



a redención de los objetos

Una exposición sobre la idea de Monumento

“Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles una a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice; y por bien que se quiera hacer ver por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis”¹.

Si bien la disciplina arquitectónica posee una consistencia material que prolonga la *experiencia* de la obra, incluyendo variables que una pintura —por ejemplo— no contempla, también es verdad que el acercamiento crítico, la conversión de la arquitectura a objeto de exposición o a la ilustración de un libro, reducen lo tectónico a lo visivo, a una imagen a contemplar y sobre la que reflexionar. En el mejor de los casos podemos llegar a *comprobar* el espacio arquitectónico; pero casi siempre, debemos resignarnos a contemplar representaciones gráficas, extrapolando en ellas una complejidad estructural a través de operaciones mentales que pertenecen al terreno de la imaginación abstracta.

Por otra parte, la arquitectura, como resultado de un “pensamiento arquitectónico”, se alimenta sustancialmente de esta reducción de escala: los dibujos testimonian el largo camino de fabricación de la idea; las fotografías nos hablan de su hipotética reificación: una especie de acontecimiento imprevisto, la insistencia en un punto de vista que otorgue, por otro lado, la solidez de lo construido a una realidad conceptual.

De hecho, no todas las arquitecturas proyectadas y dibujadas tienen necesidad del *hecho* edificio, mien-

tras que ninguna arquitectura puede prescindir de una fase proyectual, bajo cualquier aspecto que ésta tome.

La *experiencia* de una arquitectura puede representar un eventual enriquecimiento o, tal vez, un falseamiento del discurso previsto; pero, en cualquier caso, introduce valencias extrañas a la definición de una especificidad disciplinar. Declinamos dos lenguajes distintos: la vida de los hombres y la de la arquitectura se relacionan, se cruzan y se enfrentan, pero en ningún caso pueden coincidir; y deben mirarse recíprocamente con un digno respeto mutuo. De otra forma incurriríamos en la vulgaridad de una arquitectura que utiliza figuras paródicas, fruto de lenguajes tomados prestados de realidades no-artificiales, mientras que, por otro lado, el largo camino de la historia de las soluciones proyectuales nos ofrece innumerables circunstancias de arquitecturas “monumentales” —es decir, convertidas en momentos esenciales del proceso de las ideas— que no “sirven” para nada, que no se han realizado nunca, o que se han creado sin una precisa definición de uso. No se trata sólo de la ulterior confirmación de una no unívoca consecuencialidad entre forma y función, sino del reconocimiento de una diferencia cada vez más irreductible entre la arquitectura como práctica operativa dotada de unas leyes autojustificadoras propias, y la arquitectura como paroxística promiscuidad de referencias que se confunden y desnaturalizan la legitimidad de una actividad caracterizada en términos disciplinares.

Otra diferencia común a la crítica (además de la arriba indicada entre idea del “objeto” y la vida del “objeto”, entre abstracción y experiencia) es la que se da entre palabra y cosa, a la que corresponde la radical heterogeneidad entre lo verbal y lo visivo y la inapelable imposibilidad de corrimientos de un campo a otro. La intraducibilidad entre lo visivo y lo es-

Antonio Pizza

El presente texto fue publicado originalmente en el catálogo de la exposición *A. Viaplana/H. Piñón. Cinco y Cuarto*. (C.R.C. Galería de Arquitectura. Barcelona, 1987).

Agradecemos al autor el permiso concedido para la publicación, así como la colaboración prestada.

crito, la separación insalvable entre lo que hablamos y aquello de lo que hablamos, el enfrentamiento sin solución entre arte y crítica obligan a la interpretación al “volverse a escribir” de un discurso análogo; a la predisposición de un dispositivo que haga creíble el paso filtrado y diferenciante entre ambas especificidades, no para crear reflejos especulares, sino para hacer surgir las divergencias de prácticas que tan sólo tienen en común el inicial subordinamiento de la crítica a la referencia objetual establecida por el arte y la delineación de puntos de tangencia pertinentes con su fin: descifrar:

Una relación pragmática, que establece, por tanto, como centro fundacional propio la imposibilidad de un estado de reconocimiento mutuo. La crítica ilumina a su objeto, desde el momento que establece con él una distancia, una divergencia, una inversión; su utilidad social consiste en abrir imprevistos caminos hermenéuticos, en la sugerencia de inesperadas configuraciones intelectuales estimuladas a partir de una de las potenciales definiciones de la realidad.

