

DIBUJO · APRENDIZAJE · ARQUITECTURA MODERNA

Luis Bravo Farré

Barcelona. Mayo de 1988.

Introducción.1
Método.
Arquitectura y crítica.4.
Creación y combinación.
Tschumi. 9
Jakob.17.

Tesis.26.

Pensamiento y lenguaje. 27.
Lenguaje y percepción. 30.

RUSKIN 32

Norwood. 32.
Fontainebleau. 33.
Catterick Bridge. 36.
The Elements of Drawing. 37.

LE CORBUSIER 51

Dibujo y formación. 51.
Viaje. Descubrimiento. 55.
Read. 57.
Ortega.58.
Twain. 59.
Portrait de l'Uranien. 68.
Anexo 1: Carta de Cielo de L.C.72.
Steiner. 83.
Frank. 89.
Herriguel. 95.
Wyeth. 107.
L'Unique Trait. 115.
La escritura china.

MIES 129

1.Lecturas.130.
Física.131.
Eisenman.136.
2.Monumento.144.
Itten.153.
Schopenhauer.154.
3.Arquitectura japonesa.168.
Ma.175.
Elogio de la sombra.179.
Heisenberg.185.
Schrödinger.188.
Eddington.193.

Conclusión.201.

Curso de dibujo de
iniciación a la arquitectura.214.

notas.307. Textos.308. Bibliografía. 310.



Rep. 25. 266

TESIS
ESCOLA TECNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA
BARCELONA

BIBLIOTECA(Tel.401 63 27)

Nom	Cognom	Data
Enclaus	Armani	4-3-02

Esta tesis doctoral ha sido dirigida por el profesor de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, D. José Francisco Quetglas Riusech, a quien expreso mi agradecimiento por sus valiosos comentarios y sugerencias durante la realización de la misma.

INTRODUCCION Y METODO

El presente trabajo es el resultado de un proceso de investigación que comienza en 1979 como respuesta a una necesidad inmediata: articular una nueva opción respecto al papel que corresponde jugar hoy al dibujo en el aprendizaje de la arquitectura y, más concretamente, en un curso de introducción.

El estudio se centró en los maestros europeos del movimiento moderno: Le Corbusier y Mies van der Rohe, siempre a través de las relaciones entre el dibujo y su formación y experiencia arquitectónicas. El motivo de esta elección no es tan sólo que cualquier enseñanza suele partir de sus clásicos; en ambos casos, Mies y Le Corbusier, la importancia del dibujo es determinante en su proceso de formación autodidacta, el dibujo es en ellos anterior a la arquitectura; no es exagerado afirmar que fue el dibujo el camino que les condujo a ella.

En el caso de Le Corbusier, el dibujo está en el centro de toda su actividad vital; es éste un ejemplo idóneo de utilización exhaustiva del medio hasta agotar sus posibilidades expresivas; aparecen ahí tantas formas de dibujar, tantas variedades como objetivos se persiga con ellas (dibujos para construir, dibujos para recordar y almacenar impresiones, dibujos para enseñar arquitecturas,

dibujos para pintar, para convencer, etc.) desarrollando en cada caso la técnica y el oficio hasta adecuarlos perfectamente a la finalidad propuesta. Otras razones significativas para la elección de Le Corbusier como tema de esta reflexión son su actividad pedagógica constante a lo largo de su trayectoria profesional, que se inició ya en su juventud precisamente en el campo del dibujo, junto a la total accesibilidad a su producción gráfica, disponible en la Fondation Le Corbusier y en diversas publicaciones recientes.

En el caso de Mies van der Rohe, hallaremos de nuevo muchas de las razones aducidas para Le Corbusier: dominio del oficio de dibujar previo a su interés por la arquitectura, formación autodidacta, ejercicio de la pedagogía, etc., pero sobre todo ello, una arquitectura que, con la de Le Corbusier, constituye, aún hoy, la referencia individual más potente cuando se trata de modernidad.

El orden a seguir en esta exposición será el inverso al seguido en el proceso de elaboración. Comenzaremos enunciando una tesis que, lejos de ser un presupuesto de partida que se tratase de justificar o demostrar, se empezó a vislumbrar y a tomar cuerpo a medida que se avanzaba en la exploración. A continuación, se iniciará una serie de recorridos en círculo que permitirán una aproximación progresiva al tema, ilustrando así ese primer enunciado, permitiendo precisar mejor su significado,

por lo que en cierto modo estaríamos ante una estructura de tesis y demostración tradicional; en este caso, sin embargo, es importante establecer de entrada que ello no es enteramente así: El carácter acusadamente sutil y escurridizo del tema (no se trata de la técnica del dibujo sino de su interacción con la arquitectura) ha conducido espontánea e inevitablemente a esa estrategia de aproximaciones en espiral donde es fundamental no intentar cerrarse totalmente sobre el objetivo porque, en tal caso, este podría desaparecer. Lo provechoso pues, aquello que puede permitir vislumbrar parcialmente, fugazmente, aspectos del "objeto", no va a ser la llegada, el final (la conclusión o el enunciado), sino algunos de los episodios que ilustran el camino. Finalmente, ese conjunto de ojeadas o "flashes" (aparentemente dispersos pero en realidad apuntando al mismo punto desde ángulos distintos) podrá ser percibido en su conjunto como un mosaico, como un fondo o una cierta atmósfera en la que será más comprensible la propuesta global.

ARQUITECTURA Y CRITICA. CREACION Y COMBINACION.

En el caso de los maestros europeos del movimiento moderno, la impotencia de los cada vez más complicados armazones teóricos que construye la crítica con el objeto de avanzar en el conocimiento de su obra, contrasta con la extraña fuerza, sencillez, coherencia y riqueza de la misma obra.

Una buena parte de esas limitaciones e incapacidades de la crítica puede atribuirse a la manera en que han sido abordados los propios escritos de los arquitectos: fácilmente asequibles en sí mismos por su condición limitada de fragmentos de lenguaje, es decir de simples señales que apuntan hacia algo que en ningún caso puede ser sustituido por ellas. Sólo el necio dirige su mirada al dedo, cuando éste señala a la Luna; en el caso que nos ocupa, ese dedo ha sido, en realidad, el auténtico objeto de observación de buena parte de las críticas de cualquier signo.

Para quien no quiera visitar las construcciones levantadas por Mies o Le Corbusier, existe otra posibilidad: observar atentamente sus dibujos. También ahí está buena parte de su arquitectura. Pero no sólo eso. En ambos casos el dibujo ha constituido, además, la base de su formación;

aprender dibujo no ha sido el resultado de la necesidad de adquirir un instrumento necesario para la práctica de la arquitectura. Sería más exacto decir que de su inclinación natural al dibujo, de su práctica y dominio absoluto nació esa especial receptividad, esa disposición orientada hacia la arquitectura (y ese esquema se reproducirá si nos aproximamos a las biografías de los más destacados arquitectos contemporáneos, Aalto, Asplund, Kahn,...), pero su formación arquitectónica poco tuvo que ver con la que se impartía en las instituciones de su tiempo. Aspectos diferentes de la enseñanza académica han sido el blanco de las críticas airadas de Le Corbusier o el objeto de la consideración respetuosa de Mies, pero lo cierto es que la formación de ambos fue el resultado de una búsqueda absolutamente personal, radicalmente autodidacta.

Seguir el rastro de los rasgos comunes en las formas de hacer de Le Corbusier y Mies, nos llevarán por parajes tan diversos como el pensamiento de John Ruskin, los tratados chinos de pintura del siglo XVII o la física moderna. Los diferentes temas presentan conexiones entre sí y evolucionan alrededor de esa actitud moderna frente a la arquitectura que se contrapondría a los intentos de resucitar como referencia de la misma, viejas premisas de carácter ideológico, pretendidamente científico, estilístico o conceptual.

Es cuanto menos curioso que esa ausencia de referencias válidas que caracteriza a la arquitectura actual, esa absoluta "libertad de creación" no haya representado, a juzgar por los resultados, ninguna ventaja

importante para el arquitecto en el momento de proyectar; más bien parece haberse convertido en un eficaz mecanismo de bloqueo de la buena arquitectura: a pesar de cierto clima artificial creado a base de proclamaciones triunfales interesadas, a pesar de que la arquitectura esté de moda, pocas veces se había alcanzado (históricamente) los actuales niveles de profundización en la miseria arquitectónica, lo mismo si atendemos a la producción media, que si nos fijamos en bastantes de los elementos más destacados por nuestros sistemas de "publicidad cultural".

La paradoja es que ello venga a ocurrir precisamente cuando florecen en conjunción esa celebrada libertad artística y los pasmosos avances de las ciencias y las tecnologías. En nuestro país se cuentan con los dedos de una mano los arquitectos cuya obra en conjunto es capaz de suscitar interés. Existe ciertamente, también, un reducido número de profesionales cuya labor merece por lo menos el respeto debido a quién la afronta con sinceridad, pero aún en el panorama internacional son pocas las individualidades, por no decir ninguna, capaces de generar entusiasmos comparables a los que, aún en vida, produjeron los clásicos de la modernidad. Tales conclusiones son inevitables si la aproximación a la arquitectura actual se realiza con el ánimo despejado, ignorando la marea existente de valoraciones interesadas o miopes y prescindiendo de esa "mágica" manipulación en que se han convertido la mayoría de publicaciones gráficas de arquitectura. La importancia del medio ha producido como reacción una forma más o menos

consciente de proyectar en función de los resultados de un reportaje fotográfico final, desarrollando una serie de lugares comunes o "tics de cosmética espacial".

El frío análisis visual en directo de la obra suele implicar, por el contrario, un veredicto descorazonador que se agrava si en la valoración se introducen las pertinentes consideraciones de tipo económico, de utilidad social, adecuación a su uso, racionalidad constructiva, relación con su entorno, etc.

Aumenta de manera alarmante la producción de arquitecturas que consiguen a duras penas resolver los mínimos condicionantes derivados de su utilización, pero exhiben en cambio, con desvergüenza digna de mejor fin, tan desmesuradas pretensiones "estéticas" -por llamarlas de alguna manera- que nos hacen recordar con nostalgia no ya las grandes arquitecturas del pasado, sino la dignidad y el oficio de cualquier maestro de obras o del más rutinario y menos refinado de los clasicismos del siglo pasado. Jamás como ahora se había hablado tanto en nuestras tribunas públicas o en nuestras escuelas, de sensibilidad, arte, arquitectura, "lo sublime", etc... los dibujos de los arquitectos, sus maquetas y garabatos de trabajo o cualquiera de sus ocurrencias más o menos graciosas, se cotizan en los mercados de arte...pero todo ello no es capaz de amortiguar siquiera, la sórdida crudeza de su mediocridad. Y, sin embargo, la realidad histórica de nuestro tiempo, no presenta en sí misma ningún rasgo objetivo que justifique esa actitud desesperada y nostálgica de oposición a la evidente aceleración progresiva del proceso histórico. No

parece oportuna ni necesaria, en este momento, ninguna toma de posición basada en un análisis pesimista o retrógrado de esa realidad. Ahora, sin duda, estaríamos de acuerdo con Zaha Hadid en que, en arquitectura (como en cualquier otra esfera de la cultura o la actividad humanas), y tal como ha ocurrido siempre, todo está por hacer:

"...I came to realize that architecture's role had yet to be fulfilled and that there were new territories which were yet to be explored.

The twentieth-century triumph of technology and our accelerating and ever changing life styles have created a totally new condition. This changes, despite the difficulties, have a certain exhilaration which is yet to be matched in architecture. It is that revision and the absolute need for inventiveness, imagination and interpretation that makes our role in architecture more valid. We can no longer fulfil our obligations as architects if we carry on as cake decorators. Our role is far greater than that. We, the authors of architecture, have to take on the task of reinvestigating Modernity.

An atmosphere of total hostility, where looking forward has been, and still is, seen as almost criminal makes one more adamant that there is only one way and that is to go forward along the path paved by the experiments of the early Modernists. Their efforts have been aborted and their projects untested. Our task is not to resurrect them but to develop them further. This task of fulfilling the proper role of architecture, not only aesthetically but programmatically, will unveil new territories. In every project there are new territories to be invaded and others to be conquered: and this is only the beginning."*

Asumir, pues, la realidad, como único material de trabajo posible, de manera que la arquitectura siga siendo una forma de conocimiento, en contraposición a ese pasatiempo basado en el mero conocimiento de formas a que se la pretende reducir. Para Bernard Tschumi, no se trata de un

conflicto dialéctico, teórico, sino de un conflicto real:

" El Movimiento Moderno ya albergaba tales batallas tácticas, a menudo agazapadas tras ideologías de cariz reduccionista (formalismo, racionalismo, funcionalismo). La coherencia de esas ideologías se ha revelado plena de contradicciones, pero esa no es razón para despojar de nuevo a la arquitectura de sus intereses sociales, espaciales y conceptuales y restringir sus límites al territorio del "talento e ironía", "esquizofrenia consciente" y "frontones partidos doblemente rotos".

Dicha reducción acontece también de formas menos obvias. La fascinación del mundillo del arte por los temas arquitectónicos, evidente en el número obsesivo de exposiciones de "referencia arquitectónica", se iguala con la moda actual entre los arquitectos de anunciarse en galerías prestigiosas. Estas obras son útiles tan sólo en cuanto nos informan de la cambiante naturaleza del arte. Envidiar la "utilidad" de la arquitectura (o recíprocamente la libertad de los artistas) viene a demostrar siempre cierta ingenuidad y una pésima comprensión de la obra.

Puede que construir sea referible a la utilidad, pero la arquitectura no necesariamente. Llamar arquitectónicas a esas esculturas que toman prestado superficialmente el tejado a dos aguas y las escaleras es tan inocente como llamar pinturas a las tibias acuarelas de algunos arquitectos, o a las reproducciones artísticas de las firmas comerciales para relaciones públicas.

...la pseudo-continuidad de la historia de la arquitectura, con sus episodios de acción-reacción claramente determinados, está basada en una pobre composición de la historia en general y de la historia de la arquitectura en particular. Después de todo esta historia no es lineal y ciertas producciones clave están lejos de ser prisioneras de continuidades artificiales. Mientras que historiadores de la materia han rechazado muchas obras calificándolas de "arquitectura conceptual", "arquitectura de cartón", espacios "poéticos" o "narrativos", ha llegado la hora de cuestionar sistemáticamente sus estrategias reductivas. Cuestionarlas no es simplemente un asunto de celebrar lo que ellas rechazan. Por el contrario significa entender lo que las actividades dudosas esconden y cubren. Esta historia, crítica y análisis, está por realizar. No como un fenómeno marginal (poetas, visionarios, o aún peor, intelectuales) sino como fenómeno central a la naturaleza de la arquitectura."*

El reduccionismo a que se refiere Tschumi, se concreta en la negación de los límites y las diferencias.

Suprimir los límites, será entonces suprimir toda la arquitectura, porque es precisamente ahí donde se ubican sus áreas estratégicas.

La arquitectura, a diferencia de otras disciplinas, no suele responder a un conjunto coherente de conceptos, a una definición que exponga a la vez coherentemente sus intereses y los límites perceptibles de esa actividad:

"Una de las ecuaciones más duraderas es la trilogía de Vitrubio - venustas, firmitas, utilitas - apariencia atractiva, estabilidad estructural, alojamiento espacial apropiado. Ha sido repetida obsesivamente a lo largo de siglos de preceptos arquitectónicos, aunque no necesariamente en este orden. ¿Son éstas posibles constantes arquitectónicas los límites inherentes sin los cuales la arquitectura no existe? o ¿Es su permanencia un mal hábito mental, una pereza intelectual observada a lo largo de la historia? ¿Acaso la persistencia garantiza la validez? Si no, ¿Es la arquitectura la que falla al no advertir el desplazamiento de los límites que ha sostenido durante tanto tiempo?

El siglo XX ha interrumpido la trilogía vitrubiana porque la arquitectura no podía permanecer insensible a la industrialización y al cuestionamiento radical, a principios de siglo, de las instituciones (sean la familia, el estado o la iglesia). El primer término - apariencia atractiva, belleza - desapareció lentamente del vocabulario, mientras que la lingüística estructural se adueñó del discurso formal del arquitecto. Sin embargo, la primera semiótica arquitectónica, tomó simplemente prestados códigos de textos literarios, los aplicó a espacios urbanos o arquitectónicos, y permaneció inevitablemente descriptiva. Inversamente, los intentos de construir nuevos códigos, significaron la reducción de un edificio a un "mensaje" y su uso a una "lectura". Gran parte de la moda actual de citar símbolos arquitectónicos pretéritos, procede de esas interpretaciones simplistas.

En los últimos años, sin embargo, la investigación seria ha aplicado la teoría lingüística a la arquitectura, añadiendo un arsenal de selección y combinación, sustitución y contextualismo, metáfora y metonimia, similaridad y contigüidad, siguiendo los términos de Jakobson, Chomsky y Benveniste. Aunque la manipulación excesivamente formalista a menudo se agota en sí misma si no le son inyectados nuevos criterios que le permitan la innovación, sus excesos pueden arrojar nueva luz sobre los esquivos límites de la casa-prisión del lenguaje arquitectónico. En el límite, esta

investigación introduce la preocupación por la noción de sujeto y el papel de subjetividad en el lenguaje, diferenciando el lenguaje como sistema de signos, del lenguaje como acto llevado a cabo por un individuo.

El interés por el siguiente término - estabilidad estructural - parece haber desaparecido durante los años sesenta sin que nadie lo advirtiera o lo discutiera..."*

Desaparece el interés por la coherencia estructural, puede construirse cualquier artefacto con las únicas limitaciones de su factibilidad técnica y económica. La arquitectura, el espacio, deja de ser entendido como simple proyección tridimensional de una representación mental, para pasar a ser algo que se oye, donde se actúa, el límite donde se articula el espacio de los sentidos con el espacio de la sociedad. Los movimientos y en general la actividad de los cuerpos vivos, generan a su vez espacios y acontecimientos que entran en relación con el espacio de la arquitectura. Para Tschumi, en el límite cabría considerarlos como guiones o programas, sin implicaciones morales ni funcionales, independientes pero inseparables de los espacios que los contienen; ello da lugar a una nueva formulación de la antigua trilogía:

"...en ciertos aspectos se solapan los tres términos originales, mientras por otro lado se amplían. Es posible encontrar diferencias entre el espacio mental, físico y social, o entre lenguaje, materia y cuerpo. Admitamos que estas distinciones son esquemáticas. Aunque corresponden a categorías reales y convenientes de análisis (concebido, percibido, experimentado), conducen a diferentes acercamientos y a diferentes modos de notación arquitectónica."

"Los recientes cambios son profundos y poco comprendidos. En general, los arquitectos los encuentran difíciles de aceptar estando como están intuitivamente enterados de que su oficio está siendo drásticamente alterado. El historicismo arquitectónico actual es a la vez

parte y consecuencia de este fenómeno, signo de temor y signo de huida. ¿Hasta qué extremo tales explosiones, tales cambios en las condiciones de producción de la arquitectura desplazan los límites de la actividad arquitectónica para corresponder a sus mutaciones?"

"Gran parte de la teoría arquitectónica del movimiento moderno (que apareció en los años cincuenta en lugar de los veinte), era similar a toda modernidad en su búsqueda de la especificidad de la arquitectura, lo cual es característico sólo de la arquitectura. Pero, ¿cómo fue definida dicha especificidad? ¿incluía o excluía el uso? Es significativo que el desafío del posmodernismo arquitectónico a las opciones lingüísticas de la modernidad no haya atacado nunca su sistema de valores. Discutir la "crisis de la arquitectura" en términos puramente estilísticos era una falsa polémica, una hábil estratagema dirigida a enmascarar la ausencia de intereses acerca del uso.

Aún cuando no es irrelevante distinguir entre una arquitectura autónoma y autorreferencial que trascienda historia y cultura y una arquitectura que imite precedentes históricos y culturales y contextos regionales, debe notarse que ambos conceptos se refieren a la misma definición de arquitectura como manipulación formal o estilística. La forma todavía sigue a la forma; solamente difieren el significado y el marco de referencia. Más allá de unos distintos significados estéticos, ambos conciben la arquitectura como un objeto de contemplación, fácilmente accesible a la atención crítica opuesta a la interacción de espacio y acontecimiento, lo cual no suele remarcarse habitualmente. Así, muros y gestos, columnas y figuras, raramente son vistos como parte de un sólo sistema significativo. Las teorías de lectura, cuando son aplicadas a la arquitectura, suelen ser infructuosas porque la reducen a un arte de comunicación o a una arte visual (el llamado código simple de la modernidad o código doble de la posmodernidad), rechazando la intertextualidad que hace de la arquitectura una actividad humana altamente compleja. La multiplicidad de discursos heterogéneos, la constante interacción entre movimiento, experiencia sensual y acrobacia conceptual, refutan ese paralelismo con las artes visuales."

*

Se trata, pues, de desplazar hacia otras zonas, la atención que la crítica dirige exclusivamente a la dimensión formal (estilística, simbólica, lingüística) de la arquitectura; es decir, a aquellos aspectos remisibles a un determinado concepto de visualidad, que es susceptible de ser analizado en clave intelectual mediante la utilización

de códigos que se toman prestados a otras disciplinas. Esa sería la propuesta de Tschumi. Sería ingenuo por nuestra parte ignorar que toda tentativa de análisis y aún de simple percepción, requiere obviar una gran mayoría de aspectos o dimensiones del fenómeno analizado en beneficio exclusivo de una parte de ellos; pero lo que se critica en esa utilización para el análisis de la arquitectura de determinadas metodologías ajenas a la misma, es que lo que queda fuera del punto de mira es, precisamente, lo más específicamente contemporáneo; aquello en que se concreta la condición actual de esa arquitectura. Algo que, por otra parte, empezaba a ser visible ya en los mejores episodios del Movimiento Moderno, y que constituyó la semilla de su propia evolución y superación.

Avanzar desde la modernidad no puede significar volver a viejos conceptos de función y forma, o relaciones de causa y efecto entre programa y tipo; significa, por el contrario, ir más allá de las interpretaciones reduccionistas de la arquitectura. Los espacios y los programas pueden ser totalmente independientes entre sí; se producen entonces yuxtaposiciones fortuitas de espacio y uso, cada uno con su propia lógica.

La casa Schröder, de Gerrit Rietveld, que es ante todo un ejercicio de lenguaje arquitectónico, constituye también un buen lugar donde vivir a pesar o gracias tal vez a esa coincidencia casual entre espacio y uso. En cualquier caso, los espacios están calificados por los acontecimientos de la misma manera que éstos lo están

por aquellos. No existe relación causal entre espacio y acción; cada uno existe independientemente del otro, no ha sido generado por él; sin embargo, cuando confluyen se afectan mutuamente. Tschumi recuerda el experimento de Kuleshov: el mismo plano del rostro impasible de un actor es introducido en distintas situaciones y la audiencia lee expresiones diferentes en cada combinación. Lo mismo sucede en arquitectura: atribuyendo a un determinado espacio un programa contradictorio con su supuesto carácter, éste logra nuevos niveles de significación.

La tensión de la actividad arquitectónica no se concentrará, pues, preferentemente en cuestiones de forma, sino que actuará también sobre los programas mediante una estrategia de transgresión; dicha transgresión se produce en los límites de la disciplina que contribuirá de esa forma a ensanchar, pero inmediatamente comienza a ser asimilada como algo cotidiano, de la misma manera que la violencia de los "collage" surrealistas ha sido incorporada por la retórica publicitaria.

Para Tschumi, lo que siempre fué considerado como la misma esencia misteriosa de la arquitectura en tanto que arte, es decir, el acto creativo, no puede seguir considerándose como (según el viejo mito romántico) resultado de la inspiración. Se trata, en cambio, de una consciente y metódica manipulación de elementos, ya se trate de formas o de otros componentes de naturalezas diversas y heterogéneas. Los métodos utilizados en arquitectura no pueden seguir ignorando las circunstancias culturales, sociales e históricas en que se produce su propia

aplicación.

En el proyecto de Tschumi para el parque de la Villette, la locura y la combinatoria son las dos referencias metodológicas de su propuesta. La locura aparece para ilustrar una situación característica de finales de nuestro siglo: la de las disyunciones y disociaciones entre uso, forma y valores sociales. Esta situación no es necesariamente negativa, sino más bien representativa de una nueva condición que se halla tan distante del humanismo del siglo XVIII como de las modernidades del siglo XX. Se trata de dejar que la arquitectura se contamine de la metodología psicoanalítica, asumiendo así abiertamente la dislocación propia de su tiempo:

"No es necesario recordar en este contexto como Michel Foucault en *Locura y Civilización*, analiza la manera en que la demencia plantea cuestiones de una naturaleza sociológica, filosófica y psicoanalítica. Si sugiero que la locura también plantea una cuestión arquitectónica, es para demostrar dos afirmaciones. Por una parte, que la normalidad (buena arquitectura: tipologías, dogmas del movimiento moderno, racionalismo y otros ismos de la historia reciente, es sólo una posibilidad entre aquellas ofrecidas por la combinación, la genética de los elementos arquitectónicos. Por otro lado, demostrar que, de la misma manera que toda colectividad requiere sus lunáticos, desviados y criminales para acotar su propia negatividad, así también la arquitectura necesita extremos e interdicciones para delimitar la realidad de su oscilación constante entre el pragmatismo del campo construido y lo absoluto de los conceptos. No es la intención descender a una fascinación intelectual por la locura, sino subrayar que ésta articula algo que suele ser negado para preservar un frágil orden de tipo social o cultural.

Una de las contribuciones de Jaques Lacan en el plano metodológico, ha sido sugerir una teoría psicoanalítica que, aunque informada por la práctica clínica, rebasara los límites de esa práctica. La misma preocupación existe hoy en arquitectura: la teoría arquitectónica está informada por lo que existe - espacio, cuerpo, movimiento, historia - pero no puede en ningún modo ser reducida a esos pocos factores."

"No es necesario explicar otra vez las disyunciones que caracterizan a nuestro tiempo como opuestas a falsas certezas propagadas generalmente por ideólogos arquitectónicos. La no-coincidencia entre ser y significado, hombre y objeto, ha sido explorada desde Nietzsche a Foucault, desde Joyce a Lacan. ¿Quién, entonces, podría reivindicar hoy la capacidad de reconocer objetos y sujetos como integrantes de un universo homogéneo y coherente?

Gran parte de la práctica arquitectónica, (la composición, la ordenación de los objetos como reflejo del orden del mundo, la visión de un futuro hecho de progreso y continuidad), es conceptualmente inaplicable hoy, por que la arquitectura sólo existe a través del mundo en que se ubica. Si este mundo implica la disociación y destruye la unidad, la arquitectura reflejará inevitablemente esos fenómenos. Los excesos de estilo (supermercados dóricos, bares a lo bauhaus y edificios góticos de apartamentos), han vaciado de significado el lenguaje de la arquitectura. Pero, ¿Cómo podría producirse significado cuando los signos sólo se refieren a otros signos? no significan, solo sustituyen. Un signo no es un signo de algo, sino de un efecto que es el que asume de esa manera el papel del significante, apunta Lacan. El humo no es otra cosa que el signo del fumador."*

Cualquier nueva arquitectura será el resultado de una combinación. El arquitecto es, pues, un formulador, un inventor de relaciones. La arquitectura ya no se contempla como comprometida con la composición o la expresión de la función. Es el objeto de una permutación entre un gran número de variables a relacionar, ya sea de manera manifiesta o secreta, tan heterogéneas como la acción de luchar, amar o correr, las juntas de dilatación y la planta libre. Ese juego de variaciones no es gratuito, sino que da lugar a nuevas actividades hasta ahora inimaginables.

Las relaciones arquitectónicas no podrán nunca ser semánticas, sintácticas o formales, en el sentido de ceñirse a las normas de la lógica formal. Se trata de destruir pretendidas normas arquitectónicas para reconstruir la arquitectura en una nueva dimensión. Indicar que espacio, movimiento y acontecimiento forman parte, inevitablemente,

de una definición mínima de arquitectura y que la disyunción actual entre uso, forma y valores sociales sugiere una relación intercambiable entre objeto, movimiento y acción. El programa se convierte así en parte integrante de la arquitectura y sus componentes devienen elementos de permutación análogos a los elementos sólidos habituales.

En el campo de la biología, donde el fenómeno de la creación puede ser afrontado con metodología inequívocamente científica, los últimos avances en la observación experimental del proceder de la naturaleza, parecen conducir a conclusiones análogas: crear es recombinar.

La biología, citada a menudo por Le Corbusier como analogía y referencia válida para la arquitectura, ha llegado a esta conclusión. Pero no se trata de una recombinación según un plan perfecto ("consciente y metódico" como decía Tschumi); no se vislumbra por ninguna parte esa mítica exactitud y perfección de la ley natural, cuyo conocimiento fue, durante tanto tiempo, el objetivo último de toda ciencia. La biología actual está llegando a la conclusión de que el funcionamiento del universo recuerda más el proceder de un "bricolador" que echa mano de todo cuanto queda a su alcance sin ningún tipo de previsión ni planificación, que el de un Supremo Ingeniero. El siguiente texto de François Jakob ilustra suficientemente este hecho:

" Con frecuencia y contrariamente a lo que se piensa, la selección natural no actúa solamente como un filtro para eliminar las mutaciones nocivas y favorecer las beneficiosas, sino que las integra y las combina en conjuntos relativamente coherentes. Orienta el cambio hacia estructuras cada vez más complejas. Lo nuevo se forma

gracias a la asociación inédita de viejos materiales. Crear es recombinar.

A menudo, la selección natural se compara al trabajo de un ingeniero, pero es una comparación poco afortunada por diversos motivos. En primer lugar, porque el ingeniero trabaja sobre un plan siguiendo un proyecto elaborado previamente. Para fabricar una estructura nueva, el ingeniero dispone de materiales propios de ese trabajo, y de máquinas pensadas solamente para ese objetivo, por lo que los objetos que produce llegan al nivel de perfección que permite la tecnología de su época; la evolución biológica, en cambio, está muy lejos de esa perfección..."

"La selección natural no se parece a ningún aspecto del comportamiento humano, pero si queremos jugar a las comparaciones, hemos de decir que no opera como un ingeniero sino como un bricolador; alguien que no sabe exactamente lo que producirá, pero que recupera y aprovecha todo lo que encuentra a su alrededor: un trozo de madera, una cuerda, un cartón viejo...a todo ello le da una función improvisada que no forma parte de ningún proyecto a largo término. En el reino animal, un ala proviene de una pata o un trozo de oreja de un fragmento de mandíbula. Naturalmente, ese proceso requerirá tiempo."

"...la formación del pulmón de los vertebrados terrestres tuvo lugar a partir de unos peces de agua dulce que vivían en unos estanques pobres en oxígeno. Eso hizo que se habituaran a absorber el oxígeno del aire por la pared de su esófago. En tales condiciones, toda ampliación de esa zona se traducía en una ventaja selectiva. Esa presión permanente de selección se tradujo en una progresiva ampliación del esófago hasta convertirlo en un pulmón, que continuó perfeccionándose posteriormente."*

Ante un mismo problema, varios ingenieros podrían, hipotéticamente, llegar a la misma solución. La naturaleza actúa de forma distinta; la solución no depende tanto del problema sino de cualquiera de las múltiples circunstancias que concurren en el momento de su resolución. Eso explicaría, por ejemplo, la gran variedad de ojos que encontramos en el mundo viviente:

"Los ojos son los fotoreceptores más refinados de los muchos que encontramos en el mundo animal. La información que obtienen no se refiere solamente a intensidad de luz, sino también a forma, color, distancia, movimiento, velocidad y otros aspectos de los objetos de

donde proviene esa luz. Podría creerse que sólo hay un camino para llegar a una estructura tan elaborada, pero no es así. A lo largo de la evolución, los ojos han aparecido a partir de, por lo menos, tres principios diferentes. De éstos, el ojo de lente se ha desarrollado por lo menos dos veces puesto que lo encontramos en moluscos y vertebrados. Así, nuestro ojo se parece mucho al del pulpo. Ambos funcionan casi de la misma manera aún cuando su evolución ha sido diferente...en cada caso, la selección natural ha hecho lo que ha podido con los medios de que disponía."*

Materiales heterogéneos que se integran en un nuevo conjunto coherente de mayor complejidad. La adaptación es más o menos lenta pero terminará siempre por ser completa. Pero hay una excepción, un ejemplo curioso de inadaptación, precisamente el órgano que representa la principal característica evolutiva de nuestra especie, es decir, el cerebro humano:

"...no se ve con claridad a qué se haya adaptado el cerebro humano. Está claro por otra parte que, como el resto de nuestro cuerpo, el cerebro es fruto de la selección natural. Es el resultado de reproducciones diferenciadas acumuladas durante millones de años, bajo la presión de diferentes circunstancias. El cerebro ha evolucionado al servicio de nuestras glándulas sexuales, como dijo Freud; pero, curiosamente, el desarrollo del cerebro en los mamíferos no ha seguido un proceso tan integrado como pueda ser la transformación de una pata en un ala. El cerebro humano se ha formado por acumulación de nuevas estructuras sobre las antiguas. Sobre el viejo rinencéfalo de los mamíferos inferiores, se ha añadido un nuevo neocórtex que, rápidamente, (tal vez demasiado rápidamente), ha jugado el papel principal en la secuencia evolutiva que ha llevado al hombre."*

Para algunos neurobiólogos, se trata de dos tipos de estructuras distintas, que corresponden a dos tipos de función, pero que no han estado coordinados ni jerarquizados completamente. La estructura más reciente, el neocórtex, dirige la actividad intelectual y cognoscitiva, mientras que la más antigua, el rinencéfalo, gobierna las actividades

viscerales y emotivas. Contrariamente a la primera, la segunda parece no tener poder de discriminación específico ni capacidad de simbolización (lo que sería, por decirlo de alguna manera, el lenguaje o la consciencia de sí mismo). La vieja estructura que mandaba en los mamíferos inferiores, ha quedado en cierto modo relegada a almacén de emociones.

El hecho de formarse un neocórtex dominante manteniendo invariable el viejo sistema nervioso y hormonal, que será ahora parcialmente autónomo y parcialmente dominado por el neocórtex, se parece mucho, demasiado tal vez, al bricolage. Para Jakobs, ese apaño viene a ser algo así como "instalar un motor a reacción sobre un carro tirado por caballos".

Así pues, aunque a algunos les pueda resultar difícil admitirlo, el mundo tal como lo conocemos no representa más que una posibilidad entre muchas otras y ese conjunto particular de formas es el resultado de la historia de la Tierra. Los seres vivos son, pues, literalmente, creaciones de la historia. No tienen nada de la "perfección" de la obra concebida y realizada por un ingeniero. Representan, según Jakobs, el final de un largo camino, lo mismo que el vestido de un arlequín hecho con fragmentos tomados de aquí y de allá. El oportunismo de la selección natural no sólo se traduce en una indiferencia total hacia sus criaturas sino también hacia su estructura y funcionamiento. Refleja la naturaleza misma de un proceso histórico cargado de contingencia. La interacción de las estructuras locales físicas, ecológicas y orgánicas,

engendra una coyuntura histórica global, que, a su vez, determina la manera en que será explotada la coyuntura genética.

Permutaciones, inversiones, combinaciones, manipulación, yuxtaposición e integración de componentes heterogéneos. Los conceptos usados por Jakobs en su interpretación del evolucionismo biológico, recuerdan la propuesta de Tschumi sobre una metodología de proyectación que responda a la especificidad de nuestro tiempo, y veremos como aparecen también en la base de métodos de producción arquitectónica tan diferentes como puedan ser los de Mies Van der Rohe y Le Corbusier.

En cualquier caso, para poder proceder a ese trabajo de articulación de la arquitectura, es necesario, en primer lugar, disponer de ese material, detectar de una u otra manera aquellos elementos que pueden servirnos. La capacidad de percepción, su adiestramiento en uno u otro sentido, es decir, la definición de criterios de valoración o de prioridades de captación de esas piezas, sería la primera tarea en la educación del arquitecto. El proceso suele iniciarse sin que el sujeto sea totalmente consciente de su finalidad. La maestría se alcanzará cuando deje de ser importante la capacidad de estímulo del objeto captado; cuando, por decirlo de alguna manera, todo sirve, porque la mayor o menor virtud de lo percibido depende, más que del objeto en sí, de la finura con que es recibido y la astucia con que es manipulado, es decir, combinado, por el

observador.

