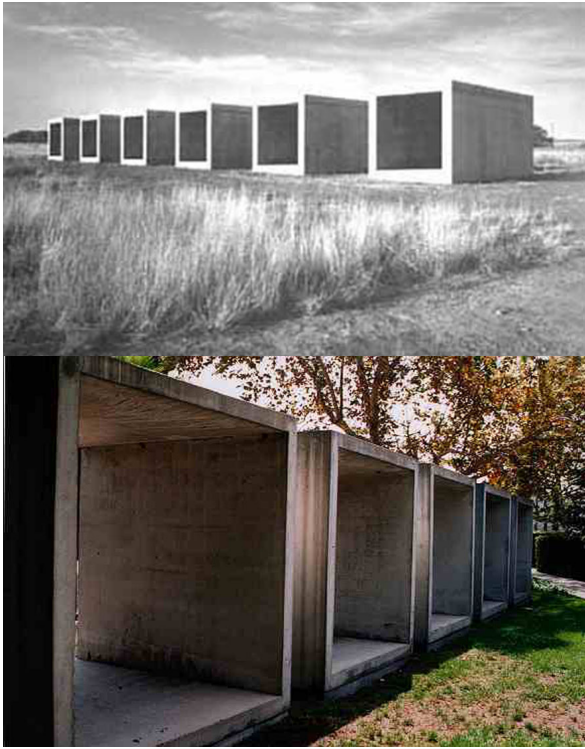




Cildo Meireles. Ouros e Paus. Caja y pallets de madera con clavos de oro, 1982/1995.

En arquitectura estas intenciones son más difíciles de aplicar, Eisenman apuntaba en notes 1 que existía una diferencia entre la arquitectura, que tenía una finalidad en sí, y el arte, que sólo estaba sujeto a su propia finalidad artística>>fig62. La arquitectura tiene una función pragmática específica como tal, y arquitectura como arquitectura, en su idea autónoma sólo podría **ser o existir** únicamente después de cumplida dicha pragmaticidad, situación que imponía serias restricciones al desarrollo de la arquitectura conceptual en los moldes del arte. La arquitectura conceptual que nos muestra sus procesos de diseño coloca todas las intenciones artísticas en este proceso y es en este proceso donde reside el valor propio de la obra, y además, de acuerdo con lo expuesto por Sol Lewitt, también sería el objeto final de la arquitectura conceptual. Pero en el 'desafortunado' caso de que este proceso se torne realidad, o sea, cuando la casa se construya y algunas premisas pragmáticas (aunque sean mínimas) entren en juego ¿cuál sería realmente el objeto final de su arte? ¿Podríamos seguir asegurando que el asunto es secundario como expone Sol Lewitt? Para contornar dicha situación Eisenman proponía que la funcionalidad de la casa fuera también fruto de un ejercicio conceptual, motivo por el cual la funcionalidad de la casa no podría estar expresada como tal, lo que implicaba otro ejercicio operacional. Esto se convirtió casi una imposibilidad, la casa es funcional o no lo es, ocultar la funcionalidad para rescatar su concepto dentro de dos sistemas (el formal conceptual y el funcional) se hizo una tarea difícil de conseguir. Esta contradicción acompañó la producción de estos años y la mayoría de los arquitectos afirmaba que la construcción de la obra era irrelevante. El propio Eisenman



Donald Judd. Fifteen concrete works, Chinati Foundation.
Donald Judd. Los Angeles County Museum of Art sculpture garden, 1977.

Esta obra trata de una intervención espacial, pero necesariamente no es una escultura. Por lo menos no lo era en 1968 cuando fue realizada. El material cobre pulido no nos dice mucho, principalmente si consideramos que en 1970 realizó una pieza igual pero pintada en negro. Lo característico del objeto es que en primer lugar es un objeto serial, una forma pura que se repite, pero que únicamente debe apreciarse como un todo. En segundo lugar, que el espacio entre un objeto y otro es el espacio de un objeto vacío. Lo que implica un juego de negativo y positivo, al cual se llega aplicando un ritmo visual muy simple: colocar un objeto junto a otro. Judd rechaza la palabra orden y estructura; en un sentido superior, su búsqueda es la de juntar objetos pero con una lógica matemática básica. Todas sus obras seriales estarán marcadas por este principio. Y es este principio el que hace que su obra no represente nada más que lo que vemos. No hay en ella ningún significado oculto más allá de lo que es.

