

DIBUJO · APRENDIZAJE · ARQUITECTURA MODERNA

Luis Bravo Farré

Barcelona. Mayo de 1988.

CHAPITRE I

L'Unique Trait de Pinceau

- I L'Unique Trait de Pinceau
- II L'accomplissement de la règle
- III La Transformation
- IV Vénérer la réceptivité
- V Pinceau et encre
- VI Les mouvements du poignet
- VII Yin Yun
- VIII Le Paysage
- IX La méthode des rides
- X Délimitations
- XI Procédés
- XII Forêts et arbres
- XIII Océan et vagues
- XIV Les quatre saisons
- XV Loin de la poussière
- XVI Se dépouiller de la vulgarité
- XVII En union avec la calligraphie
- XVIII Assumer ses qualités

Dans la plus haute Antiquité², il n'y avait pas de règles³; la Suprême Simplicité⁴ ne s'était pas encore divisée.

Dès que la Suprême Simplicité se divise, la règle s'établit⁵.

Sur quoi se fonde la règle? La règle se fonde sur l'Unique Trait de Pinceau⁶.

L'Unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes; sa fonction est manifeste pour l'esprit, et cachée en l'homme, mais le vulgaire l'ignore.

C'est par soi-même que l'on doit établir la règle de l'Unique Trait de Pinceau⁷.

Le fondement de la règle de l'Unique Trait de Pinceau réside dans l'absence de règles qui engendre la Règle; et la Règle ainsi obtenue embrasse la multiplicité des règles⁸.

La peinture émane de l'intellect⁹: qu'il s'agisse de la beauté des monts, fleuves, personnages et choses, ou qu'il s'agisse de l'essence et du caractère des oiseaux, des bêtes, des herbes et des arbres, ou qu'il s'agisse des mesures et proportions des viviers, des pavillons, des édifices et des esplanades, on n'en pourra pénétrer les raisons ni épuiser les aspects variés, si en fin de compte on ne possède cette mesure immense de l'Unique Trait de Pinceau¹⁰.

Si loin que vous alliez, si haut que vous montiez, il vous faut commencer par un simple pas¹¹. Aussi, l'Unique Trait de Pinceau embrasse-t-il tout, jusqu'au lointain le plus inaccessible¹² et sur dix mille millions de coups de pinceau, il n'en est pas un dont le commencement et l'achèvement ne résident finalement dans cet Unique Trait de Pinceau¹³ dont le contrôle n'appartient qu'à l'homme.

Par le moyen de l'Unique Trait de Pinceau, l'homme peut restituer en miniature une entité plus grande sans rien en perdre¹⁴: du moment que l'esprit s'en forme d'abord une vision claire, le pinceau ira jusqu'à la racine des choses¹⁵.

Si l'on ne peint d'un poignet libre¹⁶, des fautes de peinture s'ensuivront; et ces fautes à leur tour feront perdre au poignet son aisance inspirée. Les virages du pinceau doivent être enlevés d'un mouvement, et l'onctuosité doit naître des mouvements circulaires, tout en ménageant une marge pour l'espace. Les finales du pinceau doivent être tranchées, et les attaques incisives. Il faut être également habile aux formes circulaires ou angulaires, droites et courbes, ascendantes et descendantes; le pinceau va à gauche, à droite, en relief, en creux, brusque et résolu, il s'interrompt abruptement, il s'allonge en oblique, tantôt comme l'eau, il dévale vers les profondeurs, tantôt il jaillit en hauteur comme la flamme, et tout cela avec naturel et sans forcer le moins du monde¹⁷.

Que l'esprit soit présent partout, et la règle informera tout; que la raison pénètre partout, et les aspects les plus variés pourront être exprimés. S'abandonnant au gré de la main, d'un geste, on saisira l'apparence formelle aussi bien que l'élan intérieur des monts et des fleuves, des personnages et des objets inanimés, des oiseaux et des bêtes, des herbes et des arbres, des viviers et des pavillons, des bâtiments et des esplanades, on les peindra d'après nature ou l'on en sondera la signification, on en exprimera le caractère ou l'on en reproduira l'atmosphère, on les révélera dans leur totalité ou on les suggérera elliptiquement¹⁸.

Quand bien même l'homme n'en saisirait pas l'accomplissement, pareille peinture répondra aux exigences de l'esprit.

Car la Suprême Simplicité s'est dissociée, aussi la Règle de l'Unique Trait de Pinceau s'est établie. Cette Règle de l'Unique Trait de Pinceau une fois établie, l'infinité des créatures s'est manifestée. C'est pourquoi il a été dit: « Ma voie est celle de l'Unité qui embrasse l'Universel¹⁹ ».

Pinceau et encre

Parmi les Anciens, certains « ont le pinceau et ont l'encre »; d'autres ont le pinceau, mais n'ont pas l'encre; et d'autres encore ont l'encre mais pas le pinceau¹. Ceci provient, non pas de ce que l'aspect des paysages est par lui-même limité, mais bien de l'inégale répartition des dons chez les peintres.

L'encre, en imprégnant le pinceau, doit le doter d'aisance; le pinceau, en utilisant l'encre, doit la douer d'esprit. L'aisance de l'encre est une question de formation technique²; l'esprit du pinceau est une question de vie. « Avoir l'encre mais pas le pinceau » veut dire que l'on est investi de l'aisance que donne la formation technique, mais que l'on est incapable de donner libre cours à l'esprit de la vie. « Avoir le pinceau mais pas l'encre » veut dire que l'on est réceptif à l'esprit de la vie, mais sans cependant pouvoir introduire les métamorphoses que donne l'aisance de la formation technique.

L'essentiel de la vie réside dans la réalité concrète des monts et des fleuves et de l'infinité des créatures, saisie sous ses aspects variés : à l'envers, à l'endroit, de biais, de profil, concentrée, dispersée, proche, lointaine, intérieure, extérieure, vide, pleine, interrompue, prolongée, en gradation successive, dépouillée, florissante, flottante, évanescence.

Aussi, si les monts, les fleuves et l'infinité des créatures peuvent révéler leur âme à l'homme, c'est parce que l'homme détient le pouvoir de formation et de vie, sinon comment serait-il possible de tirer ainsi du pinceau et de l'encre une réalité qui ait chair et os, expansion et unisson, substance et fonction, forme et dynamisme, inclinaison et aplomb, ramassement et bondissement, latence secrète et jaillissement, élévation³ altière, surgissement abrupt, hauteur aiguë, escarpement fantastique et surplomb vertigineux, exprimant dans chaque détail la totalité de son âme et la plénitude de son esprit⁴.

" ...Perhaps it isn't worth pushing into anything more than one line". Tal vez no vale realmente la pena, dibujar más de una línea para cada tema. Ese "Unico Trazo", algo que Wyeth ve como la misma esencia del dibujo en una intuición fruto de su experiencia personal, constituye el tema único del tratado de pintura escrito por Shitao en China en el siglo XVIII.

Una ojeada superficial al índice de materias parece mostrar un mosaico de temas de distinta naturaleza, una mezcla que a cualquier occidental parecerá no-homogénea, pero que en cualquier caso es normal cuando se trata de una obra oriental; por otra parte, en Ruskin estamos ya habituados a ver relacionadas cuestiones de la más diversa naturaleza, complementándose en el empeño de apurar las posibilidades del lenguaje en su voluntad de comunicación.

En el tratado de Shitao, conceptos como el de "transformación" o "receptividad", que están en la médula misma del taoísmo, se alternan con cuestiones tan aparentemente instrumentales como "pincel y tinta" o "movimientos de la muñeca". Eso sucede también en los demás tratados chinos de la época, como el "Manual del Jardín de la Semilla de Mostaza". En las obras occidentales, las cuestiones más filosóficas o de fondo aparecen a menudo segregadas en forma de introducción o conclusión; la peculiaridad del libro de Shitao estriba en que, aún cuando se trata de la obra de un pintor escrita para su utilización práctica por los pintores, bajo epígrafes como "Pincel y Tinta" o "Los Movimientos de la Muñeca", no aparece el tipo de texto que cabría esperar (T.2).

• L'Unique Trait de Pinceau (一畫) :

Ce concept qui est une création de Shitao, présente une importance toute particulière, car il cristallise l'originalité de sa pensée et constitue la clef de voûte de tout son système.

Dans l'introduction nous avons déjà signalé que la pensée philosophique bien que toujours sous-jacente à tous les propos des traités picturaux, n'en formait pourtant jamais l'objet spécifique et exclusif. La première originalité de Shitao est au contraire d'avoir délibérément situé tout son essai au seul niveau philosophique, en éliminant toute référence au contexte concret de l'Histoire de l'Art, des œuvres, des personnes et des recettes techniques. Sa seconde originalité est d'avoir présenté cette pensée philosophique non pas sous la forme — tellement en vogue depuis l'époque Ming — d'un recueil d'aphorismes discontinus, mais de l'avoir organisée en un *système synthétique*.

Le concept de « l'Unique Trait de Pinceau » constituant tout à la fois le centre organique et le fil conducteur du système, il importe que nous nous attardions tout spécialement à son commentaire. Ce que nous voulons faire ici n'est pas tant de proposer une définition (pour paraphraser Lao Zi parlant du Dao 道 on serait tenté de dire que l'Unique Trait de Pinceau qui pourrait se définir, ne serait pas l'Unique Trait de Pinceau) que d'indiquer les différentes orientations ou suggestions que ce concept peut imprimer simultanément à la pensée. Ces suggestions s'opèrent à divers niveaux que, pour la commodité, nous sommes bien obligés d'évoquer de manière analytique et successive; mais à la lecture du texte de Shitao, il importe de saisir *conjointement* ces diverses notions, pour permettre au concept de conserver toute sa richesse paradoxale et son dynamisme de développement à orientations multiples.

Le paradoxe essentiel de ce concept est qu'il possède, comme point de départ, une signification concrète et technique d'une simplicité presque dérisoire, et qu'en même temps, l'usage qui en est fait le charge d'un ensemble de références qui va nous renvoyer aux principes fondamentaux les plus abstrus de la philosophie et de la cosmologie chinoises anciennes.

A. Au niveau technique :

Le sens premier de l'expression 「一畫」 est celui d'un trait de pinceau (« un seul », ou « un simple trait de pinceau »), c'est-à-dire, selon la définition classique — qui d'ailleurs tombe sous le sens —, la forme obtenue par le pinceau tiré en long jusqu'à une interruption (voir par exemple Guo Xi 郭熙 : 林泉高致 chap. 畫訣 : 以筆引而去之。謂之畫)。Ce trait simple constitué en fait la forme la plus élémentaire dont dispose le langage plastique, toutes les autres formes n'en étant au fond que des variantes et combinaisons plus ou moins complexes. Que Shitao ait choisi une notion d'une aussi déconcertante simplicité pour servir de base à une spéculation philosophique qui va embrasser l'universel, correspond en fait à ce paradoxe de la pensée taoïste selon qui c'est précisément le simple, le facile, le concret, l'infiniment petit et l'infiniment humble qui constituent le siège et la source de l'omnipotence du Sage, de la maîtrise universelle des phénomènes, de l'intellection du plus complexe et du plus abstrait (à ce sujet voir ci-dessous, note 11).

À ce niveau élémentaire, l'expression est claire et ne présente aucune difficulté : 「一畫」 (comme son synonyme 「一筆」) a toujours eu dans le langage des peintres aussi bien que dans la langue courante, ce sens concret et sans mystère d'un simple trait de pinceau, c'est-à-dire un segment de ligne d'une venue, sans reprise, compris entre une attaque et une finale du pinceau. Et que Shitao en empruntant ce terme, tienne à lui conserver aussi cette interprétation là, nous est d'ailleurs attesté en plusieurs endroits par le contexte : voir dans ce même chap. I, plus bas : « si loin que vous alliez, si haut que vous montiez, il vous faut commencer par un simple pas » 行遠登高。悉起於寸。 Et, plus explicitement encore, au chap. VI : « l'Unique Trait de Pinceau est pour celui qui aborde la calligraphie et la peinture, la première base technique élémentaire » 一畫者字畫下手之淺近功夫也。

Ainsi, le trait de pinceau n'est pas seulement le premier balbutiement du langage pictural, il en est aussi le fin mot : un seul trait de pinceau suffit pour révéler la main d'un maître; et mille ingénieux traits de pinceau ne sauraient pas plus réussir à masquer un trait manqué, qu'un orchestre ne pourrait étouffer la fausse note d'un cor; pierre de touche ou pierre d'achoppement, le trait de pinceau de la peinture chinoise réunit en lui toutes les formes, les métamorphoses, les subtilités et les difficultés de cet art. (C'est bien pourquoi, d'ailleurs, le critique chinois, en présence d'une œuvre à identifier, à l'inverse du critique occidental, se réfère d'abord à une appréciation subjective de la qualité du trait de pinceau avant de passer à l'examen des critères matériels et objectifs).

De ce rôle primordial qu'il assume sur le plan des techniques et des formes, il s'ensuit nécessairement que le trait de pinceau va également jouer un rôle essentiel dans l'ordre esthétique; en effet, c'est le trait de pinceau qui est considéré comme le canal privilégié par lequel s'exprime le rythme spirituel 氣韻 (dont l'expression, comme on le sait, constitue cette limite absolue vers laquelle tend toute peinture). Par ce truchement, la notion débordant largement l'ordre de la technique, le trait de pinceau se présente comme le seul intermédiaire capable de transmettre la vision de l'esprit dans l'univers des formes.

La cita corresponde a la totalidad del capítulo V y no es una excepción dentro de la obra. Todos los capítulos son igualmente breves y extraordinariamente densos. Una ojeada al índice general (T.22) nos da una idea de la extraordinaria voluntad de síntesis del autor. No se trata de una obra improvisada, fruto de una inspiración momentánea sino del resultado de una vida entera dedicada a la pintura y a la reflexión.

Los comentarios de Pierre Rickmans, conocedor de Shitao y de la tratadística china y autor de la traducción francesa del tratado que aquí se cita, ayudan a comprender los múltiples significados de esos aforismos y a neutralizar en cierto modo su extraordinaria densidad.

Para él, las categorías críticas tradicionales de "Pincel" y "Tinta", solían utilizarse en los tratados precedentes al que nos ocupa a un nivel simplemente formal. El "Pincel" se refería al tratamiento de las estructuras gráficas y la "Tinta" a la ejecución de los valores tonales.

En Shitao, esas categorías se enriquecen con una connotación filosófica; la pintura es creada por la unión de dos elementos: por un lado, la tinta como elemento estático, representando la pasividad del caos, la materia primera de la que va a ser hecha la pintura; en el pintor, ese principio estático se corresponde con su formación, con su oficio. Por otro lado, el elemento dinámico, el pincel, ligado al gesto o movimiento creador que libera el influjo de la vida, libera la materia y la inviste de una existencia

° La peinture émane de l'intellect 夫畫者從於心者也。Le mot 心 signifie littéralement « le cœur », mais, dans la pensée chinoise, ce terme n'a pas la résonance essentiellement affective qu'il prend chez nous; il désigne avant tout le siège de l'activité spirituelle et intellectuelle, ainsi que de toutes les forces conscientes.

Shitao ne fait que reprendre ici un des axiomes les plus anciens et les plus fondamentaux de la peinture chinoise, que nous trouvons réaffirmé constamment, et dans des termes presque identiques, dans les divers traités à toutes les époques.

À l'opposé de l'artisan qui se contente de reproduire des apparences formelles extérieures, le peintre proprement dit, c'est-à-dire le lettré, transcrit le contenu de son « cœur ». Le premier problème de la création picturale n'est donc ni technique ni même esthétique : c'est un problème éthique et philosophique. Peindre est difficile avant de peindre. Le premier travail du peintre est de développer en lui cette source intérieure du cœur (comme l'exprime Zhang Zao 張瑒 dans sa réponse, devenue classique, à ceux qui lui demandaient l'origine de ses chefs-d'œuvre : « au dehors, je me mets à l'école du Créateur, au dedans je capte la source de mon cœur » (voir Lidai, volume 10 : 外師造化。內得心源); l'exécution matérielle de la peinture ne pose alors plus de problèmes, elle n'est que la conséquence naturelle et absée de cette vision spirituelle qui la précède; comme le dit un autre auteur : « les objets ne sont pas saisis par la perception des sens : ils sont enclos dans l'habitable de l'âme; c'est pourquoi la main ne fait que répondre à ce que le peintre a saisi dans son cœur » 物在靈府不在耳目。故得於心應於手。 (Fu Zai 符載 : 觀張員外畫松石序, in 唐文粹 cité in Leibian p. 20) ou encore : « Zhang ne faisait que transmettre à sa main ce qu'il avait saisi dans son cœur, et l'exécution s'ensuivait d'elle-même tout naturellement sans même qu'il en eût conscience » 張但得於心。傳於手。亦不自知其然而然也。 (Bai Juyi 白居易, 畫記 cité in Leibian, p. 25).

¹⁰ Dans cette énumération, Shitao mentionne explicitement tous les différents genres picturaux, et ceci pour mieux souligner le caractère universel de l'Unique Trait de Pinceau, qui ne concerne pas seulement les formes les plus hautes de la peinture (le paysage), mais aussi bien ses catégories inférieures (les personnages, les animaux et les architectures).

À l'époque Tang, Zhang Yanyuan distinguait déjà deux catégories de sujets : à un niveau inférieur, les architectures, ustensiles et autres accessoires inanimés qui, n'étant pas susceptibles d'être habités par le « mouvement de la vie » 生動 ni par le « rythme spirituel » 氣韻 ne requéraient du peintre qu'un rendu correct de leur apparence formelle; au niveau supérieur, les personnages pour lesquels se pose le problème par excellence de la peinture, c'est-à-dire l'expression du rythme spirituel et du mouvement de la vie (voir Lidai, chap. 論畫六法).

Sous les Song se parachève l'évolution qui a progressivement substitué le paysage aux personnages comme objet essentiel de la création picturale. La distinction faite par Zhang Yanyuan subsiste dans son principe — on continue à distinguer entre sujet supérieur, susceptible d'exprimer le rythme spirituel, et sujet inférieur ne requérant qu'un rendu ressemblant des formes extérieures — mais la distinction change d'objet : la catégorie supérieure concerne exclusivement le paysage, tandis que la catégorie inférieure ramène les personnages et les animaux sur le même plan que les architectures et les objets inanimés. Ceci est exprimé très clairement, par exemple, dans le fameux texte de Su Dongpo (蘇東坡 : 淨因院畫記) qui établit la distinction entre « la forme constante » et le « principe constant » (常形, 常理) : personnages, animaux, architectures et objets inanimés relèvent de l'ordre inférieur de la « forme constante », dont l'expression est à la portée de n'importe quel artisan consciencieux, capable de reproduire l'évidence objective de ses sens. Le « principe constant », au contraire, englobe les montagnes, les pierres, bambous, arbres, eaux, nuées, c'est-à-dire tous les éléments du paysage; pour ceux-ci il n'existe pas d'archétypes formels objectifs, leur essence est impondérable et seul le lettré a le privilège de la saisir. (Très bien commenté par Lian An, un lettré du début de l'époque Ming, voir 練安 : 全川玉屑集, cité in Leibian; je fais encore allusion à ce commentaire à la note 7 du chap. III, *infra*).

On trouve la même idée chez Mi Fu 米芾 : personnages et animaux exigent seulement du peintre qu'il ait l'habileté technique de reproduire leur ressemblance formelle, tandis que le paysage, catégorie supérieure, fait appel aux ressources spirituelles du peintre (畫史 : 大抵牛馬人物一槓便似。山水摹皆不成。山水心匠自得處高也。)

Cette attitude n'est cependant pas universelle; à la phrase de Shitao, qui abolit ces catégories et fait relever toute expression picturale, quel que soit son sujet, de la commune mesure spirituelle fondamentale de l'Unique Trait de Pinceau, nous pouvons trouver comme une manière de précédent dans ce propos de Deng Chun : « que l'aire de la peinture est vaste ! Elle embrasse tout ce qui existe au monde; par le pinceau et par la pensée, elle épuise tous les aspects de chaque chose. Et si la peinture peut ainsi épuiser tous ces aspects, c'est par la seule vertu d'une règle unique; et cette règle unique, quelle est-elle ? C'est : transmettre l'esprit. Car le vulgaire croit que seuls les hommes possèdent l'esprit, ignorant que les choses inanimées, elles aussi, ont l'esprit » (...)

activa. También este principio tiene su correspondencia en el propio pintor: la facultad de transformar las formas recibidas, de evolucionar a partir de las lecciones aprendidas y de utilizar esa formación para crear lo nuevo.

Se explica así la naturaleza y la virtud particular del acto de pintar: su pintura no es una copia de un universo preexistente, es ella misma un universo. La creación y evolución del mundo y la creación pictórica se realizan paralelamente, según las mismas reglas. Como el universo casa los principios complementarios que producen todos los fenómenos, así el pintor casa la tinta y el pincel, engendrando en su pintura un universo que es en sí mismo también multiforme y viviente como la naturaleza.

El manual de Shitao puede definirse como el "Tao-te-king" de la pintura. El concepto de "Pincelada Unica" constituye la clave de todo su sistema; ese concepto es abordado por Ryckmans sin intentar definirlo, indicando más bien una serie de niveles posibles de sugestión, pero dejando claro que esa evocación analítica y sucesiva debe preceder a una comprensión simultánea y global del conjunto (T.23).

Sólo captando conjuntamente todas esas nociones se permite al concepto conservar la riqueza de su paradoja y su dinamismo tendente al desarrollo en múltiples direcciones.

Cada uno de los capítulos puede entenderse como análogo en su nivel al conjunto de la obra. El primero trata de la pincelada única y en el último, tras establecer que para desarrollar todas las cualidades necesarias, es

b. *Le 一畫 de la cosmologie* : Les soixante-quatre hexagrammes du Livre des Mutations 易經, qui rendent compte de la multiplicité des phénomènes, sont le produit des combinaisons de huit trigrammes 八卦; ces trigrammes se composent eux-mêmes de deux termes (—) et (— —), dont le second n'est en fait qu'une variante obtenue à partir du premier; ce premier emblème fondamental — dont la métamorphose, la synthèse et les combinaisons successives vont exprimer la diversité des phénomènes — incarne lui-même dans sa solitude originelle, antérieure à toute division ou combinaison, l'Absolu indéterminé, la pure virtualité. Or, il est figuré par une barre (—), ce qui en chinois s'appelle précisément « un simple trait », 一畫.

c. *L'Unique Trait de Pinceau de Shitao* : L'originalité essentielle de Shitao ne réside pas tant dans la formulation de ce concept que dans son utilisation et son application à la peinture. Les doctrines classiques de la calligraphie et de la peinture avaient vu dans les trigrammes et les hexagrammes du Livre des Mutations, comme l'origine première et mythique de l'écriture et de la peinture; mais ceci n'était énoncé que sur un plan de théorie abstraite; Shitao va plus loin, il assimile littéralement le simple trait fondamental — du Livre des Mutations au premier coup de pinceau par quoi commence toute peinture, et dont les formes plastiques les plus complexes ne sont que les variantes et les combinaisons ou, plus exactement, les déterminations variables (le simple trait étant, lui, l'Indéterminé). Car la peinture, autant que les symboles du Livre des Mutations, est une forme de création de l'Univers, et c'est ainsi que Shitao peut attribuer à l'Unique Trait de Pinceau tout à la fois les vertus de ce premier trait qui donne naissance aux trigrammes, ou de l'Un taoïste : « L'Unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes » (chap. I, *infra* : 一畫者衆有之本。萬象之根).

Ainsi, par le truchement du concept de l'Un, Shitao forge un principe syncrétique, récupérant les données fondamentales de la philosophie chinoise; il applique ce principe à la peinture, où il vient s'identifier à une notion d'origine technique et esthétique. Aussi, on le voit, il ne saurait être question de donner une « définition » de l'Unique Trait de Pinceau : il s'agit, en effet, moins d'un concept que d'une *rencontre active de notions appartenant à des ordres différents*. Sa richesse et son efficacité proviennent de ce qu'il ne saurait se laisser enfermer dans les limites statiques d'une définition, puisqu'il se meut simultanément sur des plans variés et dans des directions opposées. Notre tâche devait seulement se limiter à indiquer quels sont, à ses divers niveaux, les différents points de départ que ce faisceau dynamique de suggestions peut imprimer à l'esprit.

7 Dans un âge où sévissait l'académisme éclectique, selon les principes duquel la peinture ne pouvait se fonder que sur l'étude encyclopédique et l'imitation des Anciens, ce n'est pas la moindre originalité de Shitao que d'avoir réaffirmé à plusieurs reprises et avec une vigueur particulière, le fondement exclusivement individuel de toute création picturale. Sur ce sujet, on se référera au texte et aux notes du chapitre V, « La Transformation », qui traitent plus spécifiquement de la question.

8 « L'absence de règles engendre la règle, et la règle ainsi obtenue embrasse la multiplicité des règles » 以無法生有法。以有法貫衆法。C'est le non-avoir (無) qui engendre l'avoir (有), et l'avoir à son tour contrôle le multiple; pour l'origine taoïste de cette pensée, voir Lao Zi, chap. 40 : « toutes choses en ce monde sont engendrées par l'avoir, lequel est engendré par le non-avoir » 天下萬物生於有。有生於無。

Dans l'introduction du « Jardin du Grain de Moutarde » 芥子園畫傳 nous trouvons cette proposition sur le problème des règles : « La possession de la règle, à sa plénitude, revient à l'absence de règles (...) mais qui désire être sans règles doit d'abord posséder les règles » 有法之極歸於無法(...)然欲無法。必先有法。 Proposition à caractère plus technique que philosophique, et qui recouvre cette vérité universelle de toutes les disciplines, que le praticien ne se trouve affranchi des règles qu'au terme du long entraînement qui lui en a conféré la maîtrise complète.

L'époque Qing 清, on le sait, est en peinture une époque académique et dogmatique; ceci a produit par réaction la manifestation continuelle de personnalités individualistes, qui vont constamment s'interroger sur la nature des règles et tâcher d'en retrouver l'esprit, pour mieux remettre en question l'appareillage formel de la lettre. Ainsi, un auteur légèrement postérieur à Shitao parle de « la règle sans règles » 非法之法 dont les achèvements picturaux déconcertants et incompréhensibles pour le vulgaire, vont bien au-delà de tout ce que peut atteindre la pondération académique : « Il y a une sorte de peinture qui, à première vue, semble n'offrir qu'un chaos brutal et incohérent; mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'elle est tout emplie du « rythme spirituel » et du « mouvement de la vie », et l'on y découvre une saveur inépuisable : telle est l'œuvre de la règle-sans-règles. Seul l'artiste doué d'un génie naturel de haute envergure, et armé d'une culture intellectuelle pénétrante peut métamorphoser la peinture jusqu'à ce point (...) auquel des esprits plus superficiels ne pourraient rêver de parvenir » 有一種畫。初入眼時。粗服亂頭。不守繩墨。細視之則氣韻生動。尋味無窮。是爲非法之法。唯其天資高邁。學力精到。乃能變化至此 (...) 淺學焉能夢到 (Wang Yu 王昱 : 東莊論畫, in Congkan, p. 260).

imprescindible conocer de donde proceden, el autor pasa a enumerar las manifestaciones de esos atributos en la naturaleza, sintetizada en los principios de la montaña y el agua. Finalmente, todos esos aspectos quedan situados como factores que permiten a la obra asumir una serie de cualidades pero que no deben confundirse con aquello que es su núcleo generador, la base específica donde esa obra reposa. La obra verdadera - concluirá Shitao - reposa solamente en su propia substancia (T.24).

En el capítulo anterior, "En Union con la Caligrafía", ésta es considerada una disciplina distinta de la pintura pero regida exactamente por los mismos principios, cuya raíz y origen primero estará, por tanto, en la "Pincelada Unica".

El pintor no necesita ser un genio para conseguir su misión. Para que le sea revelada la naturaleza esencial de las cosas más allá de su apariencia, le será más útil cultivar su sinceridad, su honradez, su naturalidad; porque todo ello se reflejará en todos sus actos y por lo tanto, inevitablemente, en los trazos de su pincel; se entiende, pues, que aprender a pintar no sea tan distinto de aprender el arte de escribir.

Tanto en uno como en otro caso es imprescindible un dominio absoluto de la técnica de la pincelada; a partir de ahí el pintor deberá observar la naturaleza, estudiarla con paciencia infinita para poder contar, no aquello a lo que se parece (aspecto o apariencia), sino aquello que es.

¿En qué sentido pueden considerarse auténtica poesía unos versos escritos en términos de jeroglíficos visuales? Podría parecer que la poesía, que como la música es un *arte temporal*, constituyendo sus unidades a partir de impresiones sonoras sucesivas, difícilmente será capaz de asimilar un medio verbal en gran medida consistente en estímulos visuales semipictóricos.

Compárese, por ejemplo, este verso de Gray:

*The curfew toll the knell of parting day*¹

con el verso chino:

月 耀 如 晴 雪

luna rayos como pura nieve

A menos que se dé el sonido de este último verso, ¿qué es lo que tienen en común? No es suficiente aducir que cada uno de ellos contiene una cierta cantidad de significado prosaico. La cuestión reside en lo siguiente: ¿cómo puede implicar el verso chino, *en cuanto a forma*, el auténtico elemento que distingue a la poesía de la prosa?

Una segunda mirada revela que las palabras chinas, aunque visibles, ocurren en un cierto sentido necesario, como el de los símbolos fónicos de Gray. Todo lo que requiere la forma poética es una secuencia regular y flexible, tan plástica como el propio pensamiento. Los caracteres pueden ser vistos y leídos silenciosamente por el ojo uno tras otro:

*Moon rays like pure snow*².

Acaso no siempre tengamos en cuenta de modo suficiente el hecho de que el pensamiento es sucesivo, y no por accidente o debilidad de nuestras operaciones subjetivas, sino porque las operaciones de la naturaleza son sucesivas. Las transferencias de fuerza de agente a objeto, que constituyen los fenómenos naturales, ocupan tiempo. De ahí que una reproducción de tales fenómenos en la imaginación requiera idéntico orden temporal*.

Supóngase que miramos por una ventana y vemos a un hombre. De pronto, vuelve su cabeza y fija su atención activamente sobre algo. Nosotros miramos y vemos que su visión se ha dirigido hacia un caballo. Hemos visto; primero, al hombre antes de actuar; segundo, mientras actuaba; tercero, el objeto hacia el que dirigía su acción. En el habla dividimos la rápida continuidad de esta acción y de su imagen en tres partes esenciales en el orden lógico, y decimos:

*Man sees horse*³

Resulta claro que estas tres articulaciones, o palabras, son únicamente tres símbolos fonéticos, que representan los tres términos de un proceso natural. Pero

con idéntica facilidad podríamos denotar esos tres estadios de nuestro pensamiento por medio de símbolos igualmente arbitrarios, *cuya base no es el sonido*; por ejemplo, por medio de tres caracteres chinos:

人 見 馬

Hombre ver caballo

Si todos supiéramos *qué división* de esta imagen mental del caballo representa cada uno de estos signos, podríamos comunicarnos un pensamiento continuo unos a otros, tanto dibujándolos como pronunciando palabras. Solemos utilizar el lenguaje visible de los gestos de una manera muy semejante.

Sin embargo, la notación china es mucho más que signos arbitrarios. Se basa en una vívida imagen taquigráfica de las operaciones de la naturaleza. En el signo algebraico y en la palabra hablada no existe relación natural entre cosa y signo: todo depende de una mera convención. Pero el método chino sigue la sugerencia natural. Primero está el hombre sobre sus dos piernas. En segundo lugar, su ojo se mueve a través del espacio: un audaz dibujo que representa unas piernas que corren debajo de un ojo; un dibujo esquemático de un ojo, un dibujo esquemático de piernas en movimiento, pero inolvidable una vez que se haya visto. En tercer lugar está el caballo sobre sus cuatro patas.

Estos signos evocan la imagen-idea tan perfectamente como las palabras y, además, de modo más vívido y concreto. Las piernas pertenecen a los tres caracteres: están vivos. El conjunto contiene algo de la calidad de la imagen de un movimiento continuo.

La inverosimilitud de un cuadro o una fotografía reside en que, a pesar de su concreción, carecen del elemento de sucesión natural.

Compárese la estatua de Laocoonte con los versos de Browning:

*I sprang to the stirrup, and Joris, and he
And into the midnight we galloped abreast*⁴

La superioridad de la poesía verbal, en cuanto arte, reside en su recurso a la realidad fundamental del tiempo. La poesía china tiene la inigualable ventaja de combinar ambos elementos. Habla, a la vez, con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos. En cierto sentido, es más objetiva que ambos, más dramática. Leyendo chino no parece que estemos haciendo malabarismos con fichas mentales, sino que vemos las cosas llevando a cabo su propio destino.

Observará el paisaje hasta que su significado quede claro para él; siendo su verdadero objetivo identificarse con aquello que va a representar, debe ser un experto en la contemplación; y el dominio absoluto de la técnica tiene por objeto tan sólo permitir sin interferencias el sereno reflejo del espíritu vital percibido, o mejor recibido, en el propio proceder del pintor.

Pintura y escritura no serán, por tanto, actividades tan diferenciadas; a menudo aparecerán combinadas y la técnica de la pincelada constituirá en ambos casos el núcleo central del aprendizaje. El carácter de quien utiliza el pincel aparece en cada pincelada; los ideogramas funcionan de forma diferente al lenguaje escrito occidental. Se trata de símbolos abiertos destinados a sugerir imágenes y asociaciones que dependerán en gran parte de los estados de ánimo del calígrafo y del lector. Si este último no ha superado totalmente las dificultades de la técnica, consiguiendo soltura, libertad y naturalidad, o su disposición anímica no es la adecuada en el momento de la ejecución, ello limitará decisivamente la capacidad evocativa del símbolo, su significado esencial.

Se comprende, pues, la gran dificultad que supone traducir el chino a una lengua occidental; no existe en la intención del escritor una intención privilegiada sobre otras posibilidades, ninguna opción es la correcta o la mejor. Cualquiera de ellas, mostrada aisladamente, resultará unilateral y por tanto incompleta: "El escritor quiere comunicar simultáneamente una multiplicidad de significados, una incertidumbre flotante que nace de la

Pero volvamos a la forma de la oración y veamos qué facultad añade a las unidades verbales de las que está constituida. Supongo que serán muchas las personas que se han preguntado por qué existe la forma de oración, por qué parece tan universalmente necesaria *en toda lengua*. ¿Por qué toda lengua *debe* poseerla y cuál es su tipo normal? Si es tan universal debe corresponderse con alguna ley primaria de la naturaleza.

Se me antoja que los gramáticos profesionales no han dado más que respuestas imperfectas a esta pregunta. Sus definiciones son de dos clases: una es que la oración expresa un «pensamiento completo»; la otra es que con la oración se efectúa la unión de sujeto y predicado.

La primera tiene la ventaja de que intenta establecer una norma natural objetiva, dado que es evidente que un pensamiento no puede ser la verificación de su propio acabamiento. Por una parte, acabamiento práctico puede expresarlo una mera interjección, como «¡eh!», «¡holal!» o «¡zapel!», o simplemente el movimiento de una mano. No hace falta oración alguna para hacer más claro el significado. Por otra parte, ninguna oración completa realmente un pensamiento. El hombre que ve y el caballo que es visto no se estarán quietos. El hombre pensaba montar antes de parecerlo. El caballo coceó cuando el hombre trató de agarrarlo. Lo cierto es que los actos son sucesivos, incluso continuos; uno es causa o sucesión de otro. Y aunque podamos encerrar muchas cláusulas en una simple oración completa, el movimiento se escapa por todas partes, como la electricidad de un hilo conductor no recubierto de aislante. Todos los procesos están interrelacionados en la naturaleza; y así no es oración completa (de acuerdo con esta definición), sino la que incluye el tiempo de pronunciación.

En la segunda definición de oración como «unión de un sujeto y un predicado», el gramático cae en la pura subjetividad. *Nosotros* lo hacemos todo; se trata de un malabarismo privado entre nuestra mano derecha y nuestra mano izquierda. El sujeto es aquello acerca de lo que *yo* voy a hablar; el predicado es aquello que *yo* voy a decir de él. Según esta definición, la oración no es un atributo de la naturaleza: es un accidente del hombre en tanto que animal que habla.

