



DEARQ - Revista de Arquitectura /
Journal of Architecture

ISSN: 2011-3188

dearq@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Sarmiento Ocampo, Jaime
La investigación como proceso creativo en la arquitectura
DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 19, diciembre, 2016, pp.
143-153
Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341651104010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La investigación como proceso creativo en la arquitectura

Research as a creative process in architecture

A pesquisa como processo criativo na arquitetura

Recibido: 5 de febrero de 2016. Aprobado: 3 de octubre de 2016. Modificado: 17 de octubre de 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.18389/dearq19.2016.11>

Artículo de reflexión

Jaime Sarmiento Ocampo

✉ jsarmien@unal.edu.co

PhD. Arquitecto. Profesor asociado, Escuela de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín

Resumen

Este artículo aborda las dicotomías presentes durante el proceso de investigación en arquitectura, que se van resolviendo en un devenir dialéctico. Uno de los conflictos es el de la dependencia inicial y la superación posterior con respecto al pasado. Otro es el de concretar el objeto de estudio mediante la identificación de pequeños eventos. La apariencia y el trasfondo, la materia y las ideas, son territorios contrapuestos, dos niveles de aproximación al tema de estudio por los que el investigador deberá ir desplazándose. Para evidenciarlo, el texto se apoya en algunas analogías provenientes de otros territorios creativos como pueden ser el de la pintura, la literatura o el cine.

Palabras clave: dialéctica, memoria, olvido, apariencia, ideas, creación.

Abstract

This article addresses the dichotomies that arise during research in architecture that are gradually resolved through a dialectic process. One of the conflicts is the initial dependency, which is then subsequently overcome, on the past. Another is the ability to define the object of study by identifying small events. Appearance and background as well as the subject and the ideas are opposite areas; they are two levels of approaching the subject being studied that the researcher should move between. In order to demonstrate this, the text is supported by several analogies coming from other creative areas such as painting, literature, or cinema.

Key words: dialectic, memory, neglect, appearance, ideas, creation.

Resumo

Este artigo aborda as dicotomias presentes durante o processo de pesquisa em arquitetura que vão sendo resolvidos num devir dialético. Um dos conflitos é o da dependência inicial e a superação posterior a respeito do passado. Outro é o de concretar o objeto de estudo mediante a identificação de pequenos eventos. A aparência e o contexto, a matéria e as ideias são territórios contrapostos, dois níveis de aproximação ao tema de estudo pelos quais o pesquisador deverá ir movendo-se. Para evidenciá-lo, o texto se apoia em algumas analogias provenientes de outros territórios criativos como podem ser o da pintura, o da literatura ou o do cinema.

Palavras-chave: dialética, memória, esquecimento, aparência, ideias, criação.

El proceso dialéctico entre el pasado y el presente

La investigación lleva implícita una serie de componentes antagónicos que, durante el proceso, se van nutriendo y entrelazando. Una de estas paradojas está latente en el título de este escrito. Dependiendo de donde se mire, afirmar que la investigación es una labor creativa puede resultar una redundancia o, posiblemente, una contradicción. Toda investigación debería ser creativa, puesto que a partir de ella se descubre algo nuevo; pero también es cierto que toda investigación tiene sus raíces en acontecimientos anteriores y, por tal, *se debe* al pasado. Dicho de otra manera, la investigación es un proceso que se apoya en el pasado y se proyecta hacia el futuro.

La pintura del *Angelus novus*, de Paul Klee, a la cual se refiere Walter Benjamin en el *Angel de la historia*, ilustra ese traslado irremediable entre pasado y futuro. El ángel, con sus alas extendidas, impulsado por el viento del progreso, se dirige hacia adelante; pero su mirada lo delata, pues sus ojos se giran hacia atrás para tener presente el lugar de donde viene.

Este transcurso en el tiempo no es del todo pacífico; se presenta como conflicto: la investigación tiene que afianzarse en la historia, en la cual encuentra un aliado, un compañero de viaje; pero luego, en algún momento del trayecto, la abandona, se desprende de ella para caminar en solitario. Es entonces cuando descubre su propio rumbo. El investigador no solo depende en un principio del pasado, sino que también tiene luego que librarse de él. Tiene que traicionarlo.