En el caso de Le Corbusier, una ojeada superficial a su biografía, atendiendo a los aspectos relacionados con su manera de proyectar, podría llevar a la conclusión de que ocupaba su tiempo confeccionando mediante el dibujo un archivo de formas que más tarde procedería a ensamblar y recombinar. En realidad, ese tipo de trucos o prácticas previas se hace evidente en la mayor parte de la arquitectura actual más desafortunada, y hace las delicias de los prolíficos sabuesos de la crítica fácil, fascinados por la rentabilidad inmediata de esa pseudo - arqueología etimológico-estilística, simbólica o formal.

No es este el caso de Le Corbusier. Aunque es cierto, eso sí, que el dibujo fué para él, desde los primeros años de su infancia, una práctica constante a lo largo de toda su existencia. En realidad, no resulta fácil explicar en unas pocas líneas lo que él mismo quiere decir cuando afirma que esa actividad constituye la base de toda su arquitectura. En cierto modo, este es el objetivo del presente trabajo.

Le Corbusier, lo cuenta él mismo con agradecimiento, se inició en el dibujo a través de las enseñanzas de Ruskin, transmitidas por su primer maestro, Charles L'Eplattenier. También Ruskin dibujó, sin excepción, todos los días de su vida. Aún no siendo arquitecto o pintor, la influencia que ejerció en el progreso artístico mediante la escritura, no tiene paralelo en ninguna otra figura individual; sin embargo, cuando confiesa la procedencia de esa preclara y apasionada capacidad crítica,

la base de esa certeza que le permite minar definitivamente el academicismo y comenzar a efectuar el giro que conduce a la modernidad, Ruskin se refiere de nuevo a esa actividad cotidiana, el dibujo. Sólo ahí, dice Ruskin, es posible aprender a ver por uno mismo, a liberarse del convencionalismo, y percibir directamente la realidad vital.

El lenguaje de Ruskin es contradictorio. Su discurso no sigue un esquema o un plan coherente trazado a priori. El lenguaje se esfuerza en abarcar la riqueza, el brillo y la fuerza de su visión y en ese intento fuerza sus límites, sacrificando cualquier tipo de sumisión a la coherencia o a la lógica formal. Eso es lo que suele criticarse de Ruskin, pero ahí, precisamente, reside su virtud. La aparente dispersión, la no supeditación a la estructuración racional a priori, no excluyen en absoluto el rigor. Un rigor que tiene su origen último en esa capacidad de entendimiento, de sintonización con su "verdad", que ejercita cuando, dibujando, descubre como bajo la apariencia visual, la naturaleza se muestra directamente a su espíritu con quien comparte el hecho de estar constituida por un mismo fluido vital elemental.

Para Le Corbusier el dibujo es una práctica de introspección constante, de registro de las resonancias o reflejos de la realidad exterior. Es a la vez un instrumento de exploración de su subconsciente y también de comunicación, de exteriorización de ese pensamiento. Utiliza también el dibujo y la pintura como ejercicios de investigación de fenómenos plásticos; algo (ésto último)

PROGRAM FOR ARCHITECTURAL EDUCATION

<p>GENERAL THEORY</p>	<p>PROFESSIONAL TRAINING</p>	<p>ARCHITECTURAL DRAWING</p>	<p>MEANS</p>	
		<p>FREHAND DRAWING</p>	<p>STRUCTURAL DESIGN</p>	<p>CREATION OF ELEMENTARY BUILDING FORMS</p>
		<p>MATHEMATICS</p>	<p>MECHANICAL DESIGN</p>	<p>WOOD STONE BRICK STEEL CONCRETE</p>
		<p>SPECIFICATIONS</p>	<p>EQUIPMENT AND DESIGN</p>	<p>WOOD STONE BRICK STEEL CONCRETE</p>
		<p>ESTIMATING</p>	<p>LAW SUPERVISION OFFICE PRACTICE</p>	<p>WOOD STONE BRICK STEEL CONCRETE</p>
		<p>AND THE NATURE OF HUMAN SOCIETY</p>	<p>ARCHITECTURAL DRAWING</p>	<p>WOOD STONE BRICK STEEL CONCRETE</p>
		<p>NATURAL SCIENCE</p>	<p>LIFE DRAWING</p>	<p>WOOD STONE BRICK STEEL CONCRETE</p>
		<p>ANALYSIS OF TECHNIQUES</p>	<p>ARCHITECTURAL DRAWING</p>	<p>WOOD STONE BRICK STEEL CONCRETE</p>
		<p>CULTURE AS OBLIGATORY TASK</p>	<p>ARCHITECTURAL DRAWING</p>	<p>WOOD STONE BRICK STEEL CONCRETE</p>
			<p>PURPOSES</p>	<p>INTERIOR FURNISHING MATERIALS CONSTRUCTION PURPOSE ARRANGEMENT</p>
			<p>THEIR ORDERING INTO GROUPS AND UNIFIED COMMUNITIES</p>	<p>REORGANIZATION OF EXISTING CITIES REGIONAL PLANNING</p>
			<p>PLANNING AND CREATING</p>	<p>DEPENDENCE UPON THE EPOCH</p> <p>POSSIBLE PRINCIPLES OF ORDER:</p> <p>THE ELEMENTS OF ARCHITECTURAL FORM:</p> <p>THE STRUCTURE OF ARCHITECTURAL FORM</p> <p>THE OBLIGATION TO REALIZE THE POTENTIALITIES OF ORGANIC ARCHITECTURE</p> <p>ARCHITECTURE, PAINTING AND SCULPTURE AS A CREATIVE UNITY</p>

PLAN DE ESTUDIOS DE MIES EN EL I.T.T. DE CHICAGO

con lo que nunca hubiera estado de acuerdo Mies.

Mies no podía admitir como lícita esa práctica de especulación formal; sin embargo, su dominio excepcional del dibujo es también anterior a su primer contacto con la arquitectura; en su actividad docente, lo mismo en el Bauhaus que en el I.I.T. de Chicago, el dominio del dibujo como elemento de desarrollo del rigor visual es considerado por él siempre como imprescindible y previo al resto de conocimientos.

Esa parte del pensamiento que proviene de la percepción más que de las codificaciones del lenguaje, es la que inclinará en uno u otro sentido la balanza en las decisiones a la hora de proyectar. Le Corbusier utiliza también las proporciones áureas, las series matemáticas, las analogías biológicas y las referencias al pasado, pero esos son tan sólo argumentos para superar el horror al vacío, para poner en marcha sus mecanismos evitando el bloqueo sin recurrir a la arbitrariedad.

En el caso de Mies, la inseguridad es derrotada mediante una serie de convicciones o principios elementales de funcionamiento que harán innecesario el recurrir (por lo menos de forma consciente), a proporciones verificadas históricamente. El pabellón de Barcelona y los prismas de cristal de Lake Shore Drive son construcciones puras, mera expresión de materiales yuxtapuestos donde la forma ha quedado reducida a simple proporción, es decir, juego elemental de cantidades, de dosificaciones de cada una de esas sustancias de manera que se potencien mutuamente para lograr la máxima expresión de su cualidad y de los elementos

constructivos que configuran.

Se trata de un juego astuto y sutil de contraposiciones que obedece tan sólo a las reglas de lo visual; de , por llamarle de alguna manera, ese tipo de pensamiento anterior al lenguaje. Es ahí solamente, en esa dimensión, donde se sitúa el acto de construir. Mies es, sobre todo, construcción, entendiendo por ello, "cuidadosa yuxtaposición de elementos a percibir", y por eso precisamente le importa poco que sobre el techo plano del pabellón de Barcelona, se encuentren ocultas esas vigas de acero que lo soportan y cuyos bordes han sido achaflanados para evitar ser vistas. O que en sus rascacielos, los pilares de acero que los sostienen estén ocultos bajo el hormigón para protegerlos del fuego, y aparezcan de nuevo suspendidos de las fachadas para poder yuxtaponer su cualidad oscura, musculosa y modulada, a la ligera y luminosa continuidad del vidrio.

Las vigas del pabellón desaparecen porque el techo quiere ser un plano depositado sobre los pilares de acero y los muros exentos, limitando una franja de espacio horizontal como sucede siempre en las arquitecturas de Mies; de la misma manera, los perfiles de acero de los edificios de Chicago, no pueden estar ocultos bajo el hormigón y aparecen sobre el cristal como piezas imprescindibles de esa otra construcción que no depende en absoluto de las leyes de la estática o de la gravedad sino de la mirada intransigente del observador.

TESIS:

A partir de la crisis de los diversos academicismos arquitectónicos del Siglo XIX, y especialmente desde la eclosión irreversible del Movimiento Moderno, el dibujo abandona progresivamente su papel subsidiario como una técnica instrumental más al servicio de directrices ajenas a su campo, hasta situarse en el corazón mismo de la experiencia arquitectónica y del proceso de formación del arquitecto. Ello no debe entenderse solamente, como referido a la captación de los tradicionales valores plásticos, estilísticos, compositivos, simbólicos o en general, formales. El dibujo se convierte en catalizador y soporte de una experiencia básica e integral de la percepción, que permitirá una aproximación rigurosa y nueva a la arquitectura, trascendiendo no sólo sus aspectos simbólicos y estilísticos (y todos los de naturaleza puro - visual), sino también cualquier valoración basada en apriorismos ideológicos o razonamientos mediatizados por las limitaciones del pensamiento lingüístico o conceptual.

En algún sentido todos los animales superiores piensan. El guepardo hembra se da perfecta cuenta del hambre de sus crías y de que necesita cazar para alimentarlas. Busca y localiza la gran manada mixta de ñus, cebras y gacelas que marchan en busca de nuevos pastos. Para no ser delatado por su olor, el guepardo se sitúa por el lado de la manada contrario a la dirección desde la que sopla el viento, de modo que los herbívoros no puedan olerlo. Allí se sube a algún montículo para mejor observar. Desde luego, el guepardo distingue perfectamente las cebras de los ñus y de las gacelas, etc., clasificando correctamente cada animal que ve bajo el correspondiente preconcepto perceptivo. Además estudia atentamente a cada animal, buscando un ejemplar débil, enfermo o lento. Finalmente, divisa una gacela que se acerca cojeando de modo casi imperceptible y decide atacarla, pues es la presa más fácil de la manada. El guepardo se pone en tensión, espera el momento oportuno y se lanza a toda velocidad por una trayectoria que lo conduce a toparse con la gacela elegida y a abatirla. Si falla, volverá a empezar. Si lo consigue, llevará comida a sus crías o traerá a sus crías a que coman. El guepardo observa, se da cuenta, clasifica, decide, recuerda, aprende, en una palabra, piensa. Pero no se trata en modo alguno de un pensamiento lingüístico o conceptual, que proceda mediante la articulación de símbolos arbitrarios. Se trata más bien de una serie de coordinaciones sensoriomotrices de imágenes, impulsos y movimientos. De este modo prelingüístico o preconceptual pensamos nosotros también mientras jugamos al tenis, o cuando tratamos de atrapar una mosca, o mientras manejamos un automóvil o tricotamos una bufanda de lana o nos afeitamos o nos salvamos de un incendio. Y de este modo prelingüístico piensan también sin duda los homínidos prehumanos, y cada vez pensaban un poco mejor, como indican sus cerebros cada vez mayores.

G. Ryle hizo

esta misma distinción entre *to know that* (saber que) y *to know how* (saber hacer), que en alemán se expresa mediante los verbos *wissen* y *können*, respectivamente. Es muy dudoso que los homínidos prehumanos fueran capaces de articular simbólicamente su experiencia, de pensar en términos lingüísticos. Pero sin duda eran muy capaces de espabilarse y de aprender y de transmitir sus conocimientos y habilidades. Y buena falta les hacía, dada la falta de armas o defensas naturales comparables a las de la mayor parte de los otros animales de su hábitat.

Muchos animales se defienden mediante complejas armazones externas, como el rinoceronte, o mediante la velocidad en la huida, como la cebra, o mediante sus temibles garras o colmillos o cuernos, o, finalmente, teniendo tantas crías que, por muchas que mueran, siempre sobrevivirán algunas. Pero los homínidos prehumanos, aunque bien adaptados a su anterior existencia arborícola, resultaban bajitos y relativamente debiluchos en la sabana. Además carecían de toda coraza natural, eran lentos en la huida, sus uñas y dientes eran inofensivos y tenían muy pocas crías, quizá una cada cuatro años (teniendo en cuenta los largos períodos de lactancia). Así, pues, si querían sobrevivir tenían que espabilarse, tenían que adquirir, aprender y transmitir conocimientos, destrezas y habilidades.

Una vez reconocida nuestra evidente deuda con nuestros antepasados, los homínidos prehumanos, por su contribución esencial a la formación de nuestra estructura fisiológica y de nuestro bagaje psíquico, podemos preguntarnos si pensaban o no. La pregunta es equívoca, como equívoco es el verbo «pensar», que en distintos contextos significa cosas bien distintas.

Desde que los homínidos empezaron a partir guijarros para producir en ellos un burdo corte, hace dos y medio millones de años, se pasaron casi un millón de años repitiendo la misma operación, sin apenas progreso observable alguno. Pero la habilidad de la mano prensil y su coordinación cerebral con la vista iba creciendo poco a poco junto con su capacidad craneal, y nuevas y más fines habilidades sensoriomotrices iban haciéndose posibles.

Los *Homo erectus* tenían ya suficiente capacidad mental (imaginación) como para visualizar una forma y tratar de realizarla sobre el pedernal una y otra vez, produciendo «hachas de mano» polivalentes de formas características y con técnicas relativamente sofisticadas. En vez de limitarse a golpear una piedra con otra, ahora sabían ya desbastar finamente el núcleo del pedernal golpeándolo con un percutor de madera o hueso, que hacía saltar lascas más finas. Si muchos *Homo erectus* distintos fabricaban hachas de mano de la misma forma usando para ello la misma técnica, es que compartían una misma cultura (por ejemplo, la llamada cultura achelense). Precisamente la creación y transmisión de culturas fue el medio principal del que se valieron los homínidos prehumanos para responder al reto de su indefensión natural en un medio de animales mejor armados por naturaleza. Todo lo que un animal sabe hacer, porque está genéticamente programado para hacerlo, forma parte de su naturaleza. Todo lo que un animal sabe hacer, sólo porque lo ha aprendido de otros animales de su misma especie, observándolos, imitándolos, dejándose corregir por ellos, forma parte de su cultura. La visión precisa, la capacidad prensil de las manos, la fina coordinación sensoriomotriz de ambas, todo esto viene dado a los homínidos por su naturaleza. Pero la forma de las hachas bifaces achelenses y la técnica de su producción por percusión contra madera o hueso no está en los genes, sino que se aprende observando a otros fabricarlas y entrenándose uno mismo a hacerlo; todo esto forma parte de la cultura (de la achelense, en este caso).

No se piense que la creación o posesión de una cultura es algo exclusivo de los homínidos. El comportamiento de diversas poblaciones de macacos ha sido observado en el norte del Japón durante varios años. El invierno es frío y crudo, el suelo está nevado. En un momento dado, unos macacos descubrieron unas fuentes volcánicas de aguas calientes. Alguno se atrevió a tocarlas e incluso a tomarse un baño, que encontró delicioso. Otros le imitaron. Al cabo de un cierto tiempo toda la población adoptó la costumbre de tomar baños calientes en invierno, un rasgo evidentemente cultural. Otra población de macacos que vivía en una pequeña isla, Koshima, empezó a ser estudiada por unos científicos que, para ganarse la confianza de los simios, les arrojaban batatas. Estas batatas venían siempre sucias de tierra, pero a pesar de todo los macacos las consumían con mucho gusto. En 1953 a uno de esos macacos, la hembra Imo, se le ocurrió lavar la batata en el agua de un estanque, frotándola con la mano hasta dejarla limpia de tierra y arena. Así sabía mucho mejor. Pronto otros empezaron a imitarla, hasta que la costumbre se generalizó. Al cabo de unos meses, algunos probaron a lavar las batatas en el agua del mar. Así quedaban no sólo limpias, sino ligeramente saladas y, para su gusto, más sabrosas. Pronto otros les imitaron. A partir de un cierto momento toda la población (excepto los más viejos) adoptó la costumbre. Los etólogos que observaban todo esto eran perfectamente conscientes de estar asistiendo a la creación y transmisión de ciertos rasgos culturales, de una cultura. Los macacos de aquellas poblaciones no se bañaban en fuentes de agua caliente en invierno o lavaban las batatas en agua de mar antes de comerlas, porque así estuvieran genéticamente programados para hacerlo, sino porque así lo habían aprendido, probando e imitando a otros, a partir de un invento inicial. Los primeros desarrollos culturales de los homínidos no serían muy distintos de los de los macacos. Pero a través del tiempo se fueron haciendo más y más complejos.

PENSAMIENTO Y LENGUAJE

Podemos decir también que la arquitectura nace del pensamiento, siempre que precisemos (si es que somos capaces) lo que eso pueda significar. ¿Cómo definir ese tipo de valoración perceptiva, de verificación visual no limitada a las cuestiones plásticas, sensibles? Tal vez no sea correcto llamarle pensamiento dado que " el pensar no es sino otra manera de hablar, de razonar o de conceptualizar, ateniéndose incluso a la fonética, la gramática, el léxico y las melodías de un idioma en una época y en un país."*

Para nosotros es realmente difícil, imposible tal vez, el pensar sin hablar; parece claro, sin embargo, que si retrocedemos en el tiempo hasta los orígenes del lenguaje, alguna modalidad de pensamiento tuvo que ser forzosamente anterior a la escritura. En el inicio a su "Historia de la Filosofía", Jesus Mosterín explora lo que pudo ser el punto de partida del pensamiento, desde su estadio prelingüístico o preconceptual (T.1).

Vemos, pues, que todos los animales superiores piensan y son capaces de desarrollar culturas, entendiendo estos conceptos en un sentido amplio. Pero sólo el hombre es capaz de hablar y pensar simbólicamente, lingüísticamente, mediante la abstracción conceptual. No puede haber ese tipo

La caza social exige coordinación. Antes de emprender la cacería, hay que planearla, hay que asignar papeles a cada uno. Cuando el primero avizora la presa, ha de comunicar a los demás que la presa está a la vista, dónde está, de qué clase de animal se trata, cuántos animales son, etc. El inicio de las diversas etapas ha de señalarse de alguna manera. Todo esto exige una comunicación eficaz entre los miembros del grupo de cazadores sociales. Esta comunicación seguramente sería en gran parte visual, mediante gestos de la cara y movimientos convencionales de los brazos y manos. Los homínidos, como los chimpancés, tienen una cara llena de músculos pequeños, capaces de múltiples movimientos sutiles, llenos de expresividad. La facilidad de mover los músculos de la cara, así como los brazos, las manos y los dedos, unida a la notable agudeza visual de los simios, invita por así decir a la comunicación visual. Esto es evidente en el caso de los chimpancés. Los intentos de enseñarles palabras de un lenguaje oral han fracasado estrepitosamente. Tras varios años de aprendizaje no logran más que repetir 3 ó 4 palabras y las usan sin sentido. La situación cambia dramáticamente si se les enseñan «palabras» de un lenguaje de signos visuales, como el Ameslan, el lenguaje de los sordomudos americanos. Entonces son capaces de entender y usar cientos de signos de un modo adecuado, aunque sin llegar a construir enunciados complejos con ellos. El chimpancé carece del aparato fonador bucofaringeo adecuado para proferir la amplia gama de sonidos del lenguaje humano y carece del cerebro organizado para coordinar tal preferencia con las percepciones del mundo exterior.

Además de la comunicación visual mediante gestos, los homínidos prehumanos seguramente recurrirían también a comunicar sus emociones y percepciones mediante susurros, gruñidos y gritos más o menos diferenciados. Con el tiempo el sistema se iría haciendo más sofisticado. Así, otros simios africanos actuales, los cercopitecos, son capaces de transmitir mediante sonidos claramente diferenciados al menos 22 mensajes distintos. Por ejemplo, no tienen una sola señal sonora de peligro, sino tres señales distintas: 1) advertencia de proximidad de serpiente; 2) advertencia de proximidad de ave predatora; y 3) advertencia de proximidad de predator terrestre. Al oír una de estas señales, cunde la alarma entre el grupo de cercopitecos, pero la reacción es en cada caso distinta y adecuada. En el caso de que oigan la advertencia de proximidad de predator terrestre, todos suben rápidamente a las copas de los árboles. Si oyen la advertencia de predator aéreo, todos bajan de los árboles y se esconden entre la yerba o los matorrales del suelo. En el caso de la serpiente, se reúnen tras ella y, repitiendo a coro la señal correspondiente, la ahuyentan. Las ventajas de este sistema de señales acústicas de alarma para los cercopitecos son bien claras. Seguramente los primeros homínidos empezarían por tener señales acústicas de este tipo crecientemente específicas. Se puede empezar por una indiferenciada señal de alarma, para ir luego sustituyéndola por un número cada vez mayor de señales de creciente concreción, que indique si se trata de un predator aéreo o terrestre, de qué clase de predator terrestre, de si es uno solo o varios, de cuántos, etc. Así como los gestos, útiles en sí mismos y que todavía juegan un papel importante en nuestra comunicación interpersonal, sobre todo de nuestros sentimientos y emociones, no conducen al lenguaje humano, la comunicación sonora sí que podría eventualmente conducir a él.

Para hablar hacen falta básicamente dos cosas: un aparato fonador bucofaringeo adecuado y un cerebro que posea las estructuras necesarias para interpretar los mensajes acústicos recibidos y para planificar la producción de los movimientos musculares del aparato fonador propio necesarios para producirlos, además de coordinar todo esto con nuestra percepción y nuestra memoria. Un chimpancé, por ejemplo, a pesar de lo inteligente que es, carece de ambos presupuestos. Por eso es imposible que logre hablar como nosotros. El chimpancé es incapaz de mover su faringe y el dorso de su lengua, creando la sutil cámara de resonancia del lenguaje. Los recién nacidos humanos están en la misma situación. Por esto tampoco pueden pronunciar. Una cavidad faríngea suficientemente flexible es incluso más importante que la presencia de una laringe con cuerdas vocales. La extirpación de estas últimas no hace imposible el habla inteligible; la inflexibilidad de la cavidad faríngea, sí. Además de carecer de un adecuado aparato fonador, el chimpancé carece de un cerebro adecuado.

Aunque todos los animales superiores actuales pueden pensar en algún sentido, sólo los humanos son capaces de hablar y de pensar simbólicamente, lingüísticamente, conceptualmente. No hay pensamiento de este tipo sin lenguaje, ni hay lenguaje sin pensamiento de este tipo. Por eso preguntarnos por el origen del pensamiento lingüístico es lo mismo que preguntarnos por el origen del lenguaje. El pensamiento por el que se interesa la historia del pensamiento es el pensamiento articulado, simbólico, lingüístico, el pensamiento que se articula en proposiciones (o pensamientos), incluso en la mayor parte de los casos el pensamiento que se plasma por escrito (desde que hay escritura, claro). Este tipo de pensamiento, que en definitiva es la cara interna del lenguaje, no se da en los demás animales, ni siquiera en los más inteligentes, como los chimpancés o los gorilas. Pero sí se da en los homínidos actuales, pues nosotros somos homínidos y pensamos lingüísticamente.

Sólo el *Homo sapiens* presenta una cavidad bucofaringea perfectamente adaptada al lenguaje oral. E incluso la subespecie más antigua de humano, el *neanderthalensis*, parece que tendría problemas con los cambios rápidos de pronunciación y que hablaría mucho más lentamente que nosotros. Sólo al final del proceso, desde hace 40.000 años, nos encontramos con nuestra subespecie de humano, con el *Homo sapiens sapiens*, que ya tiene un aparato fonador idéntico al nuestro, capaz de proferir los más diversos sonidos con toda facilidad y rapidez.

En resumen, no sólo debemos a los homínidos prehumanos la mayor parte de nuestro psiquismo emocional, sino también la lenta formación de las estructuras cerebrales y fonadoras necesarias para el uso del lenguaje. Pero hasta cerca del final de ese proceso probablemente, los homínidos se comunicaron tanto o más por signos visuales, por gestos y posturas, que por signos acústicos.

En mi opinión, ni los *Australopithecus*, ni el *Homo habilis*, ni el *Homo erectus* disponían todavía de un lenguaje lo suficientemente desarrollado como para permitir el pensamiento lingüístico o simbólico en sentido estricto. La primera especie animal que ha logrado desarrollar este tipo de pensamiento somos nosotros, los humanos, los *Homo sapiens*. Seguramente el espectacular crecimiento de la capacidad craneal que acompaña al surgimiento de los humanos más primitivos, los *neanderthalensis*, refleja ya ese hecho.

de pensamiento sin existir lenguaje, ni tampoco a la inversa. Indagar el origen de la filosofía, del pensamiento humano - dice Mosterin - será por tanto indagar los orígenes del lenguaje. El hecho va asociado al espectacular crecimiento de la capacidad craneal que acompaña al surgimiento de los humanos más primitivos, los neanderthalensis; ese cerebro dotado con tres áreas especializadas localizadas en el hemisferio izquierdo, es lo que Francois Jakob comparaba con "un motor a reacción instalado sobre un carro tirado por caballos".

El lenguaje y el razonamiento son instrumentos útiles para enfrentarse a los problemas prácticos y, especialmente, para resolverlos colectivamente. Facilita, por tanto, determinados aspectos de la vida, pero, al mismo tiempo, la complica:

"...nos permite enredarnos en pseudo-problemas, extrapolando a lo invisible y a lo remoto pautas de preguntas y respuestas que hemos aprendido a usar para lo visible y lo próximo. El animal prelinguístico se acurruca aterrorizado ante la tormenta y el rayo, pero no articula lingüísticamente su terror, no se plantea preguntas. Pero el neanderthalensis que ha aprendido a preguntar quién ha lanzado la piedra que acaba de golpearle en la espalda, pronto preguntará también quién ha lanzado el rayo que acaba de caer en el bosque, y pronto razonará que si la piedra ha sido lanzada por un compañero enfadado con él, también el rayo habrá sido lanzado por alguien poderoso y enfadado. Y se planteará el inédito problema (psudoproblema), de como aplacar el enfado de ese misterioso personaje.

El animal prelinguístico se retuerce de dolor y desesperación ante la muerte de su infante, pero no articula el horror por la súbita frialdad del cadáver. El primitivo homo sapiens se pregunta a donde habrá ido su infante muerto, si habrá emprendido un largo camino, y razona que quien emprende un largo camino necesita alimentos, armas, provisiones, y que por tanto también el muerto los necesitará. Y enterrará al muerto en un hoyo junto con alimentos armas y provisiones.

Naturalmente, no tenemos ni idea de si el primitivo neanderthalensis pensaba eso o algo completamente distinto; lo cierto es que por primera vez, los homínidos no dejan abandonados a sus muertos a merced de los carroñeros como habían hecho hasta entonces, sino que los entierran con regalos y ceremonias. La religión, la magia y los enterramientos, aparecen junto con el lenguaje.

El uso del lenguaje y del pensamiento simbólico, a diferencia de la percepción y de las habilidades sensorio-motrices, no conoce fronteras. No sólo nos sirve para describir lo que vemos, sino también para inventar y describir lo que no vemos. No sólo nos sirve para acertar sino también para equivocarnos. Llegados a este estadio - el de homo sapiens - y aunque no dispongamos de documentos escritos, podemos estar seguros de que la historia del pensamiento se ha puesto en marcha."*

A partir de ahí, se inicia también la historia del progreso científico, pero el conflicto entre lo perceptivo, lo visual, el pensamiento del guepardo hembra y el lenguaje, aumentará también y la nostalgia de esa situación original se contrapondrá a la atracción irresistible por el desarrollo del progreso científico, como dos maneras distintas y contrapuestas de entender el mundo.

Un ejemplo todavía más famoso viene del período cumbre del arte medieval, del volumen de planos y dibujos por el maestro de obras gótico Villard de Honnecourt, que tanto nos enseña sobre la práctica y la mentalidad de los hombres que crearon las catedrales francesas. Entre los muchos dibujos arquitectónicos, religiosos y simbólicos, de impresionante habilidad y belleza, que se encuentran en aquel tomo, hay un dibujo curiosamente rígido de un león, visto *de frente* (fig. 52). A nosotros nos parece algo así como una imagen ornamental o heráldica, pero la inscripción de Villard nos dice que él la miraba a una luz distinta: «*Et saves bien*», dice, «*qu'il fu contrefais al vif.*» «Sabad que lo dibujé al natural.» Estas palabras, evidentemente, tenían para Villard un sentido muy distinto del que tienen para nosotros. Sólo puede haber significado que dibujó su esquema en presencia de un león real. A qué cantidad de su observación visual dio entrada en su esquema es asunto muy distinto.

Una vez más, las hojas de aleluyas y noticias del arte popular nos muestran en qué medida esta actitud sobrevivió al Renacimiento. El texto que acompaña a un grabado en madera alemán del siglo XVI nos informa que allí vemos la «exacta



Fig. 52. Villard de Honnecourt, *León y puercospin*, ca. 1235; pluma y tinta

contrafigura» de una especie de langosta que invadió Europa en amenazadores enjambres (fig. 53). Pero sería imprudente el zoólogo que infiriera de tal descripción que existía entonces una especie de criaturas enteramente distintas de todas las registradas después. El artista usó también un esquema familiar, compuesto de animales que había aprendido a retratar, y la fórmula tradicional para las langostas, que conocía por un Apocalipsis donde se ilustraba la plaga de la langosta. Tal vez el hecho de que en alemán a la langosta se la llama *Heupferd* (caballo del heno) le incitó a adoptar un esquema de caballo para traducir el salto del insecto.

LENGUAJE Y PERCEPCION

Parece claro, pues, que para el dibujo directo, perceptivo, que pretende perpetuar un registro meramente visual, sensitivo, de la realidad, el pensamiento lingüístico, esa capacidad de clasificar conceptualmente y recordar así una referencia codificada de las experiencias visuales, no supone ninguna ayuda significativa, sino tal vez el principal escollo a superar. En su estudio de la psicología de la visión y de la representación pictórica, E. H. Gombrich, cita algunos ejemplos históricos relevantes (T.2).

La meta a conseguir sería, quizás, lograr dibujar algo "por primera vez", prescindiendo de cualquier experiencia visual ajena previa y materializada en dibujos. Pero no es posible dibujar sin un mínimo conocimiento previo de la técnica y ésta se adquiere precisamente dibujando. No existe, por tanto, esa primera vez. El camino consistirá en practicar la técnica hasta el punto en que sea posible superarla, para intentar recuperar entonces el espíritu y la actitud receptiva, abierta y limpia del debutante.

Ese no puede ser, por supuesto, un proceso cuya

La creación de un nombre así y la creación de la imagen tienen, de hecho, mucho en común. Ambos proceden a clasificar lo desacostumbrado a partir de lo usual, o, más exactamente, por permanecer en la esfera zoológica, creando una subespecie. Puesto que la langosta es una especie de caballo, tiene que compartir algunos de sus rasgos distintivos.

La leyenda de un grabado romano de 1601 (fig. 54) es tan explícita como la de la hoja alemana. Pretende que el grabado representa una ballena gigante que aquel año el mar arrojó a la ribera cerca de Ancona y que «fue dibujada exactamente del natural» («*Ritratto qui dal naturale appunto*»). La pretensión sería más creíble si no existiera un grabado anterior registrando una «pesca» similar en la costa holandesa, en 1598 (fig. 55). Pero en fin, los artistas holandeses de fines del siglo XVI, aquellos maestros del realismo, ¿debieron de ser capaces de retratar una ballena? No del todo, al parecer, porque la criatura da mucho la impresión de que posee orejas, y las más altas autoridades me certifican que no existen ballenas con orejas. El dibujante tomó probablemente una de las aletas de la ballena por una oreja, y por consiguiente la acreció demasiado al ojo. También él se dejó desviar por un esquema familiar, el esquema de la típica cabeza. Dibujar una visión desusada presenta dificultades mayores de lo que acostumbra a creerse. Y ésta, supongo, fue la razón por la que el italiano prefirió copiar su ballena de otro grabado. No tenemos por qué poner en duda la parte de la leyenda que comunica las noticias de Ancona, pero en cuanto a «copiar del natural» otra vez, no merecía la pena.

Natürliche Contrafeyhung des gewaltigen flugs der Hetschschrecken
welcher gefangen worden ist der größest in das Land am andern tag des hennomonte im 1556. Jahr.

Nur selten von dem Flug der Hetschschrecken so gar wunderbarlich als die hierer geben mag; und man achtet sie für den heiligen Heilig der größten und der Hetschschrecken so laus das Hetschschreckengebiete an freyen Feldern und dem benachbarten Hetschschrecken so gar wunderbarlich und größer denn alle die Hetschschrecken in dem Hetschschrecken Lande. Die Hetschschrecken sind in dem Hetschschrecken Lande so gar gefangen worden und nachfolgend ist er so viel es oben alle nach auch englaubig ist. So ist nicht zu sehen hat so viel ist nicht wie ein Schlang das ein mensch vermeinet; und der Hetschschrecken so gefangen hat in lebendig gehalten seinen Bruder Anthoni von seinem gebürtigen ein wunderlicher Hetschschrecken der abdruck seltsam nachdrücklich zu Hetschschrecken für ein wunderlicher gehalten worden; als ob ein heiliges Hetschschrecken wäre; und ist nicht.



Dem Inae der Hetschschrecken und was sich allweg demnach begibt; auch was für ein großer folge; und was man davon Hetschschrecken auf den Hetschschrecken geygen.

Fig. 53. Anónimo, *Langostas*, 1556; grabado en madera

evolución controle totalmente el individuo. Se asemejará más a una evolución o maduración natural o incluso casual.

A pesar de la considerable dificultad del empeño, de la paradoja evidente que supone, se diría que conseguir "ver y dibujar algo por primera vez" es el objetivo que anima toda la metodología de John Ruskin sobre el aprendizaje del dibujo.

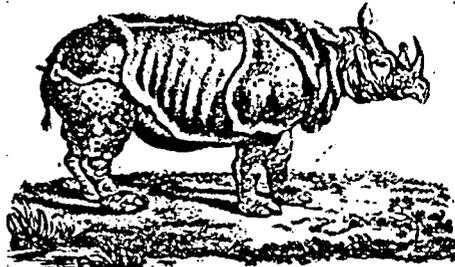


Fig. 57. Heath, *Rinoceronte africano*, 1789, grabado



Fig. 58. Rinoceronte africano

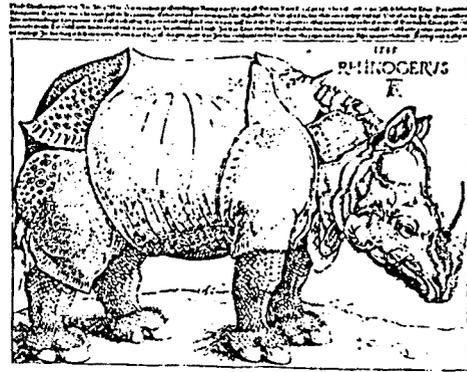


Fig. 56. Durero, *Rinoceronte*, 1515, grabado en madera

Cuando Durero publicó su famoso grabado en madera de un rinoceronte (fig. 56), tenía que fiar de informes de segunda mano que rellenó con su imaginación, coloreada, indudablemente, por lo que sabía de la más célebre de las bestias exóticas, el dragón con su cuerpo acorazado. Y sin embargo se ha demostrado que esa criatura mitad inventada sirvió de modelo para todas las imágenes del rinoceronte, incluso en libros de historia natural, hasta el siglo XVIII. Cuando, en 1790, James Bruce publicó un dibujo del animal (fig. 57) en sus *Travels to discover the source of the Nile*, mostró con arrogancia que lo sabía muy bien:

«El animal representado en este dibujo es natural de Cherkin, cerca de Ras el Fil [...] y es el primer dibujo de un rinoceronte de dos cuernos que jamás se haya presentado al público. La primera figura del rinoceronte asiático, la especie con un solo cuerno, la pintó Alberto Durero, del natural [...]. Estaba asombrosamente mal ejecutada en todas sus partes, y fue origen de todas las monstruosas formas bajo las cuales se ha pintado a aquel animal, desde entonces [...]. Varios filósofos modernos lo han corregido en nuestros días; Mr. Parsons, Mr. Edwards, y el Conde de Buffon han dado buenas imágenes del natural; cierto que tienen algunos defectos, debidos sobre todo a los prejuicios preconcebidos y a la falta de atención [...]. Este [...] es el primero con dos cuernos publicado, está dibujado del natural, y es africano.»