Si realmente fuera así, entonces no habría verificación posible de la verdad de una oración. La falsedad sería tan plausible como la verdad. El discurso no implicaría convicción.

Es evidente que esta visión de los gramáticos procede de la desacreditada, o mejor aún, inútil, lógica medieval. De acuerdo con esta lógica, el pensamiento se las entiende con abstracciones, con conceptos extraídos de cosas por medio del discernimiento. Estos lógicos jamás preguntaron cómo estaban en las cosas las «cualidades» que extraían de ellas. La verdad de su tablero dependía del orden natural por el que estas facultades o propiedades o cualidades estaban contenidas en cosas concretas y, sin embargo, desestimaban a la «cosa», considerándola un mero «particular» o peón. Es como si la Botánica razonara a partir de las hojas

bordadas en nuestros manteles. Un pensamiento científico válido sigue lo más de cerca posible las efectivas y enmarañadas líneas de fuerza que vibran a través de las cosas. El pensamiento no se las entiende con conceptos inertes: observa *cosas moviéndose* en su microscopio.

La forma de la oración fue impuesta al hombre primitivo por la propia naturaleza. No fuimos nosotros quienes la hicimos; se trata de un reflejo del orden temporal en la causalidad. Toda verdad ha de ser expresada en oraciones porque toda verdad es *transferencia de fuerza*. El tipo de oración en la naturaleza es como un relámpago. Pasa entre dos miembros: una nube y la tierra. Ninguna unidad de proceso natural puede ser menor que ésta. Todos los procesos naturales son, en sus unidades, tanto como esto. Luz, calor, gravedad, afinidad química, voluntad humana tienen en común el ser operaciones de redistribución de energía. Su proceso unitario puede ser representado así:

<i>término</i>	<i>transferencia</i>	<i>término</i>
<i>desde</i>	<i>de</i>	<i>hacia</i>
<i>el cual</i>	<i>fuerza</i>	<i>el cual</i>

Si consideramos esta transferencia como el acto consciente o inconsciente de un agente, podemos convertir el diagrama en:

<i>agente</i>	<i>acto</i>	<i>objeto</i>
---------------	-------------	---------------

En este diagrama, el acto es la substancia misma del hecho denotado. El agente y el objeto sólo son términos limítrofes.

A mi parecer, la oración normal y típica, en inglés lo mismo que en chino, expresa justamente esta unidad del proceso natural. Unidad consistente en tres palabras necesarias: la primera, denotando el agente o sujeto del cual parte el acto; la segunda, expresando la realización concreta del acto; la tercera, señalando al objeto, al receptor del impacto. Así tenemos:

<i>Agricultor</i>	<i>cultiva</i>	<i>arroz</i>
-------------------	----------------	--------------

La forma de la oración transitiva china, y la de la inglesa (omitiendo partículas) se corresponde exactamente con esta forma de acción universal en la naturaleza. Aproxima lenguaje y *cosas*, y precisamente en su dependencia de los verbos convierte a todo discurso en una especie de poesía dramática.

impersonalidad y de la intemporalidad del verbo, así como de la desaparición del pronombre. Una ambigüedad que es reflejo de una actitud global respecto al universo...ese asintactismo es relativamente frecuente, junto al asincronismo, en ciertas producciones narrativas actuales. A despecho de los teóricos que consideran este nuevo elemento de eficacia poética como influencia del cine, (Hauser, Dorfles), puede pensarse que esos bruscos saltos de frecuencia en el discurso narrativo, acaso se deban a un deseo de suprimir el tiempo y de negar la posibilidad de una interpretación privilegiada, semejante a lo que ocurre en la poesía china.

Ernest Fenollosa y Ezra Pound, en su ensayo "El carácter de la escritura china como medio poético", analizan la peculiaridad de este lenguaje, donde no se da una buena parte de las limitaciones de las lenguas occidentales. Recordemos que el modo de pensamiento occidental se ha desarrollado con una gran autonomía respecto de la percepción visual, apoyándose principalmente en las reglas del lenguaje. A partir de esa abstracción conceptual radicalmente reductiva, se hace posible generar todo un método deductivo extraordinariamente útil en el nivel práctico de la tecnología, pero necesariamente limitado para su aplicación a la descripción y comprensión de otros aspectos de la realidad.

A grandes rasgos, el desarrollo de la ciencia occidental puede considerarse basado en dos grandes logros: la invención del sistema lógico-formal en la

Uno de los hechos más interesantes de la lengua china es que en ella podemos distinguir, además de las formas de las oraciones, las partes de la oración surgiendo, creciendo literalmente unas de otras. Como la naturaleza, las palabras chinas están vivas y son plásticas, dado que *cosa* y *acción* no están formalmente separadas. La lengua china, pues, desconoce la gramática. Sólo posteriormente los extranjeros, europeos y japoneses, han empezado a torturar esta lengua vital forzándola para que se adecuara a sus definiciones. En nuestra lectura del chino hemos introducido todas las debilidades de nuestros formalismos. Esto resulta particularmente triste en poesía, porque la única necesidad, incluso en nuestra propia poesía, consiste en mantener las palabras lo más flexibles que se pueda, llenas de la savia de la naturaleza.

Llevemos nuestro ejemplo un poco más allá. En inglés decimos que «to shine» («brillar») es un *verbo en infinitivo* porque da el significado abstracto del verbo sin condiciones. Si necesitamos un adjetivo correspondiente, tomamos una palabra diferente, «bright» («brillante»). Si necesitamos un nombre decimos «luminosity» («luminosidad» o «brillantez»), que es abstracto y se deriva de un adjetivo. Para obtener un nombre tolerablemente concreto, hemos de abandonar las raíces verbales y adjetivales y recurrir a una cosa arbitrariamente separada de su radio de acción, digamos «el sol» o «la luna». Por supuesto que en la naturaleza no hay nada tan separado y, por tanto, este modo de nominizar es en sí mismo una abstracción. Incluso aunque tuviéramos una palabra común que subyaciera simultáneamente al verbo «shine» («brillar»), al adjetivo «bright» («brillante») y al nombre «sol» lo llamaríamos «infinitivo del infinitivo». En nuestra opinión, esto sería algo extremadamente abstracto, demasiado intangible para que pueda ser empleado*.

Los chinos tienen una palabra, *ming* o *mei*. Su ideograma es el signo de un sol unido al signo de la luna. Así, se escribe literalmente «el sol y la luna de la taza» para decir «el brillo de la taza». Empleado como verbo, se escribe «la taza sol y luna»; de hecho, «taza sol-luna», o en una forma más débil, «la taza es como el sol», es decir, brilla. «Taza sol-luna» es, naturalmente, una taza brillante. No hay confusión posible con respecto al significado real, aunque un estúpido erudito pueda perder una semana intentando decidir qué «parte de la oración» debería emplear para traducir un pensamiento tan simple y directo del chino al inglés.

Es posible preguntarse: ¿cómo ha sido capaz el chino de construir un vasto lienzo espiritual a partir de una escritura por imágenes? Para la mentalidad occidental ordinaria que concibe el pensamiento dentro de categorías lógicas y que condena la facultad imaginativa directa, esta proeza parece imposible. Sin embargo, la lengua china, con sus peculiares materiales, ha pasado de lo visible a lo invisible a través del mismo procedimiento que utilizaron todos los pueblos antiguos. Este procedimiento es la metáfora, el empleo de imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales*.

Toda la delicada substancia del lenguaje está construida sobre los cimientos de la metáfora. Los términos abstractos estudiados por medio de la etimología revelan sus antiguas raíces hundidas en algún hecho directo. Pero las metáforas primitivas no surgen a partir de procesos *subjetivos* arbitrarios. Sólo son posibles porque siguen líneas objetivas de relaciones que se dan en la misma naturaleza. Las relaciones son más reales e importantes que las cosas que por ellas se relacionan. Las fuerzas que producen el ángulo de flexión de las ramas de una encina ya estaban contenidas en potencia en la bellota. Líneas de resistencia similares que controlan la vitalidad del crecimiento gobiernan las ramificaciones de ríos y naciones. Así, un nervio, un cable, un camino y una aduana no son sino los diversos canales por los que la comunicación se realiza. Esto es más que una analogía, es una identidad de estructura. La naturaleza proporciona sus propias claves. Si el mundo no hubiera estado lleno de homologías, simpatías e identidades, el pensamiento no existiría y el lenguaje habría permanecido encadenado a lo obvio. Tampoco habría existido puente por el que cruzar de la verdad menor de lo visible a la verdad mayor de lo invisible. Tampoco más de unos cientos de raíces de nuestros diccionarios podrían haber tratado directamente con procesos físicos. Estas raíces podemos identificarlas con bastante facilidad en el sánscrito primitivo. Son, casi sin excepción, verbos vívidos. La riqueza del lenguaje europeo creció siguiendo lentamente el intrincado entramado de sugerencias y afinidades de la naturaleza. La metáfora se amontonaba sobre la metáfora en estratos casi geológicos.

Sólo los eruditos y los poetas se aventuran con esfuerzo por la senda hacia las etimologías y recomponen el habla lo mejor que pueden a partir de fragmentos olvidados. Esta anemia del habla moderna es estimulada por la escasa fuerza cohesiva de nuestros símbolos fonéticos. En una palabra fonética hay poco o nada que exhiba las etapas embrionarias de su crecimiento. No lleva su metáfora en la cara. Olvidamos que, una vez, personalidad significó no el alma, sino la máscara del alma. Esto es algo que posiblemente no puede ser olvidado al utilizar los símbolos chinos.

En esto la lengua china muestra sus ventajas. Su etimología es constantemente visible. Mantiene el impulso creativo y sus procesos funcionando visiblemente. Después de milenios aún se perciben las líneas de avance metafórico y en muchos casos todavía aparecen en el significado. Así, una palabra, en lugar de empobrecerse más y más, como nos ocurre con las nuestras, se hace más y más rica de edad en edad hasta volverse casi conscientemente luminosa. Su utilización en filosofía e historia, en biografía y en poesía, crean a su alrededor un nimbo de significado. Un significado que se centra en torno al símbolo gráfico. La memoria puede retenerlo y emplearlo.

geometría euclidiana y el método basado en la búsqueda de relaciones causales mediante la experimentación sistemática, iniciado en el Renacimiento. La evolución en China ha seguido un camino diferente.

La tradición china ha sido el tema de estudio de Joseph Needham y su equipo de investigadores a lo largo de toda su vida; el resultado son, hasta el momento, los quince tomos de "Science and Civilization in China", quedando todavía otros diez tomos por publicar.

En su obra, Needham señala las limitaciones de esa otra "tradición científica", la oriental, que atribuye a su concepción organicista de la naturaleza (como opuesta al mecanicismo derivado de la Físico-matemática de Newton), y subraya también, en el mismo sentido, el empleo por los chinos de una matemática puramente algorítmica frente al geometrismo occidental.

En cambio, donde les atribuye una clara ventaja, es en el estudio y la observación de los fenómenos naturales, creando para ello a lo largo de la historia, los instrumentos más refinados. Eso les permitió proceder empíricamente entendiendo por ello la observación y el registro de datos con perseverancia infinita, pero sin aplicar hipótesis a la manera occidental moderna.

Esa actitud, mantenida a lo largo de casi tres mil años, generó una asombrosa tecnología desconocida en parte en Occidente, pero al mismo tiempo, influyente en nuestro propio desarrollo mediante los hallazgos que de China llegaron a través de los árabes: el papel, la brújula y la pólvora.

En lenguaje y en gramática la ciencia se opone radicalmente a la lógica. Los hombres primitivos que crearon el lenguaje estaban de acuerdo con la ciencia y no con la lógica. La lógica ha abusado del lenguaje que ellos dejaron a merced de ella.

La poesía concuerda con la ciencia y no con la lógica.

En el momento en que utilizamos la cópula, en el momento en que expresamos contenidos subjetivos, la poesía se evapora. Cuanto más concreta y vívidamente expresamos la interacción entre las cosas, mejor será la poesía. En poesía necesitamos miles de palabras activas, cada una de las cuales se exalta para mostrar la causa y las fuerzas vitales. No podemos exhibir la riqueza de la naturaleza por mera acumulación, por amontonamiento de oraciones. El pensamiento poético obra por sugerencia reuniendo el máximo significado dentro de la sencilla frase preñada, cargada y luminosa en su interior.

En los caracteres chinos cada palabra acumula esa especie de energía en sí misma.

He visto muy pocas veces a nuestros retóricos ocuparse del hecho de que la gran fuerza de nuestra lengua reside en su espléndido repertorio de verbos transitivos, tanto procedentes de fuentes anglosajonas como de fuentes latinas. Ellos nos proporcionan las caracterizaciones de fuerza más individuales. Su potencia reside en su consideración de la naturaleza como un vasto almacén de fuerzas. En inglés no decimos que las cosas parecen, o aparecen, o acontecen, ni siquiera decimos que son, sino que *hacen*. La voluntad es la base de nuestra lengua *. Hemos sorprendido al demiurgo *in fraganti*. Yo tuve que descubrir por mi cuenta por qué el inglés de Shakespeare era tan inmensamente superior al de todos los demás. Encontré que se debía a su utilización persistente, natural y magnífica, de cientos de verbos transitivos. Raramente se encuentra un «es» en sus oraciones. «Es» se presta fácilmente para los usos de nuestro ritmo en sílabas no acentuadas; sin embargo, él lo rechaza. Un estudio de los verbos en Shakespeare debe ser el fundamento de todo ejercicio de estilo.

Encontramos en el chino poético una riqueza de verbos transitivos aún mayor que en el inglés de Shakespeare. Esto procede de su capacidad para combinar varios elementos pictóricos en un solo carácter. No tenemos en inglés un verbo por el que dos cosas, digamos el sol y la luna, actúen conjuntamente. Prefijos y afijos solamente dirigen y califican. En chino el verbo puede ser calificado más minuciosamente. Encontramos cientos de variantes apiñándose en torno a una sola idea. Así, «navegar por placer» sería un verbo totalmente distinto a «navegar con propósitos comerciales». Hay docenas de verbos chinos que expresan los diversos matices de la pena, aunque en las traducciones inglesas usualmente todos ellos se reducen a una sola expresión mediocre. Muchos de ellos sólo pueden ser expresados por perífrasis, pero, ¿qué derecho tiene el traductor a desdeñar las resonancias? Hay sutiles matices. Deberíamos agotar nuestros recursos en inglés.

Ahora estamos en disposición de apreciar todo el esplendor de algunos versos de la poesía china. La poesía sobrepasa a la prosa especialmente porque el poeta selecciona por yuxtaposición aquellas palabras cuyas resonancias se funden en una delicada y lúcida armonía. Todas las artes siguen la misma ley; la armonía más refinada descansa en el delicado equilibrio de las resonancias. En música toda posibilidad y toda teoría de la armonía se basa en las resonancias. En este sentido la poesía parece un arte más difícil.

¿Cómo podremos determinar las resonancias metafóricas de palabras vecinas? Podemos evitar las infracciones flagrantes como las metáforas mixtas. Podemos encontrar la concordancia o armonía más intensa, como en el discurso de Romeo ante Julieta muerta.

También aquí la ideografía china tiene su ventaja, incluso en un solo verso; por ejemplo: «El sol surge en el Este».

Las resonancias vibran ante el ojo. La riqueza de la composición en caracteres hace posible una selección de palabras en las que una sola resonancia dominante colorea cada plano de significado. Esta es tal vez la cualidad más conspicua de la poesía china. Examinemos el verso:

日 昇 東
sol surge (en el) Este

Por un lado tenemos al sol, el luminoso; por el otro lado tenemos el signo del Este, que es el sol enredado en las ramas de un árbol. En el signo del medio tenemos el verbo «surgir», «emerger», «elevarse», «salir», con el que aumenta la homología; el sol está sobre el horizonte, pero además de esto la única línea vertical de este signo representa el crecimiento incipiente del tronco del signo «árbol». Pero esto sólo es el comienzo, aunque apunta hacia un método, un método inteligente de lectura.

La concepción del mundo que subyace en este experimentalismo, ha sido considerada por los hombres de ciencia y la mayoría de los filósofos occidentales como mística, peyorativamente, es decir, como "no-científica".

Actualmente, sin embargo, físicos y biólogos, se acercan progresivamente a ese tipo de interpretaciones, por hallarlas más adecuadas, menos contradictorias con los resultados de los avances en la investigación occidental, que las concepciones mecanicistas clásicas.

No es de extrañar, por tanto, que si el pensamiento, la percepción, y toda la gama intermedia de fenómenos que nos ocupan, dependen sobre todo de las estructuras del lenguaje, en el caso de China éste presente una serie de peculiaridades. Su conocimiento puede tal vez arrojar alguna luz sobre el tema.

Volvamos ahora a Fenollosa y Pound.

Las palabras chinas, nos dicen, aunque visibles, muestran una secuencia regular y flexible, que es tan plástica como el propio pensamiento. Los caracteres pueden ser vistos y leídos silenciosamente por el ojo uno tras otro. El pensamiento es espontáneamente sucesivo, porque sucesivas son también todas las operaciones de la naturaleza. Las transferencias de fuerza de agente a objeto, que constituyen los fenómenos naturales, ocupan tiempo; su reproducción en la mente requerirá, por tanto, un proceso similar.

Sólo una natural y espontánea no-disposición por parte de la mentalidad china hacia el pensamiento lógico-

月 耀 如 晴 雪
 梅 花 似 照 晃
 可 憐 金 鏡 轉
 庭 上 玉 芳 馨

LAMINA 1

LUNA	RAYOS	COMO	PURA	NIEVE
disco solar con los cuernos de la luna	brillante + plumas volando. Arriba, imagen abreviada de alas; abajo, ave = volar. Fenolosa y Morrison señalan que se trata de un ave de cola corta	mujer boca	sol + cielo azul. Cielo contenido probablemente la idea de tienda de campaña. El autor ha evitado un «para» conteniendo sol + escoba	luz + escoba: bóveda celeste o sábana sobre gotas cayendo. Movimiento raso de nieve: aspecto de escoba de la nieve
CIRUELO	FLORES	PARECEN	BRILLANTES	ESTRELLAS
pecho árbol + femenino torcido	hombre + cuchara debajo de abreviatura de plantas. Probablemente representación actual de capullos. Flores en lo alto de la cabeza de un hombre	hombre + intentar = hacer lo que puede hacia	sol + cuchillo, boca, fuego	sol brillante. Aquí el brillo regresa al origen: fuego sobre las piernas de un hombre moviéndose
PUEDO	ADMIRAR	ORO	DISCO	GIRAR
boca, anzuelo. Supongo que incluso es una escuina protegida	(estar enamorado de) corazón + chica + descendiendo a través de dos	La forma actual parece un rey y una gema; pero la antigua podría ser una balanza y crisoles.	levantar oro + sol y piernas (corriendo)	carromato + décima parte de un codo (?). Objeto torcido girando sobre un eje
JARDIN	ARRIBA	JOYA	YERBAS	FRAGANTES
mezclar + paz, en mitad del patio		rey y punto Nota: hombre sincero + punto = perro	plantas tapa cuchillo. Es decir: cosas que crecen y destruidas	Específicamente dado en Morrison como fragancia desde la distancia. Parece diferir con Fenolosa en cuanto al significado del sol bajo un árbol que crece (causa de fragancia)

NOTAS A LA LAMINA 1

El componente «brillante» del segundo ideograma se resuelve en fuego sobre un hombre (que camina). La imagen es abreviada para la luz y las piernas que se mueven. Creo que este ideograma, en su origen, podría haber sido el dios sol bajo el horizonte, en cualquier caso, es la parte de arriba del signo «fuego». Esto también se aplica al verso 2, quinto ideograma, en el que las piernas son más evidentes. El signo «lluvia» (desarrollado en el signo «nieve») puede sugerir la bóveda celeste, el techo de una tienda de campaña.

La extensa base del último signo compuesto («fragante»), Morrison la considera como meramente un sol ardiendo.

Comenzando por la parte superior izquierda, tenemos un estudiante sobre algo como un cadáver (un signo que yo sólo encuentro en combinación: (?) un cadáver herido). Este par sólo forma «una forma vulgar del signo», o una abreviatura del signo de «voz, notas musicales, sonido, ruido», también abreviatura del ruido de una explosión; a la derecha, «armas como venablos»; esto forma = enemigo; y el total es, sol bajo árbol bajo enemigo.

Paráfrasis

La nieve de la luna cae sobre un ciruelo;
 Sus ramas están llenas de brillantes estrellas.
 Podemos admirar el brillante disco dando vueltas;
 El jardín que está arriba, lanza sus perlas sobre nuestras yerbas.

Las pérdidas en la interacción son aparentes al estudiar los ideogramas, su interrelación y la repetición o eco de los componentes, y no sólo los que se emplean, sino también los sugeridos.

Un poema sobre la luz de la luna; el elemento «sol» está contenido cinco veces: una vez en tres versos y dos veces en el segundo.

No se entenderá el poema hasta que se vean las tremendas anítesis que aparecen desde el primero al último verso; desde el primer carácter, diagonal, hasta el último, tremendamente afirmativo: sol bajo árbol bajo enemigos.

Los ideogramas del verso 1, número 2; verso 2, número 2, y verso 4, número 5 —casi todos los signos alternos—, son compendium, como nos lo aclararían los cortesanos cultivadores. Verso 3, número 2, Fenolosa lo ha traducido por «admirar», después cambió a «amar»; yo he dejado «admirar», teniendo en cuenta el «ad-miror» latino, y para incluir algo del «aparato usado para reflejar», de Morrison, aunque no me imagino que esto llegue a muchos lectores.

Cuando se haya comprendido el significado visual, todavía no se ha terminado del todo. Existe otra dimensión. Seguiremos ignorando totalmente la poesía china mientras insistamos en leer y decir sus palabras, en lugar de cantarlas, de acuerdo con la secuencia de vocales.

Si el «tono» chino es una zona prohibida, un misterio incomprensible, las sugerencias vocálicas existen para quien pueda ESCUCHARLAS.

Nuestras universidades, en lugar de haberse ocupado de tantas tonterías, podrían haber estudiado durante el último cuarto de siglo la obra de Fenolosa. Se han gastado millones en majaderías. No existe razón alguna, aparte de la usura y del odio a las letras, para no conservar unos cuantos cientos de poemas y el Ta Hio en edición bilingüe, tal y como yo he hecho con este cuarteto. La infamia del actual sistema monetario no se detiene en la desnudación de las masas; se extiende hasta todos los aspectos de la vida intelectual, incluso hasta allí donde los cobardes se consideran más a salvo.

El estado de los estudios chinos en Occidente es increíblemente escuálido, debido a que los profesores ingleses y americanos son unos topos.

La afirmación de Confucio, «El carácter de un hombre aparece en cada brochazo»: el gran valor que los chinos conceden a la caligrafía es apreciable cuando se piensa que si el escritor no realiza perfectamente el ideograma, las sugerencias que debe provocar la imagen no se producen. Si él no conoce el significado de los elementos, su ignorancia aparece en cada una de las manchas de tinta.

abstracto, pudo dar lugar al desarrollo de ese tipo de lenguaje tan diferente de los desarrollados en occidente.

Hemos visto como sus palabras pueden considerarse lo mismo nombres que adjetivos o verbos. Que el orden en que se colocan no depende de reglas gramaticales preestablecidas sino que determina el contenido emocional de la frase. No es posible relacionar unívocamente una palabra con un concepto determinado y claramente delimitado. Se trata de un sistema de símbolos/sonidos con gran capacidad de sugestión, que suscita en la mente del receptor un cúmulo de sensaciones visuales, de imágenes y de emociones.

El que habla no pretende mostrar una determinada idea intelectual autónoma, cuya virtualidad se agote en sí misma y sea perceptible idénticamente por distintos sujetos. El objetivo es distinto: influenciar, afectar al destinatario, que es a su vez el verdadero objeto de la acción. El signo escrito es, pues, más que un símbolo abstracto, un patrón orgánico, un "gestalt". Dicho de otra manera, un tipo de conjunto organizado cuya percepción global es distinta, superior, a la suma de sus partes (lo mismo que una melodía se sitúa en otra dimensión que la suma de las notas que la componen).

El lenguaje, pues, como algo muy cercano al dibujo, la pintura y la poesía. El espíritu vital que anima la pincelada es el mismo en todos los casos.

En el prefacio a la edición de Shanghai del Manual de Pintura del Jardín de la Semilla de Mostaza, los autores citan un proverbio según el cual quien consiga ser diestro en pintura vivirá largo tiempo porque la vida que crea a

1 Indicating the three faces of a rock¹ in the first stages of painting rocks

In estimating people, their quality of spirit (*ch'i*) is as basic as the way they are formed; and so it is with rocks, which are the framework of the heavens and of earth and also have *ch'i*. That is the reason rocks are sometimes spoken of as *yün ken* (roots of the clouds). Rocks without *ch'i* are dead rocks, just as bones without the same vivifying spirit are dry, bare bones. How could a cultivated person paint a lifeless rock?

One should certainly never paint rocks without *ch'i*. To depict rocks with *ch'i*, it must be sought beyond the material and in the intangible. Nothing is more difficult. If the form of the rock is not clear in one's heart (-mind) and therefore at one's finger tips, as it was with Wa Huang,² the picture can never be completely realized. I have, however, at long last learned that this is not so difficult to achieve.

The three faces or aspects of a rock are to be found in the depths of its hollows and the height of its projections, in the rendering of which attention must be given to light and shadow (*yin* and *yang*), placing, and height and depth and volume. There are the following different formations of rocks: *fan t'ou* (alum head), *ling mien* (water-chestnut top), *fu tu* (half covered with earth), and *tai ch'üan* (source of a spring). While one must know the types of rocks, it is only through complete knowledge of their structure that the *ch'i* will emerge naturally as the forms are drawn.

There are not many secret methods in the painting of rocks. If I may sum it up in a phrase: rocks must be alive.

1. As with the four main branches of a tree, the principle of distinguishing the three faces of a rock (*shih fen san mien*) contains the essence of the *tao* of painting. Rendering the solidity and volume of a rock, the sculptural aspect, is achieved by drawing or "writing the form" with the brush, an art essentially of line. Rock formations and types are keenly observed, but the main concern is to transmit the living quality of *ch'i* in them. The technical and aesthetic aspects are given an extra dimension of meaning by the symbolism of the Three Faces of a Rock; the rock or mountain as the One, the *Tao*, given expression through the Three (continued at left)



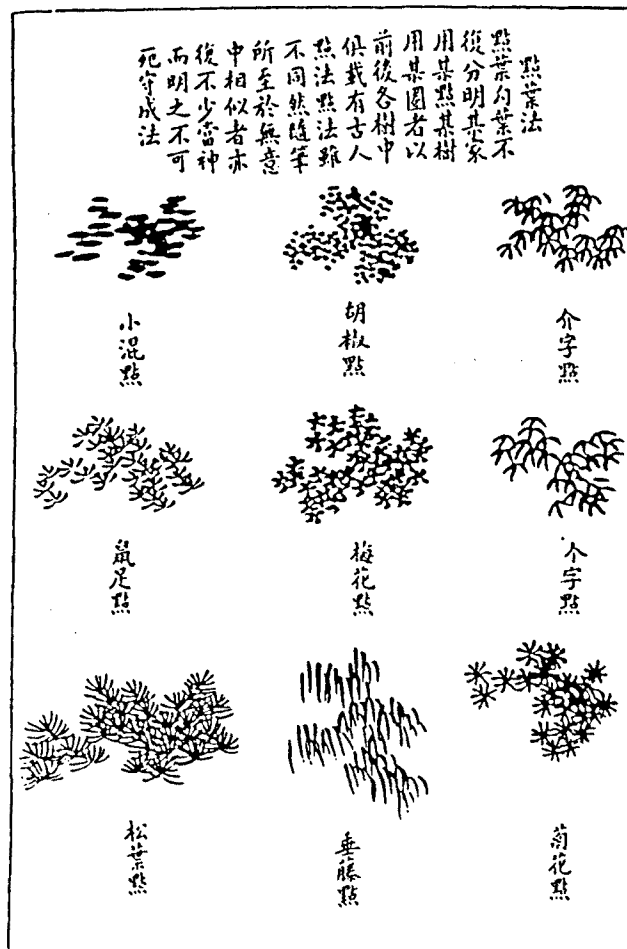
TREES

13 Methods of dotting leaves¹

There is not much difference between dotting leaves and drawing them. All painters do not use the same dotting methods nor the same style of brushstrokes in rings (*ch'üan*). On these pages the examples of brushstrokes for leaves show various dotting methods of the ancients. The way in which each painter used them naturally varied, but in actually wielding the brush for these strokes, one will find many similarities among them. One should become familiar with the various brushstroke styles, but one should avoid the deadening effects of merely copying the methods of the ancients.

- Dotting like small eddies.
- Dotting like a sprinkling of pepper.
- Dotting in the form of 介 (*chieh*).
- Dotting like mouse tracks.
- Dotting in the form of a plum blossom.
- Dotting in the form of 个 (*ko*).
- Dotting like pine needles.
- Dotting like a hanging vine.
- Dotting in the form of a chrysanthemum.

1. The original editions (1679-1701) reproduced six pages each giving six examples of dotting leaves, in order slightly different from these, as in the Shanghai edition. The former included four more examples of dotting; in place of them the latter edition shows young bamboos and water grass (below, p. 68).



través de la pincelada puede dar fuerza a la propia vida, puesto que ambas proceden del Ch'i.

El concepto de Ch'i es omnipresente a lo largo de las páginas del manual. Todo va dirigido al desarrollo de los recursos espirituales del pintor para conseguir expresar ese Ch'i. Por supuesto, en ningún momento se intenta definir que cosa sea el Ch'i. A lo sumo se nos remite al supremo concepto indefinible, cuando se dice que el Ch'i es el aliento del Tao. El Ch'i no es por tanto definible pero sí perceptible cuando esos recursos espirituales del pintor son ejercidos en armonía con sus capacidades técnicas e intelectuales.

Este manual coincide con el de Ruskin en su continuo desplazamiento desde concretísimas cuestiones prácticas a temas filosóficos, místicos o morales. Coincide también en la finalidad confesada de su publicación: "...que generación tras generación, quienes gustan de mirar el paisaje puedan aprender también a apreciar las pinturas y además, puedan no sólo leer el manual sino también aprender a pintar; como dice el proverbio, así es posible ilustrar diez mil millas en treinta centímetros, y uno puede merodear por un paisaje mientras en realidad está reposando y sin necesidad de recorrer ninguna distancia."

El texto comienza con una discusión de Lu Ch'ai sobre los fundamentos de la pintura:

Lu Ch'ai dice:

Entre aquellos que estudian pintura, unos buscan un efecto elaborado y otros prefieren lo simple. Ni la

53 Mi Fei

Mi Fei of Hsiang-yang used the *p'o mo* (splash ink) style of Wang Hsia, combining it with the *p'o mo* (broken-ink outline) style and the methods known as *chi mo* (massing ink) and *chiao mo* (dry ink). His work had mellowness and solidity, and is of great interest.

People say that the Mi's were expert with ink, but I personally would say they had skill with brush. In calligraphy the Mi brush might seem turgid, but in painting it displays a stroke rounded and powerful. The rounded strokes may be acquired through practice, but the strokes with power are rooted in one's intrinsic resources. He who does not possess this particular gift and sets out to acquire it is like the Prince of Shang, who tried to surpass Shu Tu and Yen Hui.¹ It is an impossibility.

Although Mi Fei learned his style from Wang Hsia, the actual source was (Tung) Pei-yuan. Painters today imitate the Mi style, or rather they blur their rounded strokes or make them too clear-cut and hard, thus losing the essence of the style. The clear spaces in Mi's paintings are like the small clouds over the Milky Way through which the brilliant stars shine. When, however, painters today imitate this brushstroke style, they only seem to be stringing beads on an iron thread. The places in Mi's paintings that are meant to be indistinct are those secret places where the divine dragon is coiled, partly hidden, so that it is possible only to guess its whole form. Painters today, attempting to render this effect, turn out what looks like a rubbish heap.

How, then, may one learn to paint in the Mi style? I say that one must wield the brush like an awl, use ink like a bird in flight, use it sparingly as though it were gold, form rounded brushstrokes, and achieve harmony of brush and ink. That is the approach to the Mi style.

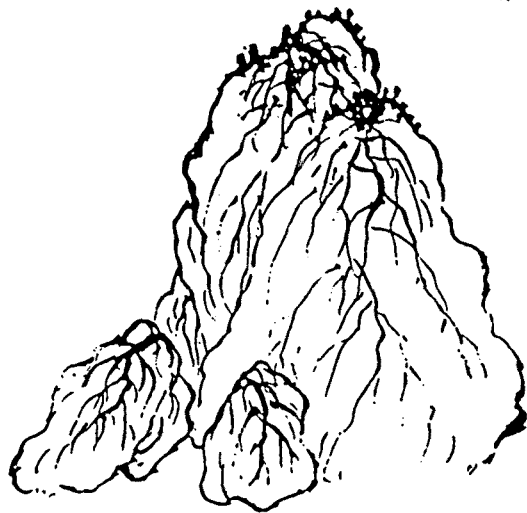
1. Shu Tu (Huang Hsien) of the Han period, famed for his noble character, and Yen Hui, favorite disciple of Confucius. There is a discrepancy here if Shang-chün referred to Wei Yang, who held the title of Prince of Shang in the iv century B.C., for Shu Tu's dates place him in the II century.

米芾
意陽用王洽之澗墨米以破墨
積墨焦墨故融厚有味人謂米
氏善於用墨而余獨謂善於用
筆米筆拖之書中時有奴張見
於畫內惟覺圖厚潤猶可熟習
而成厚則直從天分中出天分
薄者學此猶高君之欲冒於叔
度頗回終未可也米芾難學王
洽資於源乎北苑近人學米太
模糊與太明露乃交失之未明
靈處如微雲河漢明星燦然今
人則成鐵綿穿豆豉矣米稜糊
處如神龍矯矯隱見不測令人
則莫草堆環燕戩不治矣然則
何以學米曰用筆如錐用墨如
飛又曰惜墨如金弄筆如丸筆
墨之路交鏡乃是真米



23

荷葉皴法
王右丞變雜全以骨
法為主色以青綠



Example of *ho yeh ts'un* (brushstrokes like veins of a lotus leaf)

This is a modification of Wang (Wei) Yu Ch'eng's style of painting rocks. Here the principle of basic structure (*ku fa*) is supreme. If color is used, apply blue and green.

complejidad ni la simplicidad son suficientes en sí mismas.

Unos intentan ser hábiles y otros laboriosamente cuidadosos. Ni la destreza ni el rigor son suficientes.

Algunos atribuyen gran valor al método, mientras otros se enorgullecen de prescindir de él. Estar sin método es deplorable, pero depender totalmente del método es peor.

Primero debes aprender a observar fielmente las reglas; después, modifícalas de acuerdo con tu inteligencia y capacidad. El fin de todo método es que parezca que no se tiene método.

Entre los maestros, la cuestión fué distinta. Ku Ch'ang-k'ang aplicaba los colores salpicando y rociando, y la hierba y las flores parecían brotar del movimiento de su mano. Han Kan, cuya pintura "El Caballo Amarillo" fue única, solía rezar antes de pintar, y su pincel se inspiraba. En una fase posterior, sin embargo, uno puede escoger entre proceder metódicamente o aparentar una ausencia de método.

Primero, sin embargo, has de trabajar duro. Enterrar una y otra vez el pincel en la tinta y reducir la piedra de la tinta a polvo. Tómate diez días para pintar un arroyo y cinco para pintar una roca. Entonces, más tarde, puedes intentar pintar el paisaje en Chialing. Li Ssu-hsün tardó meses en pintarlo; Wu Tao-tzu lo pintó en una tarde. Así pues en esa segunda etapa, uno puede proceder con lentitud y cuidado o basarse en su habilidad.

...Si quieres llegar a prescindir del método, aprende el método. Si tu objetivo es la facilidad, trabaja duro. Si es la simplicidad, domina la complejidad.

El tratado se divide en diversos libros: libro de los árboles, de las rocas, del Jên-wu (figuras y otras cosas vivientes), de las orquídeas, del bambú, del ciruelo, del crisantemo, de las yerbas, insectos y plantas de flores, etc. En cada uno de ellos se dan instrucciones extraordinariamente precisas fijando una serie de parámetros en la ejecución de la pintura. Desde el número y tamaños de las rocas en un paisaje, a los pétalos que debe tener una flor o las inclinaciones relativas de los troncos de bambú.

