del hypsos del espíritu y el hypsos de la forma

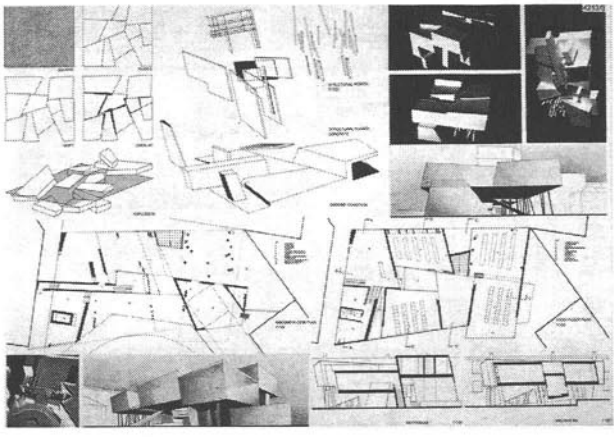
citas, textos y notas: Duchamp, Beuys, Cage, Hadid, Kahn, Ando, Kant, Schiller, Burke

María Teresa Machado Rivas

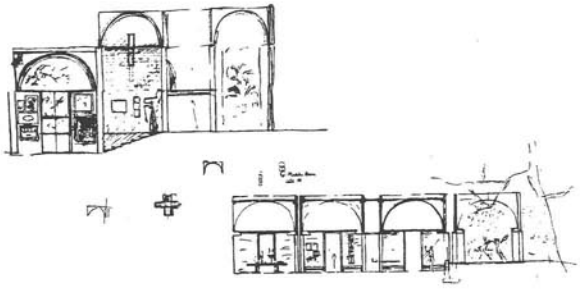
La idea original de este *experimento* era encontrar en la arquitectura una correlación para el trabajo de estos tres *ideadores*: Marcel Duchamp, Josef Beuys y John Cage. Así, que comenzando por una lectura analítica, si se quiere, de las palabras de estos tres conceptualistas, tres nombres de arquitectos se vinieron a mi mente: Zaha Hadid, Louis Kahn y Tadao Ando.

¿El por qué? Tal vez porque estos también son *racionalmente poéticos* y conservan un paralelismo en su manera de enfrentar sus trabajos. Cada uno en su muy especial lenguaje están interesados en trabajar con aquellos elementos que en sus muy particulares concepciones median entre la obra arquitectónica y el individuo… entre la forma y el evento… entre lo pensable y lo impensable… entre lo construible y lo inconstruible… ¿Y, no es ésta la misma característica común de aquellos tres ideadores?

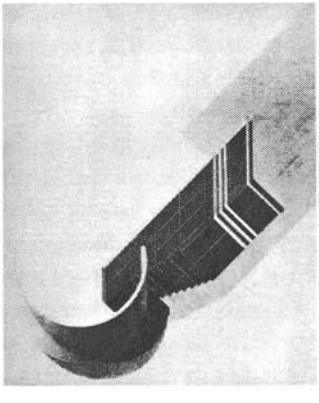
Pero no es fortuito que catalogue de *racionalmente poéticos* a estas seis mentalidades. Considero que el solo de hecho de ocuparse en indagar sobre aquello que pueda incitar la mente del individuo, y que además esto los produzca *placer* es una manera muy poética de plantearse sus investigaciones. Porque en esencia es esa la búsqueda: *producir placer*. Los mecanismos son diferentes, creo que de eso no queda ninguna duda, pero la *idea* es la misma.



Zaha Hadid. Propuesta para un concurso.



Louis Kahn. Sección de una casa.



Tadao Ando. Residencia Ishii.

Y es esto lo más relevante de estos personajes. Demostrar que la relación del individuo consigo mismo, con el mundo exterior, el que, el como, y el porque de estas relaciones son la base de todos ellos.

Por cierto, ¿Ésta relación razón-sentimiento, como base de la experiencia artística del hombre no es lo que podemos considerar *Lo Sublime*? Este tema es algo que también invade mi mente, una *idea* que creo posible relacionar con este experimento, pero, por ahora solo como *referencia*. Por eso, Kant, Schiller y Burke *sólo son notas a pie de página.*

Al final el experimento se plantea como tres *concepciones* del Arte, la Arquitectura y lo Sublime:

· **Un *tête-à-tête* de Duchamp y Zaha Hadid**, con la sublime ***analítica* de Kant**, sobre *la razón, la ciencia y la técnica* para *El des-velar de la Idea.*
· ***6 conceptos (¿o son 9?) y un texto* de Beuys, Kahn y Schiller** para el *Traer a presencia del hombre, la libertad y el alma,* y
· ***Textos* de John Cage y Tadao Ando**, con ***ideas* de Burke**, acerca de las *Indagaciones,* el *credo* y los *elementos* que son *contenedores de eventos.*

Finalmente lo importante serán las *palabras* de nuestras *ideadores* que aunque pertenecen a distintos tiempos y espacios conservan una esencia común: la búsqueda del **HYPSOS DEL ESPÍRITU Y EL HYPSOS DE LA FORMA**

«La verdadera disciplina no es aprender con el fin de dejar de lado, sino más bien con el fin de dejarse de lado uno mismo».
CAGE

Duchamp, Zaha Hadid, Kant:
EL DES-VELAR DE LA IDEA: LA RAZÓN... LA CIENCIA... LA TÉCNICA

Si existe algo particular en la *idea* de experiencia artística que tiene Marcel Duchamp, es el deseo irreprimible —consciente e inconscientemente— de «alterar» al observador, de incitarlo a ir mas allá de lo evidente, a descubrir «cosas» (como le gustaba decir de sus *ready-mades*) que podían o no ser parte de su concepción. Este *movimiento* forma y evento. Forma en tanto que era base de sus representaciones pictóricas, y evento que deviene de la observación de sus *cosas tridimensionales*.

Su búsqueda va mas allá de lo estrictamente estético, le mueve el deseo de explorar nuevas técnicas y medios para incitar al individuo. Así, no solo se vale de la imagen como expresión, también gusta de jugar con lo retórico. Los títulos de sus obras son por lo general largos y tal vez a simple vista incongruentes. Pero su verdadero significado se encuentra en el juego que se puede articular con ellos, en su pronunciación, su referencia, o lo que incite... eso interesa a Duchamp. Expresión a través de la técnica y de las palabras: formas y eventos que incitan ideas...