Si hiciera falta una prueba de que la diferencia entre el dibujante medieval y su sucesor del siglo XVIII es sólo de grado, aquí se la podría encontrar. Porque la ilustración, presentada con tanto trompeteo, no está ni mucho menos libre de «prejuicios preconcebidos» ni del obsesivo recuerdo del grabado de Durero. No sabemos exactamente qué especie de rinoceronte vio el artista en Ras el Fil, y es pues posible que no sea del todo equitativa la comparación de su dibujo con una fotografía tomada en África (fig. 58). Pero me dicen que ninguna especie conocida por los zoólogos corresponde al grabado que se pretende tomado *al vivo*.

La historia se repite siempre que un ejemplar raro se introduce en Europa. Incluso para los elefantes que pueblan las pinturas de los siglos XVI y XVII se ha podido demostrar que derivan de unos poquísimos arquetipos y que todos incorporan curiosos rasgos, a pesar de que la información sobre los elefantes no era muy difícil de obtener.

Estos ejemplos representan, bajo una lente de aumento un poco grotesca, una tendencia con que el estudioso del arte ha aprendido a contar. Lo familiar seguirá siendo siempre el más probable punto de partida para la expresión de lo no familiar; una representación existente fascinará siempre al artista, por mucho que se esfuerce por registrar la verdad. Así, los críticos antiguos observaron que varios famosos artistas de la antigüedad cometieron un extraño error al retratar caballos: los representaron con pestañas en el párpado inferior, rasgo que pertenece al ojo humano pero no al del caballo. Un oftalmólogo alemán, habiendo estudiado los ojos de los retratos de Durero, que al lego le parecen tales triunfos de esforzada exactitud, observa errores semejantes. Al parecer ni siquiera Durero sabía «cómo son» los ojos.

RUSKIN. 1

Considering of these matters, one day on the road to Norwood, I noticed a bit of ivy round a thorn stem, which seemed, even to my critical judgment, not ill "composed"; and proceeded to make a light and shade pencil study of it in my grey paper pocket-book, carefully, as if it had been a bit of sculpture, liking it more and more as I drew. When it was done, I saw that I had virtually lost all my time since I was twelve years old, because no one had ever told me to draw what was really there! All my time, I mean, given to drawing as an art; of course I had the records of places, but had never seen the beauty of anything, not even of a stone—how much less of a leaf!

I was neither so crushed nor so elated by the discovery as I ought to have been, but it ended the chrysalid days. Thenceforward my advance was steady, however slow. *

En su autobiografía, Ruskin sitúa esa visión en Mayo de 1842, a los 22 años, cuando poseía ya un considerable dominio del dibujo, actividad que había ejercitado sistemáticamente desde su infancia.

Su descubrimiento no se refiere a un repentino avance cualitativo en su capacidad técnica o sus habilidades, como suele suceder en los procesos de aprendizaje. Ni siquiera a un momentáneo éxtasis o

iluminación, traducido en un impulso incontenible de registrar en el papel esa sublime visión. No hay nada de eso. El azar juega aparentemente el papel central en el desencadenamiento del proceso. Lo fortuito de la situación recuerda, en cierto modo, las circunstancias en que se han producido algunos de los más importantes descubrimientos científicos: Ruskin está paseando, como solía hacerlo, provisto de un pequeño cuaderno de dibujo, cuando detecta un pequeño fragmento de hiedra con una cierta gracia en su disposición, lo que le decide a dibujarla. Hasta ese momento, nada especial - Ruskin dibujó cada día de su vida, incluso cuando más absorbido estaba en su trabajo en sus obras mayores como "Modern Painters" o "The Stones of Venice" - esta vez, si acaso, con mayor cuidado, sin prisas, con el ánimo un punto más tranquilo de lo habitual..

El caso es que al progresar en el dibujo, los papeles se invierten, ya no es él quién está dibujando para hacerse con un ejemplar de hiedra bien compuesto, o con un sutil juego de luces y sombras; lo que en un principio le llamó la atención ha servido para poner en marcha un mecanismo, pero ahora está olvidado. El dibujo (la "acción de dibujar") ha tomado la iniciativa, y los ojos y la mano de Ruskin, todo su ser, son arrastrados irresistiblemente por él, sumergidos en una forma de visión distinta de cuantas había experimentado hasta entonces. Eso le hará pensar que por primera vez está dibujando "lo que realmente había allí" ("what was really there").

Desde ese momento, y aún no siendo todavía

But he gave up all his own likings for me, and let me plan the stages through France as I chose, by Rouen, Chartres, Fontainebleau, and Auxerre. A pencil-sketch or two at first show only want of faith in my old manner, and more endeavour for light and shade, futile enough. The flat cross-country between Chartres and Fontainebleau, with an oppressive sense of Paris to the north, fretted me wickedly; when we got to the Fountain of Fair Water I lay feverishly wakeful through the night, and was so heavy and ill in the morning that I could not safely travel, and fancied some bad sickness was coming on. However, towards twelve o'clock the inn people brought me a little basket of wild strawberries; and they refreshed me, and I put my sketch-book in pocket and tottered out, though still in an extremely languid and woe-begone condition; and getting into a cart-road among some young trees, where there was nothing to see but the blue sky through thin branches, lay down on the bank by the roadside to see if I could sleep. But I couldn't, and the branches against the blue sky began to interest me, motionless as the branches of a tree of Jesse on a painted window.

Feeling gradually somewhat livelier, and that I wasn't going to die this time, and be buried in the sand, though I couldn't for the present walk any farther, I took out my book, and began to draw a little aspen tree, on the other side of the cart-road, carefully.

76. How I had managed to get into that utterly dull cart-road, when there were sandstone rocks to be sought for, the Fates, as I have so often to observe, only know;

77. The "hideous rocks" of Fontainebleau were, I grieve to say, never hideous enough to please me. They always seemed to me no bigger than I could pack and send home for specimens, had they been worth carriage; and in my savage dislike of palaces and straight gravel walks, I never found out the spring which was the soul of the place. And to-day, I missed rocks, palace, and fountain all alike, and found myself lying on the bank of a cart-road in the sand, with no prospect whatever but that small aspen tree against the blue sky.

Languidly, but not idly, I began to draw it; and as I drew, the languor passed away: the beautiful lines insisted on being traced,—without weariness. More and more beautiful they became, as each rose out of the rest, and took its place in the air. With wonder increasing every instant, I saw that they "composed" themselves, by finer laws than any known of men. At last, the tree was there, and everything that I had thought before about trees, nowhere.

The Norwood ivy had not abased me in that final manner, because one had always felt that ivy was an ornamental creature, and expected it to behave prettily, on occasion. But that all the trees of the wood (for I saw surely that my little aspen was only one of their millions) should be beautiful—more than Gothic tracery, more than Greek vase-imagery, more than the daintiest embroiderers of the East could embroider, or the artfullest painters of the West could limn,—this was indeed an end to all former thoughts with me, an insight into a new silvan world.

consciente de ello, nos dice, su progreso será firme y seguro. ¿Su progreso en dibujo? No exactamente. Ni siquiera en la forma de mirar los modelos. ¿En qué cosa, pues?

El verano de ese mismo año, en Fontainebleau, una nueva experiencia le permitirá comprender mejor el alcance, el verdadero campo de influencia de esa percepción. El hecho sucedió en uno de los frecuentes viajes de Ruskin por Europa, acompañado por sus padres (T.3).

De nuevo aquí, como en camino a Norwood, son los perfiles del objeto, sus líneas y gradaciones de luz, los que, cobrando vida propia, exigen ser trazados, revelando en ese acto a Ruskin toda la complejidad de las sutiles relaciones que rigen la existencia de ese pequeño chopo, inasequibles de otra forma al conocimiento humano. El propio Ruskin, maestro en el arte del lenguaje, sólo puede expresarlo negativamente: "...al fin el árbol estaba allí, y todo cuanto yo había pensado anteriormente sobre los árboles, en ninguna parte."

Para Ruskin, lo sorprendente esta vez, es que el objeto en cuestión no es una criatura más o menos elegida, como la pequeña hiedra de Norwood (" esa hiedra era una criatura ornamental y cabía esperar de ella que estuviera a la altura de la ocasión"), sino el más vulgar de los objetos disponibles por los alrededores en esa ocasión: uno cualquiera de los miles de chopos del bosque, algo que en baremo de "singularidad plástica" manejado por Ruskin quedaba relegado a los últimos lugares; es decir, cualquier cosa que hubiera tenido delante en ese momento pudo haber

producido el mismo resultado.

En "Praeterita" describe el alcance de esa experiencia, su caracter globalizador, infinito, total:

Not silvan only. The woods, which I had only looked on as wilderness, fulfilled I then saw, in their beauty, the same laws which guided the clouds, divided the light, and balanced the wave. "He hath made everything beautiful, in his time," became for me thenceforward the interpretation of the bond between the human mind and all visible things; and I returned along the wood-road feeling that it had led me far;—Farther than ever fancy had reached, or theodolite measured.

La esencia del fenómeno es inaccesible también al dibujo, que, sin embargo, ha constituido el vehículo idóneo, el mejor instrumento para alcanzarlo. Otras condiciones necesarias se refieren al cuerpo o al espíritu del observador: una disposición especialmente serena, despreocupada, en Norwood; un decaimiento febril, es decir, un cuerpo debilitado, en Fontainebleau.

En ambos casos la conciencia se encuentra aletargada, distraída; la capacidad de razonamiento está relegada a un segundo lugar. El dominio de la reflexión consciente, el protagonismo de la razón, suelen consumarse en la adolescencia. Tal vez sea ese el motivo de la nostalgia que siente Ruskin por sus años de infancia, cuando le era posible relacionarse vitalmente, espontáneamente, con la naturaleza. De nuevo en "Praeterita" recuerda la última vez que esa vivencia intensa y extraña se apoderó de él. En esa ocasión, su condición infantil garantizaba un estado de limpia receptividad que haría innecesaria la utilización de un "medium" - el dibujo - para conjurar ese sentimiento que, en su infancia, solía producirse al contemplar determinado

On the journey of 1837, when I was eighteen, I felt, for the last time, the pure childish love of nature which Wordsworth so idly takes for an intimation of immortality. We went down by the North Road, as usual; and on the fourth day arrived at Catterick Bridge, where there is a clear pebble-bedded stream, and both west and east some rising of hills, foretelling the moorlands and dells of upland Yorkshire; and there the feeling came back to me—as it could never return more.

It is a feeling only possible to youth, for all care, regret, or knowledge of evil destroys it; and it requires also the full sensibility of nerve and blood, the conscious strength of heart, and hope; not but that I suppose the purity of youth may feel what is best of it even through sickness and the waiting for death; but only in thinking death itself God's sending.

245. In myself, it has always been quite exclusively confined to *wild*, that is to say, wholly natural places, and especially to scenery animated by streams, or by the sea. The sense of the freedom, spontaneous, unpolluted power of nature was essential in it. I enjoyed a lawn, a garden, a daisied field, a quiet pond, as other children do; but by the side of Wandel, or on the downs of Sandgate, or by a Yorkshire stream under a cliff, I was different from other children, that ever I have noticed: but the feeling cannot be described by any of us that have it. Wordsworth's "haunted me like a passion" is no description of it, for it is not *like*, but *is*, a passion; the point is to define how it *differs* from other passions,—what sort of human, pre-eminently human, feeling it is that loves a stone for a stone's sake, and a cloud for a cloud's. A monkey loves a monkey for a monkey's sake, and a nut for the kernel's, but not a stone for a stone's. I took stones for bread, but not certainly at the Devil's bidding.

I was different, be it once more said, from other children even of my own type, not so much in the actual nature of the feeling, but in the mixture of it. I had, in my little clay pitcher, vialfuls, as it were, of Wordsworth's reverence, Shelley's sensitiveness, Turner's accuracy, all in one. A snowdrop was to me, as to Wordsworth, part of the Sermon on the mount; but I never should have written

tipo de paisajes. Ruskin recuerda la última vez que sucedió; fué en Yorkshire, en la región de los lagos, en verano de 1837, en un lugar llamado Catterick Bridge (T.4).

Se confiesa incapaz de describir ese sentimiento, aunque sabe que es preeminentemente humano (ningún animal podría amar a una piedra o a una nuez por sí mismas, sin ninguna finalidad).

En la fotografía que Frank Sutcliffe tomó a Ruskin en Brantwood, probablemente en Septiembre de 1873, aparece sentado, rodeado por algunos de los objetos de los que aprendió durante toda su vida; el fotógrafo consigue explicar ahí la relación que Ruskin pretendió establecer con ellos: las piedras, el musgo, las hierbecillas, o su propio sombrero, no constituyen, como suele ocurrir, el fondo contra el que se recorta la figura humana, que hubiera quedado así realzada por ellos. En este caso, cada uno de los componentes de ese microcosmos está tan cuidadosamente enfocado como el propio Ruskin, que queda incorporado a ese plano poblado por manchas de diferente luminosidad; es decir, mimetizado con ese fondo como lo hubiera hecho una salamandra o un camaleón.

Ruskin reconoce y explica esa actitud, en la cual difiere de su maestro Carlyle (T.5).

Observar sin ninguna finalidad, estar mezclado, identificado con aquello que se contempla. Ser invisible. No intervenir, a ser posible; procurar que no sea necesario. Percibir, tan sólo, la fuerza espiritual de las nubes, las



192. In the beginning of the Carlyle-Emerson correspondence, edited with too little comment by my dear friend Charles Norton, I find at page 18 this—to me entirely disputable, and to my thought, so far as undisputed, much blameable and pitiable—exclamation of my master's: "Not till we can think that here and there one is thinking of us, one is loving us, does this waste earth become a peopled garden." My training, as the reader has perhaps enough perceived, produced in me the precisely opposite sentiment. *My* times of happiness had always been when *nobody* was thinking of me; and the main discomfort and drawback to all proceedings and designs, the attention and interference of the public—represented by my mother and the gardener. The garden was no waste place to me, because I did not suppose myself an object of interest either to the ants or the butterflies; and the only qualification of the entire delight of my evening walk at Champagnole or St. Laurent was the sense that my father and mother *were* thinking of me, and would be frightened if I was five minutes late for tea.

I don't mean in the least that I could have done without them. They were, to me, much more than Carlyle's wife to him; and if Carlyle had written, instead of, that he wanted Emerson to think of him in America, that he wanted his father and mother to be thinking of him at Ecclefechan, it had been well. But that the rest of the world was waste to him unless he had admirers in it, is a sorry state of sentiment enough; and I am somewhat tempted, for once, to admire the exactly opposite temper of my own solitude. My entire delight was in observing without being myself noticed,—if I could have been invisible, all the better. I was absolutely interested in men and their ways, as I was interested in marmots and chamois, in tomtits and trout. If only they would stay still and let me look at them, and not get into their holes and up their heights! The living inhabitation of the world—the grazing and nesting in it,—the spiritual power of the air, the rocks, the waters, to be in the midst of it, and rejoice and wonder at it, and help it if I could,—happier if it needed no help of mine,—this was the essential love of *Nature* in me, this the root of all that I have usefully become, and the light of all that I have rightly learned.

rocas, el aire...esa es - nos dice - la raíz de todo cuanto ha llegado a ser y la luz de todo cuanto ha aprendido.

Los Elementos del Dibujo

Ver sin hacer nada. Sin objetivo, sin finalidad, sin necesidad. Toda la metodología de Ruskin referente al dibujo, girará alrededor de ese concepto de inocencia, de esa pretendida visión objetiva.

En 1857, diez años después de las experiencias de Norwood y Fontainebleau, se publica "The Elements of Drawing. In Three Letters to the Beginners", en forma de manual dirigido a los adolescentes, donde se propone una serie de ejercicios con el objeto de cultivar esa nueva actitud: dibujar lo que aparece ante nosotros, tal como lo vemos esa primera vez. Se trata de prescindir de cualquier conocimiento previo, de cualesquiera imágenes registradas con anterioridad y por tanto reducidas a combinaciones de conceptos y símbolos conocidos, creados en función de la necesidad de articular un lenguaje concebido para una utilización práctica de esos objetos. Algo alejado de la asimilación de ese objeto por sí mismo, de la simple identificación entre objeto y sujeto como integrantes de una misma realidad.

Pretender, como lo hizo Ruskin con ese manual de dibujo, ofrecer a cualquier neófito los instrumentos necesarios para generar esa capacidad de contemplación, con

la sola contrapartida de ejercitarse moderadamente en cuestiones de carácter técnico, podría parecer una ingenuidad; más aún, cuando se trata de atrapar algo tan sutil, tan indescriptible, fugaz y volátil, que incluso él mismo consigue tan sólo insinuar, a pesar de su peculiar fuerza y habilidad narrativas.

Sin embargo, y aunque no se trate ahora de afirmar o negar categóricamente que haya conseguido ese propósito, lo cierto es que el manual no es, en ese sentido, en absoluto, un fracaso. Ello es debido a que su autor consigue reflejar ahí todo su entusiasmo, toda la energía que han liberado en él esas experiencias, sin detenerse ante la utilización ilimitada de la paradoja, las analogías, la dispersión temática y la contradicción. Se diría, más bien, que ese es, en realidad, el método elegido. Esa aparente incapacidad para ceñirse a un sólo tema, esa constante reflexión unitaria y múltiple, global, analógica y caleidoscópica, donde el dibujo se mezcla con las ciencias naturales, la pintura, la política, la sociología, las disquisiciones morales o las analogías con la religión. Ahí reside, finalmente, la clave de su éxito. Es ese conjunto heterogéneo el que consigue, como totalidad, transmitir buena parte del sentido de su obra.

El tratado no pretende facilitar la adquisición de habilidades manuales, algo que era fácil de conseguir en las academias de la Inglaterra victoriana, mediante un método seguro y experimentado que aseguraba llegar a "resolver" correctamente cualquier tema (figura humana, paisajes, animales, objetos) a partir de la copia de modelos clásicos

THE ELEMENTS OF DRAWING

LETTER I

ON FIRST PRACTICE

1. MY DEAR READER,—Whether this book is to be of use to you or not, depends wholly on your reason for wishing to learn to draw. If you desire only to possess a graceful accomplishment, to be able to converse in a fluent manner about drawing, or to amuse yourself listlessly in listless hours, I cannot help you: but if you wish to learn drawing that you may be able to set down clearly, and usefully, records of such things as cannot be described in words, either to assist your own memory of them, or to convey distinct ideas of them to other people;¹ if you wish to obtain quicker perceptions of the beauty of the natural world, and to preserve something like a true image of beautiful things that pass away, or which you must yourself leave; if, also, you wish to understand the minds of great painters, and to be able to appreciate their work sincerely, seeing it for yourself, and loving it, not merely taking up the thoughts of other people about it; then I *can* help you, or, which is better, show you how to help yourself.

2. Only you must understand, first of all, that these powers, which indeed are noble and desirable, cannot be got without work. It is much easier to learn to draw well, than it is to learn to play well on any musical instrument; but you know that it takes three or four years of practice, giving

o renacentistas moldeados en yeso. El alumno quedaba así equipado con un bagaje de técnicas e instrumentos de análisis gráfico con el que podía enfrentarse a cualquier tema del natural. Ese no es, por supuesto, el sistema de Ruskin. Quien se disponga a aprender dibujo, deberá optar por uno u otro método, en función solamente de sus objetivos (T.6).

Ya en el primer ejercicio, en forma de nota a pie de página destinada tan sólo a "lectores incrédulos y curiosos", encontramos la base de su argumentación: la "inocencia en la percepción" (T.7).

En todos los casos, el primer aspecto del conjunto observado, es el de una mancha de un determinado color; el primer ejercicio será, pues, aprender a llenar una superficie en un tono liso, sin gradaciones.

Los ejercicios siguientes, constituyen una gimnasia encaminada a hacer imposible la utilización instintiva de asociaciones de conceptos conocidos, al dibujar determinados objetos (T.8).

Ruskin había detectado ya la importancia de los fenómenos de interacción entre los distintos colores, que constituirían más tarde la base de la enseñanza de Joseph Albers en el Bauhaus. Utiliza un trozo de cartón blanco con una pequeña abertura cuadrada que le permite observarlos uno a uno, sin afectarse entre sí, medidos siempre sobre una

EXERCISE I.

5. Everything that you can see in the world around you, presents itself to your eyes only as an arrangement of patches of different colours variously shaded.* Some of these patches of colour have an appearance of lines or texture within them, as a piece of cloth or silk has of threads, or an animal's skin shows texture of hairs: but whether this be the case or not, the first broad aspect of the thing is that of a patch of some definite colour; and the first thing to be learned is, how to produce extents of smooth colour, without texture.

6. This can only be done properly with a brush; but a brush, being soft at the point, causes so much uncertainty in the touch of an unpractised hand, that it is hardly possible to learn to draw first with it, and it is better to take, in early practice, some instrument with a hard and fine point, both that we may give some support to the hand, and that by working over the subject with so delicate a point, the attention may be properly directed to all the most minute

* (N.B.—This note is only for the satisfaction of incredulous or curious readers. You may miss it if you are in a hurry, or are willing to take the statement in the text on trust.)

The perception of solid Form is entirely a matter of experience. We see nothing but flat colours; and it is only by a series of experiments that we find out that a stain of black or grey indicates the dark side of a solid substance, or that a faint hue indicates that the object in which it appears is far away. The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the *innocence of the eye*; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify,—as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.

For instance: when grass is lighted strongly by the sun in certain directions, it is turned from green into a peculiar and somewhat dusty-looking yellow. If we had been born blind, and were suddenly endowed with sight on a piece of grass thus lighted in some parts by the sun, it would appear to us that part of the grass was green, and part a dusty yellow (very nearly of the colour of primroses); and, if there were primroses near, we should think that the sunlighted grass was another mass of plants of the same sulphur-yellow colour. We should try to gather some of them, and then find that the colour went away from the grass when we stood between it and the sun, but not from the primroses; and by a series of experiments we should find out that the sun was really the cause of the colour in the one,—not in the other. We go through such processes of experiment unconsciously in childhood; and having once come to conclusions touching the signification of certain colours, we always suppose that we see what we only know, and have hardly any consciousness of the real aspect of the signs we have learned to interpret. Very few people have any idea that sunlighted grass is yellow.

Now, a highly accomplished artist has always reduced himself as nearly as possible to this condition of infantine sight. He sees the colours of nature exactly as they are, and therefore perceives at once in the sun-lighted grass the precise relation between the two colours that form its shade and light. To him it does not seem shade and light, but bluish green barred with gold.

Strive, therefore, first of all, to convince yourself of this great fact about sight. This, in your hand, which you know by experience and touch to be a book, is to your eye nothing but a patch of white, variously gradated and spotted; this other thing near you, which by experience you know to be a table, is to your eye only a patch of brown, variously darkened and veined; and so on: and the whole art of Painting consists merely in perceiving the shape and depth of these patches of colour, and putting patches of the same size, depth, and shape on canvas. The only obstacle to the success of painting is, that many of the real colours are brighter and paler than it is possible to put on canvas: we must put darker ones to represent them.

referencia constante, el fondo blanco del cartón.

La virtud de ese método reside en que se elimina toda experiencia previa que pudiera mezclarse con la visión real, obteniéndose así una serie de registros no determinados por la memoria; es decir, se eliminan los nombres de aquello que se ve. En realidad, ello nunca podrá ser absolutamente cierto, porque la resolución del ejercicio no sería posible sin un mínimo adiestramiento - es decir, una cierta memoria - necesario para ser capaz de percibir otro "objeto conocido", las manchas de color. Se está cambiando un código, el del neófito, por otro, el del dibujante o pintor, profesional, en cierto modo, de la mirada. Aunque queda ahí sin resolver una contradicción evidente entre el objetivo que se busca y lo que se consigue, lo innegable es que el sistema de Ruskin rompe los esquemas utilizados hasta entonces y puede considerarse como un precedente del impresionismo y en cierto modo, también de la abstracción.

Es posible ver la historia del arte moderno como una búsqueda de esa objetividad, al parecer tan inútil como fatigosa. Pero si nos limitamos al campo del dibujo, ¿Es posible un avance respecto al sistema propuesto por Ruskin? -porque si pensar es clasificar, nombrar, lo que hace Ruskin con esos ejercicios es simplemente un cambio de idioma; algo que resulta creativo pero que deja iguales los términos en que se plantea la cuestión -. Un nuevo avance en esa dirección necesitará ya bloquear en lo posible toda actividad mental consciente.

EXERCISE VI.

20. Choose any tree that you think pretty, which is nearly bare of leaves, and which you can see against the sky, or against a pale wall, or other light ground: it must not be against strong light, or you will find the looking at it hurt your eyes; nor must it be in sunshine, or you will be puzzled by the lights on the boughs. But the tree must be in shade; and the sky blue, or grey, or dull white. A wholly grey or rainy day is the best for this practice.

21. You will see that all the boughs of the tree are dark against the sky. Consider them as so many dark rivers, to be laid down in a map with absolute accuracy; and, without the least thought about the roundness of the stems, map them all out in flat shade, scrawling them in with pencil, just as you did the limbs of your letters; then correct and alter them, rubbing out and out again, never minding how much your paper is dirtied (only not destroying its surface), until every bough is exactly, or as near as your utmost power can bring it, right in curvature and in thickness. Look at the white interstices between them with as much scrupulousness as if they were little estates which you had to survey, and draw maps of, for some important lawsuit, involving heavy penalties if you cut the least bit of a corner off any of them, or give the hedge anywhere too deep a curve; and try continually to fancy the whole tree nothing but a flat ramification on a white ground. Do not take any trouble about the little

164. When you have got a little used to the principal combinations, place yourself at a window which the sun does not shine in at,¹ commanding some simple piece of landscape: outline this landscape roughly; then take a piece of white cardboard, cut out a hole in it about the size of a large pea; and supposing *R* is the room, *a d* the window, and you are sitting at *a*, Fig. 29, hold this cardboard a little outside of the window, upright, and in the direction *b d*, parallel to the side of the window, or a little turned, so as to catch more light, as at *a d*, never turned as at *c d*, or the paper will be dark. Then you will see the landscape, bit by bit, through the circular hole. Match the colours of each important bit as nearly as you can, mixing your tints with white, beside the aperture. When matched, put a touch of the same tint at the top of your paper, writing under it: "dark tree colour," "hill colour," "field colour," as the case may be. Then wash the tint away from beside the opening, and the cardboard will be ready to match another piece of the landscape.* When you have got the colours of the principal masses thus indicated, lay on a piece of each in your sketch in its right place, and then proceed to complete the sketch in harmony with them, by your eye.

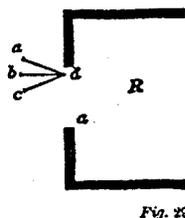


Fig. 29

165. In the course of your early experiments, you will be much struck by two things: the first, the inimitable brilliancy of light in sky and in sun-lighted things; and the second, that among the tints which you can imitate, those which you thought the darkest will continually turn out to be in reality the lightest. Darkness of objects is estimated by us, under ordinary circumstances, much more by knowledge than by sight; thus, a cedar or Scotch fir, at 200 yards off, will be thought of darker green than an elm or oak near us; because we know by experience that the peculiar colour they exhibit, at that distance, is the *sign* of darkness of foliage. But when we try them through the cardboard, the near oak will be found, indeed, rather dark green, and the distant cedar, perhaps, pale grey-purple.¹ The quantity of purple and grey in Nature is, by the way, another somewhat surprising subject of discovery.

RUSKIN.2

All architecture is what you do to it when you
look upon it.
Did you think it was in the white or grey
stone? or the lines of the arches and cornices?
All music is what awakes in you when you are
reminded of it by the instruments,
It is not the violins and the cornets...nor the
score of the baritone singer
It is nearer and further than they.

Walt Whitman

Aprender a dibujar, dice Ruskin, para "anotar claramente y de una manera útil cosas tales que no pueden describirse verbalmente, ya sea para ayudarte en el acto de recordarlas o para transmitir nuevas ideas de ellas a la gente; si quieres obtener una percepción más rápida de la belleza del mundo natural y preservar algo semejante a una imagen verdadera de las bellas cosas que desaparecen o que estás obligado a abandonar; si además quieres comprender el ingenio de los grandes pintores y ser capaz de apreciar en forma sincera sus obras, viéndolas por tí mismo y amándolas, no aceptando simplemente los pensamientos de los otros sobre ellas, entonces, puedo ayudarte, o lo que es preferible, puedo mostrarte la manera de que te ayudes tu mismo."

Ver por uno mismo, preservar algo semejante a una imagen verdadera, liberar los propios pensamientos ...para todo ello Ruskin propone una sola receta: aprender del mirar. Mirar hacia el interior o mirar hacia afuera, mirar y actuar. La reflexión será siempre posterior, un resultado de la experiencia y no algo que imponga sobre aquella su ley. La realidad observada de esta forma mueve al observador a la acción con una fuerza que supera incluso lo que este cree

que es su tendencia natural o su instinto, y eso ocurre lo mismo en el arte que en cualquier otro aspecto de la actividad humana:

"Thirdly. I am forced by precisely the same instinct (for clear mathematical reasoning) to the consideration of political questions that urges me to examine the laws of architectural or mountain forms. I can not help doing so; the questions suggest themselves to me, and I am compelled to work them out. I cannot rest till I have got them clear...

Eighthly. I am by nature and instinct a Conservative, loving old things because they are old, and hating new ones merely because they are new. If, therefore, I bring forward any doctrine of Innovation, assuredly it must be against the grain of me: and this in political matters is of infinite importance..."

Ese es, en realidad, el único motivo cierto, el último; una necesidad incontrolable de actuar en esa dirección. Cuando expone a los lectores del manual los posibles motivos de su aprendizaje, está diciendo la verdad sólo a medias. En su interior, confía en que en sus alumnos se despierte esa otra necesidad extraña e incontrolable que le sumerge en la observación y en la descripción. Para Ruskin ahí reside, en buena parte, lo que muchos, ajenos al fenómeno, llaman genio:

" Miss Edgeworth may abuse the word 'genius', but there is such a thing, and it consists mainly in a man's doing things because he cannot help it,...I don't think myself a great genius but I believe I have genius; something different from mere cleverness, for I'm not clever in the sense that millions of people are - lawyers, physicians, and others. But there is the strong instinct in me which I cannot analyse to draw and describe the things I love - not for reputation, not for the good of others, not for my own advantage, but a sort of instinct like that for eating or drinking. I should like to draw all St. Mark's, and all this Verona stone by stone, to eat it all up into my mind, touch by touch."

El proceso, una vez puesto en marcha es imprevisible, "su ojo enfoca uno o dos puntos con tal intensidad que parece que quedará exhausto antes de poder abarcar el conjunto, y a menudo un raptó de emoción termina abruptamente, como en una pieza de música oriental. Algunas veces, los focos de atracción están desconectados entre sí como en un sueño, como en el bello dibujo de las murallas de Lucerna, donde su ojo, empezando de manera soberbia con la torre de la izquierda, desciende bruscamente a las almenas, deteniéndose en cada pequeña grieta o desconchado sugiriendo las fogatas tras ellas, queda casi cegado por la luz de la torre central, y pasa con relieve a la pequeña aspillerá en penumbra, donde por un minuto la forma irregular de la reja de acero es irresistible; despega de nuevo arrebatada a lo largo del muro soleado con los frutales frente a la pared, y

se deja caer, finalmente, con cierta tristeza, sobre el cobertizo de la esquina inferior.

Esta incapacidad de relacionar los detalles o de resistirse a su hechizo hace poco convincentes los paisajes de Ruskin, con alguna excepción como la gran acuarela de Bonneville. Pero cuando se trata de la arquitectura de sus ciudades preferidas, consigue combinar el amor con la disciplina...sus dibujos de Venecia, Abbeville y Verona están entre los más hermosos registros de arquitectura ...a su lado un hábil dibujo de arquitectura aparece truculento, tímido y confuso. Quienes le conozcan por sus escritos, tal vez se sorprendan al ver que humilde y mansamente este hombre arrogante y airado se transforma en una especie de cámara lucida; y emociona pensar que ese dibujo de Lucca donde se consigue borrar totalmente a sí mismo fuese hecho muy poco tiempo antes de que la indignación y el despecho le sumieran en su primer ataque de locura.

Ruskin dibujó casi cada uno de los días de su vida. Dibujaba, decía, puramente por amor y apetito. Dibujaba también para enseñarse a sí mismo las leyes de la naturaleza: cada mañana, después del desayuno, reseguía a plumilla el contorno de una rama o un puñado de hierbas; dibujaba también para conservar recuerdos de las obras de arte, en especial de detalles de arquitectura...Fue esta disciplina diaria el fundamento de todos sus juicios, y antes de poner en cuestión su crítica de un edificio o de un ornamento deberíamos pensar en la precisa y activa observación, en la penetrante comparación con todos los organismos vivientes que constituye la base de su mejor crítica.

Los efectos del pensamiento de Ruskin a través de su obra escrita no se han limitado a volar definitivamente el edificio académico. Utilizar la visión como estructura que sostiene todo un sistema de valoración, como actitud empírica de la que nace una concepción del mundo que consigue así una autonomía absoluta respecto de las diversas ideologías basadas en valores preestablecidos, iniciar toda una nueva forma de construir lo nuevo basándose tan sólo en la finura de los propios registros, todo eso puede decirse que apunta hacia la máxima objetividad pero también hacia la subjetividad más radical, que coincidirían así, complementándose, en este punto.

La de Ruskin es una propuesta inequívocamente moderna.

La voluntad de anonimato y de objetividad, formará parte siempre, para él, del bagaje del artista; pero, al mismo tiempo, no puede negarse la existencia de una actitud ideológica que da soporte a esa experimentación.

El dibujo como ejercicio sistemático de una determinada forma de percepción, está en la base de esa nueva actitud especialmente necesaria, según Ruskin, en todo proceso de formación.

A partir de ahí la historia va cobrando aceleración. El impresionismo puede verse como una última etapa del naturalismo porque pretende una mayor autenticidad que la pintura anterior. Los impresionistas trabajan sobre los temas cotidianos de la pintura realista pero el método

de trabajo es distinto: se pinta "in situ", como en una instantánea, a menudo en una única y rápida sesión, consiguiendo visiones fugaces que coinciden en muchos aspectos con los bocetos previos de los antiguos maestros, pero que son expuestos ahora, no como preparación para algo posterior, sino como un fin en sí mismos, como una obra acabada. Esas visiones fugaces terminan definitivamente con la diferencia entre boceto previo y obra terminada. Se comienza también a cultivar la asimetría en los encuadres a la manera de los grabados japoneses, primando así lo fortuito frente a lo premeditado, lo percibido directamente frente a lo previamente elaborado en un proceso de reflexión.

La imagen espontánea, fresca y directa de la retina, el instante fugaz, trata de constituir el producto acabado. Las limitaciones materiales de ejecución, el trazo apresurado, el empaste grueso de color endosado con urgencia por quien sabe que dispone de pocos instantes, no son ya las limitaciones inherentes a todo estudio previo, sino la materia esencial de que está formado el producto final.

De ahí a intentar superar esos registros de apariencia natural para aventurarse en el terreno de los principios de operación y de las relaciones básicas que definen las tensiones del cuadro, considerando a éste como un sistema cerrado y completo equivalente a la realidad, no hay más que un paso.

Los estudios al carbón de Seurat serían la mejor ilustración al método de dibujo de Steiner en su pretensión de generar un proceso interactivo entre el principio de la

luz y el de la oscuridad. Desde esa misma posición empírica, Seurat explorará también el laberinto del color. Descomponer, deconstruir para llegar a las piezas elementales de los mecanismos de percepción y utilizarlas reconstruyendo su funcionamiento. En esa evolución que culminará en toda una manera nueva de percibir e interpretar el mundo, Cézanne representa el paso decisivo. Sensación y construcción, en el sentido en que se han atribuido a los arquitectos y artistas modernos, están ya presentes en Cézanne. Gauguin le describió de esta manera: "Voyez Cézanne, l'incompris, la nature essentiellement mystique de l'Orient (son visage ressemble à un ancien du Levant) il affectionne dans la forme, un mystère et une tranquillité lourde de l'homme couché pour rêver, sa couleur est grave comme le caractère des orientaux; homme du midi, il passe des journées entières au sommet des montagnes à lire Virgile et à regarder le ciel. Aussi ses horizons sont élevés, ses bleues très intenses et le rouge chez lui est d'une vibration étonnante."

