

ARQUITECTURA CONCEPTUAL CONEXIONES ENTRE EL GIRO ANALITICO DEL ARTRECIENTE Y LA INVESTIGACION PROYECTUAL

Soledad Guerra.1

RESUMEN

La arquitectura como arte o saber – *tejnë*-, tiene sus orígenes en un *complejo milenario* que alude hoy a lo *transdisciplinar*. Desde allí se intenta profundizar en el *proyecto*, atendiendo a la especificidad de sus vínculos con el *arte reciente*.

Tales problemáticas surgen de la investigación de la *Tesis Doctoral* que la autora lleva adelante en el *Doctorado de Arquitectura / FAUD/ UNC*: “*Investigación proyectual y vanguardia artística .Conexiones entre el giro analítico del arte reciente y la arquitectura como práctica cultural*”.

En el presente artículo, se desarrollan algunos puntos de aquella discusión, atendiendo a la *práctica proyectual* y sus relaciones con el campo del *arte*, en su faz más *crítica* y *autoconciente* (cuyas genealogías se posan en la/s vanguardia/s, la filosofía analítica e incluso la ciencia). Esto supone instalar -al menos- un grado de *sospecha* sobre aquella producción proyectual autocomplaciente que no da lugar a la *autocrítica*.

Se propone entonces, reconocer y revisar algunos diálogos en el contexto del llamado *giro analítico del arte* que transcurre en la segunda mitad del siglo XX, y un modo de concebir el proyecto arquitectónico como *práctica cultural*. Un dispositivo que construye conocimiento para y desde la *disciplina/saber*: el *proyecto como investigación*.

PALABRAS CLAVES

Investigación Proyectual– Autoconocimiento- Transdisciplina- Arte Conceptual– Arquitectura Conceptual

CONCEPTUAL ARCHITECTURE CONNECTIONS BEYWEEN THE ANALYTICAL TWIST OF RECENT ART AND PROJECT RESEARCH

ABSTRACT

Architecture understood as art or knowledge - tejné - has its origins in an ancient complex that today refers to the transdisciplinary. It is from this context that we try to dive into the project as a problem in view of the specificity of its connection with recent art.

This issue arise in the context of the research of the Doctoral Thesis currently being performed by its author in the Doctorate in Architecture department in the Faculty of Architecture, Urban Planning and Design (FAUD), National University of Córdoba (UNC): "Project research and cutting edge art. Connections between the analytical twist of recent art and architecture as cultural practice".

This paper attempts to develop some points of that complex discussion, taking into account the project practice and its relationship with the field of art, in its more critical and self conscious face, where its genealogies lie on the avant garde, the analytical philosophy and even science. This means raising at least a level of suspicion on that project production which does not give rise to self-criticism.

Some dialogues should then be recognised and reviewed in the context of the so-called analytical twist of art that took place in the second half of the twentieth century and a way to conceive the architectural project as a cultural practice. A device that builds knowledge for and from discipline/knowledge: the project as research.

KEYWORDS

Project Research – Self- Awareness - Conceptual Art - Conceptual Architecture

1.-Arquitecta, docente en la cátedra de Morfología 1 A FAUD-UNC- Becaria de SECyT (UNC).
Doctoranda en Arquitectura- DoctA- FAUD (UNC-). Investigadora del INVIHAB- FAUD (UNC).
Posee una amplia formación en teoría y crítica de arte.

Arquitectura y *tejnè*

La arquitectura como práctica cultural

Construir implica procurar abrigo, *construir* también es *cultivar*. La cultura como *acto de cultivar*, es un concepto *incluyente y abierto*. Nos vincula a la tierra mediante acciones como las cosechas de granos, el cuidado de la huerta o la cría de animales. Pero además remite a lo cultural: el *honrar* el lugar que se *habita*. “*Empieza por designar un proceso*” afirma Williams (1994), señalando una primerísima y fundamental condición *relacional* del concepto *cultura*, que más tarde dará cuenta de “*un modo de vida*”, de una comunidad o de grupos.

En este marco, la arquitectura como constructo, proporciona un *milenario campo de enunciaciones discursivas*, que surge allá por la Grecia Clásica y se sostiene en un complejo entramado cultural. Un entramado *geo-situado*, que aglutina prácticas y territorio, que se expande, se desplaza y adquiere en el presente la dinámica del mundo global².

“(…) *un saber constituido históricamente, con fines y lógicas que lo regulan, tanto interno como externo y campos ya estabilizados de formación y profesión y en las últimas décadas, un campo de investigación*”.

Sarquis; 2003

Cabe aquí detenerse en la noción de *tejnè* -y su ligadura con la arquitectura- para reconocer que en el período comprendido entre la Antigüedad Clásica y el inicio de la Modernidad el *construir* constituye un acto vinculado a otras esferas o saberes, hoy campos bien diferenciados: la *retórica* (el arte³ de la persuasión) o *el arte* (habilidad y conocimiento productivo). Es en ésta etapa *de protoarquitectura* -según sostiene Sarquis (2003) – que dicha práctica se ejecuta en un plano de destrezas que acompañan a la función del *erigir edificios* posibilitando incursionar en los saberes de lo *inútil*, de aquello *no instrumental*. Hoy campo privilegiado del *arte* -aunque sostenemos no exclusivo-.

Esta condición de *tejnè*, intrínseca a la arquitectura, es en el presente fundamental a la hora de reconocer su versatilidad y su carácter *transdisciplinario*. Atiende a la complejidad de la práctica proyectual como también a la materialización o construcción de edificios. Promueve -desde el fondo de la disciplina- métodos y procedimientos que le otorgan un carácter *técnico*, necesarios para la resolución del “*asentamiento y el habitar*”, propios de un saber permeable y heterónimo.

Del proyecto moderno a la investigación proyectual

“*El movimiento moderno en arquitectura, es la historia de dos conceptos contradictorios del papel del arquitecto: por un lado se considera al arquitecto ingeniero y, por el otro, un artista*”. Dan Graham, 1979⁴

El *proyecto* -arquitectónico- en su sentido *moderno*, procura el reconocimiento de un método de trabajo, cuestión que en el mismo acto institucionaliza la figura del *autor*. Éste último en su rol de “proyectista” asume un recorrido heurístico en el que pone en juego los recursos necesarios para llegar al fin propuesto: apela a la lógica, la geometría, y al orden -de acuerdo al *paradigma*⁵ del momento-. Tales recursos, en un contexto determinado, aportan a la defensa de ideas que deben culminar en un producto: la materialización de la obra de arquitectura.