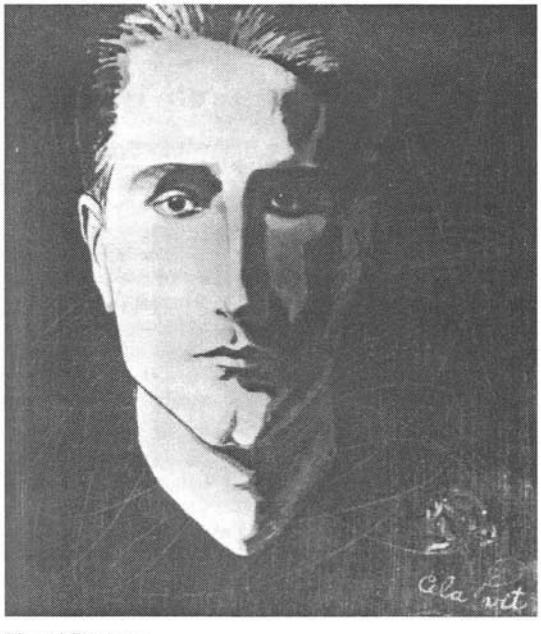
Así, no le interesa las formas en sí mismas, sino lo que ellas puedan comunicar, su capacidad de pluralismo conceptual, lo que se podía ver a través de ellas. Lo que podían «decir» más allá de lo que la retina podía captar.

Con el movimiento, como medio y como fin en sí mismo, con el uso de los nuevos materiales y la tecnología, su búsqueda de la transparencia mas allá de la opacidad, y su concepción que el *acto creativo* era una de *cosa de dos*, del individuo (que puede ser colectivo) y del artista, que mas que estar atado a leyes ha de estar atado al pensamiento del ser que lo experimenta, se puede alcanzar también la lectura de la actividad arquitectónica de Zaha Hadid.

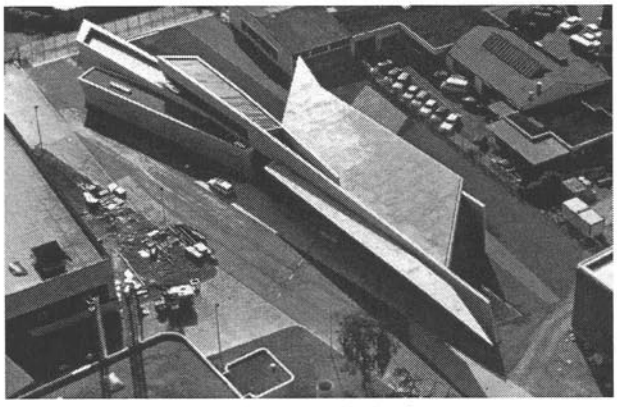
Esta también muy particular arquitecta encuentra la esencia de la arquitectura en la relación del *movimiento* que produce la arquitectura. En este caso la incitación al individuo de recorrer el edificio a través de lo que se puede alcanzar «mas allá», el dar solidez al edificio para sin que este sea pesado, ese doble juego entre solidez y transparencia, es una analogía de la actividad de Marcel Duchamp.

Es interesante, de igual manera, *ver* como en la actividad artística de un pintor, su preocupación derivó en la preocupación por la representación tridimensional, es mas *Cuatridimensional* de sus ideas; mientras que para Zaha Hadid, la representación bidimensional es un medio de investigación. El juego que puede experimentar con las perspectivas y con los dibujos de un proyecto representan «el desarrollo de las ideas».

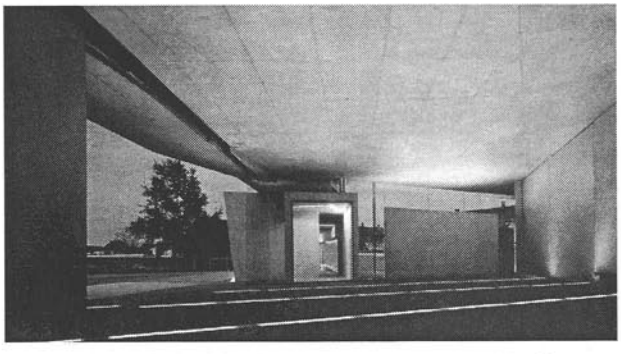
¿Y Kant? ¿Se puede encontrar una base mas científicamente objetiva para la experiencia de Lo Sublime, que la *Analítica* kantiana? De allí provienen esas citas.



Marcel Duchamp



Zaha Hadid. Vista aérea de la estación de bomberos.



Zaha Hadid. Estación de bomberos de Vitra, Alemania, 1991-93.

La analítica de Kant

1-2 «... mediante la idea de lo sublime no es representada forma alguna particular de la naturaleza, sino que sólo es desarrollado un uso conforme a un fin, que la imaginación hace de su representación».

3-4 «Pues como el sentimiento de lo sublime lleva consigo, como carácter suyo, un *movimiento* del espíritu unido con el juicio del objeto, y, en cambio, el gusto, en lo bello, supone y mantiene el espíritu en contemplación *reposada*, y como ese movimiento debe ser juzgado como subjetivamente final (porque lo sublime place), resulta que será referido por la imaginación, o a la *facultad de conocer* o a la *facultad de desear*; per. En ambas relaciones, la finalidad de la representación dada será juzgada solo en consideración de esas *facultades* (sin fin ni interés), y como entonces la primera es añadida al objeto como un disposición *matemática*, la segunda como una disposición *dinámica* de la imaginación, de aquí que aquel sea representado como sublime en esa pensada doble manera».

5-6 «(el sentimiento de lo sublime), es un placer que nace solo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación».

7-8 «La disposición del espíritu para el sentimiento de lo sublime exige una receptividad del mismo para ideas...»

«(una obra) ...no me hace falta mucho conceptualismo para que me guste. Lo que no me gusta es lo totalmente no conceptual, que es lo simplemente retiniano, es algo que me irrita»
DUCHAMP

Tête-à-tête, même:
... / ...

M. D. «En el *Nu descendant un escalier* he querido crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es un abstracción, una deducción articulada en el interior del cuadro sin que se tenga que saber si un personaje real desciende o no una escalera igualmente real. En el fondo el movimiento es la mirada del espectador que la incorpora al cuadro».[1]

Z. H. «Hay muchos temas que me interesa en relación con la *Estación de Bomberos de Vitra*, pero las construcción del espacio es el mas importante. Es difícil conseguir un espacio entretejido, un espacio que sea transparente. Lo más atractivo del proyecto fue resolver el problema de la luz y del movimiento... como conseguir acometer ambas cosas por medio de la construcción... y como conseguir que la distinción entre interior y exterior sea lo mas sutil posible».[2]

... / ...