La trayectoria que va de Ruskin al cubismo, de Steiner a Mondrian, puede encontrarse también reflejada en la vida de una sola persona. Le Corbusier, Picaso, Mondrian,...pueden considerarse en muchos aspectos como vidas paralelas, donde se da, en cierto modo, toda esa evolución. Se comienza, como Ruskin, replanteando la forma de mirar a la naturaleza, los árboles especialmente, las rocas, las ciencias naturales, (algo que todavía permite recordar a Leonardo da Vinci), y se acaba por reinventar los

principios esenciales de la creación.

Mies rechaza también el academicismo en tanto que sistema de fórmulas establecidas, pero valora algunos de sus rasgos metodológicos, como su opción por la solución adecuada, por la seriedad y la solidez antes que la originalidad y la novedad a ultranza; primará el rigor frente a la frivolidad. Mies inculcará a sus alumnos la disciplina técnica del lápiz duro del ingeniero, rechazando la especulación "artística", que sustituirá por el trabajo sistemático en las diversas técnicas; el alumno comprenderá por sí mismo al final del proceso, el sentido de su formación.

Para Mies, construir es colocar cuidadosamente una cosa junto a otra. La arquitectura comienza y termina exactamente ahí. En esa cuidadosa yuxtaposición de objetos diferentes, cada uno depende de todos los demás. Se les manipula con el fin de potenciar su propia identidad borrando todo rastro de esa acción. Construir, juntar, combinar. Se evita toda alusión al concepto clásico de "creación" porque crear es ahora precisamente eso: sólo combinar. El esfuerzo no se centra en los objetos sino en su relación; es ahí donde Mies es maestro.

Los elementos con que se trabaja son heterogéneos, (formas, espacios, materiales, formas de vida, sensaciones, relaciones, símbolos, programas, luces, ampliaciones, reducciones, inversiones, descomposiciones, presencias, ausencias...). La recolección previa de esos elementos puede tener lugar en propio interior del sujeto y en su inmediato entorno cultural o en expediciones por el

mundo exterior.

El artesano y el artista se confunden en esa tarea. En el ensamblaje de las piezas, el ejecutor se olvida de sí mismo y se pone al servicio del objeto dejando así sea éste quien le utiliza como instrumento de su propia creación. Así pues, la ruptura con la academia no excuye contactos con la tradición.

Notre enfance fut exhortée par Ruskin. Apôtre touffus, complexe, contradictoire, paradoxal. Les temps étaient insupportables : cela ne pouvait durer; c'était d'un bourgeoisisme écrasant, bête, noyé dans le matérialisme, enguirlandé dans le décor idiot et tout mécanique, décor fabriqué par la machine qui, sans qu'on sût le lui interdire, produisait, pour les jubilations d'Homais, le carton-pâte et les rinceaux en fonte de fer. C'est de spiritualité que parla Ruskin. Dans ses *Sept Lampes de l'Architecture*, brillaient la Lampe de Sacrifice, la Lampe de Vérité, la Lampe d'Humilité.

A cette masse toute bouffie des saturations premières d'un machinisme naissant, il leur faisait la démonstration de l'honnêteté : Allez à San Giovanni et Paolo à Venise, prenez une très longue échelle, appuyez-la contre le plus magnifique tombeau, celui de Vendramin; montez tout en haut de votre échelle, regardez le visage qui se présente de profil du Vendramin couché sur son catafalque; et regardez, en vous penchant, derrière le profil, l'autre face de la tête. *Cette autre face n'est pas sculptée*. Malheur! Mensonge! fausseté, trahison. Tout est faux dans ce somptueux et immense tombeau. Ce tombeau est une œuvre du diable. Allez vite aux archives de Venise; vous découvrirez que le sculpteur qui fut si royalement payé pour élever ce tombeau magnifique était un faussaire, qu'il fut banni de Venise pour avoir commis des faux en écritures!

Voilà comment Ruskin secoua de profondes exhortations notre entendement de jeunes.

Grasset fut le géomètre et l'algébriste des fleurs. Il fallut avec lui admirer jusque dans le secret de leur structure toutes les fleurs, les aimer tant, qu'il était de rigueur de les disperser sur toutes les œuvres que nous aurions aimé entreprendre. Notre enfance fut éclairée par les miracles de la nature et nos heures studieuses étaient penchées sur les mille fleurs et les insectes; les arbres, les nuages et les oiseaux étaient l'objet de nos questions; nous essayions de comprendre la courbe de leur existence et nous étions arrivés à admettre que seule la nature était belle et que nous ne pouvions être que les humbles imitateurs de ses formes et de ses matières merveilleuses.

Ruskin questionnait les chapiteaux fleuris du Palais Ducal et parcourait dans ses portiques et ses stalles, la « Bible d'Amiens », tandis que Grasset établissait, une fleur à la main, et le scalpel du chirurgien botaniste à portée, la *Grammaire de l'Ornement*.

On nous avait dit : « Allez dans le calme de la bibliothèque explorer le grand album d'Owen Jones, *l'Histoire de l'Ornement*. Examen plus grave, celui-là. L'un après l'autre défilaient les ornements purs que l'homme a créés entièrement dans sa tête. Ah, mais, c'est que nous trouvions là bien davantage l'homme de la nature et si la nature était omniprésente, l'homme y était tout entier avec ses facultés de cristallisation, avec sa formation géométrique. De la nature nous passions à l'homme. De l'imitation à la création. Ce livre était beau et vrai, car tout y était résumé de ce qui fut fait, profondément *fait* : le décor du Sauvage, le décor du Renaissant, du Gothique, du Roman, du Romain, du Chinois, de l'Indien, du Grec, de l'Assyrien, de l'Égyptien, etc. Avec ce livre, nous sentîmes que le problème se posait : L'homme crée une œuvre qui l'émeut.

La voix douce de Ruskin : « Voici les fleurs, les insectes et les bêtes du bon Dieu. » Ame de Giotto. Joie des primitifs : *Préraphaélisme*. Voici, en France raisonnable, l'appel à la nature; analyse. L'entomologiste Fabre nous émeut. On s'aperçoit que le phénomène naturel est organisé, on ouvre les yeux. 1900. Effusion. Beau moment, véritablement!

LE CORBUSIER

Permutaciones, inversiones, combinaciones; manipulación, yuxtaposición e integración de elementos heterogéneos. Nada de esto es ajeno al método que utiliza Le Corbusier en la producción de su arquitectura. Para ello necesita desarrollar un complejo sistema de selección de esos "componentes", toda una metodología de detección, comprensión y conservación de los materiales que utilizará. El proceso de aprendizaje se remonta a su infancia, cuando de la mano de l'Eplattenier comienza a ver y dibujar el mundo, la naturaleza y las obras de arte de la antigüedad en sintonía con el espíritu de Ruskin (T.9).

El dibujo es una forma de entrar en contacto íntimo con la naturaleza que revelará entonces los principales problemas del arte. Las ideas de Ruskin son aplicadas fielmente por l'Eplattenier; el tema de trabajo, la cuestión a resolver, es el problema del ornamento como base del estilo. Se trata de recuperar su sentido primitivo, tradicional, y al mismo tiempo encontrar una nueva ornamentación que corresponda de forma natural a la época presente, considerando agotados los diversos academicismos y estilismos repetitivos. La única referencia legítima es la



« Mon maître, un excellent pédagogue, libre de toute routine, véritable homme des bois, nous fit hommes des bois. Mes années d'enfance se passèrent avec mes camarades, dans la nature. Mon maître avait dit : « Seule la nature est inspiratrice, elle est seule vraie et peut être le support de l'œuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n'en montrent que l'aspect : scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des ornements. « Il avait une conception élevée de l'ornement qu'il voulait comme un microcosme. Nous avions comme bible le grand et magnifique livre d'Owen Jones : « Grammaire de l'ornement », énumération splendide en couleurs des styles égyptien, asiatique, grec, etc..., à ceux du moyen âge... »



RECHERCHE DE DÉCORATION SUR LE THÈME DU SAPIN.

naturaleza y la forma en que las diferentes épocas históricas las grandes civilizaciones han partido de ella y producido los distintos estilos (T.10).

Él mismo, al hablar de su propia trayectoria profesional, se referirá siempre a esa etapa como el punto de partida en que se basa toda su evolución:

"...El hombre de que tratamos aquí es arquitecto y pintor, y practica desde hace cuarenta y cinco años un arte donde todo es medido. Desde 1900 hasta 1907, y dirigido por un excelente maestro, estudia la Naturaleza y observa los fenómenos muy lejos de la ciudad, en el alto Jura. Está de moda la renovación de los elementos decorativos por el estudio directo de las plantas, de los animales, de los fenómenos de la atmósfera. La Naturaleza es orden y ley, unidad y diversidad ilimitada, finura, fuerza y armonía - lección que adquiere entre los quince y veinte años."

Algunos estudios recientes sobre esos años de formación demuestran hasta que punto sus dibujos y los temas de sus estudios y lecturas están estrechamente relacionados con toda su arquitectura posterior. Pero más allá de esa lógica continuidad o permanencia de los motivos o los argumentos, que se encontraría en cualquier evolución artística personal, el período resulta decisivo por cuanto aún sin ser enteramente consciente de ello, se está dotando a sí mismo de un instrumental y un método de trabajo que revelarán más tarde su efectividad en la creación de la nueva arquitectura. Tal sistema se basará en el cultivo paciente y metódico de algo tan sutil, tan etéreo y fugaz, tan aparentemente indesligable del azar, como el

C'est alors que l'Eplattenier dirige Charles-Edouard Jeanneret vers l'architecture, malgré une certaine répugnance de celui-ci.

« Un contrat me liait pour quatre années. A la fin de la troisième année l'un de mes maîtres (remarquable) m'arracha doucement à un destin médiocre. Il voulut faire de moi un architecte. J'avais horreur de l'architecture et des architectes. Ce maître, l'Eplattenier, m'initia au « mouvement d'Art 1900 », effusion créatrice éminente : nature — formes — et réapparition d'un style (manière de penser). A l'un des virages était la peinture !... « Non, jamais — me dit l'Eplattenier ! — Tu n'as aucune disposition pour la peinture ! » (il était peintre lui-même). J'avais 16 ans, j'acceptai le verdict et j'obéis ; je m'engageai dans l'architecture. »

"descubrimiento".

Jeanneret ignoraba por entonces, todavía, que iba a ser arquitecto (t.11).

En su práctica ruskiniana había aprendido que la potencia de un descubrimiento, aquello que lo convierte en una experiencia imborrable y prolífica, iluminadora, no depende tanto de lo que sucede en el exterior, de lo que nos sorprende por su carácter inusual, como de la disposición anímica del receptor. Esa condición límpida, tranquila, vacía y al mismo tiempo ávida y despierta no le resultó difícil de conseguir a los trece o quince años, dejándose llevar por las certezas entusiastas de l'Eplattenier.

Los primeros años de la adolescencia resultan siempre decisivos en ese tipo de fenómenos de percepción (recordemos las experiencias de Ruskin) tal vez porque el intelecto empieza a ser consciente del principio de la pérdida de esa capacidad, de algo que desaparece porque no puede continuar subsistiendo privado de su medio vital, de esa condición abierta, receptiva, vacía, inocente, posible solamente en la niñez.

A partir de entonces serán posibles todavía los destellos aislados, aparentemente fortuitos pero en realidad favorecidos por determinadas circunstancias. Algo parecido suele suceder cuando alguien se desplaza por primera vez a un entorno distinto del que le es habitual, cuando se realiza el primer viaje. El carácter sorprendente del nuevo paisaje (humano, natural, urbano...) se combina con una



CROQUIS D'ANIMAUX A LA CHAUX-DE-FONDS.

excepcionalmente sensible aptitud para la percepción que esa misma circunstancia ha despertado. Nace así una curiosidad en estado puro, no mediatizada o limitada por objetivos prefijados, que pudieran condicionar selectivamente la amplitud de la observación.

Puesto que naturalmente toda percepción es inevitablemente selectiva, esa selección tiene lugar tan sólo en función de la naturaleza propia del receptor. La experiencia se convierte entonces en un reflejo de la propia individualidad a través del exterior, por lo que suele resultar especialmente intensa y permanente.

Cualquiera ha vivido en sus primeros viajes parecidos fenómenos de sensibilización. Las formas y colores, el paisaje extranjero, el clima, el timbre del idioma, todo ello estimula y dispone la capacidad de observación llegando incluso a "descubrir" objetos que habían estado siempre en nuestro ambiente habitual, sin que hubiéramos reparado en su presencia.

La experiencia es totalmente subjetiva; modifica los criterios de valoración y actúa poderosamente sobre la memoria de forma que permanece presente y disponible durante el resto de la existencia sin agotar su capacidad de estímulo, de evocación y percepción y, en consecuencia, de ser utilizada en el proceso de "creación". Los años jóvenes de Jeanneret constituyen un ejemplo modélico de aplicación de las recomendaciones de Ruskin respecto a la práctica del dibujo como actividad formativa en donde la naturaleza es una fuente inagotable de conocimiento, cuyas enseñanzas serán

luego aplicables a cualquier esfera de la cultura o del comportamiento humano. No se dibujan vaciados de yeso sino cualesquiera de los objetos que nos rodean, preferiblemente aquellos más aparentemente insignificantes, modestos, cotidianos:

"...los "objects a réaction poétique", mil objetos modestos que contienen, resumen o expresan las leyes de la naturaleza, los acontecimientos reducidos al estado de signos..." *

"En todas partes hay objetos como esos esparcidos ante nosotros. Si tienes un lápiz en tu mano, míralos y comprenderás; tendrás entonces un almacén de inspiración para dibujar, las lecciones que enseñan los fenómenos naturales. La ocurrencia de la casualidad, también: la concha quebrada, la pierna de ternera cortada por la sierra del carnicero, tienen riquezas que ofrecer que la mente no puede siquiera imaginar."

En 1907, su primer viaje a Italia, resultará un acontecimiento decisivo en su proceso de formación. La arquitectura no ocupaba entonces, todavía, su punto de mira. Embarcó con sus útiles de dibujo, el "Voyage en Italie" de Taine y "Les Matins à Florence" de John Ruskin, recorriendo durante unos dos meses el norte de Italia. Sus numerosas cartas y dibujos reflejan su entusiasmo por Donatello, Giotto, Gozzoli, Angelico y Miguel Angel; las alusiones a la arquitectura son escasas y apuntan más bien a temas de ornamentación. Su entusiasmo se desborda en las descripciones de efectos pictóricos de luz y color, de los frescos de sus pintores favoritos que copia y analiza en acuarelas acompañadas de extensos comentarios.

En este viaje tendrá lugar una experiencia fascinante que podemos calificar de arquitectónica si atendemos a su influencia en su obra posterior; no se trata de sensaciones visuales, espaciales, o formales sino que se refiere básicamente a una manera de vivir: la visita al monasterio cartujo del valle de Ema, a unos pocos kilómetros al sur de Florencia, de acuerdo con lo aconsejado por Ruskin en su libro. Esa sería, tal vez por ser la primera, la más importante experiencia arquitectónica de Jeanneret; volverá a visitar el lugar en otras ocasiones. La huella de este encuentro puede verse en los Immeubles-villas, el pabellón de L'Esprit Nouveau, l'Unité d'habitation, La Tourette,...

En el segundo viaje (Austria, Turquía, Grecia, de nuevo Italia) la arquitectura estaba ya sólida y definitivamente asentada en el centro de su actividad. Como sucedió tantas otras veces a viajeros procedentes del centro y el norte de Europa, la luz mediterránea, su carácter violento, supresor de matices, capaz de reducir las imágenes radicalmente a luz y oscuridad, será el hallazgo que más le afectará, desplazando de su atención las cuestiones de la ornamentación superficial de la arquitectura para ocuparse de los volúmenes y las medidas, aquello que no solamente resiste la fuerza de esa luz sino que es realzado y magnificado por ella. Uno de los colaboradores de Le Corbusier, T. Yoshizaka, en un artículo sobre la Unité d'Habitation de Marsella, describe la posible trascendencia del fenómeno.

Procedente de un país de atmósfera tupida, de brumas y penumbras que permiten la percepción de los matices

TO BE CERTAIN OF WHAT TO LIKE AND WHAT TO DISLIKE

Here one finds a classically Mediterranean outlook. Here unfolds a distinct world where, as the Japanese cultural anthropologist Watsuji said, the driness of the air divides everything into light and shadow. Le Corbusier found in his heart a chord of resonance matching this world.

At age 20, he traveled to Greece, knapsack on his back, and was immediately fascinated by the Parthenon. The forms of Mediterranean island towns shining bright white under the sun completely enamored him.

Here he met Light for the first time. Architecture, it occurred to him, "is a magnificent play on form under light." Light gives brilliance and at the same time brings into relief contours dividing light and shadow. The music played by this contrast appeared to him to be highly harmonious.

The indelible imagery of this discovery fixed in his youthful mind's eye must surely have provided him with an inexhaustible source of ideas for later creative work.

Fascination is an astonishingly fruit-bearing experience. It is perceived on a totally different plane from reason. As a form of human response, it is germane to instinct. Or perhaps to a physiological phenomenon. The less learning, the greater the response to a given stimulus. The younger, the more malleable and the more impressionable.

With the lapse of time, the initial response, which develops from a static to a dynamic state, eventually is fed into the brains in the form of memory which undergoes due digestion and ultimate integration. This process, which, starting with physiological response, develops into a psychological and lastly a rational acceptance, may be examined as follows, in the light of the writer's personal experiences and observations.

Firstly, the initial experience must be "unexpected." It must be a virgin experience. For Le Corbusier, who had been raised in the Alps, the scorching sun of the Mediterranean was a "first experience"; it was a surprise.

But a surprise could easily generate fear, especially if it came in raw form. This is because when facing an unknown world, one experiences misgivings as to how to cope with the strangeness of it all. If this experience of coming face to face with the unknown is to be connected to the genuine joy of discovery, it must bear resemblance to some familiar past experience, hopefully to an experience of learning something with a positive value.

There is something visually similar, though not in temperature, between the dry climate of the Mediterranean basin and the clear climate of mountainous Switzerland. This similarity consists in the possibility of clearly recognizing the sharp contours and shapes of landscape elements. This is already sufficient for the resonance box to harmonize. But, admittedly, it is a rather strange sound it produces. The listener is a bit perplexed as to how to react to it; he is in what we call a state of aesthetic delight.

Physical rhythm is registered in the brains as pleasure. But what is it, basically? To Le Corbusier, it was light, and it was here that, for him, Switzerland and the Mediterranean were connected, and he completely assimilated the result of this connection.

From here, the process of digestion was to start. To the eye, the question, "What is light?", was posed, but the eye could only distinguish between light and shadow. The hand was asked, "What is light? And what is shadow?" The hand, which could touch and feel the transition from light to shadow, from shadow to light, answered: "It is form!" But it also transmitted to the brains the simultaneous experienced tactile sense impression. There was also experienced the surprise of discovery of the difference between the feeling of

Swiss granite and the feeling of polished marble. Little by little, light seemed shed on the very source of the aesthetic delight. In question was a very subtle difference which could be perceived only by an intensely concentrated mind. Le Corbusier understood that herein lay the secret of the vividness of light.

His form sense made here a big leap forward in learning. Training received in the Swiss mountains had made him sensitive to subtle differences. The knowledge he had assimilated from the master L'Eplattenier about the formation of leaves had blossomed in him. Both marble and the lime paste walls of farmhouses were white, but Le Corbusier knew that they look different when compared under the same light.

A new question was then asked the whole of the body about the striking difference in size between the ceiling that could be reached by an uplifted hand and the pillar which could not be completely embraced even with both outstretched arms. Memories of the toys he used to play with as a child and the towering belfry of the church he would be taken to every Sunday helped neutralize the difference between the two.

Aesthetic delight was thus connected to sensual pleasure, and it was concluded that it was good so. Similar scenes were discerned repeatedly, but the aesthetic delight of the first discovery could not be paralleled, because there was less surprise, because it was no longer a "first." The judgment was passed: it was inferior to the first one.

más sutiles, donde los objetos se funden entre sí en suaves encadenamientos de gradaciones, ambigüedades e indefiniciones, el japonés Yoshizaka atribuye una importancia decisiva a esa dureza perceptiva que permite la atmósfera seca del Mediterráneo, en tanto que factor determinante del efecto "sorpresa" o "descubrimiento" en el extranjero que lo percibe por primera vez (T.12).

Yoshizaka insiste en la influencia permanente de esas experiencias; sin embargo, el hallazgo podría en su impacto violento resultar traumático, inasimilable. Para que eso no ocurra y se produzca sólo esa gozosa sensación de encuentro, de descubrimiento, ha de poder enlazar con alguna vivencia anterior, ser referible a alguna experiencia familiar o infantil.

La intensidad e irrepetibilidad de esas primeras sensaciones ha llevado a Herbert Read a afirmar que a lo largo de toda una existencia, cada fenómeno sólo puede ser percibido una sola vez:

"The echoes of my life which I find in my early childhood are too many to be dismissed as vain coincidences; but it is perhaps my conscious life which is the echo, the only real experiences in life being those lived with a virgin sensibility - so that we only hear a tone once, only see a color once, see, hear, smell and touch everything but once, the first time. All life is an echo of our first sensations, and we build up our consciousness, our whole mental life by variations and combinations of these elementary sensations. But it is more complicated than that for the senses apprehend not only colours and tones and shapes but also patterns and atmosphere, and our first discovery of these determines the layer patterns and subtler

El medio vital, decía yo, no es el mundo, sino sólo aquel conjunto de objetos o porciones de ese mundo que existen vitalmente para el animal. La estructura de cada especie puede imaginarse como un cedazo o retícula que deja pasar ciertos objetos y elimina los restantes. Así el aparato visual del hombre percibe sólo los colores que se ordenan del rojo al violeta. No obstante, sabemos que existen más colores a ultranza del violeta, los cuales quedan detenidos por nuestra retina, ciega para ellos. Asimismo de entre los innumerables sonidos selecciona la audición humana los que median entre 20 y 40.000 vibraciones por segundo. Sin embargo, esta primera selección efectuada por los órganos sensoriales es sólo la primaria y más grosera. Tras éstos se halla la conciencia, con todos sus mecanismos psíquicos, ocupada en una más fina selección. Porque el hombre entero con todo su cuerpo y toda su alma viene a ser un órgano receptor, viviente antena radiotelegráfica que recoge e intercepta los infinitos temblores de la realidad circunstante. Para reconocer esto basta con mentar el influjo que la atención ejerce. Sobre la superficie de sonidos que nuestro oído deja pasar realiza la atención una nueva faena selectiva, de modo que en cada momento no oímos todo lo que materialmente podríamos oír, sino sólo aquellos sonos y ruidos que escoge nuestra atención pasiva o activa. Hay una sordera y una ceguera que no provienen de oídos y ojos, sino que se originan en nuestra intimidad psíquica y aniquilan innumerables objetos de nuestro contorno. Así, los que habitan junto a una catarata no perciben su estruendo, y, en cambio, si por azar cesa éste, oyen lo que menos podía pensarse: el silencio.

El medio, por tanto, no depende sólo de nuestra estructura corporal, sino también de nuestra estructura psicológica. Cada individuo posee un régimen de atención distinto, o, como suele decirse, «se fija» en unas cosas y se ciega para otras. El que es cazador y pasea por el campo con un agricultor nota pronto la diferencia entre el paisaje que ante sí tiene y el que existe para su acompañante. El agricultor, por ejemplo, no suele oír y, desde luego, no percibe distintamente los ruidos campesinos. Las lejanas voces de las aves no son por él reconocidas: los ruidos mágicos de la campiña, que para el cazador son signos inequívocos de un claro lenguaje telúrico, no dicen nada al que vive en el campo con el fin de explotarlo. Viceversa, ciertos detalles de la campiña notados por éste escapan al cazador; pero, en definitiva, no puede negarse que el paisaje del cazador es mucho más rico en objetos que el del hombre agrícola. Cien veces hemos advertido, con sorpresa, lo poco que saben del campo los campesinos.

Este tema merecería por sí mismo ser desarrollado y nos llevaría directamente a las cimas más sugestivas de los problemas humanos. Al hilo de él descubriríamos que si el paisaje del labriego es menos henchido que el del cazador se debe a que aquél adopta ante el campo una actitud más utilitaria. El utilitarismo proporciona ciertamente mayor agudeza para percibir algunas cosas, pero es a costa de estrechar el horizonte vital. Cuanto más desprendida de intereses prácticos sea nuestra visión, más amplio y múltiple será nuestro contorno. Marta la hacendosa tuvo de Jesús una imagen mucho menos adecuada y completa que la extática María, la sublime y ardiente espectadora, absorta siempre en un aparente ocio contemplativo e impráctico.

Si entendemos por trabajo el esfuerzo que la necesidad impone y la utilidad regula, yo sostengo que cuanto vale algo sobre la tierra no es obra del trabajo. Al contrario, ha nacido como espontánea eflorescencia del esfuerzo superfluo y desinteresado en que toda naturaleza plétorica suele buscar esparcimiento. La cultura no es hija del trabajo, sino del deporte.

atmospheres of all our subsequent existence." *

Read considera toda la existencia como un eco de esas primeras sensaciones; toda la vida intelectual adulta, toda la consciencia, edificada mediante variaciones y combinaciones de esos primeros registros elementales.

Cabe pensar que entre los primeros viajes de Jeanneret y los que ocuparon de forma casi permanente la vida de Le Corbusier, existiese también la misma diferencia. La intensidad de la relación entre objeto y sujeto, entre el paisaje y el individuo variará también. Lo que en el primer caso podría definirse como un flujo espontáneo del objeto al sujeto, que se limita a dejarse inundar por él sin ninguna finalidad preconcebida, se convierte en las ocasiones sucesivas en algo muy distinto. Los siguientes viajes se deben a una decisión consciente que podríamos, en cierto modo, calificar de utilitaria. Se trata de una serie de expediciones de exploración y caza de impresiones valiosas, de recogida sistemática de información susceptible de ser más tarde utilizada y rentabilizada al proyectar arquitectura. No es un utilitarismo tan estrecho como el de un campesino, por ejemplo, en su forma de mirar el paisaje, pero es ya una actitud menos alejada de la del cazador que de la del muchacho que recibe por primera vez el impacto de una visión insólita de la realidad (T.13).

A menudo, después del primer destello violento de fascinación, comienza, sin solución de continuidad, un proceso paciente e implacable, una acción decidida y

Why, what could you want over here in the bend, then? Did you ever know of a boat following a bend upstream at this stage of the river?"

"No, sir,—and I was n't trying to follow it. I was getting away from a bluff reef."

"No, it was n't a bluff reef; there is n't one within three miles of where you were."

"But I saw it. It was as bluff as that one yonder."

"Just about. Run over it!"

"Do you give it as an order?"

"Yes. Run over it."

"If I don't, I wish I may die."

"All right; I am taking the responsibility."

I was just as anxious to kill the boat, now, as I had been to save her before. I impressed my orders upon my memory, to be used at the inquest, and made a straight break for the reef. As it disappeared under our bows I held my breath; but we slid over it like oil.

"Now don't you see the difference? It was n't anything but a *wind* reef. The wind does that."

"So I see. But it is exactly like a bluff reef. How am I ever going to tell them apart?"

"I can't tell you. It is an instinct. By and by you will just naturally *know* one from the other, but you never will be able to explain why or how you know them apart."

It turned out to be true. The face of the water, in time, became a wonderful book—a book that was a dead language to the uneducated passenger, but which told its mind to me without reserve, delivering its most cherished secrets as clearly as if it uttered them with a voice. And it was not a book to be read once and thrown aside, for it had a new story to tell every day. Throughout the long twelve hundred miles there was never a page that was void of interest, never one that you could leave unread without loss, never one that you would want to skip, thinking you could find higher enjoyment in some other thing. There never was so wonderful a book written by man; never one whose interest was so absorbing, so unflagging, so sparkingly renewed with every re-perusal. The passenger who could not read it was charmed with a peculiar sort of faint dimple on its surface (on the rare occasions when he did not overlook it altogether); but to the pilot that was an *italicized* passage; indeed, it was more than that, it was a legend of the largest capitals, with a string of shouting exclamation points at the end of it; for it meant that a wreck or a rock was buried there that could tear the life out of the strongest vessel that ever floated. It is the faintest and simplest expression the water ever makes, and the most hideous to a pilot's eye. In truth, the passenger who could not read this book in the slick water over yonder are a warning that that troublesome place is shoaling up dangerously; that silver streak in the shadow of the forest is the "break" from a new snag, and he has located himself in the very best place he could have found to fish for steamboats; that tall dead tree, with a single living branch, is not going to last long, and then how is a body ever going to get through this blind place at night without the friendly old landmark?

saw nothing but all manner of pretty pictures in it, painted by the sun and shaded by the clouds, whereas to the trained eye these were not pictures at all, but the grimmest and most dead-earnest of reading-matter.

Now when I had mastered the language of this water and had come to know every trifling feature that bordered the great river as familiarly as I knew the letters of the alphabet, I had made a valuable acquisition. But I had lost something, too. I had lost something which could never be restored to me while I lived. All the grace, the beauty, the poetry had gone out of the majestic river! I still keep in mind a certain wonderful sunset which I witnessed when steamboating was new to me. A broad expanse of the river was turned to blood; in the middle distance the red hue brightened into gold, through which a solitary log came floating, black and conspicuous; in one place a long, slanting mark lay sparkling upon the water; in another the surface was broken by boiling, tumbling rings, that were as many-tinted as an opal; where the ruddy flush was faintest, was a smooth spot that was covered with graceful circles and radiating lines, ever so delicately traced; the shore on our left was densely wooded, and the sombre shadow that fell from this forest was broken in one place by a long, ruffled trail that shone like silver; and high above the forest wall a clean-stemmed dead tree waved a single leafy bough that glowed like a flame in the unobstructed splendor that was flowing from the sun. There were graceful curves, reflected images, woody heights, soft distances; and over the whole scene, far and near, the dissolving lights drifted steadily, enriching it, every passing moment, with new marvels of coloring.

I stood like one bewitched. I drank it in, in a speechless rapture. The world was new to me, and I had never seen anything like this at home. But as I have said, a day came when I began to cease from noting the glories and the charms which the moon and the sun and the twilight wrought upon the river's face; another day came when I ceased altogether to note them. Then, if that sunset scene had been repeated, I should have looked upon it without rapture, and should have commented upon it, inwardly, after this fashion: This sun means that we are going to have wind to-morrow; that floating log means that the river is rising, small thanks to it; that slanting mark on the water refers to a bluff reef which is going to kill somebody's steamboat one of these nights, if it keeps on stretching out like that; those tumbling "boils" show a dissolving bar and a changing channel there; the lines and circles

No, the romance and the beauty were all gone from the river. All the value any feature of it had for me now was the amount of usefulness it could furnish toward compassing the safe piloting of a steamboat. Since those days, I have pitied doctors from my heart. What does the lovely flush in a beauty's cheek mean to a doctor but a "break" that ripples above some deadly disease? Are not all her visible charms sown thick with what are to him the signs and symbols of hidden decay? Does he ever see her beauty at all, or does n't he simply view her professionally, and comment upon her unwholesome condition all to himself? And does n't he sometimes wonder whether he has gained most or lost most by learning his trade?

sistemática de aprehensión del motivo de esa extraña atracción. A medida que aumenta el dominio, la penetración mediante el conocimiento científico en el objeto de la percepción, se va apagando ese brillo extraño que fué precisamente lo que nos atrajo, lo que desencadenó todo ese proceso de aproximación.

Su cualidad no puede subsistir sin una cierta dosis de misterio; eso sucede en todo aprendizaje, si por aprendizaje entendemos adquisición de algo, asimilación; lo mismo si se trata de conocer y manejar los efectos que nos fascinan en la arquitectura como de pilotar un vapor por el Mississippi. Eso es, precisamente, lo que hacía Samuel Langhorne (Mark Twain) antes de dedicarse a la literatura. En uno de sus relatos autobiográficos, "Life in the Mississippi", Twain describe el fenómeno con precisión (T.14).

El episodio empieza con una discusión entre el joven piloto y su patrón sobre una extraña alteración de la superficie del agua. Para Twain se trata de un peligrosísimo remolino que debe sortear. El patrón le ordena, bajo su responsabilidad, que dirija el barco sobre él. Por supuesto resulta ser un inofensivo efecto superficial producido por el viento, pero cuando pregunta a su patrón cómo distinguir ambos fenómenos, obtiene esta respuesta: " No se cómo explicártelo. Con el tiempo, de forma natural, los distinguirás; pero nunca sabrás explicar cómo lo haces".

Con el tiempo, en efecto, el río se convierte

El secreto de mis investigaciones hay que buscarlo en mi pintura. Desde mi infancia, mi padre me llevó a través de montes y valles, designando a los objetos de su admiración: la diversidad, los contrastes, la estupefaciente personalidad de los objetos, y con todo, la unidad de las leyes.

Antes de dejar la escuela a los trece años, yo había asimilado rudimentos de física, de química, de cosmografía y de álgebra que fueron para mí, en lo sucesivo, otras tantas puertas entreabiertas. Después tuve un maestro de dibujo (L'Eplattenier) a quien yo veneraba y quien, a su vez, nos llevaba a los campos y a los bosques y nos invitaba a *descubrir*. Descubrir es la gran cosa. Comenzar a descubrir. Descubrir un día y no cesar ya más de descubrir. Descubrir a cada paso del camino.

A los 31 años pinté mi primer cuadro (rigurosamente exacto, pues pintar es extender color y es una tarea fácil; mucho más difícil es el saber *que el pintar*). Mi pintura fue de naturaleza creadora y no imitativa, siempre constructiva, orgánica, estructurada, reclamando la realización de esta realidad humana que consiste en establecer la corriente regular entre la cabeza y la mano en una acción simultánea aportadora de equilibrio.

Aquello necesitaba espíritu de construcción, sentido del equilibrio, el gusto de la duración, la noción de lo esencial.

Se me revelaba el fenómeno pictórico consistente en hacer surgir el momento poético mediante la fulguración y la originalidad de las relaciones dentro de la exactitud. La exactitud, trampolín del lirismo.

Sólo entonces la arquitectura se me apareció sin velos (1). Una vez adquirido el mecanismo intelectual, éste fue transferido al plano diferente de la cosa edificada. Después, en lo que a urbanismo se refiere, aquél fue transferido al plano social, binomio individuo-colectividad, amor al hombre, escala humana, leyes de la naturaleza, toma de posesión del espacio.

He aquí porque un día, pasando junto al muro donde actúan los dioses, escuché. Me sentía irresistiblemente curioso...

para él en un libro abierto, superior a cualquier otro escrito por el hombre, que le desvela continuamente sus secretos. Pero cuando llega a dominar su lenguaje, se da cuenta de que esa valiosa adquisición ha supuesto también una gran pérdida que no podrá recuperar jamás. Toda la gracia, la belleza y la poesía con que tantas veces le fascinó ese río, le han abandonado definitivamente.

Volvamos ahora a Le Corbusier. El relato de Twain puede servir para entender la diferencia entre los primeros viajes (a Italia primero y al Mediterráneo Oriental después), y los que, ya de manera sistemática, realizó a lo largo de toda su vida. No es de extrañar así, que cuando se investiga sobre su obra construída aparezcan casi siempre las referencias a temas que se repiten constantemente y que tienen su origen en esos primeros años de formación.

Se trata, en cierto modo, de un culto al descubrimiento, con un constante y paciente perfeccionamiento de las técnicas que permiten alcanzarlo. Él mismo lo confiesa en el epílogo de "Modulor" (T.15).

