún con simples palabras flotando sin contexto definido? —se preguntaba—. El riesgo es que la experiencia sea menos eterna y menos conectada con nuestra humanidad, o llanamente más vaga y general; porque las palabras-símbolo eternamente válidas (si es que existen tales animales), ya se han desteñido de tanto restregarlas en la tabla de fregar» (1955), apuntaba. Lo concreto no era para él sólo la proposición de una estructura organizativa peculiar para unos símbolos inmutablemente connotados, sino la posibilidad de manipularlos, torcerlos y modelarlos; la posibilidad de llevar la escritura a su puro valor material, gráfico o fónico abriendo la realidad significativa de la palabra al desmenuzar los morfemas, al reagruparlos dibujando trayectorias alternativas a través de la página y a través de bloques tipográficos que tiendan a disolverse formando «paisajes textuales»; «un espacio grafico en el que la mirada del lector sea liberada en la misma forma en que se escudriña el arte abstracto». Todo ello, «tras un grupo de operaciones de ‘amasado’ en las que el material lingüístico sea tratado de una manera táctil, con diferentes formas de sustitución, desplazamiento de sintaxis y desnaturalización de palabras que expongan la materialidad del lenguaje» (Olsson). «Exprimir el material del lenguaje, eso es lo que puede ser denominado ‘concreto’ —escribía Fahlström—, no exprimir la estructura total solamente; tan

pronto como sea posible, empezar con los elementos más pequeños, letras y palabras; desordenar las letras en anagramas» (1955). El resultado: «poemas que rara vez eran cortos, y que cuando lo eran, frecuentemente una escritura explayada y complicada socavaba su simplicidad de diseño. Una falta de rigor visual que era opuesta al rigor de los poemas altamente ‘tecnificados’ del grupo Noigandres» (Bessa).

Durante los sesenta, emulando el «cinematógrafo» de la música concreta, Fahlström creó su «película muda» —como la llamaba— incorporando a la poesía las posibilidades de ese nuevo medio que era la radio, en ensambles que consistían en cortes sonoros de películas, programas de opinión, operas y canciones populares amalgamados mediante narrativas continuas y difundidos como una especie de *collage* radiofónico. Con ayuda de la tecnología de grabación había expandido el espacio de la poesía uniendo, «en vez de cortes lingüísticos de textos concretos, los bordes deshilachados entre diferentes sistemas de medios técnicos» (Olsson). No era sólo una reacción a la tecnificación, más aún, era una constatación de que los materiales esenciales del arte habían sido transformados por las circunstancias de la época en unos complicados nodos de relación.<sup>35</sup>

Paralelamente a los poetas modernistas, pero más seguro de que las palabras transportaban enmarañados significados cambiantes, Fahlström planteó así un concretismo menos rígido que llevaba al campo de la poesía, la pintura y el *performance* la teoría orgánica propuesta incipientemente en la música concreta. Al respecto escribió: «como mucha gente, comencé a entender a finales de los sesenta que palabras como capitalismo, explotación o alienación, no eran meras ideas políticas o eslóganes, sino que representaban absurdas e inhumanas condiciones en el mundo (...) La poesía concreta es un instrumento para analizar nuestra precaria condición humana, y el elemento humano ha de ser trasladado al lenguaje mediante una relación orgánica con esa realidad» (1982, pp.26-29). La realidad sucia del este artefacto concreto, que distorsionaba palabras y frases torciendo el significante e insistiendo en su terca materialidad, no hacía sino amarrar los eventos cualesquiera de un día rutinario en la misma medida en que lectores y poetas estaban siempre amarrados a otros sistemas; «el asunto crucial —en palabras de Fahlström— era que yo, como un artista, y que yo, como cualquier persona, en todo momento de nuestras vidas colisionábamos con la absoluta dureza de las formas y que coordinábamos nuestras posibilidades de

---

<sup>35</sup> La complejidad material que podía llegar a tener una nota de piano, por ejemplo, ya la había mostrado John Cage en 1938, cuando en su «piano preparado» introdujo entre las cuerdas tornillos, cáscaras de nuez, gomas, pedazos de papel, pernos y otros objetos que disminuían la vibración de la cuerda alterando su homogeneidad y permitiéndole atacar el piano como un instrumento de percusión para producir sonidos opacos, sordos, brillantes o zumbantes, parecidos a los de campanas, gongs o tambores. Era la experiencia, armada igualmente como texto, de evitar apelar a los ecos del lenguaje en la memoria. El piano, como medio técnico, había permitido a Cage manipular el sonido para generar la estructura de un tema musical, un *collage* y un poema al mismo tiempo.

variación de acuerdo a eso (...): esas forman podían ser, el límite entre Congo y Angola, los números del directorio telefónico o los botones de las chaquetas». Para Falhström, «el mapeo del cuerpo y sus bordes ampliaba el concepto estructural de 'línea' para abarcar otras figuraciones como filo, límite, margen, junta, filtro o empalme». «La gente, los animales y las máquinas estaban conectados los unos a los otros en diferentes constelaciones, y esas exploraciones despertaban en él una fascinación por las construcciones espaciales y las imágenes, y en general, por las superficies y los bordes entre los espacios internos y externos, y entre los cuerpos humanos y sus alrededores» (Olsson).

En esta versión orgánica del concretismo, al intervenir, unirse, ampliarse y modificarse partes cambiantes con medios manuales y técnicos tomados de la realidad, el producto expresaba directamente una incidencia de lo cotidiano que parecía ser más «concreta» que cualquier certeza disciplinar que se pudiese entrever en la obra. Las partes moldeadas como arcilla o deshilachadas para entrelazarse unas con otras, permanecían aún reconocibles en su ensamblarse, en una obra que, como su contraparte estructural, era altamente singular, pero que contrario a ella, era menos perfecta, más impura y heterogénea al estar hecha en un breve lapso de tiempo y no poseer la razón de lo lento y lo estructurado, compensando rápidamente sus carencias, sin embargo, con una abundancia de material que escurría entre los cuerpos duros de las otras cosas que llevaban mucho más tiempo puestas allí, «tal como nosotros mismos lo hacemos todos los días».

### **Lógica concretista**

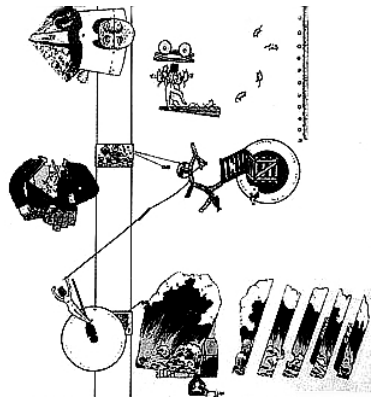
La condición invariable de los artefactos, tanto del concretismo estructural como del orgánico era el que, pese a estar ensambladas en una unión tan estrecha con su estructura que no quedase lugar para nada más que su interrelación, las partes se siguiesen percibiendo como individuales y separables, perteneciendo aún cada una simultáneamente a esos dos ámbitos: a la nueva estructura y al lugar del que habría sido originalmente sustraída o descontextualizada.

En el artefacto estructural, ese lugar de captura de la parte estaba subdividido en zonas diferenciadas correspondientes a cada disciplina artística; una palabra pertenecía tanto a una zona del lenguaje como a su nuevo lugar en el espacio blanco en una página; una línea pertenecía tanto a la pintura como a la función topológica de un cuadro; un ruido pertenecía, tanto al espectro sonoro del mundo como al trozo de cinta en el que junto a otros ruidos creaba nuevos paisajes; una arista tridimensional pertenecía, tanto a la abstracción geométrica como a una localización precisa en la nueva escultura; el pilar metálico que modulaba función y espacio pertenecía, tanto a la arquitectura como a la estructura concreta del edificio modernista. En el artefacto orgánico, al pasar el ámbito de búsqueda de la parte a ser «todo» y la parte a ser «cualquiera» la lógica se invertía, y si el artista

estructural había usado las demás artes como marco panorámico de observación para una acción concreta en la intimidad de su disciplina, aquí, el artista orgánico utilizaría cualquiera de las más o menos definidas categorías artísticas como plataforma para una acción específica en el terreno de la superposición, de lo mixto, pudiendo la estructura que unía esas partes llegar incluso a ser, extremando la mixtura, la imposición arbitraria de un sistema ajeno —tal como la música concreta lo sugirió una vez al imaginar, en una hoja de árbol, la estructura cabal para realizar una composición musical.<sup>36</sup> En ambos casos la experiencia concreta ocurría y el sentido se producía, al quedar en principio finiquitados los remanentes de un lenguaje simbólico adquirido —discursivo, melódico o figurativo— al mostrarse nítidas al perceptor esas dos implicaciones de cada parte.



*Tema para 15 variaciones*, Max Bill. 1938.



*Cold war phase 7*, O. Fahlström. 1965.

