

ENSAYOS / RESEÑAS

ESSAY / REVIEWS

FRENTE A LÍNEAS QUE NO DEJAN NADA ATRÁS

Dr. Robin Evans, Arquitecto

Traducción del inglés por Valeria Guzmán Verri

Publicado por primera vez en *AA Files 6*, en inglés (*Architectural Association*), mayo 1984: 89-96.

Publicado en RevistArquis con permiso de *AA Publications*.

Recibido : Jun-2013 / Aceptado : Setiembre-2013

Presentación

Este texto es un lúcido cuestionamiento de la noción de “interpretación” en la representación arquitectónica, entendida comúnmente como el desvelamiento de un supuesto significado que yace oculto entre los misterios de la obra y el turbio cerebro del arquitecto. El historiador británico Robin Evans (1944-1993) revisa las pseudo metáforas espaciales y temporales que emanan de tal postulado y propone otro tipo de acercamiento a la noción de representación a partir de la opacidad generada por una serie de dibujos titulada *Chamber Works*, que el arquitecto Daniel Libeskind expuso en 1983.

Revistarquis tiene el honor de publicar la primera traducción al español del texto de Evans, impreso por primera vez en la revista *AA Files* hace veintiocho años. Transcurrido este tiempo, el texto de Evans muestra, en toda su lucidez, lo que continúa estando en juego en la representación en arquitectura.

Palabras claves: dibujo, representación, interpretación, Chamber Works, Daniel Libeskind.

Presentation

This text bears important questions on the notion of “interpretation” in representation in architecture, which is commonly understood as the disclosure of a so-called “meaning” that lies hidden somewhere between the mysteries of the work and the murky brain of the architect. British historian Robin Evans (1944-1993) examines the spatial and temporal pseudo-metaphors emanating from such presumptions and offers another approach to representation, one that he bases on a series of drawings by architect Daniel Libeskind entitled Chamber Works, exhibited in 1983. RevistArquis is honored to be publishing here the first Spanish translation of Evans’ text, which first appeared in print in the AA Files twenty-eight years ago. Despite the passage of time, Evans’ text shows in all its lucidity what continues to be at issue in the representation of architecture.

Key words: drawing, representation, interpretation, Chamber Works, Daniel Libeskind.

El sujeto frontal*

El problema con la mayor parte de la crítica y particularmente con ese tipo de crítica interpretativa asociada a la iconología, es que asume que el significado se halla detrás, debajo o dentro de lo sujeto a crítica [*subjects of criticism*]. La tarea del crítico es escarbar, dejar al descubierto, revelar, divulgar, desplegar y mostrar al lector aquello que yace escondido u oculto, llegar al fondo de las cosas, sondear las profundidades, ver más allá de la superficie, tras bambalinas. Detrás y debajo son metáforas, ya que no hay espacio real en torno a los eventos u objetos que se torne visible a través de la crítica. Pero si nos dejamos llevar por el tropo, entonces haríamos bien en preguntar también qué es lo que yace al lado, arriba y en frente de lo sujeto a crítica [*subjects of criticism*]. ¿Qué es lo que impide que estas otras posiciones sean advertidas?

La metáfora espacial organiza las posiciones tanto del crítico como de las cosas que éste considera. Sea lo que sea de lo que esté hablando, el crítico lo enfrenta y, por un truco de antropomorfización, el sujeto lo enfrenta a él. O al menos así es como se imagina a menudo esa relación. La metáfora de mirar sería, ella sola, suficiente para asegurar el posicionamiento del sujeto frente al crítico (y si no miramos los sujetos, nos aproximamos a ellos; una actitud que resulta igualmente frontal). Aun así, es la relación cara a cara entre el crítico y su sujeto la que tiene un mayor efecto, ya que ésta viene acompañada de la idea de que los fenómenos que se nos presentan a través de nuestros sentidos, se nos presentan como frentes, fachadas, cosas que dan significado a lo que tienen enfrente. Así, el crítico puede mirar su sujeto como si éste fuera una especie de proyección cuyo significado está asegurado por el hecho de que se dirige a él. El mundo puede ser todavía un gran teatro, y es entonces nuestro interés averiguar qué sostiene la ilusión o qué da pie a la representación. Los aspectos de la realidad que no puedan pensarse en términos de esta orientación privilegiada se tornan más recalcitrantes para la interpretación, ya que no se proporciona pista alguna sobre dónde debemos posicionarnos o hacia dónde debemos mirar. Como tal, la metáfora espacial nos deja sin dudas; se mete hasta los huesos, bajo la superficie, a través del marco, detrás del escenario, más allá de la fachada.

