

ACCA

015

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA
analysis and contemporary communication of architecture

RU Books+dEGA departamento de EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA · Universidad de Sevilla

Editores

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Sevilla
<http://departamento.us.es/dega/>
Avd. Reina Mercedes 2, 41012 - Sevilla

RU BOOKS (Recolectores Urbanos)
<http://www.recolectoresurbanos.com/>
Plaza Ruiz Valle, 29018 - Málaga

Director dEGA - Director ACCA

José Joaquín Parra Bañón

Redacción ACCA

Antonio Ampliato Briones
José María Gentil Baldrich
Francisco Granero Martín
Francisco Pinto Puerto

Impresión

Ulzama

ISBN

978-84-944786-0-4

Depósito Legal

MA 138-2016

© dEGA y RU Books, 2016

© De los textos, sus autores, 2015

© De las imágenes, sus autores

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada, ni transmitida, ni almacenada en ninguna forma ni por ningún medio sin la autorización previa y por escrito de la dirección editorial y los titulares del copyright. En este volumen con trabajos de investigación universitaria, aunque en cada caso se indica la procedencia de las imágenes, se pueden haber utilizado algunas de las que los autores de los textos pudieran no haber podido identificar a la propiedad de los derechos, o bien han entendido que las imágenes eran de libre uso. En caso de identificar alguna imagen como propia, la propiedad de los derechos puede ponerse en contacto con los editores con el fin de corregir los que se detectaran errores en ediciones posteriores.

Los trabajos de investigación originales que componen este número de ACCA han sido seleccionados tras convocatoria pública y sometidos posteriormente a un proceso de revisión y evaluación por dos expertos antes de su publicación. De los criterios y los contenidos expuestos son responsables sus autores.

ÍNDICE

9

MÉTODO, PROYECTO Y TAUTOLOGÍA

Editorial [J. J. Parra Bañón]

13

FUERZAS Y ESPACIOS. APUNTES SOBRE LOS ORÍGENES DE UNA GRAMÁTICA CREATIVA CONTEMPORÁNEA

Antonio Ampliato Briones

29

ELOGIO A LA ARQUITECTURA DEL AGUA EN EL SILENTE CLAUSTRO MEDIEVAL

Francisco Granero Martín

47

TEOREMA DE LA ESFERA INTRUSA

José María Gentil Baldrich

57

PALABRA E IMAGEN. LITERATURA VS. FOTOGRAFÍA COMO NARRACIÓN GRÁFICA

Francisco Javier López Rivera

75

EL HORIZONTE CURVO: LUGARES COMUNES EN LA REPRESENTACIÓN DE LA ESFERA EN LA CARTOGRAFÍA Y LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO ANDALUZ

Francisco Pinto Puerto

97

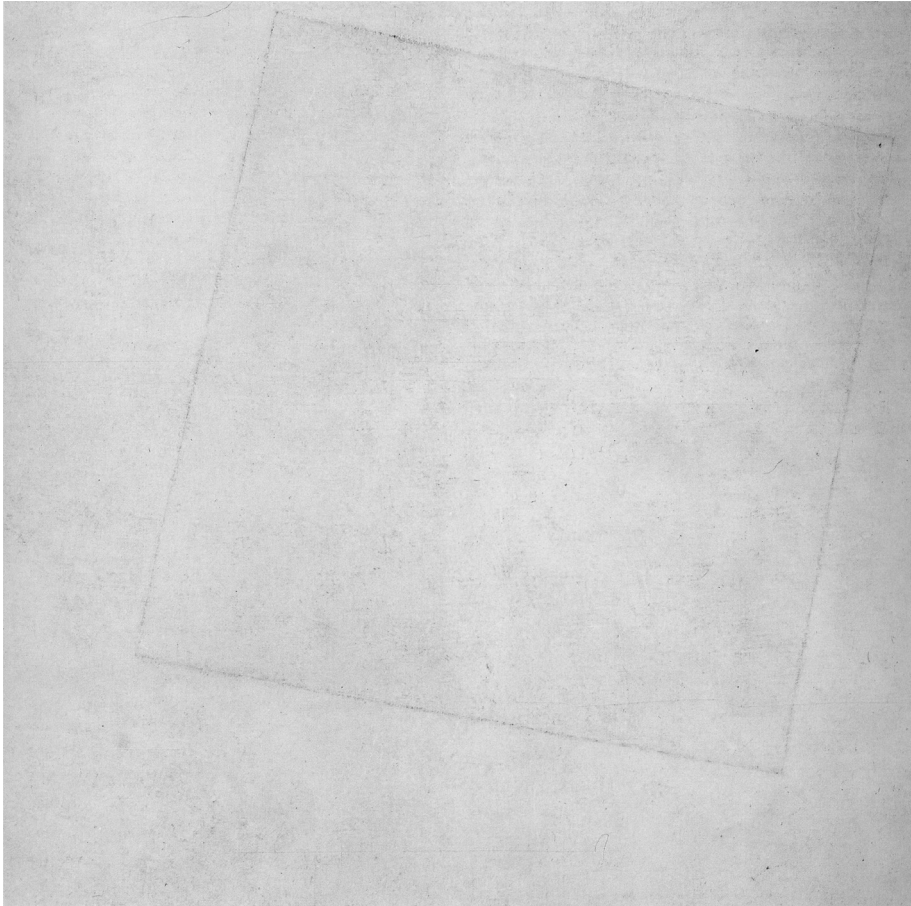
PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS DE MANUEL GOMES DA COSTA