En un repaso diacrónico, el *proyecto* como *dispositivo*⁶, alcanza a instancias del Movimiento Moderno su mayor reconocimiento en el mundo del diseño, así como sólida vigencia y ductilidad. Paradójicamente en el mismo

² Lo que implica una doble condición de inclusión y exclusión al mismo tiempo.

³ Nos referimos al arte como “saber”, según como lo entendía Aristóteles. Ver Tatarkiewicz (1987).

⁴ Del Libro *Arte en relación a la arquitectura. La arquitectura en relación al arte*. Editorial Gili, 2009.

⁵ La noción de paradigma refiere a presupuestos de época, cosmovisión que se establece como marco de pensamiento o acción. Ver Kuhn, Thomas (1971) “La estructura de las revoluciones científicas”, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México.

⁶ *Un dispositivo no es algo abstracto. En tanto red de relaciones de saber/poder existe situado históricamente —espacial y temporalmente— y su emergencia siempre responde a un acontecimiento que es el que lo hace aparecer, de modo que para hacer inteligible un dispositivo resulta necesario establecer sus condiciones de aparición en Tanto acontecimiento que modifica un campo previo de relaciones de*

momento promueve la propia *clausura*, desestimando las problemáticas *sociales* y *geoculturales*⁷ inherentes al campo. El mismo adquiere un fuerte carácter analítico y propositivo, pero solo en aras de su adhesión a las reglas cada vez más deterministas y modélicas que disponen los rigurosos juegos del mercado en inminente proceso de globalización.

La superación de las características instrumentales del proyecto se constituye alrededor de la investigación proyectual, ya que permite articular de nuevo la teoría del proyecto, la teoría de arquitectura y la práctica proyectual, además de permitir de nuevo y con más intensidad, las reflexiones. (Correal, 2007)

Vale aquí, marcar las diferencias con algunos aspectos de la *práctica analítica*⁸ del proyecto de la segunda mitad del siglo XX, la cual se ocupa de poner en discusión aquella producción modélica vigente sostenida por el ideario del *Movimiento Moderno*: de una consolidada relación *utilitaria* con el mundo.

En este sentido, es posible distinguir algunos arquitectos de las últimas décadas, que eligen distanciarse del *modelo apriorístico* para ponerlo en crisis e irrumpir en el *proyecto como investigación*. Así, toma fuerza el atributo de lo *inútil*, un campo de saber que emerge a la superficie el diálogo milenario del complejo⁹ *arte/arquitectura*.

Aparece entonces -en el seno del propio *proyecto arquitectónico*- un innovador instrumento de conocimiento, cuyas particularidades visibilizan problemáticas, procedimientos e interrogantes afines al mundo del arte. Allí recurren en la década del sesenta, arquitectos como *Eisenman*, *Koolhaas* o *Venturi* quienes no se conforman con la materialización de la “obra arquitectónica”, sino que promulgan su propia crisis. Prácticas y discusiones que encuentran continuidad en la firma de *Herzog y de Meuron*, *Diller & Scofidio*, *Pezo y Von Helldrichshausen*, *Rafael Iglesia*, entre otros tantos.

Esta condición de experimentalidad aborda un hacer *autoconciente*¹⁰ y apuesta a un intencionado desplazamiento hacia la crítica, cuestionando el propio carácter *instrumental*. La *técnica*, lo *transdisciplinar*, lo *procesual* e incluso lo *azaroso* otorgan decisiva indeterminación al *acto de proyectar* y a su -a estas alturas prescindible- materialización arquitectónica.

Acerca del giro analítico y el arte conceptual

El concept art es un arte cuyo material cuyo arte son los conceptos como por ejemplo, el material en la música son los sonidos. Al estar los conceptos íntimamente ligados al lenguaje, el arte concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje. H. Flynt, 1961¹¹

El arribo de la filosofía del lenguaje¹² al ámbito artístico, la vigencia del estructuralismo francés, el debate en torno a los estudios semiológicos entre otras discusiones que toman fuerza en la década del sesenta, forman parte del caldo de cultivo para aquellos dispuestos a producir y pensar desde la experimentación. En ella, el *concepto* es prioridad sobre el *objeto*. En este contexto, de “*desmaterialización*” - diría Lippard (2004)- el arte asiste a la premisa del arte en relación al problema del *lenguaje*. El arte es *concepto*, *el objeto es el medio*, y en estas búsquedas las obras de arte se diferenciaran de otras obras en término de *propiedades lógicas* y no de *propiedades perceptivas*, señala Cauquelin (2016: 101).

poder. En Fanlo, Luis *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben.* Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>

⁷ Aunque suene redundante, implica pensar la cultura en su *apelmazamiento* con el territorio. Ver Kusch, Rodolfo (2012). *Esbozo de una antropología Americana*. Ed. Fundación Ross.

⁸ Nos referimos a asumir un *pensar objetivo* de la cuestión, posicionando -el proyecto- como instrumental teórico-operativo que posibilita la crítica.

⁹ Léase por complejo *convivencia* y *mímesis* entre saberes.

¹⁰ Implica un modo de emprender el camino al conocimiento de uno mismo, en este caso la *Institución Arquitectura* en el sentido al que refiere Bürguer (1987) en *La teoría de la vanguardia*. Ed. Península.

¹¹ Ver Guasch (2009:167).

¹² Ludwig Wittgenstein (1889-1951), su tesis fundamental del *Tractatus Logicus Philosophicus* (1921) en estrecha vinculación entre lenguaje y mundo es el puntapié de muchos artistas que se proponen experimentar con el arte y el lenguaje.

Algunos artistas se identifican con el compromiso del “*arte como idea*” y esgrimen “objetos mínimos”¹³. Determinada corriente - más reflexiva- del llamado “*arte mínimo*”, centra su esfuerzo en la producción analítica. Paradójicamente en el mismo momento que se presentan, se proponen “eliminar” y como sostiene Pérez Carreño, “*la ausencia de composición se muestra tanto a través de formas geométricas como de la antiforma*” (2003: 155).