“No existe ningún paso inmediato, para utilizar una observación fregeana, entre el modo en que esta rosa se muestra a mi mirada y el modo en que me es “dada” o “presentada” por una descripción de ella. Vemos la rosa, para continuar con la variación wittgensteiniana del tema, pero tan sólo podemos “decir”, no “decirla””².

Pero esta congénita incapacidad *productiva* de la crítica de arte en general, constreñida —aunque sea sólo en un momento inicial— a ir a remolque de la “primacía” del hecho artístico, queda de algún modo sublimada en una vertiente efectivamente operativa asumida por los críticos, y que se da en la preparación y organización de exposiciones monográficas. La “escritura expositiva”, que se explica en el proyecto de una exposición, depende, de hecho, de todo un trabajo previo de elecciones, decisiones y organizaciones, que restituyen a esta actividad un carácter operativo, fáctico. Por otra parte, al contrario de la crítica verbal, que permanece en un lenguaje “otro” respecto al del objeto considerado, en la preparación de una exposición el crítico utiliza el mismo producto artístico, experimenta una aproximación a la obra que, a su vez, es manipulada por él, dirigida, organizada según esquemas interpretativos adecuados a la ocasión. De este modo interviene sobre la realidad artística el organizador de una exposición, haciendo emerger directrices, seleccionando los momentos de manifestación poética, cumpliendo un auténtico trabajo de transcripción artificiosa, de transformación guiada de sus múltiples contenidos semánticos.

La deformación *innatural* del pretexto en esta circunstancia no se da en la página, sino en el mundo, en una versión que no es la de la reescritura en otro lenguaje, sino que constituye la adecuación forzada del lenguaje concreto del objeto a significados que no necesariamente deben pertenecer a sus

condiciones de sentido. El artificio interpretativo permanece, pero es declinado en un léxico familiar.

De todo lo dicho se deriva un cierto carácter de homología entre los términos “exposición” y “recorrido”. La identidad de una exposición, de hecho, está en el diseño de un itinerario de lectura que oriente la percepción distraída de espectador, y lo obligue a una reflexión activa sobre la propuesta perfilada y a una sucesiva elección en base a los elementos ordenados que se ofrecen a su atención crítica.

Así no puede verificarse la pretenciosa omnicomprensión de las exposiciones-monstruo que se disuelven en un excesivo e indistinto saber, convirtiendo ese saber en información, sino que el espectador será guiado en un discernimiento razonado que le permita asumir como protagonista el fastidio del desacuerdo o, al contrario, el vibrar veloz pero persistente del asentimiento.

EL MONUMENTO

La arquitectura moderna, al menos en su vertiente ideológica, ha excluido del centro de sus discusiones el tema de lo “monumental” como construcción de lo que emerge, y del monumento como celebración de una función evocativa y edificante. Más allá de concretizaciones efectivas, ha dejado de lado cualquier privilegio del evento como excepción, eligiendo caminos de investigación que valoran sobre todo las temáticas de la serialidad y de la repetición, haciendo asomar la cuestión de la monumentalidad probablemente a otros niveles: como efecto de un paisaje artificial más que como consolidación retórica de un objeto autosuficiente.

Por otra parte es bien conocida la asociación mecánica, determinada por la tradición de la academia arquitectónica, que facilita una inmediata identificación entre el término “monumento” y los formalismos manieristas, las caducas búsquedas de una emblematicidad panegírica, los represivos moralismos compositivos, y en fin todo aquello que siempre ha quedado excluido de la formulación disciplinar moderna, representando una relación inhibidora con un pasado formal. La arquitectura moderna ha atacado, o al menos ha marginado, la experiencia explícita del monumento, viendo en ella una concesión a lógicas de poder inaceptables, interesadas en mantener inalterado el sistema de valores preexistente.