José Joaquín Parra Bañón

125

MANUEL GOMES DA COSTA. CUATRO CASAS DE SECCIÓN TRAPEZOIDAL

José Joaquín Parra Bañón



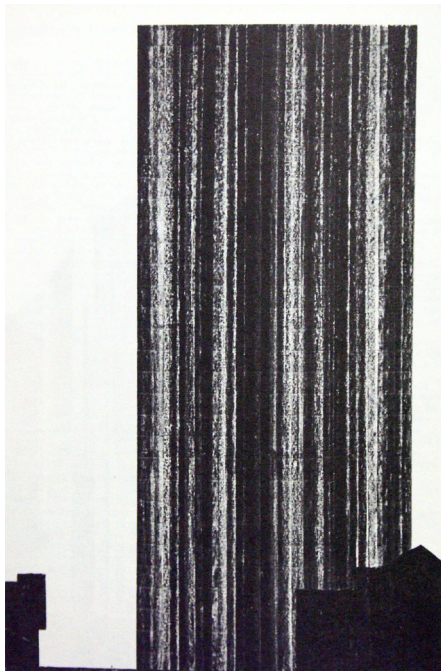
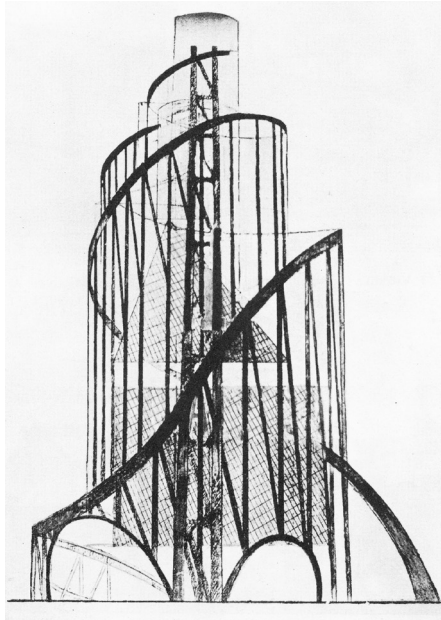
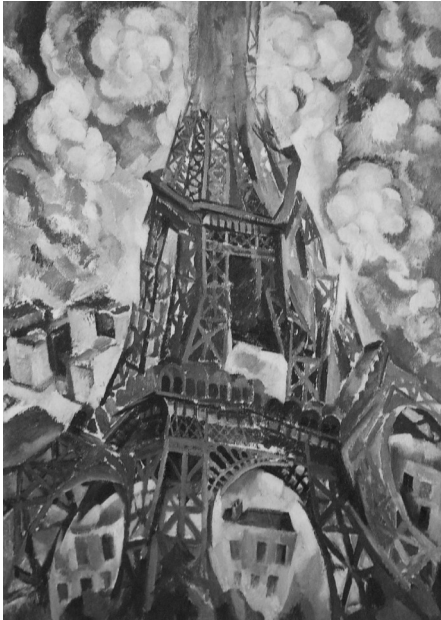
K. Malévich, *Blanco sobre blanco*, 1917 (Marcadé, 1990, p.179)

FUERZAS Y ESPACIOS. APUNTES SOBRE LOS ORÍGENES DE UNA GRAMÁTICA CREATIVA CONTEMPORÁNEA

Antonio Luis Ampliato Briones

RESUMEN

Este ensayo repasa, en primer lugar, la relación entre las radicales innovaciones de la ciencia contemporánea y las reflexiones teóricas elaboradas por algunos de los protagonistas de la época de las vanguardias en relación con sus propios procesos creativos, reflexiones en las que quedan explícitas estas relaciones. En segundo lugar, el texto realiza un acercamiento parcial a la producción teórica de la Bauhaus, en la que se pone de manifiesto un gran esfuerzo pedagógico por parte de creadores de primer nivel. En este caso, aparte otras muchas cuestiones, es necesario destacar el radical planteamiento en pos de una teoría elaborada desde el interior de los procesos creativos, y no desde una percepción exterior. Finalmente, este ensayo propone, a modo de borrador o hipótesis de trabajo, un ‘inventario de conceptos operativos en la creación contemporánea’, manifestación de una búsqueda selectiva de elementos constitutivos de los nuevos procesos creativos.