Pero finalmente, uno por defecto y otro por exceso, ambos objetos devinieron instrumentos plásticos que de algún modo erraron en su pretendida concreción. En el artefacto estructural, la obviedad de su estructura concluyentemente pictórica, poética, musical, escultórica o arquitectónica, no podía más que presentarse como el gesto de una mano en extremo adiestrada; con el deseo de que durante el breve instante de uso operador y lector vieran el mismo objeto revelando su belleza interna, y de que cada quien pudiese interpretar esa verdad irrefutable de igual manera, diluyéndose; desde afuera sólo se apreciaba un altivo artefacto, y desde el artefacto, no se llegaba a distinguir la verdadera complejidad

<sup>36</sup> Según Schaeffer: «Si un músico trata de evadirse del lenguaje antropomórfico, tiene la posibilidad de hallar sus modelos en la naturaleza. ¿Y por qué no en una hoja de acebo? Esta hoja tiene un color y un brillo significativos, curvaturas precisas, todo un lóbulo liso y en el otro algunas espinas cuyas variaciones sobre un mismo tema representan ejercicios de infinita sutileza. Ahora bien, los instrumentos de la música concreta permiten tal ejercicio: la melodía en forma de acebo» (pp.62-63).

del exterior. Por su lado el artefacto orgánico, en su afán por comprobar si los entornos de lo cotidiano eran o no aprehensibles en su complejidad, se convertía en la complejidad misma, tan «ruidosa» que se alejaba en el acto de esa cierta mudez que lo concreto ameritaba para revelar en cambio una vocación más contradictoria, quizá como la de un ensamble narrativo.<sup>37</sup>

Si ante el auge de una cultura de masas heterogénea, las formas cuasi-elementales del concretismo ensayadas durante casi tres décadas se diluían en los lenguajes discursivos que antes habían justamente rechazado, lo que junto a lo legítimo de esa heterogeneidad quedaba puesto en evidencia, era que lo extremo de la lógica utilizada en cada una de sus variantes habría sido la causa de su decadencia. Con lo extremadamente orgánico se había reaccionado a lo extremadamente estructural; con una estructura irracional «abierta» con partes figurativas desmenuzadas se había reaccionado a una estructura racional «cerrada» de partes abstractas íntegras; con lo vehemente se había reaccionado a lo inflexible; con el exceso de ruido al exceso de orden. Las obras de la categoría historiográfica del concretismo orgánico representaron exactamente aquello de lo que Bill había declarado antes su retirada: del neodadaísmo, del arte informal y de esa intromisión pasional que aún en Mondrian le producía cierta animosidad, refiriéndose Fahlström al concretismo que desarrollo justamente en esos términos; «la realidad concreta de mis ‘dameros’ —escribió— no pretende ningún tipo de oposición a la realidad en la que vivo, con sus potencialidades para la vida y la evolución. La mueca desesperada o vanidosa o incluso más, el nihilismo dadaísta puede ser fértil si se ven los resultados artísticos; y ése es el punto, no hallo razón para hablar de desesperación y negación porque no tengo sentimientos de alboroto o de condición excepcional porque así es la normalidad, un dadaísmo constructivo».

---

<sup>37</sup> En incursiones como la de John Cage en el *happening*, una forma de texto compuesto por agregación de acciones recíprocas que se constituía en narración. Cage, que «se vinculó a los puntos de partida del Concretismo plástico ya en 1938, se había vinculado al *happening*. [que] en sus palabras, venía a ser el arte de la participación, de la acción, a partir de unas propuestas que eran propiamente las que constituían el texto» (De Cózar).

## Hipótesis (para un concretismo actual)

1950

De que la versión orgánica del movimiento arremetiese intencionalmente contra la idea de una racionalidad estática como motor de lo concreto en el arte, poniendo en su lugar aquella otra de que la cosa concreta sería susceptible de evolucionar adaptándose a lo contingente, se derivaría, primero: que si esas dos versiones eran reaccionarias entre sí era porque constituían los extremos paradójicos de una misma intuición; segundo: que por lo tanto, sería esa intuición la que contendría una definición esencial y atemporal de lo que sería artísticamente «concreto» y, tercero: que en algún lugar entre esos extremos yacerían los fundamentos del artefacto apto para instalar hoy la idea de lo concreto sobre un suelo real. ¿Dónde y en qué tipo de cosa recaería ese consenso entre las ideas expresadas por esos extremos? Para dar una respuesta, habría que considerar las dos dimensiones que implica la propia pregunta: la metodológica o formal y la histórica o existencial. Formal o metodológicamente, ambos extremos coinciden en que la condición *sine qua non* del objeto concretista es la de ser un arreglo límite logrado entre unas partes; pero existencial o históricamente, aunque ambos coincidan en haber estado buscando un objeto apto para afrontar el paradigma de la modernidad, a sus resultados formales suscritos al instante de sus respectivas producciones los separa la coyuntura histórica de la década de los cincuenta que, con eventos cruciales como las secuelas del conflicto mundial, la guerra fría, el inicio de la carrera armamentista, el comienzo del trance irreversible hacia una sociedad global de consumo o el aparecer incipiente de las bases de la Unión Europea, entre otros, instala entre ellos el trecho insalvable entre un racionalismo ideal y un agnosticismo eufórico, entre un empirismo social y un idealismo especulativo. Así, mientras para un empírico racionalista social, como Tomás Maldonado,<sup>38</sup> tal como lo señalara en 1946 en el manifiesto que acompañó la primera exposición realizada en Buenos Aires de la «Asociación Arte Concreto Invención», creada por él junto a otros artistas: había que «reafirmar los valores del concretismo» —al prolongar como propósito inaplazable el «entender que la toma de posición frente a la representación de lo real implicaba una toma de posición frente a lo real mismo» (p.21), porque como desde «el 'blanco sobre blanco' de Malevich el espacio y el tiempo seguían representados sobre la tela, y también cosas menos cotidianas y

---

<sup>38</sup> Nacido en Buenos Aires en 1922, Maldonado egresó de la Escuela de Bellas Artes a fines de los cuarenta y se vinculó a las vanguardias en arte, arquitectura y diseño industrial. En 1951 fundó la Revista *Nueva visión*. En 1954 viajó a Alemania donde fue Profesor de la Hochschule für Gestaltung en Ulm y llegó a ser rector de la misma en 1964. Desde entonces fue profesor en las universidades de Princeton, Bologna y en el Politécnico de Milán, entre otros varios cargos docentes.

de naturaleza geométrica pero cosas al fin», había que eliminar de la pintura todo vestigio de espacio representacional y toda «figura sobre un fondo ilusoriamente exhibida que denotase representación» (p.42) para llevarla a una totalidad material «real»—, para un eufórico y especulativo Fahlström en cambio, lo único que quedaba «tras la guerra, era solo la eterna letanía alcohólica del fin del mundo: el sentimiento de que ya se había arribado a todos los extremos posibles restando, para la persona que rehusase remontarse a los mundos del vodka o la ambrosía, sólo analizar, analizar y analizar la miseria con todas sus implicaciones».

### **El artefacto eventual**

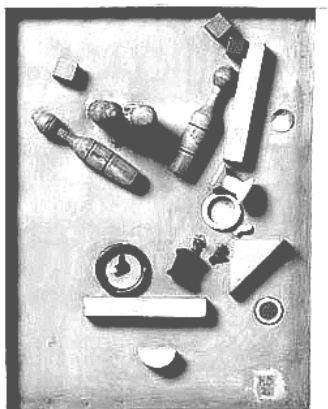
Precisados así tanto su coincidencia metodológica como los caracteres idealistas antagónicos de estos extremos, se puede entoces proceder a «ensamblar» teóricamente, siempre en virtud del arreglo límite entre unas partes y su estructura, los lineamientos del posible artefacto conciliador. En cuanto a sus partes, si la pureza y abstracción del rigor disciplinar determinaba usar partes reconocibles en su origen sólo por un observador adiestrado en la disciplina específica a la que el artefacto pertenecía, y el desmenuzamiento histórico del organicismo las entregaba a una mezcla deformadora en la que se hacía difícil reconocer ese origen, el artefacto conciliador debería estar hecho de partes ya constituidas tomadas de la generalidad del entorno cotidiano, del mundo real tridimensional como escenario de su recolección, que conserven cada una plenamente reconocible la identidad de su procedencia en el nuevo ensamblaje que su unión forme; partes que, si bien podrían ser nuevamente una línea, una palabra, un sonido, un color o una pieza tridimensional, para utilizarlas habría que considerar que, sacadas ahora de este nuevo escenario de lo real —en el que «línea» puede seguir siendo la «recta que no es turbada por ninguna relatividad» (p.61) como decía Bill, o la expresión de un filo, un límite, un margen o un empalme como sugería Fahlström, pero sin dejar de ser también un complejo ideograma que represente cosas como la diferencia entre el latido y la muerte en el cardiógrafo o el evento leve y la catástrofe en el sismógrafo, así como una «palara» seguir siendo idea monolítica cuya suma forme «eslóganes», como los de Gomringer, ininteligibles en realidad si se comparan hoy con los alcances «de un *woosh* de Nike o de un logo de Dell» (Beaulieu), pero sin dejar de ser también el grave comunicado de una multitud de voces e imágenes dando una respuesta al unísono y en diversas frecuencias— van a encarnar unidades complejas que al ocurrir al mismo tiempo y en el mismo plano se van a implicar entre sí de maneras insospechadas y que, por tanto, deberán ser ensambladas, no por el poder abstracto de un conocimiento disciplinar codificado ni por un «amasado» que cree arreglos espontáneos aleatorios supuestamente perceptibles desde la subjetividad, sino mediante la proposición de una estructura de relación que le pacte a cada parte un acomodo a partir de una relación lógica, ni desintegradora