Pero toda época arquitectónica ha tenido y configurado de algún modo su concepto de monumento, y de esa constante no podemos excluir tampoco la contemporánea. Superar la rémora de los prejuicios implica, por tanto, un ejercicio proyectual sobre algo que pertenece a la arquitectura, aunque esté dotado de un coeficiente semántico distinto y más “débil” respecto a los espacios claramente destinados a la satisfacción cuantitativa de las necesidades del usuario.

*"Tras el lugar común que tiende a exorcizar lo monumental como si fuera una agresión a la dimensión práctica y confortable del hombre corriente, se encuentra probablemente la ideología pequeño burguesa de la apropiación, de la exclusividad, de la homologación, cultivada por el consumismo a domicilio, enemiga acérrima y despreciadora de todo dominio colectivo, insensible a la llamada de la historia."*³

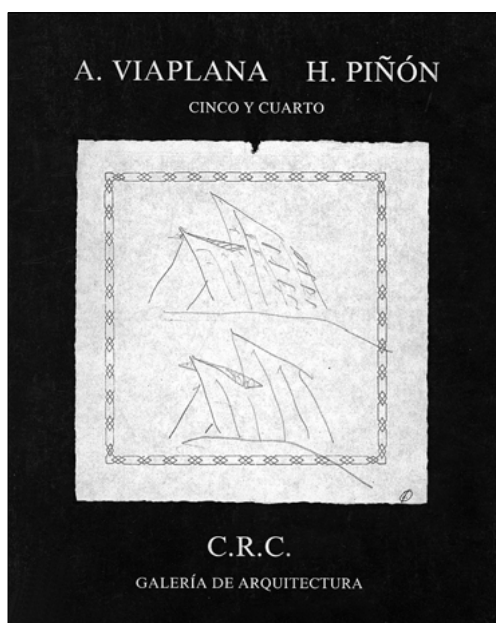
Si las definiciones etimológicas relacionan el término "monumento" con los de "memoria", "perennidad", "testimonio", cualquier reflexión contemporánea debe enfrentarse con la interpretación que se da del tiempo en nuestra cultura, con el peso de la memoria, con los valores que pueden ser representados en ella. Es cierto que no vivimos en sociedades "fuertes", en las que la verdad está establecida con claridad y reconocida por todos, sino que nos movemos más bien en dimensiones entrópicas que rompen cualquier solución unívoca y conciliadora. Y es tal vez un relativismo epistemológico, una condición extraña y nómada, las características de nuestra identidad existencial; un fenómeno complejo de debilitamiento y desvirtuación dirigido a los estatutos culturales que remueve, por otra parte, la legitimidad de los poderes y de las jerarquías.

Y en ese universo des-valorizado, ¿qué sentido puede tener erigir un monumento? ¿A quién y por qué? ¿No es intrínsecamente contradictorio, por ejemplo, pensar en un proyecto que solemniza la "ausencia de verdad" como si, a modo de paradoja, se quisiera conjugar la necesidad de eternización y permanencia con la realidad de principios constitucionalmente débiles y evanescentes?

Si el monumento, como instancia, se mueve en el orden de la "permanencia", ésta será una persistencia que prefiere la fijación lábil del *residuo* a la perpetuidad indeleble de un recuerdo confiado. De un modo original, el monumento podrá haber sido hecho entonces, en efecto, para durar; pero no como presencia plena, sino como dispositivo que, según una impostación ontológica, transforma la obra acabada en pedazo, capaz de permanecer porque desde el principio ha sido producido en la forma de lo que se prefigura como *excremento*; aposentamiento en el tiempo motivado no por su presunta "fuerza" sino, paradójicamente, por su declarada debilidad.

"Resto" de una constelación de valores que, sea como sea, no puede dejar de referirse a la memoria. El monumento, pese a todo, debe continuar percibiéndose como productor y amplificador de efectos de rememoración. Su connotación simbólica, el papel que cumple en el conjunto de fenómenos de significación del espacio, no puede desvincularse definitivamente de esos presupuestos orgánicos a su propia lógica, a menos de disolverse como signo peculiar y de negarse como *hecho* de significado autónomo.