Escribía Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra* que el verdadero maestro es aquel que abandona a sus discípulos y los incita a descubrir su propio camino:

!Ahora yo me voy solo, discípulos míos! ¡También vosotros os vais ahora solos! Así quiero yo. En verdad, este es mi consejo: ¡Alejaos de mí y guardaos de Zaratustra! Y aún mejor: ¡avergonzaos de él! Tal vez os ha engañado. [...] Se recompensa mal a un maestro si se permanece siempre discípulo. ¿Y por qué no vais a deshojar vosotros mi corona? [...] Ahora os ordeno que me perdáis y que os encontréis a vosotros; y solo cuando todos hayáis renegado de mí, volveré entre vosotros.¹

Formulada esta enseñanza en sentido inverso, se desprende que el verdadero discípulo es aquel que se aleja, contradice y

supera a su maestro. La investigación tiene mucho de este aspecto discipular. El investigador es como un buen alumno que, en un principio, atiende y sigue atentamente las instrucciones de su maestro —en este caso el pasado—, pero luego debe abandonarlo, incluso refutarlo, y solo entonces será un verdadero discípulo. Esto escribe George Steiner en relación con el Zaratustra de Nietzsche:

El verdadero discípulo solo puede ser el que “quiere aprender a seguirse así mismo”. La virtud principal del Maestro (die schenkende Tugend) consiste en otorgar un don que tiene que ser desdeñado. Los discípulos no habrán de limitarse a abandonar a Zaratustra: tendrán que calumniarlo y negarlo hasta llegar al asesinato.²

Un ejemplo de este proceso de dependencia y posterior liberación con el pasado es el que pudo haber tenido Peter Eisenman al observar la obra de Giuseppe Terragni. En principio, Eisenman estudia la arquitectura de Terragni, especialmente la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio, en Como —en el análisis que hace descompone estas obras a partir de dibujarlas nuevamente para poderlas entender—;³ pero luego, en su propia producción, no busca parecerse a ellas, sino que toma distancia con respecto a esos referentes. Esto dice Eisenman al respecto de su aproximación a la obra de Terragni: “Creo que yo también he hecho lo mismo (refiriéndose a la mirada de Terragni sobre Palladio), construyendo un puente de enlace con Terragni, incorporándolo y luego haciéndolo saltar para liberarme de él, pero todo esto ha comportado un largo período de tiempo”.⁴

Y añade en la misma entrevista: “tienes que poseer la historia y tienes también que conocerla para contrastarla. Esto para mí no es memoria o nostalgia, es un modo de vivir el presente”.⁵ Otro aspecto contradictorio que se da en la investigación es que en ella están presentes tanto la razón como la intuición. En algunos tramos del proceso, la investigación se rige por el método, la recopilación de datos, las hipótesis y las demostraciones, en definitiva, por el rigor; en otros, en cambio, se guía a tientas por la sospecha, se aventura a ciegas por caminos inciertos mediante tanteos y titubeos, es decir, por la intuición. En la investigación se da un desarrollo dialéctico en el que las oposiciones se enfrentan y se resuelven, en un constante fluir natural, como la vida y la muerte mismas.

1 Nietzsche, “De la virtud que hace regalos”, s. p.

2 Steiner, *Lecciones de los maestros*, 114.

3 Véase Eisenman, *Giuseppe Terragni*.

4 Visentin, “Peter Eisenman entrevistado por”.

5 *Ibid.*

El objeto de estudio: entre el todo y el fragmento

El proceso de investigación en arquitectura podría asimilarse a la imagen de un reloj de arena, en el que el saber se expande luego de pasar por un delgado cuello. Es comúnmente aceptado que existen dos métodos para llegar al aprendizaje: el que va de lo general a lo particular, el método deductivo, y el que va de lo particular a lo general, el inductivo. Conviene precisar, sobre todo, el orificio angosto por el que se filtra la investigación, es decir, la selección y delimitación del tema de estudio.⁶