La obra de *Sol Lewitt*¹⁴ refleja una parte del problema, y propone su discusión en el interior de la misma obra. Ecllosiona con emergentes que diluyen límites y provocan “expansiones” hacia otros horizontes. La lógica y el pensamiento diagramático dan forma a sus planteos cuyos mecanismos están vinculados al lenguaje.

El artista presenta *objetos elementales en series* -por lo general cubos o retículas-, propuesta cercana a la de otros artistas como *D. Judd, R. Morris, Carl André o Smithson. Lewitt* busca trascender el paradigma del *Minimalismo* como fenómeno perceptivo, siendo para muchos uno de los primeros impulsores del *arte conceptual*¹⁵: *Perez Carreño* (2003), *Guasch* (2000:169).¹⁶

Sus obras se expanden, colonizan suelos, muros o se disponen suspendidas en el techo. En ocasiones,- el artista- apela a la variable de la escala. La retícula le provee de un elemento a fin de “mediar” con el espectador; es unidad o conjunto que no aspira a la completitud, sino que forma parte de un proceso de comunicación: debe interpelar a ese espectador, ahora *activo*. Sus *series* no precisan ser uniformes, ni proporcionales; son abiertas. Apela en gran parte de los casos, a la extensión iterativa, ésta le otorga el herramental apto para las preocupaciones que ensaya como “*arte conceptual*”.

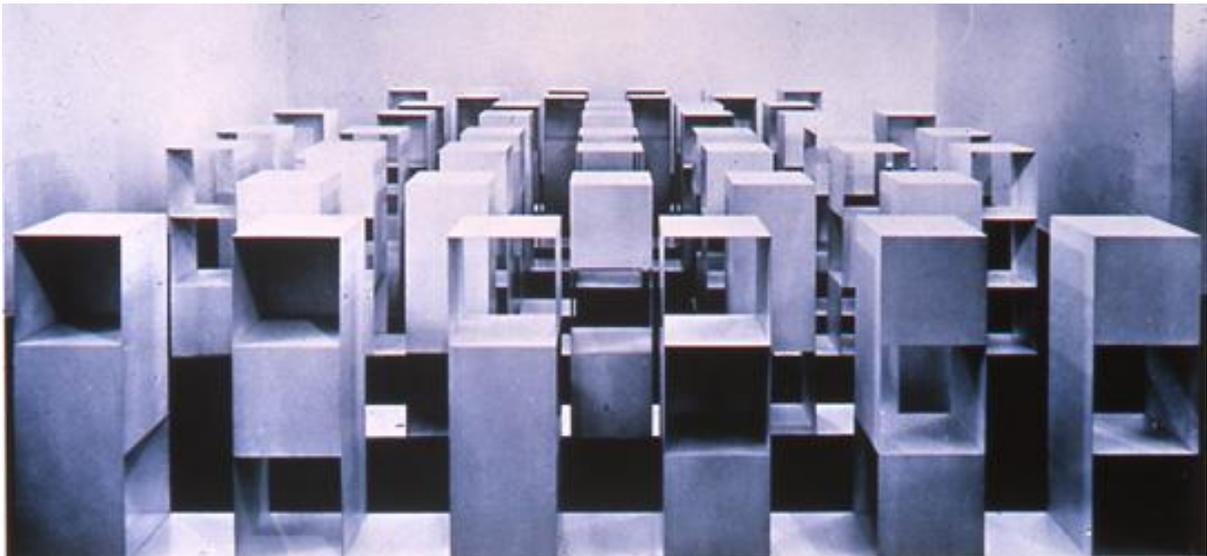


Figura 1- Sol LeWitt, *46 Variations on Three Different Kinds of Cubes* (1967)

La idea se convierte en una máquina de hacer arte (...). El aspecto de la obra de arte no es demasiado importante. Tiene que parecer algo si tiene una forma física. Cualquiera que sea su forma final debe comenzar por una idea. Es el proceso de concepción y comprensión lo que preocupa al artista. (Sol Lewitt, 1967)¹⁷

¹³ Léase Pérez Carreño (2003) o Foster (2001) El retorno del real. La vanguardia a finales de siglo. Ediciones Akal.

¹⁴ Solomon Le Witt (1928-2007) se recibió en Bachelor of Fine Arts (BFA) de la universidad de Syracuse en 1949 fue un artista ligado a varios movimientos como el *arte conceptual* y el *minimalismo*. Participó en cientos de exposiciones individuales en museos y galerías por todo el mundo desde 1965. Se caracterizó por escribir sobre sus ideas de lo que es el arte.

¹⁵ Muchas de sus ideas son disparadoras de planteos de otros artistas que potencian esta línea de trabajo, por lo que para algunos críticos es un artista *protoconceptual*. Mientras que otros sostienen que el *arte conceptual* ya venía en proceso con los hacedores de performances. Ver Osborne (2006)

¹⁶ Argumentos que no tardan en hacerse eco en la práctica proyectual de la mano de *Peter Eisenman*, en el caso de la arquitectura como veremos más adelante.

¹⁷ En Lippard (2004)

Como la mayoría de sus contemporáneos *Lewitt* reflexiona y escribe constantemente sobre su práctica. En 1967, publica “*Parágrafos sobre arte Conceptual*”, en los que declara su compromiso con la “*idea como arte*”, entendiendo a la producción del objeto físico como parte del lenguaje que da cuenta de todo un proceso; “*el arte conceptual es bueno solo cuando la idea es buena*” afirma (Lippard, 2004: 64)

En un documento posterior¹⁸, define una treintena de puntos en los que profundiza sobre las expresiones vertidas en los “*Párrafos*”. Las *series*¹⁹ y los *diagramas*²⁰ forman parte fundamental para la elaboración de su discurso, cuya lógica debe ser inferida. Su obra no es “*eso*” que se presenta, aunque sí, es parte importante que pone al descubierto el problema. En cada caso, sostiene una tesis como punto de partida y tanto la técnica como el material complementan el planteo de la propuesta, que se haya muy cerca de expresiones más radicales como la de *Kosuth*: “*el arte como idea como idea*” (1968).

Investigación proyectual y autoconocimiento Hacia una Arquitectura Conceptual

*Al fine di dare una definizione dell'aspetto concettuale di un'architettura, sembrerebbe necessario anzitutto individualizzare cioè che è concettuale in architettura, e in secondo luogo, trovare un modo che renda possibile una serie di distinzioni in seno al ámbito concettuale della architettura stessa*²¹.