El dibujo es el instrumento por excelencia. En uno de sus últimos libros, "Dessins", resume su actitud hacia el dibujo. De hecho, se trata de una recopilación literal de un texto elaborado en 1914 sobre la enseñanza del dibujo, cuando Jeanneret no era todavía Le Corbusier. Entre ambos escritos han transcurrido más de 50 años, sus propuestas arquitectónicas han evolucionado, pero su opinión sobre el

dibujo no ha hecho sino afianzarse más con toda esa experiencia:

"Dibujar es, en principio, mirar con los propios ojos, observar, descubrir. Dibujar es aprender a ver, a ver nacer, crecer, florecer, morir las cosas y la gente. Hay que dibujar para colocar en el interior lo que ha sido visto, y permanecerá entonces toda la vida inscrito en nuestra memoria.

Dibujar es también inventar y crear. El fenómeno inventivo sobrevendrá tan sólo después de la observación. El lápiz descubre, después entra en acción para conducirnos más allá de lo que tenemos ante los ojos. La biología interviene entonces necesariamente porque toda la vida es biología. Hay que penetrar en el mismo corazón de las cosas mediante la investigación y la exploración.

El dibujo es un lenguaje, una ciencia, un medio de expresión, un medio de transmisión de pensamiento. El dibujo, perpetuando la imagen de un objeto, puede convertirse en un documento que contiene todos los elementos necesarios para evocar el objeto dibujado una vez que éste ha desaparecido.

El dibujo permite transmitir integralmente el pensamiento sin el concurso de explicaciones escritas o verbales. Ayuda al pensamiento a cristalizar, a tomar cuerpo, a desarrollarse.

Para el artista, el dibujo es la única posibilidad de entregarse sin restricciones al estudio del gusto, a las expresiones de la belleza y de la emoción. El dibujo es, para un artista, el medio por el cual él busca, escruta, anota y clasifica; la manera de utilizar aquello que desea observar, comprender, y después traducir y expresar.

El dibujo puede prescindir del arte. Puede no tener nada que ver con él. Por el contrario, el arte no puede expresarse sin el dibujo..."

"Cada jornada de mi vida ha estado dedicada en parte al dibujo. Jamás he dejado de dibujar y de pintar, buscando, donde podía encontrarlos, los secretos de la forma. No hay que buscar en ninguna otra parte la clave de mis trabajos y de mis hallazgos". *

Todo ello podría estar suscrito por Ruskin; de la misma manera, sus recomendaciones prácticas al respecto son seguidas al pie de la letra por Le Corbusier. En "Los Elementos del Dibujo", Ruskin recomienda el empleo

permanente de los "carnets":

"El lápiz es verdaderamente un instrumento precioso cuando se es maestro en el manejo de la pluma y el pincel, porque el lápiz, usado con pericia, reúne las ventajas de ambos y dibujará una línea con la precisión de la una y la gradación del otro..."

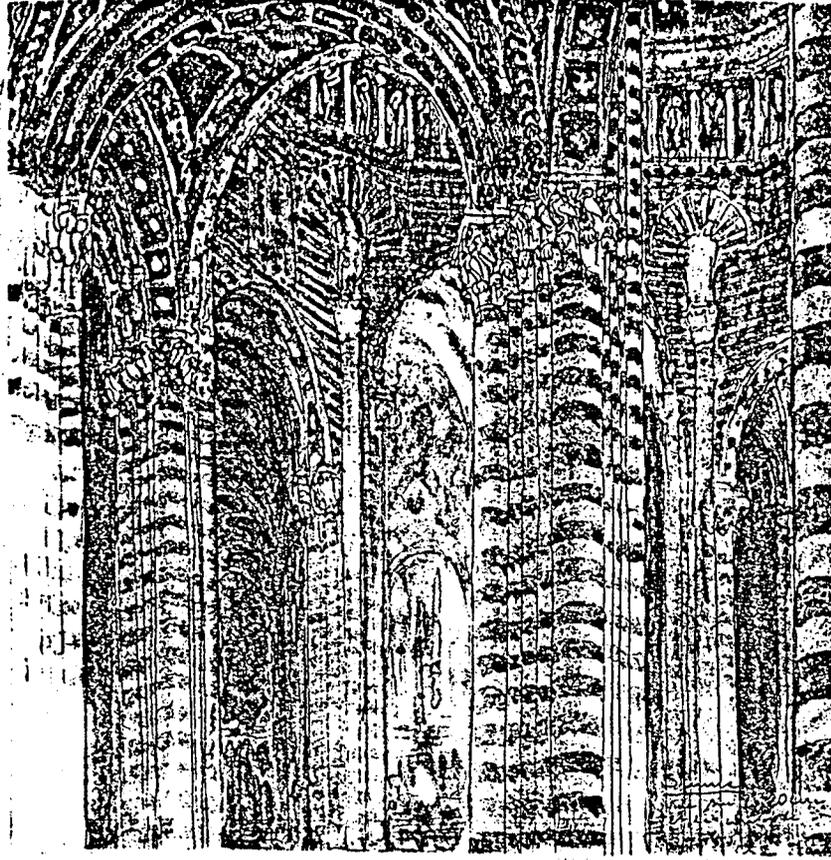
"...en todo caso, debe llevarse en el bolsillo de la chaqueta un cuaderno pequeño de apuntes con un lápiz bien afilado, listo para tomar nota de las oportunidades que pasan. Nunca debemos olvidarnos de él."

Para Le Corbusier no se trata de un pasatiempo. Al efectuar vorazmente estudios y bocetos de toda clase de objetos, ya sean hechos por el hombre o estructuras y formas naturales, tomaba posesión de ellos.

En el período comprendido entre sus dos primeros viajes al sur, es decir, entre los veinte y los veinticuatro años, se produce un giro radical en su forma de dibujar.

En el primer viaje, el objetivo es observar los ornamentos, los efectos superficiales, siguiendo lo recomendado por Ruskin y Owen Jones. Según este último, "un nuevo estilo de ornamento puede ser producido independientemente de un nuevo estilo de arquitectura, siendo incluso uno de los sistemas más directos de llegar a ese nuevo estilo...aunque el ornamento es solamente un accesorio de la arquitectura y nunca debería usurpar el lugar de los elementos estructurales, ensombrecerlos o deslucirlos, en cualquier caso es también la verdadera alma del monumento arquitectónico."

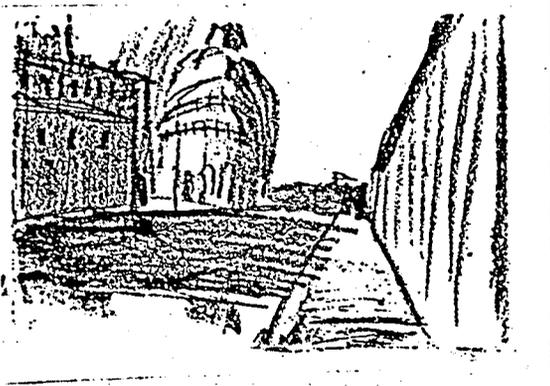
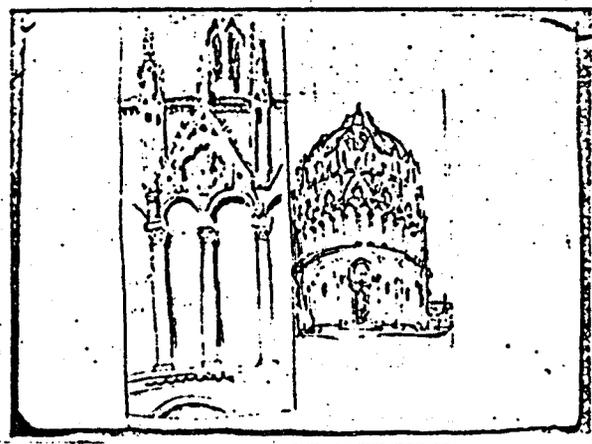
En ese período, que él mismo define como de "despertar", su atención se centra en el ornamento y la técnica de grafiado se adecúa al objetivo. Emplea con preferencia la acuarela y la técnica mixta por su capacidad



para registrar los efectos superficiales más sutiles: centelleos, colores, matices, transparencias, texturas, brillos, claroscuros...En ningún caso, sin embargo, se trata de producir bellos dibujos; se trabaja con un objetivo concreto de búsqueda; los dibujos aparecen con anotaciones cuando es necesario, no constituyen un fin en sí mismos. Cuando en 1911 emprende su segundo viaje, su forma de dibujar es fiel reflejo del cambio radical que ha experimentado su personalidad. El dibujo sigue siendo una forma de búsqueda y apropiación, pero el periodo de "despertar" ha terminado. En ese intervalo ha conocido la nueva arquitectura en la oficina de Perret, ha roto con su antiguo maestro, y su nueva expedición al mediterráneo no pretende ya estudiar el proceso de geometrización y estilización de formas que conduce a la creación de nuevos ornamentos. La superficie de la arquitectura no necesita ya ser recubierta de formas geométricas ornamentales, porque la referencia al cristal, a la forma geométrica pura, se logrará mediante la obra arquitectónica como unidad. El edificio es ese cristal que no deberá estar recubierto sino limpio, dejando que la luz le atraviese:

"Termina la decoración, el espíritu está en la arquitectura. La hora de la arquitectura sonará como conclusión de un siglo de esfuerzo maquinista...El momento de la proporción ha llegado...La decoración ha muerto y el espíritu de la arquitectura se afirma." *

Sus nuevos dibujos responden exactamente a esa concepción. Se abandona la acuarela. Bocetos rápidos a lápiz o a tinta combinados con prolijas anotaciones. Se insiste en



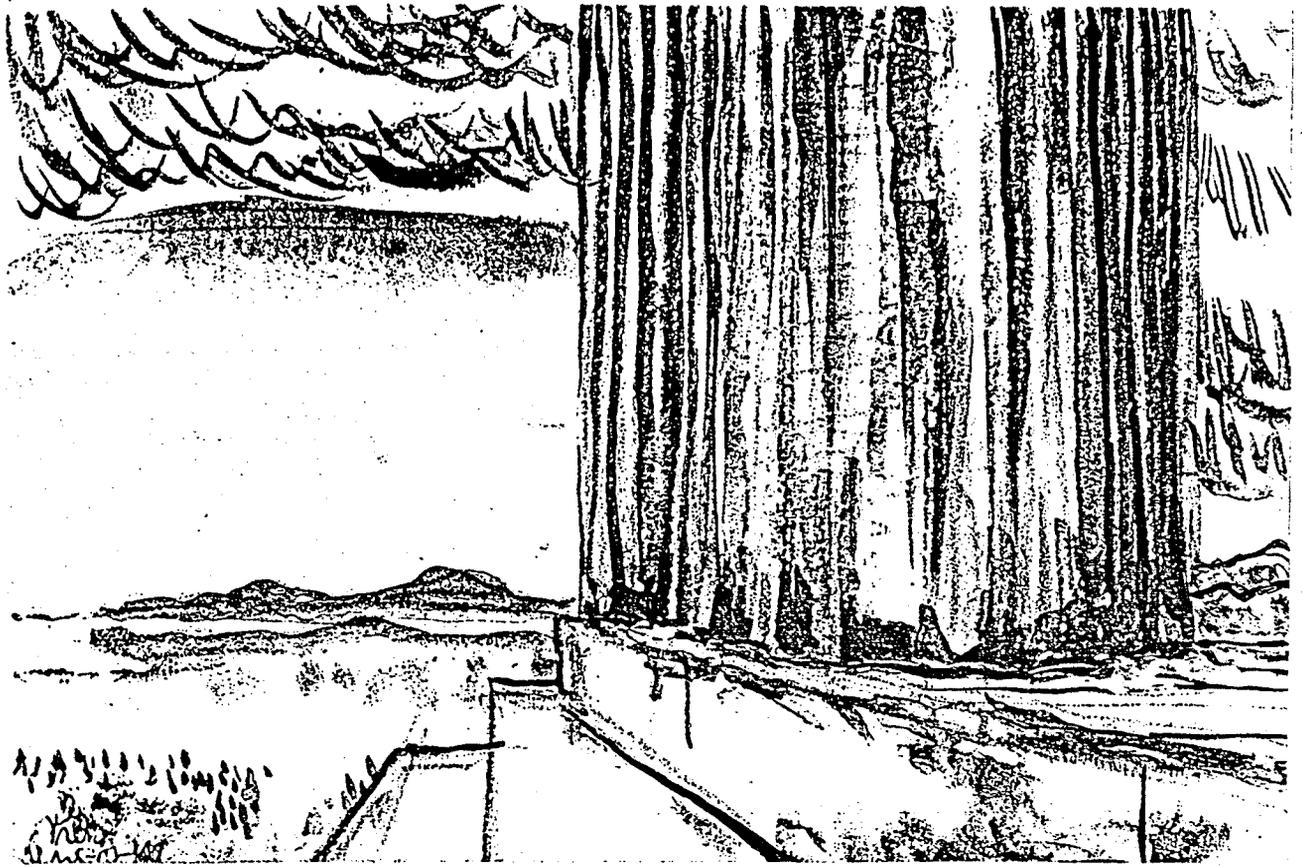
los perfiles, en los rasgos globales, aquellos que definen unitariamente al objeto. Los matices quedan reducidos a los principales efectos de claroscuro, sugeridos esquemáticamente. Como muestra, baste con comparar los dibujos de Pisa correspondientes a cada viaje.

En el segundo, ya no habla del "allegro de los mármoles de oro". En su croquis se muestran, en cambio, las relaciones entre los edificios, considerado cada uno como una unidad. Ese tipo de dibujo constituye el principal componente de su obra más preciada, aquella que más ha cuidado y a la que de alguna manera sirven todas las demás: los siete volúmenes de su Obra Completa.

No es de extrañar que en ella no aparezca ni un solo dibujo de la época anterior, a pesar del virtuosismo con que están realizados. Para Le Corbusier, lo realmente difícil y deseable, aquello en lo que ha logrado su mayor maestría, no es observar, pensar ni crear: lo más difícil - dice - es la comunicación, encontrar el camino, encontrar el hueco.

A lo largo de la Obra Completa, los bocetos se combinan con la tipografía y las fotografías dando como producto un mensaje de sorprendente claridad y precisión.

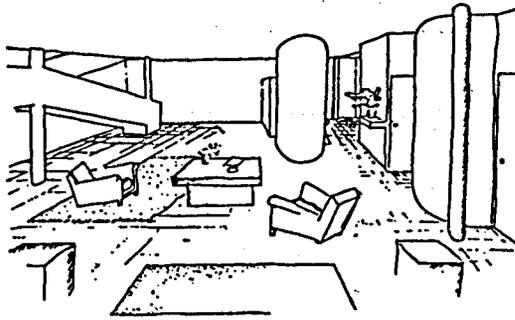
Esta laboriosísima y eficaz labor propagandística no puede comprenderse desde una perspectiva de simple proyección personal. Se equivoca quien piense que el gran esfuerzo realizado por Le Corbusier en la propagación de sus ideas, sea la Obra Completa o el resto de sus libros, tiene por objetivo principal el conseguir el reconocimiento o mejores encargos.



Ciertamente, la escasez de oportunidades para construir sus proyectos, la incomprensión y la poca acogida que éstos reciben por parte de los poderes públicos es uno de los dramas de su vida y así lo manifiesta en numerosas ocasiones. Pero no se trata de difundir sus ideas y realizaciones para conseguir reconocimiento, fama y trabajo, sino a la inversa. Todo cuanto construye, escribe y publica está al servicio de un único objetivo, de una misión que consiste en propagar la nueva forma de vida, la nueva arquitectura que transformará -piensa-la faz de la tierra.

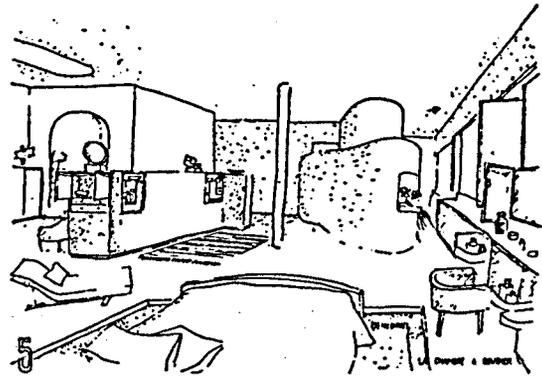
Aceptará solamente aquellos encargos que le permitan amplificar ese mensaje. Actúa con la seguridad de estar inevitablemente destinado a esa misión. El estudio de P. V. Turner sobre sus lecturas en el periodo de La Chaux de Fonds, muestra como se produce su identificación total con ese tipo de héroes y profetas de la historia, concretamente con la figura de Jesucristo. Otros trabajos recientes muestran su afinidad con toda la tradición esotérica, especialmente la astrología y la alquimia.

El estudio de Richard A. Moore, "Le Corbusier: Myth and Meta Architecture", relaciona el mundo formal de Le Corbusier con símbolos astrológicos y alquímicos. El compendio biográfico sobre su vida y su obra, "Le Corbusier Lui - M^{ême}", preparado por Jean Petit con la colaboración del propio arquitecto y finalmente revisado y anotado por éste en el mismo año de su muerte, se inicia con una curiosa ficha de características que comienza con el nombre, el lugar, y la hora exacta de su nacimiento. En el mismo

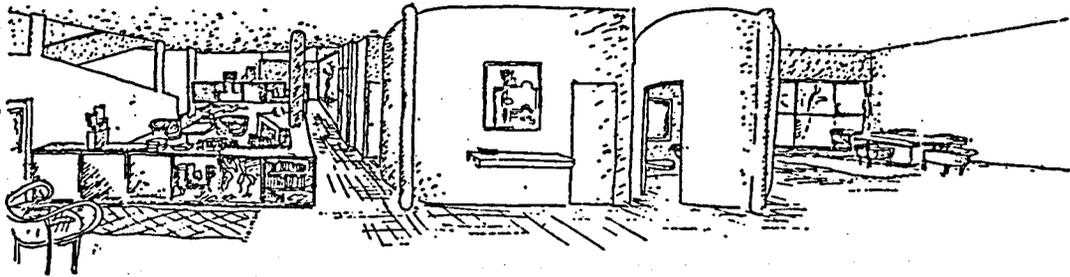


1

LE RESTAURANT

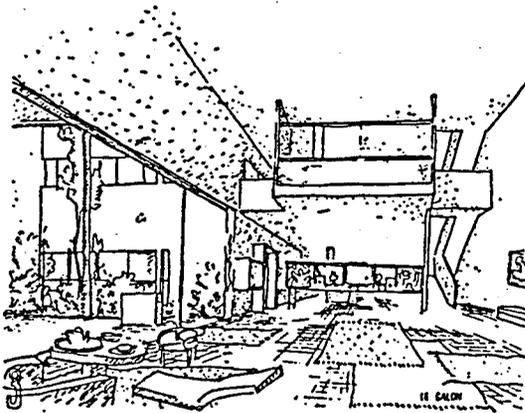


LE RECEPTION & BAR

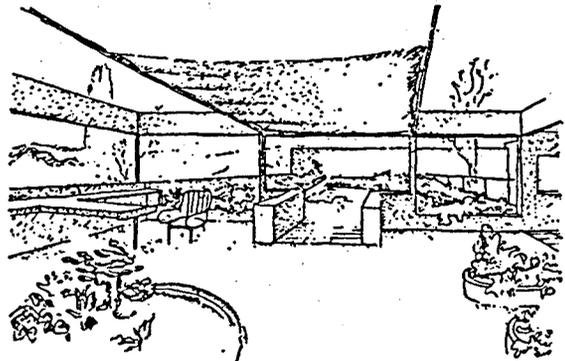


2

A RECEPTION

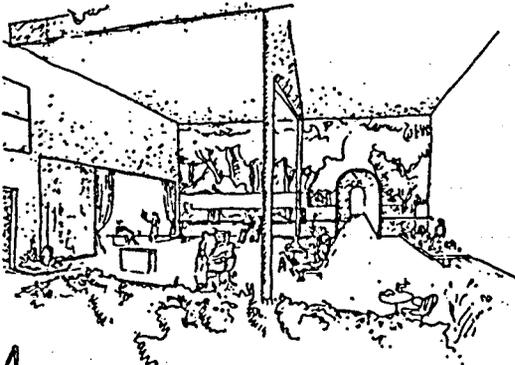


LE CALON

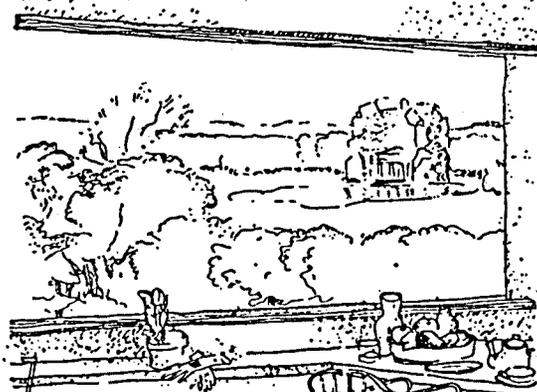


6

LE JARDIN DE LA VILLE



LE JARDIN DE LA VILLE



90

4

sentido, él solía llamar la atención sobre el hecho de que la Unité d'habitation de Marsella se hubiera comenzado y terminado exactamente en la misma fecha con un intervalo de cinco años para su construcción; finalmente en 1939, en una carta dirigida a su amiga y pretendida biógrafa, Margaret Tjader Harris, le hace saber que "de acuerdo con la astrología, 1939 va a ser mi mejor año". Se podrá pues dudar o no de la credibilidad de una "disciplina pre-científica" como la astrología tradicional, que se basa en un principio tan simple como la unidad e interrelación de los fenómenos cósmicos, (lo que permite, mediante sencillas analogías, deducir de algo predecible y medible, como el movimiento y situación relativa de los planetas, lo que aparentemente es imprevisible, es decir, el destino vital de los seres humanos). Lo que, en cualquier caso, está fuera de duda, es que para nuestro arquitecto esos fueron factores a tener en cuenta.

Veamos, pues, lo que indica su tema natal (Anexo 1).

Dado que las pautas de interpretación de la astrología son (y así se han mantenido a lo largo de los siglos) invariables y precisas, cabe pensar que algo parecido fué lo que obtuvo Le Corbusier al examinar su horócopo. El resultado parece confirmar la tesis de Charles Jenks en su ensayo "Le Corbusier and the Tragic View of Architecture", es decir, la existencia de un agudo conflicto de personalidad debido a una irreconciliable bipolaridad.

En uno de esos polos, el Sol se encuentra en

Signalement

NOM : Jeanneret dit Le Corbusier ¹.

PRENOMS : Charles Edouard.

DATE DE NAISSANCE : 6 Octobre 1887 à 21 heures ².

LIEU DE NAISSANCE : La Chaux-de-Fonds, Canton de Neuchâtel (Suisse).

ASCENDANTS : Jeanneret, Georges-Edouard et Perret, Marie Charlotte-Amélie ³.

NATIONALITE : Française ⁴.

ETAT CIVIL : Marié le 18 Décembre 1930 à Gallis, Yvonne Jeanne Victorine ⁵ née à Monaco le 1^{er} Janvier 1892, fille de Jean-Baptiste Gallis et de Marie-Joséphine Cravetto.

ENFANTS : sans.

PROFESSION : Architecte ⁶.

DOMICILE : Paris, 24, rue Nungesser et Coli ⁷.

SIGNES PARTICULIERS : Incapable de compromis de ruse ou d'intrigue, bourru, délicat, féroce au besoin, désintéressé. Aime la natation, la « gniolo » et les bonnes blagues.

MOYEN DE LOCOMOTION : le métro, le taxi et l'avion ⁸.

DISTINCTIONS HONORIFIQUES : Grand officier de la Légion d'honneur, D^r Honoris causa de l'Université de Zurich, D^r Honoris causa « in law » de l'Université de Cambridge, membre de nombreuses académies dans le monde entier.

COLLECTIONS : Pierres, galets, racines, coquillages, os, feuilles, qu'il qualifie « d'objets à réaction poétique », tableaux du peintre naïf Bauchant, dessins de Louis Soutter.

GOÛTS PARTICULIERS : le travail.

¹ *Le Corbusier* : pseudonyme (du nom de l'un de ses ancêtres, Le Corbesier) utilisé à partir de 1923.

² Décédé à Roquebrune-Cap Martin (Alpes Maritimes, France), le 27 Août 1965.

³ Décédée à Vevey (Suisse), le 15 Février 1960 dans sa 101^e année.

⁴ Naturalisation (ou plutôt réintégration, puisqu'il avait une ascendance languedocienne), le 19 Septembre 1930.

⁵ Décédée à Paris, le 5 Octobre 1957.

⁶ Ou au choix : urbaniste, peintre, poète, philosophe.

⁷ Résidence secondaire : cabanon de 3,66 × 3,66 à Roquebrune, Cap Martin (Alpes Maritimes).

⁸ L'un des premiers possesseurs d'une « Voisin », circula longtemps à bord d'une mirabolante Fiat vert pomme.

conjunción con Urano en la quinta casa; la conjunción se produce con menos de un grado de diferencia, es decir, Urano tiñe totalmente con su influencia la personalidad del nativo, y ello de forma intensa, excesiva, inarmónica. Su personalidad consciente, su voluntad, es decir, todo aquello que representa el Sol, responderá a las características de Urano (T. 16).

Esas dos etapas del Uraniano teórico aparecen claramente delimitadas en su biografía. El punto de inflexión tiene lugar precisamente a los treinta y tres años, justamente cuando Urano transita por su Medio del Cielo, el sector que representa la profesión y la proyección mundana. La coincidencia con la edad de Jesucristo no puede sino haber reforzado esa autoconsciencia de personaje destinado a iluminar el mundo.

Pero, curiosamente, esa no es la carta astral característica de un arquitecto; no lo es, al menos, en su acepción habitual de constructor, de materializador, de alguien que tiene la facultad de materializar sus ideas. En el tema de Le Corbusier falta precisamente ese factor, la materia, la tierra, la capacidad de realización. Siete de sus parámetros aparecen en signos de aire, es decir, actividad mental, intelectual, reflexiva, comunicativa.

Si hubiera que asimilar ese horóscopo a un prototipo, se diría que es el de un profesor, alguien especialmente dotado para la educación y la comunicación. Pero si pensamos en el arquitecto como alguien que proyecta,

PORTRAIT THEORIQUE DE L'URANIEN

Sous le regard des étoiles, parrainé par Uranie, la déesse du Cosmos, voilà Uranus, première planète invisible qui tourne au fin fond de la nuit, à quelques trois milliards de kilomètres du Soleil. Sa situation dans le Ciel est telle qu'elle permet à l'homme de passer des choses visibles (le septénaire) aux choses invisibles (tout ce qui dort encore dans le giron du futur).

Or pour cela, « Indépendance » et « Originalité » apparaîtront dès l'abord comme mots-clés de l'uranien.

Aussi bien le problème majeur de celui qu'Uranus a marqué dans son thème est-il d'échapper non seulement à ses origines, à son milieu, à ses cadres formateurs, mais encore d'échapper aux coutumes, aux usages et aux lois en vigueur. Pour ainsi faire, il prend ses distances avec ceux qui l'entourent, il opère un dégagement par rapport à son milieu, il repense le monde et, en sa logique interne, n'en accepte rien dont il n'ait longtemps discuté avec lui-même.

Cette affirmation d'hyper-individualité se fera en deux temps :

En un premier temps que l'on peut considérer comme le temps négatif de l'uranien — et qui n'est en fait qu'un prélude, un tremplin au second temps —, il exécutera une sorte de mise en retrait de lui-même par rapport au monde extérieur. Ce recul du Moi lui permettra une plus forte condensation de l'être autour de son noyau. Ne pas confondre : il ne s'agit pas d'une démission de soi-même ; il s'agit au contraire pour l'uranien, de ramasser toutes ses forces, de se faire dur comme un roc et étroit comme une lame pour mieux imposer sa puissance.

Toutefois, en ce premier temps, l'uranien fait figure d'inadapté.

En sa vérité intérieure, en sa profonde intransigeance, il refuse d'être, pour ne pas être comme tout le monde.

D'excentrique inadapté, voilà qu'ayant totalisé ses forces, il devient « quelqu'un ». Il s'est ramassé sur lui-même. Il est entré dans son absolu comme dans une place forte. Il est alors son propre château-fort.

En somme, le problème crucial de l'uranien qui — par cet Uranus précisément qu'il porte en lui, ne peut s'intégrer d'emblée à la société, est de s'intégrer en faisant admettre sa valeur. L'intégration pour un uranien ne peut donc se faire que par sublimation réussie. Ne pas être comme les autres, exige la puissance. Car on ne peut faire admettre l'impossible que sous condition de le rendre possible.

Prométhée, voleur de feu, tel est l'uranien.

Lui, simple, mortel, il a toutes chances de réaliser les tendances latentes d'une famille. Car la portée d'influence d'Uranus est telle qu'elle lui permet de focaliser les affluents héréditaires et, par condensation, de les porter au maximum d'efficacité.

L'Uranien, c'est l'homme au destin marqué, celui qui a reçu mission.

Hélas, tous les Uraniens ne se réalisent pas ou ne le font qu'imparfaitement. Alors, attention à ce Prométhée s'il échoue. L'aigle dur de la sécheresse et de l'amertume lui rongera le foie, lié qu'il sera à un destin sclérosé, comme Prométhée à son rocher, face à la mer, sous le regard des étoiles. (Jacques BERTHON.)

que planifica para el futuro, entonces la configuración es extremadamente favorable para Le Corbusier. Los principales factores de ese mapa confluyen en la invención, el proyecto, de manera prolífica, es decir en grandes cantidades, pero también con frenos, con dificultades para llegar a materializarse.

Ello explicaría que aborde su misión en aquel campo en que es más efectivo, el del proyecto y la comunicación de esas ideas; el del adoctrinamiento de las masas, utilizando para ello sus excepcionales cualidades para la comunicación.

El dominio del dibujo no juega ahí un papel secundario. Cada objetivo diferente, cada finalidad, genera espontáneamente la modalidad de dibujo adecuada. En sus imágenes no existe una sola línea supérflua; ante todo se trata de comunicar.

Por otra parte, esa autoconsciencia de un destino excepcional, explicaría su actitud al conservar y clasificar toda su ingente producción dibujada, para legarla a la posteridad, así como su interés por ser biografiado de acuerdo con su propia visión de su papel profético (biografías por Gautier, Petit, Tjader-Harris...).

El horóscopo confirma la mayoría de rasgos conocidos del personaje pero revela también esa faceta oculta de su subconsciente, el drama de todo ese psiquismo incontrolado y fantasmal que se mezcla con su racionalidad consciente, con su actitud científica y sus ansias de claridad, sin conseguir jamás completarse o armonizar.

Su existencia está irremisiblemente compartimentada. Se diría que es el tema natal de alguien

ubicado permanentemente en los límites de la neurosis. Le es difícil deslindar el sueño y la obsesión subconsciente, del mundo de lo real. Por las mañanas, encerrado en su estudio, conjura sobre el lienzo esos fantasmas de su interior. La pintura es una actividad de registro, de caza y domesticación de ese mundo oculto, de la misma forma que el dibujo lo es en el mundo exterior.

En su arquitectura se reflejará todo. La trayectoria de su vida responde a un ciclo que comienza con ese despertar espontáneo a la percepción de la naturaleza de que hablaba Ruskin, registrado en el colorido de sus acuarelas; la Luna rige esa etapa fugaz. Mercurio representa luego su juventud, la arquitectura de la pureza geométrica, la luz y el cristal, para, progresivamente, ir cediendo terreno de nuevo a lo informe, lo opaco, oscuro, blando, irracional. Esa extraña presencia que se materializa en una tosca pared de mampostería que perturba las limpias geometrías del Pabellón Suizo o de su estudio de Paris (rue Nungesser et Coli).

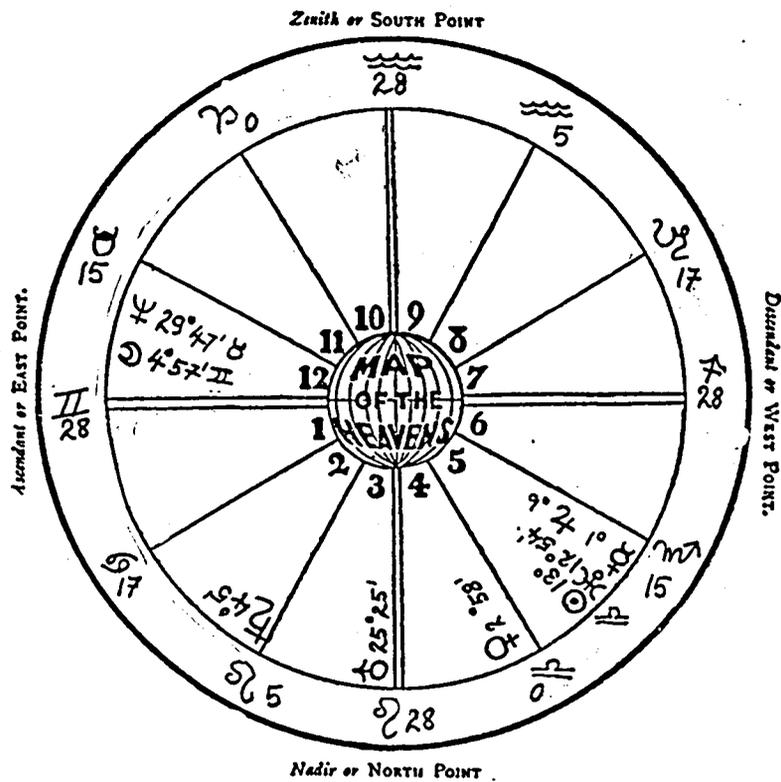
Lo opaco va ganando progresivamente terreno a la luz. Una masa gris informe y viscosa sustituye a los paramentos blancos. Los términos se invierten, la geometría resiste todavía en las formas, pero la oscuridad es ahora el material y la luz se va haciendo más preciosa y trascendente. En La Tourette, el efecto de cueva o de fondo marino es total. Paralelamente a ese avance de lo misterioso, el tema del ornamento, el que inició el camino de Jeanneret por la arquitectura, retorna a su lugar, no

como búsqueda de un estilo nuevo sino en su sentido arcaico, artesanal.

Le Corbusier diseña y a menudo ejecuta él mismo sus murales y sus "grafiti" como símbolos mágicos que se colocan sobre su arquitectura para hacer su belleza, es decir, su significado, más efectivo, como lo hubiera hecho cualquier buen artesano medieval. Entonces, como siempre, se limita a "contar lo que ha visto en forma clara", recordando, seguramente, las palabras de Ruskin:

"La cosa más grande que un alma humana haya hecho jamás en este mundo es ver algo y contar lo que ha visto en forma clara. Hay cientos de personas capaces de hablar por cada persona capaz de pensar, pero hay miles que piensan por una capaz de ver. Ver claramente es poesía, profecía y religión, todo en uno."

ANEXO 1: CARTA DE CIELO DE LE CORBUSIER



Le Corbusier. La Chaux-de-Fonds, 21 h. 6/10/1887

CARTA DE CIELO DE LE CORBUSIER

Charles Edouard Jeanneret nació en La Chaux-de-Fonds, en el cantón de Neuchâtel, el seis de Octubre de 1887 a las veintiuna horas, momento en que el cielo presentaba la configuración de la figura (fig.).

Una primera ojeada a ese horóscopo revela un claro predominio del aspecto mental: en efecto, de los nueve planetas considerados, siete se hallan situados en signos de aire: La actividad mental y la reflexión predominan sobre la pura acción y sobre los aspectos más materiales. Después del aire, el agua es el elemento más representado, lo que indica una dosis considerable de capacidad emotiva, intuición y sensibilidad. Tan sólo dos planetas en signos de tierra y otros dos en signos de agua, revelan una cierta desconexión de los aspectos más terrenos de la existencia y de la acción en tanto que antítesis de la reflexión.

En el instante del nacimiento, el signo de Géminis ascendía en el horizonte al este de La Chaux-des-Fonds. Mercurio, astro gobernador del Ascendente, situado en Escorpión y en el quinto sector, indica en el nativo perspicacia, astucia, espíritu positivo, científico, investigador, capacidad de concentración mental, confianza en el propio juicio, y una tendencia radical a la renovación, a todo cuanto se relacione con la regeneración, la creación de lo nuevo a partir de nada; la orientación de las capacidades intelectuales hacia la destrucción como

preludio inevitable de la regeneración.

Escorpión le confiere también la voluntad de comprender y dominar los secretos y las fuerzas de la naturaleza. Mercurio, es decir, su intelecto, estará siempre listo y dispuesto para la polémica y la discusión, utilizando la ironía y el escepticismo y un carácter incisivo y punzante. Su conjunción con Júpiter, aunque amplia, aporta en contrapartida, un elemento positivo, optimista, constructivo y realizador (realizador, recordémoslo, en el plano de lo mental).

