

- (1) CLAIR, Jean: "El desnudo y la norma". Rev. 3ZU, ETSA Barcelona, N°1, p. 89. Octubre 1993.
- (2) BOZAL, Valeriano: "LOS PRIMEROS DIEZ AÑOS. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo". VISOR, p.174. Madrid. 1991.
- (3) Entrevista a Alvaro Siza, Rev. RUPTURA 2. p.187. Santiago de Compostela. Mayo 1994.
- (4) ZAERA, Alejandro: "Salvando las turbulencias. Entrevista con Alvaro Siza", Rev. EL CROQUIS N° 68/69, p.16. Madrid. IV 1994.
- (5) ROMÁN, Antonio: "My idea of heaven" EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO DE FRANK GEHRY. Rev. KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao. N° X, p. 179, 1994.
- (6) MADERUELO, Javier: "El espacio raptado", p.296, Mondadori. 1990.
- (7) MONEO, Rafael: "Permanencia de lo efímero. La construcción como arte trascendente". Rev. AÇV N°25, Frank Gehry. p.11. Madrid, 1990.
- (8) EISENMAN, Peter: "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin". Rev. ARQUITECTURAS BIS N° 48, p.29. Barcelona. 1984.
- (9) MORALES, José: "La construcción del olvido. Memoria, historia, proyecto". CUADERNOS. ARQUITECTURA Y PATRIMONIO. p. 45-63. Instituto del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla . 1993.
- (10) EISENMAN, Peter: "La futilidad de los objetos. La descomposición y los procesos de diferenciación". Rev. ARQUITECTURA N°246, p.54-55. Madrid. Enero-febrero 1984.
- (11) En este sentido basta comparar esta forma de hacer que se comenta, con la de Mario Botta, que siempre tiene el mismo proyecto y ejecuta la misma obra. O por ejemplo, con la de Rafael Moneo, cuyos proyectos se inspiran en otros, y aunque los hace correctamente, sus obras siempre están cerradas, no producen esa posibilidad de apertura, de fuga, porque se encuentran "perfectamente terminadas", y sus múltiples citas y referencias (cultas y "adecuadamente" colocadas) no llevan el desgaste propio del que sabe romperlas (aunque quizás esto no sea del todo cierto en el Museo de Mérida y en El Kursaal de San Sebastián, y ello se deba a sus dudas entre la arquitectura de la "necesidad" y la de la "contingencia").
De la misma manera hay dos formas extremas de entender el deporte del tenis: Michael Chang (subcampeón de Roland Garros 95) que organiza todo su juego en un proyecto que es "ganar la última bola", y por supuesto el título y el dinero; y Pete Sampras (campeón de Wimbledon 93,94 y 95) que no deja de subirse a la red, presionar, atacar, arriesgarse en bolas y puntos increíbles que ni él mismo sabe muchas veces cómo ha resuelto, ni cómo ha fallado. Sampras no gana siempre, pero su juego sabe al del auténtico jugador-creador, que al final, como sin querer, consigue el punto, el set y el partido (aunque no gane).
- (12) También: Miguel Ángel..., Goya, Turner, ..., Monet, Cezanne, ..., Duchamp, ..., Schwitters, ..., Rothko, Pollock, ..., Klein, Beuys, ..., Oteiza, ..., Koolhaas, Miralles, ..., etc..
- (13) PARDO, José Luis: "Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar". p.22. Col. Delfos, Ed. SERBAL. Barcelona. 1991.