[1] Diversas visiones de torres de: (a) Delaunay, 1910 (Düchting, 1994, p.25). (b) Tatlin, 1920 (Lissitzky, 1930, p.57). (c) Mies, 1922 (Blaser, 1972, p.14). (d) Mendelsohn, 1919 (Benevolo, 1974, p.496)

FUERZAS Y ESPACIOS. APUNTES SOBRE LOS ORÍGENES DE UNA GRAMÁTICA CREATIVA CONTEMPORÁNEA

GENERALIZACIÓN ESPACIAL Y GENERALIZACIÓN GRÁFICA

En su serie de blancos sobre blancos Kasimir Malévich llevará al extremo su investigación suprematista. Partiendo de una pincelada uniforme y monocromática (o no-cromática), operará mediante variaciones puntuales casi imperceptibles en un ejercicio de expresión mínima capaz de tocar simbólicamente la esencia del acto creador. Esta capacidad de tocar lo esencial, lo metafísico, a través de un sencillo juego con la materia será una de las grandes constantes del arte contemporáneo. Si para Leon Battista Alberti, cinco siglos antes que Malévich, la superficie blanca del lienzo era una ventana transparente a través de la cual mirar el universo (Panofsky, 1985, p. 190ss), el blanco del lienzo es para Malévich una especie de caos primigenio en el que una sistemática de gestos van provocando la aparición de nuevos universos.

Vencido por el sistema suprematista el azul del cielo ha sido perforado y ha penetrado en el blanco, verdadera representación del infinito, y por ello, liberado del fondo celeste en color. Este sistema firme, frío y sin complicaciones, está impulsado por el pensamiento filosófico; o más bien su fuerza real se mueve en su sistema (Malévich, 1919, p. 280)

En 1925, Lissitzky ponía en relación, con indisimulado entusiasmo, estas experimentaciones de Malévich, y también las suyas propias, con algunas de las trascendentales innovaciones de la ciencia contemporánea. En efecto, ya durante la segunda mitad del XIX, y de manera generalizada a partir del cambio de siglo, la idea de un espacio geométrico tridimensional, absoluto y predefinido, había quedado completamente obsoleta para la ciencia y el arte contemporáneos, mientras los modelos y las ideas se centraban sobre la capacidad de un conjunto de fuerzas para generar espacios de naturaleza diversa e incluso irrepetible:

El rígido espacio euclídeo ha sido destruido por Lobacevskij, Gauss, Riemann. Los impresionistas empezaron a quebrantar el espacio perspectivo heredado. Decisiva fue la intervención de los cubistas. Aproximaron el horizonte, delimitando el espacio, hasta traerlo a primer término e identificarlo con la superficie pintada... los futuristas italianos han quitado de la vista el vértice de la pirámide. No querían estar ante el objeto sino en su interior. La creación del cuadrado blanco por parte de Malévich ha constituido la primera manifestación de la ampliación de la "substancia numérica" del Arte... En este espacio... las distancias no pueden ser medidas con ningún metro finito... Las distancias son irracionales. (Lissitzky, 1930, p. 126-132)

En este contexto, el nuevo problema del arte, concluye Lissitzky, es «dar forma al espacio imaginario mediante un objeto material» para alcanzar (en fascinante expresión) una «materialidad amatérica» (Lissitzky, 1930, ídem).

El discurso que Bernhard Riemann leyó en 1854 para su acceso a la Facultad de Filosofía de Göttingue, *Sobre las hipótesis que sirven de fundamento a la geometría*, constituye, en el conjunto de su obra, una valiosa excepción (Riemann, 1854, p. 281-299). Para esta importante encrucijada en su trayectoria personal, y ante un público entendido pero no especializado, Riemann realiza un gran esfuerzo de comunicación y de síntesis, utilizando sólo las formulaciones matemáticas imprescindibles, extendiéndose por el contrario en criterios argumentales relativamente asequibles, al menos en su sentido genérico¹. El discurso de Riemann, varias décadas antes y absolutamente carente de cualquier planteamiento en relación con los procesos artísticos, desarrolla una línea argumental muy similar a la que luego recogería Lissitzky. En primer lugar, la insuficiencia del modelo espacial tridimensional, paradigma de la ciencia moderna y personalizado en el sistema de Newton, en el que Riemann plantea la existencia de una contradicción matemática intrínseca e irresoluble: resulta literalmente imposible, en términos de cálculo matemático, que un espacio sea al mismo tiempo homogéneo, rectilíneo e infinito. Por tanto, el espacio tridimensional de Newton no es un elemento constitutivo de la naturaleza sino una simplificación radical de la misma. Al mismo tiempo desmonta el propio paradigma de la unicidad y la universalidad espacial,