Muchas veces la metáfora espacial es ya, en sí misma, una metáfora de tiempo, pero en esta instancia, espacio y tiempo son intercambiables. Debajo y detrás fácilmente se traducen en un antes cronológico. El tiempo pasa; miramos hacia atrás. Los sedimentos se acumulan; excavamos. La relación cara a cara, que ya no es posible a través del tiempo, es reemplazada por un acomodo equivalente, en el cual el presente se construye como una proyección del pasado, una realidad accesible que ofrece evidencia de eventos anteriores que sólo pueden reconstruirse a través de ésta. Extendiéndose desde el pasado que eclipsa, el presente deviene una fachada de la historia.

La línea de visión engendrada por las metáforas espaciales del significado oculto, sea ésta única o duplicada, expresada en el espacio o espacializada en el tiempo, pone al crítico a buscar orígenes, esencias, intenciones, motivos, causas, ya que éstas son las cosas que yacen detrás de las apariencias. El crítico entonces busca algún medio que anime o autentique aquello que dé cuenta de lo que él confronta. La tarea del crítico es siempre la de confrontar. La presión de estas metáforas inofensivas, que pesan sobre el lenguaje en tantos puntos, facilitan al crítico el ponerse cara a cara con la realidad, pero también lo dejarán con la certeza de que es su deber no juzgar las cosas al nivel de la fachada.

Es posible formular un reclamo sobre el antropomorfismo encubierto, importado por las metáforas al vocabulario crítico, y sobre la frontalización del sujeto como temas generales, sin embargo, en el caso particular de la crítica arquitectónica o de la crítica de arte, parecería que caben menos reparos al respecto, ya que la presencia de arquitectos y artistas da mayor credibilidad a la relación cara a cara. Esto se debe a que ellos, a menudo, presentan su obra cuidando considerablemente la manera como debe ser mostrada, y como debe ser vista. Siendo esta la situación ¿no estaríamos

* Tanto en inglés como en español las palabras "subject" y "sujeto" pueden significar persona y tema. En inglés es más común que en español el uso de esta palabra en el sentido de "tema" o "asunto". Tal situación se acentúa en este texto, donde el autor se refiere a que por un truco de antropomorfización, el sujeto enfrenta al crítico. Por esta razón se eligió retener el término "sujeto." [N.d.T.]

perfectamente justificados en dar por sentada la relación cara a cara? Después de todo ¿no podríamos fiarnos de la intención del artista o del arquitecto de orientar su obra hacia nosotros? Parecería ser éste el caso, pero los dibujos recientes de Daniel Libeskind bien pueden sugerir lo contrario.

Líneas sin cuerpos

No es que *Chamber Works* **, los veintiocho dibujos expuestos en Octubre de 1983 en la AA fueran otra cosa que frontales en su forma de presentarse. No hubo nada oblicuo o impremeditado aquí. Una serie uniforme de composiciones de líneas abstractas en blanco y negro sobre papel, colgada convencionalmente y con un montaje limpio. A una distancia suficiente, el efecto general es el de una convencional muestra de buenos modales. Sólo cuando el observador se acerca a cualquiera de los dibujos, cuando está lo suficientemente cerca como para que disminuya esa rectificación reguladora del marco rectangular, puede tomar consciencia de la demoníaca energía lineal que los dibujos contienen. Esta energía es difícil de describir, ya que las líneas no son en sí mismas expresión de velocidad, de fuerza, ni de vivacidad. El dibujo de una línea por lo general hace visible algo de la acción que la hizo surgir, lo que nos permite atribuirle cualidades humanas a las simples líneas — febriles, agitadas, delicadas, rápidas, vacilantes —. Porque estos son dibujos arquitectónicos, hechos con instrumentos arquitectónicos, porque las líneas son construidas, no arrojadas, se trata de algo imposible de hacer. Se nos niega una aproximación que nos lleve a través del dibujo, y de vuelta al evento de su ejecución. Negaciones similares ocurren una y otra vez dentro de la serie. Cada intento por pasar a través y más allá de los dibujos resulta en fracaso. Los dibujos se presentan opacos a los ojos de ese modo de indagación crítica.