1996. 32
LA CADENA DE CRISTAL

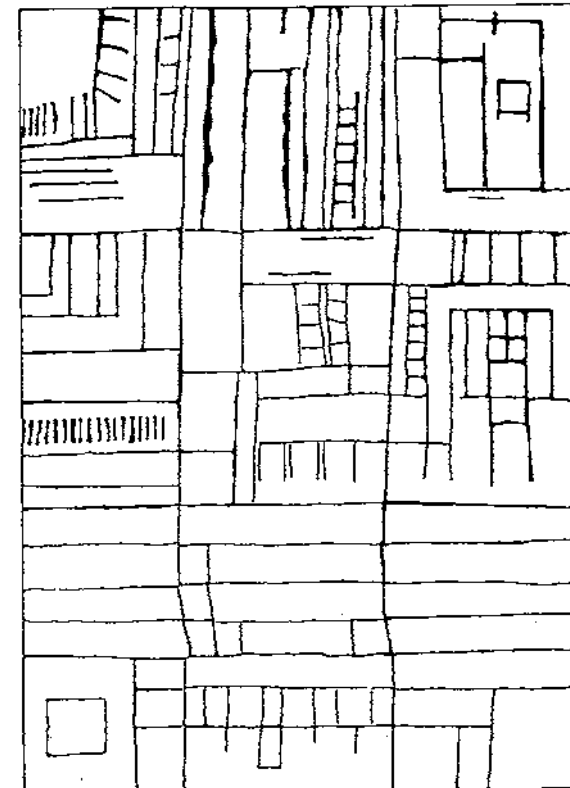
CIRCO

...LES DEMOISELLES D'AVIGNON,..., SANTIAGO, BILBAO...

o por ejemplo:

...,armas,..., herramientas,
telas de exorcismo...

rrrs-JOSÉ MARÍA ROMERO.



"Las obras de arte nacen siempre de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuando más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida. (...) Esta especie de extravío que nos es propio debe instalarse en nuestras vidas."

Rainer Maria Rilke, en una carta a Clara Rilke

«Mir ist so wunderbar»

Antes que otra cosa, este texto es un preguntarse que nace de los comentarios de tres autores sobre su propio proceso de creación. Pero en realidad, es un trozo de enunciado al que le falta mucho por escribir y pensar, antes y después, un texto sin principios ni fines, sin un origen ni un final.

..., LES DEMOISELLES D'AVIGNON-PABLO PICASSO.

Picasso comenta a su amigo André Malraux su visita al Museo del Hombre y le explica su asombro ante él y su posible relación con *Les demoiselles d'Avignon*:

"Las máscaras no eran esculturas como las demás. De ninguna manera. Eran cosas mágicas (...) los negros eran intercesores (...) contra todo; contra los espíritus desconocidos, amenazantes (...). Entonces comprendí: yo también estoy contra todo. ¡Yo también creo que todo es desconocido, es enemigo! Todo: ¡sin detalles! Las mujeres, los niños, las bestias, el tabaco, el jugar...

(...) Todos los fetiches sirven para lo mismo. Eran armas (...), herramientas (...) Completamente solo en aquel museo horrible, con máscaras, muñecas pieles-rojas, maniqués polvorientos. Les demoiselles d'Avignon debieron llegar aquel día, pero de ninguna manera a causa de las formas: porque era mi primera tela de exorcismo, sí! (1).

continuo de proliferación de sentidos, de producción de sentido, sin que haya en ningún punto una razón para decidirse por uno de ellos y desdeñar (aunque sólo fuera provisionalmente) todos los demás" (13).

En el fondo, sus obras, los objetos-acción que hacen estos autores, al no referirse a un antes ni a un después, sólo deben ser entendidas como parte de un acontecer que no se clausura, como parte inseparable de la vida del autor, siempre en el presente, siempre retomadas, en disposición de extenderse, de fugar, hacia delante o hacia detrás, hacia arriba o hacia abajo, pero siempre hacia lo desconocido .

Parafraseando a Nietzsche en su definición de filosofía, el arte de nuestra época ya no es voluntad de verdad, ni siquiera de conocimiento, "es voluntad de creación".