M. D. «Me interesaba introducir el aspecto exacto y preciso de la ciencia, lo cual no se había hecho demasiado o, al menos, se hablaba muy poco de ello. No lo hacía por amor a la ciencia, al contrario, lo hacia mas bien para desacreditarla, de una forma, suave, ligera y sin importancia. Pero la ironía estaba presente (...) Nunca he sido un científico (...) Lo que me gustaba de las palabras era su aspecto poético (...) Generalmente, los títulos me interesaban mucho. En eses momento me ponía literario. Las palabras me interesaban. (...) Lo que en ese momento nos interesaba era la cuarta dimensión».[3]

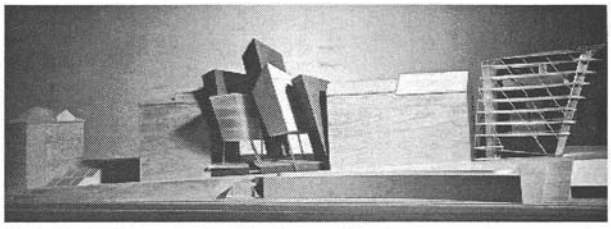
Z. H. «El misticismo puede ser interesante. Pero yo personalmente no pienso en esos términos, sino en términos físicos. Creo que todo edificio es

arquitectura, y esto es de lo que se trata. Uno puede interpretarlo de muchas formas, hay una mística para todo... Pero en realidad, se trata de cosas muy básicas. Hay ciertas cosas que nada tienen que ver con la realidad como, por ejemplo, el pretender establecer nuevos horizontes. Una vez que tienes un nuevo horizonte, puedes establecer nuevas condiciones y replantearte los problemas. Pero, aún así, sin embargo, debemos seguir trabajando con ciudades reales, con las calles que tengamos y con la gente, y, claro, todo esto hace que el experimento sea menos místico».[4]

... / ...

M. D. «El *Verre* me interesaba mucho debido a su transparencia. Eso ya era mucho. A continuación el color que, colocado sobre el vidrio, es visible desde el otro lado, y pierde toda posibilidad de oxidarse si se le encierra. El color permanece, el máximo tiempo posible, puro en toda su visualidad. Todo esto eran las cuestiones técnicas, que tenían su importancia. El *Grand Verre* constituye una rehabilitación de la perspectiva que había sido totalmente ignorada, desacreditada. La perspectiva en mi se convirtió en algo totalmente científico. (...) Se trata de una perspectiva matemática, científica. (...) El vidrio al ser transparente, podía dar su máxima eficacia a la rigidez de la perspectiva, también hacia prescindir de toda idea de 'pasta', de materia. Yo quería cambiar, tener un nuevo acceso».[5]

Z. H. «Los proyectos de Hamburgo y de Düsseldorf son similares porque comparten una misma idea. En ambos casos explorábamos la posibilidad de hacer series de edificios interconectados, a través de los cuales se produjera una transparencia. La idea de hacer edificios con una estructura laminar o estratigráfica nos parecía interesante. Comenzamos con una serie de planos tratados como capas, que pronto se convirtieron en una serie de volúmenes apilados. Volúmenes que estaban conectados y, a través de los cuales, se 'podía ver'. Este desplazamiento desde serie de planos a series de volúmenes conectados, que conforman un edificio con múltiples capas, supuso un importante cambio en nuestro trabajo...».[6]



Zaha Hadid. Proyecto de viviendas en Hamburgo.

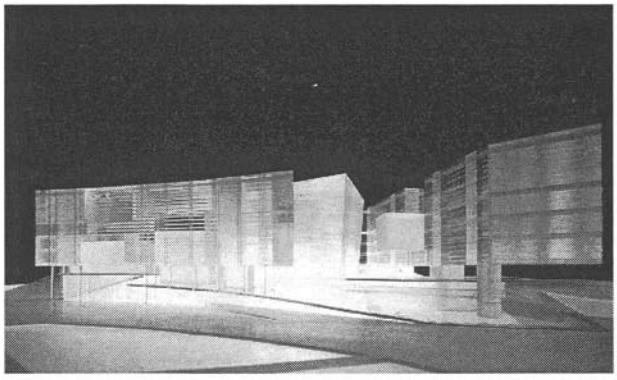
... / ...

M. D. «Simplemente pense en la idea de una proyección, de una cuarta dimensión invisible puesto que no se puede ver con los ojos. Como creí que se podía pintar la sombra de una cosa de tres dimensiones, un objeto cualquiera —como la proyección del sol sobre la tierra crea dos dimensiones— por simple analogía intelectual considere que la cuarta dimensión podía proyectar un objeto de tres dimensiones, dicho de otra forma, que todo objeto de tres dimensiones, que vemos fríamente, es una proyección de una cosa de cuatro dimensiones que desconocemos».[7]

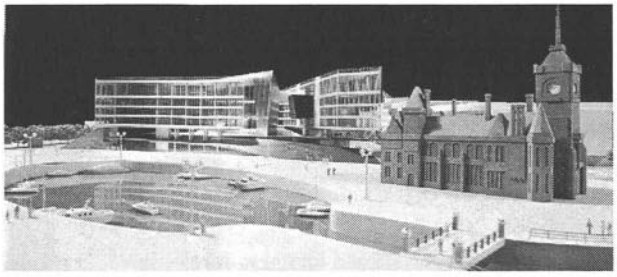
Z. H. «...siempre me ha producido curiosidad la idea de poder desligarse de la fuerza de gravedad. ¿Cuál es su significado, no solo estructural sino también físico? ¿Qué significa encontrarse en una nueva situación que suponga un mayor grado de libertad? Creo que, en esencia, tiene que ver con una liberación de ciertos tipos de fuerzas reguladoras que nos gobiernan. Vivir en un momento libre, y que no solo parezca libre».[8]

... / ...

M. D. «El plano de cristal es una manera cómoda de dar idea del infinito en tres dimensiones. Será en ese plano donde se detenga el infinito. (...) Hablando incorrectamente, la línea que parece detenerse en el plano del cristal debería limitarse a cruzarlo y continuar hasta el infinito en su continuo de 3 dimensiones».[9]



Zaha Hadid. Ópera de Cardiff, Reino Unido, 1994.



Zaha Hadid. Maqueta de la ópera de Cardiff, Reino Unido, 1994.

Z. H. «En Cardiff teníamos nosotros que crear un mundo propio e independiente ya que, ahora mismo, realmente, el solar casi no existe físicamente (...) Queríamos distanciarnos de la idea del teatro como un gran bloque, y el modo de hacerlo era penetrando la masa del edificio. Realizando un corte en esa masa y vaciando su interior permitimos que el aire y la luz penetrasen su centro. Al elevarse la construcción sobre el terreno y ser bastante transparente, se contribuye a rechazar la idea de bloque cerrado».[10]

... / ...