Eisenman, 1971.

Varias décadas después, aún siguen vigentes las propuestas de *Eisenman*²², inspiradas en “*manifestos*” de artistas como *Lewitt*, lanzados a la experimentación en clave analítica y poniendo especial interés en el lenguaje como motor de *autoconocimiento*.

El arquitecto²³, sigue de cerca este proceso²⁴, asimila los problemas planteados y se moviliza por emprender un espacio de reflexión que *trascienda la práctica instrumental*, en el caso específico de la *institución arquitectura*. Recurre a la filosofía analítica²⁵ y pone en juego la arquitectura como lenguaje²⁶ en su búsqueda de caminos alternativos con el objetivo de profundizar en la especificidad de la crítica en el propio campo.

Es así que formula algunos interrogantes casi en simultáneo con los artistas contemporáneos. Se ocupa de problematizar el *proyecto*, entendido hasta el momento como medio de producción material, racionalista y determinado. Cuestiona la arquitectura y desdibuja sus márgenes; esto es, emprende indagaciones por caminos alternativos, generando hipótesis y supuestos en diálogo con los ya emprendidos por algunos artistas “*protoconceptuales*”. En esta búsqueda impulsa una serie de interrogantes que desarrolla apoyado en el *juego lingüístico*.

En sus primeras incursiones en el ámbito de la investigación, Eisenman, hace propios algunos recursos de la *retórica* y la *sintaxis* que le sirven para ensayar sus *narrativas*. La palabra escrita, tan importante como cualquier tipo de representación, le revela maneras de resistir a la lógica del *modelo* y la concepción programática de la arquitectura.

¹⁸ “*Sentencias sobre arte conceptual*” *Sol Lewitt* (1969) en Lippard (2004).

¹⁹ Entendidos como constructos abiertos. Sin principio ni final.

²⁰ Esquemas dinámicos complejos. En este caso la obra misma es un diagrama.

²¹ *A los fines de dar una definición del aspecto conceptual de la arquitectura, parecería necesario individualizar previamente aquello que es conceptual en arquitectura, y en un segundo momento encontrar un modo que haga posible una serie de distinciones en el seno del ámbito conceptual de la arquitectura misma.*²¹

Traducción de la autora.

²² [Peter Eisenman](#) (Newark, 1932) arquitecto estadounidense. Licenciado en la Universidad de Cornell (Ithaca) en 1955. Doctor en Filosofía por la Universidad de Cambridge, además se titula de Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Chicago (Illinois). http://noticias.arq.com.mx/Detalles/18226.html#.WRHVNvk1_IV

²³ Nos referimos al primer Eisenman. Atendiendo a su producción teórica en el marco de las serie de las Casas I al XI.

²⁴ Eisenman estudia la obra de algunos *minimalistas* como *D. Graham* y *Sol Lewitt*, *Donald Judd*, *Jasper Johns*, la crítica de *Duchamp*. *Funda y dirige el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos* de Nueva York (1967) se relaciona con *Matta Clark* y *Rosalind Krauss*. A esta última cita frecuentemente en sus textos.

²⁵ *Wittgenstein* y su propuesta sobre filosofía del lenguaje.

²⁶ Asistido por el pensamiento de Noam *Chomsky* (1928), quien propone la gramática generativa, disciplina que sitúa la sintaxis en el centro de la investigación lingüística y sostiene una fuerte crítica al sistema capitalista.

En este marco de pensamiento -y de acción-, el concepto “*Arquitectura de Cartón*”, provee al proyecto de componendas que lo convierten poco a poco en un nuevo paradigma. Aquello endeble y maleable como el cartón “*cardboard*”, lo aproxima a los órdenes complejos para redescubrir el proceso proyectual afirmando ahora en su carácter de recorrido dúctil y abierto -*serial*²⁷- ; móvil y permeable a los cambios. No es en éste caso la descripción del material lo que interesa, o sus cualidades perceptivas (de la cartulina o cartón), sino que éstas proporcionan al proyecto volubilidad, que lo insta en el “transcurrir” como *proceso*.

Eisenman, con la solidez de todo un bagaje de conocimiento, además de su claro posicionamiento ideológico, emprende una compleja construcción discursiva muñida de gráficos, *diagramas*, *modelos* y materialización arquitectónica. Dicho “entretejido” tiene por objeto consolidar un *campo epistémico*, que le permita ensayar modos de cuestionar y dar respuestas sobre el proyecto - a través del propio proyecto-. Es en ésta empresa – paradójica- que *empuja* al ámbito de la “sospecha” todo un método legitimado (*instrumental* y *moderno*) como es el proceso de diseño, desactivando su concepción de trayecto en vistas a un solo objetivo: su materialización.

Aquí emerge la pregunta en un tono irónico (aunque no peyorativo): *¿es un edificio o es un modelo?* (*Eisenman*, 1973). Configurar el marco teórico propicio para desarrollar las exploraciones que dispara dicha pregunta, le permite embarcarse en ensayos que navegan en inquietante “suspense”²⁸. No hay respuesta taxativa, ni “eficiente”: no es un edificio, ni pretende ser un modelo. Tensar el hilo entre ambos extremos supone la apropiación de la “*inestabilidad productiva del evento*” liberada ahora en *territorios* del proceso proyectual.