había refutado esta idea durante casi un año hasta decidirse a visitar su primera casa>>>fig70-71 construida. John Hejduk>>>fig68-69,80 por otro lado no vio ninguna de sus casas materializarse hasta entrados los 80. Veremos que la contradicción se resolvió más adelante al adoptar como bandera la antropología estructural de Lévi-Strauss, la cual afirma que el hombre es secundario en este mundo y lo que cuentan son las estructuras. Esta supuesta negación del sujeto dio pie al antisubjetivismo y a la negación del hombre como fuente originadora de objetos. Lévi-Strauss afirmaba que si teníamos que estudiar el culto funerario de determinada civilización, el diálogo con las personas pertenecientes a esa civilización sería secundario. Lo importante son las estructuras, por lo que deberíamos interpretar el culto funerario únicamente por las estructuras funerarias remanecientes. En aquel momento la piedra para el pensamiento de una arquitectura puramente autónoma y exclusivamente formal estaba lanzada.

Bajo la premisa conceptual la ejecución de la obra (ya asumidamente secundaria) solamente no sería más que una parada arbitraria dentro de este proceso de mutaciones infinitas ya que ningún diseño sería predominante sobre otro>>>fig50,70,72,81,90.

Este proceso de diseño estaba tan distanciado del trabajo mental pretendido que acababa sucediendo igual que el primer texto "*notes on conceptual architecture*", o sea, eran incomprendidos. Sucedió así que la mayoría de las



Donald Judd. Copper. Ten units, 9 x 40 x 31 inches each, with 9-inch intervals; 170 x 40 x 31 inches overall.

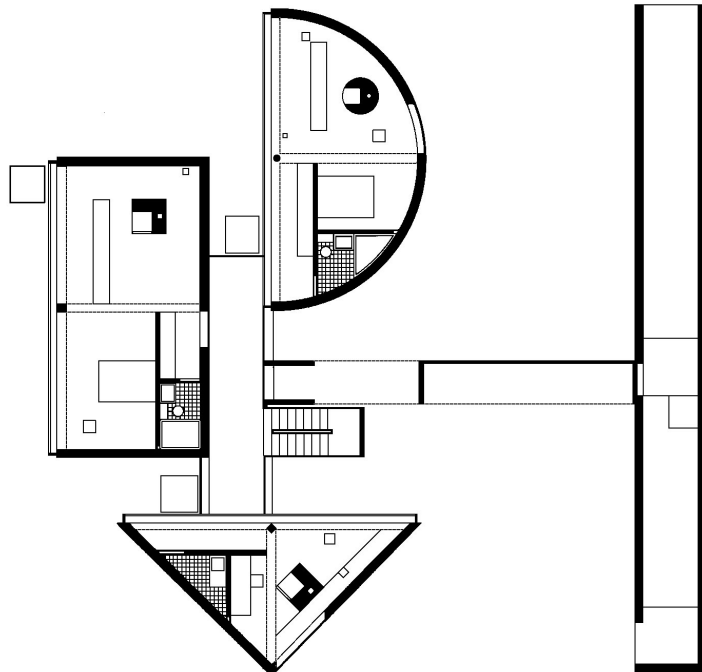
“A nuestro modo de ver Donald Judd, en sus incursiones en la arquitectura, mezcla los mecanismos de la seriación repetitiva, común en su manipulación de los objetos, con una idea del asentamiento concebido como acotación del espacio. La arquitectura de Judd comienza con el acto primario de la construcción del patio, es decir, de la delimitación del espacio. Como consecuencia podemos constatar un alejamiento sustancial respecto a los planteamientos teóricos más radicales que él mismo había propuesto para la producción de los objetos: el espacio de arquitectura no está sometido únicamente al principio del orden visual sino también a la idea ancestral del asentamiento. Se abre así la puerta a un nuevo sistema de orden, el asociado a los valores simbólicos. Frente al orden abierto y seriado de los objetos, el espacio de la arquitectura es necesariamente contenedor y límite. Solo es arquitectura el espacio interior, dice Judd y, a pesar de proponer contenedores neutros capaces de albergar funciones diversas y aceptar así la disyunción entre forma y función, afirma que la diferencia entre el arte y la arquitectura reside, exclusivamente, en la obligación que tiene la segunda de satisfacer una función.”*