ni fusionadora sino articuladora y funcional, con las demás; es decir, una estructura que, siendo una «simplicidad» lógica hecha de la combinación de unidades materiales significativas sacadas de una «complejidad» real, genere una «arquitectura», si se entiende ésta como un número limitado de componentes sacados del almacén del mundo tridimensional unidos siguiendo la lógica de una obviedad funcional, o quizá una suerte de «*collage* estructural», si se entiende *collage* como la recolección y aproximación por sí mismos de materiales reconocibles a los que se les preserva el carácter de «encontrados», y «estructural», en tanto que a cada uno se le encuentre en la composición que la suma de todos forme —como al engranaje en un motor, como a la nota en un acorde, como al actor en una coreografía— el *quid* de su potenciación mutua: el lugar estratégico propio e indefectible desde el cual contribuya al logro del sentido o la razón límite que propulse el funcionamiento del ensamblaje. Al aparecer tal artefacto entregando su apariencia a la mirada intuitiva, ésta, al poder enumerar, ya que conservaron cada una su identidad individual anterior o su carácter de cosa encontrada, las partes que forman su arreglo, junto con desensamblar visual o metalmente ese necesario utillaje, ni de más ni de menos partes dispuestas de la única forma posible para suscitar un sentido funcional, lo que recibirá visiblemente manifestado será la «concreción» del artefacto; es decir, la reviviscencia del proceso de su armado, del acto eventual de la recolección de sus materiales por la voluntad de un operador, no en torno a algún acuerdo social o cultural —no demostrando una utilidad extrapolable a otros ámbitos que lo podrían llamar a especializarse a modo de prototipo de producción disciplinar técnicamente regularizada— sino al encontrar en las propias presencias de esos materiales la sugerencia a construir lo que antes no existía, pero que una vez construido puede seguir siendo un «algo» cualquiera del mundo; al verse impulsado quizá a buscar las partes con las que materializar de modo puramente circunstancial, por esa única vez pero en un retorno a lo conocido, algún objeto ejemplar o arquetípico que viajaba en su memoria; una situación tan singular como evidente que, tras parecer inducir a la mirada a tomar una decisión sobre cómo realizar el uso del artefacto, inmediatamente le dará a comprobar la inutilidad de haberla tomado.



# Artefactos

## La arquitectura concreta del *collage*



*Merzbild 46*, Kurt Schwitters. 1921.



*Tricycle*, Jean Tinguely. 1950.

Desde su invención en los años veinte, el *collage*, ocupando algún lugar intermedio entre la pintura, la escultura y la literatura, siendo una cosa real y no su representación al borrar «la diferencia entre el dibujo de unos objetos y los objetos mismos», se constituyó en un artefacto artístico dado «en sí mismo» mucho antes de que apareciese en escena el concretismo. Cada uno de sus elementos poseía esa misma doble condición, de ser una cosa tomada literalmente de la realidad y, sin dejar de serlo, pasar a ser una de las partes en un nuevo ensamblaje. Piezas iniciales como los *collages* de Kurt Schwitters, que utilizaban todo tipo de material recolectado como «trozos de madera, hierro, recortes de lata, sobres, tapones, plumas de gallina o tickets de tranvía» (De Cózar), o como los *assemblages* de Jean Tinguely —*Tricycle* por ejemplo, formado por pedaleras de bicicleta unidas de un modo aparentemente aleatorio, aunque en número equivalente al nombre de la pieza— ciertamente pretendían, a partir de la recombinación de materiales del mundo, armar una realidad singular que abriese un nuevo lugar desde el cual poder contemplarlo en otras de sus dimensiones; pero no acusaban, ni era su intención hacerlo, la búsqueda de una «estructura» que alcanzase un límite o un cierre; eran narraciones subjetivas o arquitecturas simbólicas despojadas de función, que se armaban asumiendo una de entre infinitas otras combinaciones posibles, encarnado la escogida nada más que la detención del autor en un punto preciso de una labor de agregación que, con la añadidura de más partes, la eliminación de algunas o el cambio de posición de otras, podría haber continuado sin que se alterase radicalmente un

modo de agrupación cuya clave finalmente el autor se reservaba. Pero la otra intuición, de que el *collage* podría constituirse en una estructura límite en atención al número y relación mutua de sus partes en virtud del cumplimiento de una función, es decir, de que podría poseer un cierre conceptual con un sentido claramente perceptible dependiente de una precisa ordenación, también estuvo presente desde su aparición, llegando incluso a incidir en la propia Arquitectura, al sugerirse que ésta, que «tampoco contenía ninguna distinción entre su calidad como obra de arte y los elementos formales funcionales de los que se componía» (Collins, p.281), perfectamente podía ser pensada como un *collage* construido desde la suma y posición de un determinado número de partes en un «todo» dado a satisfacer una función utilitaria.

A mediados del siglo veinte, la música concreta, ese *collage* sonoro como lo denominaría Fahlstöröm en tanto estructuración de partes reconocibles en una nueva relación, participó de esa nueva intuición de verse concebida y construida como una «arquitectura»; «¿no habría a la postre —diría Pierre Schaeffer al precisar un método al iniciar su trabajo— un término medio (...) ni tan musical en su fórmula, ni tan antimusical en el hecho de que renuncie implícitamente a servirse de una nota, que consista en alinear una serie de objetos que guarden entre sí relaciones intrínsecas como los volúmenes de una arquitectura?» (p.30); porque los ruidos, esos «objetos» sonoros, en tanto material real encontrado debían, lejos de toda radicalidad, ensamblarse de un modo no muy diferente de lo que se entendía normalmente como música, en el sentido de apelar menos a recuerdos en la mente y más al cuerpo como órgano de captación y brote del espasmo psíquico, pero sí lo suficiente como para extender su capacidad de atracción más allá del lenguaje convencional y ser utilizados como forma objetiva de relación entre dos personas —en el peor de los casos antitéticas: la una propensa tal vez a discurrir existencialmente en Bach mientras la otra no— «que se sirvan de tales objetos para comunicar, según la hipótesis de un lenguaje, o para concordar en la misma confrontación» (p.49) en un lugar no más grande que el breve momento de la ejecución pero que, ensamblado a causa de un pensamiento anterior más acá de lo simbólico, pueda ser habitado por lo esencial, por lo que en rigor habría ocurrido para hacer vibrar por igual a esas dos personas aproximando sus disparidades.

La pintura concreta modernista también pretendió ser como un *collage* «arquitectónico». Decía en 1945 Tomás Maldonado que, si bien «no había que olvidar que una manzana gráficamente representada era una abstracción de una manzana real, apareciese en un cuadro de Chardin o en uno de Braque», mientras en el primero era absolutamente «imitativa», en el segundo, por predominar «el elemento inventivo» cubista, era más un elemento pictórico dado en sí mismo, lo que llevaba «a los cubistas a una mayor vecindad con lo concreto» (p.42). Un *collage* cubista que contuviese, por ejemplo, el trozo real de una silla dispuesto junto a las demás manchas de pintura, en la sección en la que el trozo real se encontrase pegado la superficie se acercaría a lo concreto, al no distinguirse en el

trozo ninguna forma de representación, sí, pero además porque dada esa realidad reconocible podría devolverse al lienzo un significado radicado exclusivamente en su cualidad funcional de soporte, despojándose así de cualquier ilusionismo; y esa, para Maldonado, era la condición que debía extenderse a toda la superficie de la pintura concreta para convertirla en «el campo sobre el cual jueguen las formas-color, en el muro arquitectónico con el cual configuren una entidad indisociable» (p.24). Más tarde, y persiguiendo ese mismo fin de consignar al «cuadro» sólo cosas reales y no representaciones, los concretistas asumieron que había que sacar de su ilusoria y persistente ambigüedad, de «su tradicional función de ‘organismo continente’» (p.44), al «fondo», y hacerlo valer como un componente más de la estructura visual de la pintura y, por tanto, como parte activa de su materialidad concreta; para ello comenzaron a quebrar la forma tradicional del cuadro con el recurso de un marco recortado dentro del cual el lienzo pretendiese dejar de ser un fondo; pero surgió el inconveniente de que «el espacio externo penetraba en el cuadro participando como un elemento estéticamente beligerante»; «luego repetimos —explicaba Maldonado— las experiencias de Nicholson y Dómela, materializando las propias figuras, pero nos sorprendimos buscando una solución tridimensional a un problema que era bidimensional». Optaron después por otorgarle más importancia al espacio penetrante que al cuadro mismo, y allí «llegamos —decía Maldonado— al descubrimiento máximo: a la separación en el espacio de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria», y con «el cuadro como organismo continente abolido», «después de tantos años de lucha, logramos lo concreto, y recién a partir de ese instante la composición no-representativa pudo ser una verdad —concluía» (p.47).