Por citar un ejemplo, y aunque pueda parecer utópico, el cuento “El Aleph”, de Jorge Luis Borges, nos sirve para imaginar el procedimiento por el cual, mirando por un pequeño agujero, se puede apreciar el universo entero: “El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa era infinitas cosas, porque yo claramente las veía desde todos los puntos del universo”.⁷

Es posible que, a partir del análisis de pequeños fragmentos, de asuntos claramente delimitados y precisos, podamos llegar a lograr unos bastos descubrimientos. En contra de las investigaciones generales con títulos rimbombantes, está la postura de enfocar modestos —incluso desapercibidos— datos que puedan lanzarnos a esferas más complejas del conocimiento. El sistema aquí expuesto es el mismo que propone Walter Benjamin para el materialismo histórico, en el que los pequeños eventos pueden revelarnos grandes acontecimientos:

La primera etapa de este camino (el de la reconstrucción tangible de la historia) estará en asumir el principio del montaje de la historia. Erigir, en suma, las grandes construcciones sobre la base de minúsculos elementos recortados nítida y precisamente. Llegar a descubrir, en el análisis del pequeño momento particular, el cristal del acontecer total. Romper, en suma, con el vulgar naturalismo histórico.⁸

Como ejemplo, al analizar una obra moderna como el *Pabellón Alemán*, que Mies van der Rohe construyó en Barcelona, se pueden llegar a vislumbrar incluso los principios de la

arquitectura clásica. Uno de los aspectos que el Pabellón refiere del clasicismo es el sentido de implantación de los edificios. En un principio, los organizadores de la Feria le asignaron a Mies un solar, que él mismo rechazó. En su lugar, decidió ubicar el edificio al final de la explanada central, tras una hilera de columnas y por delante de una escalinata que conducía hacia el Pueblo Español.⁹ La columnata le haría las veces de filtro a su propia edificación, incluso nos recuerda el peristilo en los templos griegos, que rodea y custodia el espacio en que se guardaba la deidad. Una vez traspasada la columnata, el edificio se plantea como un recorrido que conecta con la escalinata posterior. Es de anotar que, en los planos dibujados por Mies, este siempre dibujaba la escalinata como parte integral del proyecto. El Pabellón era pensado como sitio de paso.¹⁰

Otro de los aspectos clásicos que implementa Mies consiste en disponer sus edificios sobre pedestales. Es bien probable que este influjo le llegase a Mies a través de Schinkel. “Sus edificios —decía Mies sobre Schinkel en una entrevista— constituían un excelente ejemplo de clasicismo; el mejor que conozco y, sin duda, me fui interesando por él. Lo estudié con detenimiento y caí bajo su influencia”.¹¹ Mies era muy consciente de que el empleo de las plataformas era un atributo eminentemente clásico. En la misma entrevista, consultada su opinión sobre el empleo de pedestales por parte de Schinkel, Mies respondió: “Creo que es una buena manera de hacerlo, a pesar de ser una manera clásica de hacerlo”.¹²

Al respecto, conviene releer algunos apartados del texto *La idea del espacio en la arquitectura griega*, de R. D. Martienssen, en el que se refiere que una de las condiciones básicas de la arquitectura griega era la de disponer los edificios sobre plataformas, en una superficie horizontal:

La primera condición de cualquier sistema de organización formal destinado a abarcar las actividades de la vida organizada o colectiva, es un plano horizontal o una serie de planos horizontales relacionados. El equipo sensorial del hombre exige, por su naturaleza, esa estabilidad visual que solo las superficies planas son capaces de ofrecer; y aun en la definición menos compleja

6 Podría parecer una obviedad, pero en el origen del proceso investigativo conviene escoger temas de los que ya tengamos información previa, y que nos causen curiosidad y gusto.

7 Borges, *Narraciones*, 186 y 187.

8 Benjamin, *Libro de los pasajes*.

9 Con respecto a la gran importancia que Mies solía otorgar a la implantación de sus edificaciones, véase Gastón Guirao, *Mies: el proyecto*.