Júpiter y Mercurio se hallan conjuntos en la casa cinco, sector al que se asignan las diversiones y el placer, la creatividad, el arte y el afecto. En esa misma casa se halla el Sol, situado en el signo de Libra en conjunción con el planeta Urano. La situación de Urano, prácticamente pegado al Sol, da lugar en el sujeto a una exaltación excesiva de las características de aquel planeta. Excesivo y radical resultará su anticonvencionalismo, su espíritu independiente y su originalidad, su carácter vehemente, brusco, nervioso, excéntrico y obsesivamente renovador.

La importancia de todo lo Uraniano viene corroborada por la presencia del Medio del Cielo en el signo de Acuario, del que Urano es gobernador. La oposición de Marte y la cuadratura con el tándem formado por la Luna y Neptuno, garantizan una vida pública con la presencia constante del conflicto y la dificultad, el choque, la lucha y la impopularidad.

Cuento hasta aquí se ha dicho, corresponde al

conjunto de planetas ubicados en la casa cinco; entre ellos se hallan el Sol y Mercurio, y definen lo que podríamos llamar el primer polo o núcleo en torno al que se articula esta personalidad. En resumen, un cierto espíritu científico, racional, innovador e investigador, orientado hacia la actividad intelectual.

Sin embargo, la Luna, que representa el otro componente básico de la personalidad, el que se mueve en el plano del subconsciente, se halla conjunta al planeta Neptuno en el signo de Géminis y en la doceava casa, definiendo así un potente segundo foco de influencias, resultando en conjunto una personalidad claramente bipolar.

La Luna, cuya importancia en toda carta astral queda aquí realzada por ser regente del segundo ascendente (el signo de Cáncer), aparece en la doceava casa, sector correspondiente a lo oculto, lo secreto, lo incomprensible; lugar de retracción, dificultades y penalidades, encierros y frenos a la acción. El nativo es aquejado por una incomprensible timidez, una irresistible inclinación al disimulo, al secreto, al aislamiento, la soledad, la meditación, la contemplación de la naturaleza en sus aspectos ligados al reposo, el equilibrio y la relajación (los lagos, los ríos, el mar...), la tranquilidad.

Por ser la Luna especialmente influyente en los primeros estadios de la existencia, la tendencia será más acentuada en la adolescencia y en la niñez. Independientemente de esos aspectos característicos de la casa doce, la Luna en Géminis es una configuración excelente que garantiza una mente despierta y curiosa, flexible,

inagotable, adaptable, agitada, extraordinariamente dotada para la imitación y la asimilación de las cualidades ajenas, la expresión y la comunicación.

Este segundo núcleo representa la parte subconsciente e intuitiva, en este caso oculta, que aparece en toda personalidad. A menudo, este aspecto complementa dinámicamente a la parte racional y consciente, resultando de ello la tensión o el juego vital que llamamos "carácter" de determinado individuo con todas sus fluctuaciones, matices y complejidades, pero orientado en su conjunto en uno u otro sentido dominante, que nos permite distinguir al sujeto y caracterizarle respecto a los demás.

En el caso que nos ocupa, lo destacable es que no se trata de una relación de complementariedad. Esos dos polos no se completan de manera más o menos armónica sino que se encuentran enfrentados en un conflicto permanente de especial virulencia definiendo así una personalidad dramáticamente bipolar. Una parte del sujeto intenta inútilmente comprender la razón de los impulsos incontenibles y las extrañas limitaciones que emanan de su otro extremo. De ello resultan frustraciones, tristeza, privación, confinamiento, locura, ansiedad, sufrimiento, angustia, aflicción, misterio y miseria; el sujeto es víctima de malicia y traición.

En la casa doce donde se halla, Neptuno alcanza su máxima virtualidad, acentuada negativamente por su potente cuadratura con Marte y sus aspectos inarmónicos con el Sol, Urano y el Medio del Cielo. Esa configuración producirá en

el nativo obsesión y mediumnidad involuntaria; le costará distinguir entre las imágenes de sus sueños, las visiones de su subconsciente y la realidad material. Ello será apenas perceptible desde el exterior, porque en todo lo referente a éstos temas se mostrará cerrado, retraído, víctima de una incontenible y extraña timidez que le induce al secreto y al disimulo.

La Luna en Géminis aporta la capacidad de producción intelectual, escrita, literaria y, en general, de comunicación. Por otra parte, la práctica totalidad de los planetas se halla en signos relacionados con la actividad artística e intelectual, la habilidad manual, (dibujo, pintura, escultura, escritura, comunicación...). La Luna en doce da lugar también a una relación peculiar de atracción misteriosa por la naturaleza.

El individuo necesitará dosis considerables de soledad y aislamiento, contemplación y meditación. En cada uno de los estadios de la vida, predominará una u otra de las influencias de los astros, según el planeta que rija esa etapa. Cuanto se ha dicho sobre la influencia de la Luna se dejará sentir con mayor fuerza en la infancia, pues es en esa etapa cuando la Luna predomina sobre los demás. Mercurio mandará en la juventud sentando el predominio del aspecto científico, racional e innovador, mientras que en la madurez del sujeto privará la influencia de los planetas lentos y pesados como Saturno, Urano y Neptuno.

Así pues, facultades psíquicas excepcionales, capacidad mediúmnica, sensibilidad y receptibilidad extraordinarias a las influencias de la parte oculta de la

personalidad. Posibles facultades de clarividencia, revelaciones, sueños. Le cuesta extraordinariamente deslindar lo real de los fantasmas de su imaginación. Todo ese mundo extraño viene a emerger en su plano consciente eludiendo todo control y coexistiendo conflictivamente con su positivismo consciente y racional.

Será propenso al resentimiento, a las sensaciones extrañas, víctima fácil de la obsesión. Su madre, representada en el horóscopo por el décimo sector, debió de ser una persona emotiva y dada al misticismo, sensible y refinada. Su padre, (Marte en la cúspide del cuarto sector), un personaje activo, autoritario y severo, que ha representado un escollo a superar en el terreno de su profesión; posiblemente una persona rutinaria y trabajadora, rígida y poco dada a los excesos de fantasía, en clara oposición al carácter independiente y creativo del joven Jeanneret.

Imposible, por tanto, satisfacer el impulso profundo, constante, de construir el puente que una las dos orillas de su personalidad.

En el plano afectivo, el nativo tendrá dificultad para hacer manifiestos sus sentimientos, mostrará irremisiblemente cierta dureza; Saturno, en el signo de Leo, supondrá un cierto freno a su afectividad, al tiempo que aporta una nota, necesaria, de rigor científico, consistencia, constancia y seriedad. Un cierto filtro correctivo de la fantasía y una ayuda a la capacidad de cristalización; gravedad, solidez y sobriedad.

Venus, que representa aquí su vida afectiva, se encuentra aislada, sin aspectos que la relacionen con los otros planetas; además, su movimiento es retrógrado durante los primeros seis años de la vida del joven Jeanneret: durante esos seis años existe un abandono afectivo, un problema de comunicación y sintonización con el entorno familiar al que, por otra parte, le liga una fuerte dependencia. Venus, factor que representa la vida afectiva, está en caída en el signo mental y calculador de Virgo. Por otra parte, todos los significadores de su profesión se hallan en casa cinco, es decir, en el sector correspondiente a la vida sentimental y afectiva, que se diría en cierto modo canalizada hacia su actividad profesional.

La casa cinco es también la casa de la educación. La configuración es extraordinariamente favorable para esa actividad. El sujeto puede ser, sin duda, un excelente pedagogo; un maestro especialmente dotado para la educación. El horóscopo no ofrece una configuración general que haga pensar en un arquitecto, si por ello entendemos "alguien que construye, que materializa proyectos". Se diría más bien que es el tema de un profesor, alguien dotado para la educación o también de alguien que proyecta, que imagina y genera continuamente proyectos, ideas que no necesariamente conseguirán precipitar en materia real. Si por arquitecto no entendemos tanto quien construye como quien proyecta, entonces sí se trata de la carta astral de un excelente arquitecto, cuyos proyectos tienden a topar con todo tipo de dificultades en su realización.

Marte se opone a su Medio del Cielo, es decir, al

éxito en su profesión, desde la cúspide de la tercera casa. Agresividad, agudeza y mordacidad verbal que no le ayudarán, más bien al contrario, a lograr el éxito en su profesión. Estará constantemente expuesto a las críticas, y su medio natural de actuación será la lucha. Intenta conseguir sus propósitos por la fuerza mediante el empleo de la violencia y la agresión verbal. Será siempre combatido en sus ambiciones y encontrará dificultades y problemas legales y de todo tipo.

En el capítulo correspondiente a Le Corbusier (p.) se detalla la personalidad del uraniano. A los 33 años toma su nuevo nombre e inicia la lucha por el cumplimiento de la misión a que se sabe destinado: es en ese momento cuando toma el nuevo nombre de Le Corbusier. En ese año, 1920, precisamente, Urano está transitando por su Medio de Cielo desencadenando ese potente impulso de renovación de su profesión; el momento es decisivo y debe superar la violenta oposición de Marte que se manifiesta con su máxima dureza contra ese nuevo impulso de renovadora proyección social.

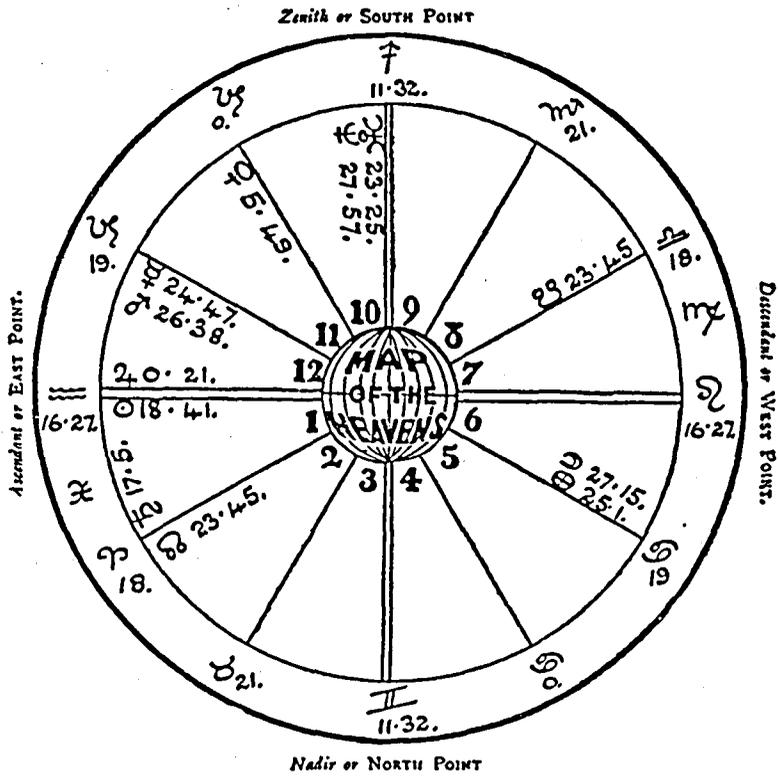
Iniciamos de nuevo en lo determinante de la conjunción de los dos planetas más significadores de lo que es la imaginación, los sueños, el subconsciente y la memoria, es decir, la Luna y Neptuno, y sobre todo el hecho de que esa conjunción tenga lugar en la casa que representa lo oculto y secreto, lo desconocido, las enfermedades crónicas, la reclusión y el sufrimiento y la sensibilidad hacia todo lo clandestino y secreto, el misticismo y la contemplación. Los sueños, a menudo terribles y a menudo



From the "Leisure Hour" by Permission.

JOHN RUSKIN

Saturnian-Mercurial Type



Planet	Lat.	Declin.	Rt. Ascen.	Mer. Dist.	Seml. Aro.
☉	...	15s13	32i 12	108 44	110 1
☽	5n1	2sn39	120 17	50 21	52 51
♃	0s23	21s34	296 47	46 51	60 11
♀	5n10	18s10	276 6	26 10	65 37
♂	0s55	21s45	299 6	49 10	59 53
♃	0s21	20s26	302 27	52 41	62 3
♄	1s56	6s54	348 54	81 2	98 45
♅	0s6	23s24	262 49	12 53	57 1

JOHN RUSKIN. Born 7.30 a.m., 8th February 1819, London.

hermosos pueden llegar a marcar al sujeto creando tensión nerviosa y generando obsesión.

En cuestión de salud el tema es favorable a la longevidad. Las partes más afectadas negativamente son el corazón y los pulmones, y, sobre todo, el aspecto psíquico de su personalidad. El nativo está muy lejos de ser lo que se entiende por un individuo "psíquicamente equilibrado". Se encuentra siempre rozando la neurosis si no inmerso totalmente en la misma. Ello le produce inquietud y una tendencia a aislarse como resultado de su inseguridad en ese terreno. Llegados a este punto, no es posible evitar la comparación con el tema natal de John Ruskin, (fig.) en quien se produce una combinación parecida de oposiciones y conjunciones con intervención de la casa 12, la Luna y Mercurio, y la conjunción de Urano y Neptuno en el Medio del Cielo. En el caso de Ruskin, sin embargo, la intervención de Marte conjunto a Mercurio en el sector de las dolencias graves y en perfecta y violenta oposición a la Luna, no permite ya hablar de rozar la neurosis sino de gravísima y aguda enfermedad involucrando todo el sistema nervioso y la actividad mental. Su capacidad imaginativa y sus dotes mediúnicas, sin embargo, así como esa combinación entre misticismo contemplativo y certera mordacidad crítica y espíritu de lucha y transformación, son elementos que aparecen, sin duda, en las cartas de cielo de los dos personajes y resultan determinantes en la configuración de un determinado "tipo", que a ambos es común, de personalidad.

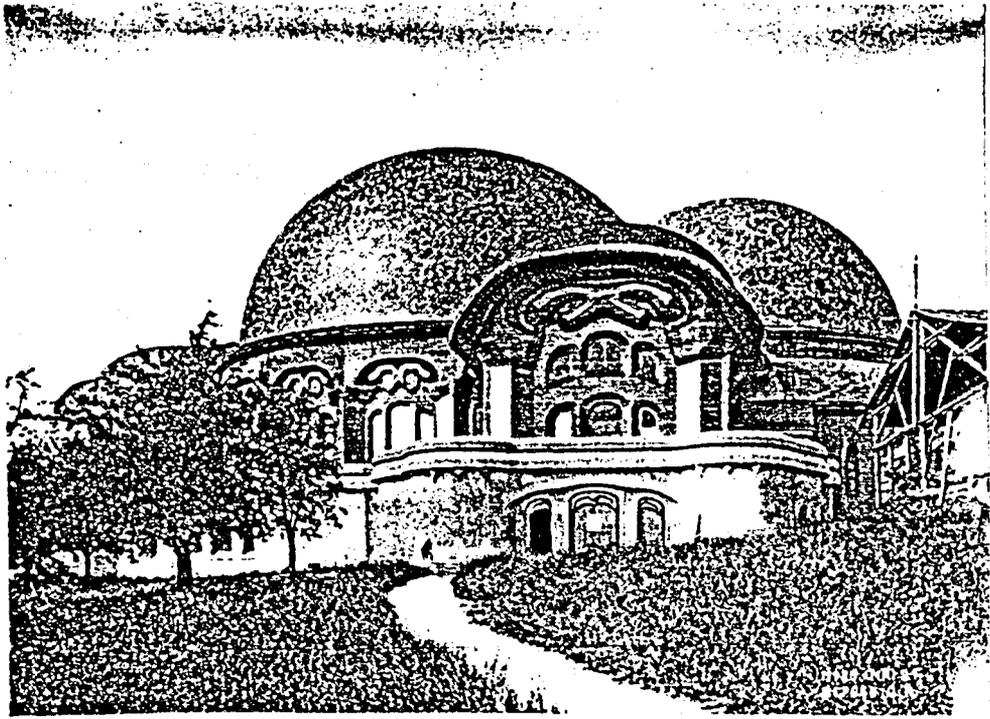
El 27 de Agosto de 1965, a las 11 de la mañana, la Luna, que gobierna en el tema de Le Corbusier la casa doce, el sector que representa las dolencias incurables, transita exactamente por encima de Urano, el planeta dominante de su personalidad, que se encuentra en oposición exacta con Saturno, gobernador del octavo sector que representa la muerte y la transformación. Al mismo tiempo, la progresión del ascendente le coloca exactamente sobre Marte, segundo gobernador de ese octavo sector, y significador de las dolencias agudas y fulminantes sobre el corazón. Marte se encuentra además, en ese momento, en cuadratura al Saturno natal, que aflige en Leo al sistema circulatoria y al corazón. También Neptuno, que representa al mar, se encuentra en cuadratura exacta con Marte conjunto a Mercurio, el otro polo de su personalidad. Júpiter, finalmente, que aflige desde el octavo signo a Saturno en el tema natal, se encuentra ese día sobre el ascendente de Le Corbusier. A las once de la mañana del 27 de Agosto de 1965, Le Corbusier se adentra definitivamente en su Mediterráneo. Pocos días antes redacta "Mise au Point" ("Puesta a punto"), unas breves líneas donde escribe: "...Solamente el pensamiento, fruto del trabajo, es transmisible...al fin, todo retorna al mar."

Una carta de cielo presenta una maraña de relaciones y combinaciones entre tantos elementos (diez planetas, doce casas, doce signos zodiacales, varios tipos de aspectos o relaciones entre esos elementos, tránsitos,

progresiones....), que a pesar de que las normas que explicitan el significado de cada uno de ellos son precisas y exactas y se han mantenido invariables desde lo más remoto de la antigüedad, el resultado de su combinación puede ser tan sutil y complejo, tan matizado y relativo como es realmente una personalidad.

En algunos casos, sin embargo, los distintos aspectos y combinaciones no hacen sino reforzarse mutuamente definiendo cada vez con mayor contundencia y nitidez una personalidad dominada por unos pocos elementos característicos; se define así un sistema sencillo de relaciones, a menudo contradictorio, pero en contrapartida extraordinariamente potente, contundente y sin ambigüedades. Ese es, precisamente, el caso de Le Corbusier.

STEINER



STEINER

La filosofía, la mística, las matemáticas, la pedagogía, química, mineralogía, botánica y zoología, la sociología, la agricultura, la medicina,...son algunas de las actividades que ocuparon la vida de Rudolph Steiner. Fué secretario General de la Sociedad Teosófica Alemana y no es exagerado calificarlo como el más influyente de los místicos europeos de nuestro siglo. Cultivó también la literatura, la poesía y la arquitectura; es autor de los dos Goetheanum, muestras del expresionismo arquitectónico de principios de siglo.

Un recorrido histórico imaginario por los principales episodios y personajes relacionados con las cuestiones de la percepción y su relación con el arte y el conocimiento, que terminara, por ejemplo, en el Bauhaus alemán, podría comenzar en Goethe y pasaría, sin duda, por Rudolph Steiner.

Los en su tiempo nuevos sistemas pedagógicos de Steiner siguen utilizándose actualmente en las Escuelas Waldorf, repartidas por varios países Europeos. Como Ruskin, utiliza el dibujo como formación integral de la persona. Su sistema de dibujo utiliza el sombreado y trata de lograr un funcionamiento espontáneo de la dialéctica entre la luz y la oscuridad. A diferencia de Ruskin, Steiner se ocupa de la observación de la dinámica interior del proceso creativo, precindiendo de la percepción sensorial del exterior.

Esa actitud encaminada a descubrir los principios

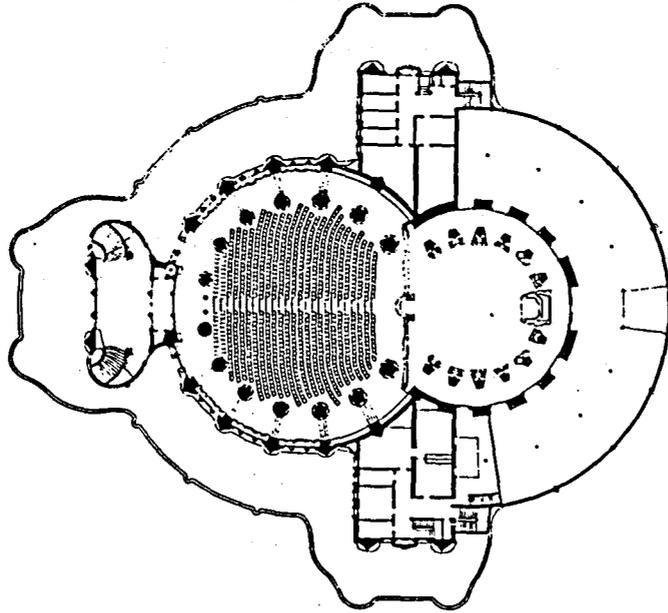
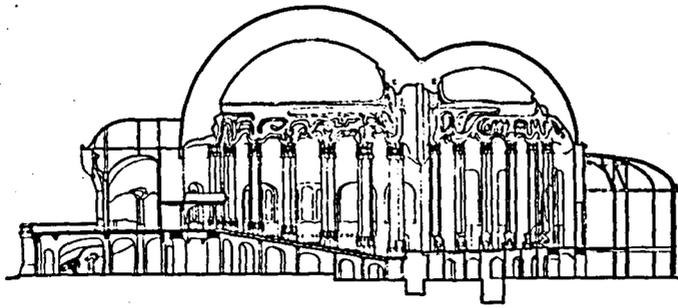


PLANCHE I. — Le premier Goethéanum, construit de 1913 à 1920 à Dornach, Suisse, incendié le 31 décembre 1922. Coupe et plan principal.

elementales de la dinámica vital, en aquello que sucede en el propio interior, en el funcionamiento esencial y profundo de la mente consciente y subconsciente, antes que en las múltiples manifestaciones externas de la naturaleza, le acerca más a Mies que a Le Corbusier; sin embargo, la formación de Steiner recuerda en muchos aspectos a la de Jeanneret. Su infancia transcurrió en las montañas de Pottschach, en el sur de Austria, donde fué destinado su padre, telegrafista del ferrocarril. A los ocho años la familia se trasladó a Neudörfl, cerca de la frontera de la baja Austria; un lugar boscoso próximo a Wiener-Neustadt, a cincuenta kilómetros de Viena. Tuvo un maestro que le introdujo en el mundo de la música y le enseñó a dibujar. Como Jeanneret, se apasionó por la naturaleza y la geometría:

" El hecho de que sea posible elaborar formas que sólo se den interiormente, con independencia de los sentidos exteriores, me produjo una sensación de profunda satisfacción. Hallé alivio a la soledad causada por las preguntas sin respuesta..."*

La ciencia y la técnica ocupaban el otro polo de sus preferencias. Nacido en 1861, Steiner estuvo fascinado por el trabajo de su padre. El telégrafo, inventado unas años antes por Samuel Morse, permitía comunicar Viena con Berlín o Nueva York, cuando apenas los ferrocarriles empezaban a sustituir a los coches de caballos.

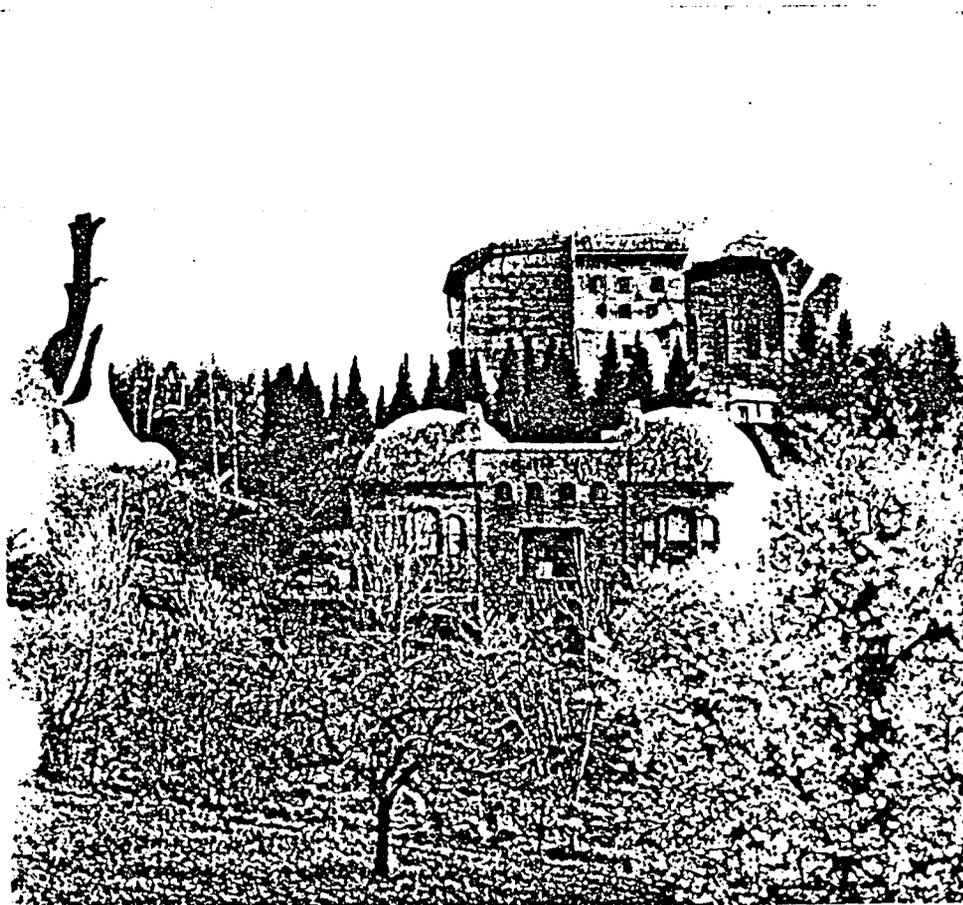
Más adelante, se produjo su aproximación a la filosofía de Kant, aunque siempre desde la intuición de que el razonamiento y la reflexión constituían un sistema



cerrado, un ejercicio intelectual que no necesariamente significaba un avance en la comprensión de una verdad o realidad vital. Tal vez eso hizo que la lectura de Kant no produjera en Steiner el sentimiento de imposibilidad de saber con certeza, de conocer, que condujo a Fichte o a Von Kleist a la desesperación. Fichte superó ese momento y su evolución posterior influyó decisivamente en el joven Steiner. Advirtió que la reflexión por sí misma produce confusión e inseguridad, un estado de impotencia y bloqueo que sólo es posible superar por medio de la acción, una acción vigorosa y vital que desvanecerá cualquier tipo de dudas sobre la posibilidad de esa misma acción. El pensamiento nos miente al situarnos en un estado mental pasivo. El que piensa debe abandonar su sillón y encontrar la manera de vivir su pensamiento. Sólo en tal experiencia ese pensamiento se convertirá en poderoso y exacto.

El descubrimiento definitivo, la última etapa en su formación, fué la obra de Goethe. El método y la obra de Goethe, en su condición de totalidad, de utilización de la ciencia experimental y de atención a los fenómenos de la percepción para aproximarse al conocimiento del arte y de la naturaleza, se convirtió en el tema a cuyo estudio dedicaría el resto de su vida.

La obra de Steiner se reparte en campos tan aparentemente dispares como la Pedagogía, la Agricultura, la Medicina, el Arte, la Filosofía, la Arquitectura, la Sociología, etc. Los métodos pedagógicos de Steiner siguen utilizándose actualmente en las escuelas Waldorf,



principalmente en el norte de Europa. En el aprendizaje de la visión, el dibujo de sombras ocupa, como en Ruskin, el centro de atención:

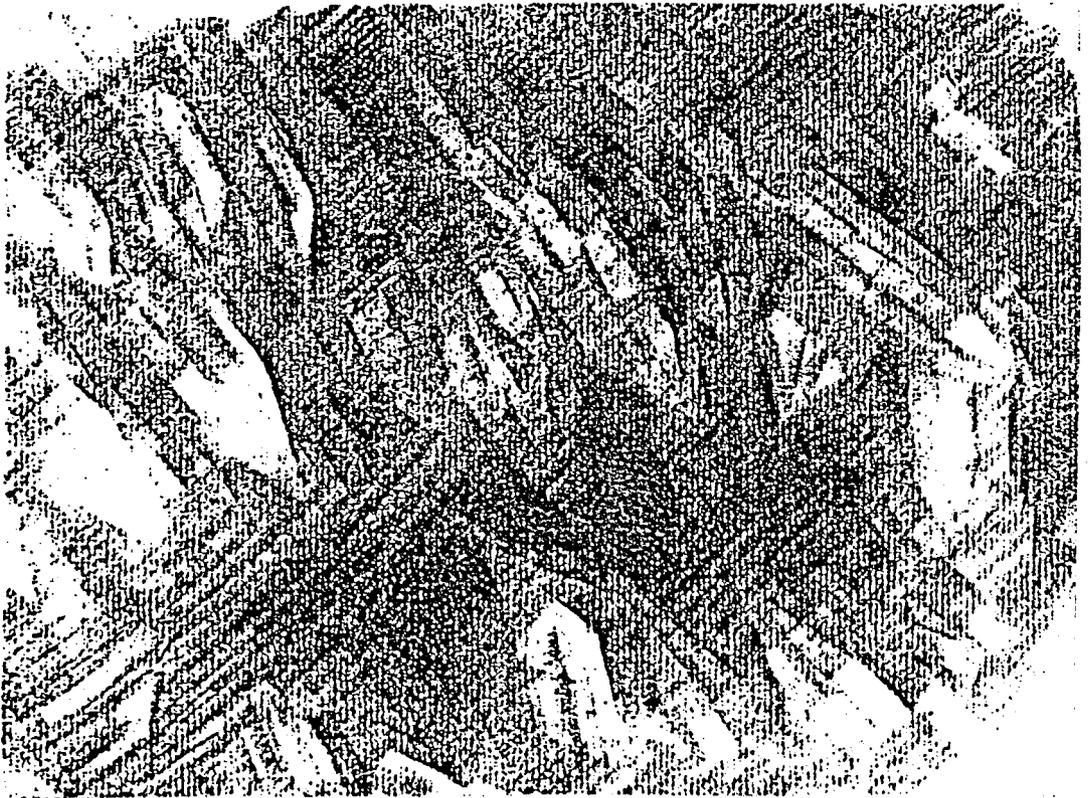
" Al evitar la línea, que constituye en realidad una afirmación intelectual, tenemos la libertad de penetrar en las cualidades vivientes de la luz y la oscuridad de una forma tan natural como se realiza nuestra respiración...

" podemos intentar redescubrir las misteriosas actividades de las fuerzas de la luz y la oscuridad que se hallan ocultas en el mundo de la forma...si tratamos de penetrar en las leyes naturales secretas de la luz y la oscuridad, hallamos una diferencia esencial entre éstas y las leyes del color...

"si vemos un rostro iluminado que se mueve lentamente dentro de la luz, comprenderemos, a partir de ese simple estudio, que la luz y la sombra no tienen nada que ver con la forma. Sus efectos se hacen tan sólo visibles, revelan los objetos, pero ellos mismos pertenecen a un mundo que no tiene nada que ver con formas, un mundo que de hecho no sigue la forma...

"la cualidad expansiva de la luz puede describirse como una tendencia a escapar, a hacerse más ligera, a aspirar hacia arriba. Mientras que lo oscuro se siente como una fuerza contractiva, coaguladora, que cae en la fuerza de la gravedad...Si alguien trata de sentir esa dualidad en sí mismo y la analiza, se dará cuenta de que la mitad izquierda de su cuerpo se halla relacionada más con las fuerzas expansivas y la mitad derecha lo está más con las fuerzas contractivas. El gesto interior que establece una relación con estas dos fuerzas, es decir, el gesto de equilibrio móvil, viviente, revela en el hombre la dirección diagonal del lado superior izquierdo al lado inferior derecho...el trazo realizado desde la parte superior derecha hacia la parte inferior izquierda (para el espectador) y que provoca el intercambio de la luz y la oscuridad, tanto si se trabaja desde la luz hacia la oscuridad o viceversa, se halla en armonía con las leyes secretas de la naturaleza..." *

Se rechaza todo contorno prefijado porque significa una limitación de la naturalidad, una esclavitud que condiciona la obra debilitando su poder y sus efectos. La forma debe aparecer sin apoyarse en la muleta de los contornos, de forma que hasta el último momento el artesano



componga su obra en el proceso mismo de su elaboración (Werde Element o elemento del devenir). Algo parecido pretendía Steiner cuando aconsejaba a sus discípulos mientras tallaban en madera los arquitrabes del primer Goetheanum:

" Labrad una superficie y dirigid todos vuestros sentimientos y atención hacia ella; haced luego lo mismo con las demás superficies; y habreis de esperar ansiosamente y en suspenso, para ver que clase de frontera emergerá entre las dos superficies. Jamás debeis determinarla anticipadamente."*

En dibujo, rechazar el carácter definitivo y limitador de la línea, significa introducir el factor de lo inesperado, lo desconocido, lo cual exigirá una mayor atención y actividad interna. Al trabajar así soltamos las ataduras con los conceptos intelectuales provenientes del cerebro, se modela directamente al concentrarse en una actividad que experimenta el contraste entre lo frío y lo cálido, la ligereza y la densidad. Se deja sentir la aparición de una ley rítmica interior aplicable a la escultura o al sombreado:

" En el proceso de ejecución de las formas una tras de otra, de pensarlas, de sentirlas, descubrimos constantemente nuevas tareas antes ignoradas. Sentimos en la obra que nos rodea algo de misterioso que nos incita a recurrir a las mejores potencias de nuestra alma, de nuestro corazón, de nuestra inteligencia, para crear algo que sobrepasa con mucho nuestra personalidad..."

FRANK

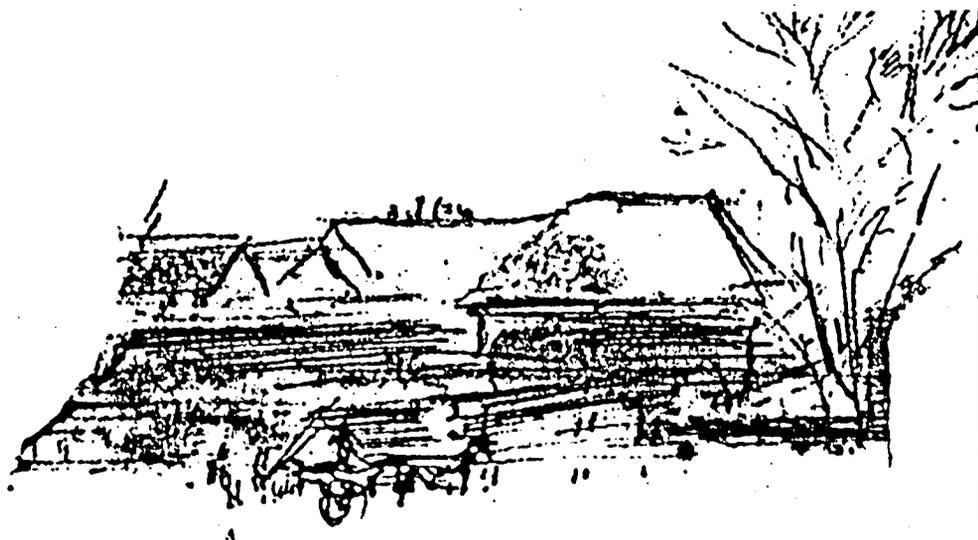
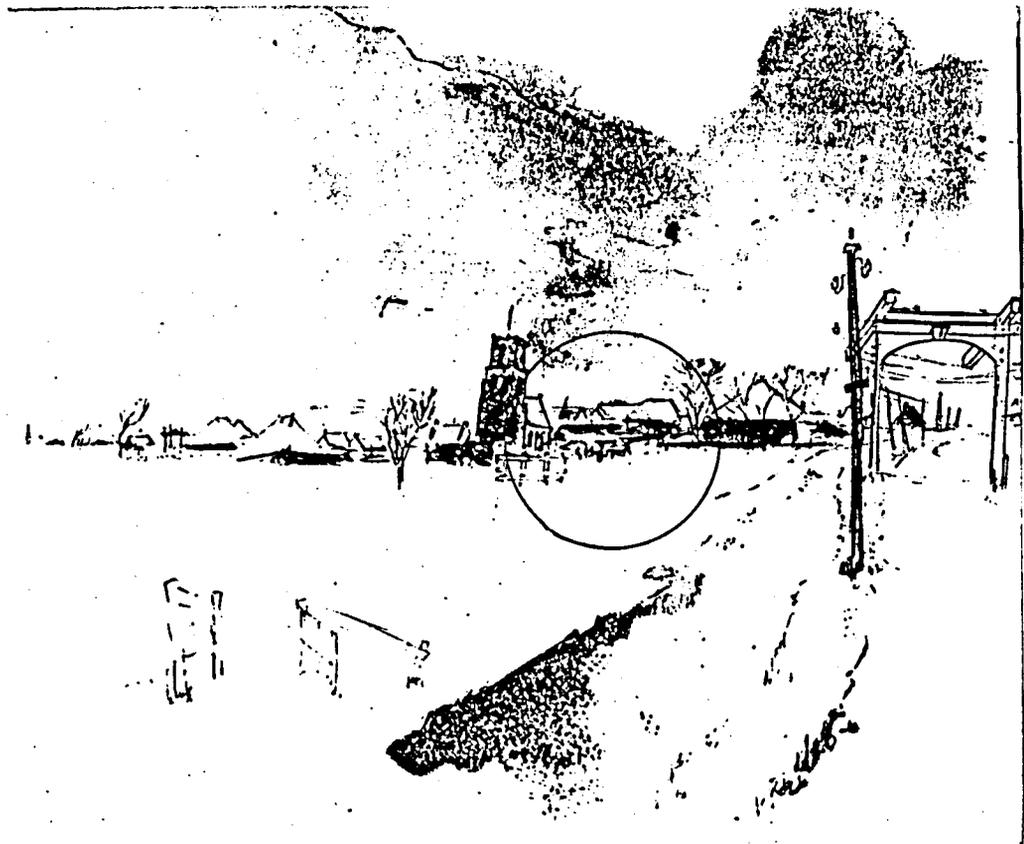
Sobrepasar la propia personalidad, reducir el filtro intelectual y con él la distorsión en la impresión recibida del exterior; eso es lo que propone Frederik Frank en los dos volúmenes que subtitula "el dibujo/visión como meditación". Como antes Steiner, Frank intenta eliminar cualquier acotación previa, cualquier presupuesto que pueda afectar al libre curso de la acción experimental. Como Ruskin, Frank intenta convertirse en un mecanismo de reflejo exacto de una serie de imágenes exteriores que detecta y recoleciona sistemáticamente, para así poder tener, indirectamente, un mayor conocimiento de su propia realidad interior expresada en esos registros inmediatos.