Pero, como consecuencia de ello, resultará exhibición de una memoria que es también desvarío, que



no garantiza los sucesos, que ignora jerarquías y subsecuencias, que convierte en amargamente metafórico el juego consolador de los reconocimientos. Una memoria que renueva integralmente el "ya ha sido", que le otorga nuevas versiones, lo revitaliza ante la reducción de otro modo vernacular del recuerdo, del *souvenir*.

Un monumento, por tanto, que abre nuevos caminos hermenéuticos, que no se compromete con la lógica de la evocación emotiva, que no quiere identificarse pobremente con el usuario, sino que lo inquieta, lo desgarr *críticamente* de sus cómodas expectativas. Y que, sobre todo, sabe vivir constructivamente de su *imposibilidad*: la de hacer coincidir en un acto, necesariamente unificante, la disolución de las certezas a celebrar; y la confianza reiterada en un signo celebrativo ya estructuralmente deshecho.

Ése es exactamente el terreno de experiencias de pensamiento atravesado, creo yo, por las arquitecturas del equipo Viaplana-Piñón. Y para confirmarlo bastaría observar con atención sus croquis preparatorios: trazos sincopados e inconclusos; configuraciones que quieren "diagramáticamente" romper con la convencionalidad de la imagen y se *inclinan* hacia las prácticas de un desconocido y no experimentado hacerse convertido inexorablemente en hermético, esotérico; estructuras vacías de la comunicabilidad que habitualmente deben contener para pasarse al terreno de lo enigmático; en definitiva, conocimiento elevado e introspección rebuscada de la irresoluble dialéctica entre la firmeza, supuestamente constitucional, de lo tectónico y el debilitamiento de su campo de valores tradicionales.

Arquitecturas proyectadas con voluntad de dominio, pero construidas sobre estratos de *barro*: a la menor excavación encontramos el consciente "derrumba-

miento" de un edificio teórico por provisional, pero al mismo tiempo lanzado en una tensión hacia lo definitivo, nutriéndose del precario resplandor de un momento de síntesis redentor:

En la mejor tradición crítica, sus conformaciones rotas y asintóticas pertenecen aún, al menos hasta ahora, a los trabajos de una reflexión fagocitante y despiadada, y no a la sugestionada por fáciles virtuosismos formales.

Y pertenecen por pleno derecho al proceso de elaboración conceptual que, designado con el término de "abstracción", caracteriza como bien sabemos a todo el arte moderno de la representación, y que algunos relacionan en su origen con la figura literaria del pintor Freinhofer descrita en "*Lè chef d'oeuvre inconnu*" de Balzac⁴.

En esta novela se habla de un pintor, Freinhofer, que trabaja durante dieciséis años en un cuadro secreto titulado "*La Belle Noiseuse*", y que, pese a la insistencia de varios personajes, no se decide a exponerla al juicio del público. Tan sólo cuando es presionado por los deseos de Poussin y Gilette, tras ulteriores y largos titubeos, se decide a enfrentar la belleza de la amante de Poussin con su obra maestra. Tras entrar con ésta en su estudio y haberse reafirmado en que ninguna mujer podrá jamás competir con su "*Belle Noiseuse*", llama a los dos pintores. Ellos entran, buscan el cuadro, pero no consiguen encontrarlo. Freinhofer les señala una pintura sobre la que tan sólo se distinguen "colores empastados unos sobre otros confusamente, encerrados en una multitud de extrañas líneas que forman una pared de pintura". Lentamente empiezan a distinguir la única parte del cuadro que ha escapado a "*aquella absolutamente increíble y progresiva destrucción*": un pie. Tras un comentario educado, Poussin deja entender que no ha conseguido ver nada en aquella tela. El viejo maestro se resigna en un primer momento, llamándose idiota y loco, después acusa a los dos pintores de envidiosos y los expulsa de su estudio. Al día siguiente se descubrirá que el viejo murió por la noche tras haber quemado sus cuadros.