En la jungla, los tigres realizan las excursiones más elaboradas cuando acechan a su presa, pero cuando tienen un pedazo de carne frente a su jaula se abalanzan sobre ella, aparentemente haciendo caso omiso de las barras de hierro que los separan. El de los tigres es un error de reflejos, no

de inteligencia; igualmente lo hacen, me parece, los comentaristas que se abalanzan sobre el trabajo de Libeskind en un intento por atrapar y devorar su significado; el significado, esto es, aquello que yace oculto en su interior. Junto a la reproducción en folio de *Chamber Works* hay cuatro ensayos cortos, introductorios, de Peter Eisenman, Kurt Forster, John Hedjuk y Aldo Rossi. Mientras admiten barreras a la comprensión habitual, los ensayistas dicen que estos dibujos son jeroglíficos (Rossi) o que son ilustraciones de un proceso de pensamiento (Hedjuk) o que son un tipo de escritura (Eisenman); que son partituras espaciales, traducciones musicales (Forster), pinturas del alma (Hedjuk), anamorfosis (Forster). No es que les falte circunspección. Eisenman es consciente de que su sugerencia de que *Chamber Works* se lea como escritura, “insiste en que [las obras] son significativas de una manera en que no podrían serlo si se tomaran como gráficos.” Hedjuk y Rossi (cuya contribución es, por cierto, muy buena) reconocen lo inexplicable en los dibujos. Aun así, no pueden sino tratar *Chamber Works* como si tuvieran un significado oculto. Las maquinaciones del lenguaje apreciativo los fuerza a fabricar para los dibujos significados virtuales, que presentan en lugar de aquello que, se sabe, no pueden encontrar —en eso son extraordinariamente inventivos—, sin embargo, ¿pueden sostenerse sus afirmaciones de haber descubierto los modos de representación (o aún, el contenido que la representación hace aparente)?

Tomemos el jeroglífico. Durante varios siglos el desciframiento de los jeroglíficos egipcios planteó enormes problemas en Europa pero, al mismo tiempo, mantuvo la promesa de revelar los secretos del saber arcano directamente desde la fuente de la civilización. En el imaginario popular, que recuerda cuando hombres y dinosaurios compartían el planeta, los jeroglíficos no se habían aún descifrado. No hemos permitido fácilmente que los avances de la paleografía pisoteen tan exquisitos misterios, siendo que la búsqueda por lo secreto es mucho más interesante que su eventual rescate. Es en este estado de revelación latente que Rossi emplea la palabra jeroglífico para describir los dibujos de Libeskind. Detrás de las marcas

** Se pueden consultar algunos de los dibujos en: <http://daniel-libeskind.com/projects/chamber-works/drawings> [N.d.T]

indescifrables yace algo encerrado de lo cual seguimos siendo ignorantes, tal vez un imperio perdido de significado que podríamos exhumar si tan solo tuviéramos la llave. Se trata de un pensamiento encantador, casi irresistible, y lo es, no obstante, por una obvia diferencia. Los hombres que tallaron los jeroglíficos sabían qué significaban. En relación con su propio trabajo Daniel Libeskind no declara poseer tal autoridad. Su procedimiento es, por ello, más augurio que escritura: primero forme los signos, sabiendo solamente cómo, nunca qué, y luego pregúntese si significan algo: algunas veces lo hacen, otras no, algunas veces son buenas noticias, otras veces son malas, otras veces nada. Tal procedimiento desplaza el peso del significado desde atrás hacia delante, de antes a después, de lo verificable a lo inverificable; y, como ya se ha recalado, la interpretación en el siglo XX encuentra que estas posiciones son difíciles de identificar; ni hablar de lidiar con ellas.

No cabe duda de que *Chamber Works* sean de alguna manera sistemáticos, pero ciertamente no son un sistema de notación o de representación convencional. Tampoco son escritura, jeroglíficos, partituras, pinturas del alma, o de cualquier otra parte sustancial o inefable. Son más como hojas de té en una taza, el derrame de las entrañas de la paloma eviscerada, distribuciones hechas de tal manera que no pueden ser totalmente comprendidas, ni siquiera por su autor.