también matemáticamente imposible. Frente al modelo geométrico-espacial único de la edad moderna, Riemann erige una generalidad vacía, una formulación n-dimensional que no existe más que como abstracción matemática, como pre-espacio, en la cual caben todas las infinitas concreciones que sea posible imaginar. Hay que hablar necesariamente de espacios, en plural, de infinitas especies de espacio. Finalmente, como tercer escalón de la argumentación, Riemann plantea que una determinada concreción espacial (un espacio de determinación) estará esencialmente ligada a la presencia de un determinado grupo de fuerzas, de cualquier naturaleza, en cuyo ámbito y bajo cuya influencia se generan sus condiciones específicas. Son las infinitas combinaciones posibles de fuerzas en el universo las que generan las infinitas posibilidades de concreción espacial. Entre todas las casuísticas posibles, Riemann incluye la intencionalidad, es decir, la perturbadora posibilidad de ‘provocar’ un espacio.

Para algunos pensadores de las vanguardias artísticas, como hemos visto, estas nuevas concepciones topológicas, complejas, no estaban en absoluto alejadas de la experiencia ni resultaban ensimismadas, pues sus formulaciones conectaban con naturalidad con muchos registros del pensamiento humano. En el desarrollo práctico del arte y la arquitectura, al igual que había pasado siglos antes con la progresiva acumulación de experiencias y proto-sistemas de representación en relación con el desarrollo posterior de la geometría proyectiva, se produjeron desde finales del XIX y principios del XX muchas experimentaciones plásticas históricamente convergentes con las nuevas y difíciles concepciones espaciales de la ciencia. Las convergencias se centraron en el ámbito que les resultaba más propicio, un ámbito abandonado por las ya colapsadas cosmogonías del antiguo régimen y urgentemente necesitado de una renovación histórica: el ámbito específico de los procesos creativos. La incorporación a estos procesos de una impredecible heterogeneidad de energías, poco antes inimaginables, permitió abrir la puerta a una nueva e inagotable multiplicidad de concepciones formales [1].

La conciencia acerca del lugar que ocupaban las experimentaciones del arte en relación con los nuevos postulados de la ciencia, asentada con el paso de los años, aparecía también en las palabras con las que Walter Gropius introducía la reedición de 1945 de *La nueva visión* de Moholy-Nagy, obra fundamental sobre la que volveremos de inmediato:

Los pintores abstractos de nuestros días han utilizado su talento creador para establecer una suerte de contrapunto del espacio, una nueva visión. Piénsese cuánto demoró el pintor en dominar la técnica de la perspectiva. Nuestra concepción artística actual ha evolucionado aún más. Hoy nos hallamos ante nuevos problemas como la cuarta dimensión y la simultaneidad de acción, ideas extrañas a otras épocas pero inherentes a una moderna concepción del espacio... Por ejemplo, la conocida obra de Delaunay, *La Torre Eiffel*, intentaba ser una representación pictórica de las

sensaciones de un pasajero subiendo en el ascensor de la Torre Eiffel, de las impresiones que van sucediéndose en el espacio. (Gropius, 1945, p. 12)

Pocas líneas después, Gropius concluirá con una cita del propio texto de Moholy-Nagy, una breve cita que podía ser leída como traslación prácticamente literal de determinadas formulaciones provenientes de la investigación científica: si el concepto de espacio tridimensional, como paradigma universal, establecía para la creación un sistema de reglas preestablecidas, en el mundo contemporáneo «una creación espacial es un entrelazamiento de partes del espacio que se sujetan por relaciones invisibles, pero claramente verificables, y por el juego fluctuante de fuerzas» (Gropius, 1945, p. 13).