M. D. «La idea global es, pura y simplemente la ejecución; se acabaron las descripciones tipo catálogo de las armas de Saint-Etienne sobre cada parte. Era una renuncia a toda estética, en el sentido normal de la palabra. Se trata de no hacer otro manifiesto de nueva pintura. (...) Creo mucho en el aspecto 'medium' del artista. El artista hace algo, un día, es reconocido por la intervención del público, la intervención del espectador; de este modo pasa, mas tarde, a la posteridad. Es algo que no puede suprimirse puesto que, a fin de cuentas, se trata de un producto con dos polos; hay el polo del que se hace una obra y el polo del que la mira. Y concedo al que la mira tanta importancia como al que lo hace».[11]

Z. H. «A partir de una idea vemos la manera de detallar todos los aspectos formales consecuente con esa idea (...) Es cierto que estoy interesada en el trabajo conceptual. Pero, independientemente de lo que hagas, este trabajo siempre debe tener una proyección en la vida real. No estoy interesada en la experimentación 'per se' (...) Debemos ser capaces de defender una idea con fuerza, pero sobre todo debemos comprometernos a crear espacios. Y esos espacios tanto si quieres como si no, tienen una forma. Puede que sea una forma muy simple, puede que no tenga límites —no tiene porque ser construida— o puede que incluso sólo sea teórica. Pero lo cierto es que no siempre es necesario ser marginal. En el fondo lo mas importante es como conectar el mundo de las ideas con el mundo corriente. Como filtrar esas ideas al ejercicio de la profesión y como establecer los lazos entre ambos mundos».[12]

9-10 «... lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan solo a ideas de la razón, que, aunque ninguna exposición adecuada de ellas sea posible, solo puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente».

11-12 *«Sublime es lo que, solo porque se pude pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos».*

«Sí, el individuo, como tal, me interesa más que lo que hace, debido a que he observado que la mayoría de los artistas no hacen mas que repetirse».
DUCHAMP

6 conceptos (¿o son 9?) y un texto:
Beuys, Kahn, Schiller :
HOMBRE... LIBERTAD... ALMA...
EL TRAER A PRESENCIA

El mismo Joseph Beuys se niega hablar de su actividad artística como «teoría», pues para él ninguna representación artística ha de estar atada a leyes y postulados, aunque acepta que si algo ha de condicionar o de guiar la actividad artística se han de buscar en los fenómenos propios de nuestro ambiente y en nuestras acciones. Solo en el momento que el hombre se libera de autoridades que «aten» su capacidad de imaginar, podrá *crear*.

Y ese buscar en su entorno, en sí mismo, lo ha de conducir a la mas esencial de las relaciones: hombre-naturaleza. Entre ambos existe una relación inquebrantable pues el hombre depende de aquella para su subsistencia. Así, la principal preocupación de Beuys será la conservación de la naturaleza y el expresarse contra su destrucción será la base de su obra artística.

La expresión de esta será «dramática» en tanto que con sus «instalaciones» expondrá dramáticamente las ideas que lo atormentan... si ideas, pues lo que busca es llegar mas al entendimiento sensitivo que a la razón práctica. ¿No es cierto que solo enfrentándonos con nuestros temores es que podemos alcanzarlos y así superarlos? Haciendo participe al espectador de la obra de arte reafirma así su posición que todo hombre es artista desde el mismo momento que es capaz de liberar sus pensamientos e idear... crear... traer a presencia su ser, y así entenderse mejor.

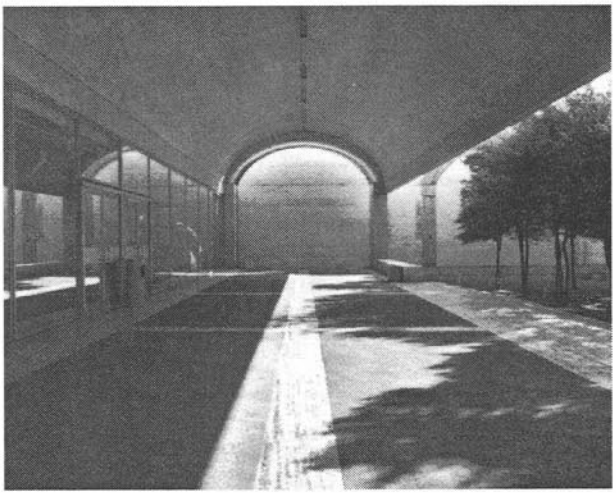
¿ Y no es ésta en esencia la misma postura de Kahn?, ¿no busca *expresar* con sus edificios el lugar donde el hombre reflejará su esencia en tanto que es producto de actividades? Para Kahn, el individuo ante todo es un *ser que expresa*, y que por tanto su entorno ha de ser reflejo de esto. Buscando en el silencio de su ser mas íntimo, se pude alcanzar el lugar que clama el individuo para expresarse.

Tanto Beuys como Kahn expresan su actividad artística desde la fuerza del ser del hombre, como único capaz de experimentar artísticamente, de imaginar, de crear, de transmitir fuerzas y recibirlas, y todo esto desde lo esencial de su expresión: hombre, libertad, alma... defender sus posibilidades y facultades es la meta de ambos.

La teoría de Friederich Schiller sobre Lo Sublime está basado en un discurso tanto teórico como practico. Teórico en tanto que estético-filosófico, y práctico en tanto que «dramático», pues propone que solo en *la puesta en escena* del drama y la tragedia griega se puede representar aquello que afecta al hombre con la suficiente fuerza como para que se involucre, pero al mismo tiempo se evidencia como «representación», lo cual elimina cualquier síntoma de terror en el espectador.

¿No es esta búsqueda de representación lo que mueve a Beuys a expresarse a través de las *instalaciones* ?

Joseph Beuys



Louis Kahn. Museo de Arte Kimbell, Texas, 1972.

La *puesta en escena* de Schiller

13 «Lamamos ***sublime*** al objeto cuya representación pone de manifiesto los límites de nuestra condición sensible y, a la par, la superioridad de nuestra naturaleza racional, y su independencia de toda constricción. Así pues podemos elevarnos ***moralmente*** –es decir, mediante las ideas– sobre lo que ***físicamente*** nos coloca en situación de inferioridad. Solo somos dependientes como seres sensibles. En cambio, como seres racionales somos libres».

14 «Sin libertad interior de espíritu no es posible descubrir en lo terrible una realidad sublime, ni sentir satisfacción en ello. Para que llegue a serlo, debe hacernos sentir la independencia y la libertad del espíritu, pues el temor verdadero, el auténtico terror aniquila toda libertad».

15 «El sentimiento de lo sublime exige incondicionalmente renunciar sin titubeos a cualquier ***medio físico de resistencia***, a buscar ayuda en la dimensión no natural de nuestro yo. El objeto que sobrepasa nuestras fuerzas es ***terrible*** para la sensibilidad. Por lo mismo deja de serlo tan pronto como nos sentimos capaces de hacerle frente con nuestros recursos naturales».

NOTAS...

16 SER-SER... La expresión del ***hombre***...el sujeto de la experiencia artística, el que experimenta realmente... para el cual se realiza todo... sea individual sea colectivo.

17 SER-EXPRESAR: la Idea... la ***libertad de pensamiento*** por la que aboga Beuys, y que ha de ser capaz de ir mas allá de lo evidente... ir mas allá de lo simplemente visto.

18 CREACIÓN DE PRESENCIAS... lugar del Arte: el ***alma*** que es el lugar de las inspiraciones, por ser sólo ella en su sensibilidad y su razón la única capaz de reconocer lo grande de la expresión artística como expresión del ser del hombre.