10 Al respecto del recorrido en el Pabellón, véase Norberg-Schultz, *Mies Van der Rohe*, 160-163. Aquí un extracto: “O también (el visitante) podía salir simplemente al sendero del jardín y subir por una escalera hacia el Pueblo Español. No importaba cómo visitase el Pabellón; aunque dejara a un lado el espacio central, estaba obligado a describir una ruta tortuosa. Así pues, el movimiento era un factor capital para el concepto de forma y espacio en el Pabellón de Barcelona”.

11 Van der Rohe, *Conversaciones*, 29.

12 *Ibid.*, 30.

de la superficie utilizable [...] el generador del sistema es una superficie plana que por medios estructurales deliberados niega la irregularidad de las condiciones topográficas existentes.¹³

Esta breve mirada al Pabellón nos puede dar un indicio de cómo una obra de arquitectura es como la punta visible de un iceberg; oculto a nuestros ojos está el pensamiento que la genera y la sustenta —es su verdadero soporte—, el cual nos es preciso descubrir.

Analizar una obra desde afuera (la crítica) o desde adentro (la recomposición)

Analizar una obra de arquitectura implica, en cierto sentido, proyectarla de nuevo. Así lo sugiere Rafael Moneo, al referirse a la labor de Manfredo Tafuri, en el libro de la *Ricerca del Rinascimento*, donde el crítico, a partir de los dibujos originales del siglo XVI, reconstruye el proyecto y elabora una nueva historia para el palacio de Carlos V, en Granada: “Tafuri se entusiasma siguiendo en los dibujos el rastro de lo que fue el proceso mental seguido por el arquitecto [...] El papel del crítico es ahora el de escudriñar la arquitectura con los ojos del arquitecto [...] La labor del crítico ahora es ‘inventar’ la trama (verosímil)”.¹⁴

La tarea de quien estudia una obra es también la de asumir el papel de su creador. El analista, al adentrarse en los entresijos propios del proyecto, al ir repasando los dibujos, sintiendo las dudas y las decisiones que va arrojando el proceso, podrá ir desvelando sus verdades esenciales. Este método de entender una obra a partir de su recreación está implícito en otro fantástico cuento de Borges, el de Pierre Menard, autor del Quijote, donde Menard *crea* unos párrafos que coinciden con algunas estrofas del *Quijote* de Cervantes:

[Menard] No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes.¹⁵

Para emprender tal hazaña, Menard había ideado varios métodos, entre los que cabe señalar el de intentar pensar como lo haría Cervantes; pero pronto lo descartó por considerarlo un procedimiento impropio: “Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Menard”.¹⁶

La simple apariencia de los dos textos diría que el Quijote de Menard era el mismo que el de Cervantes, que se trataba de un plagio o de una mera transcripción; pero el texto escrito por el francés del siglo XX resultaba, *en esencia*, distinto al del español del siglo XVII, así las letras y la gramática fuesen coincidentes:

Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.¹⁷

En este caso, lo que se aprecia a simple vista de los dos textos resulta engañoso, pues las composiciones gramaticales, la disposición de las palabras, los signos de puntuación, es decir, todo lo que aflora en la superficie, es idéntico; mas se hace preciso indagar en el fondo de ambos escritos —hacer visible el bulbo sumergido del iceberg—, para finalmente percatarnos de que se trata de piezas distintas, y por tanto el Quijote de Menard es tan original como el de Cervantes.

Lo contrario de la ambiciosa creación de Menard es la reproducción, la copia. El Pabellón Alemán de Mies en Barcelona fue inaugurado en la feria exposición de 1929; un año después fue totalmente desmantelado. Años más tarde, en 1985, algunos arquitectos catalanes y el ayuntamiento de Barcelona emprendieron la reconstrucción del Pabellón sobre el mismo solar. En esta circunstancia, las piedras, el vidrio y el metal de la réplica coinciden en disposición y tamaños con el Pabellón original de Mies. La aparente coincidencia de los dos edificios también resulta engañosa, pues en sus respectivos trasfondos, en sus razones de ser, resultan ser muy distintos. Las formas y materiales coinciden, mas son antagónicas las ideas y aspiraciones que originaron ambos edificios. La copia se construye como un hecho conmemorativo —acaso nostálgico— que pretende preservar una imagen; mientras que el original surgió como una especie de manifiesto revolucionario, seguramente a sabiendas de su transitoriedad.