Frank es un dibujante contemporáneo que recuerda en cierto modo a Ruskin - a quien cita en sus libros - al plantear el dibujo como actividad básicamente contemplativa, es decir, formativa. Pero sus procedimientos se basan en teorías perceptivas pertenecientes a otra época y a otra cultura, concretamente el pensamiento chino del siglo XVIII, de donde toma su teoría sobre los "microinstantes sucesivos en los fenómenos de percepción visual", como base y justificación de su sistema de dibujo.

Según esa versión, cuando el ojo percibe un objeto en el mundo exterior, lo registra durante un primer micro-instante inmesurablemente corto, en un tipo de visión directa puramente intuitiva y cognitiva, como en un destello de profunda introspección en aquello que es visto. A este primer micro-instante de aprehensión directa o introspección

en lo real, sin embargo, le sigue inmediatamente un segundo, y , con la misma vertiginosa velocidad, un tercero. El segundo es ya un destello de reflexión mental, de tomar conciencia de esa introspección intuitiva, de ese profundo "conocer". Pero en el tercero, que acontece con la misma velocidad, esta conciencia, este "saber", se convierte en "mi saber"; ambos destellos son integrados en la corriente continua de "mi" conciencia. Son procesados en esa región de la mente donde tiene lugar el razonamiento, el etiquetado y la introspección de corto alcance basada en la conciencia del "yo". La experiencia se convierte ahora en parte de "mi" conciencia y automáticamente el "yo" comienza a interpretar, racionalizar y sacar conclusiones lógicas de lo que fué una percepción directa, distorsionando así el atisbo clarividente del primer instante, para encajarlo en palabras y conceptos preexistentes. Este tipo de autoreflexiones, análisis y conclusiones, se multiplica formando una bola de nieve hasta que la revelación intuitiva del primer instante se ha desvanecido.

La aplicación de esta teoría al dibujo es inmediata: bastará con cortocircuitar ese mecanismo mental haciendo que la imagen de la retina pase directamente al papel en el segundo instante sin dar opción a que intervenga la conciencia verbal. La mano deberá actuar como lo haría un sismógrafo o el estilógrafo que registra un electrocardiograma: acoplada directamente al mecanismo visual, moviéndose sobre el papel paralela y simultáneamente al recorrido del ojo por los perfiles del objeto observado.



Sólo se permite mirar al papel esporádicamente, lo suficiente para que la posición relativa de los distintos registros sea correcta.

Frank relata una experiencia propia, en que, ampliando fotográficamente un boceto de un paisaje lejano, descubrió que había croquizado, sin saberlo, un carro y un caballo: la mano había registrado dócilmente lo que los ojos vieron, tal como lo hubiera hecho una cámara fotográfica capaz de reducir el motivo a líneas de contorno, pero el control consciente no llegó a intervenir.

El sistema se opone a cualquier tipo de aprendizaje previo. Si se tratara, por ejemplo, de dibujar caballos, de nada positivo serviría consultar los manuales donde éstos aparecen reducidos a sus formas básicas (elipses, rectángulos, etc.). El único camino sería el que consiste en dibujar, de la forma explicada, un caballo concreto, y luego otro, y otro. Reales, individuos vivos, vitales, hasta que en el proceso nos convirtamos, en virtud de esa actividad, en uno de ellos; en palabras de Frank: "hasta sentir la tensa curvatura de su cuello en el nuestro."

Se valora la espontaneidad y se considera imprescindible la identificación con el aliento o espíritu vital que sostiene la existencia de cada modelo concreto bajo una forma peculiar.

En el libro de Frank, se propone esa técnica como una experiencia cuya finalidad se agota en sí misma. No se trata de adquirir una mayor habilidad en el dibujo; ni siquiera de aprender a dibujar. Es tan sólo una forma de fusión contemplativa con el entorno; dicho de otra manera,

una forma de meditación.

Su primera práctica pedagógica fué improvisada, tras exponer sus teorías en un ciclo de conferencias:

"During the question period that followed I found out that although there were in my workshop a textile designer, a few teachers, and various people who confessed to "dabbling" in painting, there were no professional artists. One of the teachers said: "I'd love to try your seeing/drawing, but how on earth do I start? I can't even draw a strait line!"

"I'll show you tomorrow morning", I promised, for she had given me the idea- the idea that was to become this book.

The next morning- it was a sunny spring day- I distributed cheap sketchpads and pencils and transferred my workshop to the grounds of the colledge. I asked the participants to sit down somewhere on the lawn. "Any where as long as you leave at least six feet of space between one another. Don't talk, just sit and relax.

Now, let your eyes fall on whatever happens to be in front of you. It may be a plant or a bush or a tree, or perhaps just some grass. Close your eyes for the next five minutes...

Now open your eyes and focus on whatever you observed before- that plant or leave or dandelion. Look it in the eye until you feel it looking bak at you. Feel that you're alone with it on earth! that it is the most important thing in the universe, that it contains all the riddles of live and death. It does!

You're no longer looking, you are SEEING...

Now, take your pencil loosely in your hand, and while you keep your eyes focused allow the pencil follow on the paper what the eye perceives. Feel as if with the point of your pencil, you're caressing the contours, the whole circumference of that leave, that spring of grass. Just let your hand move! Don't check what gets onto the paper, it does not matter at all! If your pencil runs off the paper, that's fine too! You can always start again. Only, don't let your eye wander from what it is seeing, and don't lift your pencil from your paper! And above all: don't try too hard, don't "think" about what you're drawing, just let the hand follow what the eye sees. Let it caress..."

They sat and saw and drew for hours, until lunch time, like good children...A pretentious one in owl glasses

was doing a spiky abstraction. I tried to talk her into using her eyes. "Please realize you're not making a picture, you're not being creative". We are just conducting an experiment in seeing, in undivided attention! The experiment is successful if you succeed in feeling you have become that leaf or that daisy, regardless of what appears on the paper."...

At lunch my workshop decided unanimously to continue until dinner time. "Wonderful! And then let's have an exhibition tonight! But one that is strictly anonymous. Don't sign your drawings. You'll recognize your own and that's all that is necessary. No prizes, no honorable mentions! Arrange your drawings on the tables of the cafeteria or pin them on the walls..."

The drawings were a revelation as were the comments of the people who had made them. There was a drawing of a willow that was as awkward as it was lovely. The willow danced like a prima ballerina, or better, it dances as only willows dance. The woman who drew it was white-haired and in her sixties.

"I don't even know how I did it". "I did what you suggested and then it just happened! I had never drawn since I quit school"

The one "who couldn't draw a straight line" had traced a complex patch of ivy in a spidering handwriting of exquisite sensitivity.

The abstract lady had persisted in her spiky triangles but another said: "I've grown geraniums for thirty years, but, believe it or not, I never knew what a geranium looked like, how it was made, until I drew one today. "(The drawing had very little resemblance to any geranium, past or present, but then we were not out to make "art" but to experiment with seeing.)" *

Las impresiones de las alumnas de Frank se manifiestan en los mismos términos utilizados por Ruskin para describir su experiencia al dibujar el fragmento de hiedra en el camino de Norwood; pero en el caso de Frank, las reflexiones que siguen a esa primera experiencia didáctica no se van a centrar en cuestiones relacionadas con las técnicas más que de manera esporádica. El objeto de esa disciplina, de su práctica del dibujo, es para él tan sólo

una manera de redescubrir constantemente el mundo, una práctica que coincide exactamente, para Frank, con el Zen. Esa experiencia directa y personal sería entonces tanto el objetivo como el método a seguir para conseguirlo. El resultado, el producto gráfico generado, presenta en general unas características diferentes de las de la pintura occidental clásica, incluyendo sus obras maestras. Pero suele tener mucho en común con los apuntes y dibujos preparatorios que han servido para su ejecución; posiblemente, porque éstos suelen nacer de manera espontánea, sin mediar un plan de realización establecido en función de un determinado resultado final.

El movimiento impresionista europeo, que algunos de sus protagonistas consideran originado en las teorías de Ruskin, constituye el final de un cierto naturalismo porque inicia el proceso de búsqueda de un reflejo más auténtico de la realidad. Para ello se centra en temas cotidianos, prosaicos, ejecutando sus pinturas "in situ", en contacto directo con el modelo, y frecuentemente en una sola y rápida sesión.

Las visiones fugaces así obtenidas, al ser consideradas como obras acabadas, terminan para siempre con la diferenciación convencional entre esbozo y obra definitiva. No es de extrañar, que la difusión de esta nueva manera de entender el arte, coincidiese en Europa con una revaloración del arte oriental, especialmente de los grabados japoneses. Ello influye decisivamente en la forma de entender el encuadre de las pinturas, que abandonan la simetría convencional, iniciando una etapa de revaloración

Inmediatamente el maestro pasó a relacionar la respiración con el tiro de arco por cuanto aquella no se practica como un fin en sí misma. La acción continua de estirar el arco y disparar la flecha se dividió en las siguientes fases: asir el arco — colocar la flecha — levantar el arco — estirarlo y mantenerlo en el máximo estado de tensión — disparar. Cada fase se iniciaba con una inspiración, se apoyaba en el aliento retenido en el abdomen y terminaba con la espiración. Todo esto conducía por sí solo a que la respiración se adaptara y se hiciera natural, no sólo acentuando significativamente las distintas posturas y movimientos, sino también entrelazándolos y articulándolos rítmicamente en cada uno de nosotros según el estado de la técnica respiratoria. Por eso, no obstante estar fragmentado todo el procedimiento causaba la impresión de un acontecer que vive íntegramente de sí mismo y en sí mismo y ni remotamente puede comparárselo con un ejercicio gím-nástico al cual pueden agregarse o del cual pueden quitarse tiempos sin que se destruyan ni su significado ni su carácter.

Me es imposible evocar aquellos días sin recordar una y otra vez cuán difícil me resultó al principio dejar que la respiración surtiera su efecto. Respiraba en forma técnicamente correcta, pero cuando, al estirar el arco, me concentraba en que los músculos de brazos y hombros permanecieran relajados, la musculatura de mis piernas se contraían a su vez a pesar de mí mismo. Era como si me hicieran falta una base firme de sustentación y una postura sólida y, a semejanza de Anteo, tuviese que extraer mis fuerzas de la tierra.

Muchas veces, el maestro no tenía más remedio que asir súbitamente uno u otro músculo de mis piernas y apretarlo en un punto particularmente sensible. Cuando, en una de esas ocasiones, dije a manera de disculpa que en verdad me esforzaba por permanecer relajado, replicó: "Este es precisamente su error: usted se esfuerza, usted piensa en ello. ¡Concéntrese sólo en la respiración, como si no tuviese que hacer otra cosa!"

Con todo, pasó todavía bastante tiempo antes que consiguiera cumplir con las exigencias del maestro. Pero lo conseguí. Aprendí a perderme en la respiración tan despreocupadamente que a veces tuve la sensación, no de respirar, sino de ser respirado, por extraño que parezca. Y aunque en momentos de reflexiva meditación rechazaba tan extravagante idea, no podía ya dudar de que la respiración cumplía lo que el maestro había prometido. De cuando en cuando, y cada vez con mayor frecuencia mientras transcurría el tiempo, pude estirar el arco y mantenerlo tenso hasta el final, con todo el cuerpo relajado, sin que supiera decir de qué manera.

La diferencia cualitativa entre esos pocos intentos satisfactorios y los aun abundantes casos era tan convincente, empero, que de buena gana admitía haber comprendido por fin lo que, quizá, significaba el estirar "espiritual" del arco.

Era esto, pues, el *quid* de la cuestión: no se trataba de ningún ardid técnico, que en vano había querido descubrir, sino de una respiración liberadora que abría nuevas perspectivas. Y no lo digo con ligereza. Sé muy bien cuán grande es, en tales casos, la tentación de sucumbir a una fuerte influencia y, enredado en un auto-engaño, sobreestimar el alcance de una experiencia por el solo hecho de ser insólita. Mas, pese a todas mis evasivas cavilaciones y sobria reserva, el éxito obtenido con la nueva respiración (pues con el tiempo me era posible estirar relajadamente hasta el fuerte arco del maestro) era demasiado obvio como para ser negado.

—“Usted se preocupa en vano —me consoló—; deje de pensar en los aciertos. Usted puede llegar a ser un maestro arquero aunque no todas las flechas den en el blanco. Los impactos en aquel blanco no son más que pruebas y confirmaciones exteriores de su no-intención, “ayudad”, recogimiento o como quiera llamar a ese estado. La maestría tiene sus niveles, y sólo quien haya alcanzado el último no podrá ya errar la meta exterior tampoco.”

—“Esto es precisamente lo que no comprendo, respondí. Creo entender a qué se refiere usted al hablar de la meta verdadera, íntima, a la cual debemos acertar. Pero cómo es posible que la meta exterior, el blanco de papel, reciba el impacto sin que el arquero haya tomado puntería, de modo que los aciertos confirmen exteriormente lo que interiormente sucede. Esa coincidencia no la comprendo.”

—“Usted se equivoca —observo el maestro después de un rato— si cree que una comprensión, aunque sea medianamente plausible, de esas misteriosas relaciones podría ayudarle. Se trata de fenómenos inalcanzables para el intelecto. No olvide que, aun en la naturaleza, existen coincidencias incomprensibles y, no obstante, tan ciertas que nos acostumbramos a ellas como si se sobreentendieran. Le daré un ejemplo que me ha ocupado muchas veces: la araña “danza” su red sin saber nada de la existencia de moscas que quedarán atrapadas en ella. La mosca, danzando despreocupadamente en un rayo de sol, se enreda sin saber lo que le espera. Mas a través de ambas danza “Ello”, y lo interior y lo exterior son uno en esa danza. De la misma manera, el arquero da en el blanco sin apuntar exteriormente. Mejor no se lo puedo explicar.”

de la fortuidad.

El dibujo, pues, como disciplina encuadrable en la práctica del zen. Para Frank, una forma de meditación o contemplación más asequible a la mentalidad occidental que la austera inactividad física y mental del zazen.

De hecho, en la iniciación tradicional al zen, siempre ha sido posible optar por la práctica de un arte, (la pintura con tinta china, el manejo de la espada, los arreglos florales, el tiro con arco, la ceremonia del te, etc.) como alternativa a la simple meditación o zazen. Cuando un occidental desea iniciarse en la práctica del zen, éste suele ser el camino elegido.

En "Zen in der Kunst des Bogenschiessens", Eugen Herrigel narra su propia experiencia a través de la práctica del tiro con arco. Los consejos que recibe de su maestro japonés, recuerdan las recomendaciones de Frank a sus alumnos, por cuanto no se refieren a la manera de lograr precisión en el disparo sino a borrar de su mente consciente toda noción de objetivo o finalidad. La existencia no puede tener otro fin que ella misma, por lo que el aprendiz, deberá concentrarse exclusivamente en la respiración, manteniendo un estado de calma y relajación absolutas (T.17).

Como en el "seeing - drawing" de Frank, donde la tarea encomendada al ojo requiere toda la atención del sujeto, no dando opción al funcionamiento del razonamiento conceptual, el único objetivo es una identificación total, vital y no-reflexiva con el objeto de la acción:

"...no piense en lo que debe hacer, no reflexione

El maestro, acostumbrado desde hacía mucho a mis fastidiosas preguntas, sacudió la cabeza. "No voy a negar —dijo después de meditabundo silencio— que podría haber algo de lo que usted acaba de decir. Me pongo frente al blanco de modo que tengo que verlo, aunque no me fije en él intencionalmente. Pero por otra parte sé que el verlo no es suficiente, que no decide, ni explica nada, porque veo el blanco como si no lo viera."

"Entonces tendría que acertar aun con los ojos vendados —se me escapó.

El maestro me dirigió una mirada que me hizo temer haberle ofendido. Luego dijo: "¡Venga esta noche!"

Me senté frente a él sobre un almohadón. Me ofreció té, sin decir palabra. Así estuvimos sentados un largo rato. El único ruido que se escuchaba era el zumbido del agua en la pava sobre las brasas. Por fin, el maestro se levantó y me hizo seña de que le siguiera. La galería de práctica estaba intensamente iluminada. El maestro me indicó que metiera una velita de sahumar, larga y delgada como una aguja de tejer, en la arena delante del blanco, pero sin encender la luz en una oscuridad tal que ni siquiera percibía yo los contornos del blanco, y si no se hubiera visto la minúscula lucecita de la vela, tal vez hubiese vislumbrado el lugar del blanco, pero sin poder determinarlo con precisión alguna. El maestro "danzó" la ceremonia. Su primera flecha voló desde la brillante claridad hacia la noche cerrada. Por el ruido del impacto reconocí que había dado en el blanco. También la segunda acertó. Cuando encendí la luz junto al blanco comprobé perplejo que la primera flecha se hallaba en el centro mismo del círculo negro, mientras la segunda había astillado la muesca de la primera y hendido parte del asta antes de clavarse en el centro junto a aquélla. No me atreví a sacarlas, sino que se las llevé al maestro junto con el blanco.

El maestro lo examinó con mirada escudriñadora. Luego dijo: "Tal vez dirá usted que el primer tiro no era ninguna hazaña, puesto que hace muchas décadas estoy tan familiarizado con mi galería de tiro que aun en la más profunda oscuridad debo saber dónde se halla el blanco. Puede ser, y no trataré de negarlo. Pero la segunda flecha que partió en dos a la primera, ¿qué le parece? Yo, por lo menos, sé que no soy yo a quien ha de acreditarse ese tiro. "Ello" tiró y "ello" acertó. ¡Inclinémonos ante la meta como ante el Buda!"

Evidentemente, las dos flechas del maestro también hicieron impacto en mí. Como si me hubiera transformado de la noche a la mañana, ya no me sentía tentado a preocuparme por mis flechas y su destino. Por añadidura, el maestro me afianzaba aún en esa actitud no mirando jamás al blanco, sino observando únicamente al arquero, como si esto le permitiera comprobar de la manera más precisa el resultado del tiro. Cuando le pregunté, lo admitió sin reserva, y yo sólo podía comprobar una y otra vez que la precisión de su juicio acerca de los tiros no era inferior en nada a la de sus flechas. De esta suerte, concentrado profundamente él mismo, transmitía el espíritu de su arte a los discípulos, y no vaciló en confirmar, en virtud de mi propia experiencia —de que había dudado durante bastante tiempo— que cuanto se decía con respecto a una comunicación directa no era mera fantasía, sino un fenómeno de realidad palpable.

En oportunidad de una prolongada charla pregunté al señor Komachiya por qué el maestro había observado impasible durante tanto tiempo, mis infructuosos esfuerzos por estirar el arco "espiritualmente"; por qué no había insistido desde un principio en la respiración correcta: "Un gran maestro —respondió— tiene que ser a la vez un gran pedagogo; para nosotros las dos cosas son inseparables. Si hubiera iniciado la enseñanza con los ejercicios respiratorios, jamás le habría convencido de su decisiva influencia. Primero tenía que naufragar usted con sus propios intentos, para que estuviera dispuesto a asirse del salvavidas que le arrojé. Créame, yo sé por experiencia propia que el maestro conoce a usted y a cada uno de sus alumnos, mucho mejor de lo que nos conocemos nosotros mismos. Lee en las almas de sus discípulos más de lo que ellos están dispuestos a admitir."

sobre como llevarlo a cabo, sólo si toma por sorpresa al arquero mismo, el tiro sale suavemente...cuando más obstinadamente se empeña en disparar la flecha para dar en el blanco, tanto menos conseguirá lo primero y tanto más se alejará de lo segundo. Lo que obstruye su camino es su voluntad demasiado activa. Usted cree que lo que usted no se haga no se hará...tiene que aprender a esperar decididamente a sí mismo y a todo lo suyo, que de usted no quede otra cosa que el estado de tensión sin intención alguna.*

Para conseguir el nivel adecuado de tensión en ese estado de vigilia espiritual, es necesario que los movimientos partan de aquel centro del que nace la verdadera respiración. En lugar de algo aprendido de memoria, la ceremonia fluirá entonces como originada en la inspiración de cada momento, a semejanza del proceso que se desarrolla en la ejecución de una danza ritual.

Pero a Herriguel le resulta difícil prescindir de la técnica de la puntería; no comprende porque no le explican como debe apuntar. Las explicaciones que recibe a partir de este punto, no hacen más que desconcertarle aún más, hasta que es necesaria una demostración en vivo por parte del maestro para que comience a vislumbrar el sentido de su enseñanza (T.18).

Ese centro del que parten todos los movimientos y nace la verdadera respiración, es también el centro de toda la pedagogía de Oskar Schlemmer en el Bauhaus. Schlemmer perseguía lo que él llamaba "objetividad mística" y bebía en fuentes de la tradición esotérica como el místico renacentista Jakob Böhme (que es también una de las referencias de la enseñanza de Itten). Schlemmer conoció a Böhme a través del libro del barón von Schröder sobre

Cuando pasaba el verano de 1801 en M..., encontré una tarde en un jardín público al señor C., que desde hacía poco estaba empleado en esta ciudad como primer bailarín de la ópera y que había tenido un éxito extraordinario con el público.

Le dije que me habría sorprendido encontrarle nuevamente en un teatro de marionetas, de los que se montan en las ferias, de los que alegran al populacho con pequeñas sátiras dramáticas animadas con canto y baile.

Me aseguró que a él le complacía mucho la pantomima de estas marionetas e hizo constar que un bailarín que se quisiera formar, debiera aprender ciertas cosas de ellas.

Ya que esta aseveración, por cómo la expresó, me pareció más que una mera ocurrencia, le dejé hablar para enterarme de cerca de los motivos que le indujeron a tal afirmación.

Me preguntó si no había encontrado muy graciosos algunos de los movimientos de las marionetas en el baile, especialmente los de las pequeñas.

No pude negarlo. Un grupo de cuatro campesinos que bailaba un rondó siguiendo un compás muy rápido, no hubiera podido ser pintado mejor por Teniers.

Me informé sobre el mecanismo de éstas figuras y de cómo sería posible dominar cada uno de los miembros y sus distintos puntos, sin tener en los dedos miles de hilos, como si los obligara el ritmo de los movimientos o del baile.

Me contestó que no tenía que imaginarme que cada miembro fuese movido y estirado independientemente por el maquinista durante los distintos momentos del baile.

Cada movimiento, decía él, tenía un centro de gravedad; sería suficiente regir éste en el interior de la figura; los miembros, que no son como péndulos, seguirían de una manera mecánica por sí solos, sin ningún tipo de esfuerzo.

Añadió que este movimiento era muy sencillo; que cada vez que el centro de gravedad es movido en línea recta, los miembros ya describían curvas de por sí y que, a menudo, agitados de manera simplemente casual, el conjunto se ponía en una especie de movimiento rítmico parecido al baile.

Le pregunté si él creía que el maquinista que movía estas marionetas debiera ser bailarín, o si por lo menos debía tener una idea de la belleza en el baile.

Contestó que el hecho de que un manejo sea fácil desde el punto de vista mecánico no significa que deba ser llevado sin ningún tipo de sensibilidad.

La línea que debe describir el centro de gravedad es muy sencilla y él creía que, en la mayoría de los casos, recta. En los casos en que fuese curva, la trayectoria de su curvatura parecería de primer, o como máximo de segundo orden; y aún en este segundo caso, sería simplemente elíptica y el movimiento sería el natural del cuerpo humano (debido a las articulaciones) y por eso al maquinista no le costaría un gran esfuerzo el describirla.

Esta línea, por otra parte, sería algo muy misterioso. Puesto que no es otra cosa que el camino del alma del bailarín, y él dudaba que se pudiese encontrar sin que el maquinista fuese transportado al centro de gravedad de la marioneta; con otras palabras, sin que el maquinista bailase.

Yo contesté que a mí se me había presentado este asunto como algo muy desprovisto de alma. De ningún modo respondió. Es más, los movimientos de los dedos se ajustaban al movimiento de la marioneta allí atada, de una forma muy artística, algo así como las cifras a sus logaritmos o las asíntotas a las hipérbolas.

Además, creía que esta última ruptura de espíritu de la cual él había hablado, está lejos de las marionetas, que su baile había pasado por completo al reino de las fuerzas mecánicas y, por medio de una curva, tal como yo había pensado, podía ser llevado a cabo.

Yo manifesté mi sorpresa al ver la atención que el prestaba a este tipo de teatro que, descubierto para la masa, era elevado por él a un bello arte. No sólo lo consideraba susceptible de un elevado desarrollo, sino que parecía recrearse en él.

Sonrió y dijo que cuando un mecánico construyera una marioneta según las exigencias que él le pidiera, presentaría un baile que ni él ni ningún otro dotado bailarín de su tiempo, no excluyendo ni al mismo Vestris, estaría en condiciones de representar. Usted, preguntó, ya que yo había dirigido la mirada hacia el suelo en silencio, ¿ha oído de ciertas piernas mecánicas que fabrican los artesanos ingleses para accidentados que han perdido su cadera? Dije que no; una cosa así nunca había estado ante mis ojos.

Lo siento, contestó, porque si le digo que esos accidentados bailan con eso, no me creerá. ¿Qué digo, bailar? El círculo de sus movimientos es limitado, pero los que están a su alcance se efectúan con una tranquilidad, ligereza y donaire que sorprenden a cualquier espíritu pensante.

Yo manifesté, bromeando, que de este modo él había encontrado a su hombre, porque aquel artesano capaz de construir una cadera tan curiosa, podría, sin duda, montar una marioneta completa en la medida de sus exigencias.

Como él mirara al suelo un poco confuso, le pregunté ¿hasta qué punto llegan éstas exigencias?

Nada -contestó-lo que se encontraría aquí: proporción, movilidad, ligereza en un grado elevado y especialmente un orden natural en los centros de gravedad.

¿Y la ventaja que tendría esa marioneta sobre bailarines vivientes?

¿La ventaja? Antes que nada, mi susceptible amigo, una ventaja negativa, porque la marioneta nunca es amañada, ya que la afectación aparece, como usted sabe, cuando el alma (vis motrix) se encuentra en un punto distinto al centro de gravedad de movimiento. Puesto que el maquinista sólo tiene en su poder por medio de los hilos este punto, los restantes miembros están muertos como deben estar, puros péndulos que siguen

Teósofos Cristianos, pero el texto que mejor refleja el concepto de objetividad mística presente en Böhme, es el ensayo de Heinrich von Kleist "Sobre el teatro de marionetas", del que aparece en 1935 una edición ilustrada por el propio Schlemmer. La narración gira en torno a esa idea de centro absoluto y se asemeja extraordinariamente a las historias pedagógicas utilizadas por los maestros del Zen, como las citadas por Herriguel al final de su libro. (T.19).

A lo largo del relato de Herriguel, queda de manifiesto que no existe disociación alguna entre el nivel de maestría en el dominio de ese arte y la capacidad pedagógica. El nivel de dificultad, el proceso cauteloso y sutil de acompañamiento del alumno se limita a las mínimas intervenciones necesarias para que sea él mismo quien descubra el camino. No es posible acelerar ese recorrido o saber de antemano cuanto durará.

El relato de Herriguel termina con una referencia a otra de las artes relacionadas directamente con el zen, el arte de la espada.

Ahí el principiante, aún cuando sea por naturaleza valiente, fuerte y combativo, pierde, al comenzar la enseñanza, su despreocupada naturalidad y la confianza en sí mismo. Conoce ahora todas las posibilidades técnicas de poner en peligro su vida durante el combate, y aunque pronto es capaz de vigilar al adversario de la manera más despierta, de parar sus estocadas y lanzar eficaces asaltos,

Yo me bañaba, hace unos tres años, con un joven; se había divulgado el maravilloso encanto de su formación. Tenía unos dieciséis años y apenas se veían aparecer en él los primeros síntomas de vanidad, reclamados por la predisposición de las mujeres.

Resultó que hacía muy poco habíamos visto al joven en París, que se sacaba una astilla del pie. La estatua es muy conocida y se encuentra en la mayoría de las colecciones alemanas. Una mirada lanzada a un gran espejo en el momento en que ponía el pie en un taburete para sacársela se lo recordó; él sonrió y me dijo que acababa de hacer un descubrimiento. En el mismo momento yo había hecho el mismo, pero para probar la seguridad de la gracia que le acompañaba, para encontrarse mejor con su vanidad, me reí y le dije que él creía ver fantasmas.

Enrojeció y levantó el pie por segunda vez para enseñármelo, pero el intento, como era de suponer, fracasó. Desconcertado, levantó el pie por tercera vez, lo levantó hasta diez veces: ¡para nada! era incapaz de volver a hacer el mismo movimiento. ¿Qué digo? Los movimientos que hacía tenían un aire tan cómico, que me costaba contener la risa.

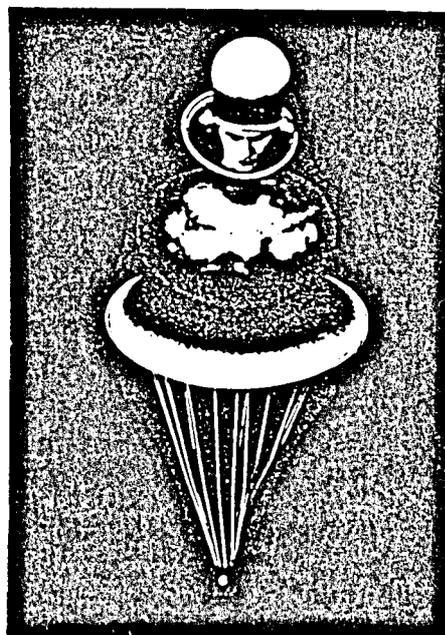
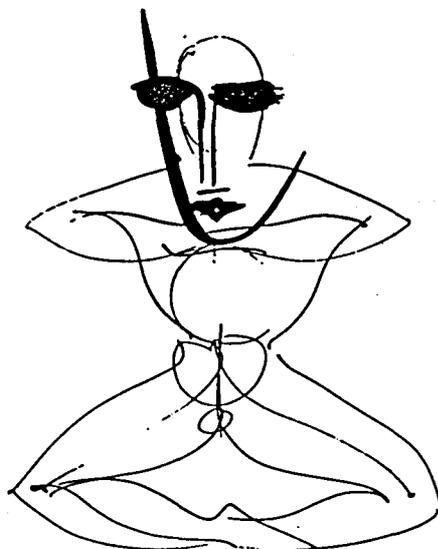
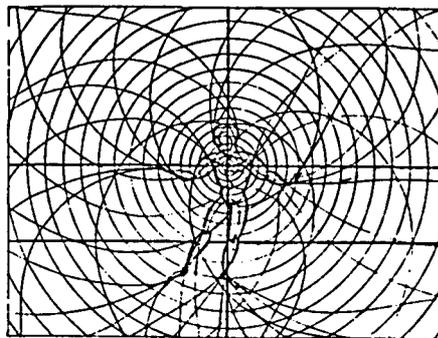
Desde aquel día, es más, desde aquel momento, el joven experimentó un incomprensible cambio. Se pasó días enteros delante del espejo y los intentos sucesivos le iban desanimando. Un poder invisible e incomprensible aparecía como para tender una red de hierro alrededor del libre juego de sus movimientos y al cabo de un año ya no se podría descubrir en él ni una sola huella de la ternura que había cautivado los ojos de los hombres que le rodeaban. Vive todavía alguien que es testigo de este hecho tan peculiar y desgraciado y que puede confirmarlo palabra por palabra como yo lo he contado.

En estas circunstancias, dijo el señor C. amistosamente, tengo que explicarle una historia que usted entenderá fácilmente que corresponde aquí.

En mi viaje a Rusia me encontraba en la finca del señor de G., noble lituano cuyos hijos estaban entonces muy entrenados en esgrima.

Especialmente el mayor, que acababa de volver de la universidad, se hacía el virtuoso y me ofreció un sable un día que yo estaba por la mañana en su habitación. Nos batimos; pero resultó que yo le superaba. Para más desconcierto le sobrevino cansancio. Casi cada golpe que yo daba, acertaba y finalmente, su espada cayó en un rincón.

Medio en broma y medio ofendido dijo que había encontrado a su maestro; pero en este mundo todas las cosas lo encuentran y él me quería conducir al mío. Los hermanos se rieron y gritaron: ¡Fuera! ¡Fuera! ¡A la leñera! y con estas palabras me tomaron de las manos y me llevaron hasta un oso que hacía criar en el patio su padre, el señor de G.



se halla en peor situación que antes cuando daba golpes al azar a diestro y siniestro, mitad en broma mitad en serio, según la inspiración del momento y el ardor bélico.

Ahora sabe que está en inferioridad de condiciones frente a cualquiera que sea más fuerte, ágil y experimentado, y que estará expuesto sin piedad a sus certeros golpes. No ve ante sí otro camino que el de la ejercitación incansable y, por de pronto, su maestro no puede aconsejarle otra cosa. Recupera mediante la técnica parte de la seguridad perdida y se siente cada vez más cerca de su anhelada meta. El maestro, sin embargo, no opina lo mismo, porque toda esa destreza del aprendiz conducirá únicamente a que su corazón sea desplazado por la técnica de la espada.

Se da aquí, de nuevo, una paradoja. La primera enseñanza no puede ser otra, debe comenzar por la técnica; pero no conduce a la meta y el maestro lo sabe perfectamente. ¿Por qué razón aún cuando llegue a un excelente nivel de preparación técnica, experiencia, y sin apenas adversario en millas a la redonda, no consigue convertirse en maestro? ¿Por qué, medido según las normas últimas, fracasa y se ve impedido de progresar?

La razón es que no puede abstenerse todavía de observar cuidadosamente al adversario y su manera de manejar la espada. Reflexiona conscientemente sobre cual será el mejor modo de atacarlo y espera el momento en que baje la defensa. Con ello, recurriendo a todo su arte y ciencia, pierde la "presencia del corazón". Cuanto más confía en su

la ley de la gravedad; una cualidad idónea que se busca sin resultado en la mayoría de los bailarines.