«Ahora no es la responsabilidad del arte por llamarlo así, su entendido por ese polo débil intelectual, sino se trata de entender el arte en un sentido absoluto. Eso quiere decir que la obra de arte se traslada al ser humano, y el ser humano se traslada a la obra. Es necesario un ingreso completo del uno en el otro».
BEUYS

Las *instalaciones* de Beuys

«Todo cuanto de nuevo se consuma en la Tierra, tiene que consumarse a través del **hombre**. Pero no podría consumarse si el manantial está cegado, es decir, si el comienzo es sin forma. Por eso exijo una mejor forma de pensar, de sentir y de la voluntad. Ellos son los verdaderos criterios estéticos. Pero no han de ser juzgados sólo por las formas externas, sino han de ser juzgados ya en el interior del hombre mismo, y ahí se convierten en contemplables».[13]

«(...) Este término de 'conciencia de uno mismo', de 'fuerza del Yo', realmente fue perseguido como disciplina de un modo mucho mas intenso en el materialismo que a través de todas estas afirmaciones. Esta disciplina del Yo en la extrema Agudización de la conciencia —digámoslo sin miedo: en el **PENSAMIENTO**. Ahí se alcanza esta precisión en un sobrante muy pequeño (...) Pues esta vez no ocurre ya que un Dios auxilia al hombre, como ocurrió por este misterio de Gólgota, sino que ahora la resurrección debe ser consumada por el propio hombre (...) Sólo bajo está condición previa puedo hablar del concepto de autodeterminación. Puesto que sólo un ser **libre** puede llevar a cabo dicha autodeterminación».[14]

«El **alma** humana es lo único que merece ser reconfortado. Ahora hablo de 'alma' en su sentido mas amplio. No me refiero solo a lo sensitivo, sino también a las fuerzas cognoscitivas, la capacidad de pensar, la intuición, la inspiración, la conciencia del Yo, la fuerza de voluntad. Todo esto ha resultado muy perjudicado hoy día y debe ser salvado. Es entonces cuando, de una manera automática, se salva también todo lo demás».[15]

«Aquí vemos, ¿no es cierto?, que el hombre creativo arrastra las fuerzas existentes en el mundo y a su vez explica simplemente al hombre su valor ¿Quién pude entender al mundo mejor que los hombres?».
BEUYS

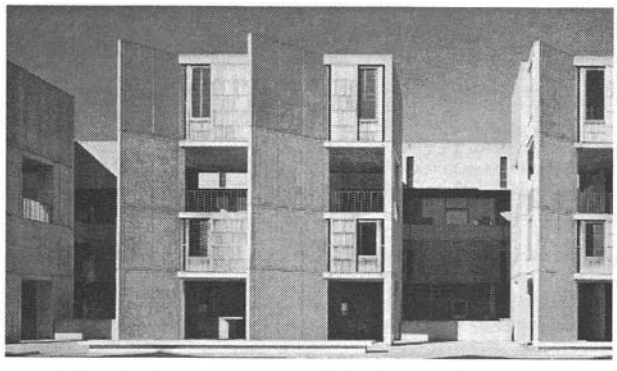
La *expresión* de Kahn:
AMO LOS INICIOS

Amo los inicios. Los inicios me llenan de maravilla. Yo creo que los inicios es lo que llena la prosecución. Si ésta no tiene lugar, nada podría ni querría existir. Tengo un gran respeto por la instrucción porque es una inspiración fundamental. No es sólo una cuestión de deber; es innata a nosotros. La voluntad de aprender, el deseo de aprender, es una de las mayores aspiraciones. No me emociona en igual medida la educación. Aprender está bien; pero la educación es algo que siempre está en discusión porque ningún sistema consigue captar jamás el verdadero significado del aprender.

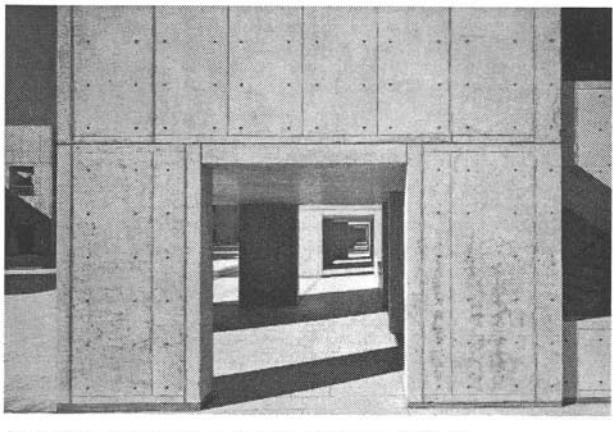
En mi personal búsqueda de los inicios, un pensamiento —generado por muchas influencias— se me hacía presente recurrentemente, en cuanto me daba cuenta de que la materia es luz consumida. El emerger de la luz me pareció comparable a la aparición de dos hermanos, aun sabiendo muy bien que no existen dos hermanos y ni tan siquiera Uno. Pero vi que uno es la personificación del deseo de *ser-expresar*, y uno (no se puede decir «el otro») equivale a *ser-ser.*[16] El segundo es no luminoso, mientras que el Uno (prevalente) es luminoso, y esta fuente luminosa prevalente puede ser imaginada como una llama que danza salvajemente y que poco a poco se aplaca y se consume en la materia. La materia —creo yo— es luz consumida. Las montañas, la tierra, los ríos, el aire y nosotros mismos somos luz consumida. Este es el centro de nuestros deseos. El deseo de *ser-expresar*[17] es la autentica motivación de la vida. No creo que haya otras.

Empecé por trazar un esquema, llamando al deseo *ser-expresar* silencio; al otro, luz. Y el movimiento, del silencio a la luz, de la luz al silencio, tiene muchos umbrales: muchos, muchísimos umbrales; y cada umbral es efectivamente una individualidad. Cada uno de nosotros posee un umbral en el que se sitúa el encuentro entre luz y silencio. Y este umbral, este punto de encuentro, es el nivel (o momento mágico) de las inspiraciones. La inspiración esta allí donde el deseo de *ser-expresar* encuentra lo posible. Es la creación de las presencias.[18] Aquí está también el santuario del arte, el centro de las exigencias expresivas y de los medios de expresión».

Aspen, 1973



Louis Kahn. Salk Institute, La Jolla, California, 1959-65.



Louis Kahn. Salk Institute, La Jolla, California, 1959-65.

«Podemos casi decir que de nuestros días, el mundo del sonido es por lo menos igual de importante que el mundo de un invento químico en el desarrollo de las relaciones de la materia dentro de la química orgánica».
BEUYS

Textos e ideas: Cage, Ando, Burke :

INDAGACIONES, CREDO, ELEMENTOS: CONTENEDORES DE EVENTOS

La *libertad* en la creación es una de las máximas mas representativas en la propuesta *artística musical* de John Cage. Libertad no sólo al expresarse, también libertad al espectador para ver u oír la pieza de la manera que el *sienta* más adecuada.