En el extremo opuesto a la labor creativa de Menard, encontramos reflejado otro cuento de Borges, el de “Funes el memorioso”, quien, debido a un accidente, pierde su movilidad; pero a cambio adquiere una prodigiosa memoria:

Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las

13 Martienssen, *La idea del espacio*, 17.

14 Moneo, “La ‘Ricerca’ como legado”, 7.

15 Borges, *Narraciones*, 86.

16 *Ibid.*, 88 y 89.

17 *Ibid.*, 93.

memorias más antiguas y más triviales [...] Ahora su percepción y su memoria eran infalibles [...] Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín.¹⁸

La inmovilidad le pareció a Funes un precio insignificante a cambio de su infinita conciencia: "Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso".¹⁹

Para Funes rememorar una de sus vivencias le resultaba de tal intensidad que reconstruir el recuerdo le llevaba igual tiempo —incluidas las sensaciones— que el de la experiencia vivida. Recordar un día entero le tomaba otro día entero. Entre los acontecimientos vividos por Funes y sus respectivos recuerdos no había diferencia ni mediación alguna, todo le era inmediato. Los eventos le resultaban hechos aislados, que no guardaban relación unos con otros: "No solo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)".²⁰

En el proceso mental de Funes no había prioridades ni discernimiento alguno, todo le resultaba llano, con la misma importancia. Este grado de inmediatez y dependencia con el pasado le impedía tener una visión global de los acontecimientos vividos. Esta extraordinaria capacidad memorística de Funes, que *a priori* podría considerarse una inmensa ventaja, para Borges resultaba un gran impedimento: "Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer".²¹

Esta narración de Borges posiblemente nos haga pensar que, en el proceso de investigación y aprendizaje, tan importante es rescatar y dar valor a aquellas cuestiones que pueden resultar significativas —que generalmente se encuentran escondidas bajo el manto de la apariencia— como dejar de lado algunas que se exhiben en lo más inmediato de la superficie —las cuales se muestran atractivas y, por lo tanto, distraen la visión y nublan el entendimiento—.

La apariencia y el trasfondo

Entre la condición humana y la arquitectura se puede establecer un cierto paralelismo: el aspecto de una persona es a la forma de un edificio como el espíritu de esta persona es al carácter que emana el edificio. En ambos factores se da un aspecto físico y otro inaprensible. El tangible, que se detecta en la superficie, es evidente y se aprecia casi al instante; mientras que el inasible requiere más tiempo y esfuerzo para ser aprendido, puesto que se encuentra diluido y arraigado en las profundidades del ser. En un principio, la fisonomía de una persona o de un edificio nos puede arrojar ciertos datos sobre ellos; pero, después, mediante el trato y la convivencia durante cierto tiempo, nuestras apreciaciones iniciales muy posiblemente varíen.

Un procedimiento que nos puede ilustrar este concepto de fondo y apariencia es el que se emplea para obtener imágenes radiográficas con rayos X. Los rayos X —denominados así en su descubrimiento, porque eran misteriosos e invisibles— son capaces de atravesar los cuerpos opacos y revelar lo que hay en su interior. Los rayos revelan información fundamental que no se aprecia en una simple inspección externa.

Aquí conviene mencionar un par de imágenes que fueron publicadas en 1926, en el último número de la revista alemana *G: Zeitschrift für Elementaren Gestaltung*.²² En el lado izquierdo se ve la silueta de la cabeza de una mujer; en el derecho se aprecia la radiografía de esta misma cabeza obtenida a través de los rayos X. La presentación simultánea de ambas imágenes sugiere justamente una doble mirada: una que se refiere al perímetro, al contorno claramente delimitado, y la otra a una masa difusa, casi etérea, no reconocible desde fuera, pero que revela el esqueleto que sirve de soporte a la piel.