Observe simplemente a P., prosiguió él, cuando representa a Dafne y, perseguida por Apolo, se vuelve hacia él; el alma reposa en el remolino de la cruz; se dobla como si se fuera a partir, como una náyade de la escuela de Bernini. Observe al Joven F. cuando representando a Paris está entre las tres diosas y alarga la manzana a Venus; el alma reposa en el codo (es un espanto verlo).

Esos errores de concepto, añadió interrumpiendo, son irremediables desde que nos hemos alimentado del árbol de los descubrimientos. Pero el paraíso está cerrado y el querubín tras nosotros; tenemos que dar la vuelta al mundo y ver si por detrás está abierto por alguna parte.

Yo me rei. De todos modos, pensaba, el espíritu no se puede equivocar en donde nada es existente. Pero me di cuenta de que tenía algo más que explicar y le pedí que siguiera.

Además, dijo, estas marionetas tienen la ventaja de que son ingraves. Con la gravedad de la materia, propiedad de lo más adversa al baile, no tienen nada que ver, porque la fuerza que las eleva por los aires es mayor que la que las ata a la tierra. ¿Qué nos daría el buen G, si pesara sesenta libras menos o si un peso de esa envergadura le ayudara en uno de sus saltos en cruz o en sus piruetas? Las marionetas sólo necesitan el suelo para acariciarlo como las silifides y sentir nuevamente la inercia de los miembros a través de la paralización momentánea; nosotros, en cambio, lo necesitamos para descansar sobre él y para recuperarnos de la tensión del baile; un momento que evidentemente no es un baile y con el que no se puede hacer nada más que hacerlo desaparecer.

Le dije que, aunque llevara su paradoja tan inteligentemente, jamás me haría creer que en una marioneta mecánica hubiera más gracia que en el funcionamiento del cuerpo humano.

Contrapuso él que al hombre no le era posible igualar al muñeco. Sólo un dios se le podría comparar dentro de este campo y es en ese punto donde entrarían en contacto los límites del mundo anular.

Me sorprendía cada vez más y no sabía como responder a tan peculiares afirmaciones.

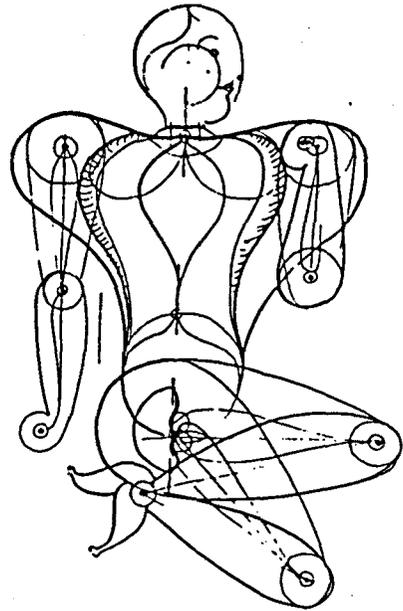
Parecía, dijo él al tiempo que aspiraba tabaco, que yo no hubiera leído con atención el tercer capítulo del libro de Moisés, y con quien no conoce este período de la formación humana, no se puede hablar sobre los siguientes y menos aún sobre el último.

Yo dije que de todas maneras sabía la confusión que crea la conciencia en la gracia natural del hombre. Un joven conocido mío había perdido la inocencia a través de una mera advertencia y jamás había vuelto a encontrar el paraíso de la misma, a pesar de todo tipo de esfuerzos imaginables. Pero ¿qué conclusiones puede sacar usted de todo esto?

El me preguntó que a qué me refería.



162. Oskar Schlemmer: Emblema de la Bauhaus, 1921-1922.



reflexión, en el aprovechamiento consciente de su destreza, en su experiencia de combate y su táctica, tanto más se inhibe la libre movilidad en el obrar del corazón.

¿Cómo avanzar a partir de este punto, convirtiendo el dominio soberano de la técnica en el arte magistral de la espada? ¿Cómo elevar esa destreza a un plano espiritual?

El aprendiz lo logrará únicamente desprendiéndose de toda intención y de su propio yo. Debe alcanzar ese estado en que se desprende de su contrincante y también de sí mismo. Tiene que dejar atrás la etapa en que se halla, aunque corre el peligro de fracasar definitivamente.

Corresponde al que aprende el descubrir por sí mismo ese camino, pero el maestro debe ayudarlo sugiriéndole la modalidad que se adapte mejor a la peculiaridad del aprendiz. En primer lugar le acostumbrará a evitar instintivamente los golpes aunque lleguen de improviso. El aprendiz adquiere así un nuevo sentido o mejor una nueva presencia de todos sus sentidos, que le permiten esquivar como presintiéndolos, los golpes que le amenazan. Una vez que domina ese arte de hurtar el cuerpo ya no necesitará seguir atentamente los movimientos de su enemigo o de varios enemigos a la vez. En el mismo instante en que ve y presiente lo que está por suceder, ya se ha sustraído instintivamente a los efectos de tal acción, sin que mediara el grosor de un pelo entre percibir el peligro y esquivarlo.

Se trata, pues, de la inmediata y fulminante reacción que puede prescindir de toda observación consciente. El aprendiz se independiza así de toda intencionalidad.

Cuando entré sorprendido, el oso se apoyaba en las patas traseras con la espalda descansando en un poste al cual estaba atado, la zarpa izquierda levantada, a punto de pegar, y me miraba a los ojos: esa era su postura de esgrima. Yo no sabía ni soñaba estar en frente de semejante contrincante. ¡Ataque! decía el señor de G., y pruebe si puede enseñarle algo. Cuando me repuse un poco de la sorpresa, caí sobre él con la espada; el oso hizo un movimiento muy corto con la zarpa y paró el golpe. Yo intenté distraerle con fintas. El oso ni se inmutó. Me lancé de nuevo sobre él con una momentánea habilidad seguro de que habría alcanzado el pecho de un hombre; el oso hizo un movimiento muy corto con la zarpa y paró el golpe. Ahora estaba yo en el mismo caso que el joven señor de G. Golpes y fintas alternaban. La seriedad del oso llegó a quitarme la entereza. Me empapaba el sudor: ¡para nada! No sólo el oso paraba cualquier golpe como el mejor esgrimidor del mundo, sino que a las fintas no iba a ninguna (cosa que no hace ningún esgrimidor del mundo): ojo en ojo, como si pudiera leer mi alma en él, estaba allí, de pie, con la zarpa levantada a punto de pegar y, como si mis golpes no fueran en serio, él no se movía.

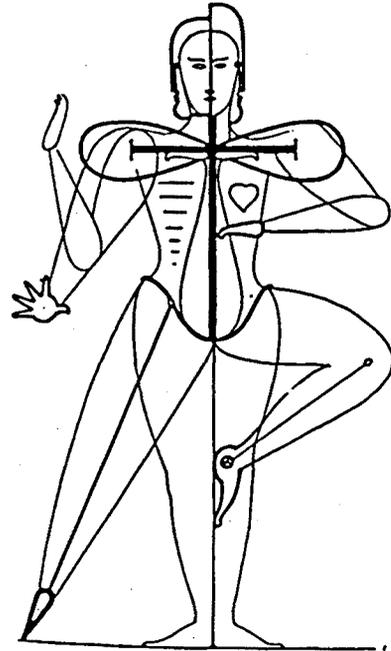
¿Cree usted esta historia?

¡Completamente! grité yo con total aprobación, es tan extraña como probable, y aún más tratándose de usted.

Entonces, mi querido amigo, dijo el señor C., usted ya está ahora en posesión de todo lo que necesita para entenderme.

Vemos que a medida que la reflexión es más débil y oscura en el mundo orgánico, más brillante y predominantemente aparece en él la gracia. Así como la intersección de dos líneas se encuentra de repente en un lado de un punto, después de pasar por el infinito, o como aparece ante nosotros la imagen de un espejo cóncavo después de haberse alejado al infinito, del mismo modo cuando el entendimiento se ha ido al infinito, aparece de nuevo la gracia; así que al mismo tiempo aparece precisamente en aquella constitución humana que no tiene ningún entendimiento o que tiene un entendimiento ilimitado: en la marioneta o en el dios.

Con esto, dije un poco aturdido, ¿tendríamos que comer del árbol de la ciencia para volver al estado de la inocencia? En efecto, contestó, éste es el último capítulo de la historia del mundo.



HEINRICH VON KLEIST
**ÜBER DAS
 MARIONETTEN-
 THEATER**

AUFSÄTZE UND
 ANEKDOTEN

MIT ZEICHNUNGEN VON
 OSKAR SCHLEMMER
 UND EINEM NACHWORT
 VON JOSEF KUNZ
 INSEL VERLAG

Más difícil va a ser impedir que reflexione sobre la mejor forma de atacar al adversario, pero es fundamental evitar que llegue a pensar siquiera que tal adversario existe y mucho menos aún, que es cuestión de vida o muerte.

El novicio comprende esas instrucciones y se propone seriamente abstenerse de observar a su rival y reflexionar sobre su comportamiento. Pero se le hurta entonces el hecho de que concentrándose en sí mismo, no puede sino verse como el combatiente que debe evitar observar a su contrincante. Por más que se empeñe en ese sentido siempre lo vigilará secretamente. Sólo aparentemente se ha desprendido de él; en realidad, le está más vinculado que nunca.

El maestro recurrirá entonces a su más sutil psicología para convencer al discípulo de que con ese desplazamiento de la atención, en el fondo no ha ganado. Tiene que aprender ahora a desprenderse de sí mismo tan decisivamente como de su adversario, volviéndose de la manera más radical posible, no-intencionado. Ello requerirá grandes dosis de paciente e infructuosa ejercitación, como sucedía en el tiro con arco, hasta conseguir eliminar en esa paciente ejercitación el último vestigio de empeño.

Surge entonces espontáneamente una actitud que ofrece sorprendente afinidad con la capacidad instintiva de esquivar alcanzada en la etapa anterior. No hay ahora distancia ninguna entre esquivar y atacar, no hay etapa intermedia. En la misma acción de evitar el golpe el combatiente ya prepara el suyo y antes de que él mismo se

de cuenta, da una mortífera estocada certera e irresistible.

Es como si la espada se manejara a sí misma; lo mismo que en el tiro con arco debe decirse que "ello" apunta y acierta, también ahora "ello" sustituye al yo, utilizando las habilidades que éste adquirió con su consciente esfuerzo. También ahora, "ello" no es más que un nombre de algo que no puede comprenderse ni atraparse y que se muestra únicamente a quién lo haya experimentado.

La consumación del arte de la espada consiste en que el corazón ya no es afectado por ningún pensamiento sobre yo y tu, el adversario y su espada, la propia espada y su manejo, y ni siquiera sobre la vida y la muerte: se hace un vacío absoluto, vacío es la espada y los brazos que la manejan. Hasta la idea misma de vacío ha desaparecido. De ese vacío absoluto nace espontáneamente, milagrosamente, el despliegue de la acción.

En el caso del pintor a la tinta china, la maestría se revela en que la mano, dueña incondicional de la técnica, ejecuta y visualiza la idea que simultáneamente está creando el espíritu, sin mediar entre ambos el grosor de un pelo. La pintura deviene escritura automática; también en este caso la instrucción para el pintor podría ser la siguiente: observa durante diez años el bambú, pon en ello todo tu ser, conviértete en bambú; luego olvídale todo y pinta.

El maestro, pues, una vez adquirida la técnica, ha recuperado la despreocupación natural del principiante. Aquella espontaneidad que había perdido al iniciarse la enseñanza la ha recuperado como elemento indestructible y



básico de su carácter.

El maestro de la espada, a diferencia del principiante, es reservado, sereno, modesto, ajeno a toda presunción. Bajo la influencia del Zen, su destreza se ha espiritualizado. La espada se ha convertido en su alma; ya no la desenvaina con facilidad. Lo hace sólo si es inevitable. Puede suceder que evite el combate con un adversario indigno admitiendo con una sonrisa el oprobio de cobardía, mientras que en otro momento, movido por el respeto a su adversario, insista en una lucha que a éste no ha de traerle sino una muerte honrosa. Éstas son las concepciones de la ética del samurai, el "Bushido". Por encima de la gloria, la victoria o la vida se halla la "espada de la verdad" que el ha experimentado y que lo juzga.

El maestro, como el principiante, no conoce el miedo; pero a diferencia de aquél, se vuelve cada vez más insensible a todo aquello que pueda producirlo. A través de años de meditación ha llegado a vivenciar que la vida y la muerte son en el fondo una misma cosa, pertenecen a un mismo plano del destino. Ignora, pues, la angustia de la vida y el temor a la muerte. Le gusta vivir en el mundo, pero está dispuesto en todo momento a abandonarlo sin que le atormente esa idea. No por casualidad, el samurai ha elegido como símbolo más puro de su filosofía, la delicada flor del cerezo. Al igual que uno de sus pétalos se desprende y serenamente se desliza hacia el suelo, reflejando un ténue rayo de sol matinal, así también el hombre intrépido debe saber desprenderse de la existencia, silencioso e impassible.*

El de Eugen Herrigel es uno de los escasísimos textos que consiguen transmitir al lector alguna idea realmente significativa acerca del zen. No es una coincidencia que el libro no hable nunca directamente del zen ni del budismo, sino que se centre en sus efectos sobre

una experiencia concreta, el aprendizaje del tiro con arco.

Si hubiera que citar otro texto útil en el mismo sentido, sería sin duda el de Shunryu Suzuki, cuyo título, "Zen Mind, Beginner's Mind" (Espíritu zen, espíritu de principiante) revela por sí mismo la tesis del libro. Para Suzuki, el secreto del Zen, como el secreto de cualquier arte, consiste tan sólo en algo tan infinitamente difícil como paradójicamente sencillo: apreciar, mantener, cultivar y conseguir no perder, esa condición virgen, ávida, del principiante.

En cualquier aprendizaje, en cualquier arte, el material de trabajo, aquello que hay que transformar es, sobre todo, el propio sujeto. Es inútil intentar modificar el exterior, ordenar los objetos externos: si nuestro ser (cuerpo y mente) está en orden, todo lo demás lo estará también.

Según Suzuki, los antiguos pintores japoneses se ejercitaban intentando colocar varias manchas en el lienzo en absoluto desorden, lo que resultaba realmente difícil. Lo que se hace suele reflejar siempre algún orden. Análogamente, la única forma de controlar cualquier forma de vida es, precisamente, dejarla actuar a su aire y observarla. No ignorarla, ni tampoco intentar influir sobre ella. El objetivo del Zen será ver la realidad tal como es, observarla y dejarla seguir siendo así; eso es controlar y ordenar en su acepción más amplia. En realidad, nada puede venir del exterior; cuando parece que se reciben impresiones del exterior, lo que sucede es que se hace visible en

Amo los inicios. Los inicios me llena de maravilla. Yo creo que el inicio es lo que garantiza 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 inspiraciones. 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 *ser-expresar*, y uno (no se puede decir “el otro”) equivale a *ser-ser*. 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 todos luz consumida. Este es el centro de nuestros deseos. El deseo de *ser-expresar* es la auténtica 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 está allí donde el deseo *ser-expresar* encuentra lo posible. Es la creación de las presencias. Aquí está también el santuario del arte, el centro de las exigencias expresivas y de los medios de expresión.

En un primer momento, había trazado el esquema para que se leyera de izquierda a derecha; y helo aquí en una escritura especular (para confundir las ideas y evocar una fuente aún más grande que el esquema mismo), para no ponerles delante nada que sea del todo verdaderamente legible; de esta manera, ustedes pueden incluso esforzarse en hallar algo que vaya más allá de esta realización. Una vez más sigo buscando una fuente de inicio. Sé que es parte de mi carácter querer descubrir los inicios.

Y de este aura de belleza, inmediatamente, viene la maravilla. El sentido de la maravilla es tan importante para nosotros porque precede al conocimiento. Precede a la cultura. Cuando los astronautas iban por el espacio y la tierra parecía una bolita de cristal, azul y rosa, comprendí que nada era menos importante que el conocimiento. Acaso la cultura aún era importante pero la instrucción no, de veras. Y sin embargo –y qué raro resulta decirlo– París o Roma, las espléndidas obras del hombre, que vinieron todas de circunstancias contingentes, de algún modo reducen la importancia de la mente, comparadas con el sentido de maravilla que parece haber prevalecido en aquel tiempo. Sin embargo, estoy convencido de que una *tocata-e-fuga* permanece porque ha mantenido las distancias desde lo mensurable. Lo inconmensurable es lo único que ha fascinado a la mente; lo mensurable significa bien poco.

Un arquitecto puede construir una casa y puede construir una ciudad al mismo tiempo sólo si considera a ambas como partes de una esfera maravillosa, expresiva e inspirada. De las primeras impresiones o de la primera percepción de la belleza, y de la maravilla que se deriva de ello, viene la comprensión. La comprensión nace del modo en que hemos sido hechos porque, para existir, debemos recurrir a todas las leyes del universo. Nosotros conservamos dentro de nosotros el recuerdo de las decisiones que nos han hecho esencialmente seres humanos. Es el recuerdo psíquico y es el recuerdo físico, junto con las opciones que hemos llevado a cabo para satisfacer este deseo de ser, que, a su vez se ha dirigido hacia lo que ahora somos. Yo creo que este inicio está presente en la hoja y en el microbio. Toda cosa viviente. La conciencia, en mi opinión, existe en todas las cosas vivientes.

en ese momento. No es posible estudiar simplemente las palabras de otro. El comportamiento del maestro es más importante que sus palabras; por comportamiento no se entiende el conducirse según unas pautas o normas establecidas, sino la forma más directa de expresión de uno mismo, inmediata y sincera.

Al entender cualquier cosa en profundidad, al llegar paciente y desinteresadamente a su esencia, se entenderá todo lo demás. Si, al contrario, se intenta abarcar la multiplicidad de las cosas, el resultado será no entender nada. Cada existencia individual depende de todas las demás; hablando con rigor, no tiene demasiado sentido considerar los diversos seres como existencias separadas. Se trata solamente de diferentes nombres para una sola "vida"; el budismo, a diferencia de las religiones, no pone el énfasis en la filosofía o en el rito, su desarrollo no se basa en la actividad consciente sino más bien en el mundo desconocido del inconsciente. La única práctica específica que prescribe es permanecer alerta, observarse a sí mismo en una calma absoluta con la certeza firme de que todo cuanto puede saberse, toda la verdad a que sea posible acceder sobre cualquier cosa, se halla en nuestra propia e íntima naturaleza; sólo es necesario, por tanto, dejar que quede al descubierto, dejar de agitar la superficie del agua para que recupere la transparencia que permita ver con claridad lo que ocurre en el fondo.

Ese culto a los inicios, al espíritu del principiante y a la energía creativa que genera la actitud

Una vez entendido el proceso de comprensión, de aquí procede la *forma*. La forma no es la conformación visual. La conformación es una cuestión de diseño, mientras que la forma es la comprensión de componentes inseparables. El diseño da ser a lo que la comprensión –la forma– sugiere. También se podría decir que la forma se revela como la naturaleza de algo y que el diseño, en un determinado punto, se esfuerza por recurrir a las leyes de la naturaleza para hacerlas ser, haciendo entrar en acción a la luz. Este recurrir a la materia, que es el *hacer*, el *hacer ser*, esta creación de presencias, es el elemento que introduce lo mensurable en nuestra obra. Hasta que no entra en acción, todo es esencial y coherentemente inconmensurable. Además, cualquier cosa que se deja posee ambas cualidades. Una vez pintado un cuadro, y sólo en ese momento, podemos decir: "No me gusta el rojo", o bien, "Prefiero los lienzos pequeños". Sólo entonces la existencia revela ser lo que el pensamiento "querría ser" o podría darnos. Y el pensamiento, a su vez, revela poseer existencia pero no presencia.

El proyectar exige que se comprenda el *orden*. Cuando tenemos que vérnoslas con los ladrillos o proyectamos con ellos, debemos preguntar al ladrillo qué quiere o qué puede hacer. Y si preguntamos al ladrillo qué quiere, responderá: "Bueno, querría un arco". Y entonces diremos: "Pero los arcos son difíciles de hacer. Son más costosos. Creo que el cemento iría igualmente bien por encima de tu apertura". Pero el ladrillo replica: "Ya sé, ya sé que tienes razón, pero si me preguntas qué prefiero, yo quiero un arco". Y uno dice: "Pero bueno, ¿por qué eres tan terco?". Y el arco dice: "¿Puedo hacer una pequeña observación?" "¿No os dais cuenta de que estáis hablando de un ser, y que un ser de ladrillo es un arco?".

Lo cual nos lleva al urbanismo. Yo creo en escuelas especiales para el desarrollo de las dotes naturales; yo creo que, si un muchacho, no importa de qué edad, muestra disposición para la danza, se le debe mandar, ante todo, a una escuela de danza. A continuación, él buscará ávidamente otros tipos de escuela, pero el centro de su interés debería focalizarse en cualquier cosa que le salga bien de modo natural. Uno no aprende nunca nada que no sea parte de sí mismo, parte de ese "Uno". Cualquier otra cosa que se aprenda, apenas queda pegada o prendida con alfileres, a menos que encuentre en nosotros una substancia real. Yo creo que si uno sigue sus inclinaciones naturales, posiblemente aprenderá hasta las materias más difíciles, simplemente porque habrá tenido la libertad necesaria ofrecida directamente. Y la escuela, más que cualquier otro lugar, debería ser el centro de la libertad. No debería haber juicios ni comparaciones entre una persona y otra. Yo creo que, si tenemos una clase de treinta alumnos en la que reine la libertad, acabaremos teniendo treinta enseñantes. Imaginemos una escuela sin pasillos; en lugar de un tránsito –un pasillo no es más que eso– tenemos una sala orientada hacia un jardín, una sala que, por su importancia, compite con la biblioteca. Dos chimeneas marcan los extremos de la sala y los huecos de las ventanas permiten disponer de lugares en los que uno puede refugiarse en medio de ese lugar de encuentros, que es un aula escolar hecha de ese modo (y liberada de la obligación de asistir a ella). No hallarán nada semejante en un programa normal. Debería ser algo que el arquitecto, en su primera reacción al verse ofrecer la oportunidad de expresar un campo espacial adecuado al estudio, debe recrear a partir de cero. Ignorando el programa que se le ha encargado, debe redescubrir la naturaleza de estancias en las que sea bello aprender.

de maravilla ante el descubrimiento, que vemos en el origen de la práctica de Le Corbusier, constituye también el centro de la reflexión de Louis Kahn sobre su propia forma de sentir la génesis de su arquitectura (T.20).

El título del texto ("I love Beginnings") lo expresa casi todo. Como Suzuki, Kahn se aventura por una serie de afirmaciones sobre la naturaleza del actuar del arquitecto, siempre alrededor de esa misma actitud característica de los comienzos. Esos comienzos, en arquitectura, tienen lugar en caso de Kahn a una edad avanzada. Hasta entonces, sin embargo, su formación y su práctica, se concretan en un dominio absoluto del dibujo. Como Le Corbusier, a quien admira, viajará descubriéndose en los monumentos de la antigüedad; los dibujos de ambos rivalizan en su capacidad de síntesis, de concentración en una determinada "dimensión" del tema. Los dibujos son breves y concisos en sus medios, lacónicos en su expresión; sin embargo, hablan de "arquitectura", no de uno u otro aspecto de la misma (como en el caso de las primeras acuarelas italianas de Jeanneret) sino de una concepción global sobre este arte, tan enraizada en sus valores arcaicos, originales, como en el nuevo instante de su concepción (como sucede en los dibujos de Le Corbusier).

En el arte contemporáneo, a menudo se ha subrayado por parte de la crítica, sus analogías con principios o procedimientos propios de la cultura oriental. Desde el Bauhaus hasta el moderno expresionismo abstracto, el minimalismo o el land-art, siempre es posible establecer asociaciones consistentes entre nuestro arte más abstracto y la cultura tradicional oriental. Pero ese vínculo es extensible también a determinadas modalidades del realismo actual.

Cuando la obra de algunos pintores contemporáneos nos evoca una actitud similar, suele tratarse de un tipo de pintura que podríamos definir como "dibujada", es decir, aquella en que cada obra sólo es posible como resultado de una serie de experiencias de dibujo/visión de las que a lo sumo llega a ser una más o menos exitosa aproximación. La pintura así conseguida reflejará su origen dibujístico también en sus cualidades superficiales de trazos, texturas, valor de líneas y perfiles, definición, frescura etc. Tan sólo la elaborada manipulación del color y la voluntad de incluir todo el proceso en una sola obra perfecta y acabada podrían calificarse de específicamente pictóricas. Veámoslo en un ejemplo: el norteamericano Andrew Wyeth.

Hijo de un conocido ilustrador, Wyeth es, ante todo, dibujante. Existen muestras de su inusual habilidad con el dibujo cuando contaba tan sólo ocho años de edad. En su pintura, desarrollará técnicas como el "drybrush", buscando la diferenciación en finísimos trazos en la aplicación del color. Se logra así un tejido de líneas generadas por cada

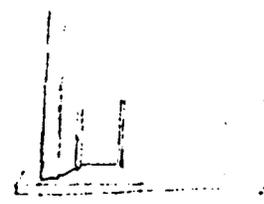
uno de los pelos del pincel que introducen en las manchas de color una textura análoga a la lograda mediante las técnicas de línea y rayado características del dibujo. Sólo de esta manera es posible entrar bien en asuntos como las astillas, el pelo de un niño o lo que sucede en el microuniverso de su gorra de cola de zorro, de una manera rápida, inmediata, parecida al boceto pero incorporando ya elementos de textura y color:

"A drybrush happens. It isn't something you plan to do any more than I can say I'm going to make a fine drawing this afternoon. It may turn out to be a good drawing, more likely it'll turn out to be a terrible thing...

...I work in drybrush when my emotion gets deep enough into a subject. So I paint with a smaller brush, dip it into color, splay out the brush and bristles, squeeze out a good deal of the moisture and color with my fingers so that there is only a small amount of paint left. Then when I stroke the paper with the dried brush, it will make various distinct strokes at once, and I start to develop the forms of whatever object it is until they start to have real body. But if you want to have it come to life underneath, you must have an exciting undertone of wash. Otherwise, if you just work drybrush over a white surface, it will look too much like drybrush. A good drybrush to me is done over a very wet technique of washes. One of the very first drybrush pictures I ever did was entitled "Faraway", which is the one of Jamie, my son, as a small boy. That started out like a straight watercolor but then I got interested in the texture of a coon he was wearing and I kept working and working, shaping and moulding, if you will, with that dried-out brush and drying paint...

...Drybrush is layer upon layer. It is what I would call a definite weaving process. You weave the layers of drybrush over and within the broad washes of watercolor."

Así no es de extrañar que cuando el boceto se hace a lápiz, la punta deba estar afilada hasta la exageración para poder medirse, por ejemplo, con las igualmente finísimas últimas derivaciones de las ramas de los árboles en invierno:



"To me, pencil drawing is very emotional, very quick, very abrupt medium. I will work on a tone of a hill and then perhaps i will come to a branch or leave or whatever and then, all of a sudden, I'm drawn into the thing penetratingly. I will perhaps put in a terrific black and press down on the pencil so strongly that perhaps the lead will break, in order to enfasize my emotional impact with the object. And to me, that's what a pencil or a pen will do. Any medium is an abstract medium, I suppose, but to me pencil is more abstract because it is an outline. It may go into tones at times but to me it is a very precise and a very vibrating medium.

You must not be afraid of it though. Pencil is sort of like fencing or shooting. You make a thrust to your opponent yet you must be ready to recover onto your on-guard position, and when you thrust, you must not think that you will miss the mark. Your opponent may parry, so when you thrust you've got to put your soul and heart into it and then, in a split second, withdraw. This is very much to me like pencil drawing. You've got to dart with a sharp point and hit it. Either you hit it or miss it, but you must have no hesitation. Pencil drawing to me can be likened to having a blade go in and out quickly. When I'm out walking, searching, observing, I'm almost like a sharpshooter when I see something, I put my sights on an object and pull the trigger, so to speak, with my drawing. Sometimes my hand, almost my fingertips begin to shiver and this affects the quality of the lead pencil on the paper. It becomes dark and light, dark and light. The thing begins to move. The drawing begins to pull itself out of the blank peace of paper. You can't concoct that."

El propio Wyeth se define pues como dibujante en el sentido de cazador que se deja arrastrar luego por su presa ("all of a sudden I'm drawn into the thing..."), es decir, se trata de una actitud fundamentalmente pasiva, él se limita a colocar sus miradas sobre algo que parece que pueda ser una pieza a cobrar, luego aprieta el gatillo y lo que pueda suceder después es siempre imprevisible. Su principal ocupación (él no establece en absoluto ninguna división entre su actividad como pintor y su "otra" existencia) es esa actitud de disponibilidad contemplativa, receptiva y

alerta en que la mirada es el instrumento de detección, que le permitirá ser atrapado y absorbido, fagocitado por los objetos que le rodean en esa lucha que él mismo ha comparado con la esgrima o la caza.

Pero ese estado de reposo contemplativo que parece limitarse a transparentar o reflejar el mundo que le rodea no aparece solamente en el pintor sino también en los personajes o en los objetos pintados. Desde luego él preferirá siempre un objeto a un ser humano; cuando se trata de intensidad, de concentración, una persona son demasiadas cosas:

"...actually the subject becomes unimportant to me. I finally get beyond it; for it means many more things to me that just one object. Sometimes when I do a painting with people in it, I have ultimately eliminated them, much to the horror of those who pose for me, because I find really that it's unimportant that they're there. If I can get beyond the subject to the object, then it has a deeper meaning. That's why I said I can limit the subject without much trouble or else suppress it to the point where it's really not terribly important."

El tema serán pues, preferentemente, los objetos, por esas ventajas derivadas de su esencialidad, de su simplicidad. Las personas aparecen a veces en función de su utilidad para servir mejor a esa finalidad de percepción del entorno inmediato, de la "naturaleza". Expresar en un lienzo lo que siente el pintor ante la transformación invernal del paisaje puede ser un empeño imposible, frustrante, hasta que un día, inesperadamente, un acontecimiento trivial, fortuito, ilumina la solución:

"...one case is a very early picture of mine, a portrait of Nicholas sitting in profile. I had been working for months on a landscape here in this corner of the studio



110-V

and I loved the color of the thing - but it wasn't really expressing the way I felt. I wanted something closer to me. Nicholas came in from school and sat sat down in the corner and began to dream about airplanes. And he looked - my God. And I said, "Nicholas, stay where you are." And I hauled the easel over in the corner and I painted Nick in right over the landscape very slowly and gently. He seemed to express more about the hill itself than the landscape. He was in this coat with fur on the collar and with this fey face that he had, he seemed to express the winter landscape mood to me very powerfully."

Si fuera posible levantar sucesivamente las finisimas capas de "tempera" de la pintura, bajo el retrato de Nicholas aparecerian todos esos intentos frustrados de apresar el Invierno, el verdadero objetivo del cuadro. Los objetos, (que él no considera en absoluto inanimados) son preferibles a las figuras por la misma razón por la que el exterior inmediato de la casa en que vive es preferible a los lugares nuevos, a los viajes:

"...I feel limited if I travel. I feel freer in surroundings that I don't have to be conscious of. I'll say that I love the object or I love the hill. But that hill sets me free. I could wander over countless hills. But this one hill becomes thousands of hills to me. In finding this one object I find a world. I think a great painting is a painting that funnels itself in and then funnels out, spreads out. I enter in a very focused way and then I go through it and way beyond it. A painting has to come naturally, freely, organically in a sense, through the back door. And one has to be careful of getting too wrapped up in the meticulousness of the technique, or of getting frozen or constipated."

Su obsesión será capturar esos instantes y preservarlos vivos, con toda su frescura y virtualidad. Para ese fin desarrollará técnicas, improvisará soluciones, todos los recursos están permitidos si con ello se consigue preservar esa cualidad viva, abstracta e indefinible del

objeto observado:

"...let me tell you about the struggles I go through in making a tempera. I may get an idea, or emotion, or what I want. I may be walking from the bathroom down to the kitchen. Or I may be walking over the hill. I may be driving the car too fast. And I'll get this idea, this emotion that I've been thinking about for a long time, perhaps something has sparked it off, it's a feeling that I've always felt about something, and I'll say, "Jesus, this is terrific." And I may hold it back, purposefully, for a while, before I even put it on a piece of paper or on a panel. I think timing is very important in this thing. I may rush into my studio and, on a piece of paper or on a panel sitting on my easel, draw one line, sweep it up and down, rush out. I don't even look at what I've done. And then, the next morning, when I'm fresh, I'll run into my studio or wherever I did it and look at it. Either it will excite me or it will not. Then, if it excites me, I'm in a nervous state. It really drives me nuts. Then I start to form my mind. I may go back and make drawings leaving that one line. Then I go through a stage of a slight boredom, doubts. And I'll go back and look at that line. That line is marvelous...

...perhaps it isn't worth pushing into anything more than that one line. That's the thing in its more pure and emotionally simple form...

...I try to pull a mood from a painting rather than trying to strike or force something into it...

...there's something else that I think is important about a painting other than excitement and drawing the mood out of it, and that is I feel that a picture must be abstractly exciting before you get into the image. That sounds awfully far-fetched. But that's exactly what I feel. I don't like to feel that such and such is going to be a good painting because it looks just like Karl Kuehner, for example. I want to see if it's good even without a likeness of him."

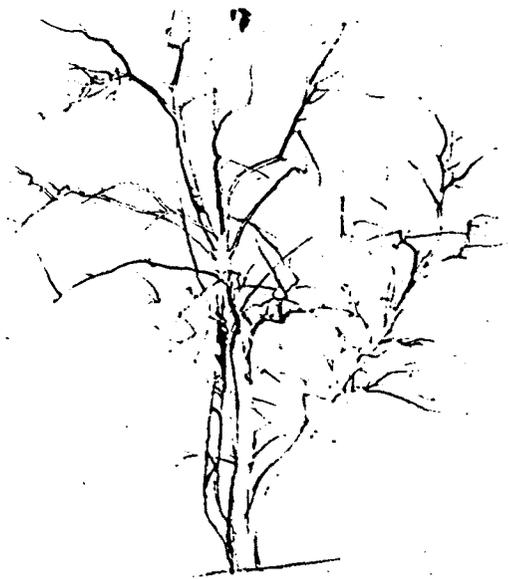
Tan astutos procedimientos de preservación dan sus resultados. La mayoría de las temperas de Wyeth son casi tan potentes y misteriosas como esos primeros esbozos a lápiz o "drybrush". La técnica de descongelación es efectiva y el producto conserva buena parte de su frescura y sabor.

En cada cuadro se acumulan varias de esas

experiencias visuales, de esos "primeros trazos", articulados en un conjunto unitario y acabado que puede ser utilizado por el espectador de diversas maneras. Como en la pintura de paisaje tradicional china, es posible deambular por ella tras un primer registro de su totalidad, perdiéndose al deambular explorando los múltiples detalles que reproducen por doquier diferentes aspectos de una misma palpitación, referida siempre a un instante concreto de un proceso de cambio reflejado en la luz, en la atmósfera, en un determinado color dominante o en la postura de los personajes.

Es posible entrar en un detalle y perder de vista el resto de la composición, siguiendo así un itinerario parecido al proceso de elaboración de la obra, de aguda e intensa concentración visual que no se ha querido reducir a unos pocos trazos sintéticos. No se ha elaborado un resumen sino que se aportan íntegros todos los documentos significativos del proceso visual. Cualquiera de los objetos descritos minuciosamente en los rincones del lienzo dice tanto sobre el universo de Wyeth como el lienzo en su unidad global.

No puede, pues, resultar extraño que, como Mies, prefiera trabajar siempre sobre los mismos temas; que prefiera pintar siempre la misma colina o que aborrezca los viajes, las novedades, los esteticismos de la perfección técnica, la originalidad. La novedad o el descubrimiento son lo que importa, pero para él está claro que sólo pueden encontrarse en el propio sujeto, en la mirada o en lo



113 V

afortunado de la disposición de "recepción" o "escucha" de quien recibe la percepción. La novedad del tema no sería un estímulo sinó que obligaría a desbrozar de nuevo las primeras etapas del proceso de profundización. Se busca la variación infinita dentro de cualquiera de los objetos aparentemente familiares, en realidad dentro de la misma profundidad desconocida del propio interior.