DESDE EL INTERIOR DEL PROCESO: UNA TEORÍA DEL HACER

La producción teórica del arte y la arquitectura de vanguardia durante el primer tercio del siglo XX tuvo uno de sus mayores centros de gravedad en la escuela de la Bauhaus. La importancia del legado teórico de esta escuela es enorme y ha sido universalmente reconocido. En su seno se produjeron iniciativas docentes que sumaron, a una claridad pedagógica inusual, la circunstancia excepcional de estar lideradas por un grupo de creadores de primera magnitud. Esta actitud pedagógica tiene un enorme valor histórico, pues tras los dramáticos y devastadores acontecimientos que cerraron la primera mitad del siglo XX, y la consiguiente diáspora de los grandes maestros, los intentos de sistematización teórico-pedagógica desde el ‘interior’ de la producción artística se fueron diluyendo, y el lugar para la elaboración de una ‘teoría de la acción’ en el arte, que había sido ocupado en primera línea por los propios artistas y arquitectos de las primeras vanguardias, quedó considerablemente despoblado².

Una parte importante de las investigaciones en el seno de la Bauhaus quedaron recogidas en los catorce libros que vieron la luz durante el tiempo de vigencia de la escuela hasta su ocaso definitivo en 1933 [2]. En 1938, en el prólogo a la segunda edición inglesa de *La nueva visión* (nuevo título que sustituía al original *Von Material zu Architektur*) László Moholy-Nagy explicaba algunas vicisitudes de esta línea editorial y ponía de manifiesto el valor de los 14 libros de la Bauhaus con palabras que transmiten emoción y, también, el recuerdo de una dolorosa herida:

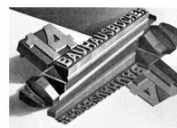
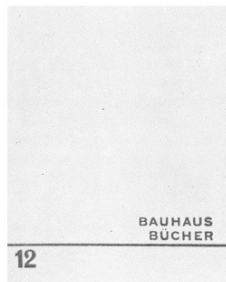
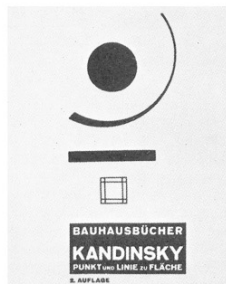
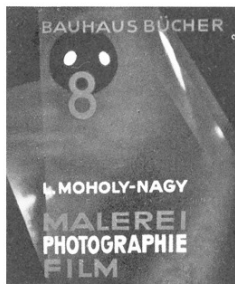
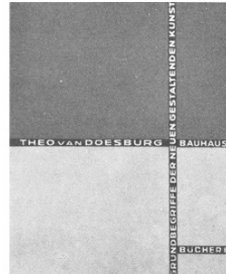
La nueva visión, fue escrita para difundir, entre artistas y profanos, el principio básico de la educación de la Bauhaus: la fusión de la teoría y la práctica en el diseño. En su estado experimental, esta escuela sólo podía atender a un reducido número de estudiantes. La gran mayoría de los interesados sólo podía contar con información limitada y esporádica, y fue principalmente para ellos que se publicaron los catorce primitivos libros de la Bauhaus, en

Alemania. La importancia de éstos aumentó considerablemente en 1933, cuando la Bauhaus fue clausurado por el Gobierno Nacional Socialista Alemán, quedando los textos como único testimonio de catorce años de fecunda labor educativa. (Moholy-Nagy, 1929, p. 7)

Tanto la importancia pedagógica de estos catorce libros, con su carácter clarificador, directo y sencillo, como la enorme trascendencia de su esfuerzo de construcción teórica, quedan patentes en una sentencia que Walter Gropius personaliza en el libro de Moholy-Nagy: «*La nueva visión* ha demostrado ser más que el credo personal de un artista. Se ha convertido en la gramática del diseño moderno» (Moholy-Nagy, 1929, p. 13). Esta colección de catorce libros fue conocida con el nombre genérico de *Bauhausbücher* (Los libros de la Bauhaus), siendo directores de la misma Walter Gropius y L. Moholy-Nagy y editor Albert Langen Verlag, de Múnich. Aparecidos entre 1925 y 1930, estos catorce libros, con sus números de catálogo correspondientes, son los siguientes³:

1. Walter Gropius, *Internationale Architektur*, 1925.
2. Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925.
3. Adolf Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, 1925.
4. Oskar Schlemmer (ed.), *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.
5. Piet Mondrian, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus*, 1925.
6. Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1925.
7. Walter Gropius (ed.), *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstaetten*, 1925.
8. Lázló Moholy-Nagy. *Malerei. Fotografie. Film*, 1925.
9. Wassily Kandinsky. *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 1926.
10. Jan Peter Oud, *Holländische Architektur*, 1926.
11. Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, 1927.
12. Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, 1930.
13. Albert Gleizes, *Kubismus*, 1928.
14. Lázló Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, 1929.