Las obras que aparecen y desaparecen fruto de una *sensibilidad immanente* nunca pretenden la perfección, ni el estilo, ni un logro; pero siempre son armas de guerra, herramientas de apertura, "telas de exorcismo".

rrrs - José María Romero, julio de 1995.

rrrs: Reinoso, Rojas, Romero, Serrano.

Este texto ha sido publicado en el nº 10 de la revista RIZOMA, de la que el autor es su codirector.

Imagen de la primera página: Extracto lineal de *Comienza a hacer frío*, P. Klee, 1937.

desmembra) relaciones inherentes a un objeto concreto y a su estructura, que anteriormente estaban encubiertas por la sensibilidad clásica. (...) El resultado es un objeto de otra clase, un objeto que incluye un futuro inexistente, por oposición a un pasado irrecuperable" (10).

Si tenemos en cuenta que la ciencia y la filosofía actuales son sensibles a lo arbitrario, a lo contingente, al acontecimiento fortuito, y no entienden el mundo como un mecanismo perfecto, para conseguir una interpretación más coherente con la realidad, el arte y la arquitectura no deberían encontrarse muy alejados de esta sensibilidad.

..., ARMAS, ..., HERRAMIENTAS, TELAS DE EXORCISMO, ...

Hay arquitectos y artistas que abren campos de acción, desterritorializan el territorio conocido. Algunos no son conscientes del todo, como Siza, y esas aperturas de nuevos "espacios" que ellos mismos crean en cada obra, les producen tremendas dudas e inseguridades, aunque no llega hasta el caso de paralizarlos, y a trancas y barrancas siguen. Otros, como Picasso, son conscientes de la enorme cantidad de vías desconocidas que están encontrando en una obra, y ven la necesidad de intentar recorrerlas, tarde o temprano. Por ello su trabajo se queda latente, como al acecho de aquella presa que está más cerca, o que se encuentra más lejos que ninguna (para tener que recorrer otros caminos desconocidos), lo importante es esperar al acecho en movimiento. Y otros, como Gehry, se lanzan al vacío excitados y deseosos de poseer una velocidad infinita que les permita instalarse en todas y cada una de las posibilidades que nacen a cada paso que dan. A estos les falta tiempo y espacio para decir "ya está", porque lo que acababan de destrozar lo están reconstruyendo de otra manera, para romperlo de nuevo (11).

Siza, Picasso y Gehry (12), sólo se pueden empezar a entender de verdad instalados en el puro acontecimiento de la creación, como creadores en acción. Por ello sus obras, las que hacen tambalear lo establecido, "no cuentan cosas", "SON" en el momento en que se están creando. Todo intento de buscar raíces y metas -que si las tienen aparecen desgastadas y veladas- olvida lo auténtico de su creación: el proceso artístico limpio sin proyecto, la pura inmanencia.

Decir que sus obras están sin terminar y que todavía carecen de sentido es juzgarlas según el modelo "trascendente" clásico. Y no es que carezcan de ningún sentido sino que "tienen mil sentidos, suponen un oleaje ilimitado y

P. Picasso. Estudio.
Acuarela, junio 1907.



En el mes de junio de 1907 Picasso se pone a trabajar intensamente en una obra que nunca llegará a terminar, según se dice. No se expuso hasta 1916, y su título, "Les demoiselles d'Avignon", no apareció publicado hasta 1920.

Este cuadro sólo era conocido por personas allegadas a Picasso (no se sabe ciertamente si Braque y Matisse, que lo contemplaron, quedaron sorprendidos y/o bromearon sobre él) pero lo que sí es seguro es que nadie que lo vio quedó indiferente.

Cinco mujeres que no se relacionan entre si y un bodegón en primer plano, en una gama cromática que oscila entre el rosa, el ocre y el azul, se encuentran situados en un espacio difícil de identificar, aunque se sepa que es un prostíbulo.