Sin embargo, nada más alejado de la intención del autor, que abreviar o simplificar mediante fórmulas el proceso perceptivo por parte del pintor. Se trata tan sólo de aprovechar una serie de experiencias previas en orden a



新茎斜竖嫩枝

横梢式

Horizontal branch facing upward

126-V

acotar el problema. Reducir el campo de actuación para que la acción introspectiva se produzca con la máxima intensidad y concentración sobre el núcleo del objetivo. Para ello se elimina todo lo accesorio, insistiendo durante años, durante siglos incluso, en aquellos puntos cuya utilidad se ha demostrado experimentalmente. Ello no impide que el resultado, bajo una primera apariencia engañosa de repetición, constituya realmente una aportación situada precisamente en ese nivel de relaciones sutiles al que se llega sólo después de obviar los primeros pasos del planteo de la cuestión.

Como Wyeth, como Mies, llegar a la esencia de lo que se está haciendo, no significa lo que habitualmente se entiende por "novedad" u "originalidad". El rigor obsesivo en la profundización conducirá a avances difícilmente perceptibles por quién tenga tan sólo una visión superficial del tema, pero precisamente por ese motivo, próximos al funcionamiento de los principios últimos que rigen el proceso de creación.

Wyeth (como Morandi, o antes Cézanne) no necesita renovar sus modelos para avanzar en su investigación perceptiva sobre las relaciones últimas que rigen el microcosmos que pinta. La arquitectura de Mies, aparentemente centrada en media docena de cuestiones, ofrece a quién se aproxime a ella con espíritu abierto, incisivo y sereno, multitud de episodios donde se refleja el proceso creativo reducido a su esencia, a una dinámica de relaciones primarias, violentas y sutiles, que en su conjunto consiguen investir a cada una de sus obras de esa



calma infinita y extraña, esa majestuosidad estática bajo la que bulle un universo de tensiones del que es resultado, y que constituye la principal diferencia entre la arquitectura de Mies y sus numerosas e insípidas imitaciones.

MIES

Some books from Mies' library

The complete contents of Mies' personal library have been excellently cataloged by Richard Seidel. These books are in the custody of the Department of Special Collections, the Library, University of Illinois at Chicago Circle. In 1975, at my request, members of Mies' family, and a close friend (with whom he often read) identified the following titles as the ones most important to Mies. In 1952, Mies told students at the School of Design of the North Carolina State College that he owned 3000 books in Germany and that he had brought 300 with him to America. Of these he could have sent back 270. He would not, he said, have discovered the remaining thirty unless he had read the 3000 books. It is in this light that this list of some of his books (collection in the possession of the family) should be considered.

- Adler, Mortimer J.
The Difference of Man
and the Difference It Makes.
Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- Ardrey, Robert
The Territorial Imperative, Atheneum,
New York 1966.
African Genesis, Dell, New York 1961.
- Aristoteles
Über die Seele. Übertragen von Adolf Lasson.
Eugen Diederichs, Jena 1924.
- Aristotle
The Student's Oxford Aristotle, Politics
and Poetics.
Oxford University Press, 1942.
- Aquinas, Thomas
The Basic Writings of Thomas Aquinas.
Edited by Anton C. Pegis.
Random House, New York 1945.
- Blaser, Werner
Tempel und Teehaus in Japan. Otto Walter
Verlag, Olten 1955.
- Berlage, H. P.
Studies over Bouwkunst. Styl en Samenleving.
W. L. and J. Brusse te Rotterdam, 1910.
Grundlagen und Entwicklung der Architektur.
W. L. and J. Brusse, n. d.
- Bieber, Margarete
The Greek and Roman Theater.
Princeton University Press, 1961.
- Bohr, Niels
Atomic Physics and Human Knowledge.
John Wiley & Sons, New York 1958.
- Bronowski, J.
Science and Human Values.
Julian Messner, New York 1956.
- Burger, Fritz
Die Villen des Palladio.
Bayrische Akademie der Wissenschaften.
Herausgegeben von Klinkhardt & Biermann.
Leipzig 1909.
- Boetticher, Karl
Die Tektonik der Hellenen.
F. Riegel, Potsdam 1852.
- Buytendijk, F. J. J.
Erziehung zur Demut.
A. Henn Verlag, Ratingen 1962.
- Cali, François
Das Gesetz der Gotik. Prestel Verlag, München
1963.
L'Ordre grec, essai sur le temple dorique.
Photographies de Serge Moulhier.
Arthaud, Paris 1958.
Architecture of truth.
G. Braziller, New York 1957.
- Teilhard de Chardin, Pierre
The Future of Man. Harper & Row,
New York 1964.
- Confucius
Gespräche. E. Diederichs, Jena 1921.
- Chamberlain, Houston Stewart 1855-1927
Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts.
F. Bruckmann, München 1909. 2 volumes.
- Condit, Carl W.
The Rise of the Skyscraper.
The University of Chicago Press, 1952.
- Cornford, F. M.
Principium Sapientiae,
The Origins of Greek Philosophical Thought.
Cambridge University Press, 1952.
The Unwritten Philosophy
and Other Essays.
Cambridge University Press, 1950.
- Le Corbusier
Aircraft. The Studio Publications Inc., 1935.
- Dessauer, Friedrich
Philosophie der Technik.
Friedrich Cohen, Bonn 1927.
- Dornbusch, Charles
Pennsylvania German Barns.
Schlechter's, Allentown, Pennsylvania 1958.
- Dreuermann, Fritz
Naturerkenntnis. Volume 6 of Das Weltbild.
Herausgegeben von Hans Prinzhorn.
Müller & Kiepenheuer, Verlag, Potsdam 1928.
- Durm, Josef
Die Baukunst der Griechen.
Alfred Kroner Verlag 1910.
- Eddington, A. S.
Die Naturwissenschaft auf neuen Bahnen.
Friedrich Vieweg, Braunschweig 1935.
The Expanding Universe. Ann Arbor Paperbacks,
1958.
- Einstein, Albert
Ideas and Opinions. Crown, New York 1954.
Out of my later years.
Philosophical Library, New York 1950.
- Eiseley, Loren
(the anthropologist and historian of the University
of Pennsylvania)
The Mind as Nature. Harper & Row, New York
1962.
(The John Dewey Society Lectureship, 5.)
The Immense Journey, Random House, New York
1957.
Darwin's Century, Doubleday, New York 1968.
The Firmament of Time, Atheneum, New York
1966.
Francis Bacon and the Modern Dilemma, Lincoln,
Neb.,
University of Nebraska Press, 1962.

MIES 1

En "Mies van der Rohe. Continuing the Chicago School of Architecture", Werner Blaser ofrece una relación de aproximadamente un centenar de títulos de la biblioteca personal de Mies; éstos habrían sido identificados por miembros de la familia del arquitecto y por un amigo de Mies con quien éste acostumbraba a leer -siempre según Blaser-, como los más importantes para él. Una ojeada a esta selección, revela, como cabía esperar, un predominio de lecturas de filosofía; sin embargo, y aún estando significativamente representada la filosofía en estado puro, antigua y moderna, son mayoría las obras donde los científicos del siglo XX exponen su visión del mundo; sus investigaciones experimentales sobre la estructura íntima de la materia contribuyen a modificar de forma radical el panorama de la filosofía.

En todos los casos se trata de obras que apuntan directamente a cuestiones esenciales, pero el innegable respeto mostrado por Mies hacia el rigor de la lógica y la filosofía se vería superado aquí por el interés por el método científico experimental como camino hacia esa deseada comprensión de la naturaleza íntima del universo. Aristóteles, Santo Tomás, San Agustín, Kant y Schopenhauer

- Egdell, G. H.
The American Architecture of Today.
Charles Scribner's Sons, 1928.
- Eucken, Rudolph
Die Lebensanschauungen der grossen Denker.
Leipzig 1912.
- Fischer, Theodor
2 Vorträge über Proportionen.
Oldenburg Verlag, 1934.
- Fitchen, John
The Construction of Gothic Cathedrals.
Oxford at the Clarendon Press, 1961.
- Francé, Raoul F.
Der Weg zu mir.
Alfred Kroner-Verlag, Leipzig 1927.
Streifzüge im Wassertropfen.
Kosmos-Verlag, Stuttgart 1906.
- Freyer, Hans:
Theorie des gegenwärtigen Zeitalters.
Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1958.
- Fuchs, Eduard:
Illustrierte Sittengeschichte.
Verlag Albert Langen, München 1912 (Privatdruck).
3 volumes. Ergänzungsbände.
- Gebser, Hans
Abendländische Wandlung.
Ullstein, Frankfurt a.M. 1960.
- Ghiselin, Brewster
The Creative Process. A Mentor Book, 1952.
- Gilson, Etienne
Being and Some Philosophers. Pontifical
Institute of Medieval Studies, Toronto 1949.
- Gotshalk, D. W.
Art and the Social Order.
University of Chicago Press, 1947.
- Gleichen-Russwurm, A. von
Die gotische Welt.
Verlag Julius Hoffmann, 1919.
- Goodyear, William Henry
Greek Refinements, Studies in
Temperamental Architecture.
The Yale University Press, 1912.
- Grohmann, Will
Paul Klee. W. Kohlhammer, Stuttgart 1954.
- Guardini, Romano
Über das Wesen des Kunstwerkes.
Rainer Wunderlich-Verlag, Tübingen 1959.
- Hartmann, Nicolai
Das Problem des geistigen Seins.
Verlag Walter Gruyter & Co., Berlin 19, 1933.
- Heidegger, Martin
Kant und das Problem der Metaphysik.
Verlag Diederich Cohen, Bonn 1929.
- Hertz, Richard
Man on a Rock. Chapel Hill,
The University of North Carolina Press, 1946.
- Hitchcock and Johnson
The International Style: Architecture Since 1922.
W. W. Norton & Company, 1932.
- Hoffer, Eric
The True Believer. New American Library,
New York 1963.
The Temper of Our Times.
Harper & Row, New York 1967.
- Hoyle, Fred
The Nature of the Universe.
Harper & Brothers, New York 1950.
- Hutchins, Robert M.
The University of Utopia.
The University of Chicago Press, 1953.
- Huxley, Aldous
Ends and Means. Harper & Brothers, 1937.
- Huxley, Julian
Evolution, The Modern Synthesis.
Harper & Brothers, New York 1942.
New bottles for new wine. Harper, New York 1957.
- Jaeger, Werner
Paideia: The Ideals of Greek Culture.
Volume I: Archaic Greece, The Mind of Athens.
Oxford University Press, 1945.
- Jefferson, Thomas
Life and Selected Writings of Thomas Jefferson.
Edited by Adrienne Koch and William Peden.
The Modern Library, 1944.
- Kahler, Heinz
Wandlungen der antiken Form.
Münchener Verlag, 1949.
- Kapp, Reginald O.
Towards a Unified Cosmology.
Basic Books, New York 1960.
- Kant, Immanuel
Kritik der reinen Vernunft.
Insel Verlag, 1922.
- Kerler, Dietrich Heinrich
Weltwille und Wertwille.
Alfred Kroner Verlag, 1925.
- Boeke, Kees
Cosmic View, the universe in 40 jumps.
J. Day, New York 1957.
- Kiesler, Frederick
Inside the Endless House.
Simon and Schuster, 1964.
- Klopher, Paul
Von Palladio bis Schinkel.
Paul Neff Verlag, 1911.
- Kung Futsé
Gespräche. Diederichs, Jena 1921.
- Lerner, Max
The Age of Overkill. Simon and Schuster,
New York 1962.
- Lorenz, Konrad
On Aggression. Harcourt, Brace-World,
New York 1966.
- Lowe, Victor, Hartshorne, Charles and Johnson, A. H.
Whitehead and The Modern World. Beacon Press,
Boston 1950.
- Mann, Thomas
Last Essays. Alfred A. Knopf, New York 1959.
- Maritain, Jacques
The Range of Reason.
Charles Scribner's Sons, New York 1953.
The Rights of Man and Natural Law.

frente a Bohr, Einstein, Oppenheimer, Schrödinger y Heizsäcker entre otros.

La utilización por Mies de determinados aforismos ha dado paso a una interpretación generalizada de su obra y de su pensamiento como una compleja integración de idealismo con rigor lógico y racionalidad ; la ciencia y la tecnología se añadan al carro como refuerzos a esa interpretación; sin embargo, la visión de la realidad que la incursión en la profundidad esencial de la materia impuso a los científicos contemporáneos, parecen apuntar en otra dirección.

En el siglo XX, gracias al progreso de la tecnología, los físicos se dotan de instrumentos delicados y complejos, que les permiten abordar la cuestión de la naturaleza definitiva de la materia de modo experimental.

Penetran así en el mundo submicroscópico haciéndolo accesible a nuestros sentidos. Pero ello sólo es posible a través de una secuencia de procedimientos que terminan con las indicaciones de un aparato de medida. No es posible ver u oír directamente los fenómenos estudiados, sino solamente determinadas consecuencias de ellos. El mundo subatómico es inaccesible a nuestros sentidos.

Puesto que ese conocimiento indirecto no se deriva de nuestra experiencia sensorial habitual, el lenguaje ordinario (que sí ha nacido de ella), se revela incapaz de describir ese tipo de fenómenos. A medida que aumenta la profundidad de penetración en la naturaleza, debemos ir abandonando cada vez más, los conceptos e imágenes del lenguaje ordinario.

Aparece aquí un primer paralelismo entre la física

- Charles Scribner's Sons, 1943.
Philosophy of Nature.
Philosophical Library, New York 1951.
An Introduction to Philosophy.
Sheed & Ward, Inc. n.d.
- Mossel, Ernst
Vom Geheimnis der Form
und der Urform des Seins.
Deutsche Verlagsanstalt, 1938.
- Munitz, Milton K.
Theories of the Universe.
The Free Press, Glencoe, Illinois 1957.
- Nef, John
Bridges of Human Understanding.
University Publishers, New York 1964.
A Search for Civilization. Regnery, 1962.
The United States and Civilization.
The University of Chicago Press, 1942.
- Novalis
The Novices of Sais. Illustrations with
60 drawings by Paul Klee.
C. Valentin, New York 1949.
- Oppenheimer, F. Robert
The Open Mind. 8 lectures (and others).
Simon & Schuster, New York 1955.
- Oparin, A. I.
The Origin of Life. Dover Publications,
New York 1938 (1953).
- Ortega y Gasset, Jose (1883-1955)
The Origin of Philosophy. W. W. Norton.
New York 1967.
What is Philosophy? W. W. Norton,
New York 1960.
On Love. World Publishing Co.,
Cleveland 1963.
The Dehumanization of Art
(other writings on art and culture).
Doubleday, Garden City, N. Y. 1956.
Invertebrate Spain. W. W. Norton,
New York 1937.
History as a System. W. W. Norton,
New York 1961.
The Modern Theme. Harper & Brothers,
New York 1961.
Man & People. W. W. Norton,
New York 1957.
Man and Crisis. W. W. Norton,
New York 1962.
- Panofsky, Erwin
Gothic Architecture and Scholasticism.
The Archabbey Press, 1951.
- Prevost, Jean
Eiffel. Les Editions Rieder, 1929.
- Price, Lucien
Dialogues of Alfred North Whitehead.
An Atlantic Monthly Press Book.
Little Brown and Company, Boston 1954.
- Riehl, Alois
Philosophie der Gegenwart. Leipzig 1908.
- Rodin, Auguste
Cathedrals of France. Beacon Press, 1965.
Original Publication, 1914.
- Rourke, Constance
The Roots of American Culture.
Harcourt, Brace & Company, New York 1942.
- Runes, Dagobert D.
The Dictionary of Philosophy.
Philosophical Library, New York 1942.
- Russell, Bertrand
Authority and the Individual.
Beacon Press, Boston 1949.
Bertrand Russell's Best.
Selected by Robert Egner. Mentor Book, 1958.
The Scientific Outlook.
The Norton Library, 1931 (1959).
- Smith, Huston
The Religions of Man. Harper & Row,
New York 1958.
- Stahl, Fritz (pseud.) Karl Friedrich Schinkel
Schinkel-Monographie.
E. Wasmuth, Berlin 1912.
- Scheler, Max
Die Wissensformen und die Gesellschaft.
Problem einer Soziologie des Wissens.
Der Neue Geistes-Verlag, Leipzig 1926.
- Schneer, Cecil J.
The Search for Order.
Harper & Brothers, 1960.
- Schopenhauer, Arthur
Sämtliche Werke in 5 Bänden.
Insel Verlag, n.d.
- Schrödinger, Erwin
What is Life? And other scientific
Essays. Doubleday, Garden City, N. Y. 1956.
Was ist Leben? Die lebende Zelle mit
den Augen eines Physikers betrachtet.
L. Lehne-Verlag, München 1951.
Nature of the Greeks.
Cambridge University Press, 1954.
My View of the World.
The University Press, Cambridge 1964.
Mind and Matter.
Cambridge University Press, 1958.
Science and Humanism. Physics in our Time.
Cambridge University Press, 1952.
- Schwarz, Rudolf
The Church Incarnate, the sacred
function of Christian architecture.
Henry Regnery Co., Chicago 1958
(Mies helped very much with
the translation - that is, he helped
Cynthia Harris to understand Schwarz's ideas).
Von der Bebauung der Erde.
Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1949.
Vom Bau der Kirche. Heidelberg, 1947.
Wegweisung der Technik.
Aachener Werkbücher. Band 1.
- Semper, Gottfried
Der Stil. Friedrich Bruckmann's Verlag,
München 1878. 2 volumes.
- Shapley, Harlow
Of Stars and Men. The Human Response
to an Expanding Universe.
Beacon Press, Boston 1958.
- Sullivan, Louis H.
The Autobiography of an Idea.
Press of the A. I. A., New York 1924.

moderna y la mística tradicional: en ambos casos se trata de un tipo de percepción insensorial de la realidad. En ambos casos, la experiencia conduce a algo que si intenta explicarse en lenguaje vulgar se muestra como una paradoja.

La visión del mundo que más fué afectada por éstos descubrimientos, es la que se basaba en el modelo mecánico universal de Newton, que constituyó la base de toda la ciencia y la filosofía de la naturaleza durante casi tres siglos. El espacio de ese universo era el espacio de la geometría euclidiana, absoluto e inmutable. Los cambios se referían a una dimensión diferente, el tiempo, que, en palabras de Newton "absoluto, verdadero y matemático, en sí mismo y por su propia naturaleza, fluye uniformemente sin considerar nada externo".

El modelo de Newton, como ya antes el de los antiguos atomistas griegos, se basaba en la distinción entre espacio y materia, entre lleno y vacío; en su ensayo "The Tao of Physics", el físico Fritjof Capra cita a Newton describiendo su visión del mundo material:

A mí me parece probable que Dios al principio formó la materia de partículas sólidas, duras, impenetrables, en movimiento, de tales dimensiones y formas y otras propiedades, y en tal proporción al espacio, que la mayoría conducía al fin para el cual las formó; y que siendo sólidas estas primitivas partículas, son incomparablemente más duras que cualquiera de los cuerpos porosos compuestos por ellas; tan durísimas como para no consumirse ni romperse en pedazos; no siendo ningún poder capaz de dividir lo que el mismo Dios hizo uno en la primera creación.

Esta visión mecánica de la naturaleza, implica un riguroso determinismo. El futuro de una parte del sistema es

- Sun Tzu
The Art of War. Translated by
Samuel B. Griffith.
Oxford at the Clarendon Press. 1963.
- St. Augustine
The City of God. London:
J.M. Dent & Sons Ltd., New York.
First published edition 1931.
E. P. Dutton & Co. Ltd.
- St. Thomas Aquinas 1225-1274
The Basic Writings of Th. Aquinas.
Edited by Anton C. Pegis.
Random House, New York 1945.
- Tax, Sol
Evolution after Darwin. 3 volumes.
Volume I: The Evolution of Life.
Volume II: The Evolution of Man.
Volume III: Issues in Evolution.
The University of Chicago.
Centennial Discussions, 1960.
- Thompson, D'Arcy
Of Growth and Form. University Press.
Cambridge 1945.
- Thoreau, Henry
Walden and other Writings.
The Modern Library, New York 1937.
- Toynbee, Arnold J., ed.
Greek historical thought from Homer
to the age of Heraclitus.
New American Library, New York 1964.
- Van der Velde, Henry
Geschichte meines Lebens. Piper. 1962.
- Von Simson, Otto
The Gothic Cathedral. Bollingen Series.
Second Edition, 1962.
- Waley, Arthur
Yuan Mei. Eighteenth Century
Chinese Poet.
George Allen and Unwin Ltd.,
London 1956.
- Weiss, Paul
The World of Art. Southern Illinois
University Press, 1961.
- Weizsäcker, C. F. v.
The Relevance of Science. Creation
and Cosmology.
Collins, London 1964.
The History of Nature.
The University of Chicago Press, 1949.
Die Tragweite der Wissenschaft. Volume I.
S. Hirzel Verlag, Stuttgart 1966.
Zum Weltbild der Physik.
S. Hirzel Verlag, Stuttgart 1963.
The World View of Physics.
University of Chicago Press (1949), 1952.
- Werkbund, Jahrbuch 1913
Die Kunst in Industrie und Handel.
Jahrbuch 1914: Der Verkehr.
- Weyl, Hermann
Symmetrie.
Princeton University Press, 1952.
- Whitehead, Alfred North
Dialogues of Alfred North as recorded
by Lucien Price.
Little Brown, Boston 1954.
Adventures of Ideas.
Macmillan, New York 1947.
Science and the modern world.
The New American Library, New York 1948.
- Whyte, Lancelot Law
Aspects of Form. A Symposium on Form
in Nature and Art.
Pellegrini & Cudahy, New York 1951.
- Ziegler, Leopold
Florentinische Introduction.
Felix Meiner Verlag, Leipzig 1912.
Zwischen Mensch und Wirtschaft.
Otto Reichl Verlag, 1927.

predecible conociendo los datos de su estado actual. La base de ese determinismo es la división fundamental cartesiana entre el yo y el mundo exterior. Se creía posible una descripción de la naturaleza que no mencionase al observador humano, y esa descripción objetiva constituyó el ideal de toda la ciencia.

Todo este panorama cambió radicalmente con la llegada de las primeras décadas de nuestro siglo. Los desarrollos respectivos de la teoría de la relatividad y de la física atómica derribaron las bases de la concepción de Newton; en los nuevos dominios de la física no encajaba ni el espacio ni el tiempo absolutos, ni la solidez de las partículas elementales, la naturaleza causal de los fenómenos o el ideal de describir objetivamente la naturaleza.

Según la teoría de la relatividad, el espacio no es tridimensional y el tiempo no es una entidad separada; ambos forman un continuum cuatridimensional espacio-tiempo. No se puede hablar de uno sin estar hablando del otro. No hay un flujo universal absoluto. Diferentes observadores ordenarán los acontecimientos de un modo diferente en el tiempo si ellos se mueven a diferentes velocidades respecto de los sucesos observados. Espacio y tiempo pasan a ser solamente elementos del lenguaje que un observador particular utiliza en su descripción de los fenómenos.

La modificación de los conceptos de espacio y tiempo implica la consciencia de que la masa no es más que una forma de energía. Incluso los objetos en reposo tienen

energía almacenada en su masa, y la relación entre las dos viene dada por la ecuación $E = mc^2$, siendo c la velocidad de la luz.

Cuando los físicos planteaban preguntas concretas a la naturaleza, articuladas según el lenguaje usual, en la experimentación atómica, la respuesta era una paradoja; si se intentaba aclarar la situación insistiendo con más indagaciones en el mismo sentido, la paradoja se hacía más aguda. Se aceptó finalmente que esas paradojas están en la estructura intrínseca de la física atómica y que es inútil intentar describir esos fenómenos en términos clásicos. Llegados a este punto, los físicos comenzaron a aprender a hacer las preguntas correctas y a evitar las contradicciones; se rindieron al espíritu de esas nuevas teorías y hallaron una formulación matemática precisa y consistente para las mismas, renunciando en cierto modo a interpretarlas en términos de lenguaje o imaginación habitual.

Desde los experimentos de Rutherford, esas partículas duras de que hablaba Newton, son entidades abstractas que aparecen con aspecto dual, unas veces como ondas y otras como partículas. A nivel subatómico, la materia no existe con seguridad en determinados lugares, sino que muestra más bien tendencias a existir; los sucesos atómicos, análogamente, muestran solamente tendencias a ocurrir. Esas tendencias se expresan como probabilidades y se asocian a cantidades matemáticas que toman la forma de ondas. Es en ese sentido de "ondas de probabilidad" en el que hablamos al decir que las partículas son simultáneamente

ondas. Todo el funcionamiento de la física atómica se expresa en términos de esas probabilidades. No es posible predecir con certeza un fenómeno, podemos saber tan sólo su probabilidad.

No se trata pues de probabilidades de "cosas" sino de probabilidades de interconexiones entre ellas, de relaciones. Las partículas subatómicas no tienen ningún sentido como entidades aisladas, pueden entenderse tan sólo como interconexiones entre la preparación de un experimento y su consiguiente medida.

Así pues, a medida que penetramos en la materia, no encontramos un bloque básico de construcción sino una complicada red de relaciones entre partes de un único conjunto que siempre incluyen, además, al observador. El ideal de una descripción objetiva ya no es posible: en física atómica, no es posible hablar de la naturaleza sin hablar al mismo tiempo de nosotros mismos.

Cuando hacemos una medición, encontramos, por ejemplo, a los electrones girando en alguna parte de sus órbitas, pero no podemos sacar conclusiones sobre su "movimiento", tan sólo detectar una y otra vez situaciones individualizadas, concretas, que dependerán de las condiciones de la propia medición.

Ahora bien, aún cuando sabemos que los conceptos clásicos son inadecuados en el nivel atómico, no hay más remedio que emplearlos en la descripción de los experimentos y en el establecimiento de los resultados. No es posible evitar esta paradoja. El lenguaje técnico de la física

clásica es sólo un refinamiento del habla cotidiana y no tenemos otro para comunicar esos resultados.

En cualquier caso, el mundo aparece como un delicado tejido de acontecimientos. Para observar una partícula elemental es necesario un proceso de preparación o aislamiento de la misma que tiene lugar en el acelerador circular, y un proceso de medición de los rastros visibles de su colisión con otras partículas en una cámara burbuja, fotografiándolos. La partícula puede entenderse tan sólo como un sistema intermedio entre ambos procesos. Sus propiedades no pueden definirse al margen de ellos. Si se modifica la preparación o la medición, las propiedades de la partícula variarán también. Hablamos siempre de una "partícula" porque tenemos en la mente ese concepto de una entidad independiente que es preparada y medida, pero no hay más que ese complicado tejido de acontecimientos, donde las relaciones de diferentes especies se combinan, alternan o trasladan, determinando así la textura del todo.

El mundo subatómico, ese nivel esencial de la materia donde bajo una apariencia superficial inerte bulle esa maraña dinámica en que la preeminencia de las relaciones llega al extremo de que los objetos carecen de cualquier entidad en sí mismos, al margen de ellas, puede relacionarse, metafóricamente, con el microcosmos subyacente en la arquitectura de Mies. Veamos, por ejemplo, el análisis que hace Peter Eisenman de la planta de la casa Hubbe (T.28).

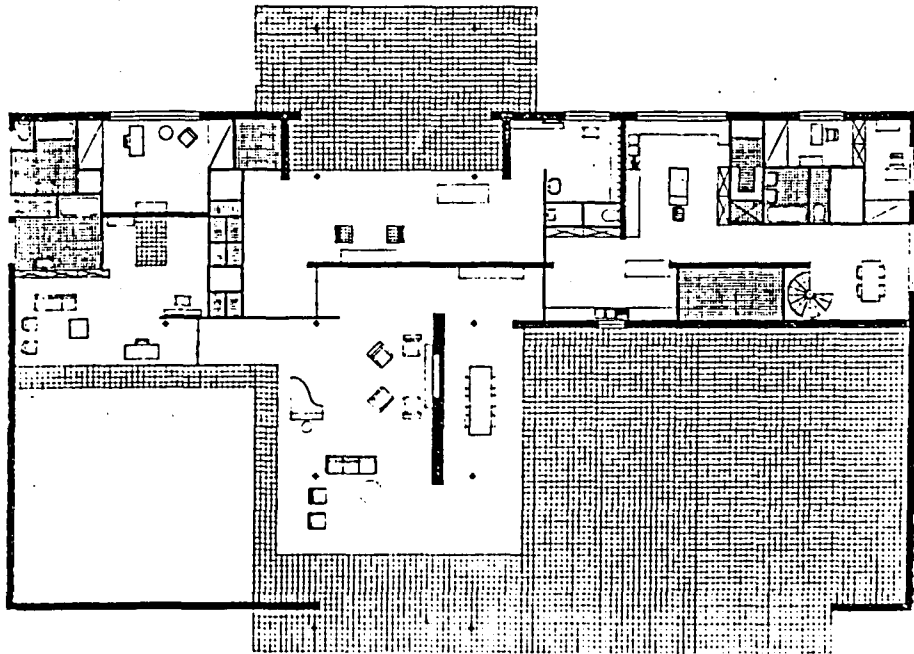
"Mies -dice Eisenman- logra su significado a partir del propio hecho de la oposición, a través de la aparente

The Hubbe House is a modernist house which contains its opposite – a classical insertion. But this imbedding of the classical is not a “negative object” (since architecture is always a constructive project).⁹ Nor is it a void, the traditional idea of the negative in architecture.¹⁰ Instead, it is absence as a constructive presence. It is a modernist object hosting an alien simulation; the text of a classical object imbedded within it. It is an object of superposition. Superposition differs from *superimposition* of figure on ground: the courtyard house as modernist ground and the row of columns as classical ordination superimposed on it. This kind of layering and transparency can be found in Cubist collage and in Le Corbusier’s plans: the overlay of two systems that resolve themselves as figure and ground. But the Hubbe House is not the same. It becomes a textual object in which a simulation of a classical object is superposed with a modernist object. There is no ground but, instead, a relationship of figure to figure. Figure to figure suggests a possible condition of textuality; an architecture without origin in shelter use, form, or symbol; rather, a free-floating set of interchangeable integers. The erosion of the traditional iconic structure of architecture is achieved by this superposition, the simultaneous presence of two systems (classical/modern, symmetry/asymmetry, absence/presence).

The textual mark or trace as the presence of absence is further signalled in the Hubbe House by the unresolved nature of the figures. Like the Barcelona Pavilion and the Ulrich Lange House, the Hubbe House is a courtyard house that has been broken apart, irreparably split into two figures. The first fracturing is generated by a double row of symmetrically placed cruciform columns which split the house in two. Unlike the columns of the Barcelona Pavilion which run with the grain, these run counter to it. At Barcelona they signal a modernist ground; at Hubbe, a classical intrusion. They signify both the introduction and denial of a classical ordination. It is this state of being and non-being, of imbedding and contamination, which becomes the textuality of the house. These columns first introduce and define an axis of symmetry that becomes an eroding device. This is then itself systematically eroded. The columns are asymmetrically placed within both the long (front to back) side of the house, and the short, closed sides of the house, initiating a textual reading. The first pair of columns is symmetrical within the terrace that is pushed forward of the house, but asymmetrical in terms of the exterior

wall. The second pair of columns is symmetrical in terms of their flanking walls, but the furniture in the entrance bay is arranged asymmetrically to them. In fact, each bay contains a sequence of quite precise and detailed countermending symmetries and asymmetries. In the second bay, for example, the wall, which seems to have broken off from the exterior closure, is both too long to fit into its “former” position and is shifted away from it. In the third bay, the fireplace wall is asymmetrical about the vertical axis of the bay but symmetrical about the horizontal axis. The fireplace wall becomes a conceptual screen, a cleavage for two symmetries on either side, neither of which, however, operates symmetrically with the other. Within the wall, the fireplace itself is placed symmetrically with its edge aligned with the absent axis of the table on the other side. The seating, placed symmetrically about the fireplace opening, further accentuates the shift. On the other side of the wall the dining room table is symmetrically placed with respect to the wall. Hence, the wall becomes a textual fulcrum for the countermending symmetries with their opposite asymmetries indicated as absences by edges rather than centers. These always occur about a wall-as-fulcrum, i.e., as text. The sequence of free-floating wall elements, seemingly fragments of a former symbolic cruciform, is the final stage of Mies’s reconsideration of the wall from structure to text, from symbol to sign.¹¹

A focal point of this notation of absence, the transition from symbol to sign, can be located in the single odd column that can be found in the Hubbe House (see fig. 15). How is it to be explained? Possibly as a sign that there are other missing columns, which would be present either as a spine along the length of the middle of the building or as an entire field of columns. In any case, the isolated presence of this single column can only imply absences, including its own. This column is textual, a sign, because it is neither supporting, aesthetic, nor indicative of the history of the column. It is detached from the history of the symbolism of “the column.”



15. Hubbe House project, Magdeburg, 1955, plan

irresolución del sistema...sus símbolos o textos, ni simbolizan ni representan. Ellos funcionan, pero no hacen que funcione su tema."

Es esta energía de dislocación la que sostiene a esa arquitectura. Es una energía crítica y creativa antes que estabilizadora. Para Eisenman, esa dislocación producida por la separación entre símbolo y realidad pone a prueba, forzándolos, los límites de la arquitectura entre su mantenimiento y su propia dislocación, permitiéndole así avanzar como ha ocurrido siempre a lo largo de la historia.

El concepto de la polaridad de los opuestos, de que luz y oscuridad o bien y mal son sólo aspectos diferentes del mismo fenómeno, es un principio fundamental de la filosofía y la forma de vida oriental. Puesto que los opuestos son interdependientes, no hay que esperar que de su lucha resulte el predominio de una de las partes, sino que esa lucha siempre será una manifestación de la influencia mutua entre ambos lados. Así en Oriente, no es virtuoso quien se entrega a la tarea imposible de abogar por el bien y eliminar el mal, sino quien conociendo por su sabiduría la naturaleza y el funcionamiento del mundo, es capaz de mantener un balance dinámico entre ambos extremos.

En Física, las partículas son a la vez destructibles e indestructibles, la materia es continua y discontinua, y fuerza y materia son aspectos diferentes de un mismo suceso; en palabras de Robert Oppenheimer:

Si preguntamos si la posición del electrón sigue siendo la misma, hemos de decir que "no", si preguntamos si

Furthermore, in the architecture of Mies, there is a level of detailing as an indication of significant gesture that has resisted interpretation. It is necessary to penetrate this resistance – the inclination to ignore what are significant details – in order to effect a textual analysis. For example, if the notations of the relationship of tile gridding to monolithic floor material are taken as significant, then a series of fractured cruciforms for which there is no resolution can be seen. The first of the cruciforms has three whole arms and one fractured. The horizontal arms are formed by the living quarters, the lower vertical arm is the living/dining area, and the upper vertical arm is erased by the superposition of the tile pattern of the forecourt (fig. 16). Not only is this cruciform fractured, but its arms are also in a state of imbalance: the left arm is widened and the right arm is elongated. Two smaller cruciforms to the right and left of the larger one are similarly fractured and imbalanced, echoing the larger cruciform. Together these fractured cruciforms are signs of the destabilization of the whole.

Finally, the Hubbe House raises another textual issue of the court house. The court house as a type is an attempt to enclose space; yet it also encloses nature. In the Hubbe House, Mies explores textually the inversion of man and nature. Tafuri and Dal Co in their view of Mies van der Rohe propose the idea that the courts of Mies's court house were not so much contained within the walls looking out on nature, but in fact were the framing of nature behind glass; i.e., nature was reduced to an unnatural object, a sign of nature.¹² There is thus another absence, real nature, made present as absence by the use of unnatural, man-made nature as a sign.

Mies's court house simulates nature by a virtual enclosure of it. With the rupture of the type in the Hubbe House, unnatural nature is ironically contaminated by exposing it to real nature. The glass that separated man from nature is now a glass that separates man from the simulation of nature; unnatural nature becomes framed behind glass (fig. 17). Glass, rather than being seen as the outside of the inside, is now the inner-outside of the outside. This glass frames neither man nor space, but frames nature in an unresolved duality.¹³ The type is now not merely a simulation of nature, but rather becomes nature as text. In the Hubbe House, Mies objectifies the denial of nature into a sign, with all its meaning and symbolism.