Estos catorce libros conforman un valioso núcleo para una investigación sobre las teorías elaboradas desde el ‘interior’ de la producción artística en la Europa de entreguerras. Del análisis crítico de sus contenidos puede extraerse un valioso esquema de las operaciones que el pensamiento europeo ensayó en aquellos años para responder a las nuevas condiciones culturales, una verdadera ‘teoría del hacer’ en los comienzos del arte y la arquitectura contemporáneos. Esta investigación, que requeriría un desarrollo mucho más amplio, queda aquí sólo esbozada con una breve extracción de los principales conceptos propuestos por dos de las más importantes aportaciones a la colección, la número 9, de Wassily Kandinsky (1926), y la número 14, de Lázló Moholy-Nagy (1929). La utilización de términos



[2] Las catorce cubiertas del Bauhausbücher, 1925-30 (Wingler, 1962, p.436)

como «ciencias artísticas», «gramática», «diccionario», etc., siempre en un sentido no convencional, revela las ambiciosas intenciones de sistematización pedagógica de los procesos creativos.

Wassily Kandinsky presenta su libro *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* como parte de un ambicioso proyecto analítico-sintético sobre las «ciencias artísticas»⁴. Para Kandinsky todas las modalidades de la experiencia artística pueden ser contempladas desde el «exterior» o desde el «interior» del proceso creativo, y esta diferencia es capital para comprender la especificidad de una teoría del hacer ajena a los paradigmas perceptivos. Para Kandinsky el «exterior» es mera observación pasiva. El «interior» es, sin embargo, literalmente, vida y «la pulsación interior de la obra de arte» no es sino la vida que el artista le insufla durante su proceso creativo, extenso en el tiempo. La vida de cada elemento se manifiesta en su «tensión», por lo que «el contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma interior organizada de las tensiones necesarias en cada caso».

El punto está generado por la acción del artista, que le otorga vida en una especie de acto primigenio: «El punto resulta del choque del instrumento con la superficie material, con la base... Mediante el choque, la base queda fecundada». Tras nacer, el punto puede desarrollarse en un amplio abanico de tamaños, adelgazándose o hinchándose hasta confundirse con el propio plano soporte, o adquirir infinitas variaciones de su «aspecto externo». Los ejemplos ofrecidos trasladan a la idea del punto una gran diversidad vital: formaciones moleculares, visiones al microscopio, nubes de polen, tormentas de arena, carreras a saltitos, el golpeteo musical de un piano, las puntas de los dedos, los extremos de las manos o los pies en un salto.

La línea para Kandinsky es siempre el movimiento que la genera, no la forma estática, un movimiento portador de una energía dinámica que con ella se traslada a todos los elementos de la pintura: «los elementos en la pintura son las huellas materiales del movimiento» y, por tanto, la teoría se centra en todos aquellos aspectos que pueden poner de manifiesto las «tensiones» latentes. Empeña por tanto un exhaustivo inventario de categorías y relaciones reales o metafóricas que pueden ser manifestaciones de la tensión pictórica: posición, temperatura, color, sonido... También para la línea vuelca finalmente Kandinsky su mirada sobre la experiencia, buscando referencias casi siempre llenas de energía o dinámica: rayos, líneas eléctricas, movimientos natatorios de protozoos, formas vegetales, cristales, esqueletos...

El último elemento de su teoría es el plano básico (PB), soporte de la pintura. Como a todos los demás elementos, también al PB se le atribuye vida propia: «este organismo primitivo, pero viviente, se transforma a través de un manejo correcto en un organismo nuevo, exultante, no ya primitivo, sino con todas las propiedades de un organismo desarrollado». Sus proporciones pueden ser muy

diversas, pero nunca neutras, mientras que cada dirección y cada lugar adquiere su propio sentido en el entramado de relaciones que va surgiendo: antagonismo, tensión lírica, tensión dramática, etc.

Como su título original anticipaba, *La nueva visión* de Moholy-Nagy posee tres grandes apartados que aparecen en progresión temporal y conceptual a lo largo del libro: Materia, Volumen y Espacio. Estos campos se presentan de manera genérica como correspondientes a las tres artes tradicionales, pintura, escultura y arquitectura, aunque tanto la articulación del contenido como la relación estricta de cada tema con una de las tres artes se anuncia explícitamente como una mera estrategia del discurso.

Moholy-Nagy comienza dando un gran valor a la materia, a la que atribuye una dimensión fundamentalmente táctil y una capacidad específica para crear mundos formales propios, llegando a hablar de «espacios táctiles». La experiencia pictórica se eleva sobre la base de esta consideración teórica de la materia, mientras el espacio pictórico aparecerá como resultado directo de una serie de operaciones. El autor compila lo que denomina un «diccionario» del cubismo, donde hace un inventario de las «acciones» durante el proceso creativo (fragmentación, distorsión, superposición, juegos positivo-negativo, contornos compartidos, papel activo del soporte, etc.).