*Cardboard is used to shift the focus from our existing conception of form in an aesthetic and functional context to a consideration of form as a marking or notational system. The use of cardboard attempts to distinguish an aspect of these forms which are designed to act as a signal or a message and at the same time the representation of them as a message.*²⁹ (*Eisenman*, 1973)

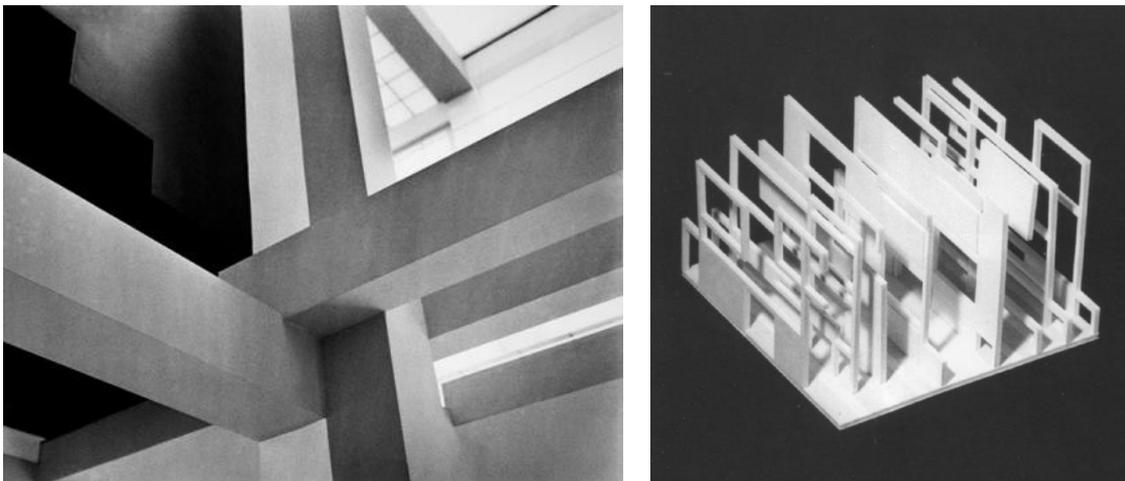


Figura 2-a. *Peter Eisenman, House IV (1971) –b. House VI (1975)*

Otra particularidad que lo aproxima a los artistas contemporáneos, es el interés por poner en palabras la voluntad de documentar los supuestos o hipótesis que acompañan a sus ensayos. Como *Sol Lewitt*, *Eisenman*, se concentra en los procesos proyectuales y la potencialidad que en sí mismos representan, siendo la obra (construida o no) expresiones que *mediatizan ideas o conceptos* y eso es lo central de la propuesta.

En “*Apuntes sobre una Arquitectura Conceptual*” el *arquitecto* sostiene que a los fines de precisar sobre dicha tesis, es necesario individualizar qué es *conceptual en arquitectura*. Vale decir, superar esa primera etapa de la idea vaga, difusa, -de aquel primigenio ejercicio que supone la instancia sintáctica o de composición formal-

²⁷ Que posibilita la crítica a la estructura. Ver Eco, (2013) *La estructura ausente*. Ed. De bolsillo.

²⁸ Eisenman (1969).

²⁹ *Cartulina es usado para cambiar el foco de la atención de nuestra actual concepción de la forma en un contexto estético y funcional, a la consideración de la forma como marca o sistema de notaciones. El uso del término Cartulina intenta distinguir un aspecto de estas formas cual diseño en acto, como signo o mensaje y al mismo tiempo la representación de ellos como un mensaje.* Traducción de la autora.

para de allí, “encontrar una manera que haga posible una serie de distinciones en el seno del ámbito conceptual de la arquitectura misma” (Eisenman, 1971). Entonces ¿Qué implicaría aquello conceptual a lo que refiere Eisenman en el campo específico de la arquitectura?. Algunas claves las induce problematizando el *objeto/obra arquitectónica* asistido por la experiencia intelectual, *estética* y *subversiva*. Entiende que no es la abstracción primera de la forma la depositaria del *concepto en arquitectura*, sino su *lectura profunda* (situado en el pensamiento *chompskyano*); aquella de mayor complejidad, la que podría leerse en el *índice* visto como depositario de la huella espacio-temporal. Trabaja en ello asistido con elementos de la lingüística y la semiótica, además de los diálogos que produce con el insumo del arte.

*Non esiste in architettura, aspetto concettuale che possa essere pensato privo dell'idea di oggetti pragmatici e funzionali, poichè se così fosse non si tratterebbe di una concezione architettonica. Portarli a un livello concettuale ed ancora ritenerli in architettura e poi una questione diversa (...) Ma l'idea di una parete come piano, di una colonna come linea non è sufficiente a qualificare l'idea come architettura concettuale.*³⁰ (Eisenman, 1971).

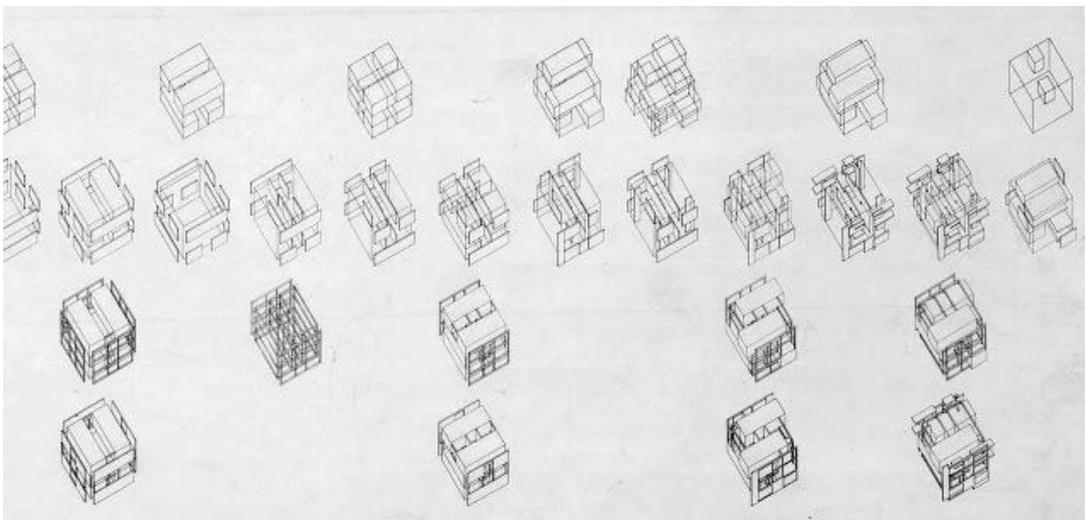


Figura 3 - Peter Eisenman - House IV, Cornwall, CT USA, 1975, Diagrams

Es así, que a lo largo de una década de trabajo (1968-1978)³¹ el arquitecto desarrolla las *Houses I- XI*,³² serie en la que concentra la voluntad de poner en discusión esa faceta conceptual de la práctica proyectual y como los “postminimalistas” (Lewitt, Robert Morris, Donald Judd, Neuman), revela un campo de posibilidades que le permite *provocar*, generar *extrañamiento*, “desde” y “con” el *objeto*, poniendo en crisis la propia “mismidad”. En este período de Eisenman, las *Houses* conforman un tejido discursivo; una *serie* indeterminada y en permanente expansión, cuyo *rastro* o recorrido puede inferirse desde su lectura lógica. Ello supone lenguaje, *huellas* que producen *narrativas*, asumiendo que “*cualquier punto del trayecto tiene, en última instancia la misma importancia que el final*” (Davison, 2006: 59). A través de dichas *series* el arquitecto explora secuencias de un método transformativo *-de arquitectura conceptual-* experimenta y reflexiona en base a operaciones formales trabajando en *marcas*, *superposiciones* y *capas* con el fin de producir y *reproducir* estructuras para nuevos significados o sentidos (Eisenman, 1971).