Volviendo al tema de la opacidad, puede resultar útil comparar *Chamber Works* con *Micromegas*, una serie expuesta por Libeskind en 1979, similar a *Chamber Works* en técnica y formato. Empleando las ambigüedades de la proyección arquitectónica como su punto de partida, *Micromegas* perturba el espacio homogéneo y continuo de la axonometría y la simetría en una multitud de espacios en conflicto. Es fácil ubicar la serie dentro del contexto del arte moderno, aún en el de la arquitectura moderna; pertenece a esa clase de obras que estudian representaciones fluctuantes del espacio y de la superficie. Las pinturas cubistas sintéticas pertenecen a esta clase, así como también algunas de las composiciones *Proun* de Lissitzky, los dibujos de Josef Albers y los lienzos de Al Held. Todos son moradores de ese fascinante mundo de la ambigüedad visual exaltado por Ernst Gombrich. Los *Micromegas*, por implacable que sea su destrucción del espacio pictórico

unificado, son composiciones magistrales, abstractas pero eminentemente tridimensionales, pertenecientes a una convención establecida de la fragmentación pictórica.

Después de *Micromegas*, los dibujos de Libeskind retroceden desde la abstracción. Por ejemplo, *The Secret Life of Vegetables* (1981) y *Se guarderai le stelle senza razzi*** (*As Is Done through a Little Hole*) (1981) se construyen a partir de fragmentos reconocibles de máquinas, instrumentos, arquitectura, mobiliario, miembros y diagramas. Estas obras, compuestas por elementos figurativos incorporados en el espacio, son relativamente transparentes a la interpretación normal; tal es, de hecho, el sueño del practicante de la iconografía: montones de imágenes recónditas, grandes cantidades de expresión derivada. De no tomarse esto a la ligera, nuestros ensayistas no habrían tenido que quebrarse tanto la cabeza, y habrían podido saquear más fácilmente la de Libeskind: la puerta de la caja fuerte estaba totalmente abierta.

Muy por el contrario, la figura y el espacio están casi ausentes en *Chamber Works*, no del todo, pero casi ausentes. Un nido flotante de notas redondas por aquí, cómicas notas negras en pentagramas rotos por allá; la resolución en pedazos, que son como claves, es ocasional y parcial, no más de lo necesario para sugerir una semejanza, sin permitir nunca al elemento sígnico –ya sea figura de palitos decapitada, cruz, tablero de ajedrez o mascota Mondrian–, liberarse de las líneas de las que está hecho, líneas que rehúsan a sintetizarse en cuerpos, pero que, por cortesía, dejan pistas en tanto fuentes de inspiración. Estas pequeñas pistas, como las galletas con forma de animal en la sopa, son más distractoras que nutritivas. La tendencia en la obra, en todo caso, está lejos de la reconocibilidad [*recognizability*] hacia lo que Libeskind mismo llama “lo remoto”¹. Lo que es en verdad notable es el casi total desprendimiento con cualquier tipo de significación. Tal condición es inmensamente difícil de lograr; la simple abstracción ni se le acerca.

¹ Daniel Libeskind, “Versus the Old Established Language of Architecture,” *Daidalos* 1, no.1 (1981), p. 18.

**Sanza en el texto original de Evans, en la presente traducción se utiliza el italiano senza [N.d.T.]

Pero como lo sugirió Forster, por más apartados que estén los *Chamber Works* de la experiencia común ¿no son de alguna manera representaciones espaciales? La respuesta resulta ser no; al menos no del tipo de espacio que tiene que ser pensado y construido por el dibujante. *Micromegas*, que en última instancia deriva de la empresa Cubista y que luce similar a la obra de Al Held, se puede ubicar fácilmente en la historia del arte moderno; *Chamber Works* no. Es más difícil aquí dar con parecidos de familia. Tienen algo que ver con las composiciones musicales de Kandinsky, tal vez también con los bocetos arquitectónicos de Erich Mendelsohn, que dibujaba mientras escuchaba discos en el fonógrafo y tituló sus bocetos inspirado en las piezas musicales. Tal vez tengan que ver con el trabajo gráfico de Hans Hartung o de Roberto Crippa en la década de los cincuenta, o más recientemente con Joel Fisher o Sol Le Witt, todos, como mucho, parientes lejanos. Otro tipo de opacidad. Nadie de quien hablar. Sin transacciones que registrar. Sin pasado que reconstruir.

Los dibujos de *Micromegas* eran eminentemente espaciales; los de *Chamber Works* permiten solo la interpretación espacial más desarraigada e incierta. Están hechos de líneas que se intersecan, pero que difícilmente se encuentran alguna vez. Cada una de las miríadas es una construcción separada que inicia y finaliza a su propio tiempo, sin unirse con otra de su tipo. El trabajo de una línea, sus funciones, las cosas que hace además de ser una línea, son dividir un territorio del otro, encerrar áreas, unir puntos, marcar recorridos. Eso es lo que hacen en tanto bordes, rastros, contornos, trayectorias, vectores. Las líneas de *Chamber Works* no hacen nada de eso. A pesar de ser perfectamente regulares en su construcción, y de mostrarse como si pertenecieran a la geometría, bien pueden estar entre las líneas menos geométricas jamás dibujadas.