El paralelismo parece claro. La presentación de ambas imágenes nos sugiere los conceptos de forma y estructura, entendida la forma como aquello que podemos identificar a simple vista y la estructura como aquello recóndito, oculto a nuestros ojos, que sirve de sostén a lo de afuera. Sin la estructura, la forma se desvanece.²³ Si bien es cierto que la imagen radiográfica nos muestra unos contornos difusos, sabemos que las

18 *Ibid.*, 116 y 119.

19 *Ibid.*, 119.

20 *Ibid.*, 119.

21 *Ibid.*, 120.

22 El nombre de la revista *G: Zeitschrift für Elementaren Gestaltung* se traduce como *material para una creación elemental*, el pie de foto "*Zwe verschiedene Perspektiven/ Dasselbe objekt*", como *dos perspectivas distintas/un mismo objeto*. En el artículo se explicaban dos teorías de la representación de la naturaleza: la fisonomía y la penetración visual a través los rayos X.

23 Es preciso aclarar que el concepto de forma aquí empleado es el que corresponde a los tiempos modernos, es decir, el que se asocia a la apariencia de las cosas; esto es diferente de lo que entendían por forma los antiguos griegos, para quienes el aspecto de las cosas y las ideas que propiciaban dicho aspecto eran uno solo.

manchas más claras corresponden a un sólido esqueleto. La estructura, en este caso, se refiere a algo físico; pero también, y debido a su apariencia etérea, podría ser entendida como soporte ideológico.

El concepto de estructura se nos presenta aquí de dos maneras diferentes: una, que resulta más directa y evidente, sería considerar la estructura un sistema para aguantar pesos; es decir, un andamiaje físico. La otra, que requiere más elaboración, consiste en asumir la estructura como fundamento ideológico. En tal caso, los conceptos, las ideas, son las que realmente aguantan y dan sentido a la forma. Por esto, la arquitectura realmente se erige sobre el mundo de las ideas, y no sobre la materia. Esta última no es más que el medio de expresión de la primera.

Conviene, en este punto, hacer diferencia entre lo que, para algunos, se entiende por arquitectura, y lo que se entiende por construcción. Según Le Corbusier, la construcción tiene que ver con que los edificios sean cómodos y se aguanten (sobre lo material), pero la arquitectura se basa en una cuestión más inaprensible: la emoción.

Se admite para la pintura y para la música; pero se rebaja a la arquitectura a sus causas utilitarias: tocadores, baños, radiadores, hormigón armado, bóvedas o arcos ojivales, etc. Etc. Esto es construcción, esto no es arquitectura. Existe la arquitectura cuando hay una emoción poética.²⁴

A mi entender, existen básicamente dos niveles de aproximación al objeto de estudio, dos tipos de miradas. Una es superficial, que se detiene en el aspecto exterior, en la materialidad de las cosas. La otra es una mirada profunda que trasciende la apariencia y devela el sustrato ideológico, el pensamiento. La destreza del investigador consistirá, precisamente, en saberse mover entre estos dos enfoques: otear en el horizonte y sondear en las profundidades.

Mirar y transformar

Explicaba Víctor Shklovski que hay dos actitudes posibles para enfrentarse al arte. Existe la postura pasiva del que mira las cosas, se informa y las guarda para sí. La otra actitud es la del "vampiro", que succiona ávidamente la esencia del otro para sobrevivir y, yendo más allá, para producir. Esta última es, por ejemplo, la actitud de Picasso cuando observaba *Las meninas*, de Velázquez, para realizar sus propias versiones,²⁵

o la de Le Corbusier, cuando dibujaba insistentemente el Partenón de la acrópolis de Atenas, para recrearlo años más tarde en Ronchamp.