³⁰ *No esiste in architettura, aspetto concettuale che pueda ser pensato privo della idea di oggetti pragmatici e funzionali, puesto que si así fuese no se trataría de una concepción arquitectónica. Ubicarlas en un nivel conceptual y aún retenerlas en arquitectura es una cuestión diferente (...). Sin embargo, la idea de un muro como plano o de una columna como línea, no es suficiente para calificar la idea como arquitectura conceptual.* Traducción de la autora.

³¹ Cabe tomar nota de la simultaneidad de los problemas que se plantean en el campo artístico. Ver Lippard, (2004).

³² De las cuales solo algunas construye, aunque aquellas que quedan en etapa proyecto forman parte importante de todo el discurso *conceptual*.

Claramente dos cuestiones claves verifican su posicionamiento - ideológico- vinculado a la práctica proyectual. Por un lado, la documentación del proceso que hace legible sus transformaciones le otorgan -aún con limitaciones- el carácter de *lenguaje “in progress”*; por el otro, esta condición *serial* pone su acento en la *resistencia* a la cosa terminada.

Sobre series y diagramas

Fue una década extraordinaria en la que proliferaron los objetos dispuestos en cadenas aparentemente infinitas y obsesivas, cada uno de ellos se correspondía con otro: una cadena en la que todo estaba vinculado con todo, pero en la que nada era referencial. Rosalind Krauss, 2009.

Como afirma Krauss, para cierta comunidad de artistas, la crítica ya no reside en los juicios, sino en el método (2009: 19). En consonancia con esta afirmación, las elecciones procedimentales que encausan las propuestas *postauráticas*³³ del arte reciente y la arquitectura -en el caso de la *investigación proyectual-*, suponen en sí mismas claras argumentaciones, posibles solo en el marco de una práctica *autoanalítica*.

Es así que a instancias del *proceso* emergen momentos de exploración en los cuales los procedimientos se convierten en el instrumental apto para el descubrimiento. Esto supone un juego “despojado de toda ingenuidad” que introduce modos de hacer sistemáticos, incluso provenientes de la producción masiva, encargados de asistir al ejercicio reflexivo.

Si en las propuestas que se plasman desde el interior del complejo arte/arquitectura; -como menciona García-Yévenes- se “*asumen condicionantes técnicos propios de la sociedad industrial, descontextualizándolos de su función originaria, (...)- entendemos siguiendo a la autora-[que éstos se implementan] precisamente para cuestionar aquellos contenidos a los que se asocian dichos productos e imágenes*” (2003: 319).

Y reconociéndose en el contexto de globalización y capitalismo, se consolidan ciertas prácticas -nos referimos a la producción serial- devenidas en verdaderos dispositivos críticos, que contribuyen a la dinámica de la construcción del saber, a la vez que desplazan, perforan -vale decir cuestionan- los márgenes del campo.

El factor repetición evidencia o simultánea en consecuencia, los dos opuestos que han sido considerados categorías fundamentales dentro de la historia del arte: la noción de originalidad vinculada a la autoría y combinada con la repetición, como pérdida del valor original gracias a la reproductibilidad técnica. Garcia – Yévenes (2003:316).

La *serie*, por ejemplo, se presta de manera *horizontal*³⁴ en tanto es procedimiento *moderno*, técnico y propio de la producción en masa; cuya raíz matricial permite instituir la repetición como posibilitante (aunque no única) de la “expansión” del dispositivo *proyectual*³⁵.

³³ Para Benjamin la *reproductividad técnica* supone la *pérdida del aura*. El arte pone en crisis la mera contemplación del observador, pero también su autenticidad. Ver Benjamin, Walter (2013) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Amotorru editores. Buenos Aires.

³⁴ Transdisciplinaria.

³⁵ Y con ello nos referimos a su expansión *formal* pero también en lo referente a lo *conceptual*; inclusión de procedimientos o practicas devenidos en instrumental de critica arquitectónica.



Figura 4-'Los labios de Marilyn Monroe', de Andy Warhol (© 2012)
The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society

Si en el caso de la pintura, el proceso de seriado – Warhol por ejemplo- cuestiona los valores canónicos de la representación³⁶; en la arquitectura podemos precisar que ésta admite no solo la mera re-producción del objeto/modelo en cuestión sino que además lo concibe permeable a la experimentación. Se pliega entonces a la dinámica de la crítica.

La *serie*, como describe García-Yévenes (2003) ofrece por un lado un instrumental operativo a fin de complementar el plano de lo formal desde su *faz generativa*, por el otro da lugar a variaciones contenidas en su estructura formal base teniendo como punto de partida *el módulo*. En ambos casos, y aún apelando a lo netamente morfológico, el proyecto incorpora la indeterminación en la producción proyectual y con ella desarrolla su capacidad de transformación.

La *serie* concebida como operatividad y lógica de trabajo permite rescatar -sin demasiados complejos- momentos de incertidumbre, en un campo tan sugestivo como conflictivo. Entonces, en su condición de “*maquinalidad*”, instaura una herramienta de reproducción en el *proceso proyectual* impidiendo su clausura, lo que conlleva en sí misma un compromiso con el autoconocimiento.

Volviendo a la cuestión del método al que refiere Krauss (2009) y esta vez en relación al *diagrama*; es dable afirmar que el mismo se incorpora de manera estratégica como herramienta *multidimensional*. “*No es unívoco sino polisémico, no es estático sino evolutivo*” sostiene Montaner (2015: 9).