Desde que Descartes demostró la relación entre figuras geométricas y funciones algebraicas, los matemáticos entendieron que la geometría podía prescindir de las líneas, pero aquí hay nítidas líneas euclidianas que prescinden de la geometría o, para calificar la proscripción absoluta, líneas que en ciertas ocasiones depositan más o menos accidentalmente figuras geométricas, de la misma manera en que ocasionalmente engendran signos. Aun a pesar de que no se utilizan en asuntos habituales, a pesar de su individualización, las líneas sí interactúan divagando en sets paralelos,

intersectándose, formando parejas en lazos que a veces se entretrejen en nudos complejos (el único dispositivo deliberadamente ilusionista, ya que la primera banda dibujada aparece arriba, como si hubiera sido puesta de última). Las líneas flotan juntas en formaciones dispersas o se condensan en ajustados racimos fibrosos.

Sin llegar a representar el espacio, cualquiera de los *Chamber Works* puede, con suficiente voluntad por parte del observador, fantasearse en tres dimensiones, puesto que es el observador quien piensa el espacio en estas tres dimensiones, no el dibujante quien proyecta el espacio a partir de ellas. La línea uniforme de la plumilla ayuda a que Libeskind evite construir ilusiones de espacio en el dibujo, pero lo que es curioso y muy impresionante es que, aun dentro de los estrechos confines del medio elegido, una potencia dinámica emana de algún lugar. La línea mecánicamente regulada no es una elección obvia para evocar movimiento.

El grabado, que permite mucha más expresión de la línea que una plumilla Rotring, se demostró incapaz de transferir a la impresión las cualidades vitales de los cartones preparatorios o de las pinturas. Marcantonio, excelente en su oficio, trató de llevar a cabo tal servicio para Rafael, y el mundo de líneas que logró recrear parecía haber estado, de vez en cuando, bañado en toffee. Libeskind encontró una manera de hacer del laborioso recorrido de la plumilla erguida, una caligrafía rígida que no trasfiere a las líneas las cualidades reales del desplazamiento [*movement*] (haciéndolas portadoras de su propio origen) sino que invoca tipos de movimiento [*motion*] desconectados de las acciones realizadas previamente.

La fragmentación ha sido el leitmotiv del trabajo de Libeskind. Las primeras impresiones de *Chamber Works* podrían llevar a pensar que lo continúa siendo. Incluso el subtítulo "Meditaciones Arquitectónicas sobre Temas de Heráclito" ayuda, por implicación, a confirmarlo, ya que Heráclito nos es conocido solo a través de fragmentos. Una colección de extraños epigramas y oraciones provenientes de diversas fuentes, él, Heráclito, tiene que ser reconstituido a partir de pedazos, como un ánfora re-ensamblada por los arqueólogos. La fragmentación supone la posibilidad teórica, y aun práctica, de reconstituir un original que se ha roto, de re-ensamblar la vasija quebrada. En el pasado, Libeskind ha utilizado esta ambivalencia

psicótica de la técnica que registra, ya sea un deleite, al hacer las cosas pedazos, o una tristeza, al inspeccionar la escena hecha añicos. Ahora bien, la fragmentación debe ser figurativa ya que solo las cosas que están constituidas pueden romperse.

La unidad y la fragmentación son los dos modos en contraste más importantes de la composición en la arquitectura y la pintura del siglo veinte. Una clásica pareja dialéctica, casada y en disputa, incapaz de seguir uno sin el otro. Los *Chamber Works* no van hacia la unidad, ni tampoco están sujetos a la fragmentación. Me llevó un tiempo darme cuenta de que no había nada que quebrar, ni espacio virtual, ni contenido, ni subestructura, ni geometría. Las líneas que no hacen cuerpos no pueden quebrarse. El descubrimiento de esta zona fuera de la unidad y de la fragmentación bien puede ser el más grande logro singular de la serie.