En este último ejemplo se da el caso contrario: las formas de ambos templos aparentan ser diferentes, mas la sustancia, el ánimo de ambas arquitecturas, resulta idéntica. Las disposiciones formales del Partenón y la capilla, aparentemente, no guardan relación alguna: mientras que el Partenón es un prisma simétrico, geométrico, racional; la Capilla presenta formas orgánicas, guiadas al parecer por la intuición. Sin embargo, los conceptos que generaron ambos edificios fueron los mismos. Para mencionar unos cuantos, en ambos casos es fundamental la relación entre la arquitectura y el lugar. Le Corbusier era muy consciente de la estrecha relación entre las edificaciones de la acrópolis y su entorno, basta comprobarlo en los numerosos dibujos, fotografías y acuarelas que realizó en Atenas, durante su viaje a Oriente. En todos ellos es evidente el interés de cotejar las edificaciones en relación con el paisaje, al telón de fondo que representaban el mar y las montañas.

Esta relación entre el Partenón y su entorno también está recalcada en los escritos de Le Corbusier. En *Hacia una arquitectura* escribe: "El Partenón. Se han erigido sobre la Acrópolis templos que corresponden a un solo pensamiento, y que han reunido en torno de ellos el paisaje desolado, sometiéndolo a la composición. Por lo tanto, en todos los confines del horizonte, el pensamiento es único".²⁶

Esta intención explícita de localizar el edificio en relación con el lugar, estableciendo entre ambos un diálogo y, por lo tanto, una mutua afectación, es lo que Le Corbusier denominó *L'espace indecible*:

*Action de l'oeuvre (architecture, statue ou peinture) sur l'alentour: des ondes, des cris ou clameurs (le Parthénon sur l'Acropole d'Athènes), des traits jaillissant comme par un rayonnement, comme actionnés par un explosif; le site proche ou lointain en est secoué, affecté, dominé ou caressé. Réaction du milieu: le murs de la pièce, ses dimensions, la place avec les poids divers de ses façades, les étendues ou les pentes du paysage et jusqu'aux horizons nus de la plaine ou ceux crispés des montagnes, toute l'ambiance vient peser sur ce lieu où est une oeuvre d'art, signe d'une volonté d'homme, lui impose ses profondeurs ou ses saillies, ses densités dures ou floues, ses violences ou ses douceurs.*²⁷

²⁴ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 175.

²⁵ Picasso trabajó en la serie de *Las meninas* entre agosto y diciembre de 1957. Durante este tiempo realizó 58 cuadros sobre este tema.

²⁶ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 166.

²⁷ Le Corbusier, "L'espace indecible", 9.

Con esta misma denominación de *espacio indecible*, Le Corbusier se refirió al diálogo que entablan la capilla y el lugar. Las concavidades y convexidades de la iglesia acogen y orientan los ecos del paisaje circundante, a la vez que emiten su propia voz sobre el lugar. Desde el primer croquis para la capilla, Le Corbusier dibujó un par de concavidades dirigidas hacia el sur y el este, donde contaba con las visuales más bastas, mientras que se cerraba por el norte y el oeste, donde las vistas eran más restringidas.

Otro aspecto común entre la capilla y el Partenón es el sentido de aproximación a los edificios. Los griegos otorgaban especial importancia a la manera en que los templos se iban mostrando gradualmente a los ojos de los peregrinos.²⁸ Es sabido que los antiguos preferían los recorridos largos, sinuosos, incluso aprovechaban los accidentes topográficos o colocaban otros edificios por delante del templo principal, para cubrirlo parcialmente, y de esta manera acrecentar la ansiedad y el deseo de llegar al sitio emblemático.

Le Corbusier reproduce esta misma idea en Ronchamp y dispone una serie de “obstáculos”, la *Maison* de Peregrinos y un montículo de tierra removida que hace ubicar en el eje del camino, para cubrir parcialmente la capilla y así generar un clima de expectación en el visitante. En ambas situaciones, los edificios periféricos también sirven de custodios y de guardianes a los templos.

Le Corbusier rememora en Ronchamp una serie de conceptos aprendidos cuarenta años atrás, en su formativo viaje a Oriente, a los pies de la acrópolis de Atenas. Sus particulares respuestas no se quedan en absoluto en la reelaboración de las formas, sino en la interpretación de los conceptos. La capilla lleva en sus entrañas el mismo germen que hizo surgir la acrópolis de Atenas, aunque su vestimenta responda a otra época y a otro lugar.