Para la creación de un espacio escultórico, Moholy-Nagy se plantea cuestiones muy similares, aclarando en este caso que no existe una estructura previa sino algo que se crea específicamente como estructura, de dimensiones potencialmente múltiples, materiales o energéticas. El punto de partida es de nuevo la naturaleza del material, a la que se superpone una cadena de «acciones» que definen un proceso evolutivo abierto hasta llegar a la estructura final (contrastes, dislocaciones, repeticiones, etc.).

El tercer enfoque de la creación plástica, tras la materia-pintura y el volumen-escultura, es el espacio-arquitectura. Como referencia, Moholy-Nagy nos ofrece una larga relación de espacios, compatibles o simultaneables, hasta un total de 44, en una serie significativamente abierta: matemático, físico, geométrico, euclidiano, no-euclidiano, arquitectónico, de danza, pictórico, escénico, corpóreo, uni-dimensional, n-dimensional, isotrópico, proyectivo, métrico, homogéneo, absoluto, ficticio, abstracto, imaginario, infinito, interior, de movimiento, vacío, etc. La nueva arquitectura asume, para el autor, una condición ética entendida como un deber social, un «derecho al espacio»:

además de la satisfacción de necesidades físicas elementales, el hombre debe tener la oportunidad de experimentar el espacio en la arquitectura... La vivienda debiera elegirse, no sólo en base a su costo y tiempo de construcción, ni a consideraciones prácticas de conveniencia en el uso, del material, construcción y economía; también debe tenerse en cuenta, como necesidad psicológica, la experiencia del espacio. (Moholy-Nagy, 1929, p. 109ss)

Junto a este mandato ético, Moholy-Nagy demuestra una lúcida conciencia del lugar central que ocupa el problema de la creación espacial en la arquitectura:

Existe una condición del espacio que no resulta de la posición de volúmenes estáticos, sino que lo componen fuerzas visibles e invisibles, del fenómeno del movimiento, por ejemplo, y de las formas creadas por tal movimiento. La frase “material es energía” tendrá verdadero significado en la arquitectura cuando se acentúe la importancia de las relaciones y no de la masa... La creación espacial es un entrelazamiento de las partes del espacio ancladas, en su mayor parte, en relaciones claramente definidas, que se extienden en todas direcciones en fluctuante juego de fuerzas. Este espacio es definido, en el plano mensurable, por los límites de los cuerpos y, en el plano no-mensurable, por los campos de fuerzas dinámicas. La creación espacial se convierte en el nexo de entidades espaciales, no de materiales de construcción. El material de construcción es un auxiliar... el principal medio creativo es el espacio mismo, de cuyas condiciones debe partir el tratamiento. (Moholy-Nagy, 1929, p. 113ss)

APUNTES PARA UNA GRAMÁTICA CREATIVA CONTEMPORÁNEA

A partir de todas estas experiencias sería posible extraer, a modo de borrador o hipótesis de trabajo (y tratando de compartir ese espíritu sistematizador que transmitían todos aquellos grandes creadores), un primer ‘inventario de conceptos operativos en la creación contemporánea’, que responde a una búsqueda selectiva de elementos activos, constitutivos de los procesos creativos:

Fragmentación	De la experiencia (memoria, espacio, formas). De la expresión (geometrías, imágenes, materias). Ión, rastro del origen y disposición a nuevos acoplamientos.
Vitalismo	Todos los elementos activos en los procesos creativos poseen, en la mente del creador, vida propia. Un objeto es un extraño animal, un espacio es un ecosistema imaginario.
Simultaneidad	En el proceso creativo se provoca, a través de sus fragmentos, una simultaneidad de todas las modalidades de la experiencia, aunque arrastren lógicas incompatibles.
Interacción	Todos los objetos vivos del espacio plástico (geometrías, materias, energías, vivencias) establecen entre sí y con el soporte relaciones emocionales y sociales: filias, fobias, querencias, interferencias, ascendentes, jerarquías.
Yuxtaposición	Superimposición forzada de significaciones mentales complejas sobre manipulaciones y disposiciones sencillas de la materia plástica.

Identidad Característica fundamental de un animal topológico.
La identidad debe generarse, puede diluirse o asociarse, puede ser al tiempo continua y discontinua.

Sobre esta relación de conceptos operativos se elevan finalmente dos grandes conceptos generales:

Espacio El espacio plástico es un ámbito matérico manipulado en el que habita una idea. Establecimiento de unas reglas de juego (abiertas) y del desarrollo de una partida (cerrada).

Proceso Estrategias argumentales para la concreción progresiva en el tiempo de un ecosistema plástico habitado. La totalidad es siempre, sólo, el resultado del proceso.