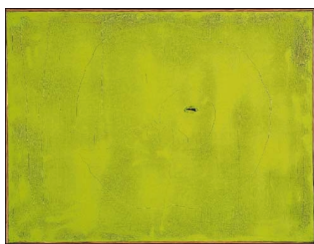
*Persistencia de un contorno Madi*, Rhod Rothfuss. 1946.



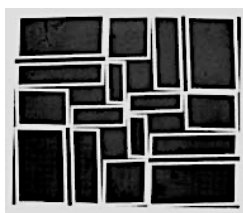
*Relief*, Raúl Lozza. 1945.

Esta «verdad» lograda sobrevivía, sin embargo, al mantener una raigambre materialista con la concepción, más bien empirista, de un fin social para el arte, por lo que, aunque significó cierta emancipación respecto a modelos previos, ¿dónde dejaba la idea misma de «cuadro» tal como persistía en la cultura?; ¿podía ésta así de fácilmente erradicarse? Ya para la década de los cincuenta, este modelo no iba a resistir el choque con movimientos revisionistas, ligados a ideales más especulativos, como el Neoconcretismo, movimiento básicamente Brasileño que pretendió «escapar al reduccionismo de aquella fase dogmática luchando contra la esterilización de los lenguajes geométricos» en favor de una adaptación

más local, apolítica, cautelosa en relación a su participación en la producción industrial y sobre todo, que «a través de la dramatización y la sensibilización» (Brito, p.58) colocase nuevamente las extraviadas cuestiones ontológicas en el centro de las teorizaciones. Para los neoconcretistas había que privilegiar el momento de creación de la obra por sobre su inserción social, había que habitar una marginalidad que coincidiese, bien «con una aproximación progresiva de algunos artistas a movimientos como el dadaísmo» (p.64), bien con especulaciones puramente filosóficas en torna a la forma, pues ya «no importaba qué ecuaciones matemáticas estuviesen en la raíz de una pintura de Vantongerloo —expresaban los neoconcretistas—, cuando sólo con su experiencia directa se nos entrega la significación de sus ritmos y de sus colores (...) y nos empieza a interesar, precisamente, por lo que hay en ella que trasciende esas aproximaciones exteriores: por el universo de significaciones existenciales que al mismo tiempo amalgama y revela»; en realidad Malevich —agregaban— ya «habría expresado dentro de su pintura geométrica esa misma insatisfacción y voluntad de trascendencia de lo racional y lo sensorial que de una manera incontenible se manifiesta hasta hoy» (Gullar). Los neoconcretistas incluyeron el volumen, borrando límites entre pintura y escultura cosificando definitivamente soporte y marco para incorporarlos a la estructura sensible de «cuadros» que, al eliminar toda predeterminación, afrontaban dos cosas: el nuevo ámbito inconsistente de lo concreto no ideológico, y la subsiguiente dilución de lo concreto mismo como categoría artística trascendente o indispensable en la cultura, iniciándose con ello búsquedas artísticas personales muy disímiles pero que trabajaban con el mismo impulso informal del *collage* arquitectónico ensamblado como unión de piezas o partes significativas tomadas material o conceptualmente de la realidad y reunidas en estructuras lógicas que daban a reconocer el origen individual de cada una. Lo que Lucio Fontana produciría, por ejemplo, al atravesar con tajos y agujeros una tela coloreada puesta en un bastidor, no era pintura ni escultura, sino una continuidad del espacio vivencial tridimensional en la materia del cuadro: un espacio de incidencia delante y detrás que también era parte de la obra.



*Conceto spaziale*, Lucio Fontana. 1957.



*Vermelho cortando o branco*, Helio Oiticica. 1958.



*B14 bólide caixa*, Helio Oiticica. 1964.



*Gran cadira*, Antoni Tàpies. Barniz sobre tela, 300 x 200 cm. 1989.

### «Gran silla». El collage estructural como arquitectura

Por aquellos iniciales años sesenta, Antoni Tàpies ya inquiría su propio método de trabajo preguntándole si es que acaso ¿no era «una reacción para salir de todos los informalismos anárquicos, y un intento por escapar de los excesos abstractos con un afán por algo más concreto?» (pp.51-52); porque para ese nuevo ámbito al que ingresaba su pintura «ya no tenía sentido hablar de figuración contra abstracción, pues la forma en la pintura ya no era figura, la forma era ahora la propia materia (...) que, en el cuadro, no era de ninguna manera sobreimpuesta sino que era forma absoluta de sí misma» (Valente, p.22). En *Gran silla*, un cuadro de 1989, el pintor catalán, con un dibujo no muy intelectualizado sino más bien irreflexivo e inquieto como el de quien traza una palabra o un ideograma que ya conoce, bosquejó el escorzo de una silla en barniz transparente sobre una tela cruda ajustada a un bastidor de madera de tres metros de altura. ¿Quería producir un eco en el observador que activase el recuerdo muscular de su cuerpo amoldándose a la última silla que había usado; presentar quizá su propia silla, o un mueble imaginario que resumiese a todas aquellas con las que habría convivido, o proponer un «tipo» a partir de todas las que alguna vez habría visto? No importaba; suscitar lecturas paralelas sin preponderancia de ninguna era lo que correspondía a esa materialidad visible constituida ahora en signo.<sup>39</sup> Dos

<sup>39</sup> Era el escorzo un texto, o una voz, porque «sabemos que un texto no consiste en una línea de palabras que liberan un único significado 'dogmático' sino en un espacio de muchas dimensiones en el que están armonizados y confrontados varios tipos de escritura, ninguna de las cuales es original; porque el texto —como decía Barthes— es un entramado de citas...» (1987, p.42). Ya había escrito hacía muchos años el pintor catalán que, en el cuadro, «(todo es posible!, porque todo ocurre en un campo infinitamente más grande que el que limita su medida o lo que hay materialmente en él; porque éste es únicamente un soporte que invita al contemplador a participar en el juego mucho más amplio de las mil y una visiones

objetos materiales corpóreos sacados literalmente del contexto del mundo real: la mancha de barniz transparente con forma de silla y el lienzo crudo tensado en un bastidor estándar, traído de una tienda de arte o quizá el taller de un carpintero, se habían trasladado indemnes, posándose la mancha sin ocultar la gruesa textura que pasaba tras de ella llena en sus intersticios tejidos por la fluidez inicial del barniz, a la unidad en el espacio real de una obra que, gracias a la invariabilidad de una materia no simbólica ni representacional que, sin ilusionismo ni sugerencia de espacio se presentaba como la misma cosa real y plenamente significativa que era antes de la unión, se instalaba como una «estructura» explicativa de que había allí lo necesario, ni más ni menos y dispuesto del modo más lógico, para hacer un sentido; que no era otro que la propia idea de que en el mundo aún existía esa categoría de objeto tridimensional denominada «cuadro» dentro de cuyo concepto tradicional el ensamblaje podía ocurrir, reduciéndose todo a la potencia de una forma concreta dada en un lugar vivido que podía conmutar entre el espacio real y el espacio pictórico.<sup>40</sup> Era además, esta incorporación del fondo o el soporte como parte integral o arquitectura de la pintura, el señalamiento de lo estéril e innecesario de la lejana búsqueda de la Asociación Arte Concreto Invención en el plano bidimensional, porque lo concreto era lo que ocurría más certeramente en lo tridimensional, en el remontarse la pintura al ámbito de lo escultórico o incluso lo arquitectónico.

### La parte invocada



---

y sentimientos (...) de nuestra esclavitud o de nuestra libertad, pudiendo el 'asunto' hallarse en el cuadro o estar únicamente en la cabeza del espectador» (p.48).