El momento creativo: la memoria y el olvido

Lo que está alrededor de una obra, como los datos que arroja el autor, el entorno social, lo que han dicho de ella los historiadores o los críticos, no es tan importante como la obra misma. La obra, como “El aleph” de Borges, es el crisol que lo contiene todo, todos los posibles reflejos y relaciones. Es el lugar de confluencia, el manantial que nos conducirá por diferentes causas y derivaciones.

Cuando se analiza una obra de arquitectura, se hace preciso, en algún momento de la investigación, olvidar todo lo que se ha dicho de ella, renunciar a los posibles recuerdos que se tengan de ella, mirarla directamente como si acabara de nacer, e interrogarla, hacerla decir todo lo que sabe. (A partir de un comentario de Giorgio Vasari, se ha creído ver en la *Gioconda* de Leonardo una sonrisa, difícil ya de remover del rostro para descubrirla por primera vez y sorprenderse de ella)

Algo similar a ese olvido voluntario en el análisis de las obras ocurre cuando se proyecta en arquitectura. Le Corbusier decía que, en su proceso creativo, al momento del encargo del trabajo, tenía muchas referencias posibles que luego procuraba no pensar; las ideas bullían, dormitaban en su mente y después afloraban con total espontaneidad. Algo muy similar sostenía Álvaro Siza durante una de sus conferencias: “hay que observarlo todo, copiarlo todo, para luego, al momento del proyecto, olvidarlo todo”.

La capacidad de observación y olvido que le faltaba a Funes, le permitió a Menard crear su propio Quijote. Es lo que les ocurrió a los ojos inquietos de los pintores cubistas, que desfiguraban los objetos que estaban pintando, para inventar otras formas.

Así, pues, hemos intentado mostrar en este escrito cómo el proceso de investigación creativo en arquitectura comprende una serie de oposiciones que se contraponen y se nutren mutuamente: el investigador, desde un tiempo presente, se apoya en principio en el pasado; pero luego tiende a refutarlo. En cuanto a la definición del tema de estudio, los fragmentos claramente definidos, en lugar del todo difuso, pueden llevarnos a instancias más ricas y complejas en el conocimiento. En relación con el sentido de profundidad en lo estudiado, en lugar de una visión superficial que se quede meramente en los aspectos físicos, conviene adquirir una mirada analítica que nos permita desvelar las ideas que subyacen en el interior de las formas. Para el mejor entendimiento de una obra de arquitectura, en lugar de la mirada externa y distante del crítico, es conveniente que tengamos la actitud de quien se acerca para recrear la obra como si fuese propia; con lo aprendido en el análisis, la siguiente tarea no debería ser simplemente la de la contemplación expectante, sino más bien la de la predisposición a transformar lo estudiado. Por último, en el proceso creativo hace falta desprenderse de la memoria inmediata y disponerse a un olvido involuntario desde el cual pueden surgir nuevas formas. 

²⁸ Véase Martienssen, *La idea del espacio*.

Bibliografía

1. Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
2. Borges, Jorge Luis. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 1988.
3. Eisenman, Peter. *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*. New York: The Monacelli Press, 2003.
4. Gastón Guirao, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.
5. Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.
6. Le Corbusier. "L'espace indicible". *L'Architecture d'Aujourd'hui* n.º hors-serie (abril de 1946): 9-17.
7. Martienssen, Rex D. *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.
8. Moneo, Rafael. "La 'Ricerca' como legado". *Circo*, n.º 48 (1997): 7.
9. Nietzsche, Friedrich. "De la virtud que hace regalos". En. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1996.
10. Norberg-Schultz, Christian. *Mies Van der Rohe*. Madrid: Hermann Blume, 1986.
11. Rohe, Mies. *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
12. Steiner, George. *Lecciones de los maestros*. Madrid: Siruela, 2004..
13. Visentin, Chiara. "Peter Eisenman entrevistado por...". *Laarquitectura. La Revista Actual de Arquitectura, Urbanismo y Artes*, 24 de marzo de 2012. <http://laarquitectura.blogspot.com.co/2012/03/peter-eisenman-entrevistado-por-chiara.html>