El *diagrama*³⁷ vinculado al “proyecto cultural”, en los casos desarrollados *Lewitt- Eisenman* supone un modo relacional de “producción/ provocación”. Le corresponde ser el hilo conductor orientado a movilizar al “lector activo”. El objeto, la gráfica y sus disposiciones seriales son elementos que lo conforman, en tanto que conjugados quiebran con la lectura esquemática y reducida en la linealidad. Es así que el diagrama se constituye como un instrumento capaz de promover acciones vinculantes de elementos generalmente arbitrarios. Pone en crisis la noción de *tipo* y su lógica “*de parentesco*”.

Para Le Witt, el diagrama es la obra y la obra es el diagrama (...) constituye en sí mismo una crítica consciente de la noción de “obra de arte” plenamente elaborada.

(...)Las series diagramáticas de Eisenman siempre comienzan de una forma simple y describen una narración lineal que aumenta en complejidad con una propuesta de construcción totalmente elaborada al final. (Davison, 2006)

³⁶ Andy Warhol (1928-1987) el artista explora la fotografía u otros procedimientos seriales como la serigrafía, se encarga de sacarle el velo de la originalidad de la obra al mismo tiempo que propicia el *desencanto* de la condición de autor.

³⁷ Los *diagramas* surgen como instrumento de diseño en un contexto de crítica al esquematismo de la tipología. “*El concepto de tipología es retrospectivo, el de diagrama es prospectivo*” Ver Montaner (2015).



Figura 5- MoMA / Sol LeWitt. *Serial Project, I (ABCD)* 1966.

Entonces, la dinámica del *diagrama* potencia la instancia dialógica involucrando todos los elementos discursivos que forman parte del aparato procesual. Otorga dimensión lógica a las hipótesis y corporiza la complejidad de las *series*. Él -el diagrama- es depositario de las aporías y con ellas se hace cargo de otorgar entidad a los cuestionamientos que se propician en territorios del propio campo de saber: como por ejemplo -en el caso de la arquitectura-, la puesta en crisis de *la obra* como artefacto resultante.

El *diagrama* por ende es el instrumento capaz de desplegar discursos complejos e *incompletos*. Dicha *incompletitud* es el atributo que hace emerger diversidad de caminos. Y como afirma Lacasta permite “*acceder a su interioridad, operar sobre el lugar donde la arquitectura va a acontecer y finalmente, de manera operativa hacer cristalizar la idea de complejidad*” (2013).

Para Eisenman, “*Un diagrama es al mismo tiempo, una forma de texto, un tejido de trazas y un índice de tiempo*” (Montaner, 2010). Y en el sentido de la acción, su carácter netamente temporal involucra al Lector, lo moviliza. Entonces, todo potencial recorrido pivotea bajo el dominio de un “*lector activo*”, atento a la heterogeneidad de recursos que se le presentan y con el compromiso de darle continuidad.

Es así que en los casos revisados, la lógica diagramática condiciona los elementos del proceso proyectual, los que ponen en acción en su sentido *prospectivo*³⁸. Ejerce en ellos una dinámica que hace explícita su voluntad de “*ser yecto*”, en procura de abordar parajes inusitados. Es capaz de dar lugar a interrogantes emergentes, incluso en frágiles fronteras disciplinares.

Finalmente, a través del diagrama la arquitectura se reconoce desplazable, furtiva y según entendemos son éstos los territorios que el campo de la investigación proyectual busca profundizar.

³⁸ Montaner(2010).