The design of negatives, that is, both presence and absence, and the reversal of symmetries and asymmetries are Mies's signature. The absence of space becomes the sign of a sign, the sign of a text and the denial of symbolized, functional, aesthetic, meaningful shelter. The sign of a sign is a redundancy produced by opposites. Mies's signification is achieved through the very fact of the opposition, through the seeming irresolution of the system. The expectancy of the system as a whole is betrayed by an order which itself is broken apart, and neither of which is dominant. These signs or texts do not symbolize nor represent. They function but do not make function their theme. Rather, they split symbolic and objective reality, which have become, since the Renaissance, powerfully unified in the linking of man's vertebrate axis with the pitched roof, symmetrical hearth – symbolic of the axis of the world.

Texts that split symbol from object in order to form signs dislocate architecture. But architecture is sustained by this dislocating energy, which is creative and critical rather than stabilizing and institutionalizing. Mies's separation of symbol and reality creates the dislocation of the metaphysic of architecture necessary for its maintenance. The history of architecture is a constant struggle enacted between the limits of maintenance and dislocation.¹⁴ Mies van der Rohe's texts probe those limits.

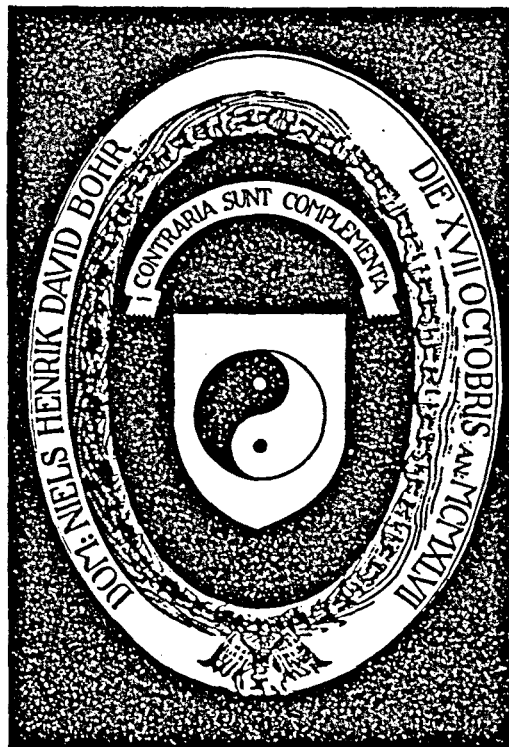
esa posición cambió con el tiempo, debemos decir que "no", si preguntamos si el electrón está en reposo hemos de decir que "no", si preguntamos si está en movimiento, hemos de decir que "no".

Entre los pares de opuestos que se manifiestan en la física, tal vez el más difícil de aceptar es el que se refiere a la existencia y a su negación. Ese es el rasgo de la teoría cuántica más problemático, y el núcleo de las discusiones sobre su interpretación. En el misticismo oriental, sin embargo, la realidad de la vida se considera como algo ajeno a los propios conceptos de existencia o de no-existencia:

"La simplicidad no es ni lo que es la existencia ni lo que es la no-existencia, ni lo que son a la vez la existencia y la no-existencia, ni lo que no son a la vez la existencia y la no-existencia."

Se trata pues de neutralizar el inevitable apego al lenguaje, liberando a la mente del rígido corsé de la lógica, manteniéndola constantemente en movimiento mediante cambios del punto de vista. Una forma distinta de pensamiento, acostumbrado a saltar de uno a otro aspecto de los hechos, mediante el uso de secuencias de negación. No es posible una única imagen, una sola conclusión; se trata siempre de una impresión formada por la suma de una serie de percepciones sencillas desde diferentes puntos de vista.

Fue Niels Bohr quien consideró las ideas de partícula y onda como descripciones complementarias de una misma realidad. Visitó China en 1937, una vez terminada su interpretación de la teoría cuántica; le impresionó ese



escudo de armas de Niels Bohr; del libro de memorias, *Niels Bohr*, editado por S. Rozental (North-Holland Publishing Company, Amsterdam, 1967)

concepto de la polaridad de los opuestos. Se interesó desde ese momento por la cultura china y al recibir el título de caballero en reconocimiento a su contribución a la ciencia y la cultura de Dinamarca, eligió para su escudo el símbolo chino de T'ai-chi que representa al par de opuestos arquetípicos, el Yin y el Yang.

En los procesos de colisión de la física de alta energía, la masa no se conserva. La creación y destrucción de partículas es una consecuencia de la equivalencia de masa y energía. Se conserva solamente la energía total como suma de la contenida en todas las masas y la energía cinética contenida en el proceso. Existe pues un tránsito constante de la existencia a la no-existencia y viceversa.

Las partículas subatómicas son modelos dinámicos que tienen un aspecto de espacio y uno de tiempo. El primero les hace aparecer como objetos con una cierta masa y el segundo como procesos que contienen la energía equivalente.

Esos paquetes de energía forman las estructuras nucleares atómicas, moleculares y estables que constituyen la materia y le dan su aspecto sólido, macroscópico y nos sugieren ese concepto de substancia, que resulta tan útil a nivel sensorial. La teoría cuántica ha desvelado que son interconexiones de la maraña cósmica y la relatividad ha mostrado que la actividad de la materia es la esencia de su ser, algo no-separable de su existencia.

También para un budista, un objeto, una persona incluso, es antes un suceso que una cosa o substancia; algo así como una configuración inestable y casual de esa

energía, una forma de probabilidad provisional y fugaz. La filosofía europea siempre apuntó hacia la substancia. La China - dice Needham - siempre buscó la realidad en la relación.

Para Einstein la materia son aquellas regiones del espacio donde el campo es extremadamente denso. No hay campo y materia: el campo es la única realidad. Esa concepción de los seres y fenómenos físicos como manifestaciones transitorias de una sola entidad esencial son la base de la teoría cuántica de campo y del pensamiento budista. La diferencia está en que ese "campo" del místico oriental del cual las cosas son manifestaciones transitorias, está más allá de cualquier concepto o ideas, mientras el campo cuántico es un concepto definido que funciona frente a determinados fenómenos físicos.

El otro hallazgo fundamental de la ciencia moderna es el descubrimiento de la cualidad dinámica del vacío. El vacío es verdaderamente un vacío vivo que late sin cesar con ritmos de creación y destrucción. Ello coincide con las palabras de Chang Tsai, el sabio chino citado por Needham:

Quando se sabe que el gran vacío está lleno de ch'i se da uno cuenta de que no existe tal cosa como la nada.

O el pensamiento budista de Radhakrishnan:

¿Cómo es que llegamos a pensar en cosas más que en procesos en este flujo absoluto?

Al cerrar nuestros ojos a los sucesivos acontecimientos.

Es una actitud artificial que hace secciones en la corriente de cambios y les llama cosas...cuando sepamos la verdad de las cosas, nos daremos cuenta de lo absurdo que es para nosotros el venerar los productos aislados de la incesante serie de transformaciones como si estos fuesen eternos y reales.

La naturaleza no puede ser reducida a entidades como partículas, ni siquiera campos. La hipótesis de "bootstrap" de Geoffrey Chew, constituye el rechazo definitivo de cualquier resto de mecanicismo. No sólo niega el sentido a la consideración de esos constituyentes fundamentales de la materia, sino que niega también la existencia de toda entidad básica - ya sean leyes, ecuaciones o principios fundamentales - abandonando así la que ha sido la base de la ciencia natural durante siglos, el concepto de supremo legislador tan enraizado en la tradición judeo-cristiana. Todas las teorías sobre fenómenos naturales son creaciones internas de la mente humana, describen solamente nuestro mapa conceptual de la realidad.

Todos los fenómenos naturales están en definitiva relacionados unos con otros y para comprender cualquiera de ellos, es preciso que comprendamos todos los demás, lo que obviamente es imposible. El carácter incompleto de una teoría se refleja generalmente en sus parámetros arbitrarios o constantes fundamentales, es decir, cantidades cuyos valores numéricos no nacen de la teoría sino que son insertados en ella tras su determinación empírica. La teoría cuántica no puede explicar el valor de la masa del electrón, ni la teoría de campo el de su carga, ni la relatividad la velocidad de la luz. Se consideraron en su momento como

constantes fundamentales que no requerían explicación. Actualmente, ese papel de constantes se considera como provisional y derivado solamente de las limitaciones, temporales también, de las teorías actuales. Serán explicadas en el futuro a medida que aumente la precisión y alcance de esas teorías. El objetivo sería una situación (quizas ideal e inalcanzable) donde la teoría no contenga constantes fundamentales y donde se de una total autoconsistencia.

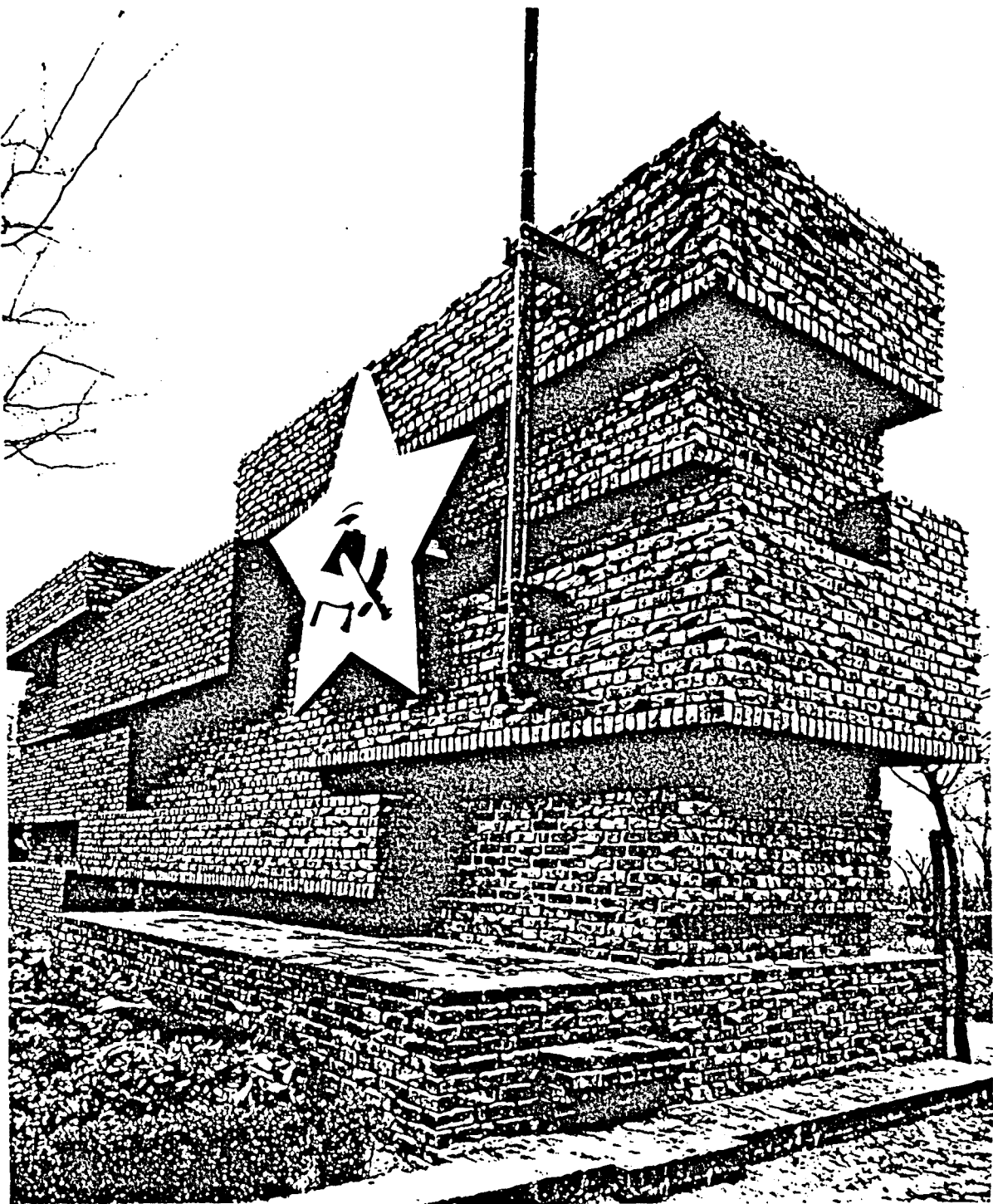
En la interpretación china del universo, según Needham, la armoniosa cooperación de los seres surge no de una autoridad superior externa a ellos, sino del hecho de que todos forman parte de una jerarquía de conjuntos que forman un modelo cósmico y obedecen los dictados internos de sus propias naturalezas.

La física aspira a un conocimiento aproximado o relativo. La mística oriental, pretende comprender la totalidad de la vida; explicar algo es demostrar como se relaciona con todo lo demás. Como ello no es posible, ningún fenómeno simple puede ser explicado. Todas las cosas, en su naturaleza fundamental, no pueden ser nombradas ni explicadas, no pueden expresarse adecuadamente en ninguna forma de lenguaje.

Liberar a la mente de las palabras y de las explicaciones es uno de los fines del taoísmo y del budismo. Trascender las palabras y las explicaciones significa alcanzar una liberación. Se trata de alcanzar una visión orgánica del mundo, considerarlo un "todo" armonioso e inseparable. Una visión que brota, en las tradiciones

místicas, de los estados meditativos de consciencia y que no resulta útil para una descripción de los fenómenos macroscópicos encaminada a la investigación tecnológica de nuestra civilización.

Sin embargo, la idea ^{de} esa interconexión absoluta, más allá de los conceptos de espacio y de tiempo, es algo tan contradictorio con nuestra forma de razonar, que ni el mismo Einstein podía aceptarlo. En su histórico debate con Bohr en los años 20, expresó su oposición con la frase "Dios no juega a los dados". Para demostrar que esa interpretación de Bohr de la teoría cuántica era inconsistente, Einstein inventó el experimento llamado después E.P.R. (Einstein-Podolsky-Rosen). Treinta años más tarde, John Bell, desmontó la postura de Einstein basándose en ese mismo experimento para demostrar que el concepto de realidad como consistente en partes separadas unidas por conexiones locales es incompatible con la teoría cuántica (T.).



143-V

MIES 2

"He tratado de profundizar la arquitectura de Mies, tan simple en apariencia y, sin embargo, nunca he conseguido penetrar en su secreto. Lo cual significa que es justamente éste el secreto de su arte y de su maestría..."

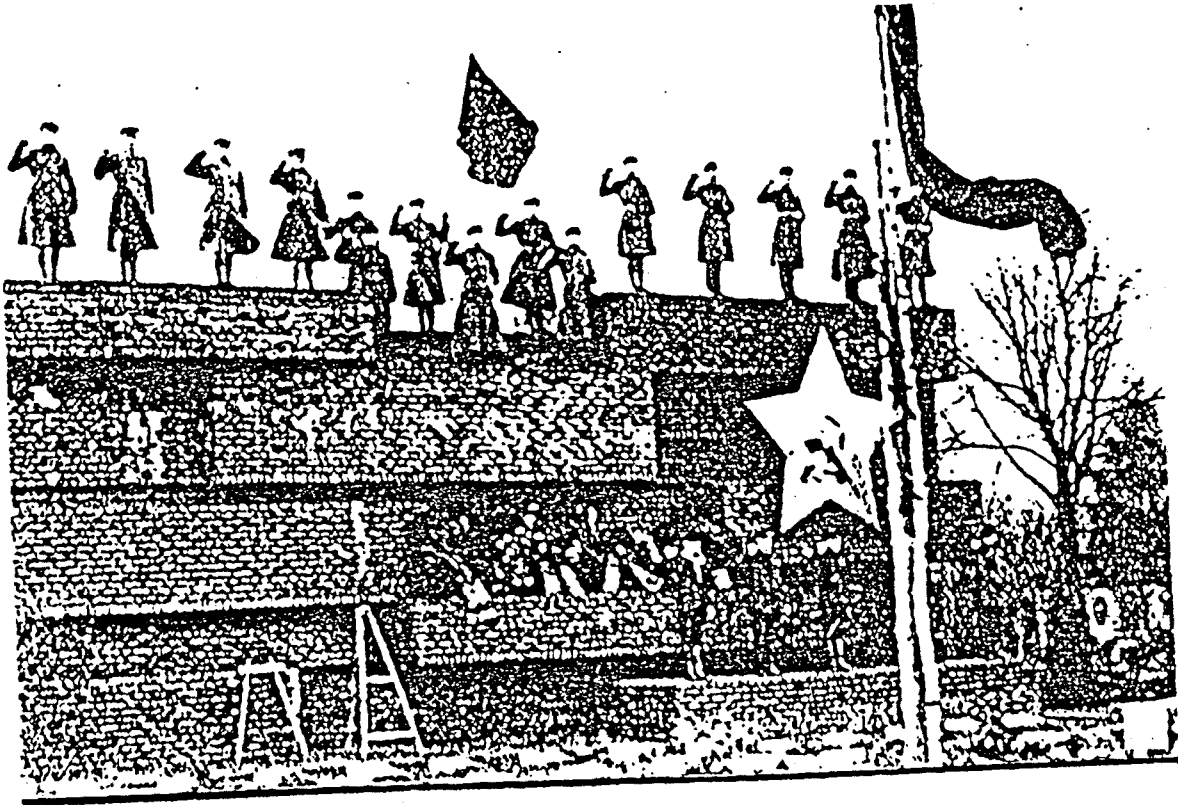
Con estas palabras inicia Max Bill su estudio de la arquitectura de Mies. Renunciará no sólo a desvelar ese secreto sino a cualquier intento de descripción de esa arquitectura: "...a pesar de que tampoco es posible describir la arquitectura de Mies, se puede, sin embargo decir algo sobre su evolución y sobre las diversas etapas de su camino..."

Esa confesión de impotencia podría ser suscrita por

cualquiera que haya intentado lo mismo que Max Bill. Nos encontramos con algo tremendamente ambiguo, escurridizo, y la dificultad aumenta proporcionalmente a nuestra intención de profundizar. Tal vez por ello las aproximaciones críticas más afortunadas a la obra de Mies sean aquellas que se ciñen a aspectos claramente acotados y renuncian a revelar la existencia de una fórmula mágica fundamental.

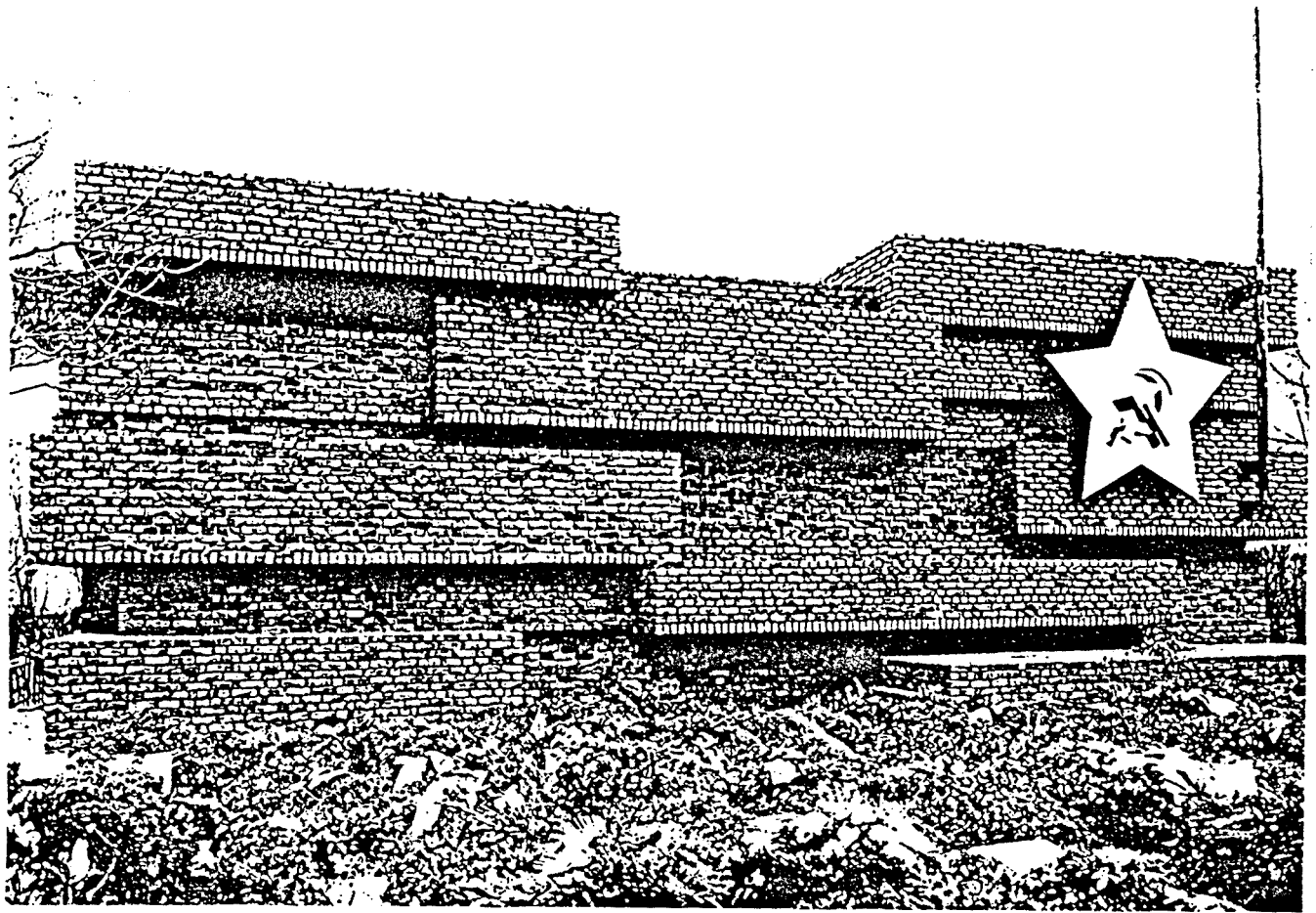
En Mies, la simpleza de la apariencia se desvanece cuando la atención se desplaza de los "objetos" al laberinto combinatorio de relaciones entre ellos; éstas parecen reproducirse infinitamente como las imágenes en dos espejos enfrentados. Esa complejidad tenue y alambicada, sutil y refinada, coexiste paradójicamente con una igualmente ilimitada, radical y definitiva integridad. "Integridad" puede, ciertamente, significar muchas cosas o nada, pero refiriéndose a Mies quiere decir, entre otras, que en cualquier fragmento de su obra es posible encontrar los mismos componentes, la misma sustancia fundamental del conjunto. Eso permite acercarse a su arquitectura a través de sus piezas más elementales, de forma que el proceso de percepción gane en intensidad y en concentración en la medida en que limitamos la extensión del objeto a abarcar.

Tomemos, por ejemplo, el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, como pieza aparentemente sencilla, elemental y representativa de una etapa decisiva en la obra de Mies. El monumento ha resultado incómodo y difícil de encajar en la trayectoria de Mies, para algunos críticos; quienes creyeron resolver la cuestión con

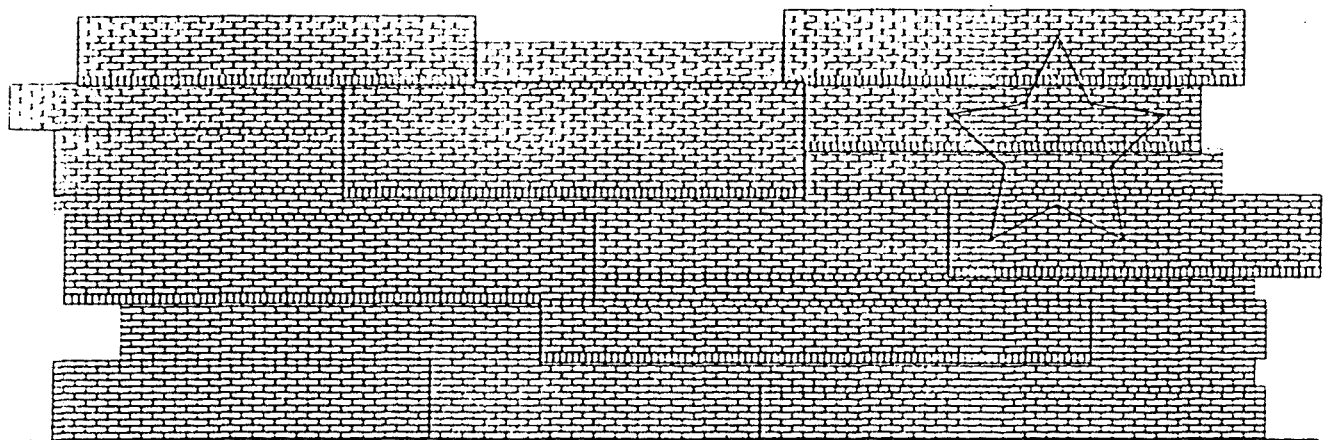


como sucede en tantas otras ocasiones en Mies, es anterior a cualquier actividad en el tablero de dibujo y generará de forma natural todo el proceso de proyecto que se pondrá al servicio de su propia expresión. El ladrillo elegido, recuperado del derribo de viejos edificios berlineses, destaca por su tamaño y por la intensidad profunda de su color púrpura, realizada por la tosquedad de su textura por efecto del envejecimiento y el exceso de cocción. El papel asignado por Mies al ladrillo en esta obra es distinto al que juega en sus otros proyectos; el ladrillo, en este caso, no va a representar el orden sino más bien el caos. A esa cualidad opaca, rugosa, oscura, profunda y absorbente se suman el aparejo y la disposición volumétrica proyectados por el arquitecto, reforzando esa disposición caótica donde la única ley de formación visible es una espiral de negaciones u oposiciones mutuas entre todos los elementos utilizados ya se refieran éstos a cualidades formales, materiales o geométricas, lo mismo si afectan a la percepción del conjunto que al menor de los detalles.

Sobre esta obra se ha llegado a decir que la idea original de Mies era una pared lisa; de ladrillo, pero sin retranqueos. Otros, más numerosos, admiten como Miesiano ese juego suprematista de entrantes y salientes, pero por supuesto desvían hacia el cliente, un comunista rico, la responsabilidad sobre esa "vulgaridad figurativa" de la gran estrella de metal. Un muro sin retranqueos, con sus ladrillos perfectamente colocados, permitiría mantener a Mies como paradigma arquitectónico del orden matemático y la



Monument to Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg, Berlin. 1926. Destroyed



modulación por encima de todo (por cierto que Werner Blaser, especialista en publicar plantas de Mies falseadas para que encajen en cuadrículas "platónicas" contra la evidencia de la realidad y las fotografías, se ha superado a sí mismo en su último y (como siempre) lujoso libro, publicando un pretendido alzado del monumento dibujado con ayuda de un ordenador. Se eliminan retranqueos y volúmenes enteros, la plataforma y los escalones de acceso, y se inventa un aparejo más o menos sencillo y sobre todo, ordenado, de acuerdo con esa idea preconcebida de Blaser sobre el método de Mies).

La realidad es bien distinta. La observación atenta del aparejo utilizado revela variaciones más o menos sutiles en la disposición de los dos tamaños de ladrillo (enteros y mitades) de tal manera que todos los volúmenes rectangulares que se aprecian en la visión frontal muestran criterios diferentes en su construcción: en efecto, varios de estos volúmenes terminan por su parte inferior con una hilada dispuesta a sardinel, que parece sostener cada plano rectangular, y están coronados por una hilada de medias piezas puestas a tizón; pero la regla deja de cumplirse en los dos rectángulos superiores en que falta esa hilada de coronación, que aparece en séptimo lugar en el rectángulo superior izquierdo y en parte de la décima en el derecho. Si seguimos bajando por el lado izquierdo, el segundo rectángulo, muy retrasado respecto del superior, no presenta ni la hilada de base ni la de coronación, dejando que los ladrillos floten ingravidos en el espacio (como en los vanos de la casa Wolf). El tercer elemento presenta la primera y

la última hiladas a tizón y alguna que otra media pieza suelta intercalada entre los ladrillos que forman el plano. El siguiente podríamos considerarlo "normal" si no fuera porque la onceava hilera (cuarta por abajo) se compone en su mitad izquierda de piezas a tizón y el resto alternando éstas con ladrillos normales...

Podríamos continuar así sin llegar a encontrar nunca dos volúmenes formados de acuerdo con el mismo criterio. La ley de formación no responde desde luego a ningún criterio expresable mediante relaciones matemáticas sencillas, ni siquiera a ningún criterio preconcebible, planificable conscientemente. Es difícil saber si es más exacto seguir pensando en Mies como arquitecto del orden o empezar a considerarlo como el maestro del desorden. Se trata de un sutil juego de contrapuntos que revela un proceso de construcción donde ha sido necesario resolver una serie de variables imprevisibles (o mejor, deliberadamente imprevistas) y que confieren a la construcción ese carácter vital de que habla Ruskin en su "Lamp of Life" refiriéndose a Pisa, Pistoia y Venecia:

"...I call that Living Architecture. There is sensation in every inch of it, and an accommodation to every architectural necessity, with a determined variation in arrangement, which is exactly like the related proportions and provisions in the structure of organic form..."

También en esos ejemplos italianos, Ruskin detecta sutiles variaciones tras lo que inicialmente se ofrece al ojo como mera repetición, variaciones que asocia con la forma de proceder de la vida. Eso sucede en Mies dentro del campo definido por los paramentos de ladrillo; la curiosa

danza de las piezas singulares se contraponen al orden regular del aparejo a soga. Pero si ese sistema en su conjunto puede asociarse con la noción de construcción, o con la de creación y por ello ser visto como metáfora de la vida, ese mismo muro actúa en su conjunto como un caos amorfo, como un fondo absorbente y oscuro, sin principio ni fin, sin órdenes ni jerarquías, compuesto por rectángulos que se retrasan y adelantan sin encontrar su sitio, inquietos y amenazadores.

Son precisamente todas esas cualidades de lo caótico acumuladas por Mies en el muro con esa potencia primitiva y con la necesaria rudeza y exageración que caracterizan los trabajos de su etapa expresionista, las que permiten que reluzca con todo su esplendor el elemento cuyas características constituyen el reverso exacto de todo cuanto sucede en el muro: la estrella de metal.

La superficie lisa y luminosa del acero, su carácter ordenado, centrado, radial, su carácter unitario y figurativo, su tamaño, que se muestra pequeño en contraste con el muro, todo evoca en la estrella ese espíritu heroico brillando, prevaleciendo sobre un caos oscuro que por otra parte es quien hace posible, quien genera, en cierto modo esa luz. El diseño de la hoz y el martillo es fundamental, reforzando las curvas con relieves profundos de manera que se oponga con mayor violencia, que despegue en todo de ese hacinamiento oscuro de ortogonalidad. La enseña del partido comunista alemán no solamente no es ahí un añadido, sino que el propio Mies tuvo que poner en juego toda su astucia para

superar las dificultades de todo tipo que su enorme tamaño planteaba para su ejecución. Como elemento figurativo juega un papel análogo a las esculturas que aparecerán más tarde en los interiores de sus proyectos, como presencias ajenas a una dominante ortogonalidad.

Cabe, desde luego, distinguir claramente entre esta primera etapa expresionista y toda la producción posterior de Mies van der Rohe. El énfasis en la expresión, la necesaria distorsión, la exageración, desplazan todavía al equilibrio a ultranza, la coherencia absoluta y la refinada y elegante ambigüedad y el reposo, que predominarán en sus trabajos posteriores. Aquí se recurre al empleo de formas preconcebidas cuando el fin lo requiere.

Al ejemplo citado del monumento habría que añadir el del primer rascacielos de cristal. Ahí, con tal de elevar hasta el límite de lo posible la "temperatura" de expresión del cristal, no se vacila en el trazado de esos retranqueos puntiagudos y tortuosos en planta, cuya misión sólo llega a entenderse en esas perspectivas donde el cristal, lejos todavía de la condición infinitamente pasiva, contemplativa, serena y majestuosa de su obra americana, cierne su proa en actitud tranquila pero inquietante, sobre los edificios alineados en la Friedrichstrasse, humillados y disminuidos por su tamaño (cuatro veces más alto), su explícita y directa relación con el cielo y la pureza de su material.

Si volvemos a Max Bill, vemos que a aquel primer reconocimiento de incapacidad de afrontar un análisis fructífero en cuanto a lo que él llama "secreto de su arquitectura", sigue una enumeración de lo que considera las

influencias externas más evidentes. En el texto se cita a Mondrian y De Stijl, que aparecen también en las ilustraciones. Pero entre esas ilustraciones encontramos una, al final, sin referencia alguna en el texto. Se diría que el autor ha juzgado necesario incluirla, pero le resulta difícil o tal vez incómodo explicar o justificar esa inclusión: se trata de una fotografía del interior de una de las estancias de la Villa Imperial de Katsura, en Kyoto, Japón. ¿Donde hay que situar una posible relación de Mies con la arquitectura tradicional japonesa? A diferencia de Frank Lloyd Wright, en quién lo japonés es uno de los ingredientes básicos de su arquitectura, y que reconoce y proclama a menudo su admiración por el arte oriental, no se conocen alusiones significativas a ello por parte de Mies.

Ciertamente los escritos de Mondrian pueden resultar ilustrativos de la manera de actuar de Mies; es difícil no estar de acuerdo con Hilberseimer cuando dice que Mies hace en arquitectura lo que Mondrian recomienda hacer en pintura.

La filosofía de Mondrian debe entenderse en el marco de la gran difusión de la teosofía en la Europa de principios de siglo; el propio Mondrian se hizo teósofo lo mismo que su principal referente y amigo, el holandés Schoenemakers. La sociedad teosófica fué fundada en 1875 por Helena Petrovna Blavatsky, quien decía haber sido iniciada en el Tibet. El retrato de Madame Blavatsky colgó durante varios años de la pared del estudio de Mondrian. La potente influencia en la vanguardia artística europea del primer

cuarto de siglo, de todo un sistema de pensamiento esotérico de origen oriental, ha sido analizada por Joseph Rykwert en su artículo "The Dark Side of the Bauhaus". En él se exponen las relaciones de Mondrian y Kandinsky con la teosofía a través, éste último, de su contacto con Rudolph Steiner. El "orientalismo" llegará a instalarse en el mismo corazón del Bauhaus a través de las ideas y el método de Johannes Itten:

La enseñanza de Itten estaba fuertemente estructurada. Su intención explícita era liberar al estudiante de todos los esquemas previamente adquiridos, y forzarle a llevar hasta el final la reflexión sobre los problemas con coherencia. Pero no solamente reflexionar sobre ellos, sino experimentarlos con la totalidad de su ser.

El curso comenzaba con dibujo de libre asociación. Para Itten, los ejercicios no constituían un experimento pedagógico aislado, sino que concebía el Bauhaus como una forma de vivir donde el adiestramiento en las distintas técnicas se alternaba con elaborados rituales como el someterse al examen de un hierofante (uno de los alumnos cuya intuición se consideraba absoluta), el diseño de hábitos especiales para los estudiantes y para el propio Itten, la introducción de una dieta supuestamente mazdeísta en la cantina de la escuela...

Para Rykwert, Itten es la figura central del Bauhaus porque su método se basa en la convicción de la totalidad de la personalidad debe entregarse a la tarea: La actividad del artista y la del diseñador deben abarcar por un igual la mente, el cuerpo, los sentidos, la memoria y los impulsos del subconsciente:

Cualesquiera que fuesen sus limitaciones o sus locuras, esa verdad esencial sigue siendo para mí la faceta más relevante del Bauhaus y de los ejercicios que él desarrolló, la única iniciación posible a un lenguaje formal moderno.

En realidad el pensamiento europeo había comenzado a poner proa a oriente mucho antes de que la Blavatsky fundase su sociedad internacional. El más significativo golpe de timón en esa dirección, lo constituye precisamente la obra de uno de los más sólidos representantes de la filosofía alemana, Arthur Schopenhauer.

En la selección de volúmenes de la biblioteca de Mies citada al principio, son pocos los autores que cuentan con más de una o dos obras. Schopenhauer, junto a Ortega y Gasset, Schrödinger y Weizsäcker son excepciones significativas. La visión del mundo de éstos últimos responde a la moderna investigación experimental en los campos de la física atómica y la astrofísica, respectivamente. Hemos visto que sus paralelismos con la práctica y el saber tradicional del budismo eran algo más que simples coincidencias. Pues bien, una ojeada a la obra completa de Schopenhauer, presente en esa selección de bibliografía miesiana, permitirá alinearla junto a todos esos materiales que confirman la importancia que el arquitecto alemán atribuía a todo ese sistema de pensamiento, de saber y de práctica existencial.