<sup>40</sup> Se preguntaba Ortega y Gasset: «¿es el cuadro un recordatorio de la imposibilidad de construir objetos absolutos o abstractos, o de la idea de que «el objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea?» (2000, p.436). Un cuadro —continuaba— es «la unidad entre unos trozos de pintura. Los trozos de pintura, mal que bien, podríamos sacarlos de la llamada realidad, copiándola, pero ¿y esa unidad de dónde viene? Pintar bien una cosa no será, según antes suponíamos, tan sencilla labor como copiarla: es preciso averiguar de antemano la fórmula de su relación con las demás...», «cada cosa concreta está constituida por una suma infinita de relaciones. Las ciencias proceden discursivamente, buscan una a una esas relaciones, y, por lo tanto, necesitarán un tiempo infinito para fijar todas ellas. De la tragedia de la ciencia nace el arte.(...) Y si llamamos al científico método de abstracción y generalización, llamaremos al del arte método de individualización y concretación» (1995, p.63).

En la obra *Taburete* de 1987, instalando en el espacio vivencial ya no la tridimensionalidad del objeto «cuadro», como en *Silla*, sino la del objeto «ensamblaje» o «escultura», Tàpies vuelve a trabajar tomando cosas diversas cabalmente significativas directamente de la realidad para unir las fungiendo como las partes de un nuevo artefacto en el que, siendo ellas mismas, contribuyan a producir un significado emergente radicado en la nueva interdependencia que proponen. Así, el artista procede a poner sobre un taburete lo que bien podría ser el trozo de una escultura: una mano gesticulante, y a trazar en pintura sobre el taburete un signo gráfico, parecido a una T o a una X, que de algún modo establezca la relación. Ahora bien, atendiendo a la descripción de la obra, ésta está catalogada como «pintura sobre bronce», dando cuenta de que forma parte de la serie de «esculturas» creadas por el artista a finales de los ochenta, los «bronces intervenidos», en las cuales fundía en metal objetos cotidianos humildes, como el taburete, para dotarlos de una presencia más sólida y permanente en la sala del museo, pero sin que, al mismo tiempo, dejaran de ser el objeto real que habría originado el vaciado.

En el ámbito de lo utilitario, vi una vez aparecer de modo hechizo —remedando a la versión industrial prediseñada técnicamente que tendría varios taburetes con asas suspendidos de un artilugio tubular estrellado calibrado para ser repetido en infinitos parques y plazas—, un juego infantil que posicionaba soldadas, un tanto ingenua y forzadamente, equidistantes concéntricas al eje de una plataforma circular giratoria, pintadas cada una de distinto color, tres sillas que parecían haber sido traídas desde una ubicación anterior en la que funcionaban como tales, a la que bien podrían ser devueltas. Ahora bien, en un análisis más cercano, las sillas no eran traslados reales, ni tampoco la representación de sillas existentes; eran la construcción del concepto o la idea de una silla.

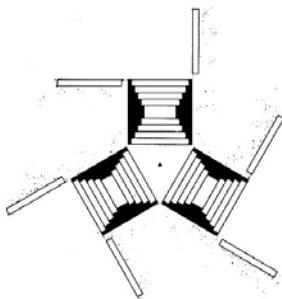


Ni el taburete de Tàpies ni las sillas de la rueda eran cosas que hubieran sido tomadas directamente de lo cotidiano, no había para ellas un contexto físico radicado en la vida material que les hubiese dado origen; y entoces, al ser la obra menos el traslado indemne de algo desde la realidad y más una suma de partes especialmente diseñadas, ¿dejaba de ser única, individual o concreta? Diríamos que no, porque no eran aquellas unas partes creadas de la nada o que estuviesen por primera vez pasando a existir en el mundo, por el contrario, a cada ensamblaje se trasladaba la construcción de una representación fiel del alma de una cosa real, se replicaba en el bronce todas las vetas y marcas de uso del taburete real, y se reunía en el aparato lúdico unas sillas desde su condición arquetipal tal cual ésta ya yacía plenamente vivenciada en la cultura.

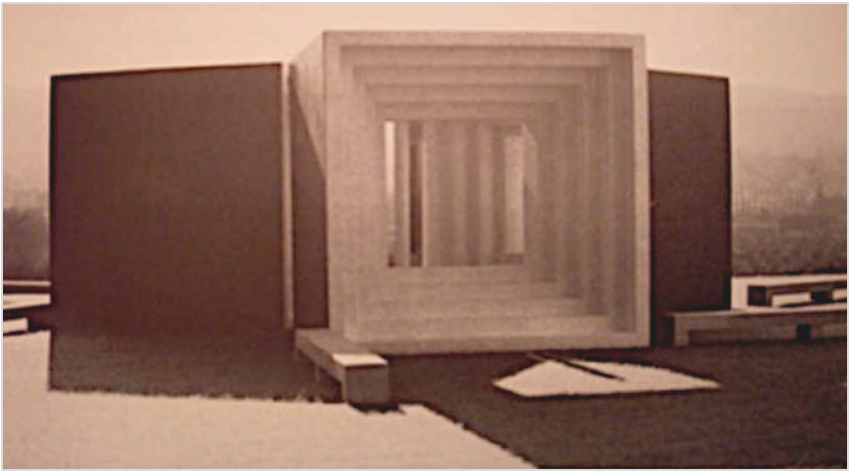
Entregar —como las frutas y objetos inertes en una naturaleza muerta, como los acordes y patrones ritmicos en un himno consolidado— significativamente constituidas las partes tras ser extraídas del contexto más bien conceptual de la propia realidad mediante el instrumento mediador de la abstracción, las hace sin duda encarnarse de modo real y como cargadas de vivencias en el nuevo ensamblaje, y las deja listas para suscitar esa percepción predominante de haber sido cosas simplemente trasladadas. Y parece ser esta la forma de hacer un collage estructural, una arquitectura concreta cuando ya no se trata de un poema, una pintura, una escultura o un ensamblaje, sino de algo más complejo y que exige un mandato racional de uso, como el edificio.

### **Monumentos y pabellones**

Los primeros ensayos de escultura pública de Max Bill «tenían un carácter fundamentalmente arquitectónico», con partes que recreaban condiciones de habitabilidad bajo el único recurso posible: recordar lo conocido. En lo que podría parecer contradictorio con los supuestos del arte concreto defendido por Bill, estas estructuras simbolizaban algo, señalando el propio Bill que debían considerarse como «cierto tipo de arquitectura, como edificios en los que se entraba, e incluso como antiguos 'recintos de templos'» (Von Moos, pp.29-30).



*Monumento al preso político desconocido (Planta), Max Bill. Lonndres 1952.*



El Monumento al preso político desconocido proyectado en 1952, formado por tres cajas cúbicas y una columna central de acero pulido, fue descrito por su autor de la siguiente manera: «los cubos son de granito oscuro en la cara externa, dándoles un aspecto sombrío hacia el exterior; internamente son de mármol blanco, lo que significa que el interior del espacio formado por los cubos es más ligero que la impresión que se tiene desde el exterior; el espacio, la escultura en sí, no está afuera sino dentro; el espacio se forma en el escalonado interno de los cubos; los cubos están conformados de tal manera que sin importar sobre cual de los cuatro lados cerrados se apoyen, siguen siendo iguales; en lugar de formar una escalera dentro del cubo en sentido normal, se crea un espacio plástico cóncavo que al mismo tiempo puede ser usado como escaleras» (Bill & Wood, 1974, p.103). Esta estructura, que en términos geométricos se explica por sí misma dado el esquematismo abstracto irrefutable del dibujo de su planta coincidente con el de una pintura concreta, y que en términos espaciales su modelo a pequeña escala alude a una escultura concreta sin función de habitabilidad, al interactuar con el espacio vivencial de lo cotidiano, al cuidar su proporción respecto a la escala humana, se obliga a hacerse figurativa comenzando por las dimensiones de los umbrales en el interior de los cubos, tan poco diferentes a una puerta convencional y tan cargados del significado de ésta que, en virtud de ellos, se otorga las dimensiones al resto de las partes. El monumento logra representar — como decía Bill— «la honestidad y la lealtad a la conciencia del libre albedrío como responsabilidad propia sobre la forma en que es asumido» (p.102), con la columna central simbolizando la entereza humana que involucra la toma de alguna decisión, y los cubos, el conflicto según el cual solo podría ser abordada desde el interior; un ascenso tortuoso y enigmático que sería recompensado por un amplio centro de múltiples direcciones. Tres cubos, distinto al hermetismo o

dualidad que proporcionarían uno o dos, constituye entonces una serie, que de algún modo simboliza la libertad de elección para un visitante que «asciende, desciende, encuentra su imagen especular, delibera, escoge una salida, asciende de nuevo y sale al exterior» (pp.104-105). La asignación se esa o cualquier otra interpretación simbólica, se produce en realidad por la percepción real de una posibilidad de uso en este artefacto formado por cajas, puertas y escaleras conceptualmente tomadas y ensambladas a modo de estructura lógica límite que permite una situación efectiva de ocupación de espacio y elección de alternativas.