Nada hay en esta pintura que parezca verosímil. Las mujeres son autónomas y pueden percibirse de manera independiente. Cada figura tiene su propio espacio, y éste a su vez no presenta con claridad un delante y un detrás. Sobre todo llama la atención que una de las mujeres está en cuclillas y de espaldas, pero con la cabeza completamente vuelta en una posición imposible; y que tres mujeres (la anterior y otras dos) tienen cabezas que no parecen pertenecer al cuerpo, es como si llevaran máscaras.

Esto es, más o menos, la descripción de la obra "tal y como quedó". Pero existe todo un trabajo anterior basado en gran cantidad de bocetos parciales y completos, a lápiz y pastel, series de dibujos, un óleo, etc..., y una

acuarela sobre papel muy próxima al cuadro en su estado actual (¿inacabado?), que describe un proceso creativo que va de lo compuesto, descriptivo, y detallado, hacia la desarticulación, la amalgama estilística y la dificultad de la unidad plástica.

"La evolución de los diferentes bocetos contribuye a explicar el significado de la imagen precisamente porque va "purificándola" de la narratividad. La inicial preocupación picassiana por las enfermedades venéreas, los motivos personales, biográficos, que seguramente fueron muy importantes y que afectan de manera directa a la génesis del cuadro, pasan a segundo plano a medida que la obra avanza y deja de contar cosas."(2)

¿Qué deja de contar Picasso? ¿Por qué un proceso de creación que se queda en una representación que no cuenta? ¿Qué presenta este cuadro, si no representa? ¿Por qué una gran cantidad de obras de Picasso de la misma época están estilísticamente más definidas que *les demoiselles*, y se han decidido por una orientación concreta de las muchas que coexisten en *les demoiselles*? ¿Por qué además todas guardan una relación profunda, incluso temática, con esta gran obra? ¿Por qué Picasso no se quiso deshacer de su cuadro y lo conservó en su poder aun después de haber realizado un gran esfuerzo y no encontrarse en muy buenas condiciones económicas? ¿Se quedó realmente inacabado este cuadro?

..., SANTIAGO-ALVARO SIZA.

Comentarios de Alvaro Siza referidos a sus proyectos y en concreto al Centro de Arte Contemporáneo Gallego de Santiago de Compostela:

"La arquitectura contemporánea resiste muy poco; su perfección es complementada por su vulnerabilidad. Sobre todo en comparación con las ciudades históricas. Eso tiene algo que ver con la idea de que una obra de arquitectura suele terminar en un estado ideal. Mis estrategias se derivan de mi convicción de que una obra nunca termina. (...) No me interesa la imposición de la perfección o del estilo, sino la construcción de un soporte para la vida urbana en sus transformaciones. No debemos olvidar que la ciudad no está sólo hecha de realidad, sino también de su memoria" (3).

"(...) jamás me he liberado de una cierta inseguridad respecto de cada nuevo proyecto. No de método, pero sí de forma. De manera natural no puedo escapar a un cierto sufrimiento, a una cierta duda. Con el proyecto de Santiago yo sufrí muchísimo porque era verdaderamente difícil. Su situación en una

parte de las vanguardias históricas, aunque pretendieron romper con la continuidad del clasicismo, siguieron utilizando los mismos procedimientos (según Foucault siguen dentro del pensamiento clásico).

Sin embargo, parece que los grandes cambios -se debería decir convulsiones- que han afectado al arte en el último siglo tienen que ver muy poco con esa manera de pensar el proceso a través del cual se creaba desde el s. XV.

Desde la Ilustración, un movimiento subterráneo ha ido minando las sólidas bases del pensar clásico. Toda una "construcción del olvido" de lo clásico ha ido fisurando el rígido armazón construido durante casi cinco siglos (9). Y este olvido sucesivo -que no continuo-, lleva implícito el entendimiento del hecho artístico como un proceso de creación radicalmente distinto del Clasicismo y del Movimiento Moderno. Y ello es lo que de verdad ha afectado a los objetos artísticos, no el que estos sean distintos.