No cree que la representación es la interpretación de la obra, por el contrario para él la interpretación es la representación en sí. Tanto que en el momento de creación da al azar un lugar relevante, aunque aclara que no en el sentido de teoría a seguir, sino como sinónimo de esa libertad que el considera necesaria para la producción y recepción de la obra.

Parte de la idea que el todo está compuesto de partes, que a su vez está compuesta de elementos y que pueden ser organizados de distintas maneras de forma que en el orden que le demos a estos estará la representación de la creación, y de nuevo no solo del creador, también del espectador. Y para ello valerse de las nuevas técnicas que nos proporcionan elementos para *reinterpretar*, según nuestros intereses —que para Cage son la curiosidad y la consciencia—.

En definitiva, la creencia de un *orden propio* de los elementos que ya existe y que nosotros *solo* debemos retomar para organizarlos según nuestras *nuevas* expectativas, y producir aquello que ahora *pensemos* nos han de permitir expresarnos. Así no sólo libertad también *orden*, que esta innato en los elementos que usamos, so atado a leyes que limiten nuestras acciones, solo un orden natural que será la base que unida con

La sublime *indagación* de Burke

19 «La vista no es el único órgano sensual por el cual pueda producirse una pasión sublime. Los sonidos tienen una gran parte en esta, así como en casi todas nuestras pasiones».

20 «El principio repentino, o la cesación imprevista de un sonido algo fuerte, tiene el mismo poder. Esto llama la atención, y por decirlo así, pone alerta a las facultades. Todo lo que hace que pase fácilmente la vista o el oído de un extremo a otro, no infunde terror, y por consiguiente no puede ser causa de grandeza».

21 «(...); y sólo por la fuerza del sonido tanto asombra y confunde la imaginación, que los hombres de temperamento más sentado, en esta vacilación y turbación del ánimo, apenas pueden menos de dejarse llevar de la corriente, voceando con los demás y conformándose con la resolución común de la multitud».

22 «Son casi infinitas las modificaciones del sonido que pueden producir sublimidad».

23 «Los sonidos que imitan las voces naturales, pero inarticuladas de los hombres, o de algunos otros animales que sienten pena, o se hallan en peligro, son capaces de excitar grandes ideas; ...».

24 «La gritería de un número grande de personas produce un efecto semejante; y solo por la fuerza del sonido tanto asombra y confunde la imaginación, que los hombres de temperamento mas sentado, en esta vacilación y turbación del ánimo, apenas pueden menos de dejarse llevar de la corriente, voceando con los demás y conformándose con la resolución común de la multitud».

25 «Puede observarse que un solo sonido, aunque sea de corta duración, con tal que sea algo fuerte y se repita con algunos intervalos, produce un efecto grandioso (...) Un sonido bajo, trémulo e intermitente, aunque en algunos respectos parece opuesto al que acabamos de mencionar, es productivo de sublimidad».

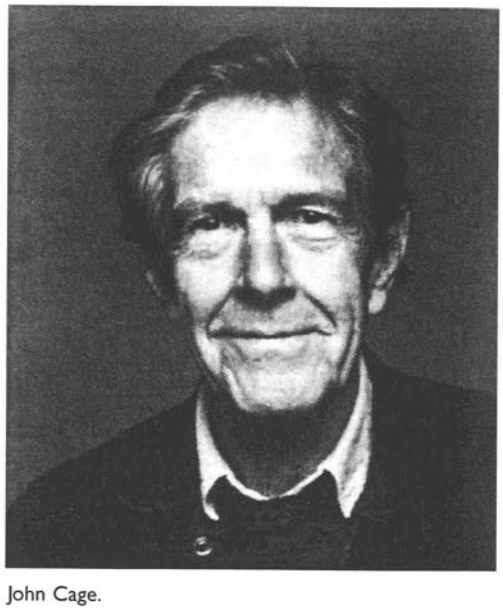
26 «Pudiera parecer que estas modulaciones del sonido tienen alguna conexión con la naturaleza de las cosas que representan, y no son meramente arbitrarias; porque los gritos que naturalmente dan todos los animales, aun aquellos que no conocemos, nunca dejan de entenderse bastante; lo cual no puede decirse del habla».

la posibilidad de las innovaciones para traer a presencia las nuevas experiencia. Todo ha de estar embebido de eventos.

Si Cage propone partir de lo conocido —el cual ha evolucionado en el tiempo— para que en conjunción con los nuevos adelantos se pueda alcanzar la música un nuevo orden propio del momento que vivimos, Tadao Ando parte de la misma *idea* en su arquitectura actual japonesa. No olvidar el conocimiento aportado por la tradición constructiva y compositivo de los espacios tradicionales, pero «adaptándolos» al momento en que se vive y el como se vive de la nueva sociedad.

Al igual que Cage, Tadao Ando cree en que orden y caos no son contrarios, que de hecho en el caos podemos encontrar lugar para ordenar los elementos prístinos y seguir evolucionando. Un estudio sobre la experiencia pasada nos ayuda a evolucionar. Y provocar nuestra imaginación también.

Burke, con sus *indagaciones* sobre Lo sublime ve también elementos que incitan estas ideas tanto en la música como en la arquitectura, y todo partiendo del orden que nos proporcionan nuestras experiencias.

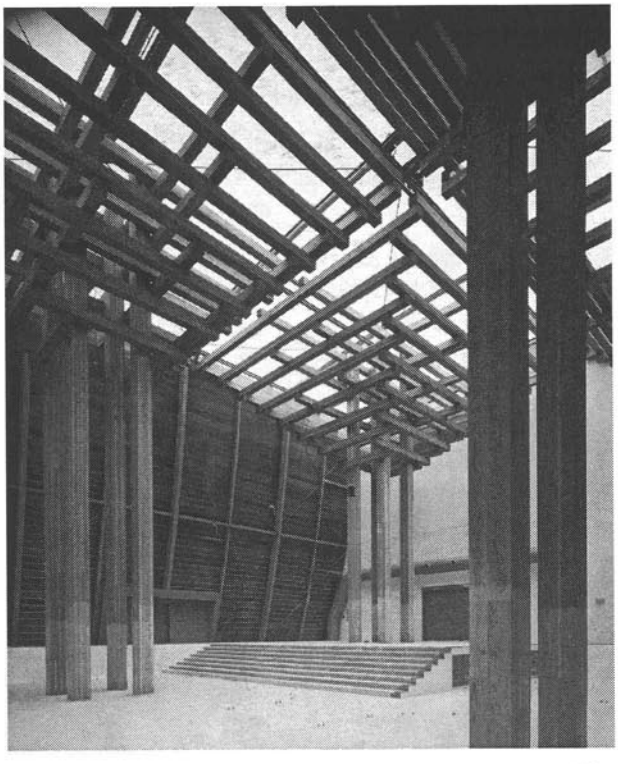


John Cage.