De esta manera, parece como si toda comunicación directa entre dibujante y observador, a través del dibujo, hubiera sido sabotada por el primero. A los restos de los signos bien podemos llamarlos cortesía; a los vestigios de las semejanzas con trabajos anteriores, residuos; a las palabras que rodean el proyecto, ajenas. El pasado de estos dibujos, a pesar de hallarse bajo protección de un antiguo sabio, se desvanece ante nuestros ojos. Aun así, hay un mensaje transmitido que llega claramente y que se propaga, no a través de los dibujos en su individualidad, sino a través de su montaje en una serie.

Los veintiocho dibujos se dividen en dos grupos de catorce, un grupo en formato vertical, otro en horizontal. Resulta que fueron expuestos de manera incorrecta. Se colgaron siguiendo una secuencia sencilla, del 1 al 14, pero más bien debieron ser dispuestos en pares: números 1 y 14, 2 y 13, 3 y 12, 4 y 11, 5 y 10, 6 y 9, 7 y 8 en la serie horizontal, y lo mismo para la vertical. Pitágoras, a quien se menciona en la introducción de Libeskind a través de una cita de Heráclito como "el príncipe de los impostores," hace sentir su presencia. El número 28 es la suma de los integrales 1 a 7, una operación pitagórica. Hay 7 pares en cada grupo de dibujos y la secuencia de números de cada par siempre suma 15.

Los dibujos disminuyen en amplitud o ancho de 2:1 (nada puede ser más

reverente a la convención) a 200:1 (nada puede ser menos parecido a lo que reconocemos como dibujos). Los dibujos hechos de líneas terminan convirtiéndose en una línea, provocando la idea de que cada línea puede ser un mundo en sí mismo compuesto también de una multitud de líneas, y así sucesivamente.

En la manera como estaban expuestos había una fuerte sugerencia de un plano que rotaba en una horizontal, luego un eje vertical. La anamorfosis, de la que Forster dio cuenta, es esa aparente rotación en torno a lo oblicuo. Si se hubieran dispuesto de la manera en que Libeskind habría deseado, este efecto se habría anulado; la contracción proporcional en los dibujos sería entonces más fácil de imaginar como una compresión que como una rotación tridimensional.

Lo cual nos lleva a los números. Pienso que éstos son difícilmente algo más que un marco de los dibujos, un principio externo de organización. Rossi, sin embargo, los ve como una indicación hacia un significado integral. Si lo son, es una lástima, ya que al apuntar directamente hacia atrás rompen con la opacidad a la interpretación frontal construida con tan cuidadosa brillantez por Libeskind. Esto es también irónico. La matemática pitagórica no es solo antigua; es anticuada. Es el sujeto de una intensa mistificación que surge de la creencia de que el Número es el principio informativo detrás de la realidad. Ahora bien, como hemos visto, *Chamber Works* logra desconectar al dibujo de su propia historia: una hazaña formidable, ya que el dibujante, no permitiéndose certeza alguna en ningún momento, no se apoya más que en sus propios codos. La separación entre los sistemas de representación y los aspectos de la realidad que normalmente ellos representan (el célebre desacople entre significado y significante en la lingüística) no ha sido aplicado a la arquitectura de esta o de otra manera anteriormente, a pesar de las importantes influencias de la devaluada divisa semiológica en el periodismo arquitectónico. Tampoco es una idea derivada exclusivamente de la lingüística. Mientras Sausurre daba sus charlas seminales en Lausana, en 1913, la pintura moderna iba también en camino a desvincularse de la ilustración. Pero la ruptura más contundente y espectacular entre la realidad y la representación que con ella se vincula, sucedió cerca de un siglo antes, cuando el matemático Carl Friedrich Gauss ideó geometrías rigurosas lógicamente, tan internamente consistentes como la intuitiva variedad

Euclidiana, pero que no aplican en el espacio real. De aquí se desarrolló la idea, común hoy en día, de que las matemáticas no poseen afinidad alguna predeterminada con la naturaleza, sino que son un sistema de correlaciones derivado independientemente. Capaz, tal vez, de ir a veces lado a lado con la naturaleza, pero también capaz de atravesar vastas áreas de lo posible, pero irreal: un nuevo y maravilloso poder. Así que, fuere o no Pitágoras en su tiempo “el príncipe de los impostores,” ciertamente es ese el papel que juega en *Chamber Works*, ya que sus números mágicos, los cuales hacen el mundo —el significado oculto máximo—, están tan lejos como es posible del proyecto de Libeskind.