Frente al acto creativo "trascendente" empieza a aparecer -en realidad no dejó de aparecer siempre- un hecho artístico no-trascendente que es "inmanente". La sensibilidad de la "inmanencia" no nace de unos principios ordenados, ni de normas, ni con unos fines que obtener (belleza, función, progreso,...), es por el contrario la que mueve el puro proceso creador sin proyecto. En cierto sentido la sensibilidad *inmanente* produce el proceso negativo de lo clásico.

"Pero también es algo más que una simple negatividad; ya no es posible devolver el objeto (resultado de este proceso creativo) a un canon aceptable ni impulsarlo hacia un futuro imposible: ya no hay ni futuro ni pasado. Por ello, el negativo está incluido en el objeto en forma de positivo inmanente. El objeto y el proceso (de creación) ocupan ahora el mismo tiempo y el mismo espacio. (...) Este proceso no está directamente relacionado con algún pasado ideal -del cual sólo conserva el recuerdo- y cuyo futuro sólo existe en el presente. En un "presente sin futuro", en una inmanencia "inminente", desaparecen el significado y la identidad extrínseca convencional del objeto".

Ello "(...) supone que los orígenes, los fines y el mismo proceso son esquivos y complejos, en vez de estables, simples o puros (clásicos o naturales)". (...) Este hecho y proceso artístico, "no es simplemente la manifestación de lo arbitrario, intuitivo o irracional, ni tampoco la creación de algo simple a partir de algo complejo. Al proponer un proceso que básicamente, es el negativo de la composición clásica, (...) revela (o

Sin embargo, parece que la obra construida de Gehry es la misma arquitectura, o tan distinta, como una maqueta más, pero con una serie de problemas diferentes a encontrar, y a resolver. Es difícil pensar que él no se lo pase bien trabajando, ya sea a escala real, o con maquetas.

¿Cuál es la idea de cielo de Frank Gehry? ¿Qué es lo que quiere explicar Gehry cuando en 1983 después de haber acabado una casa comenta lo anterior? ¿Qué es lo que pretende con unas obras que trata como unas simples maquetas de juguete que se basan en el gesto instintivo, en la ingenuidad, en la rapidez y en la frescura de un boceto, en la intuición de lo que no se llega a acabar? ¿Qué es lo que sucede con todas las referencias (expresionismo abstracto, minimalismo, pop art, algo de bricoleur, técnica de assemblage, etc..) que se le atribuyen, que aparecen rotas, como cuando un niño, divirtiéndose, rompe sus juguetes más queridos? ¿Por qué parece que se lo pasa tan bien cuando trabaja?

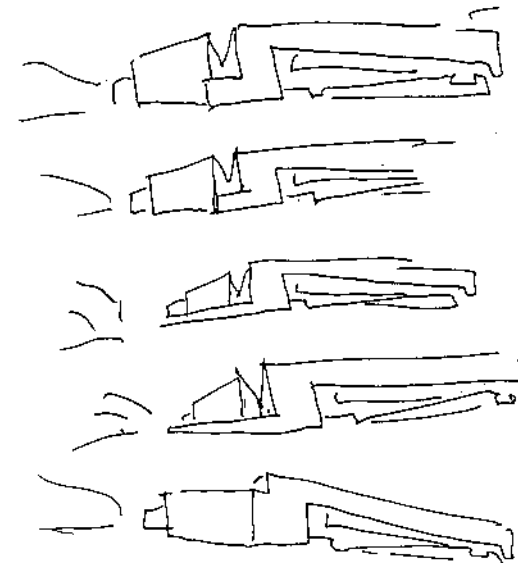
..., TRASCENDENCIA E INMANENCIA.