Schopenhauer, pues, junto a Confucio, Sun-Tzu, Yuan-Mei, Meister Eckhart, Bohr, Einstein, Oppenheimer, Schrödinger y Weizsäcker.

En "La cuádruple raíz del principio de razón suficiente", el filósofo alemán define la razón como la facultad de pensar por medio del lenguaje, formando así la reflexión y con ella la posibilidad de todas las creaciones humanas. Esa razón distingue al hombre de los demás animales y es distinta de la inteligencia (intellectus, cacumen, sagacitas) que es una facultad intuitiva.

Las percepciones intuitivas, de las que participan también los animales, como nuestro guepardo hembra (ver T.) dan lugar a representaciones e ideas abstractas sacadas de ellas (conceptos). Los objetos del mundo sensible pasan a ideas abstractas por la función de la razón, y se expresan por medio del lenguaje. El empleo de los conceptos por el intelecto, o sea, su presencia en la conciencia, es lo que llamamos "pensar" en su sentido estricto. El juicio es mediador entre el conocimiento intuitivo y el abstracto, es decir, entre la inteligencia y la razón.

El sentido general del principio de razón, es que cada cosa solo puede ser mediante otra, nada existe sin una previa razón de ser. Este principio es el fundamento de todo conocimiento y no es susceptible de demostración, puesto que toda demostración le presupone necesariamente.

Todos los objetos que forman la representación general del complejo que constituye la realidad sensible, están ligados entre sí por los diversos estados que les pueden afectar, es decir, por los cambios. La ley de causalidad, por tanto, se refiere solo a los cambios, esto es, al parecer y desaparecer de los estados en el tiempo, pero no a los objetos (materia) que son tan sólo el nexo

de los cambios. No tiene, pues, sentido, decir que un objeto es la causa de otro. La causalidad regula relaciones en las cuales la anterior se llama causa, la siguiente efecto y su producto necesario, consecuencia.

En el prólogo a "El mundo como voluntad y representación", Schopenhauer asegura que para comprender su obra es necesario conocer el pensamiento de Platón y el de Kant y estar iniciado en la sabiduría de los Vedas cuyo secreto se revela en los Upanishads, así como algunas de sus propias obras como "La cuádruple raíz...", "El fundamento de la moral", "Teoría de los colores" y otras.

El mundo es, para el hombre, su propia representación. Esto se aplica a todo lo que vive y conoce, pero sólo el hombre es consciente de ello. Llegar a conocer esa verdad es poseer el sentido filosófico. Cuando el hombre alcanza esa verdad queda claro para él que no conoce un sol ni una tierra sino únicamente un ojo que ve el sol y un pie que nota el contacto de la tierra; el mundo existe sólo como representación, o sea, en relación con el que lo percibe, con él mismo. Todo cuanto hay es objeto para un sujeto, percepción para quién percibe, es decir, representación. Sujeto es el que todo lo conoce y de nadie es conocido; es, por tanto, la base del mundo, la condición supuesta de antemano en todo objeto perceptible, puesto que nada existe sino para un sujeto.

Cada hombre es un sujeto de esa especie pero sólo en cuanto conoce, no en cuanto es conocido. Su propio cuerpo es, así considerado, objeto; o sea, representación.

El mundo se compone pues de dos mitades necesarias, esenciales e inseparables. El "objeto", cuya forma es el tiempo, el espacio y la multiplicidad, y el "sujeto", que es ajeno al tiempo y al espacio. Cada mitad sólo tiene sentido por y para la otra, y no pueden separarse ni aún con el pensamiento. Si con él eliminamos al sujeto, desaparece totalmente el objeto.

Nuestras representaciones son o intuitivas o abstractas; éstas últimas, los conceptos, son exclusivas del hombre, y la facultad de formarlos se llama razón.

Si mi propia persona, para existir como tal, necesita de un sujeto que conoce, lo mismo les sucederá a los demás objetos.

Todo lo que existe podrá además tener una existencia en sí, para la cual no necesite de sujeto alguno; pero esa existencia "en sí" no puede consistir en acción y actividad (que reunidas constituyen la figura en el espacio), sino que deben ser forzosamente de distinta naturaleza. Será una existencia distinta de "cosa en sí" que, como tal, no puede nunca ser objeto.

El hecho de que con ocasión de ciertas impresiones que se producen en nuestros órganos sensibles se forme en el cerebro una intuición de objetos configurados en el espacio, no nos autoriza a postular la existencia "en sí" de esos mismos objetos fuera de nuestro cerebro y con independencia de él. El mundo, tal como lo conocemos, no existe más que en la representación y no tiene un duplicado fuera de ella.

La materia es, pues, la representación del intelecto, que es a su vez aquello en lo que existe

solamente la materia; son dos términos correlativos e inseparables que existen solamente el uno para el otro, por consiguiente, son meramente relativos.

La intuición, entonces, no es una opinión; es la cosa misma. Con el conocimiento abstracto, con la razón, nacen la duda y el error en el terreno teórico y el arrepentimiento y la inquietud en el práctico.

Una reflexión adecuada puede convencer a quién lo dude de que la fuerza que palpita en los vegetales, la que da cohesión al cristal, hace orientar la brújula hacia el norte, atrae la piedra hacia la Tierra y la Tierra hacia el Sol, todas esas cosas tan distintas en tanto que fenómenos pero idénticas esencialmente, son aquello que él conoce inmediatamente de modo tan íntimo y superior a todo lo demás, y que se llama voluntad.

El fenómeno es representación y nada más. Toda representación, todo objeto es fenómeno. Sólo la voluntad es "cosa en sí"; no es representación sino aquello de lo cual toda representación, todo objeto, apariencia o visibilidad es objetivación.

La voluntad constituye la esencia interior verdadera e indestructible del hombre, siendo en ella misma inconsciente, pues la consciencia está condicionada por el intelecto y éste es una mera función del cerebro. El intelecto es un fenómeno secundario; el primario, la manifestación inmediata de la voluntad, es todo el organismo. La fuerza vital y la voluntad son idénticas como lo son todas las demás fuerzas. El intelecto es físico, la

voluntad metafísica.

Lo que en la consciencia de sí mismo - o sea, subjetivamente - se manifiesta como inteligencia, en la consciencia de las demás cosas - o sea, objetivamente - aparece como cerebro; y lo que en la propia consciencia aparece como voluntad, en la consciencia de las demás cosas está representado por el conjunto de su organismo. Si, desde el punto de vista de la biología, debemos considerar el intelecto como la función de un órgano corporal, desde el punto de vista metafísico es obra de la voluntad, cuya objetivación visible es el cuerpo entero.

El tránsito excepcional, aunque posible, del conocimiento ordinario de las cosas particulares al de las ideas, se produce repentinamente tan pronto como, desligándose el conocimiento de la servidumbre de la voluntad, el sujeto deja de ser un mero individuo y se convierte en sujeto puro e involuntario del conocimiento, que no se ocupa ya de las relaciones sometidas al principio de razón, sino que reposa y se pierde en la contemplación del objeto que le ofrece a él, fuera de las relaciones con los otros objetos.

La esencia del genio consiste en la capacidad preeminente para la contemplación pura que se pierde en el objeto; y como ésta exige un olvido completo de la propia persona y de sus intereses, la genialidad no es otra cosa que la objetividad máxima, es decir, la dirección objetiva del espíritu, en oposición a la dirección subjetiva hacia la propia persona, es decir, hacia la voluntad.

Genialidad es entonces la facultad de conducirse

como contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento de la servidumbre de la voluntad, a la que está sometido originalmente, perdiendo de vista la propia persona para convertirse en sujeto puro del conocimiento en una visión transparente del mundo; y ésto, no momentáneamente, sino por tanto tiempo y tan reflexivamente como sea necesario para reproducir con un arte superior el objeto contemplado, fijando así en pensamientos eternos lo que se mueve vacilante en forma de suceso fugitivo. Vemos aquí cuan próximos se hallan en este punto Schopenhauer y Ruskin.

Schopenhauer destaca la oposición entre lo sublime y lo lindo. Lo lindo o seductor en arte hace que el hombre descienda del estado de contemplación pura, excitando el deseo con objetos que le halagan de modo directo y que le rebajan de sujeto de conocimiento a la humilde condición de siervo de la voluntad. El conocimiento de la esencia del mundo, por otra parte, no se convierte para el artista en un aquietador permanente de la voluntad, no le libera de la vida para siempre sino sólo un momento; es solamente un consuelo provisional.

En el libro VI, Schopenhauer cita a Lao tse: "Todos los hombres desean únicamente librarse de la muerte; no saben como liberarse de la vida". Para Schopenhauer, decir voluntad de vivir, es decir lisa y llanamente voluntad. El presente es lo único que existe siempre y permanece inmutable; aunque concebido empíricamente es lo más fugitivo que pueda imaginarse, metafísicamente es lo único que

permanece.

La objetivación de la voluntad tiene por forma necesaria el presente, punto indivisible que corta una línea prolongada infinitamente en ambas direcciones (pasado y futuro) y que permanece incommovible como un mediodía eterno que no fuera interrumpido por noche alguna, o semejante al Sol, que arde sin cesar cuando nos parece que se sumerge en el seno de la noche.

La Tierra rueda en el espacio pasando del día a la noche. Pero el Sol brilla sin cesar y el mediodía es eterno. El individuo muere, pero la voluntad sabe que la vida permanece, que la forma de esa vida es un presente sin fin y le es indiferente que los individuos, manifestaciones de la Idea, nazcan y mueran como ensueños fugitivos.

Sólo como fenómeno desaparece el individuo, pues como cosa en sí, es independiente del tiempo, es decir, eterno. Como cosa en sí es voluntad que se manifiesta en todas partes, y la muerte viene a desvanecer esa ilusión que le hace creer que su conciencia individual es diferente de la conciencia universal. En eso consiste su eternidad. La ausencia de la muerte, propiedad exclusiva de la cosa en sí, coincide como fenómeno con la duración del resto del mundo exterior. La conciencia íntima de esto, aun reducida al estado de mero sentimiento, es la que preserva, incluso al ser racional, de ver su existencia emponzoñada por la idea de la muerte, en la que no piensa casi nunca, pues mientras su inteligencia está puesta en la vida como tal vida, reconoce en ella la eternidad.

Sólo cuando la muerte se presenta se apodera del

hombre el temor de morir y trata por todos los medios de conservar la vida; porque la muerte se le ofrece como lo que es: el fin del individuo temporal en el tiempo, algo que para él equivale al aniquilamiento; como el individuo es la voluntad de vivir objetivada, se rebela con todo su ser contra la muerte. Pero el fundamento íntimo de su ser, la esencia del hombre, que es la voluntad, no muere. Y aún el segundo elemento, la materia, nos garantiza con su permanencia absoluta una completa indestructibilidad.

La indiferencia de la naturaleza por la vida de los individuos, sean hombres o bestias, debe ser interpretada por nuestra razón como una prueba de que la destrucción de un fenómeno de ese género no afecta a su verdadera esencia.

La naturaleza conserva las especies pero permanece indiferente ante los individuos dejándoles perecer continuamente y salir de nuevo de la nada mediante un proceso inaccesible al intelecto. Nuestra identidad con el mundo es mayor de lo que pensamos; si la reconociéramos, veríamos desaparecer la diferencia entre la permanencia del mundo exterior y nuestra propia permanencia después de la muerte.

Si nos suprimimos a nosotros mismos con el pensamiento dejando que subsista sólo el mundo exterior, nos sorprenderemos al descubrir que, haciendo ésto, no dejamos de estar presentes; pretendemos inútilmente representarnos un mundo separado de nuestro propio yo, cuando ese yo es en la conciencia el elemento inmediato por el cual y para el cual existe únicamente el mundo.

Suprimir ese foco de toda existencia, ese centro de unión de toda realidad, dejando que el resto del mundo subsista, es una idea posible de concebir en abstracto, pero imposible de realizar. Concebir lo secundario sin lo primario, lo condicionado sin la condición, lo que se sostiene en otra cosa sin aquello que le sirve de sostén, es propósito vano. Y, en fin de cuentas, desear la inmortalidad para el individuo es querer eternizar un error, una equivocación aislada, pues, en el fondo, la individualidad no es más que eso, y sería mejor que no existiese. El objeto de la vida sería superar ese error y persuadirse de que aún que la conciencia individual termina con la muerte, la voluntad, que es precisamente lo único que la teme, sobrevive.

La vida es, para Schopenhauer, un océano sembrado de arrecifes que el hombre ha de sortear con la mayor destreza, aún sabiendo que cada paso que da le conduce a un naufragio inevitable y total. Miserias, dolores, tormentos y angustias forman la realidad de la vida; la injusticia, la iniquidad, la envidia y la dureza de corazón, constituyen la norma general en las relaciones entre los hombres. Lo contrario es la excepción.

El momento más feliz de la vida de un hombre dichoso es aquel en que el sueño le cierra los ojos y el instante del despertar es el más desgraciado en la vida del hombre infeliz. El único fin que le vemos a la existencia es convencernos de que mejor hubiera sido no existir. Esta verdad, que contradice la opinión dominante en Europa, es reconocida y profesada hoy, lo mismo que hace

tres mil años, en todo el oriente no musulmán.

Este mundo es el reino del azar y el error, que lo rigen tanto en las cosas mínimas como en las más grandes. Rara vez la nobleza y la sabiduría pueden mostrarse y ser reconocidas; en cambio, lo absurdo y falso en la esfera del pensamiento, lo vulgar y lo insípido en el arte, lo perverso y lo astuto en la conducta, conservan su poder, interrumpido sólo por breves interregnos. De cualquier género que sea lo perfecto, es sólo una excepción, un caso único entre miles de casos. El optimismo, si no un mero discurso irreflexivo de personas cuyo obtuso cerebro sólo encierra palabras, es un sarcasmo absurdo frente a los dolores sin cuento de la humanidad.

Aún ante el trágico panorama que la vida ofrece, la voluntad de vivir se manifiesta pujante en el hombre desde los primeros momentos de su existencia. La necesidad que le acosa no le permite reflexionar sobre sí mismo. La voluntad se exalta hasta exceder considerablemente la afirmación del deseo de vivir del cuerpo, originando grandes emociones y pasiones violentas, bajo cuyo influjo, el hombre no se limita a conservar la propia existencia sinó que niega la de los demás y la suprime si es un obstáculo para sus fines.

Ese egoísmo es esencial a todos los seres de la naturaleza; consiste en ver en uno mismo toda la voluntad y toda la representación, y el resto sólo representación, por lo que la propia conservación importa más que la de todos los otros seres juntos.

En la conciencia humana, que es la que ha llegado

al mayor grado de perfección, el egoísmo, lo mismo que la inteligencia, el dolor y el placer, alcanza también el nivel más alto.

Cuando, rara excepción, encontramos un hombre bueno y justo, y queremos explicarnos su conducta precindiendo de razones de dogma, hallaremos que se trata de alguien que establece menos diferencia de la que suele normalmente establecerse entre uno mismo y los demás; siente dentro de sí que esa diferencia, que al egoísta y al necio le parece un abismo, se debe a un efecto engañoso y fugaz. El dolor ajeno, le afecta casi tanto como el suyo.

Cuando un hombre toma parte en dolores ajenos, sacrificándose para aliviar el sufrimiento de otros, la firme convicción de hallar su propio ser en todas las criaturas vivientes le da cierta ecuanimidad y hasta cierta alegría. Ningún padecimiento le es extraño. Tan pronto como se llega a ese conocimiento, la voluntad se aparta de la existencia cuyos goces le causan horror, porque aparece en ellos la afirmación de la vida; llega a un estado de renuncia voluntario, de aceptación y quietismo absoluto y de completo aniquilamiento de la voluntad.

La tendencia al ascetismo, o negación de la voluntad de vivir, se encuentra no sólo en el cristianismo, sino en las obras maestras de la literatura sánscrita, donde se halla mejor expresada y desarrollada con las formas más variadas y los más luminosos colores.

Así pues, para Schopenhauer, aún cuando la filosofía no pretenda que todos los hombres deban intentar ser necesariamente santos o ascetas, siente el deber de

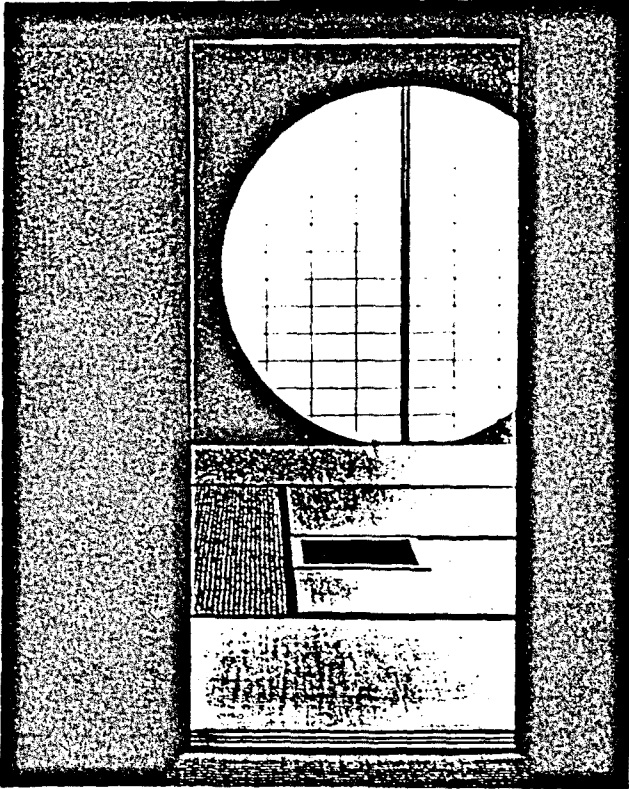
proclamar que su visión del mundo conduce, por la reflexión abstracta, a reconocer en el ascetismo el ideal supremo de la humanidad. Cuando un hombre llega a la negación de la voluntad de vivir, por pobre y triste que aparezca su condición vista desde fuera, goza de la más perfecta beatitud interior y de una paz realmente celestial. Lejos de las satisfacciones agitadas que proporciona la actividad vital y de los arrebatos de júbilo que exigen previamente privación y dolor, posee una calma inalterable, una alegría íntima y una paz envidiable y bienaventurada.

Se reconoce que lo que queda después de la supresión total de la voluntad no es, para todos aquellos a quienes la voluntad anima todavía, sino la nada. Pero para aquellos seres privilegiados en quienes la voluntad ha llegado a ser anulada, este mundo tan real, con todos sus soles y nebulosas, no es tampoco otra cosa más que esa misma nada.

Afirma Schopenhauer que el mayor mérito de Kant fué haber sabido distinguir entre el fenómeno y la cosa en sí; haber considerado el mundo visible como mera apariencia negando a sus leyes todo carácter trascendental. No llegó a reconocer en la voluntad a la cosa en sí pero avanzó en ese sentido al proclamar que la innegable significación moral de la conducta humana es distinta e independiente de las leyes fenoménicas y es, simultáneamente, algo que afecta a la cosa en sí.

La filosofía de Schopenhauer como sistema completo

de pensamiento estuvo sólo en boga durante un período limitado, aunque contó con partidarios de gran peso en el mundo de la cultura y el arte; en cualquier caso su importancia es decisiva como uno de los primeros y más coherentes esfuerzos por introducir la concepción oriental del mundo en Occidente, que tomaría cuerpo a partir de ese momento en la teosofía y otras escuelas y movimientos basados en distintas versiones de la tradición esotérica.



167-V

MIES 3

En su último libro "Mies van der Rohe. Less is more.", Werner Blaser recuerda una conversación reciente con el conde Karlfried Graf Dürkheim. Dürkheim enseñó en su juventud filosofía en las universidades de Leipzig y Kiel. Su profundización en el estudio de la mística renana medieval y particularmente lo que él llama su "encuentro" con Meister Eckhart, marcaron luego definitivamente el rumbo de su vida. De 1937 a 1947 residió en Japón, atraído por la extraordinaria identidad entre el pensamiento de Eckhart y el budismo Zen. Dürkheim se entrega totalmente al estudio y la práctica del Zen y escribe desde entonces numerosas obras destinadas a hacer accesibles sus principios y su filosofía a la mentalidad occidental.

Actualmente reside en Todtmoos-Rutte (Selva Negra), donde dirige un centro de terapias iniciáticas basado en la pedagogía de la autopercepción, y es catedrático de filosofía y psicología en la Universidad de Kiel.

En la conversación que recuerda Blaser en su libro sobre Mies, Dürkheim evoca complacido sus encuentros con el

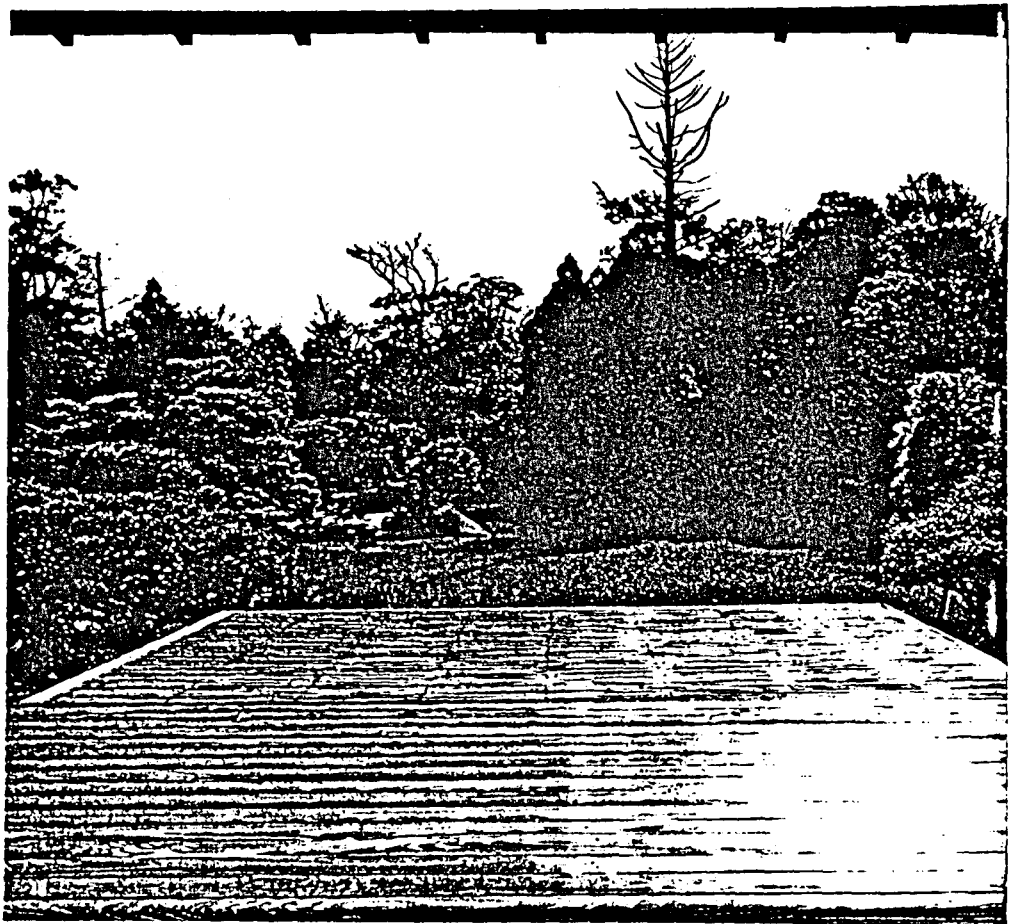
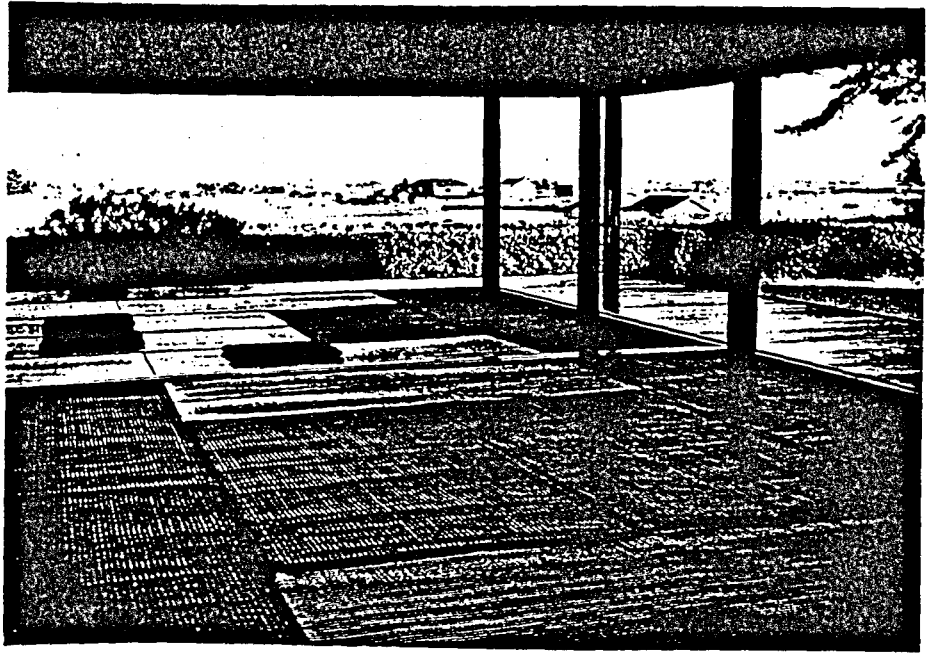


maestro alemán; Mies había requerido en varias ocasiones su colaboración cuando era director del Bauhaus en Dessau, y también más tarde, en los años en que estaba al frente de la sección de arquitectura del Illinois Institute of Technology en Chicago.

Citamos textualmente a Blaser:

"Durkheim characterized Mies as a personality of exceptional inward concentration, as a great man who made his impact through his presence, and that was distinguished by a heart-easing laugh that never jarred. Count Durkheim reported how the students came to Mies with their worries and how the problems were blown away by his laughter:" Mies was a man of a great kindness with a keen sense of humor. There was an element of oriental wisdom latent in the plenitude of calm which he radiated."

Blaser, pues, junto a Max Bill en esa intuición que asocia la arquitectura y la persona de Mies con el Zen. Volvamos a la fotografía de Katsura. Podemos acercarnos al espíritu de ese tipo de arquitectura, centrándonos en algunos de sus episodios más representativos, como los sencillos pabellones donde tiene lugar la ceremonia del té. En su "libro del té", el japonés Kakuzo Okakura narra la estrecha identidad entre ese sencillo ritual y las cualidades del marco donde tiene lugar. Jose María Sostres solía recomendar el libro de Okakura como ilustración de la atmósfera que produce la arquitectura de Frank Lloyd Wright. Los fragmentos que citamos a continuación pueden leerse imaginando una visita a uno de esos sutiles pabellones japoneses que no faltan en ninguno de los palacios o residencias de la arquitectura del Zen o también, ¿por qué



169-V

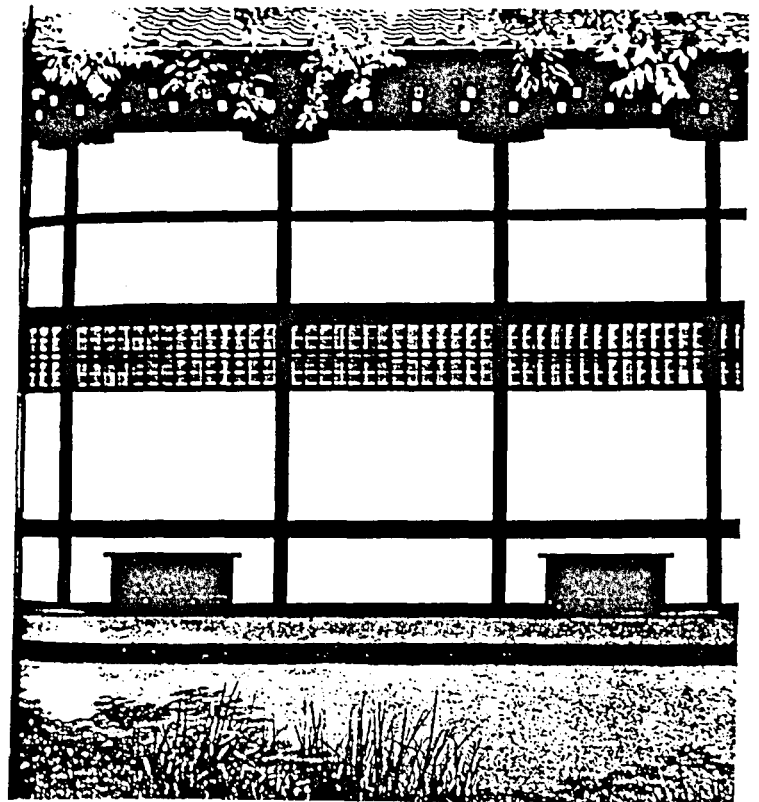
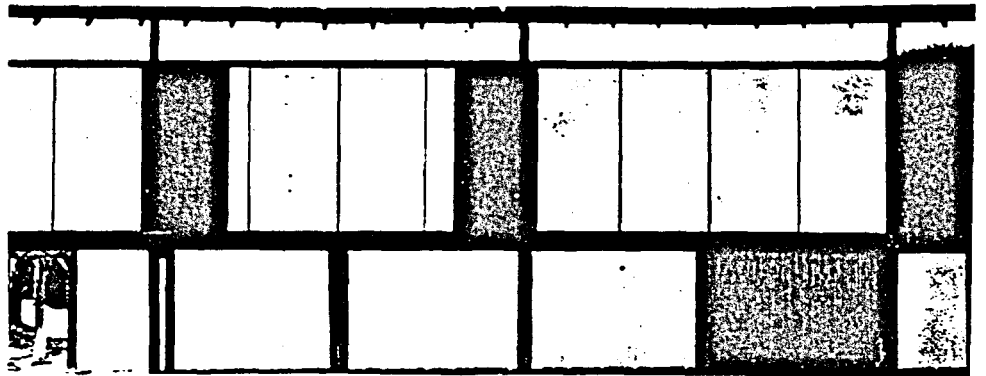
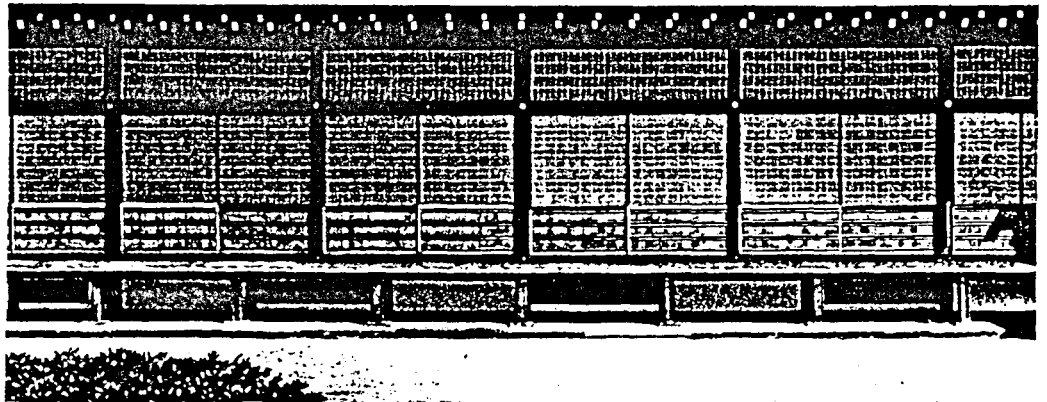
no?, una visita a alguno de sus equivalentes modernos, como el pabellón construido por Mies para Edith Farnsworth:

"...El té entre nosotros, más que una idealización de la forma de beber, fué o devino una religión del arte de vivir. Esta poción tornose un pretexto para entregarse al culto de la pureza y del refinamiento, para ejercer una función sagrada en la que el anfitrión y el huésped consiguen la más alta beatitud de la vida mundana. El salón de té fué un oasis en el triste desierto de la existencia, donde los viajeros fatigados podían reunirse y abrevarse en la común fuente del amor y del arte. La ceremonia del té, trocose en un drama improvisado, el enredo del cual se enmarañaba en torno al té, las flores y las sedas pintadas. Ningún color chillón descomponía la suave tonalidad del salón, ningún gesto perjudicaba su armonía, ninguna palabra estridente rompía la unidad del conjunto; todos los movimientos se hacían simple y naturalmente, tales eran las finalidades de la ceremonia del té...una filosofía sutil se esconde en él. El teísmo era el taoísmo camuflado.

...A través del tiempo, los diversos maestros del té, modificaron un tanto los caracteres chinescos de acuerdo con su personal concepción del salón de té, de forma que el vocablo Sukiya vino a significar igualmente La Casa de la Fantasía, La Casa del Vacío y La Casa de lo Asimétrico. Es efectivamente la casa de la fantasía en tanto no es sino una construcción efímera, erigida para servir de asilo a un impulso poético. Es además la casa del vacío, ya que se presenta desnuda de toda ornamentación y, en consecuencia, ofrece espacio donde colocar libremente cuanto puede satisfacer un capricho estético pasajero. Es, finalmente, la casa de la asimetría, porque está consagrada al culto de lo imperfecto y porque adrede se deja en ella algún detalle inconcluso para que las imaginaciones juguetonas lo rematen a su placer.

El Sukiya se compone, primero, del salón de té propiamente dicho, con capacidad para recibir únicamente a cinco personas, número que recuerda el de los invitados a los banquetes clásicos, que habían de ser más que las gracias y menos que las musas. Ha de contar además con una galería, el "roji", que conecta el zagúan con el salón.

La sala de té tiene una apariencia completamente anodina. Los materiales con que se construyó, fueron seleccionados con el objeto de dar la impresión de la austeridad más refinada. No olvidemos nunca que el sabio conjunto es fruto de una premeditación artística profundamente madurada y que todos los detalles fueron mucho más cuidados que los que se forjan para edificar los templos y los palacios suntuosos. Un buen salón de té cuesta más caro que cualquier otro gabinete, en razón de que el escoger y colocar los materiales que lo forman, requiere una



atención y una precisión infinitas...

...En el salón de té, el miedo a las repeticiones obsesiona a la fantasía. Los diversos objetos que participan en la decoración de una estancia se habrían de escoger de suerte que ni un color ni un dibujo se repitiesen. Si la adornais con una flor natural, toda pintura de motivos florales ha de ser suprimida. Si servís el té en una tetera redonda, es necesario que el puchero de hervir el agua sea de líneas rectas. Una taza de porcelana negra no ha de conjugarse nunca con una caja de laca del mismo color. Al colocar un vaso o un pebetero sobre el Tokonoma, hay que tener cuidado de no situarlo en medio de él para no dividir dicho espacio en dos partes iguales. El pilar del Tokonoma debe ser de madera distinta de la de los otros pilares, con el fin de ahuyentar toda especie de monotonía.