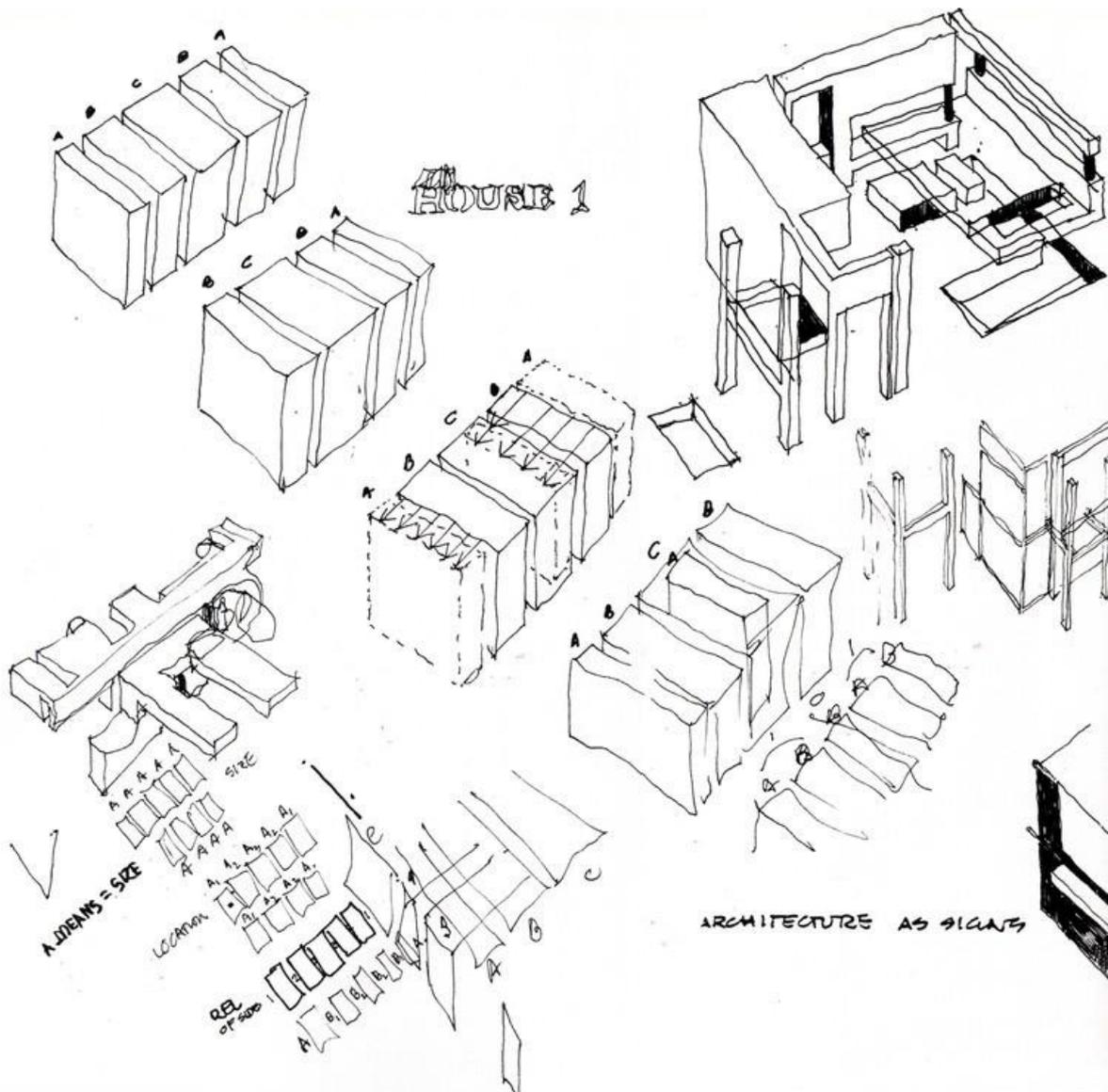


Figura 6- Peter Eisenman, House I (1967-68)

A Modo de Cierre (o de Apertura)

Abordar el problema de *lo conceptual* en el campo de la arquitectura, habilita caminos inusitados. Esto implica profundizar en un área de frontera elástica e indeterminada -de experimentación-, apelando y -por qué no- apropiándose de aquel conocimiento *inútil* que comparte con el territorio artístico.

Aun cuando los elementos originarios parecerían los mismos (la línea, el plano, la materia), entrar en el juego *autoanalítico* contribuye al cuestionamiento de *dogmas* anclados en lo *ontológico*, de *superflua esteticidad* o en todo caso de aquellos modos de proyectar tendientes a lo *instrumental*.

Es éste el campo de la *arquitectura conceptual*.

El *proyecto como investigación* permite ocasionar la pregunta y promueve *derivas* que consolidan “*hipótesis otras*”, aquellas que surgen solo en los *márgenes*. Un ejemplo claro en *Eisenman* supone poner en tensión la *serie* y la *crítica*. Dicho “proyecto”, admite la noción de *proyecto* como “*máquina de cuestionamientos*”. Subvierte las propias limitaciones, genera rupturas y visibiliza sus desvíos.

Así entendido, el proyecto en sí mismo es un motor que intimida a la *arquitectura*. La hace permeable a la *innovación*.

Bibliografía

- Bachelord, D. (1999) *Minimalismo. Serie Tate Gallery*. Millbank, Londres: Encuentro Ediciones.
- Cauquelin, A. (2016) *Las teorías del arte*. CABA, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Correal P., G. D. (2007) *El proyecto de arquitectura como forma de producción de conocimiento: hacia la investigación proyectual*. Revista de Arquitectura, vol. 9, pp. 48-58.
Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125112650010>
- Davison, C. (2006). *Tras el rastro de Eisenman*. Ed. Akal.
- Eisenman, P. (1971) *Appunti sull'architettura concettuale. Verso una definizione*. Casabella N° 359-360, Año 35.
(1967) *Cardboard Architecture: House I. Five architects*, pp.15-22. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/360399439/Eisenman-House-I-Cardboard-Architecture-from-Five-Architects-pdf>
- García-Yévenes, y Gracia Gil (2003) *Huellas y De-simetrías. Espacios entramados en la Discontinuidad*. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/2662>
- Guasch, A. M. (2009) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Ed. Alianza Forma.
- Krauss, R.(2009) *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid, España: Ed. Alianza Forma.
- Lacasta, M. (2013) *Una aproximación a un joven Eisenman*.
Recuperado de: <https://axonométrica.wordpress.com/2013/02/18/una-aproximacion-a-un-joven-eisenman/>
- Lippard, L. (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico 1966 a 1972*. Madrid, España: Ed. Akal.
- Lorenzo-Eiroa, P. (2008) *Instalaciones: sobre el trabajo de Peter Eisenman*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Robles.
- Montaner, J. M. (2015) *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción* (1era ed.) Barcelona, Madrid: Ed. Gustavo Gili.
- (2010) *Arqueologías de los diagramas*. Cuadernos de proyectos arquitectónicos, vol.1. p.p. 16-20 Recuperado de: http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/article/view/132/131
- Osborne, P. (2006) *Arte Conceptual*. Barcelona, España: Ed. Phaidon.
- Perez Carreño, F. (2003) *Arte Minimal. Objeto y sentido*. Madrid, España: Ed. La Balsa de la Medusa.
- Sarquis, J. (2003) *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nobuko.
- Tatarkiewicz, W. (1987), *Historias de seis ideas. Arte, belleza, forma creatividad, mimesis, experiencia estética*. Ed. Tecnos.
- Williams, R. (1994) *Sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.

Referencia de imágenes

Figura 1- APRAF Berlín: Sol Le Witt, 1928 – 2007. (n.d.).

Recuperada de: <http://www.adrianpiper.com/art/sol.shtml>

Figura 2-a Gallery of AD Classics: House VI / Peter Eisenman - 3. (n.d.).

Recuperada de: <http://www.archdaily.com/63267/ad-classics-house-vi-peter-eisenman/5037e0e128ba0d599b00018d-ad-classics-house-vi-peter-eisenman-photo>

-b Interactivité: House VI. (n. d.).

Recuperado de: <http://house6.s-trefois.be/data/textes/eisenman/images/eisenman/houseIV01.html>

Figura 3- Eisenman House I c.jpg (n. d.).

Recuperada de: <http://4.bp.blogspot.com/-bAFk6ys3pLg/TZLDoxXQrOI/AAAAAAAAAADE/CVCRx7XDuf0/s1600/eisenman+house+IVc.jpg>

Figura 4- 20Minutos. (n.d.). La banalidad de Warhol pervive en los artistas contemporáneos - 20minutos.es.
Recuperada de: <http://www.20minutos.es/noticia/1535904/0/andy-warhol/banalidad/arte-contemporaneo/>

Figura 5- MoMA | Sol LeWitt. Serial Project, I (ABCD). 1966. (n.d.).

Recuperada de: https://www.moma.org/learn/moma_learning/sol-lewitt-serial-project-i-abcd-1966

Figura 6- Gallery of Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity - 7. (n.d.)

Recuperada de <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity/5237cc91e8e44eef79000155-eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity-image>