*CIRCO. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd. Revista Phalaris, Nº 293 julio 1992

publicaciones se constituían por los diseños del proceso y por el texto explicativo y **en el peor de los casos** acompañados también por la foto de la propia obra construida.

Entonces el orden de valores se invierte, si todo resumen traiciona una obra, aquí es la propia obra quien traiciona su *concepto conceptual*, esto, sumado a la postura de tornar explícito el “concepto” a través del texto explicativo, constituyó un error redundante y una **contradicción** en la obra de la mayoría de los arquitectos que trabajaron dentro de estos parámetros, produciendo así una tautología>>fig50 (muy diferente a la que proponía Kosuth>>fig53) no deseada, pero casi inevitable en estos procesos arquitectónicos. Las tres tautologías **proceso, texto y obra**, acompañarán la mayoría de estas publicaciones hasta ya entrada la década de los años 70.

Así como en arte la arquitectura conceptual estaba compuesta por diferentes modelos prácticos. Un abismo separa la propuesta de Eisenman de la de Hejduk o de la de Meier aunque todos forman parte del mismo grupo de los Five, otro tanto ocurre con algunos italianos. Eisenman asimila cuestiones del arte serial que buscan en sí un entendimiento retroactivo, descubrir el proceso de diseño a partir de la obra cuando esta existe o simplemente los diseños infinitos del proceso si ésta no existe>>fig70-72. Hejduk busca reflejar en sí la estructura formal, el concepto aquí reside en descubrir la forma pura originaria>>fig68,69,80. Y tal vez este proceso pueda compararse, salvo distancias



*"Mondrian escribió mucho, pero no escribió una teoría del arte, pues estaba convencido de que apenas haciendo se puede construir una teoría del arte y que, por consiguiente, la obra de arte debe tener como estructura propia una esencia teórica rigurosa. Como Spinoza, en definitiva, Mondrian piensa que no es posible conocer nada sin la percepción, pero que la esencia de las cosas no se conoce en la percepción y sí en una reflexión sobre la percepción separada de la propia percepción: una reflexión en la que la mente opera sola, con los medios exclusivos que le son dados por su constitución."**

*Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*. 1993. p409.
(T.d.a.).

John Hejduk. Media Casa. Concepto: 1/2 triángulo, 1/2 círculo, 1/2 cuadrado, 1966.

de contexto, a la propuesta de Aldo Rossi para el tipo (también influenciada por el pensamiento estructuralista), el tipo también es una abstracción de un proceso mental>>fig77, un concepto que puede leerse claramente en sus trabajos realizados hasta 1980>>fig28,76.

La llamada Escuela de New York comenzaría una serie de experiencias bajo esta bandera. Las primeras pruebas fueron realizadas con series de casas donde la llamada estructura conceptual, estructura generativa o estructura profunda son ideas de orden. La 1/2 casa de John Hejduk>>fig68 de 1966 nos muestra la idea conceptual de "media casa".. La lectura de la planta simplifica el contenido formado por el medio cuadrado, medio círculo y medio diamante, estas son las directrices únicas del proyecto. La idea es preponderante sobre el proyecto, sobre su comodidad y sobre su funcionalidad, su finalidad estética existe únicamente en la interpretación cognitiva del proyecto idealizador, sólo valor formal - en realidad, medio valor formal - sin problemas de situación, de funcionalidad o de ejecución. Su valor reside únicamente en desvendar la idea del proyecto, su valor está en el papel. La idea de trabajar con este nuevo tipo de significación, "el significado implícito", de este nuevo lenguaje, también sugiere un nuevo entendimiento de la arquitectura como obra de arte, una postura bastante elitista y excluyente, contraria por ejemplos a los preceptos del Arte Povera.