Arquitectura sin edificios

En un intento por averiguar cómo están constituidos, los dibujos han sido examinados, hasta ahora, sin hacer particular referencia a la arquitectura. Al describir cuán opacos son a la interpretación frontal, y cómo se niegan a hacer manifiesto un significado que yaciera tras ellos, han sido en gran parte caracterizados en términos negativos. Pero entonces, si no podemos mirar detrás de ellos, debemos buscar de frente las cosas que el dibujo puede bien sugerir, a las que nos puede llevar, y que puede provocar; en pocas palabras, aquello que en vez de ser *latente*, es *potente* en ellos. Libeskind mismo mantiene tal postura de observación cuando habla del *Teatro del Mondo*, de Rossi, al sugerir la cuestión de “si el ‘ya no’ de la arquitectura moderna pertenece en realidad a su muy propio ‘no todavía’.”²

Si se adopta esta postura, entonces la crítica, de la forma como la conocemos, tendría solo una función marginal que pronto se agotaría, ésta es, la de mostrar lo inexplicable de la obra. De lo contrario, la interpretación tendría que mutar a otra forma, con una orientación completamente diferente, que revele potencia y no latencia. Se convertiría en una empresa tan incierta como cualquier otro tipo de búsqueda no asegurada por siquiera la posibilidad de la verificación. Mientras tanto, mi intención no es más que la de indicar el espacio vacío fuera del cono de visión interpretativo, señalando su diferencia cualitativa con respecto al espacio interior.

La muy reiterada pregunta “¿qué tienen que ver *Chamber Works* con la

arquitectura?” puede ensombrecer algunos de los atributos de las obras que la respuesta no conlleva. Sin embargo, la pregunta no puede fácilmente ser ignorada. Algunos responderían: nada. Luego estarían aquellos que admitirían en los dibujos una condición limítrofe, considerando inadmisibles cualquier cosa que estuviere más allá del básico quehacer de hacer edificios. Podrían haber otros que siguieran a Eisenman, describiendo las obras como No-Arquitectura, una categoría familiar por oposición directa. Y aún estarían aquellos que las verían a la manera como Werner Oechslin vio *Micromegas*³, como un ejemplo gráfico de atributos que no podrían ser expresados tan bien en la construcción. Imaginación desbordada (Oechslin comparó a Libeskind con Piranesi).

Siempre se utilizan metáforas de lo extremo, y hay buenas razones para ello, pero me gustaría, al alterar la posición de *Chamber Works* en la metáfora, tratar el asunto de forma diferente. Supongamos que la palabra “arquitectura” en vez de tener su centro en algún lugar en una cuadra en Portland, Oregon, lo tenga cerca de estos dibujos. No se trata sólo de un centro de interés, sino de un centro de actividad, un epicentro. Así, cualquier cosa a la que se renuncie en los dibujos (y hay en ellos una fuerte renunciación) estaría excluida de las preocupaciones centrales de la arquitectura. Lo que se desprende de los dibujos se escabullirá de la palabra. Edificio, espacio, imagen, programa; las esencias y los muletillas de la arquitectura en Portland serían centrifugadas al borde exterior del sujeto, incluso más allá. En el centro, una forma de dibujo que hace uso de los instrumentos arquitectónicos —escuadra, movimiento paralelo, plumillas, tabla de dibujo — pero que, aparte de eso, requiere de poco soporte externo. La arquitectura se movería del edificio al dibujo, lo cual sería, en cuanto a la forma de trabajar se refiere, más como mudarse de Chicago a París y menos como descubrir las Antípodas. Se trata, por un lado, de una restauración: dibujar una vez más la fuente de la creación arquitectónica.

² Daniel Libeskind, “Deus ex Machina/Machina ex Deo: Aldo Rossi’s Theatre of the World,” *Oppositions* 21 (1980), p.20.

³ Werner Oechslin, “From Piranesi to Libeskind,” *Daidalos* 1, no.1 (1981), p.15-19.

Por otro lado, se trata de un truncamiento. La arquitectura, que siempre ha involucrado al dibujo antes que al edificio, puede separarse en actividades previas y posteriores: diseño y construcción. El edificio puede descartarse como una consecuencia desafortunada; el dibujo puede contener todas las propiedades, valores, y atributos que valgan la pena; tal vez una mejor manera de decirlo sería que esas propiedades se retraen de vuelta al dibujo.