Las sucesivas experiencias en torno a los procesos constructivos en contextos históricos muy diversos ha ido facilitando, a lo largo de la historia, la decantación de sucesivos cuerpos de recursos gráficos que han ido adquiriendo, a su vez, un carácter acumulativo. Con este desarrollo evolutivo, los procesos gráficos en la arquitectura no constituyen finalmente, en nuestro presente, un lenguaje único y homogéneo sino, literalmente, una colección de «juegos de lenguaje» (Wittgenstein, 1953, p. 25), una especie de caja de herramientas con ingredientes de muy diversa naturaleza, válidos para interactuar con registros muy distintos de la experiencia. El todo puede resultar extraordinariamente complejo:

Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos períodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes. (Wittgenstein, 1953, p.31)

Al finalizar la edad moderna de la historia, la decantación teórica de todos los procesos gráficos derivados de la concepción tridimensional del espacio constituyó uno de sus grandes legados, capaces de sobrevivir a todas las revoluciones técnicas posteriores e incorporarse, con carta de naturaleza propia, a los nuevos ámbitos digitales. La reversibilidad de la representación proyectiva es una poderosa carta de presentación, perfectamente adecuada a una gran diversidad de condiciones profesionales y sociales en relación con la arquitectura. Por otra parte, la sistematización de las nuevas experiencias contemporáneas, de una naturaleza mucho más abierta, no parece susceptible de alcanzar un nivel similar de consenso teórico. Pese a ello, la decantación de unos sencillos principios básicos parece necesaria para dar un fuerte impulso al campo que les es más propio, el de los procesos específicamente creativos, una de los elementos que más esencialmente define, o debería definir, nuestra cultura contemporánea. Un punto de partida para

la reflexión teórica situado frecuentemente en el ámbito de la ‘percepción’, antes que en el de la ‘acción’, es, a mi parecer, uno de los principales obstáculos para la convergencia teórica. Las experiencias pedagógicas derivadas de la Bauhaus, entre otras, parecen indicarnos claramente, desde el principio, el camino a seguir.

REFERENCIAS

- BLASER, Werner. *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G.G., 1974.
- CONRAD, Ulric. *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Lumen, 1973.
- DE FUSCO, Renato [1968]. *La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- DÜCHTING, Hajo]. *Delaunay*. Colonia: Taschen, 1994.
- GROPIUS, Walter [1945]. “Prólogo” a Moholy-Nagy, László [1929], *La nueva visión*. Buenos Aires: Infinito, 1972.
- HEREU/MONTANER/OLIVERAS. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.
- KANDINSKY, Wassily [1926]. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictórico*. Barcelona: Barral, 1986.
- LISSITSKY, Eleazar M. [1930]. *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S. y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- MARCADÉ, Jean-Claude. *Malévitch*. París?: Nouvelles Éditions Françaises, 1990.
- MALÉVICH, Kazimir [1919]. “El Suprematismo”, en *Escritos Malévich*. Madrid: Síntesis, 1996 (p. 279-281).
- MOHOLY-NAGY, László [1929]. *La nueva visión*. Buenos Aires: Infinito, 1972.
- PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Universidad, 1985.
- RIEMANN, Bernhard [1854]. “Sobre las hipótesis que sirven de fundamento a la geometría”, En Riemann, B., *Oeuvres mathématiques*. París: Blanchard, 1968 (p. 281-299).
- TORRETTI, Roberto. *Philosophy of geometry from Riemann to Poincaré*. London: Reidel, 1978.
- WINGLER, Hans M [1962]. *La Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- WITTGENSTEIN, Ludwig [1953]. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: U.N.A.M.-Editorial Crítica, 1988.

NOTAS

- 1 Sobre el contenido y las singulares condiciones del discurso de Riemann, véase Torretti, 1978, p. 82ss.
- 2 Algunas recopilaciones de de manifiestos, declaraciones y escritos de la época de las vanguardias aportan un interesante material, como la ya clásica de Conrad (1964) o la algo más reciente de Hereu/Montaner/Oliveras (1994). En *La idea de arquitectura*, de Renato de Fusco, el autor repasa los conceptos de arquitectura que se desprenden de la teoría, la práctica y la crítica durante la primera mitad del XX (De Fusco, 1968).
- 3 Además de estos catorce libros, la Bauhaus editó durante sus años de existencia cinco carpetas de obra gráfica y numerosas ediciones menores (Wingler, 1962, p. 558).
- 4 Extraigo y sintetizo en los párrafos que siguen, sin aportar la referencia concreta en cada caso, diversos pasajes y expresiones contenidas a todo lo largo de la obra.

ACCA

015

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA
analysis and contemporary communication of architecture