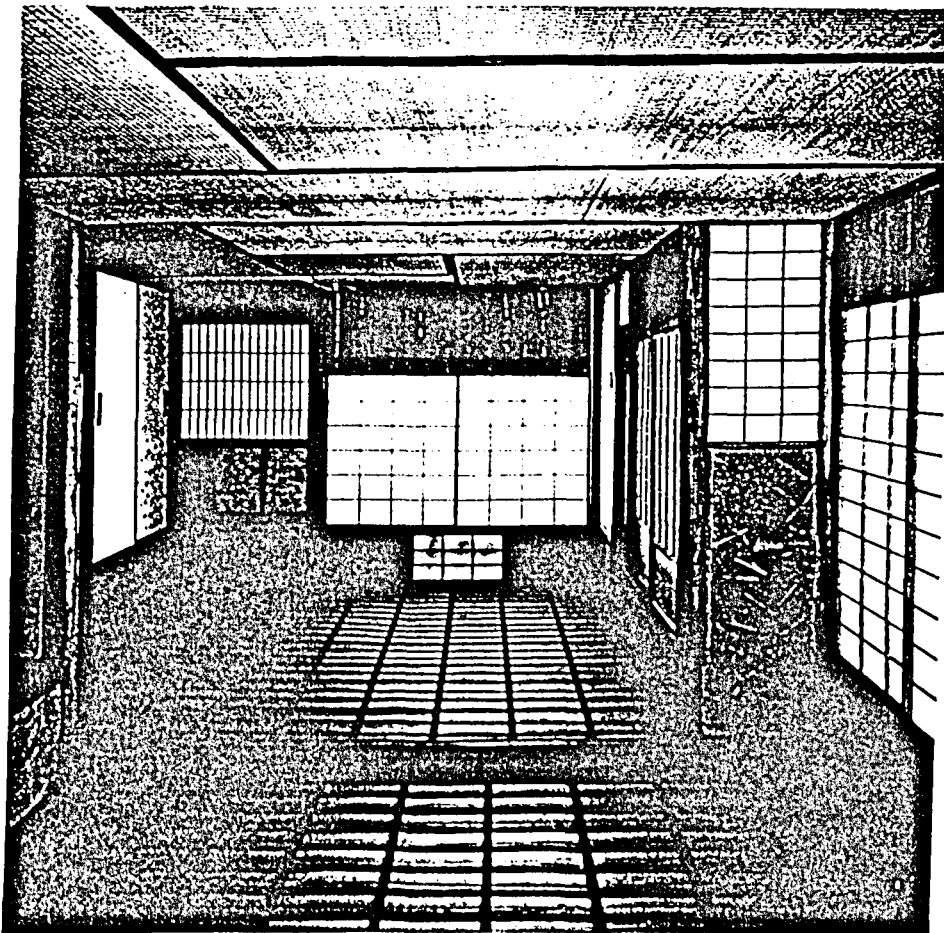
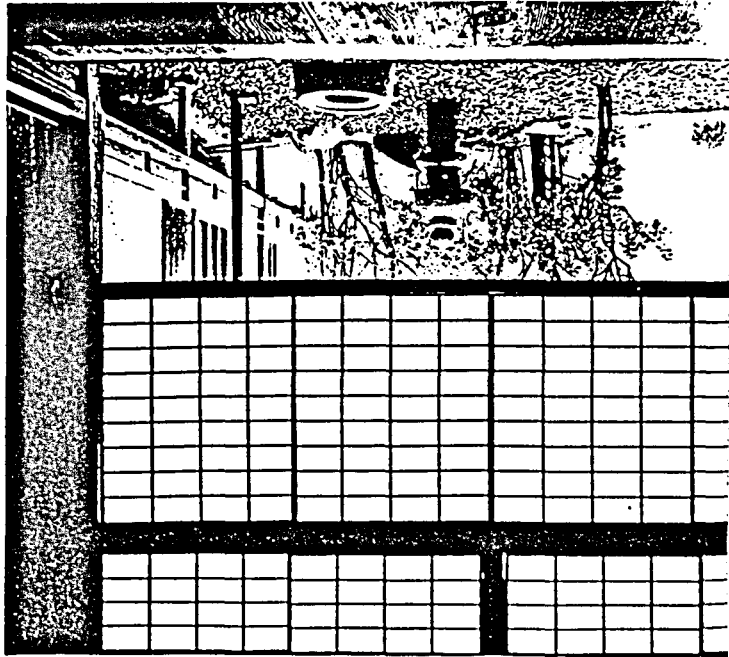
...(Okakura cita a Lao-tse) "Sólo en el vacío reside lo verdaderamente esencial. El vacío es todopoderoso porque puede encerrarlo todo. La realidad de una estancia no son el techo y las paredes sino el espacio que encierran. Sólo en el vacío es posible el movimiento. Aquella persona que consiguiera ahuecarse hasta el punto que consiguieran caber en ella y entrar libremente todos, llegaría a ser la dueña de todas las situaciones..."

Aplicando al arte el principio del vacío, alcanza su valor preponderante en la sugestión...

Quien logra convertirse en un maestro del arte de vivir es el hombre de una pieza. Desde que nacemos entramos en el reino de los sueños para no despertarnos a la realidad sino en el trance de la muerte. Atenuamos nuestro propio resplandor para sumirnos en la oscuridad ajena...

Vacilante como quien cruza un río en invierno; indeciso como quien teme el ataque por la espalda del vecino; respetuoso como un invitado; trémulo como el vidrio en punto de fusión; sencillo como leño sin labrar; cóncavo como un valle; informe como el agua agitada: he ahí la imagen del varón perfecto."

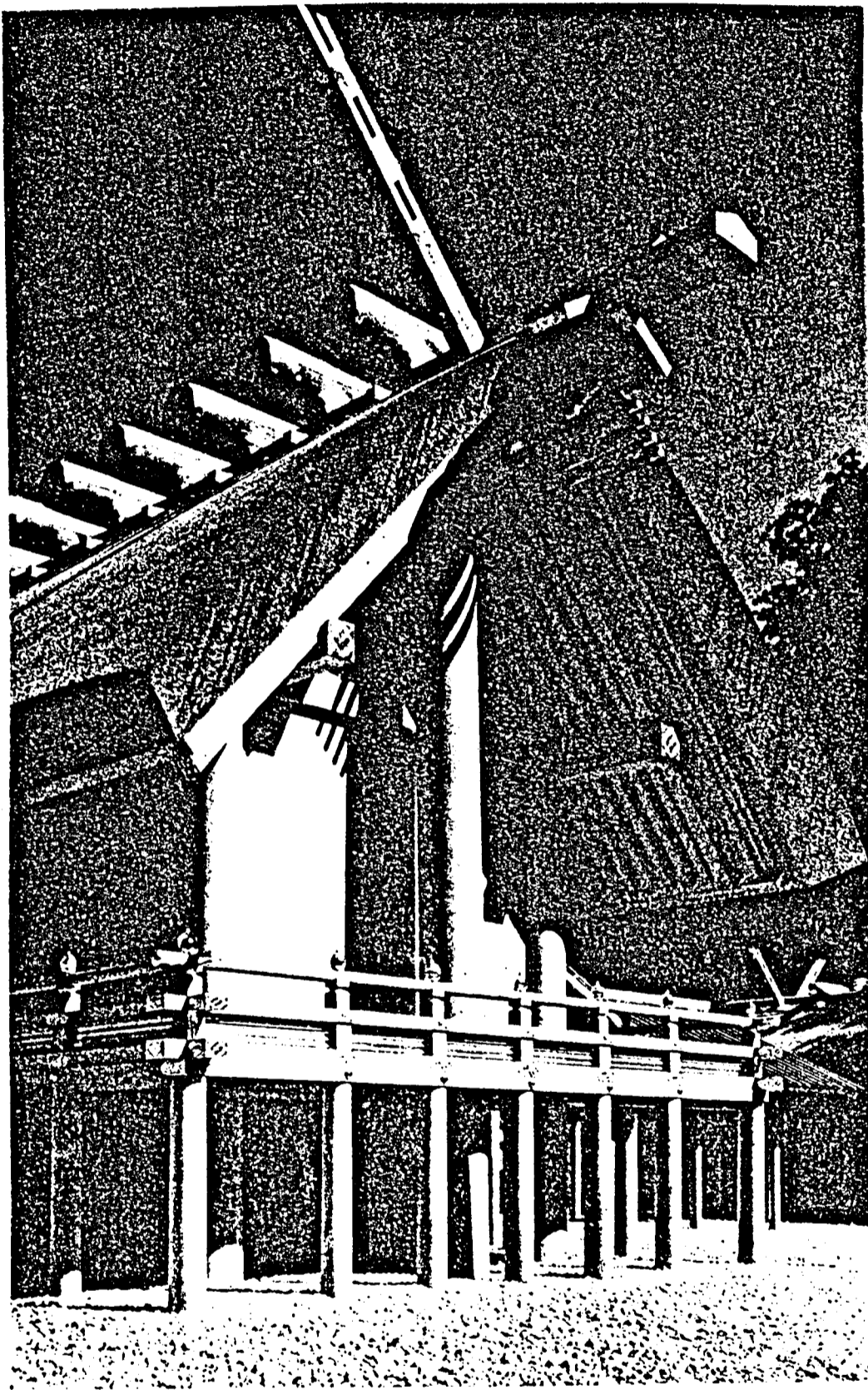
Las imágenes de los interiores de la arquitectura tradicional japonesa, son tanto o más elocuentes que las palabras de Okakura o Lao-Tse. En los interiores de Kyoto, concebidos según el espíritu zen, los materiales han sido escogidos y trabajados cuidadosamente, con paciencia infinita y perfección en la técnica del artesano, para que ofrezcan una apariencia "natural"; ninguna forma añadida



viene a alterar el contrapunto preciso entre las diferentes texturas, cualidades, claridades y oscuridades dispuestas en dosis rectangulares nitidamente definidas a la manera de Mondrian. La acción del hombre no pretende alterar el material sino tan sólo evidenciar, iluminar su propia esencia.

Toda la tensión de la arquitectura se concentra en la envoltura, la zona intermedia situada ambiguamente a caballo entre el interior y el exterior. Grandes superficies traslúcidas de papel de arroz sujeto a un entramado de madera, se deslizan dócilmente transformando la estancia uniéndola a las piezas contiguas o permitiendo que sus límites exteriores se disuelvan dejándose invadir por el aire y la visión del jardín. Algo no muy distinto a descorrer una cortina de seda o hacer que toda una pared de cristal desaparezca bajo el suelo en la casa Tugendhat. Las enormes hojas correderas de papel de arroz, de entramado de madera o de bambú, se deslizan suavemente gracias a la maestría del artesano que ha acariciado la madera ajustando de forma perfecta el marco con su guía.

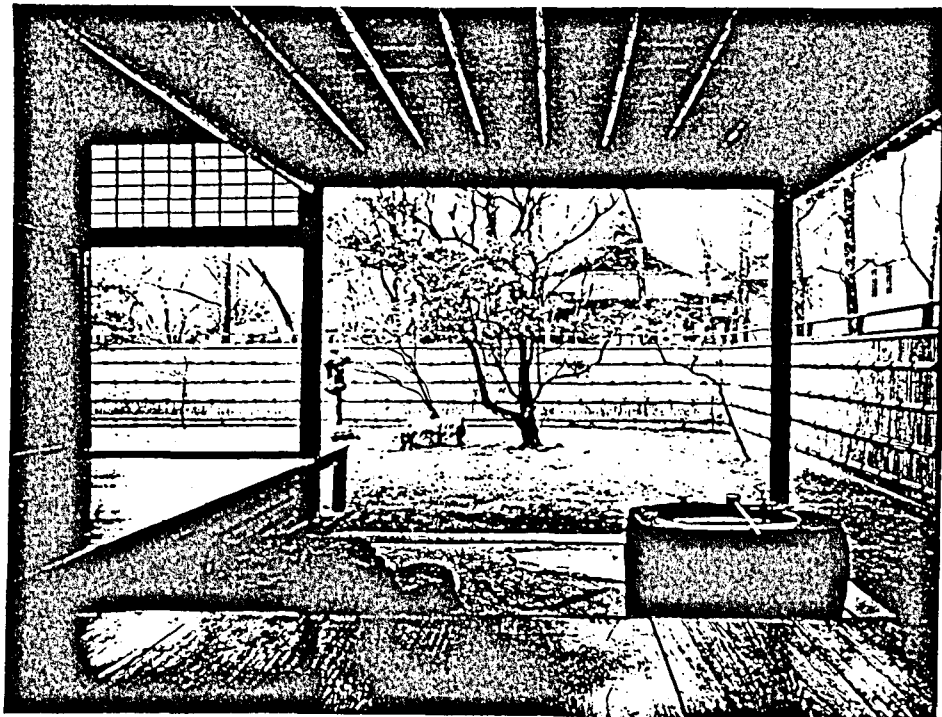
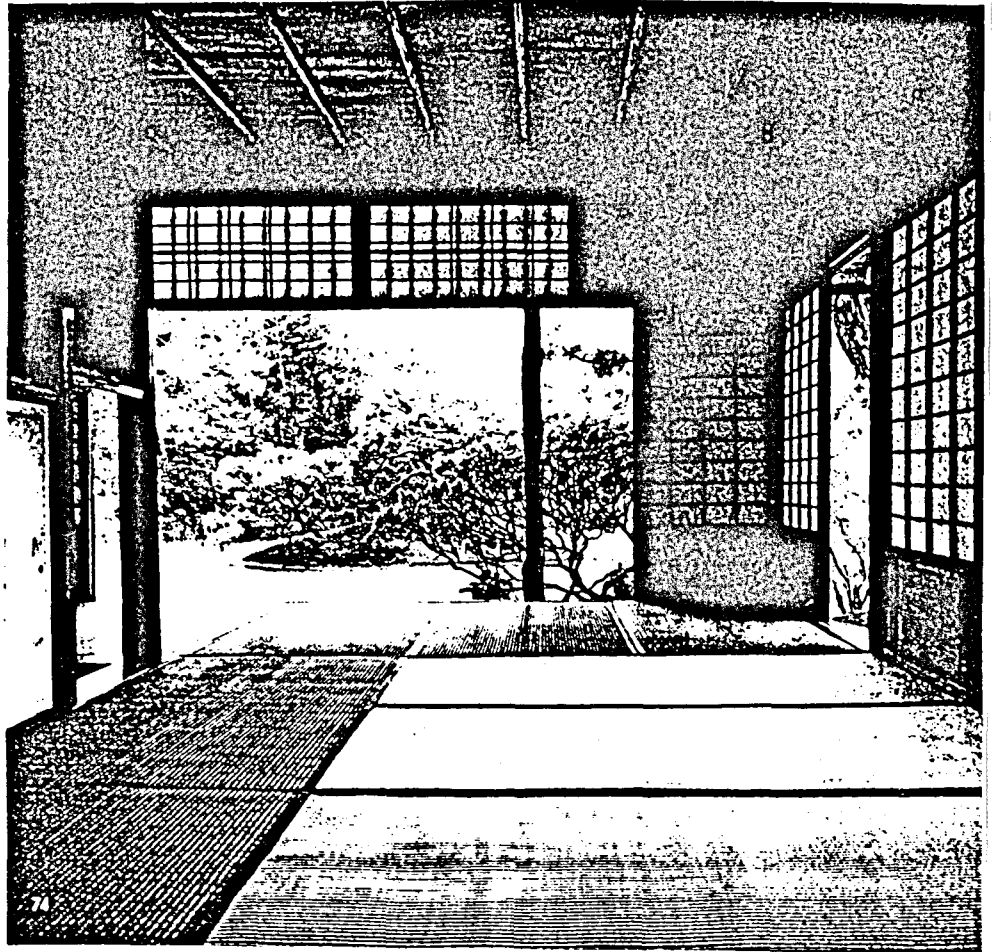
Destaca el especial énfasis puesto en el detalle, hasta convertirlo en una representación elocuente de la misma acción de construir, cuyo objetivo no es otro que ella misma y donde la solución de los problemas prácticos es una consecuencia, algo que se da por añadidura cuando se procede correctamente en la Construcción. Algunos de estos rasgos se dan ya en la arquitectura primitiva japonesa, en las construcciones rurales cuya sublimación representan los



172-V

santuarios shintoístas, anteriores a la llegada del budismo zen; en la acción de construir está todo el sentido de esta arquitectura, que no tiene ninguna voluntad de perdurar en el tiempo más allá de esa acción. Las sencillas "cabañas primitivas" de los santuarios shintoístas de Ise e Izumo son derribadas y reconstruidas de nuevo cada veinte años: su carácter sagrado hace deseable evitar su desaparición como lugar de culto, pero de esa arquitectura no se conserva la forma material embalsamándola para intentar inútilmente sustraerla a su proceso de transformación, sino la propia "construcción" sin renunciar a ninguna de sus cualidades como su necesaria condición efímera y fugaz. La arquitectura asume con naturalidad la certeza de su destrucción como algo inseparable de la forma siempre provisional y mutante de la realidad. El santuario no es un monumento sino un simple receptáculo doméstico de la divinidad. Su aspecto es rural y sus dimensiones modestas; no difiere apenas de la cabaña de un labrador: un receptáculo sobre pilastras como sencillo lugar y espacio doméstico de una de las múltiples formas de la divinidad.

En el shintoísmo no existen los templos. Para la mentalidad occidental, esa primitiva religión japonesa, anterior a la llegada del budismo, podría describirse como un animismo, un panteísmo que venera las fuerzas naturales, toda aquella manifestación de energía o materia que incide sobre la existencia humana. En realidad, el único, el verdadero santuario Shinto, es la naturaleza. El concepto de Dios se ha magnificado o se ha reducido al absurdo, según se quiera ver. No existe teología, pero, o quizás porque,

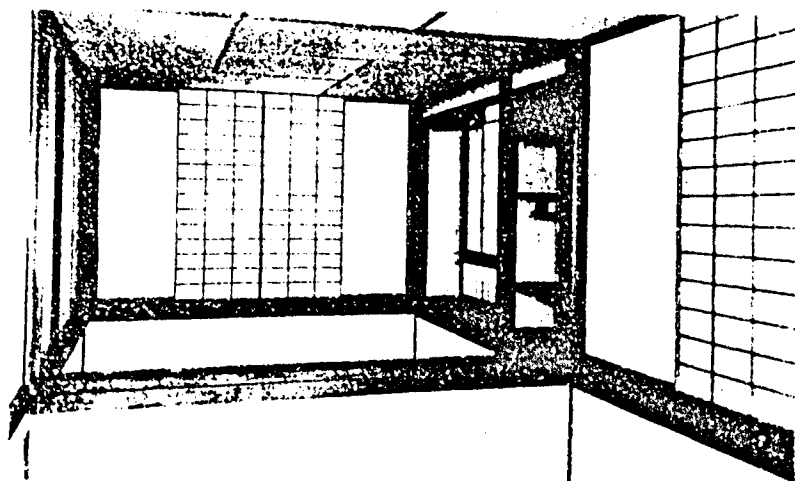
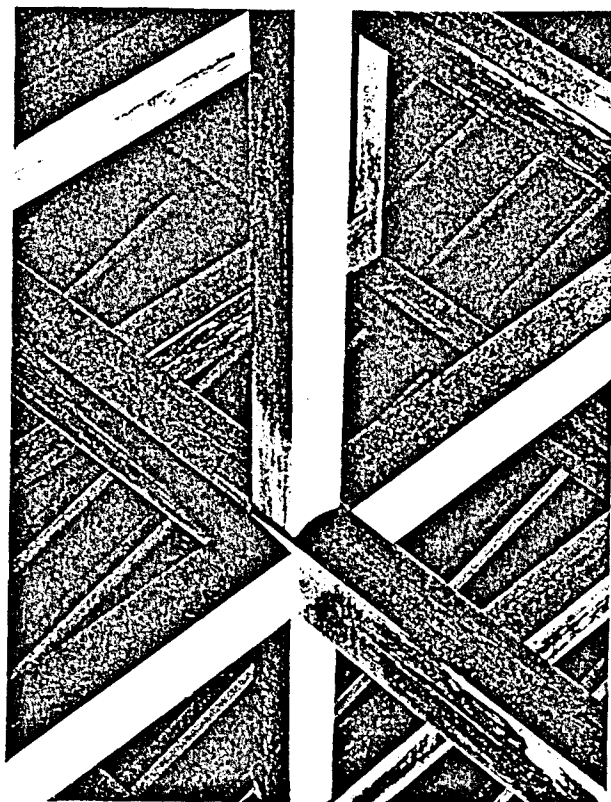
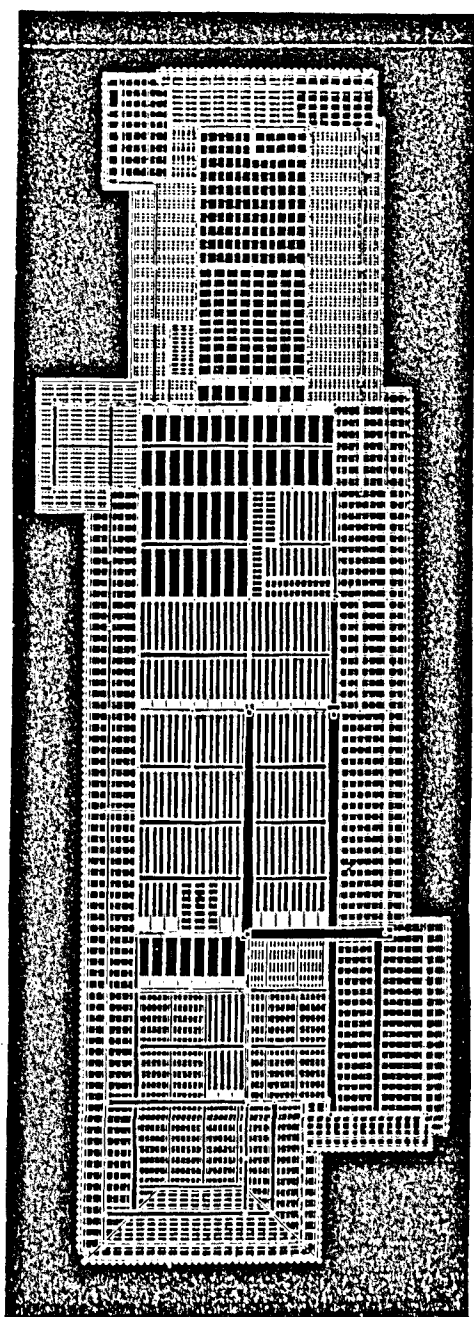


existen millones y millones de dioses. No existe metafísica porque esos dioses están en el agua de las fuentes, en la hierba, en el árbol, en las piedras, en la montaña o en el bosque.

Se atribuye por igual un espíritu a todas las cosas, ya sean éstas animadas o inanimadas, gente, objetos o fenómenos naturales, y se les atribuye también la capacidad de hablar. Este alma o espíritu sería la energía interior que da vida a la substancia, aún cuando se trate de aquella que consideramos "inanimada". El concepto de Kami (deidad), es difícil de describir. El japonés primitivo lo aplicaba a cualquier objeto o acontecimiento capaz de suscitar admiración, respeto o temor, cualesquiera cualidades o poderes extraordinarios, lo mismo si se trata de algo noble o maligno. No existe el sentido de culpa o de pecado pero sí el concepto de purificación como algo deseable para la aproximación o el culto al espíritu divino.

A menudo el objeto de culto, un árbol o una piedra, se subraya tan sólo formando en torno suyo un recinto mediante una cuerda sostenida por cuatro ligeras estacas con tiras de papel colgando de los cuatro ángulos de esta "construcción". Aquí no es la envoltura ni lo envuelto lo más significativo, sino el acto de envolver. El es quien confiere a lo demás su carácter sagrado. No es posible encontrar una palabra como "arquitectura" en la Tradición japonesa. Lo más próximo que encontramos es Zoka, que significa "construcción de casas".

Más recientemente, los intelectuales y los hombres



de letras han necesitado inventar un vocablo, Kenchiku, que se utiliza para designar esa realidad general que llamamos arquitectura y también para cualquier tipo de operación de construcción de carácter colectivo. El adjetivo que define la cualidad deseable en la arquitectura, Shibui, se define mediante una serie de calificaciones acompañadas, cada una, por un correctivo; Shibui quiere decir: tranquilo, pero no inerte; bello, pero no superficial; sencillo, pero sin ostentación; sobrio, pero interesante y vital; original, pero familiar, y estable e indígena como cualidades opuestas a lo efímero de la moda.

Existe otro concepto fundamental para aproximarnos a ese sustrato cultural: el concepto japonés de espacio-tiempo o Ma. En realidad no se trata de espacio-tiempo; sería más exacto decir que el Ma ocupa en la mentalidad del japonés la zona reservada al espacio y al tiempo para el occidental, de la misma manera en que el Shintoísmo y el Budismo ocupan la parcela que en occidente corresponde a la religión, sin que se trate en absoluto de religiones en el sentido occidental (De hecho, un japonés preguntado acerca de su religión se mostrará vacilante y finalmente no se declarará budista ni shintoísta sino "japonés", es decir, lo más parecido para él a nuestro concepto de religión es su sentimiento de total identificación con su país).

El concepto de Ma es importante, pues, por sus consecuencias inmediatas en la concepción de esta arquitectura. Para intentar clarificar su significado, el arquitecto Isozaki organizó una serie de instalaciones con

las que ilustrar sus matices más significativos. Los fragmentos que siguen están tomados del texto de Isozaki escrito para la exposición:

In the Japanese language, the word Ma is a conceptualization of both space and time and means in spatial terms, the "natural distance between two or more things existing in a continuity" or the "space delineated by posts and screens (that is, rooms)" or, in temporal terms, "the natural pause or interval between two or more phenomena occurring continuously"...The Japanese of the past recognized nothing like the Western serial system of time and space. Both time and space were conceived of in terms of intervals as is reflected even in modern Japan in the basic concepts underlying environmental and garden design, the arts of every day living, architecture, the fine arts, music and drama. All of these things can be called arts of Ma...

The ancient Japanese probably interpreted nature in their efforts to give visual embodiment and form to divinities (Kami) and in the imaginative pattern they evolved for the permeation of the entire cosmos by means of these Kami.

...Sanctified places were sometimes delineated by the setting up of four posts, one in each of the corners of the area or by marking off the area with a simple rope. Kami were thought to descend into such enclosed spaces, which were usually totally vacant. The very act of preparing such a space and waiting for Kami to descend into it had immense influence on later modes of space-time cognition.

Space was thought of as a void - like the vacant holy zone - and even concrete objects were thought to be void within. Kami were believed to descend to fill these voids with spiritual force (Chi). Perceiving the instant at which this occurred became decisively important for all artistic endeavour. Space was perceived as identical with events or phenomena occurring in it; that is, space was perceived only in relation with time flow. According to Western concepts, space is three-dimensional. A four dimensional world results from the addition of time to the dimensions of space. In Japanese thought, however, space is either strictly two-dimensional or a combination of two-dimensional facets. Throughout these combinations run a number of continuous time-scales. The use of the word Ma to describe both time and space correlates with the interpretation of space as a two-dimensional facet including time scales.

...Ma is a place in which a life is lived.

...Ma organizes the process of movement from one

Soy totalmente profano en materia de arquitectura, pero he oído decir que en las catedrales góticas de Occidente la belleza residía en la altura de los tejados y en la audacia de las agujas que se hunden en el cielo. Por el contrario, en los monumentos religiosos de nuestro país, los edificios quedan aplastados bajo las enormes tejas cumbreiras y su estructura desaparece por completo en la sombra profunda y vasta que proyectan los aleros. Visto desde fuera, y esto no sólo es válido para los templos sino también para los palacios y las residencias del común de los mortales, lo que primero llama la atención es el inmenso tejado, ya esté cubierto de tejas o de cañas, y la densa sombra que reina bajo el alero.

Tan densa que a veces en pleno día, en las tinieblas cavernosas que se extienden más allá del alero, apenas se distingue la entrada, las puertas, los tabiques o los pilares. En la mayoría de los edificios antiguos, y lo mismo sucede con las imponentes construcciones como el Chion'in¹⁵ o los Honganji¹⁶ así como con una granja perdida al fondo de un campo, si se compara la parte inferior, debajo del alero, con el tejado que la corona, se tiene la impresión, al menos visual, de que la parte más maciza, la más alta y extensa es el tejado.

Por ello, cuando iniciamos la construcción de nuestras residencias, antes que nada desplegamos dicho tejado como un quitasol que determina en el suelo un perímetro protegido del sol; en esa penumbra disponemos la casa. Por supuesto, una casa de Occidente no puede tampoco prescindir del tejado, pero su principal objetivo consiste no tanto en obstaculizar la luz solar como en proteger de las intemperies; se construye de forma tal que difunda la menor sombra posible y un simple vistazo a su aspecto externo permite reconocer que se ha intentado que el interior esté expuesto a la luz de la mejor manera posible. Si el tejado japonés es un quitasol, el occidental no es más que un sombrero. Como en una gorra, los bordes están tan mermados que los rayos directos del sol pueden dar en los muros hasta el nivel del tejado.

Si en la casa japonesa el alero sobresale tanto es debido al clima, a los materiales de construcción y a otros factores diversos sin duda. A falta de, por ejemplo, ladrillos, cristal y cemento para proteger las paredes contra las ráfagas laterales de lluvia, ha habido que proyectar el tejado hacia delante, de manera que el japonés, que también hubiera preferido una vivienda clara a una vivienda oscura, se ha visto obligado a hacer de la necesidad virtud. Pero eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y fue así como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra, y pronto utilizaron la sombra para obtener efectos estéticos.

De hecho, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de todo ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra.

Pero nosotros, no contentos con ello, en el exterior de esas viviendas donde los rayos de sol entran, ya con mucha dificultad, proyectamos un amplio alero, construimos una galería cubierta para alejar aún más la luz solar. Y, por último, en el interior de la habitación, los *shōji* no dejan entrar más que un reflejo tamizado de la luz que envía el jardín.

Ahora bien, precisamente esta luz indirecta y difusa es el elemento esencial de la belleza de nuestras residencias. Y para que esta luz gastada, atenuada, precaria, impregne totalmente las paredes de la vivienda, pintamos a propósito esas paredes enfoscadas con colores neutros. Si bien se utilizan pinturas brillantes para las cámaras de seguridad, las cocinas y los pasillos, las paredes de las habitaciones casi siempre se enfoscan y muy pocas veces son brillantes. Porque si brillan se desvanecería todo el encanto, sutil y discreto, de esa escasa luz.

A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esta penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás.

En estas condiciones, es evidente que dichas paredes enfoscadas deben ser recubiertas de un color uniforme para no perturbar esa claridad; aunque el color de fondo puede variar ligeramente de una habitación a otra, la diferencia en todo caso sólo puede ser ínfima. No será una diferencia de tono, sino más bien una variación de intensidad, poco más que un cambio de humor en la persona que la mira. De este modo, gracias a una imperceptible diferencia en el color de las paredes, la sombra de cada habitación se distingue por un matiz de tono.

Tenemos por último, en nuestras salas de estar, ese hueco llamado *toko no ma* que decoramos con una pintura o con un adorno floral; pero la función esencial de dicha pintura o de dichas flores no es decorativa en sí misma, puesto que más bien se trata de añadir a la sombra una dimensión en el sentido de la profundidad. En la propia elección de la pintura que colocamos ahí, lo primero que buscamos es la armonía entre ésta y las paredes del *toko no ma*, lo que llamamos un *toko-utsuri*. Por el mismo motivo, concedemos a su montaje una impor-

place to another. The breathing and movement of people divides the space in which the people live. The stepping stones leading to a teahouse determine the way one will walk over them: the Ma - that is the interval - between the stones determines the walker's breathing rhythm...

One category of scene in the Kabuki theater is called Michiyuki (literally a going along the way) in which two characters (usually a man and a woman) are shown travelling together from one place to another for one of a variety of reasons. Actually little movement takes place in Michiyuki scenes, and distance is conceived of as a flow of time perceived through the experiences of the two characters.

Ma is a structural unit for a space for living. Originally, Ma meant the distance between two points. Later it came to indicate a space surrounded by walls on four sides; that is, a room. As this development of the meaning of the word Ma suggests, living spaces may originally have been wallless, empty zones with a post in each of their four corners.

At one period in Japanese history, the style of architecture employed in the homes of the warrior class became a standard for domestic building. But, in about the end of the sixteenth century, a reaction against this standard resulted in the inclusion in some residences of tearooms patterned on the humble huts of members of the lower working classes.

This room and the various articles used and displayed in it were arranged according to the tastes of the tea master. Often these articles were imported from various parts of the world, but they were combined under the master's guiding principles into a microcosm that resembles in some respects the way in which quotations of Chinese and Japanese classical literature are employed in such traditional poetic forms as the Waka (a poem of thirty-one syllables) and the Haiku (a poem of seventeen syllables).

In early modern times, the tokonoma alcove, a place within domestic spaces for the appreciation of art, was developed for use in the room that, semantically if not physically, was the most elevated in the house. Adjacent to the tokonoma is another alcove fitted with shelves that can be placed in any of an immense number of ways. The shelves represent limitless variation achieved with a minimum of compositional elements.

Architectural floor-planning is called Ma-dori (the way to ensure the existence of Ma). In other words, interior architectural spaces include the concept of Ma. In early modern times, tatami mats came to be used to cover the entire floor of a room. When these happened, the rooms themselves had to be either square or rectangular in shape. There is a post in each of the floor corners of the room, and sliding paper filled-lattice doors (shoji) or paper

tancia igual a la del valor gráfico del caligrama o del dibujo, porque un *toko-utsuri* no armonioso quitaría todo interés a la obra maestra más indiscutible. En cambio puede suceder que una caligrafía o una pintura sin ningún valor en sí misma, colgada en el *toko no ma* de un salón, esté en perfecta armonía con la habitación y que ésta última y la propia obra queden por ello revalorizadas.

¿Pero en qué, se preguntarán ustedes, consiste esta armonía cuando se trata de una obra que es en sí misma insignificante? Reside habitualmente en el aspecto antiguo del papel, el color de la tinta o las resquebrajaduras del armazón. Se establece entonces un equilibrio entre ese aspecto antiguo y la oscuridad del *toko no ma* o de la propia habitación. Cuando visitamos los famosos santuarios de Kyoto o de Nara, nos suelen mostrar, suspendida en el *toko no ma* de una gran sala al fondo del todo, alguna pintura que dicen ser el tesoro del monasterio, pero es imposible distinguir el dibujo en ese hueco generalmente tenebroso incluso en pleno día; por lo tanto no queda más remedio que, mientras se escuchan las explicaciones del guía, intentar adivinar los trazos de una tinta evanescente e imaginar que hay ahí sin duda una obra espléndida. A pesar de ello, se sabe muy bien que existe una armonía absoluta entre esa vieja pintura marchita y el oscuro *toko no ma*, que, en definitiva, no importa que su dibujo esté difuminado y que, por el contrario, esta imprecisión es de lo más adecuado.

En un caso como éste, la pintura no es en suma más que una «superficie» modestamente destinada a recoger una luz débil e indecisa cuya función es absolutamente la misma que la de una pared enfoscada. Por eso, al elegir una pintura, damos tanta importancia a la edad y a la pátina, porque una pintura nueva, aun hecha con tinta diluida o con colores pálidos, si no nos damos cuenta, puede destruir la sombra del *toko no ma*.

Si comparáramos una habitación japonesa con un dibujo a tinta china, los *shōji* corresponderían a la parte en donde la tinta está más diluida, y el *toko no ma* al lugar en que está más concentrada. Cada vez que miro un *toko no ma*, esa obra maestra del refinamiento, me maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuánto ingenio han sabido utilizar los juegos de sombra y luz. Y todo eso sin buscar particularmente ningún efecto determinado. En una palabra, sin más medios que la simple madera y las paredes desnudas, se ha dispuesto un espacio recoleto donde los rayos luminosos que consiguen penetrar engendran, aquí y allá, recovecos vagamente oscuros. Sin embargo, al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo una estantería, y aun sabiendo que sólo son sombras

insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable. En definitiva, cuando los occidentales hablan de «misterios de Oriente» es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que segrega la sombra cuando posee esa cualidad.

Yo mismo, cuando era niño, si aventuraba una mirada al fondo del *toko no ma* de un salón o de una «biblioteca» adonde nunca llega la luz del sol, no podía evitar una indefinible aprensión, un estremecimiento. Entonces, ¿dónde está la clave del misterio? Pues bien, voy a traicionar el secreto: mirándolo bien no es sino la magia de la sombra; expulsad esa sombra producida por todos esos recovecos, y el *toko no ma* en seguida recuperará su realidad trivial de espacio vacío y desnudo. Porque ahí es donde nuestros antepasados han demostrado ser geniales: a ese universo de sombras que ha sido deliberadamente creado delimitando un nuevo espacio rigurosamente vacío, han sabido conferirle una cualidad estética superior a la de cualquier fresco o decorado. En apariencia no hay ahí más que un puro artificio, pero en realidad las cosas son mucho menos simples.