Desde mediados del s. XV hasta finales del s. XVIII se concibe lo artístico como un hecho que nace dentro de un orden que se orienta hacia un fin. Este orden pretende representar la armonía del mundo y concibe la belleza -el fin- como reflejo, o signo, de esa verdad. En ese periodo de tiempo, el de lo clásico, la estética es "trascendente", porque el acto artístico se realiza mediante un proyecto que se ordena con un principio específico (las normas atemporales de la clasicidad) y con una finalidad concreta que obtener (la belleza). La manera de entender lo artístico, y la visión del mundo son coherentes.

El arte clásico ha sido siempre un paradigma de lo atemporal, de lo significativo, y de lo verdadero. Esta manera de pensar lo artístico no fue modificada por el Movimiento Moderno, ni por las vanguardias históricas. La arquitectura en ese momento se orientaba en la obtención de la función en vez de la belleza; el proceso debía ser racional, esto es, basado en el conocimiento positivo (ordenado) y tenía un fin que era el progreso; y se establecía un nuevo lenguaje con unos mecanismos claros y específicos que cumplimentar (la representación se reducía a la abstracción) (8).

Así, se puede entender que hasta el final del Movimiento Moderno el acto creativo es "trascendente"; se organiza con un proyecto ordenado -una idea-, con unos principios y unos objetivos que cumplir. El Movimiento Moderno y

A. Siza. Croquis para el C.G.A.C.
Santiago de Compostela, 1995.



ciudad como ésta, que te obsesiona tanto, la proximidad del convento de Santo Domingo -está a 10 metros-, es como si fuera el mismo edificio. Este riesgo tan grande, el temor de empeorar el sitio. El cual estaba hasta ahora evidentemente inacabado, aunque pudo haber estado acabado siglos atrás. Entonces esta responsabilidad, la falta de experiencia anterior sobre museos, todos los aspectos especiales de luz y de ambiente... sufrí mucho, y mientras tanto me decía: yo no soy capaz de hacerlo ¿verdad?

En todos los proyectos más o menos pasa un periodo donde siempre me pregunto si puedo o no ser capaz de realizarlo. Al final los voy haciendo, unas veces peor, otras veces mejor, pero esa inseguridad yo creo que pasa siempre por mi cabeza" (4).

El Centro de Arte de Santiago de Compostela se sitúa de una manera relativamente discreta. El edificio se une en la zona de acceso con la entrada del Convento de Santo Domingo de Bonaval, en su gesto quizás más arriesgado, y se abre hacia el jardín trasero. Por otra parte se alinea con los vulgares edificios de viviendas de enfrente de la calle. De esta estrategia surge un vacío triangular que atraviesa toda la altura del edificio que produce un espacio nacido del azar, y desde luego misterioso. Cuando se observa rodeando y recorriendo el Centro es fácil sentir que el edificio ya pertenece al lugar, pero también es cierto que no se puede dejar de pensar que podría haber sido de cualquier otra manera, o estilo, o forma,

o altura, o extensión,..., y sin embargo, el sonido que parece emitir este edificio es el hipnotizador de la flauta.

Para la inauguración del Centro se organizó en él una exposición de toda la obra de Siza, con fotos (incluso familiares, y de niño con cofia) que iba acompañada de sus últimos proyectos explicados con unas maquetas de madera teñida de amarillo que eran impresionantes por su perfección. Pero estas maquetas, tan "relamidas" en su acabado, daban la sensación de que habían matado la frescura habitual de los trabajos de Siza, de que algo raro pasaba.

Sólamamente un proyecto teórico de un museo para el Guernica y una Escultura de Picasso en Madrid (en el que colaboró el catalán Carlos Muro) que se exponía con apuntes y dos o tres pequeñísimas maquetas de cartulina, era de los pocos que hacían sentir el auténtico trabajo de Siza, su auténtica arquitectura.