Y es cierto que, a pesar de que el trabajo imaginativo de la arquitectura desde hace mucho tiempo se lleva a cabo exclusivamente a través del dibujo, se manifiesta casi exclusivamente a través del edificio. La gran particularidad de la arquitectura en tanto arte visual (una particularidad que, sin embargo, comparte con obras orquestales, corales, operáticas, y en menor medida, con las fílmicas) es la considerable distancia entre el proceso de composición y la cosa compuesta. Al truncar la arquitectura y deshacerse del edificio, se alcanza una intimidad entre la forma de diseñar y la cosa diseñada.

El arquitecto puede viajar ligero. Su trabajo no lo implica ya en la tediosa entropía de hacer que algo sea construido, ni tampoco en las dudosas políticas de mejoramiento de las condiciones sociales, ni en la deplorable adulación al cliente, ni en la reconstrucción de su personalidad para calzar en el trabajo. Cuando se le pide a Libeskind que explique su trabajo, hablará sobre arquitectura de forma general. Algunas veces dirá que la arquitectura ya no es posible. Una vez lo fue, pero no ahora. Algunas veces, cuando la dibuja, declarará, sin embargo, que su obra es arquitectura. Se mueve con las herramientas de su oficio, como un refugiado. Hace lo mismo en un lugar diferente, empezando de cero, más como emigrante que como colono. Los *Chamber Works* tienen como prefacio una cita luminosa que reproduzco en su totalidad:

“¿Qué se supone que era la línea en el cielo que viste desde la rendija del vagón del ganado camino a Stutthof?” Le preguntó el entrevistador a Elaine, treinta años después, en su casa en Brooklyn.

“Ya ves, para sobrevivir hay que creer en algo, se necesita una fuente de inspiración, de coraje, algo más grande que uno mismo, algo que

supere la realidad. La línea fue mi fuente de inspiración, mi señal del cielo.

“Muchos años más tarde, después de la liberación, cuando mis hijos estaban creciendo, me di cuenta de que la línea blanca pudo bien haber sido los gases del tubo de escape de un aeroplano que pasaba, pero ¿realmente importa?”⁴

En lo incompleto hay siempre posibilidad. En un evento cortado de sus orígenes existe la promesa.

Hay mucha gente que, ya sea que practican la arquitectura como la conocemos, o que la han abandonado, la consideran, como Libeskind, fundamentalmente corrupta. Sin embargo, se trata solo de opiniones que no hacen diferencia alguna en la manera como suceden las cosas. Con excepción de una. Aquellos que se quedan se consuelan con los sueños de una Época Dorada. La arquitectura contemporánea, dicen, está en estado de degeneración, ha perdido su significado y, a pesar de que no puede recobrarlo totalmente, el aspecto perdido se convierte, para ellos, en sujeto de incesante reminiscencia, un monótono ruido de citas, imágenes, modelos y derivaciones. El gran balbuceo.

Libeskind también piensa que se ha perdido mucho, no obstante, debido a que la pérdida es irreparable, se da cuenta de que es inútil repetir, y que en la reminiscencia solo hay sentimentalismo. En cambio, al dejar de lado los aspectos de la arquitectura rebosantes de significado —ese tan vívido significado de la arquitectura en tanto proceso de construcción social, económico y político— se permite la construcción de líneas en el cielo. Como Elaine en el camión del ganado, Libeskind invoca un principio de transcendencia condicionado, el pasado perdido de la arquitectura, tal vez inclusive reconocido ahora como una ficción posibilitadora.

Entonces sí, si el centro de la arquitectura se desplazara hasta acá, dejaría mucho atrás. Maravilloso. Hay más que decir; no ahora. Pronto alguien podría hasta preguntar si es posible escapar del camión, y cómo.

⁴ La fuente es Yaffa Eliach, *Hasidic Tales of the Holocaust*. New York: Oxford University Press, 1982. (Traducción al español *Cuentos Jasídicos del Holocausto*, Buenos Aires: Editorial Ner, 2009).

Robin Evans (1944-1993)

Fue un arquitecto graduado de la Architectural Association, crítico e historiador de la arquitectura. Publicó ensayos y críticas en revistas tales como *AA Files*, *Casabella* y *Lotus*. *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture, 1750-1840* (Cambridge University Press, 1982) fue su primer libro, al que lo siguen *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries* (MIT Press, 1995) y *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (Architectural Association Publications, 1997) una colección de sus ensayos desde 1970 hasta 1990 que fue traducida al español por la Editorial Pre-Textos en 2007.

ESTA PUBLICACION FORMA PARTE DE:
THIS ARTICLE IS PART OF:

REVISTARQUIS