Por ejemplo, no será difícil imaginar que cada trazado de una ventana en el hueco, cada profundidad de los nichos, la altura de cada pilar, han exigido una laboriosa búsqueda que escapa a la vista; y en cualquier caso, en lo que a mí respecta, junto a la luz macilenta de los *shōjis* de una «biblioteca», me olvido del tiempo que pasa. Ese término de «biblioteca» proviene de que antaño, como el nombre indica, ahí se leía; por eso se hizo esa ventana, pero más tarde ésta se convirtió en una simple fuente de luz para el *toko no ma*. A menudo ya ni siquiera es eso, sino un dispositivo destinado a reducir al nivel deseado, filtrándola a través del papel de los *shōji*, la luz exterior que se introduce por ahí. En realidad, la luz que ilumina el reverso de esos *shōji* cobra un color frío y apagado. Como si los rayos de sol, que a duras penas penetran desde el jardín, después de haberse deslizado bajo el alero y haber atravesado la galería, hubiesen perdido la fuerza de iluminar, como si se hubieran quedado anémicos hasta el punto de no tener otro poder que el de destacar la blancura del papel de los *shōji*.

A menudo me detengo ante un *shōji* para contemplar la superficie del papel, iluminada, pero sin resultar por ello deslumbrante. Por ejemplo, en las inmensas salas de los monasterios la luz está tan atenuada, debido a la distancia que las separa del jardín, que su penumbra es igual en verano que en invierno, haga buen o mal tiempo, por la mañana, a mediodía o por la noche. Los recovecos sombríos que se forman en cada

covered sliding panels (fusuma) are used to enclose the space between post and post.

...Ma is maintained by absolute darkness...

...Shinto gods are believed to appear from and disappear into darkness. At festival times, in the dark of night, a palanquin in which is enshrined a divinity in the form of a mirror is brought into villages in the accompaniment of a torchlight procession...

...Ma is a way to indicate the place to which Kami descend...

...Ma divides the world. The original meaning of the word hashi (bridge) was not so much bridge, as a bridging of the Ma, or interval, between two objects. An edge was conceived as the limit of one world, implying the existence of another world beyond it. Anything that crossed, filled, connected or projected into the interim Ma between two edges was called a hashi. The two worlds could be this side and that side, the secular world and the heavenly world, the upper level and the lower level, the plate and the mouth (there is a homophone hashi in the Japanese language that means chop-sticks, something that could be said to bridge the Ma between the plate and the mouth).

When an idea divides a vague extent of space, it becomes necessary to establish borders. The Japanese considered all such things as mounting a bridge to reach the gods, demarcating a space by stretching a rope between poles, and travelling to the paradise beyond the ocean as part of one single idea."

Cuando, como en Katsura o en Mies van der Rohe, el Ma es a un tiempo el objeto y la substancia, la materia misma de la arquitectura, no se pretende articular "interesantes secuencias o fluideces espaciales. Lo que esa sucesión de diafragmas de diferentes densidades envuelve y preserva, no es el vacío en el sentido espacial del término. No es el espacio ni ninguna otra noción referible a cualidades plásticas, sino más bien el aire que se respira, la atmósfera que mantiene nuestro hálito vital y el de los demás seres del universo. La sucesión de esos espacios-tiempo culminará en el Tokonoma (Toko-no-MA), cuya cualidad

compartimento del marco de los *shōji* parecen otros tantos rastros polvorientos y sugieren una impregnación del papel, inmutable para toda la eternidad. En esos momentos, llego a dudar de la realidad de esta luz de ensueño y guiño los ojos. Porque me produce el efecto de una ligera bruma que embotase mis facultades visuales.

Los reflejos blanquecinos del papel, como si fuesen incapaces de hacer mella en las espesas tinieblas del *toko no ma*, rebotan en cierta manera sobre esas tinieblas, revelando un universo ambiguo donde sombra y luz se confunden. Ustedes, lectores, al entrar en alguna de esas salas, ¿no han experimentado nunca la sensación de que la claridad que flota difusa por la habitación no es una claridad cualquiera, sino que posee una cualidad rara, una densidad particular? ¿Nunca han experimentado esa especie de aprensión que sientes ante la eternidad, como si al permanecer en ese espacio perdieras la noción del tiempo, como si los años pasaran sin darte cuenta, hasta el punto de creer que cuando salgas te habrás convertido súbitamente en un viejo canoso?

Vayamos ahora hasta la habitación más apartada, al fondo de alguna de esas inmensas construcciones; los tabiques móviles y los biombos dorados, colocados en una oscuridad que ninguna luz exterior consigue traspasar nunca, captan la más extrema claridad del lejano jardín, del que le separan unas cuantas salas: ¿nunca han percibido sus reflejos tan irreales como un sueño? Esos reflejos, parecidos a una línea del horizonte crepuscular, difunden en la penumbra ambiental una pálida luz dorada, y dudo que en ningún otro sitio pueda el oro tener una belleza más sobrecogedora.

En ocasiones, al pasar delante, me he girado para volverlos a mirar; pero a medida que la visión perpendicular va dando paso a la visión lateral, la superficie del papel dorado se pone a emitir una suave y misteriosa irradiación. No es un centelleo rápido sino más bien una luz intermitente y nítida, algo así como la de un gigante cuya faz cambiara de color. A veces, el polvo de oro que hasta entonces sólo tenía un reflejo atenuado, como adormecido, justo cuando pasas junto a él se ilumina súbitamente con una llamarada y te preguntas, estupefacto, cómo se ha podido condensar tanta luz en lugar tan oscuro.

Ahí es donde comprendí por primera vez las razones que tenían los antiguos para cubrir de oro las estatuas de sus budas y por qué se chapaban de oro las paredes de las habitaciones donde vivían las personas de categoría. Nuestros contemporáneos, que viven en casas claras, desconocen la belleza del oro. Pero nuestros antepasados, que vivían en mansiones oscuras, experimentaban la fascinación de ese espléndido color, pero también conocían sus virtudes prácticas. Porque en esas residencias pobremente

iluminadas, el oro desempeñaba el papel de un reflector. En otras palabras, el uso que se hacía del oro laminado o molido no era un lujo vano, sino que, merced a la razonable utilización de sus propiedades reflectantes, contribuía a dar todavía más luz. Si se admite esto se comprenderá el extraordinario favor de que gozaba el oro: mientras que el brillo de la plata y de los demás metales se apaga muy deprisa, el oro, en cambio, ilumina indefinidamente la penumbra interior sin perder nada de su brillo.

Anteriormente me referí al hecho de que las lacas con oro molido estaban hechas para ser vistas en un lugar oscuro; esto no sólo es válido para las lacas: si en los tejidos antiguos se usaban con profusión hilos de oro y de plata, es evidente que se hacía por la misma razón. El mejor ejemplo de esto es la estola de brocado que los monjes llevan alrededor del cuello. Actualmente los edificios religiosos de las ciudades son en su mayor parte edificios claros, capacitados para acoger la masa de fieles; ahí esas estolas parecen inútilmente llamativas y no inspiran demasiado respeto aunque estén sobre el cuello del más digno prelado; pero cuando esos mismos religiosos, sentados en fila, celebran un oficio de liturgia antigua en algún monasterio histórico, te ves obligado a admirar la armonía que forma la piel arrugada de los viejos monjes, el centelleo de las lámparas ante las estatuas de los budas y la textura de esos brocados, y mides hasta qué punto aumenta la solemnidad del acto; porque, al igual que ocurre con las lacas doradas, la mayor parte de los dibujos tornasolados del tejido desaparece en la sombra, pues los hilos de oro y de plata sólo de vez en cuando lanzan un breve destello.

Algunos dirán que la falaz belleza creada por la penumbra no es la auténtica belleza. No obstante, como decía anteriormente, los orientales creamos belleza haciendo nacer sombras en lugares que son en sí mismos insignificantes. Hay una vieja canción que dice: «Ramajes: / reunidos y anudados, / he aquí una choza; / desatados, / la llanura de nuevo». Ésta es también nuestra forma de pensar: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación; expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa. Del mismo modo la belle-

no tolera la luz y se resiste a ser capturada por las fotografías porque reside precisamente en una extraña densidad de su atmósfera cuyo caldo de cultivo vital es la penumbra combinada con los colores mortecinos que la pátina del tiempo y la sabiduría del artesano han trabajado en el objeto artístico exhibido y en la pared de esa alcoba, respectivamente. Cuando Mies se encontró por primera vez cara a cara con la luz del mediterráneo, su reacción no fue la que cabría esperar de un espíritu clásico; Mies se mostró tan violentamente impactado como Le Corbusier, pero no atraído ni identificado con ese fenómeno, sino agredido por esa luz brutal que impide percibir los matices de las texturas y colores de cada material.

Si para descubrir es necesario asociar lo nuevo con alguna experiencia infantil, no hay duda de que las húmedas neblinas de Kyoto hubieran tenido, ante Mies, más probabilidades de activar ese sentimiento que la luz dura y seca del Peloponeso.

La virtualidad de esa arquitectura depende de la sombra, desvaneciéndose con la claridad. "Elogio de la sombra", del japonés Junichiro Tanizaki, es, quizás, el texto que mejor pone de manifiesto esa condición (T.29).

En esta arquitectura, lo determinante es el tipo de relación o de unión que se establece entre elementos que podrían parecerse heterogéneos. En los interiores japoneses, como en los de Mies, podríamos también hablar en ese mismo sentido de conceptos como Construcción o

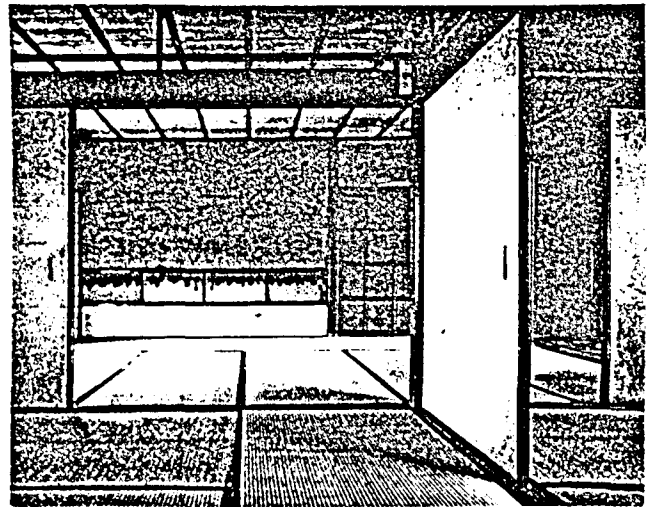
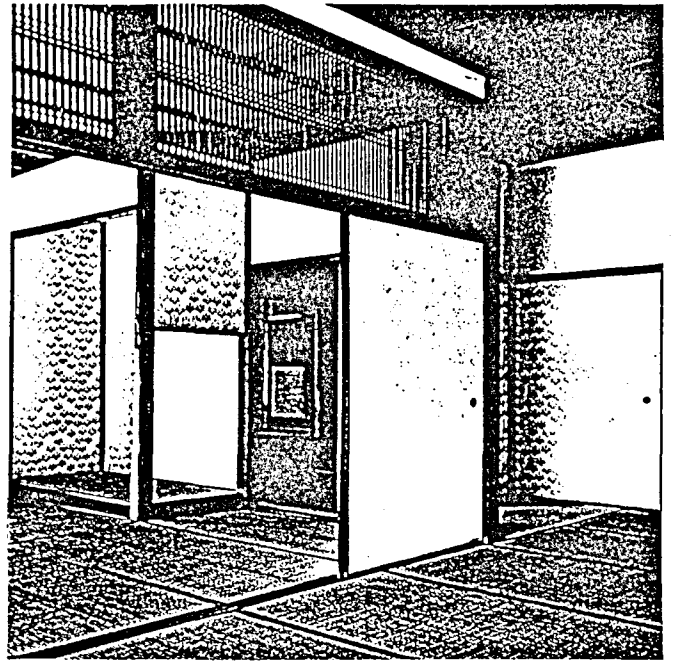
za pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.

En una palabra, nuestros antepasados, al igual que a los objetos de laca con polvo de oro o de nácar, consideraban a la mujer un ser inseparable de la oscuridad e intentaban hundirla tanto como les era posible en la sombra, de ahí aquellas mangas largas, aquellas larguísimas colas que velaban las manos y los pies de tal manera que la única parte visible, la cabeza y el cuello, adquiría un relieve sobrecogedor. Es verdad que, comparado con el de las mujeres de Occidente, su torso, desproporcionado y liso, podía parecer feo. Pero en realidad olvidamos aquello que nos resulta invisible. Consideramos que lo que no se ve no existe. Quien se obstinara en ver esa fealdad sólo conseguiría destruir la belleza, como ocurriría si se enfocara una lámpara de cien bombillas sobre un *toko no ma* de un pabellón de té.

Estructura. La Construcción comienza, según Mies, "cuando se coloca un ladrillo junto a otro cuidadosamente", es decir, cuando esos materiales se yuxtaponen sin ninguna otra finalidad que relacionarse entre sí de la forma que mejor exprese su naturaleza. Construcción, por tanto, en su acepción "constructivista", de la misma manera que si pensamos en Estructura, la manera de actuar no puede limitarse, ni estar principalmente condicionada, por la fuerza de la gravedad.

En los interiores japoneses "shoin" suele aparecer una gran viga en celosía de madera que no dudariamos en definir como elemento eminentemente estructural. Sin embargo, ese mismo elemento aparece en la mayoría de los palacios y residencias feudales, actuando algunas veces como viga maestra, otras como soporte y guía de los grandes paneles que se deslizan separando o uniendo las estancias, otras cumpliendo ambas funciones simultáneamente e incluso alguna vez como arriostramiento y rigidización del entramado del techo. Pero en todos los casos la gran cercha se exhibe como elemento principal de caracterización de ese espacio.

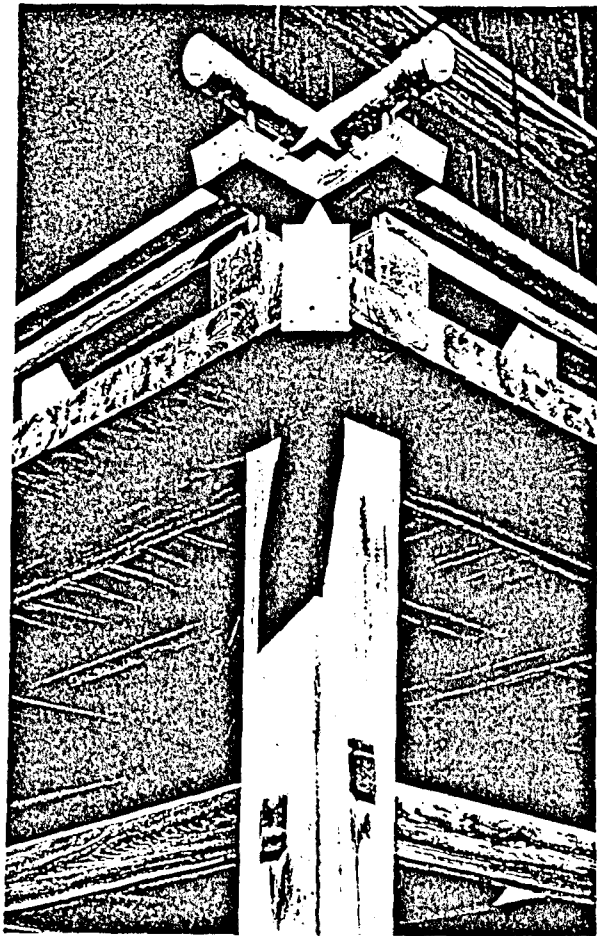
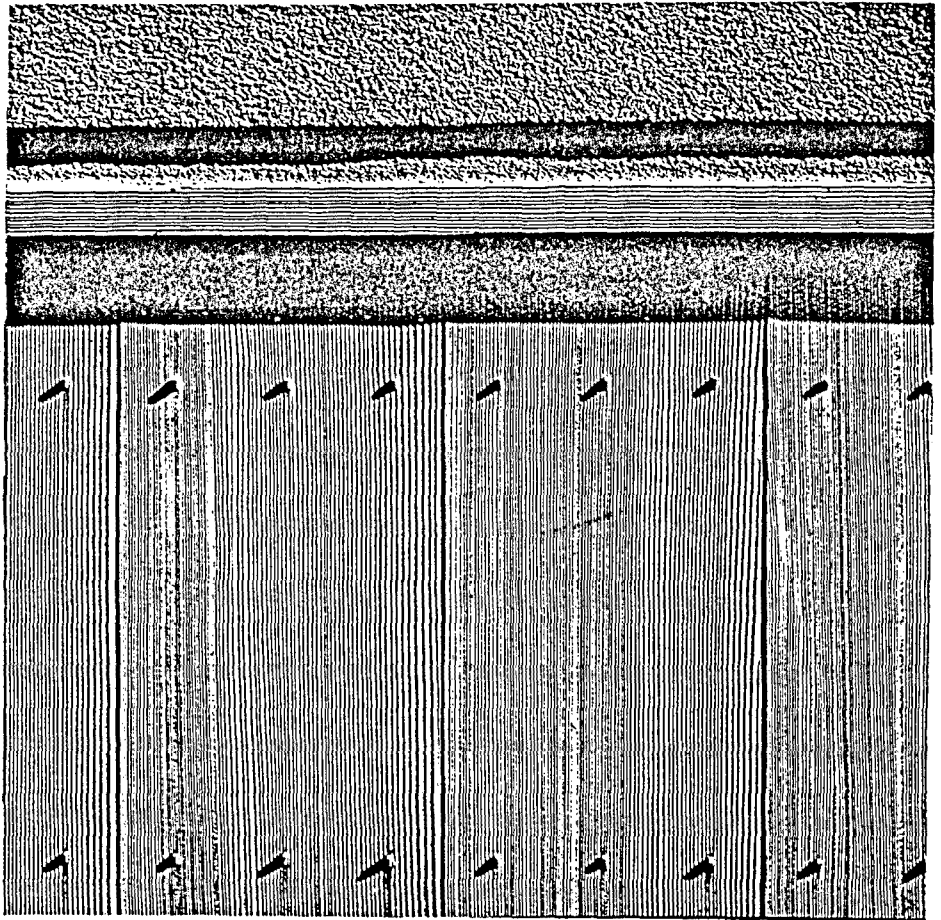
Muestran un cuidado trabajo de artesanía a base de variaciones finamente perceptibles en la disposición de las barras, en sus dimensiones, y en el tratamiento del material. Todo ello recuerda la distribución de los distintos "personajes" en la escena de Mies, donde lo único que realmente parece determinante para su forma de desplegarse, es el intercambio de influencias de cada uno con todos los que le rodean, diluyendo en ambigüedad



cualquier intento de aplicar un criterio basado en elevar al rango de tema último de la arquitectura la expresión de la solución de problemas estáticos o constructivos (entendiendo éstos terminos en su acepción práctica y habitual).

Así sucede con los pies derechos y los "muros" del pabellón de Barcelona y así sucede con los tan analizados y comentados perfiles metálicos pegados sobre las fachadas de vidrio de los rascacielos sin ningún otro objeto que ayudar decisiva e imprescindible al cristal a serlo (ser cristal y mostrarse con la máxima claridad como tal) y, al mismo tiempo, recibir (el acero) del cristal ese mismo servicio. La oposición entre esos montantes y el vidrio no se limita a su color, textura o apariencia visual. Es absoluta, radical, total. El perfil laminado de acero, su diseño y dimensión, están encaminados a lograr la máxima resistencia y rigidez para sufrir la acción de enormes esfuerzos de manera que todo en él expresa fortaleza, dureza, individualidad; no es necesario describir el vidrio: se trata exactamente de todo lo contrario. El arquitecto se limita a colocarlos uno junto al otro en las dosis exactas para que se produzca la reacción: el vidrio se transformará en Vidrio y el acero en Acero. Ninguna forma preconcebida, ninguna impureza interferirá el proceso de transformación.

Es cierto que los resultados expresan una inmensa calma, un punto de mira elevado y sereno que nos remiten al idealismo de los griegos, a la búsqueda del orden de la claridad y de un canon inalterable y perfecto; pero quién se coloque frente a cualquiera de las obras de Mies, no tardará en advertir en su interior una (al principio) suave

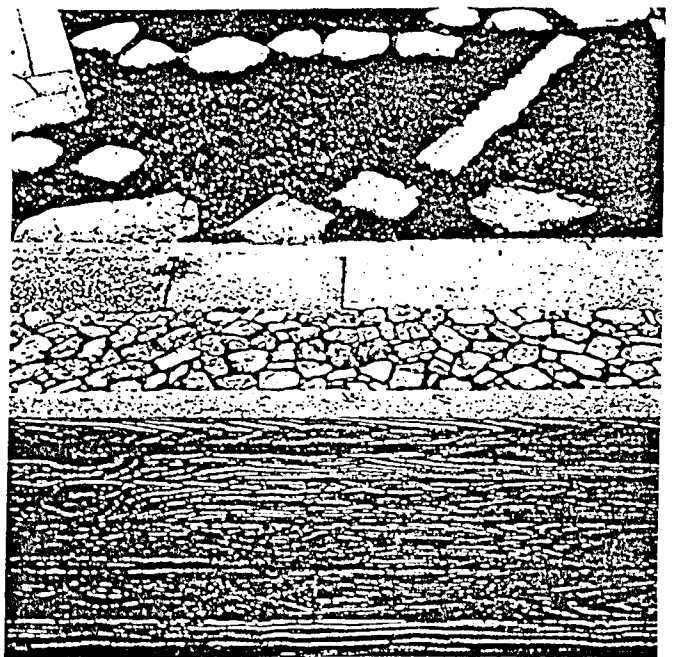
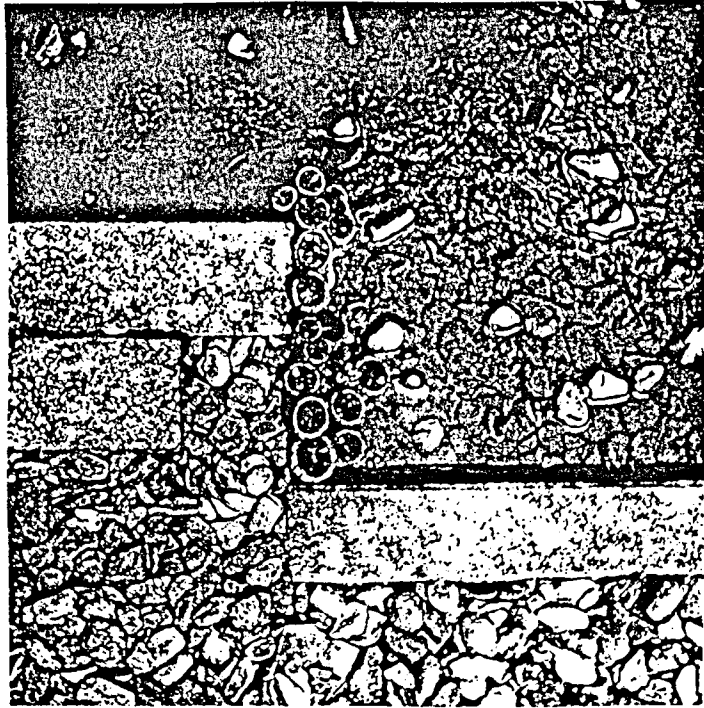


ebullición que genera tensiones, dinamismo, alusiones a una energía esencial.

Esos largos períodos de inacción reflexiva del arquitecto situados entre el conocimiento del encargo y la materialización del trabajo no deben interpretarse como un trabajo constructivo de la razón, un pensar el proyecto previo a su redacción. La creación no sigue al razonamiento. Durante el dilatado intervalo que precede a la casa Farnsworth, Mies no hace absolutamente nada, tan sólo preparar su único instrumento (es decir, él mismo), limpiarlo a fondo, afilarlo y templarlo. Luego, un trazo cualquiera pondrá en marcha su procedimiento habitual: la experimentación.

Trabajando con fragmentos a escala natural comprobará los efectos de diferentes combinaciones de medidas, detalles, materiales...a veces, cuando se trata de verificar los efectos de la proporción hará construir una réplica de todo el edificio a tamaño natural, como en el proyecto Kröller-Müller.

En cualquier caso, la reflexión y el trazado definitivo seguirán siempre a la experimentación. Se podría decir que tan sólo después de terminado el trabajo es posible dibujar la planta definitiva. El fondo del asunto no es tampoco una cuestión de estética. La belleza se rechaza como especulación cuyo objetivo es el deleite visual por sí mismo (un concepto que los chinos expresan despectivamente como "embellecimiento floreado" y que se considera secundario y perjudicial para el espíritu esencial). Lo que



entendemos por belleza formal aparece como una cualidad más, inevitable pero imposible de concebir separada del contenido total, del espíritu o del campo energético vital; de aquello, en definitiva, de lo cual está hecha la obra. Algo que aparecerá muchas veces si se actúa correctamente, pero que no es posible ni aconsejable buscar.

El método occidental consiste en actuar para acrecentar el conocimiento: observar, argumentar, analizar, deducir. El método de Mies estaría mucho más cerca de la manera de los antiguos taoístas, llegar al conocimiento por medio de la no-acción y sólo entonces, poseído y arrastrado por ese saber, actuar:

"Cuando el agua está quieta, se convierte en un espejo y da con precisión su nivel. Si el agua deriva su lucidez de la quietud ¿Cuánto más las facultades de la mente? La mente del sabio, por estar en reposo deviene espejo del universo."

Esta no-acción se refiere a actuar con tal naturalidad que las cosas parezcan realizarse por sí mismas. Es, por tanto, una idea esencialmente dinámica, un estado de vigilia absoluto totalmente distinto de lo que habitualmente se entiende como no hacer nada. El agua, elemento dinámico por antonomasia, es, junto al espejo, el paradigma de esa espontaneidad. El espejo, la joya y la espada son los tres objetos sagrados venerados en la tradición shintoísta del Japón.

No es posible, tampoco, ignorar la importancia de

la tradición clásica en el microcosmos cultural de Mies. Constituye, sin duda, junto a ese otro ingrediente más moderno u oriental, uno de los dos polos que generan el campo magnético de su producción. Esos dos componentes están presentes hasta en la más elemental de sus reflexiones, pero es precisamente la manera de contraponerlos, de relacionarlos con la máxima ventaja para ambos, lo que mejor define su forma de actuar: esa forma en que las esculturas, fotografías recortadas y pegadas, habitan un mundo de fugas y ortogonalidades delineadas. En que las paredes de un apartamento desaparecen para ser reemplazadas por una tempestad sobre el lago, o en que se refiere, en sus brevísimos textos escritos, con admiración a la lógica del sistema de proporciones del ladrillo para, inmediatamente, admirar igualmente en su sistema de aparejos su vitalidad.

Comprender no puede ya significar otra cosa que percibir conexiones entre los objetos, esto es, percibir los rasgos unitarios o los signos de afinidad presentes en la multiplicidad. El comportamiento de las partículas elementales no puede ser descrito en lenguaje ordinario sin

incurrir en la ambigüedad y la contradicción; el lenguaje matemático, en cambio, es capaz de dar cuenta de lo que sucede de manera precisa.

Las mínimas porciones de materia no son objetos físicos en el sentido usual de la palabra. Son formas, estructuras, o, en el sentido de Platón, Ideas, que pueden ser descritas sin ambigüedad en lenguaje matemático. Heisenberg señala que el progreso de la ciencia moderna nos enseña lo cautelosos que debemos ser con el lenguaje y el significado de las palabras:

Si nos remontamos a los diálogos de Platón, nos encontramos con que las limitaciones de nuestros medios de expresión fueron ya un tema central de la filosofía de Sócrates; podría incluso decirse que toda su vida fué una lucha constante contra esas limitaciones. Sócrates no se cansaba de explicar a sus conciudadanos en las calles de Atenas, cómo no sabían con exactitud lo que querían decir con las palabras que empleaban.

Se cuenta que uno de los adversarios de Sócrates, aburrido por sus constantes referencias a la insuficiencia del lenguaje, le criticó diciéndole: "Pero Sócrates, es muy aburrido escucharte; siempre andas diciendo lo mismo sobre las mismas cosas." a lo que Sócrates replicó: "Vosotros, sofistas, que sois tan listos, tal vez jamás decís lo mismo de las mismas cosas."

Sócrates era consciente de la importancia de usar términos precisos, y esclarecer los conceptos antes de emplearlos. Pero también se daba cuenta de que en último término, podía tratarse de un problema insoluble. La conclusión sería que los medios de expresión con los que contamos, no nos permiten una clara descripción de los hechos desprovista de ambigüedad.

En física atómica, hacemos uso de un lenguaje matemático altamente evolucionado que satisface todas las exigencias posibles de claridad y precisión, pero somos incapaces de describir esos fenómenos en lenguaje ordinario.

Sería prematuro, sin embargo, afirmar que conviene evitar esa dificultad limitándose a emplear el lenguaje matemático; desconocemos también hasta que punto ese lenguaje matemático es aplicable a los fenómenos. En último término, incluso la ciencia necesita apoyarse en el lenguaje ordinario, por que es el único que nos permite estar seguros de haber captado realmente esos fenómenos.

La necesidad de combinar constantemente ambos

lenguajes, se convierte en una fuente crónica de malentendidos, porque a menudo se utilizan las mismas palabras en ambos.

Si desamos abordar lo "uno" con un lenguaje científico preciso, debemos centrar la atención en ese núcleo científico descrito por Platón, donde están las simetrías matemáticas fundamentales. En términos de este lenguaje, debemos contentarnos entonces con la afirmación de que "Dios es un matemático" porque habríamos escogido limitar nuestra visión a los dominios del ser que pueden ser entendibles en el sentido matemático de la palabra "comprensión", esto es, que pueden ser descritos en términos racionales.

El propio Platón no se daba por satisfecho con esa limitación. Tras haber constatado con toda claridad las posibilidades y limitaciones de un lenguaje preciso, no dudó en acudir al lenguaje poético, que evoca en el oyente imágenes que comportan una comprensión de un tipo totalmente diferente. No voy a tratar aquí de lo que puede significar ese tipo de comprensión. Esas imágenes están probablemente conectadas con los patrones mentales inconscientes, a los que los psicólogos dan el nombre de arquetipos, formas de carácter fuertemente emocional que de una u otra forma reflejan estructuras internas del mundo.

Pero sea cual sea la explicación que deba darse de esas otras formas de comprensión, el lenguaje imaginativo y parabólico constituye probablemente la única forma de abordar lo "uno" desde un punto de vista más general. Si la armonía de la sociedad descansa en una interpretación común de lo "uno", del principio unitario subyacente a los fenómenos, puede que entonces el lenguaje poético resulte aquí más importante que el lenguaje científico.

Heisenberg, como Mies, (o tal vez a la inversa), reconoce a la belleza un papel decisivo en el descubrimiento de la verdad:

La expresión latina "Simplex sigillum veri" (la simplicidad es el sello de la verdad) aparece escrita en grandes caracteres en el auditorio de Física de la Universidad de Göttingen, a modo de admonición para los que pretenden descubrir la verdad; otra expresión latina, "Pulchritudo splendor veritatis" (la belleza es el resplandor de la verdad), puede también interpretarse en el sentido de que el investigador puede reconocer la verdad en primer lugar por su resplandor, por la forma en que resplandece su brillo.

Así sucedió, por ejemplo, con la teoría de la

relatividad y la teoría cuántica. Pero, ¿Qué es lo que resplandece en esas estructuras? ¿Como se reconoce una gran conexión incluso antes de comprenderla? Heisenberg contesta a esa pregunta citando un pasaje de Kepler (de "La armonía del mundo"):

Esa facultad que reconoce y percibe la nobleza de proporciones en lo que nos viene dado por los sentidos, y en otras cosas que están situadas fuera de sí mismas, debe ser adscrita al alma. Está muy cercana a la facultad que proporciona esquemas formales a los sentidos, o aún más profundamente, y por consiguiente adyacente a la energía puramente vital del alma, que no piensa de un modo discursivo, es decir, por medio de conclusiones, como hacen los filósofos, ni emplea ningún método determinado, y que por tanto no es sólo peculiar del ser humano sino que reside también en los animales salvajes y en las bestias del campo...Podríamos entonces preguntarnos como es que esta facultad del alma, que no se implica en un pensar conceptual y no puede por tanto adquirir un conocimiento adecuado de las relaciones armónicas, puede ser capaz de reconocer lo que viene dado en el mundo exterior. Puesto que reconocer significa comparar la percepción sensible de lo exterior con las imágenes originales internas y juzgar de su conformidad con ellas.

Proclo ha expresado este tema con suma finura, poniendo como simil el despertar de un sueño. Porque así como las cosas del mundo exterior que nos presentan los sentidos nos recuerdan aquellas que antes hemos percibido en el sueño, así también las relaciones matemáticas captadas sensiblemente evocan en nosotros aquellos arquetipos inteligibles que figuraban ya antes en nuestro interior, de modo que ahora resplandecen verdadera y vividamente en el alma, donde antes sólo estaban oscuramente presentes.

¿Pero cómo han llegado a nuestro interior? A esto respondo que todas las Ideas puras o patrones armónicos arquetipicos están presentes de un modo inherente en todos aquellos que tienen la capacidad de aprehenderlos. Pero no son primeramente recibidos en virtud de un proceso conceptual, sino que son más bien producto de una especie de intuición instintiva puramente cuantitativa, y son innatos en aquellos individuos, así como en una planta es innato, digamos, en virtud de su principio formal, el número de pétalos, o en una manzana el número de cápsulas que contienen la semilla.

Un proceso semejante debe desencadenarse por si

mismo, no es posible forzarlo a voluntad.

Schrödinger, otro de los físicos que reciben un trato de favor en esa selección de las lecturas preferidas por Mies, se centra en la cuestión de la percepción, y se pregunta si hay un único mundo real diferente de las múltiples imágenes que la percepción introyecta en cada uno de nosotros. La única respuesta posible coincide, para él, con la antigua doctrina de los Upanishads. Pero para evitar la recurrencia constante a los Vedas, cita a un místico persa-islámico del siglo XIII, Aziz Nasafi:

A la muerte de toda criatura viviente el espíritu retorna al mundo espiritual y el cuerpo al mundo corpóreo. En éste, sin embargo, solamente los cuerpos están sujetos a cambio. El mundo espiritual es un único espíritu que se sitúa a modo de una luz tras el mundo corporal y que cada vez que una criatura viene al ser, brilla a través de ella como a través de una ventana. Según el tipo y el tamaño de la ventana, así deja pasar al mundo más o menos luz. No obstante, la luz en sí misma, permanece inmutable.

Schrödinger habla luego de Huxley, de "La filosofía perenne", donde los místicos de diferentes civilizaciones coinciden sorprendentemente en favor de esa identidad de todas las mentes entre sí; sin embargo - continua - en algunas ocasiones, parece que pueda haber más de una consciencia en la misma mente. Para aclarar ese punto cita a Sir Charles Sherrington, al que describe como un extraño caso de coincidencia en una misma persona de un científico serio y un hombre genial:

"Lo que combina ambas informaciones no es la conjunción espacial del mecanismo cerebral... Sucede más bien como si las imágenes del ojo derecho y del ojo izquierdo

mismo, no es posible forzarlo a voluntad.

Schrödinger, otro de los físicos que reciben un trato de favor en esa selección de las lecturas preferidas por Mies, se centra en la cuestión de la percepción, y se pregunta si hay un único mundo real diferente de las múltiples imágenes que la percepción introyecta en cada uno de nosotros. La única respuesta posible coincide, para él, con la antigua doctrina de los Upanishads. Pero para evitar la recurrencia constante a los Vedas, cita a un místico persa-islámico del siglo XIII, Aziz Nasafi:

A la muerte de toda criatura viviente el espíritu retorna al mundo espiritual y el cuerpo al mundo corpóreo. En éste, sin embargo, solamente los cuerpos están sujetos a cambio. El mundo espiritual es un único espíritu que se sitúa a modo de una luz tras el mundo corporal y que cada vez que una criatura viene al ser, brilla a través de ella como a través de una ventana. Según el tipo y el tamaño de la ventana, así deja pasar al mundo más o menos luz. No obstante, la luz en sí misma, permanece inmutable.

Schrödinger habla luego de Huxley, de "La filosofía perenne", donde los místicos de diferentes civilizaciones coinciden sorprendentemente en favor de esa identidad de todas las mentes entre sí; sin embargo - continua - en algunas ocasiones, parece que pueda haber más de una consciencia en la misma mente. Para aclarar ese punto cita a Sir Charles Sherrington, al que describe como un extraño caso de coincidencia en una misma persona de un científico serio y un hombre genial:

"Lo que combina ambas informaciones no es la conjunción espacial del mecanismo cerebral... Sucede más bien como si las imágenes del ojo derecho y del ojo izquierdo

mente es por su propia naturaleza un "singulare tantum". Deberíamos decir: la totalidad de las mentes se reducen a una. Me atrevo a afirmar que es indestructible dada su peculiar temporalidad: la mente siempre existe "ahora". Para ella no existe el antes o el después. Solo existe un ahora que puede incluir recuerdos y expectativas. Pero puedo asegurar que nuestro lenguaje no resulta del todo adecuado para expresar esto y puedo también asegurar, caso de que alguien quisiera intentarlo, que ahora no estoy hablando de ciencia sino de religión...