«Si quiere que le diga la verdad sobre el asunto, la música que yo prefiero, incluso para mi mismo o para cualquier otro es la que oímos sí, sencillamente, nos quedamos quietos».
CAGE

La *no-intención* de Cage: EL FUTURO DE LA MÚSICA: CREDO

Creo que el uso del ruido[19]
Para hacer música[20]
Continuará y se incrementará hasta que lleguemos a una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos[21]
Que harán asequibles para fines musicales todos y cada uno de los sonidos que pueden oírse. Hay que descubrir medios mecánicos, fílmicos y fotoeléctricos para la producción sintética de música[22]
La polémica giraba en el pasado en torno a disonancia y consonancia, pero en el inmediato futuro girará en torno al ruido y a los llamados sonidos musicales. Los métodos actuales de escribir música, principalmente los que utilizan la armonía en su referencia a pasos particulares en el campo del sonido, resultarán inadecuados para el compositor que se enfrente con todo el campo del sonido.[23]
Se descubrirán nuevos métodos que tendrán una clara relación con el sistema se doce tonos de Schoenberg[24]
Y con los métodos actuales de escritura de la música de percusión[25]
Y cualquier otro método libre del concepto de tono básico. El principio de la forma será nuestra única conexión constante con el pasado, sin embrago, la gran forma del futuro será como fue en el pasado, en un tiempo la fuga y en el otro la sonata, estará relacionada con ellas como ellas están relacionadas entre sí.[26]



Tadao Ando. Pabellón de Japón para la Expo de Sevilla, España, 1992.

«Cuando se hace patente, como ya está empezando a hacerse para algunos, que ya no hay porque tomar en serio las viejas disciplinas, ¿Qué será lo que nos muestre el camino para abandonarnos a nosotros mismos?»
CAGE

Del *caos* y *el orden* de Tadao Ando
PENSANDO EN EL MA, *ENTRANDO EN EL* MA

Poseer una intensa originalidad, que al tiempo deba ir acompañada de la delicadeza suscitada por la tradición. Proporcionar una expresión a la más viva imaginación a través de una técnica superior.

Quiero moldear el espacio con espíritu delicado y artesanal. Sin embargo, estoy resuelto a penetrar en ese espacio utilizando la violencia. Pretendo impregnar de una intensa originalidad la delicadeza que ha distinguido al mundo oriental.

La arquitectura japonesa tradicional se caracteriza por su colorido sutil —que se manifiesta en las vetas horizontales y verticales de la madera—, por la utilización asidua de materiales frágiles como la madera natural, el papel y la tierra, y por la profundidad adquirida a través de sus ingeniosos ordenamientos secuenciales. En ella encontramos una suavidad en el encuentro de las partes, en la utilización de vistas orquestadas y en la transición entre interior y exterior que ofrece como resultado un espacio con la textura de seda.

¿Es posible trasladar la esencia de la delicada arquitectura japonesa a una arquitectura infundida en una gran intensidad? Y a la inversa, ¿se pude introducir delicadeza en un espacio construido con vigor sin que esto suponga un debilitamiento de su intensidad? ¿Resulta contradictorio manejar la totalidad de forma osada, y de los detalles con delicadeza, al tiempo que tratamos la totalidad con esmero y los detalles con brutalidad? Estas son las conflictivas exigencias con las que me enfrento en los niveles más básicos del ejercicio de mi profesión. Se trata, sin embargo, de

contradicciones que no intento eludir, y a las que planto cara en mi búsqueda de una arquitectura coherente. Estos conflictos constituyen la esperanza de una renovación de la sensibilidad japonesa que libere a ésta de su cautiverio en el *museo de la tradición*. A través de ellos, se podrían trasladar los modos orientales y occidentales —traspasando la apariencia de una confrontación estable— a un punto en el cual sus respectivas sensibilidades espaciales colisionarían violentamente, y en el que emergería un nuevo espacio pleno de potencial.

Por ejemplo, el Pabellón de Japón de la Exposición Universal de Sevilla fue un diseño realizado siguiendo esta línea de pensamiento. El proyecto hizo un uso exhaustivo de la precisa tecnología de la arquitectura de madera tradicional japonesa. Sin embargo, el objetivo no era la recreación de la arquitectura tradicional de Japón, sino la creación de una estructura que, mediante una concisa compilación de tecnología, trascendiera completamente a la tradición y se manifestara como una arquitectura de espacios inmensos y totalmente nuevos. De manera inversa, lo que siempre he intentado con un material moderno como el hormigón —tratando su plasticidad dinámica con el mismo cuidado que merece el papel— es imbuirlo de una intensidad tal que pueda provocar y sobrecoger al espíritu humano.

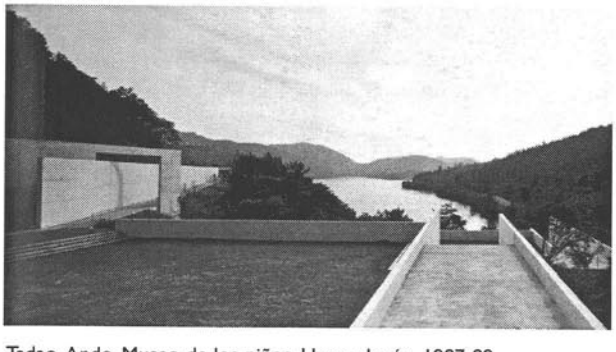
Ser realista, pero embebido en la ficción.

En su apremio por ser aplicable al dramático cambio social, la arquitectura moderna convirtió los problemas del mundo real en valores numéricos mensurables y, por tanto, degeneró en la tarea de distribuir dichos valores de manera lógica. Como resultado, un universalismo basado en valores numéricos invadió el mundo real y redujo su riqueza a una uniformidad plana.

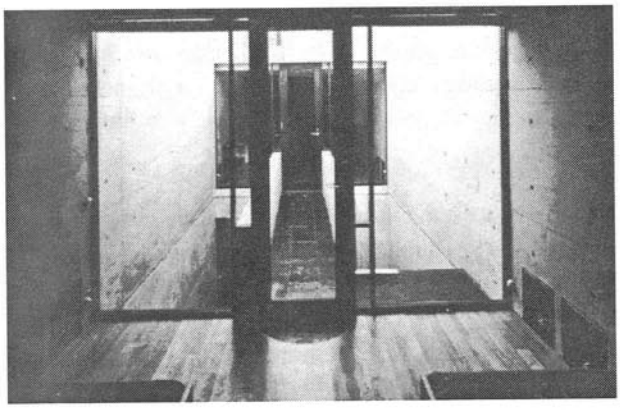
Después del movimiento moderno, la arquitectura posmoderna simplemente ha pretendido cubrir la realidad con un barniz de nostalgia por el pasado y con imágenes placenteras que están al servicio de los intereses comerciales. La labor del posmodernismo ha consistido en la transformación de la tediosa realidad del movimiento moderno en una ficción colorista. Pero, en realidad, lo que hemos visto surgir, ¿no es acaso un mundo igualmente superficial y carente de riqueza?