El Pabellón de Venezuela para la Expo Montreal de 1967 proyectado por Carlos Raúl Villanueva, está formado por la unión de tres cubos instalados sobre un pedestal con rampas de hormigón. El esquema evolucionó desde el dibujo lineal de un gran cubo, a otro en el que se añadían dos mas pequeños, hasta el diseño final, dibujado por Villanueva en una servilleta y que consistía en tres cubos alternados de idéntico tamaño. La estructura lógica que los une es clara; se establece una relación cerrada por simple proximidad, como la que establecerían unos «bloques de construcción infantiles» (Villanueva, Pintó, p.138), la única posible por lo demás, para tres componentes así de parejos, donde ninguno debe asumir el rol de ser principio o fin de la serie porque depende de cómo el usuario pacte su recorrido. En una lectura informal el artefacto luce plenamente concreto: son simplemente cajas de trece metros envueltas llamativamente como si de obsequios se tratase; cajas de sorpresa. En una lectura más formal, cada cubo es un objeto sacado de la tradición plástico-abstracta moderna, cubos herméticos y

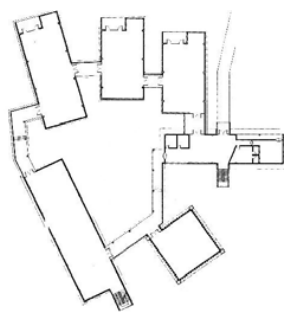
altamente estetizados que según Philip Johnson provienen «del arte minimalista pleno de lúdicas y vivaces cualidades que permeaba en el trabajo de Villanueva, y según Juan Pedro Posani, de un «viejo boceto de Le Corbusier que éste usaba para definir la escala y sus valores: una caja cúbica con algunas manchas representando a la gente» (p.138). Son sin más, esos cubos abstractos ideales que representarían el espacio en cualquier escala.



Max Bill: Escultura pabellón en la *Bahnhofstrasse*, Zúrich. 1979. *Lart furkart 94*. Suiza.1994.

Otra obra de Bill, la escultura pabellón en la Bahnhofstrasse de Zúrich, de 1979, participa del mismo proceder: «en un hueco dentro de la trama urbana —una especie de placita— se despliega un sistema de 59 prismas de granito de idénticas dimensiones, creando un ámbito de una forma claramente estructurada que es simultáneamente de pequeña escala y monumental. El carácter público se consigue de dos maneras, en primer lugar a través de la lógica racional de la geometría de esta disposición simétrica de los bloques, que en parte forman meandros y en parte están agrupados de manera que dan lugar a una especie de puertas, y en segundo lugar mediante el explícito carácter arquitectónico de la pieza, puesto que las dimensiones de las partes invitan a su uso —la anchura de las través se corresponde con la altura de un asiento— y su materialidad junto a su ensamblaje, evoca directamente la idea de ‘casa’ o ‘puerta’» (Bill & Wood, 1974, p.105). Una placita, meandros, asientos, casa, cajones habitables, puertas, ventanas, escaleras, columna, anfiteatro, recinto o templo, son todas partes tomadas conceptualmente de la realidad y que se ensamblan allí en base a una estructura material lógica. Los valores simbólicos, tanto los señalados por Bill como los que otra persona pueda asignar a los monumentos, serían así derivaciones de estructuras que buscarían su referencias en arquetipos. En 1994, en la cumbre del Furka en los Alpes Suizos, Bill colocó cuatro prismas de granito de proporciones 5:1:1 tumbados en el suelo y enfrentados unos a otros formando un cuadrado. La altura de cada uno era de 45 cm. Eran las aristas de un cuadrado concretista, y eran los asientos de un pequeño recinto o plazoleta.

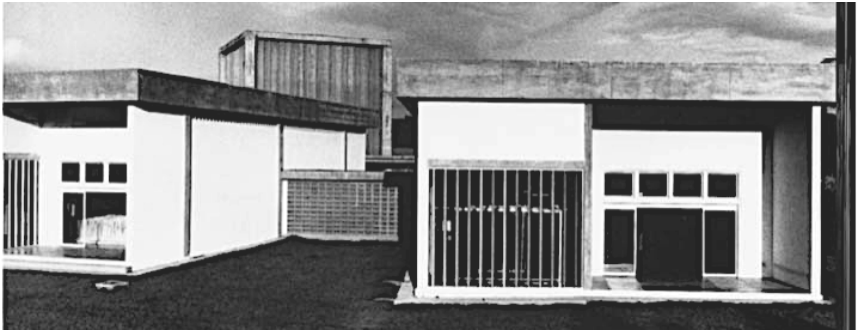
### Juguetes analógicos



El Museo Jesús Soto, proyectado en 1970 para Ciudad Bolívar, fue el último trabajo realizado por Villanueva. Como en uno de los primeros esquemas conceptuales del pabellón de Montreal, es el ensamblaje de cinco volúmenes ortogonales menores —un edificio de administración y cuatro salas de exposición de un piso con logias externas— subordinados a la presencia de un uno cúbico y jerárquico, acento de un arreglo que libera un área central irregular producto de

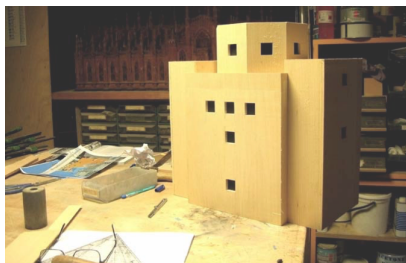
disponer de un modo un tanto eventual pero concéntrico y cohesivo los pequeños edificios de tamaños y formas disímiles mecanizando sus relaciones mediante un anillo continuo de pasillos que virtualmente los traspasa, excepto al cubo jerárquico, que dado su valor emblemático, constructivista o abstracto, escultórico como un Soto, como en Montreal, o en Bill, se presenta no apto para ser funcional o utilitariamente perforado, y es abordado tangencialmente. Cada uno de los cinco volúmenes menores plenamente figurativos, es un trozo de edificio, o un pequeño y completo edificio «Villanueva» descontextualizado, recolectado y literalmente trasladado al ensamblaje conservando en la nueva reunión su pulso vital; cada uno incorpora resonancias y acotaciones de proyectos previos que compendian las investigaciones del arquitecto sobre la arquitectura moderna tropical; cada uno se presenta acabado en hormigón visto, con estructura porticada expuesta, parasoles, elementos prefabricados, bloques perforados y ventanas lineales horizontales; cada uno contiene «la transparencia y fluidez espacial de sotavento, la adaptación climática de la escuela de ingeniería petrolera de Maracaibo» (Villanueva, Pintó, p.142) o el aspecto de cualquiera de esas pequeñas estructuras que forman apéndices funcionales y que aparecen por doquier en los intersticios y jardines de la Ciudad Universitaria de Caracas. El museo Soto, es así una colección de partes reconocibles reinterpretadas, rehechas, que si bien fueron recolectadas del mundo real plenamente constituidas, pertenecen de cierto modo a esa ciudad ideal, propuesta por la modernidad, que nunca llegó a existir materialmente más que en fragmentos aislados que a la larga se conservarían solo como emotivos monumentos a lo que no pudo ser; lo que no impide que tanto literal como conceptualmente, esas partes puedan ser reunidas lógicamente en una nueva estructura significativa que, dada la geometría propuesta para su reunión, pero también esa referencialidad a un origen que narra la labor de su traslado al nuevo ensamblaje, cualquiera podría entender.