Son, en ocasiones excepcionalmente reducidas, reconocibles las unidades (los pies del cuadro de Freinhofer), mansamente ofrecidas a la vista en los dibujos de estos dos arquitectos, mientras que en la mayor parte de los casos uno se enfrenta a una hostil *incomprensibilidad*. Pero el desciframiento de estos signos, aparentemente crípticos, debe apoyarse en una lectura intelectual que permita identificar el camino de elaboración y modificación de la idea, constantemente puesta a prueba por las limitaciones de la disciplina y las exigencias de una poética férreamente objetual.

No "inspiración", por tanto, llegada desde orígenes nebulosos e inescrutables, sino aplicación fría y cínica de una metodología abstracta, que alcanza conformaciones sibilinas, las cuales no son sino el

punto de llegada de un largo iter de fatiga proyectual. Y sólo la reconstrucción de este intrincado mecanismo productivo podrá acercarnos al esclarecimiento de códigos de otra forma imposibles de interpretar como de hecho están condenados a opinar las exégesis arquitectónicas de corte naturalístico y/o mimético.

Por otra parte, esta relevancia del objeto, que se decanta a lo largo de su proceso formativo, repone la presencia de una idea de monumentalidad implícita en las obras aquí ilustradas. Éstas, de hecho, se caracterizan por una fuerte *agresividad* formal ante el contexto (artificial o no) quedando señaladas por una matriz geométrica siempre dominante revelada incluso en las excepciones y deformaciones, que llega a determinar un dibujo sustancialmente *autárquico* de la arquitectura, automotivado y sublimador. De nuevo monumentalidad, por tanto, pero esta vez insinuada en una práctica fundamentada en el objeto, en su autoridad formal, en una significación propia que no necesita de justificaciones exógenas.

ALGUNOS MONUMENTOS DE VIAPLANA-PIÑÓN

En la memoria del proyecto del monumento a Francesc Macià (Barcelona, 1984) A. Viaplana recurre a un aforismo de F. Nietzsche⁵ titulado "*Arquitectura para los que buscan el conocimiento*"; tal cita no sólo sirve para "describir" mejor el desarrollo de una realidad conceptual, sino para extrapolar un sentido extraocasional, claramente comprendido en aquellas palabras que aparecen relacionadas con el título: "Arquitectura-Conocimiento".

Volvamos a este gran teórico del "pensamiento negativo" para intentar devanar el sentido de una arquitectura etérea pero plena, como es la de la Plaza Este de la Estación de Santa (Barcelona, 1981-83). Reflexionemos un instante: una plaza ordenada "fuera y sobre" una estación ferroviaria, allí donde el metafórico viaje del tiempo se detiene momentáneamente, se interrumpe; una plaza que escenifica, congela, este intervalo de estupefacta y abstracta suspensión temporal de la linealidad cronológica; una plaza que gusta sobre todo de noche porque entonces se acentúa el aire fantasmagórico y evanescente en el que un aplastante destino se cumple, en el dejar para siempre parado un reloj "doblado" por su efectiva inutilidad.

*"Hay una parte de la noche en la que un solitario dirá '¡escucha, el tiempo ha cesado!'. En todas las viglias (...) se experimenta un extraño sentimiento de estupor (...) una especie de '¡demasiado breve!' o '¡demasiado largo!', en fin, la impresión de una anomalía del tiempo."*⁶

Una plaza que enriquece su valor iconográfico cuando un delgado velo de lluvia la convierte en un es-

pejo sobre el que consigue reflejarse, duplicándola, su programática inconsistencia. “*Je sur coime le roi d'un país pluvieux, / Riche, mais impuissant, jeune et poturant très-vieux...*”⁷. Lluvia, spleen, melancolía, irredimibilidad; la pérdida del tiempo denso de la experiencia vital, frente al “ahora ya” de la metrópoli; la eliminación de huellas naturales en un espacio en el que asumen apariencia de realidad tan sólo las alucinadas *silhouettes* de elementos arquitectónicos cuya materialidad puede desvanecerse.