¿Cuál es la vulnerabilidad de la que habla Siza? ¿Por qué piensa que una obra no se suele terminar nunca y se encuentra lleno de inseguridad cuando está realizando un proyecto? ¿Por qué NO confía en que su proceso de trabajo (de creación) le conduzca a un final seguro y cierto, y no le interesan ni la perfección ni el estilo? ¿Por qué en su obra las referencias al entorno, a la historia, a otros arquitectos (Aalto, Wright, Loos, Oud,...), aparecen como veladas, desgastadas, imposibles de ser reutilizadas otra vez de la misma manera? ¿Por qué explican tan mal la arquitectura de Siza las maquetas "relamidas"? ¿Qué es lo que le hace decir que sufre tanto cuando trabaja?

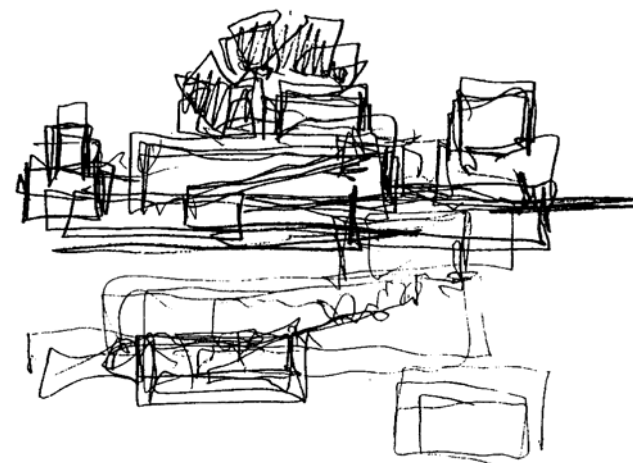
..., BILBAO-FRANK GEHRY.

Comentarios de Frank Gehry sobre el emplazamiento del Museo Guggenheim de Bilbao, y sobre una casa que él había terminado hacía poco, en 1983:

"El estar en la curva de un río en uso, intersecado por un gran puente y que conecta el tejido urbano de una ciudad considerablemente densa a la orilla del río con un lugar para el arte moderno, es mi idea del cielo" (5).

"La casa está acabada aunque yo continúe fantaseando en cambiarla, quiero cambiar gradualmente su interior y volver a organizarlo, como si fuera una caja miesiana, después, derribar el exterior, o acabarlo en términos convencionales, pintándolo de rosa y enyesándolo... El significado de todo esto es que yo construyo intencionadamente edificios acabados que tienen el carácter y la urgencia de un brochazo, que es un acto concluyente pero abierto-cerrado en sus asociaciones al mismo tiempo". (6).

F. Gehry. Croquis para el Museo Guggenheim de Bilbao, 1994.



El Museo Guggenheim de Bilbao se extiende por el lugar como algo que pretende asimilar y atrapar todo lo que le apetece que hay próximo que pueda devorar. Algunos volúmenes del edificio, más o menos, nacen como referencias de los edificios que están cerca, y un extremo se alarga, se extiende, por debajo del puente, y emerge al otro lado rodeándolo, casi violentamente, para hacerlo suyo. El sonido que emite este edificio es el de la trompeta de jazz.

Edificios próximos, puente y otros accidentes son partes inseparables del museo.

Pero este proyecto de museo, ahora en construcción, no es posible entenderlo sin todos y cada uno de los momentos necesitados para llevarlo a cabo. Se puede decir que el resultado es un movimiento más de los muchos que se han hecho, e incluso, se harán.

Entre los que han tenido la suerte de asistir a alguna de las exposiciones de la obra de Gehry, en la que se exhiben todas las maquetas y dibujos de sus proyectos, es corriente oír que en ellas se suele dar una buena medida de su trabajo, hacerse una idea clara del mismo, hecho que es raro en las exposiciones de arquitectura, como se ha comentado antes de la de Siza. Lo curioso es que estos comentarios finalizan diciendo que existe una clara división entre proceso creador y resultado, y se recalca que el resultado (la obra construida) no añade "nada relevante" a la arquitectura de Gehry (7).