Los edificios individuales que proyectó el arquitecto italiano Aldo Rossi, se basaban en una idea de arquitectura de recolección y ensamblaje de partes reconocibles; en sus palabras, era edificios que «no se plantean como un volumen, como un cuerpo plástico al que se le adscribe un uso; su arquitectura está construida con elementos que se reconocen primarios e inteligibles, dando así lugar al hecho arquitectónico individualizable, concreto, que se presenta como el hecho de construir con aquellos elementos conocidos una realidad distinta cuyo sentido y significado sea accesible, se entienda» (Moneo. En: Ferlenga, p.50). Estaban hechos a partir de un número restringido de elementos figurativos que, rechazando cualquier articulación compleja o compenetración, simplemente se ordenaban apoyándose unos en los otros siguiendo una sucesión rectilínea simple sobre un eje mecánico desde el cual el lector podía hacer visual o mentalmente el movimiento inverso de volver a separarlos. Pero no se trataba de un ensamblaje de fragmentos cualesquiera hallados ingenuamente, eran partes, piezas y fragmentos considerados esenciales, «referidos sólo a su propia naturaleza como elementos arquitectónicos, de geometrías que no eran científicas o técnicas sino esencialmente arquitectónicas»; aquellos elementos «primarios e irreductibles ulteriormente» como columna cilíndrica, pilar prismático, machón delgado, muro macizo, escalera exterior, viga de sección triangular, cubierta plana, cupular o con forma de cono y recorte arquetípico de puerta o ventana, «eran *piezas*, que si no existiese el peligro de levantar la polvareda lingüístico estructuralista podría avanzarse a comparar con fonemas»; y aquellos «más complejos o compuestos, que en algún caso podían coincidir con arquitecturas enteras», como un pórtico o el monumento fuente, «eran *partes*» (Bonfanti, p.22). Eran las partes efectivas sacadas de una ciudad ideal, imaginada por Rossi —o análoga—, que «vacuada del contenido social específico de alguna época particular y apta para hablar simplemente de su propia condición formal» (Vidler. En: Nesbitt, p.261), se encontraba completa y lista para ser descompuesta en partes para recomponer con ellas, cada vez y en un nuevo contexto, un determinado edificio que, una vez construido, se debía convertir en un referente de esa ciudad cuyo pensamiento

análogo, citando Rossi a Jung, era «sentido pese a irreal, imaginado pese a silente; no discursivo sino meditativo sobre temas del pasado en un monólogo interior, arcaico y que era prácticamente inexpresable en palabras» (Rossi. En: Nesbit, p.349).<sup>41</sup> Son entonces estos edificios hechos de piezas y partes intercambiables tomadas de un muestrario ¿máquinas, juguetes, escenografías o monumentos que puedan asumirse como eventuales, individuales o concretos? Al tener cada parte o pieza en ellos que responder a un guión, al poseer un deber conceptual o propiedad que compartir con las demás de la que no podría prescindir o sustraerse, se pensaría que no. Pero, tomando en cuenta la imposibilidad de cumplimiento de la empresa del arquitecto italiano de dotar a la ciudad de una arquitectura que se imagina a sí misma; quedando el suyo finalmente como un método de proyectación de edificios singulares, que vistos en sentido pragmático por el lector ajeno a la teoría, desprovistos de su gravedad conceptual e inactivándose la idea de la ciudad análoga a la que de otro modo pertenecerían, surge la interesante conjetura de un Rossi «coleccionista»,<sup>42</sup> un «operador» de elementos, que hace lucir al edificio en cambio como un curioso artefacto que cuenta sólo con el peso significativo de sus partes; formas y objetos que no se han reconfigurado, «incluso que no han sido escogidos sino encontrados» (Narpozzi. En: Bonfanti, p.26), y que navegan en autonomía exhibiendo su peculiaridad, tal como sucede en el caso literal del edificio flotante para el Teatro del mundo.



Aldo Rossi: *Fuente monumental*. Segrate. 1965. *Teatro del mundo*. Venecia. 1979.

<sup>41</sup> Es una arquitectura cuya «ontología niega toda utopía social y definición progresista positivista de ciudad de los últimos doscientos años; una arquitectura que no es más un reino que tenga que unirse a una hipotética 'sociedad' para ser concebida y entendida; que no escribirá la historia en el sentido de particularizar una específica condición social en un específico tiempo o lugar, porque en ella la necesidad de hablar de función, de costumbres sociales, de lo que sea que esté más allá de la naturaleza de la arquitectura en sí, es removido» (pp.261-262); una ciudad en la que no existe un artefacto singular eventual, radicalmente diferente, porque cualquier individuación sería borrada por la eficiencia del propio concepto análogo del que todo edificio dependería.

<sup>42</sup> Para Marino Narpozzi: «el coleccionista, en efecto, arranca las cosas del tiempo histórico y aislándolas del contexto al que pertenecían, las eleva fuera del tiempo. Por otra parte, justamente la mirada fija y llena de estupor que se renueva a cada contacto, la forma de las cosas, prescindiendo de las causas contingentes por las que se constituyeron, las libera, además de la servidumbre del tiempo también de su utilización unívoca, dejándolas siempre disponibles para ser reinterpretadas, en una libertad inimaginable en el acto de su formación» (En: Ferlenga, p.171).

## Esbozo de edificio concreto

Eisenman presentó al edificio hecho desde sistemas infraestructurales como carente de individualidad, y lo hizo para defender el trabajo directo con la forma arquitectónica, lugar desde la cual igualmente podían surgir formas-edificio proclives a digerir las fuerzas de la contemporaneidad. Se necesitaba un asidero de conciencia sobre el valor potencial de los edificios como formas singulares de determinación arquitectónica, de individuación o de concreción, y entonces enunció Eisenman un axioma que resumía esta posición: estudiar la arquitectura equivalía a abrir áreas particulares de sondeo de la forma; él lo realizó en el perímetro de la propiedad sensible de la «dislocación», y podía también hacerse demarcando otro sinfín de propiedades; o estudiando, en ausencia de propiedades, la «concreción» como única determinación de la forma. A un edificio en el que surja su individualidad o emerja su concreción, se podía llegar, bien mediante un acercamiento a la esencia de la disciplina, en cuyo caso los edificios de Eisenman y muchos otros podrían ser considerados individuales, o bien por medio del acercamiento del edificio a la codición de concreción en sí misma, en cuyo caso esas obras, y muchas otras, ya no podían serlo. Similitudes surgieron entre lo que se intuía podía ser un edificio concreto y lo que había expresado una vez Aldo Rossi al destacar la importancia del «dimensionado» de una mesa o una casa: «no para satisfacer una función determinada sino para admitir muchas». Así, desligado de medios externos, sin función que prevalezca —ni siquiera la función de autor—, aparecía un esbozo de edificio concreto. Luego, la pesquisa sobre el uso ambiguo del concepto en el arte, dio a concluir que no era en lo puramente estructural ni en lo puramente orgánico, sino en lo «estructural orgánico» donde era posible pensar nuevamente artefactos concretos; unos que supusieran actos básicos de agrupación de elementos que, sin importar la índole del ensamble que constituyesen, tendrían que ser sustraídos directamente del mismo entorno altamente culturizado en el que irían finalmente a instalarse, que no era otro que el de lo cotidiano; de allí se extraerían para armar con ellos una suerte de *collage* estructural, un ensamblaje que podía realizarse únicamente en el espacio real tridimensional; espacio que, dando paso a tantas voces vehementes que afirmaron que la arquitectura empezaba con dos ladrillos, una silla y un vaso, un árbol, o un gesto corporal, era netamente arquitectónico. Tal como en el concretismo, el edificio concreto debe así comenzar con la puesta entre paréntesis de «edificio» tal como es entendido convencionalmente, para pasar a evaluar unas partes sueltas, arquitectónicas o no, que constituyan por ellas mismas una arquitectura al resolver un problema singular de ocupación del espacio. La hipótesis de un *collage* estructural prevalece, y una gran variedad de partes parecen calificar: una caja —o la idea de caja a escala mayor—, un tabique, una tela tensada, un andamio, una almena, un dintel, un trozo de edificio, una grúa, el casco de una nave, un árbol, la propia viga-puente de sección triangular, una palabra, un sonido, pedazos de mecanismos, partes de estructuras, etc. Partes

significativas que «en» el ensamble evidencien el porqué de su agrupación entendiéndola como posibilidad de uso; un edificio de lógica simple cuyos elementos, que pueden ser de cualquier índole —siempre que generen espacio apto—, exhibirán un realismo intencionado que los abrirá a la subjetividad de quien los use, porque serán partes que, descontextualizadas y reensambladas junto a otras, mantendrán su significado activo en cualquier contexto. Este edificio logrará una identidad individual que no se podrá asociar a régimen ni a función estricta alguna, porque se tratará en definitiva de un artefacto individual en tanto que es eventual.



## Conclusión

Al escuchar una pieza de música concreta hecha en la actualidad, a semejanza de las que Schaeffer componía, pero con técnicas que incrementan la calidad y las posibilidades, el sentimiento, como antes, es el de extrañeza o curiosidad. Quien conozca la historia de estos artefactos artísticos sentirá un cariño especial, pero no estará habilitado para experimentarlos a partir de una operación realmente concreta; serán objetos curiosos que de vez en cuando será grato escuchar pero cuyo disfrute no se equiparará al deleite que produce la música «normal». Con la pintura sucede lo propio; el ir a museos o galerías a contemplar pinturas abstractas o concretas es un acto poco frecuente, es más común colgar reproducciones u originales de estas obras en un muro porque combinan con los muebles, más que por un acto de contemplación «espiritual» de las mismas. Esos ruidos o esas manchas son comprensibles, pero no son experiencias trascendentes, tal vez porque la contemplación no forma parte de las grandes experiencias en la civilización occidental.