Proyecto de una plaza que ya no sirve para reunir sujetos definitivamente irrepresentables, sino para exhibir el funambulismo al que obliga una cresta: la que los autores inventan “artificiosamente” para intentar superar la falta de un tiempo de la experiencia, para desafiar la irrefigurabilidad de un suceso “significante” en el indiferente fluir de la gran ciudad, para suspender por medio del diseño de una depurada espera el ritmo nihilista y vertiginoso de una temporalidad que consume los límites de una identificación, que niega, cuando las descubre, pausas de auto-reflexión.

En un escrito de G. Simmel que especifica los valores estético-conceptuales de “puente” y “puerta”, se lee:

“El puente se convierte en valor estético cuando lleva a su cumplimiento la unión de lo separado no sólo en la efectividad de la resolución de necesidades prácticas, sino porque la hace inmediatamente visible.”⁸

Pero el puente del proyecto de Huelva (reutilización del Muelle del Río Tinto, 1985-86) parece contradecir esta afirmación meridiana. Más que configurar un nexo, la reunión de lo que antes estaba separado se convierte en anotación secundaria y “clandestina” respecto del movimiento de tenaza que aquél delinea imperiosamente en el espacio circundante. Un movimiento que desune, desvía, dicotomiza la normal unitariedad del puente. Este proyecto parece seguir, emblemáticamente, la poética señalada hasta aquí en los autores: de forma subrepticia respecto a su definición funcional, este puente no une, sino que separa: la comunicación efectivamente posible entre

sus dos partes asume un papel residual frente a un gesto aéreo que induce a una lectura disociante y analítica, y contribuye a invertir la habitual composición de la realidad arquitectónica.

Pero el tentativo de “fijación de la evanescencia” alcanza uno de sus puntos álgidos en el proyecto de ampliación del edificio del Ayuntamiento de Murcia (1986). Reaparece el agua, las superficies reflectantes, los trazados definitorios: pero ante todo hace su aparición el volcado “fantasma” de una preexistencia monumental: la catedral (su fachada principal) encontrará consistencia gráfica en el pavimento de la plaza que se abre ante ella, mediante la transcripción en el suelo del límite de una sombra hipotética. Ya no se trata del valor desgastado de una imagen institucional, sino de su efímera reverberación, de su señal transitoria, de una sombra que tiende a convertirse en “nueva realidad”, respondiendo a la caída de los valores de cuanto hemos heredado. Evidentemente, una herencia miserable: “un patrimonio convertido en *humo*”.

De tal forma, el monumento ya no representa la plenitud de un acto total, el retórico triunfalismo de verdades inatacables, sino que se convierte en la traza fugaz de un itinerario de incertezas, de reflexiones críticas, de escepticismos. Y los volubles perfiles, las deformes linealidades, las unidades rotas, explican por eso, por su elocuente ex-centricidad, la hegemonía de lo monumental y de lo objetivo en las conceptistas precisiones oblicuas de estos dos contemporáneos nuestros: Albert Viaplana y Helio Piñón.

“El tiempo transcurría. Tuvo un opaco efecto sobre Katrin. Florecían y se mustiaban las plantas; cuando los colores se desvanecían en las cosas y las noches se hacían más largas y descuidadas, Katrin esperaba impaciente el color de arcilla y diamante que precede al alba. Sentía lo efímero como propio, aunque sus días se dirigiesen a otra parte, a donde no existe ningún dominio, a donde la perfección no tiene herederos.”⁹

Notas

1. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, 1970, p.23.

2. R. De Monticelli, *Dottrine dell'intelligenza*, Bari 1972, p.75.

3. G. Canella, “Tre domani... architetti italiani” en L. Patetta, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milano 1982, p.149.

4. Ver D. Ashton, *La leggenda dell'arte moderna*, Milano 1982, p.149

5. Ver memoria del *Monumento a Francesc Macià*, Barcelona 1984.

6. F. Nietzsche, “Frammenti postumi. 1885-1887”, en *Opere a cargo de G. Colli y M. Montanari*, Milano 1964, p. 166.

7. Ch. Baudelaire, “Spleen e Ideale”, n°77 en *I fiori del male*, Milano 1982, p.136.

8. G. Simmel, “Ponte e porta”, tr. It. en *Lotus* n°47/1985, p.53.

9. F. Jaeggy, *Le statue de'acqua*, Milano 1980, p.83.