Dice Sherrington: "La mente humana es un producto reciente de nuestro planeta".

Estoy de acuerdo, naturalmente. No lo estaría si de esa afirmación se suprimiera la palabra "humana". Resultaría extraño, por no decir ridículo, pensar que la mente contemplante, consciente, única capaz de hacer reflejo el devenir del mundo, hizo su aparición únicamente en un cierto momento de ese devenir, o que su aparición fué un hecho contingente, asociado con un extraño mecanismo biológico muy peculiar, que por sí mismo facilita el automantenimiento de ciertas formas de vida, y favorece también por tanto, su conservación y propagación: formas de vida llegadas a última hora, y que habían sido precedidas por otras muchas que se habían mantenido hasta entonces sin contar con aquel peculiar mecanismo (un cerebro).

De hecho, sólo una pequeña porción de entre ellas, (especies), se han embarcado en procurarse un cerebro. Y antes de que eso ocurriera, ¿acaso todo habría sido una representación sin espectadores? Más aún ¿acaso merece el nombre de mundo lo que nadie puede contemplar?

Cuando un arqueólogo reconstruye una ciudad o una cultura desaparecida hace tiempo, se interesa por la vida de los seres humanos que formaron parte de ella en el pasado, por sus acciones, sensaciones, pensamientos, sentimientos, por sus penas y alegrías, por todo lo que allí y entonces experimentaron.

Pero un mundo existente durante miles de millones de años, sin que hubiera mente alguna que pudiera hacerse consciente de él, que pudiera contemplarlo, ¿acaso es algo en absoluto? ¿ha existido tal cosa? Porque no lo olvidemos: decir, como hemos hecho, que el devenir del mundo se hace reflejo en la mente consciente no es más que un cliché, una frase, una metáfora que nos resulta familiar. Porque el mundo sólo se da de una vez. No hay nada que sea reflejo suyo. El original y la imagen del espejo son una misma cosa, son idénticas. El mundo desplegado en el espacio y en el tiempo es sólo nuestra representación (Vorstellung) de él. La experiencia no nos proporciona el menor indicio de que sea algo más que eso como ya Berkeley hizo notar claramente.

A veces los pintores introducen en sus pinturas o los poetas en sus poemas, algún personaje de poca monta en donde se reflejan a sí mismos. Así, el cantor de la Odisea se refería a sí mismo, supongo, al describirnos al bardo ciego que canta el poema de la guerra de Troya en el pórtico de los feacios y hace conmoverse hasta las lágrimas al héroe curtido en mil batallas. Igualmente, en el canto de los Nibelungos, cuando atraviesan las tierras austriacas,

mente es por su propia naturaleza un "singulare tantum". Deberíamos decir: la totalidad de las mentes se reducen a una. Me atrevo a afirmar que es indestructible dada su peculiar temporalidad: la mente siempre existe "ahora". Para ella no existe el antes o el después. Solo existe un ahora que puede incluir recuerdos y expectativas. Pero puedo asegurar que nuestro lenguaje no resulta del todo adecuado para expresar esto y puedo también asegurar, caso de que alguien quisiera intentarlo, que ahora no estoy hablando de ciencia sino de religión...

Dice Sherrington: "La mente humana es un producto reciente de nuestro planeta".

Estoy de acuerdo, naturalmente. No lo estaría si de esa afirmación se suprimiera la palabra "humana". Resultaría extraño, por no decir ridículo, pensar que la mente contemplante, consciente, única capaz de hacer reflejo el devenir del mundo, hizo su aparición únicamente en un cierto momento de ese devenir, o que su aparición fué un hecho contingente, asociado con un extraño mecanismo biológico muy peculiar, que por sí mismo facilita el automantenimiento de ciertas formas de vida, y favorece también por tanto, su conservación y propagación: formas de vida llegadas a última hora, y que habían sido precedidas por otras muchas que se habían mantenido hasta entonces sin contar con aquel peculiar mecanismo (un cerebro).

De hecho, sólo una pequeña porción de entre ellas, (especies), se han embarcado en procurarse un cerebro. Y antes de que eso ocurriera, ¿acaso todo habría sido una representación sin espectadores? Más aún ¿acaso merece el nombre de mundo lo que nadie puede contemplar?

Cuando un arqueólogo reconstruye una ciudad o una cultura desaparecida hace tiempo, se interesa por la vida de los seres humanos que formaron parte de ella en el pasado, por sus acciones, sensaciones, pensamientos, sentimientos, por sus penas y alegrías, por todo lo que allí y entonces experimentaron.

Pero un mundo existente durante miles de millones de años, sin que hubiera mente alguna que pudiera hacerse consciente de él, que pudiera contemplarlo, ¿acaso es algo en absoluto? ¿ha existido tal cosa? Porque no lo olvidemos: decir, como hemos hecho, que el devenir del mundo se hace reflejo en la mente consciente no es más que un cliché, una frase, una metáfora que nos resulta familiar. Porque el mundo sólo se da de una vez. No hay nada que sea reflejo suyo. El original y la imagen del espejo son una misma cosa, son idénticas. El mundo desplegado en el espacio y en el tiempo es sólo nuestra representación (Vorstellung) de él. La experiencia no nos proporciona el menor indicio de que sea algo más que eso como ya Berkeley hizo notar claramente.

A veces los pintores introducen en sus pinturas o los poetas en sus poemas, algún personaje de poca monta en donde se reflejan a sí mismos. Así, el cantor de la Odisea se refería a sí mismo, supongo, al describirnos al bardo ciego que canta el poema de la guerra de Troya en el pórtico de los feacios y hace conmoverse hasta las lágrimas al héroe curtido en mil batallas. Igualmente, en el canto de los Nibelungos, cuando atraviesan las tierras austríacas,

existencia personal en ningún caso.

Ni tampoco habrá que deplorarla nunca.

Ken Wilber, autor de una edición de un conjunto de escritos sobre temas místicos a cargo de los físicos más destacados de nuestro tiempo, destaca el hecho de que todos ellos se sintieran sorprendidos por el hecho de que el campo de lo natural obedeciese en algún sentido a leyes matemáticas o a ciertas fórmulas mentales arquetípicas. Pero eso es razonable si el campo natural se considera un precipitado de los dominios de la mente y el alma. El hallazgo de Einstein y Jeans de una fórmula matemática aplicable a todo el cosmos resulta comprensible bajo esa luz.

Ahora bien, si lo natural es solo un resto de lo mental, todos los procesos naturales fundamentales podrán ser representados matemáticamente, pero no todas las fórmulas matemáticas tendrán su correspondiente aplicación material: sólo las formas relativamente más sencillas de entre las propias de los reinos de la mente y del alma aparecen o se precipitan en el reino material.

Wilber nos hace pensar en Mies cuando afirma que:

Esto conduce exactamente al principio orientador que guió a todos estos físicos en su intento de descubrir las leyes mentales por las que se regían los fenómenos materiales: de todos los esquemas matemáticos posibles que puedan servir de explicación a los datos físicos, escoger los más simples y los más elegantes. Einstein lo expresó perfectamente: "La naturaleza es la realización (cristalización o precipitado) de las ideas matemáticas más sencillas que cabe concebir." Esto no significa que la materia sea pura y simplemente una idea; lo que significa es que la materia, sea lo que sea, es una versión sustraída, reducida o condensada de la Idea, sea ésta lo que sea.

Por ello no es posible deducir las leyes matemáticas solamente de datos sensoriales empíricos. No es posible deducir lo superior de lo inferior. Nuestros sentidos y nuestros instrumentos podrán servir para comprobar si un determinado esquema se aplica correctamente a un campo natural, pero no para descubrirlo por primera vez. Para eso hace falta utilizar la mente. Rebuscamos en el mundo mental, y si hay dos teorías que encajan igualmente con los datos físicos y están libres de contradicciones internas, cosa que suele suceder, entonces deberemos elegir la más sencilla y la más elegante. Heisenberg solía repetir: "la sencillez es el sello de la verdad" y "la belleza es el resplandor de la verdad".

Según Wilber, fué Sir Arthur Eddington (también presente en la biblioteca de Mies), el mejor escritor de todos esos físicos; junto a Heisenberg el más acendrado filósofo, y junto con Schrödinger, el más místico. Para Eddington, el pensamiento es uno de los hechos indiscutibles de este mundo:

Yo sé que pienso, con una certeza que no tiene nada que ver con ninguno de los conocimientos físicos que tengo del mundo. Algo más hipotéticamente, pero fundado en una evidencia bastante plausible, estoy convencido de que los demás poseen también mentes que piensan...pero ¿Cómo puede convertirse una colección de átomos ordinarios en una mente pensante?..hoy en día sabemos que la ciencia no puede decir nada acerca de la intrínseca naturaleza del átomo. El átomo es para la física como cualquier otra cosa, una relación de lecturas de indicadores diversos.

La ciencia estudia la relación entre diversas lecturas de indicadores. los términos se enlazan en un ciclo interminable, en tanto que su común inescrutable naturaleza se escapa todo el tiempo por el agujero. Nada impide que el ensamblaje de átomos constitutivos del cerebro constituya en

si mismo una entidad pensante en virtud de esa naturaleza íntima que la física deja siempre indeterminada y considera interminable.

...quienes en la búsqueda de la verdad parten de la conciencia como sede del propio conocimiento, con intereses y responsabilidades que escapan del plano material, se encuentran frente a los hechos desnudos de la experiencia tanto como quienes parten de la conciencia entendida como instrumento de lectura de las indicaciones de los espectroscopios y los micrómetros.

¿Cuál es la verdad última respecto de todos nosotros? Hay diversas respuestas. Somos una porción equivocada de materia estelar. Somos máquinas físicas - marionetas que se contonean, parlotean, ríen y mueren, según tira de las cuerdas la mano del tiempo. Pero hay una respuesta elemental, insoslayable: somos lo que plantea la pregunta.

Sea lo que sea lo que haya en nuestra naturaleza, la responsabilidad con respecto a la verdad es indudablemente uno de sus atributos. Este aspecto de nuestra naturaleza está a salvo del escrutinio de los físicos. No me parece que baste con admitirlo como un aspecto mental de nuestro ser. Tiene que ver con la conciencia más que con el estar consciente. La preocupación por la verdad es uno de los ingredientes de la naturaleza espiritual del ser humano, que tiene también otros elementos constitutivos que son tal vez tan evidentes como éste, pero la admisión de cuya existencia no se puede forzar tan fácilmente.

Sería necio negar la magnitud del abismo que separa la comprensión que tenemos de la forma más compleja de materia inorgánica y de la forma más sencilla de vida. Supongamos, sin embargo, que un día ese abismo llegara a salvarse y que la ciencia fuera capaz de mostrar la manera de formar, a partir de las entidades físicas, criaturas dotadas incluso de vida. El científico podría tal vez describir el mecanismo nervioso de semejante criatura, su capacidad de movimiento, de crecimiento, de reproducción, y acabar diciéndonos: "Es como tú."

Pero todavía debería superar la prueba insoslayable: ¿Le preocupa la verdad lo mismo que a mí? Si es así, le reconoceré como igual a mí. El científico podría mostrarnos los movimientos que tienen lugar en su cerebro y explicarnos que se trata realmente de sensaciones, emociones, pensamientos; podría incluso proporcionarnos un código para traducir sus movimientos en los pensamientos correspondientes. Pero aún aceptando todo eso como un sustituto inadecuado de lo que conocemos como conciencia, aún tendríamos que protestar: "Nos ha mostrado usted una criatura capaz de pensar y de creer; pero no nos ha enseñado una criatura a la que le importe que lo que piensa y cree es verdad."

Ese íntimo yo, que posee ese atributo que he considerado insoslayable, no puede nunca formar parte del mundo físico, a menos que alteremos el significado de la palabra "físico" hasta hacerlo sinónimo de "espiritual"-cosa

que contribuiría escasamente a poder pensar con mayor claridad.

Para Eddington, todo el conocimiento del entorno, a partir del cual se construye el mundo de la física, ha entrado en nuestra consciencia en forma de mensajes que han llegado a lo largo de las vías nerviosas, y que, por ello, vienen codificados. Así un mensaje relativo a una mesa, no se parece ni a la mesa ni al concepto de mesa que surge en la conciencia. Los mensajes que llegan a esa central, se descodifican en parte por una elaboración de imágenes instintiva y hereditaria, y en parte por un proceso científico de comparación y razonamiento.

Toda nuestra familiaridad con el mundo exterior y nuestras teorías sobre él provienen de procesos deductivos hipotéticos de este tipo. La materia mental será por tanto el conjunto de relaciones y de elementos relacionados entre sí que constituyen el material de construcción del mundo físico. Es decir, la serie de sentimientos y sensaciones en que consiste la conciencia de un ser humano es la realidad que da origen en nuestra mente a la percepción de los movimientos del cerebro.

Lo que para el hombre mismo son sensaciones es, pues, lo que observado desde el exterior, da en los instrumentos de medida unas lecturas que llevan a identificarlo como una determinada configuración de materia cerebral. Eddington precisa este punto con una cita de Bertrand Russell:

Lo que el fisiólogo ve al examinar un cerebro está

dentro de sí mismo, no en el cerebro que está examinando...mientras su propietario estuvo vivo, parte de su cerebro consistía en sus propios pensamientos, sentimientos y percepciones.

Como su cerebro también consta de electrones, nos vemos obligados a concluir que siendo el electrón un conjunto de acontecimientos, algunos de ellos constituyen probablemente algunos de los estados mentales del individuo a quien el cerebro pertenece...No deseo entrar en discusión sobre el significado de la expresión "estado mental"; lo fundamental para nosotros es que este término debe incluir percepciones.

Una percepción es, pues, un acontecimiento o grupo de acontecimientos cada uno de los cuales pertenece a uno o más de los grupos que constituyen a los electrones en el cerebro. Esta es, creo yo, la afirmación más concreta que podemos hacer acerca de los electrones. Todo lo demás que se pueda decir es más o menos abstracto y matemático.

Sabemos que en la mente se guardan recuerdos que no están en la conciencia, aunque pueden ser traídos a ella por evocación. Presentimos que esas cosas andan por ahí y que pueden asomar a la mente en cualquier momento; los límites de la consciencia se pierden en el subconsciente, pero no existe solución de continuidad entre esas dos modalidades de materia mental. Esa es, para Eddington, la materia de que está hecho el mundo.

Para algunos debería llamarse "neutra" en lugar de mental, porque puede dar origen tanto a la mente como a la materia. Pero eso implicaría la posibilidad de un doble camino para llegar a comprender la naturaleza, y lo cierto es que no existe más que una vía: el conocimiento DIRECTO de la propia mente.

La supuesta vía de acceso a través del mundo físico conduce sólo a ese ciclo explicativo de la física donde damos vueltas como un gato persiguiendo su cola, sin llegar a alcanzarla jamás.

Para un físico es difícil que todas las cosas tengan un sustrato mental, pero es innegable que la mente es el dato primero de cualquier experiencia y todo lo demás requiere una inferencia remota. Jamás se nos hubiera ocurrido que el mundo pudiera tener otra base que la mental de no haber tenido la impresión de que existía otra materia rival dotada de otro tipo de realidad demasiado inerte como para pensar. Pero ese rival ha quedado reducido a una relación de lecturas de indicadores que permiten construir con ellas un mundo de naturaleza simbólica que equivale a archivar definitivamente la investigación sobre la naturaleza del mundo de la experiencia.

A continuación, Eddington plantea un ejemplo concreto para comparar la descripción científica de un fenómeno con una aproximación poética (T.).

La conclusión es que cuando decimos que las entidades físicas son solamente un extracto de lecturas de indicadores, o que debajo de ellas existe una naturaleza que está unida a la nuestra sin solución de continuidad, estamos refiriéndonos a la misma verdad. Pero Eddington prefiere el camino de la mística: no tener que hablar de ella ni someterla a introspección. Hemos visto como en el mundo físico el significado cambia enormemente cuando se le contempla desde fuera en vez de desde dentro como esencialmente debe ser. Por medio de la introspección, arrastramos la verdad a la superficie para someterla a un reconocimiento externo; en el sentimiento místico, en

cambio, la verdad se capta desde dentro, allí donde forma parte de nosotros mismos, como debe ser.

El conocimiento íntimo no se deja someter a codificaciones ni análisis; si lo intentamos pierde su intimidad y es reemplazado por el simbolismo. Eddington establece ahí un paralelismo con el humor:

Supongamos que nos cuentan un chiste. Si lo sometemos a análisis científico tal como lo haríamos con una sal de dudosa naturaleza, tal vez después de una cuidadosa consideración de todos sus aspectos, podamos confirmar que efectivamente se trataba de un chiste. Lógicamente, supongo, lo que tendríamos que hacer a continuación sería reírnos. Pero podemos predecir con toda certeza que tras el tiempo de haber terminado el escrutinio habremos perdido todas las ganas de reírnos si es que alguna vez las tuvimos. Sencillamente pararse a investigar sobre los mecanismos internos de un chiste es algo que no funciona en absoluto. El intento de clasificación pertenece a un conocimiento simbólico del humor que conserva todas sus características excepto su capacidad de hacernos reír. La auténtica apreciación de un chiste debe venir espontáneamente, no por introspección.

Para Eddington esa analogía es útil para entender el sentimiento íntimo de la naturaleza o el sentimiento religioso. Su defensa de la mística continúa al considerarla como la única manera de tratar con esas partes de nuestro ser que no entran en contacto con el espacio y el tiempo:

Pienso, por ello, que el primer paso para alcanzar un más alto conocimiento del hombre debe consistir en despertar su capacidad imaginativa en relación con las facultades superiores de su propia naturaleza, de modo que éstas dejen de ser callejones sin salida y pasen a abrirse a un mundo espiritual - un mundo hecho en parte de ilusión, pero en el que el ser humano habita no menos que en el mundo, asimismo ilusorio, que le revelan sus sentidos.

A la acusación de estar admitiendo implícitamente

un cierto grado de sobrenaturalidad, responde Eddington que en la medida en que ésta viene asociada a la negación de una estricta causalidad, eso es lo que defiende precisamente el moderno desarrollo científico de la física cuántica. En 1927 tuvo lugar el destierro final de esa causalidad estricta por obra de Heisenberg, Bohr, Born y algunos otros y ese año debería figurar ciertamente señalado como uno de los grandes hitos en el desarrollo de la filosofía de la ciencia.

El proceso del descubrimiento científico se parecería así al encaje sucesivo de las piezas de un puzzle, donde lo que al principio parecía un trozo de cielo resulta luego ser un trozo de mar y así sucesivamente. Al ensamblar nuevas piezas cambiará la visión del conjunto y de los detalles.

Eddington termina ilustrando con un ejemplo la incapacidad de la actitud científica cuando se aplica fuera de su límite de efectividad:

Estoy en el umbral, a punto de atravesar una puerta para entrar en una habitación. Es un asunto complicado. En primer lugar, tengo que empujar una atmósfera que ejerce sobre cada centímetro cuadrado de mi cuerpo una presión de más de dos kilos. Debo asegurarme de que al echar el pié voy a aterrizar sobre una plancha que viaja a más de treinta kilómetros por segundo alrededor del Sol; una fracción de segundo antes o después, la plancha estaría alejada de mí varios kilómetros. Debo además cuidar de hacerlo colgado como estoy de un planeta redondo que huye en el espacio en medio de un viento etérico que sopla a no se sabe cuántos kilómetros por segundo a través de todos los intersticios de mi cuerpo. La plancha, por otra parte, carece de toda solidez sustancial. Pisar encima de ella es como pisar encima de un enjambre de moscas. ¿No me deslizaré entre ellas? No, si pienso que puedo chocar con una de ellas, que me haga rebotar hacia arriba, y al caer encuentre otra que me haga lo mismo, y así sucesivamente.

Puedo confiar en que el resultado final sea quedarme quieto sobre esa fluida, bordoneante plancha. Pero si por desgracia, llego a deslizarme por el suelo abajo o

salgo lanzado violentamente contra el techo, ello no habría constituido una violación de las leyes de la naturaleza, sino tan sólo una rara coincidencia. Estas no son más que algunas de las dificultades menores. Tendría además que considerar el tema cuatridimensionalmente, en cuanto implica la intersección de mi línea mundana con la de la plancha. Luego, además, sería necesario determinar en que dirección está creciendo la entropía del universo, a fin de asegurarme de que al pasar por el umbral de la habitación estoy realmente entrando y no saliendo de ella.

En verdad es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que el que un científico atraviese una puerta. Y aunque la puerta sea más grande que el portón de un granero o de una iglesia, lo más prudente que puede hacer es consentir en comportarse como un hombre ordinario y entrar sin más en lugar de esperar a que todas las dificultades de una entrada realmente científica queden resueltas.

CONCLUSIÓN



Recordemos que el presente trabajo se inicia con el objeto de definir los rasgos de lo que pueda ser una formación arquitectónica adecuada a la realidad actual, atendiendo especialmente a la misión que corresponde al dibujo en ese proceso.

Inevitablemente, al tirar del hilo de la cuestión concreta del dibujo, aparece el ovillo de la actitud y el método con que se aborda hoy el tema de la cultura arquitectónica en general.

Aunque no es el momento de intentar definir que cosa pueda ser hoy la arquitectura, no debe ser considerada como algo separado de nuestra realidad cultural, técnica, científica, social o material. Cuanto más abiertamente acepte nuestra disciplina las características específicas de nuestro tiempo, cuanto más asuma que esa es precisamente la materia prima con la que trabaja, tanto más seguirá siendo una forma viva de conocimiento, alejándose así de la estéril inutilidad de la nostalgia.

La arquitectura sigue existiendo mediante una continua modificación de sus límites. Hemos visto como en las primeras décadas de nuestro siglo, se han producido intensas modificaciones del panorama científico y cultural, de manera que los conceptos en que se ha basado durante siglos el conocimiento humano han revelado su insuficiencia y su incapacidad para ser empleados en las dimensiones de los nuevos campos de actuación de la ciencia y la cultura humana en general.

La historia no suele tener una evolución lineal. La

intensidad y radicalidad del cambio al que nos referimos, hace que aún hoy, sus efectos se sigan sintiendo sobre una cultura o una forma de pensar, que sólo lentamente comienza a modificar sus posiciones resultantes de una inercia de cuatro o cinco siglos.

En nuestro recorrido por diversos aspectos de disciplinas que presentan puntos de contacto con el fenómeno de la creación o la resolución de la arquitectura, hemos visto como en esos ámbitos del saber, la cuestión del conocimiento, del aprendizaje, está indisolublemente ligada con la cuestión de la percepción. En cierto modo, el avance de la ciencia y la filosofía a que nos referimos, puede considerarse como un acercamiento a sus orígenes; la reflexión sobre el significado de la percepción estaba ya en el centro de la filosofía clásica griega.

En arquitectura, el estudio de los rasgos comunes a los individuos y escuelas más consistentemente representativos de la mejor arquitectura moderna, atendiendo a sus procesos de formación y a los métodos adoptados en su práctica, permite distinguir, dentro de la variedad, una serie de factores constantes:

- Rechazo de los academicismos existentes y de cualesquiera modelos preestablecidos.

- Método radicalmente autodidáctico basado en el cultivo de la capacidad de percepción, tanto orientada al mundo exterior como al propio conocimiento.

- Dominio absoluto del dibujo como sistema de

intensidad y radicalidad del cambio al que nos referimos, hace que aún hoy, sus efectos se sigan sintiendo sobre una cultura o una forma de pensar, que sólo lentamente comienza a modificar sus posiciones resultantes de una inercia de cuatro o cinco siglos.

En nuestro recorrido por diversos aspectos de disciplinas que presentan puntos de contacto con el fenómeno de la creación o la resolución de la arquitectura, hemos visto como en esos ámbitos del saber, la cuestión del conocimiento, del aprendizaje, está indisolublemente ligada con la cuestión de la percepción. En cierto modo, el avance de la ciencia y la filosofía a que nos referimos, puede considerarse como un acercamiento a sus orígenes; la reflexión sobre el significado de la percepción estaba ya en el centro de la filosofía clásica griega.

En arquitectura, el estudio de los rasgos comunes a los individuos y escuelas más consistentemente representativos de la mejor arquitectura moderna, atendiendo a sus procesos de formación y a los métodos adoptados en su práctica, permite distinguir, dentro de la variedad, una serie de factores constantes:

- Rechazo de los academicismos existentes y de cualesquiera modelos preestablecidos.

- Método radicalmente autodidáctico basado en el cultivo de la capacidad de percepción, tanto orientada al mundo exterior como al propio conocimiento.

- Dominio absoluto del dibujo como sistema de

o a nuestro dibujo que a un sistema abstracto de codificación conceptual.

Por otra parte, la arquitectura japonesa del budismo zen, nacida de la conjunción de la cultura china con el espíritu de síntesis y asimilación característico de Japón, produjo con varios siglos de antelación una serie de construcciones que aún hoy podrían considerarse como una de las referencias de plenitud alcanzables mediante la evolución de la plástica europea de la modernidad.

La arquitectura de Wright se basa abiertamente en conceptos como el organicismo, consustanciales al mundo oriental, de cuya arquitectura toma además prestados diversos elementos concretos que son los que confieren a sus obras ese carácter que él define como "orgánico", "americano", o nacido de la conjunción del genio de su autor con las características del lugar: simple exposición y yuxtaposición de los materiales, potenciación de los tejados y aleros buscando la imagen de protección y la penumbra que permite apreciar la cualidad sutil de la acción suavizadora del tiempo sobre los materiales, capacidad de crecimiento y fusión armónica con el entorno....

Wright admite y proclama su deuda con lo oriental, que conoce además directamente en sus numerosos viajes a Japón. Mies y Le Corbusier no deben, tal vez, nada al conocimiento directo de esa cultura. El sustrato cultural donde nacen es inequívocamente europeo; sin embargo, su sistema se basa en principios muy próximos a esa otra manera de pensar y hacer.

o a nuestro dibujo que a un sistema abstracto de codificación conceptual.

Por otra parte, la arquitectura japonesa del budismo zen, nacida de la conjunción de la cultura china con el espíritu de síntesis y asimilación característico de Japón, produjo con varios siglos de antelación una serie de construcciones que aún hoy podrían considerarse como una de las referencias de plenitud alcanzables mediante la evolución de la plástica europea de la modernidad.

La arquitectura de Wright se basa abiertamente en conceptos como el organicismo, consustanciales al mundo oriental, de cuya arquitectura toma además prestados diversos elementos concretos que son los que confieren a sus obras ese carácter que él define como "orgánico", "americano", o nacido de la conjunción del genio de su autor con las características del lugar: simple exposición y yuxtaposición de los materiales, potenciación de los tejados y aleros buscando la imagen de protección y la penumbra que permite apreciar la cualidad sutil de la acción suavizadora del tiempo sobre los materiales, capacidad de crecimiento y fusión armónica con el entorno....

Wright admite y proclama su deuda con lo oriental, que conoce además directamente en sus numerosos viajes a Japón. Mies y Le Corbusier no deben, tal vez, nada al conocimiento directo de esa cultura. El sustrato cultural donde nacen es inequívocamente europeo; sin embargo, su sistema se basa en principios muy próximos a esa otra manera de pensar y hacer.

rechazo del sometimiento o la referencia a modelos o normas explícitas de cualquier tipo que permitan partir de apriorismos valorativos o recetas metodológicas concretas de carácter universal, en la resolución de un tema determinado.

La preeminencia de las capacidades perceptivas y receptivas sobre las técnicas, se refiere al abandono del aprendizaje de soluciones de repertorio para apuntar hacia un tipo de dominio de la técnica que permita superarla por completo e ignorarla, pudiendo entonces actuar con absoluta naturalidad. El resultado será entonces un tipo de dibujo o de arquitectura autogenerada, que lo mismo puede definirse de anónima o impersonal como de absolutamente personal, dada su inmunidad a ser contaminada por los tópicos establecidos, y su relación directa con la realidad donde se aplica.

Todo ello está ya apuntado en los escritos de Ruskin, resultado de una práctica contemplativa constante, intensa, penetrante y tenaz. Si algo puede reprochársele es haber permitido que los conceptos generados por su experiencia perceptiva vital hayan sido utilizados en la ingenua creencia de que era posible invertir el proceso, es decir, pintar siguiendo exactamente los conceptos expuestos; la pintura prerrafaelita acusa ese corsé de responder a un enunciado previo, ajeno en cierto modo a su propia dinámica como actividad creativa, receptiva o como se la prefiera llamar. Le falta, pues, esa energía propia que sólo ella misma puede generar.

Pero, ¿ puede todo eso tener alguna relación con nuestro punto de partida, es decir, con los problemas que se plantean hoy en la enseñanza de la arquitectura?

rechazo del sometimiento o la referencia a modelos o normas explícitas de cualquier tipo que permitan partir de apriorismos valorativos o recetas metodológicas concretas de carácter universal, en la resolución de un tema determinado.

La preeminencia de las capacidades perceptivas y receptoras sobre las técnicas, se refiere al abandono del aprendizaje de soluciones de repertorio para apuntar hacia un tipo de dominio de la técnica que permita superarla por completo e ignorarla, pudiendo entonces actuar con absoluta naturalidad. El resultado será entonces un tipo de dibujo o de arquitectura autogenerada, que lo mismo puede definirse de anónima o impersonal como de absolutamente personal, dada su inmunidad a ser contaminada por los tópicos establecidos, y su relación directa con la realidad donde se aplica.

Todo ello está ya apuntado en los escritos de Ruskin, resultado de una práctica contemplativa constante, intensa, penetrante y tenaz. Si algo puede reprochársele es haber permitido que los conceptos generados por su experiencia perceptiva vital hayan sido utilizados en la ingenua creencia de que era posible invertir el proceso, es decir, pintar siguiendo exactamente los conceptos expuestos; la pintura prerrafaelita acusa ese corsé de responder a un enunciado previo, ajeno en cierto modo a su propia dinámica como actividad creativa, receptiva o como se la prefiera llamar. Le falta, pues, esa energía propia que sólo ella misma puede generar.

Pero, ¿ puede todo eso tener alguna relación con nuestro punto de partida, es decir, con los problemas que se plantean hoy en la enseñanza de la arquitectura?

lugar, dada la amplitud del terreno a abarcar, es necesario que permita al estudiante desarrollar en profundidad sus capacidades; podemos tener auténticos maestros en el cálculo y resolución de estructuras o en la concreción de soluciones constructivas, en la organización del trabajo de los centros de producción de arquitectura o en la aplicación de las técnicas informáticas a ese trabajo, si no les atormentamos durante todo su período de estudios con la idea de que deben ser también inventores geniales, exquisitos estilistas o habilísimos maquilladores de proyectos. Al conocer real y prácticamente un aspecto de la arquitectura, serán útiles a ésta y a sí mismos. Conociendo a fondo aquel tipo de trabajo para el que están dotados, actuarán de acuerdo con su más íntima voluntad.

Puede ser útil, posiblemente, que todos los estudiantes conozcan por su experiencia directa el oficio de proyectar; pero sólo lo suficiente para saber si es ese su camino. Si es eso lo que quieren llegar a conocer en profundidad.

El proyecto debe abordarse en la fase de aprendizaje, en la escuela o fuera de ella, pero siempre ligado directamente a la realidad. Es necesario terminar con esa práctica especulativa del autoplanteo de los problemas, donde se insta al alumno a la pura elucubración mental. La arquitectura nace de su propia y múltiple circunstancia. Si el estudiante se aplica a la resolución de un problema real, se encontrará de manera espontánea con las múltiples facetas o cuestiones a resolver, de manera que irá conciendo poco a poco por sí mismo aquella parte de la disciplina que le

llama a profundizar.

Esa práctica generará entonces por sí misma un proceso donde el estudiante sentirá la necesidad insoslayable de adquirir una serie de conocimientos y técnicas auxiliares, dada la urgencia e inmediatez de su aplicación. Pedirá, pues, un conocimiento que lejos de caer en saco roto como suele ser habitual, encontrará el terreno propicio y abonado para su enraizamiento definitivo y su germinación.

Es posible que un especialista en estructuras, informática o instalaciones no sea capaz de diseñar una casita graciosa o una fachada elegante y menos aún de ocupar las portadas de las publicaciones. ¿Cuál es la alternativa?

Parece ser el criterio aplicado actualmente en los planes de estudio en vigor. El resultado de orientar la carrera hacia ese arquitecto único universal y general que lo domina todo, no es sólo el desolador paisaje de nuestro entorno urbano (que bastaría por sí sólo para demostrar la inoperancia del sistema); lo peor del caso, es que el resultado de pretender que los estudiantes de arquitectura en seis o siete años lo aprendan todo es, lógicamente, que no aprenden absolutamente nada pasando así a engrosar el número de profesionales y técnicos de nuestro país capaces solamente de exhibir un delgado barniz de "cultura general".

La carrera es solamente un recorrido plagado de obstáculos donde la consigna parece ser impedir por todos los medios que el alumno profundice en alguna materia. Se ignora por completo el principio de que conocer algo

totalmente, equivale a conocerlo todo, mientras que pretender abarcarlo todo sólo puede conducir a la neurosis o a la inhibición.

Cualquier oficio se aprende solamente al ejercerlo. Los años de aprendizaje son un período de tiempo privilegiado por una gran disposición receptiva y por una actitud vital entusiasta y abierta. La base de ese aprendizaje, nuestra en su iniciación, debe ser pulir y preservar esa condición limpia y facilitarle las técnicas que le permitan ver por sí mismo, percibir y reflexionar. No suministrarle fuertes dosis de opiniones y prejuicios contra los que no puede defenderse, sino ayudarle a estar en condiciones de librarse de todas ellas, desarrollando una percepción imperturbable como soporte de una implacable capacidad crítica que le permita remover los escollos que se interponen en el itinerario que le conduce a su propia verdad.

Sólo entonces actuará con naturalidad, de acuerdo con sus capacidades y con el espíritu de su tiempo. El estudiante, como el aprendiz medieval, debe estar en contacto directo con las actividades que producen la arquitectura: el diseño y la construcción de proyectos reales. La escuela será tan sólo el marco donde llevar a término la reflexión que sigue a esa acción, a esa experiencia de identificación con la realidad múltiple e insimulable del problema real.

No es posible seguir con el absurdo de que la suma de las horas de clase, más las de estudio y lecturas recomendadas, más las trabajos de escuela, más las de

trabajo aconsejable en contacto con la profesión, den un total de mucho más de veinticuatro horas diarias; algo no marcha bien cuando de una u otro manera el estudiante consigue sortear con más o menos fortuna lo que es a todas luces un escollo insalvable.

Lo que sucede en realidad es que todos sus recursos y toda su energía se aplican a superar una casi infinita sucesión de evaluaciones, dedicándose preferentemente a lo que menos le interesa porque es ahí, precisamente, donde detecta mayor dificultad. El profesor, por su parte, acaba convirtiendo lo que sobre el papel son ambiciosísimos programas informativos donde no falta nada y sobra casi todo, en parodias rutinarias que permitan aprobar a una cantidad razonable de alumnos para que el mecanismo de la escuela siga funcionando exactamente igual.

Debemos, pues, insistir en el necesario carácter básicamente formativo de las enseñanzas que deben integrar los primeros ciclos. Llegados a este punto, estamos en mejores condiciones para comprender el sentido de la tesis enunciada al principio. En realidad no se ha tratado de articular un proceso de demostración sino de simple explicación o "mostración" de su significado, utilizando cuantos recursos o imágenes pudieran aportar alguna luz al respecto.

Puesto que una buena parte del tema se centra en la cuestión de la pedagogía del dibujo en los estudios de arquitectura, veremos a continuación una propuesta ilustrativa de las posibilidades de materialización de esos principios en una alternativa concreta. Los ejercicios que se muestran a continuación pertenecen a la asignatura de dibujo de primer curso de la Escuela de Arquitectura del Vallés.