Pero con el edificio, el asunto de la concreción se transforma en algo del todo sugerente e inexplorado. No es sólo que el factor del uso justifique estructural y funcionalmente el modo formal de lo concreto; un ensamble tridimensional, y más si sus partes son familiares, va a ser de por sí impresionante; no se tratará de un cuadro o de una escultura ante los cuales se reaccionaría convencionalmente; más aún, se abrirá incluso la posibilidad a que ni siquiera deba ser catalogado como formalmente «arquitectónico». Este ensamble será algo más; se presentará de repente atravesado en el espacio de lo cotidiano, y en él lo concreto podrá ser de nuevo apreciado como cualidad posible de las cosas. Si nuestra percepción de los objetos construidos no comienza con la demarcación de sus campos disciplinares, se puede aceptar que sean evaluados por cualidades como opacidad, intrincación, desproporción, exuberancia, ductilidad, abstracción, o también concreción. Mientras más, y más diversas sean esas cualidades de las cosas, en mayor medida recobrarán su misterio, transformándose en experiencias y demostrándose que la materia concreta es por sí misma inteligente y emite información útil constantemente. Tal trabajo a contra corriente es importante por eso, porque evidencia la potencia vital de la propia corriente; porque promueve lugares desde los que, como formas divergentes, se puede evaluar formas predominantes que muchas veces comienzan a transformarse en opresivas, aunque por efecto de la costumbre apenas se note. También es cierto que lo concreto, como categoría absoluta, en realidad no existe, porque no podemos estar seguros de cómo es el mundo real; porque lo que vemos es pura subjetividad, comenzando por los propios colores; de modo que toda construcción concreta será, desde este punto de vista y en rigor, una construcción

subjetiva, por lo que si logra confrontar a varias personas ante su presencia, sea en forma de edificio u otra, el logro se habrá establecido, no en el terreno del arte, sino de la «relación», de la comunicación.

# Bibliografía

## Libros

- Argan, G. C. (1955). *Progetto e Destino*. Milán: Il Saggiatore.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Piados.
- Barthes, R. (1993). *Writing Degree Zero*. New York: The Noonday Press.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Best, O. (1991). *Diccionario de conceptos literarios*. Frankfurt: Fischer-Verlag.
- Bill, M. & Wood, J. (1974). *Max Bill*. New York: The Buffalo Fine Arts Academy-Albright Knox Art Gallery.
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo. Vértice e ruptura a do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Collins, P. (1970). *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: G.G.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Fahlström, Ö. (1982). *Öyvind Fahlström*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Ferlenga, A. (Ed.) (1992). *Aldo Rossi*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ferrater Mora, J. (1999). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Ito, T. (2000). *Escritos*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos.
- Kahler, E. (1972). *La desintegración de la forma en las artes*, México: Siglo XXI.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Lucie Smith, E. (1999). *Lives of the Great 20th Century Artists*. London: Thames and Hudson.
- Maldonado, T. (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Matamoros, B. (1981). *Guillaume Apollinaire. Recapitulación de las vanguardias*. Cuadernos Hispanoamericanos.
- Neruda, P. (2003). *Oda al piano*. En: *Navegaciones y regresos*. Buenos Aires: Sudamericana S. A.
- Nesbit, K. (Ed.). (1996). *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural.
- Norberg-Schulz, C. (1989). *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: G.G.
- Ortega y Gasset, J. (1995). *El sentimiento estético de la vida (Antología)*. Barcelona: Tecnos.
- Ortega y Gasset, J. (2000). *José Ortega y Gasset, Obras selectas*. Madrid: Espasa Calpe S. A.
- Patetta, L. (1997). *Historia de la arquitectura (Antología)*. Madrid: Celeste.
- Piaget, J., Inhelder, B. (1956). *The Child's Conception of Space*. Londres.

- Pignatari, D. (1983). *Semiótica del arte y de la arquitectura*. (1a.ed.). Barcelona: G.G.
- Quetglas, J. (1999). *Pasado a limpio II*. Demarcació de Girona. Col.legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Quetglas, J. (2001). *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar.
- Rossi, A. (1984). *Autobiografía científica*. Barcelona: G.G.
- Roth, L. M. (1999). *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado*. Barcelona: G. G.
- Rowe, C. (1978). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: G.G.
- Solà-Morales, I. (1998). *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: G.G.
- Schaeffer, P. (1959). *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schildt, G. (2000). *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid: El croquis Editorial.
- Scully, V. (1992). *La ideología en la forma*. En: Ferlenga, A. Aldo Rossi. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Tàpies, A. Valente, J. (2004). *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
- Verdone, M. (1971). *Qué es verdaderamente el Futurismo*. Madrid: Doncel.
- Villanueva, P. Pintó M. (2000). *Carlos Raúl Villanueva*. New York: Princeton Architectural Press.
- Wigley, M. (1993) *The Architecture of Deconstruction, Derrida's Haunt*. Cambridge: The MIT Press.

### Artículos en revistas

- Bill, M. (2004). *El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo. 1949*. En: 2G, *Max Bill. Arquitecto*.
- Crispiani, A. (2001). *Un mundo continuo*. En: ARQ, *Diseño en Chile* (49). Santiago de Chile.
- Eisenman, P. (1995). *El zeitgeist y el problema de la inmanencia*. En: A&V Monografías, *Peter Eisenman* (53). Madrid.
- Eisenman, P. (2001). *Tensión disciplinar: territorios mutantes* En: A&V Monografías, *Pragmatismo y paisaje* (91). Madrid.
- Fernández, R. (1988). *Carne, cuerpo, territorio. Notas para el uso proyectual de la estética de Deleuze-Guattari*. En: Astrágalo, *La parábola de la ciudad destruida* (8). Madrid.
- Foster, K. (1995). *Eisenman en despliegue*. En: A&V Monografías, *Peter Eisenman* (53). Madrid.
- François, A. (2005). *Ciudades con velocidad y movilidad múltiples: un desafío para arquitectos, urbanistas y políticos*. En ARQ, *Arquitectura de*

- infraestructura* (60). Santiago de Chile.
- Moneo, R. (1995). *Entre opuestos*. En: A&V Monografías, *Peter Eisenman* (53).Madrid.
- Niño Araque. (1999). *Boomerang*. En: *El Nacional*. Abril 1999, Caracas.
- Von Moos, S. (2004). *Max Bill. A la búsqueda de la cabaña primitiva*. En: 2G, *Max Bill. Arquitecto*.

### Artículos en línea

- Beaulieu, D. (2005). *An afterword after words: notes toward a concrete poetry*. Consulta: 10 11 05. En: Ubuweb <[http://www.ubu.com/papers/beaulieu\\_concrete\\_commentary.pdf](http://www.ubu.com/papers/beaulieu_concrete_commentary.pdf)>.
- Bense, M. (1965). *Concrete poetry*, Ubuweb. Consulta: 10 11 05. En: <<http://www.ubu.com/papers/bense01.html>>.
- Bessa, A. (1997). *Architecture Versus Sound in Concrete Poetry*, Ubuweb. Consulta: 10 11 05. En: <<http://www.ubu.com/papers/besa.html>>
- De Cózar, R. (1991). *Poesía visual y otras formas literarias desde el s. IV a.c. hasta el s. XX*, Sevilla: El Carro de Nieve. Consulta: 10 01 06. En: <[http://boek861.com/lib\\_cozar/p3\\_c2.html](http://boek861.com/lib_cozar/p3_c2.html)>
- Dencker, K. (2000). *From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future*, Kaldron On Line. Consulta: 16 10 05. En: <<http://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.html>>
- Gomringer, E. (1954). *From line to constellation .Concrete poetry: a world view*. Indiana University Press. Ubuweb. Consulta: 10 11 05. En: <<http://www.ubu.com/papers/gomringer01.html>>
- Gullar, F. (2002). *Manifiesto neoconcreto (1959)*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil. En: [coleccioncisneros.org](http://www.coleccioncisneros.org). Consulta: 20 05 06. En: <[http://www.coleccioncisneros.org/st\\_writ.asp?IDLLanguage=2&ID=10&Type=2](http://www.coleccioncisneros.org/st_writ.asp?IDLLanguage=2&ID=10&Type=2)>
- Fahlström, Ö. (1955). *Manifiesto for Concrete Poetry*, ubuweb. Consulta: 19 05 06. En: <<http://www.ubu.com/papers/fahlstrom01.html>>.
- Olsson, J. (2000). *Links and Lines: Some Notes on the Poetry of Öyvind Fahlström*. [fahlstrom.com](http://www.fahlstrom.com). Consulta: 24 02 06. En: <[http://www.fahlstrom.com/05\\_poetry\\_05\\_jesper.asp?id=5&subid=3](http://www.fahlstrom.com/05_poetry_05_jesper.asp?id=5&subid=3)>
- Vihâra, C. (2001). *Premature ejaculation*. [laylah.net](http://laylah.net). nº8. Consulta: 20 03 06. En: <<http://www.eurielec.etsit.upm.es/~zenzei/index.php>>