No es mi intención emprender una manipulación racional de la arquitectura estrictamente en el terreno de la realidad, ni crear una invención donde la arquitectura sea una mera ficción. Mas bien pretendo inyectar una dosis de ficción en el núcleo de lo real, hacer coexistir una ficción abrumadora con la realidad en un solo hecho arquitectónico, creando espacios no familiares que hagan participe de su ficción a lo cotidiano.

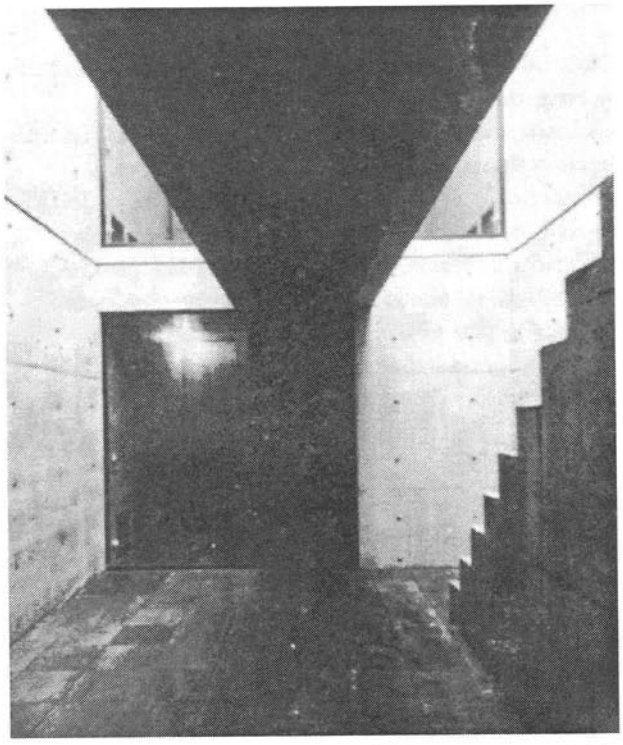
Si introducimos esta ficción en la arquitectura, ¿no nos encontramos con una arquitectura capaz de ofrecernos un contenido verdaderamente rico? En mi opinión, no está más allá de nuestra capacidad el proporcionar un espacio en dinámico conflicto, un espacio que palpita en el hueco existente entre la realidad y la ficción, entre lo racional y lo lógico. Aferrarse a tal contradicción, y penetrar en ella de forma enérgica podría devolver el aire a nuestra sofocante sociedad, planteándole sugestivos interrogantes y transformando su apatía en vivacidad.



Tadao Ando. Museo de los niños, Hyogo, Japón, 1987-89.



Tadao Ando. Casa Azuma, Osaka, Japón, 1976.



Tadao Ando. Casa Azuma, Osaka, Japón, 1976.

La Arquitectura puede tener carácter abierto y ser capaz de comunicarse con la sociedad siempre que la provoque con interrogantes. Creo que el papel fundamental de la arquitectura es estimular activamente a la sociedad.

En uno de mis primeros trabajos, la casa Azuma, en Sumiyoshi, dividí en dos un espacio dedicado a la vida cotidiana —compuesto por una geometría austera— mediante la inserción de un espacio abstracto destinado al juego del viento y la luz. Mi objetivo fue introducir un interrogante en la inercia que ha ido invadiendo a la vivienda humana. Del mismo modo, en un proyecto para un centro comercial conocido como *Time's*, dejé una abertura para que el medio natural penetrara en la trama continua del espacio urbano, tejida por la eficacia económica. Este proyecto constituyó un intento de introducir discontinuidad en el espacio.

Ser sutil, pero atrevido; real, pero imaginativo; tanto público como privado; abierto y cerrado; continuo y discontinuo.

Mi pensamiento se centra en el problema planteado por la diversidad de elementos contradictorios a los que la arquitectura se debe acomodar. Resulta impensable intentar, con razonamientos baratos, escapar a tal contradicción, porque es en este forcejeo sincero y comprometido, y en la presentación de los conflictos que implica, en lo que para mí consiste la práctica de la arquitectura en este momento. Para la arquitectura contemporánea, reducida a ser utilizada únicamente como vehículo de inversión seguro para el capital, ésta es sin duda la única forma de resistencia para poder cumplir con su deber de mejorar la sociedad. El hueco existente entre los elementos en oposición debe ser penetrado. Este hueco se corresponde con el concepto estético japonés del *ma*. El *ma* no es nunca una paz dorada, sino un lugar de violentos conflictos. Y es esta brutalidad del *ma* la que me permite continuar poniendo a prueba y provocando al espíritu humano.

María Teresa Machado Rivas es arquitecto. Alumna del doctorado «Teoría e Historia de la Arquitectura». ETSAB, UPC.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ANDO, T. «Pensando en el *ma*, entrando en el *ma*», en *El Croquis*, núm. 58, Año VII, Madrid, 1995.

BEUYS, J. *Manresa-Hauptbahnhof*, Generalitat de Catalunya – Fundación Caixa Manresa, Barcelona, 1994.

—*Joseph Beuys. Cada hombre un artista* (Conversaciones con Clara Bodenmann-Ritter), Visor, Madrid, 1995.

—*Beuys en Viena*. Catálogo de la Casa de la Cultura Santa Cruz de Tenerife, 1991.

CABANNE, P.. *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 1984.

DUCHAMP, M. *Notas*, Madrid: Tecnos, 1989.

KOSTELANETZ, R. *Entrevista a John Cage*, Barcelona: Anagrama, 1973.

—*John Cage. An antology*, Nueva York: Da capo Press, 1991.

NORBERG-SCHULZ, C. *Louis Kahn: Idea e Imagen*, Madrid: Xarait, 1990.

PAZ, O. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza Forma, 1989.

RAMÍREZ, J. A. *Duchamp. El amor y la muerte incluso*, Madrid: Siruela, 1993.

ROJO DE CASTRO, L. «Conversaciones con Zaha Hadid», en *El Croquis* núm. 73 [I], Madrid, 1995.

CRÉDITOS DE IMÁGENES

Obra de Tadao Ando:
Revista *El Croquis* núm. 58, Madrid, 1995.
Tadao Ando. Buildings, Projects, Writings, Kenneth Frampton (ed.), Nueva York: Rizzoli, 1984.

Obra de Louis Kahn:
Salk Institute, Londres: Phaidon, 1993.
Kimbell Art Museum, Londres: Phaidon, 1992.

Obra de Zaha Hadid:
Revista *El Croquis* núm. 73 [I], Madrid, 1995.